

PASODEGATO

REVISTA MEXICANA DE TEATRO

ESTRENO DE PAPEL

ACTÉAL, GUADAÑA PARA 45
DE HÉCTOR CORTÉS MANDUJANO

PERFIL

ARMANDO PARTIDA
UNA MIRADA CRÍTICA

REPORTAJE:

FESTIVAL INTERNACIONAL CERVANTINO
DIPLOMADOS NACIONALES DEL INBA

ENSAYO

TEATRALIDAD EN SIETE COMBUSTIONES
ESPONTÁNEAS
DE ALBERTO VILLARREAL
MENCIÓN HONORÍFICA
EN EL PREMIO DE ENSAYO TEATRAL 2005
PASODEGATO-CITRU

¡CON **PASODEGATO**
ENTRA GRATIS AL TEATRO!

TEATRO
Y CAMBIOS POLÍTICOS

BANU, POPOVA, MONI
VEREA, SPREGELBO
GOLDSTEIN, OBRE
GONZÁLEZ MELLO Y ENRÍ

AÑO 4 / NÚMERO **23** / OCTUBRE-DICIEMBRE DE 2005 / \$4

[Apoyo a la infraestructura cultural]

Visita la nueva página www.conaculta.gob.mx

Hoy los mexicanos tienen nuevas opciones para la educación artística

- Estados, municipios y gobierno federal se unen en la creación de nuevos espacios
- Para formar a los futuros profesionales del arte, ya han abierto sus puertas los Centros de las Artes de Salamanca, Veracruz y Mexicali. En breve entrará en operación el Centro de las Artes de Oaxaca

Para el encuentro de los públicos con las artes, se crean y modernizan espacios culturales en diversas regiones del país

- Para el disfrute de las diversas expresiones del arte y la cultura se crearon el Centro Cultural Metropolitano de Tampico y el Centro Cultural de Nuevo Laredo, ambos en Tamaulipas, a los cuales se unirá en breve el Polifórum Cultural de León

Se apoya la creación y actualización permanente, para conservar y difundir la memoria cultural de México

- Más museos para todos los mexicanos: el *Manuel Felguérez*, en Zacatecas; el *Federico Silva*, en San Luis Potosí, y los de *Arte Contemporáneo* de Zapopan, Jal. y de Matamoros, Tamps., esperan tu visita
- Para tu mejor estancia y apreciación del arte y la historia, se han reestructurado 14 museos del INBA y otros espacios como el Museo Nacional de Historia y el Museo Regional de Zacatecas

Con programas innovadores, hoy los mexicanos tienen más opciones para la educación artística y el disfrute de la cultura

Rendición de cuentas a la ciudadanía

2 ÚNICAS FUNCIONES
EN GUADALAJARA

TEATRO DE LA ZARZUELA DE MADRID

La Venta de Don Quijote Y El Retablo de Maese Pedro

Función doble

14 y 15 de octubre, 20:30 horas



cultura UDG



RUSSIAN STATE BALLET of SIBERIA

Por primera vez en México con escenografía completa

con Sergei Bobrov (Solista del Ballet Bolshoi)
Director Artístico

La bayadera

Con la participación de la perla del ballet ruso
Nadezda Grocheva (Solista principal del Ballet Bolshoi)

7 DE OCTUBRE 20:30 HRS.

La bella durmiente

20 DE OCTUBRE 20:30 HRS.

Teatro Diana

Reservar en
[ticketmaster](http://www.ticketmaster.com.mx) www.ticketmaster.com.mx
3818 3800

cultura UDG

AÑO 4
 NÚMERO 23
 OCTUBRE/DICIEMBRE
 DE 2005



En portada:
Lascrain,
 escrita y dirigida por Flavio González Mello
 FOTO DE JOSÉ JORGE CARREÓN

Recuadro de portada
 1822
 escrita por Flavio González Mello
 dirigida por Antonio Castro
 FOTO DE JOSÉ JORGE CARREÓN

Eh, ratas de larga cola.

Redacción de PASODEGATO

En busca del número perfecto -de la errata cero, de la página impoluta-, trabaja nuestro equipo. Intenta, pelea y a veces -tal vez las más- sucumbe ante la torpeza del ojo cansado que no encuentra la falla, o ante los tropiezos de un dedo descuidado que queriendo decir a dice s, sin contar las omisiones - injustas, terribles- que sobrevienen cuando el trabajo de cuatro lo hacen dos. Pero estamos concientes y ponemos la cara. Ofrecemos, si cabe, las disculpas pertinentes y aclaramos los yerros. Esta es la lista:

- 1) En nuestro Dossier Teatro Checo Contemporáneo faltó agregar el logo y hacer público el crédito de la complicidad y apoyo que recibimos de Teatro Línea de Sombra. (Hermanos, perdón.)
- 2) En el mismo rubro, obviamos -injustamente- que el trabajo de traducción de todos los artículos del Dossier corresponden a Irena Chytra, autora de la introducción del mismo.
- 3) En ese mismo orden -el de las omisiones-, no agregamos el crédito de la traducción del artículo *Un país en movimiento*, de Iván Augusto para la sección Escena Internacional. Ésta estuvo a cargo de Beatriz Luna.
- 4) Finalmente, en nuestra sección Perfil, dedicado a Gabriel Pascal, se atribuye erróneamente a Ignacio Retes la dirección, en 1989, de *Playa Azul*, de Victor Hugo Rascón. Corresponde al maestro Raúl Quintanilla.

ABREBOCA
4 CUENTA LA HISTORIA
 POR PETER BROOK

PERFIL
**6 ARMANDO PARTIDA:
 LA REFLEXIÓN ATÍPICA**
 POR SERGIO LÓPEZ SÁNCHEZ

8 HOMBRE DIRECTO
 POR GERMÁN CASTILLO

9 PARTIDA, EL RUSO
 POR JAIME CHABAUD

**10 BIBLIO-HEMEROGRAFÍA
 DE ARMANDO PARTIDA**
 POR SERGIO LÓPEZ SÁNCHEZ

DOSSIER
**TEATRO
 Y CAMBIOS POLÍTICOS**

**14 DIAGNÓSTICO
 A VUELA PLUMA**
 POR RODOLFO OBREGÓN

16 EL ESTE DESORIENTADO
 POR GEORGES BANU

**22 EL TEATRO BÚLGARO
 DESPUÉS DE LOS
 CAMBIOS POLÍTICOS**
 POR ELVIRA POPOVA

**24 EL PROCESO
 DEMOCRÁTICO ESPAÑOL**
 POR JOSÉ MONLEÓN

30 TEATRO URUGUAYO
 POR ALFREDO GOLDSTEIN

**32 EL TEATRO COMO
 VENTANA EN LA
 POST DICTADURA
 EN BUENOS AIRES**
 POR RICARDO GARCÍA ARTEAGA

**33 UN MOMENTO
 ARGENTINO**
 POR RAFAEL SPREGELBOURD

**36 AUSENCIA
 DE LA MEMORIA**
 POR ROBERTO VERA

**38 CULTURA Y TRANSICIÓN
 EN MÉXICO**
 POR JOSÉ RAMÓN ENRÍQUEZ

39 GATOPARDISMO
 POR RODOLFO OBREGÓN

**43 MESA: TEATRO Y
 CAMBIOS POLÍTICOS**
 POR PASODEGATO

45 LA VIDA EN EL LIMBO
 POR FLAVIO GONZÁLEZ MELLO

ENSAYO
**50 TEATRALIDADES EN
 SIETE COMBUSTIONES
 ESPONTÁNEAS**
 POR ALBERTO VILLARREAL

REPORTAJE
**56 GUANAJUATO,
 ESPACIO DE LA
 CREATIVIDAD DE
 TRES CONTINENTES**
 POR PASODEGATO

FORMACIÓN CONTINUA
**58 JALPAN, UTOPIÁS
 QUE NOS ALCANZAN**
 POR CONCEPCIÓN LEÓN MORA

59 POR LA VENTANA
 POR CONCEPCIÓN LEÓN MORA Y
 SAÚL MELÉNDEZ VIANA

REPÚBLICA DEL TEATRO
 MICHOACÁN
**60 TEATRO, PÚBLICO Y
 CAMBIOS POLÍTICOS**
 POR ROBERTO BRICEÑO

MICHOACÁN
**61 TEATRO Y CAMBIOS
 POLÍTICOS**
 POR CONRADO GONZÁLEZ LEYVA

NUEVO LEÓN
62 TEATRO Y REVOLUCIÓN
 POR CORAL AGUIRRE

JALISCO
**64 ¿CAMBIOS POLÍTICOS
 O SOLAMENTE
 PARTIDISTAS?**
 POR MIGUEL ÁNGEL GUTIÉRREZ
 ESPINOSA

JALISCO
64 EL OLVIDO
 POR JORGE FÁBREGAS

JALISCO
**65 ANECDOTARIO/TEATRO
 SIN PALABRAS**
 POR FAUSTO RAMÍREZ

QUERÉTARO
66 POLÍTICA Y CULTURA
 POR LEONARDO KOSTA

QUERÉTARO
**67 LA TROUPE/CONGRESO
 DE LOS TITIRITEROS**
 POR LEONARDO KOSTA

VERACRUZ
68 CADA SEIS AÑOS
 POR FRANCISCO BEVERIDO

ZACATECAS
**70 TEATRO, PODER Y
 REALIDAD**
 POR MARTÍN LETECHIPÍA
 ALVARADO

ESCENA INTERNACIONAL
72 EL CUERPO POLÍTICO
 POR IGNACIO ESCÁRCEGA

ESCENA ALTERNA
74 CRÓNICA DE UNA SOBA
 POR ALAN COTÓN

LIBROS
**76 BIBLIOTECA VIRTUAL
 DEL CITRU**
 POR PASODEGATO

SUGERENCIAS FELINAS
77 CONVOCATORIAS
 POR PASODEGATO

CONTRA EL OLVIDO
**78 NOTAS, INFORMES
 Y BREVES ANTE
 EL FIN DEL FORO**
 POR RUBÉN ORTIZ

DE ÚLTIMA HORA
**79 APOSTAR A LA
 PROFESIONALIZACIÓN
 DE JÓVENES DIRECTORES**
 POR JUAN MANUEL GARCÍA

ESTRENO DE PAPEL
**ACTÉAL,
 GUADAÑA PARA 45**
 DE HÉCTOR CORTÉS MANDUJANO

PASODEGATO

DIRECTOR
JAIME CHABAUD*

SUBDIRECTOR
JOSÉ SEFAMI

EDITOR
EDGAR CHÍAS

COORDINADORA EDITORIAL Y DE PUBLICIDAD
ARACELI GARCÍA

CONSEJO EDITORIAL
LUZ EMILIA AGUILAR ZINSER
ANTONIO CRESTANI
FERNANDO DE ITA*
FLAVIO GONZÁLEZ MELLO
ELENA GUTOCHÍNS
LETICIA HUIJARA
MAURICIO JIMÉNEZ*
LUIS ARMANDO LAMADRID
ALEGRÍA MARTÍNEZ
LUIS NEVAREZ
RODOLFO OBREGÓN
RUBÉN ORTIZ
ENRIQUE SINGER

CORRECTORES
RUBÉN ORTIZ
SUSANA QUINTERO

DISEÑO ORIGINAL
PABLO MOYA ROSSI

PRODUCCIÓN EDITORIAL
MIRIAM AGUIRRE ARVIZU

ASISTENCIA GENERAL
MARÍA DE LA PAZ ZAMORA

FOTOGRAFÍA
FERNANDO MOGUEL
JOSÉ JORGE CARREÓN

DISTRIBUCIÓN Y DIFUSIÓN
EDGAR LORRABAQUIO
SERGIO SÁNCHEZ

COORDINADOR DE VOCEADORES
HUGO CORRIPIO

COORDINADORES
DE SECCIONES FIJAS EN LOS ESTADOS

BAJA CALIFORNIA: HEBERT AXEL
JALISCO: FAUSTO RAMÍREZ
MICHOCÁN: ARNULFO RAMÍREZ
NUEVO LEÓN: JAVIER SERNA
QUERÉTARO: LEONARDO KOSTA
VERACRUZ: FRANCISCO BEVERIDO
ZACATECAS: JUAN ANTONIO CALDERA

IMPRESIÓN
GRÁFICA, CREATIVIDAD Y DISEÑO

PASO DE GATO, revista trimestral núm. 23, Octubre-Diciembre 2005.
Editor responsable: Edgar Chías. 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: 16654986423. Prohibida su reproducción total o parcial. Domicilio de la publicación: Eleuterio Méndez 11, Colonia Churubusco-Coyoacán, C.P. 04120, México, D.F. Teléfonos: (0155) 5601 6147, 5688 9232, 5688 8756.

Correos electrónicos:
infopdg@prodigy.net.mx
paso_de_gato@hotmail.com
suscriptorpdg@prodigy.net.mx

Imprenta: Gráfica, Creatividad y Diseño, S.A. de C.V., Plutarco Elías Calles 1321, Col. Miravalle, C.P., 03580, México, D.F.
Teléfono: 01 (55) 56 72 40 75 grafcrea@prodigy.net.mx
Distribuidor: PASO DE GATO

EL CONTENIDO DE LOS ARTÍCULOS ES RESPONSABILIDAD DE SU AUTOR. Esta revista se publica gracias al apoyo de las siguientes instituciones: Dirección de Teatro y Difusión Cultural de la UNAM, CNCA, INBA, Centro Cultural Helénico y Universidad de Guadalajara, así como de los gobiernos de Michoacán, Nuevo León, Querétaro, Veracruz y Zacatecas.

*Sistema Nacional de Creadores de Artes (FONCA)

DE CARA AL 2006, EL TEATROTE DE LA POLÍTICA

Con la evidente preocupación que el desarrollo del gran teatro de la política nos infunde y de cara a las elecciones presidenciales de nuestro país en el 2006, la gente de teatro nos hacemos preguntas no articuladas, no visitadas en foros, no concensuadas, nunca hechas desde la colectividad sino desde la individualidad en el café, en pasillos, en lobbys. Además de robarle al teatro su terminología (escena, escenario, dramático, actores, protagonistas, farsa), la política parece hurtarle también la posibilidad de superarla. El teatrote de la política (y sus "actores") avasalla la ficción con peripecias mucho más increíbles que las imaginadas por los artistas, sumidos en una confusión más bien general. Los cambios operados en México no se han dejado sentir en el teatro a nivel de estética, de discurso, de proposiciones concretas. "El teatro sigue con la duda de lo que debe hacer", dice el uruguayo Alfredo Goldstein respecto a su geografía, y parece quedarnos el chaleco a la medida.

Tanto la izquierda (en el gobierno de la capital) como la derecha (en el gobierno federal) han exigido a la cultura demostrar su utilidad social; los unos en términos de populismo y los otros en los del libre mercado. La inversión en el ramo no ha sido menor, pero sigue sin servir para el desarrollo de proyectos artísticos sólidos. Se construyen mega bibliotecas y centros regionales de las artes sin ofertar a los creadores la alternativa descentralizadora que les dé vida.

Para algunos el PAN nos ha hecho extrañar al PRI en términos de política cultural, pero se nos olvida que el aparato burocrático de las instituciones creado por éste, continúa llevándose nueve de cada diez pesos del dinero destinado al ramo. Nadie quiere entrarle al problema para lograr el cambio de esa ecuación absurda. Callejón sin salida: ¿por quién va a votar usted?

"Teatro y cambios políticos", título del DOSSIER de este PASODEGATO, pretende una revisión de lo que ha pasado con el arte dramático en otras latitudes al producirse la ruptura con los regímenes totalitarios que los encabezaban. Rodolfo Obregón, coordinador del mismo, plantea "naturalmente una pregunta incómoda: ¿y acaso en México no sucede nada?" Ojalá que los materiales aquí reunidos abran una discusión más allá de un "foro de lamentaciones" durante la XXVI Muestra Nacional de Teatro a realizarse en noviembre próximo en la ciudad de San Luis Potosí.

Y en este tenor es que publicamos la obra *Acteal, guadaña para 45* del chiapaneco Héctor Cortés Mandujano en nuestra sección ESTRENO DE PAPEL. Finalmente, dedicamos nuestro PERFIL al doctor Armando Partida Tayzán, quien ha seguido muy de cerca, desde su trinchera académica y crítica, el desarrollo del teatro nacional.

Jaime Chabaud



UNAM



LA CONACULTA

INBA HELENICO



cultura UDG



EL INTERÉS TIENE PIES

CUENTA LA HISTORIA

Peter Brook

A continuación, un amargo dulce. La sencilla parábola que expresa que en lo evidente y lo simple se esconde todo misterio. Peter Brook al rescate (una vez más).

Que Dios, al ver lo terriblemente aburridos que estaban todas las criaturas al séptimo día de la creación, forzó su agotada imaginación buscando otra cosa que agregar a la totalidad que acababa de concebir. De pronto, su inspiración estalló aún más lejos de sus ilimitadas fronteras y percibió otro aspecto más de la realidad: era posible imitarse a sí mismo. Y fue así como inventó el teatro.

Convocó a los ángeles y les anunció su hallazgo en los siguientes términos que aún perduran en un antiguo documento sánscrito: "El teatro será el campo a través del cual las personas podrán comprender los misterios sagrados del universo; y, al mismo tiempo - añadió con engañoso desenfado-, servirá de alivio a los borrachines y los solitarios".

Los ángeles se emocionaron tanto que apenas podían esperar a que la tierra se poblara lo suficiente para poner en práctica esto. Llegado el momento, la gente respondió con igual entusiasmo y rápidamente aparecieron muchos grupos que trataron de imitar la realidad en sus distintas formas. Sin embargo, los resultados fueron decepcionantes. Lo que había sonado tan maravilloso, tan generoso e incluyente, parecía volverse polvo en sus manos. En particular, los actores, dramaturgos, directores, escenógrafos y músicos no lograban ponerse de acuerdo en asuntos tan simples como quién de ellos era el más importante, por lo que pasaban mucho tiempo riñendo mientras su trabajo los satisfacía cada vez menos y menos.

Finalmente un día, al darse cuenta de que por ese camino no llegarían a nada, comisionaron a un ángel para que regresara con Dios a pedir su ayuda.

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

El regreso del ángel a los círculos teatrales constituyó un acontecimiento colosal, y los profesionales se reunieron en derredor suyo mientras la caja era abierta. El ángel sacó el papel y lo desdobló. Contenía una única palabra. Algunos intentaron leer por encima del hombro del enviado divino, mientras él anunciaba:

- "Interés". Ésa es su palabra.

- ¿Interés? ¿Interés?

- Sí.

- ¿Es todo?

- ¡Sí, eso es todo!

Por toda la sala estallaron exclamaciones de desaprobación.

- Pero, ¿por quién nos ha tomado?

- Es infantil.

- Como si no supiéramos...

La reunión se disolvió agriamente, y el ángel se alejó bajo una nube. La palabra, aún cuando nadie volvió a mencionarla, se convirtió en una de las múltiples razones por las que Dios perdió su rostro ante sus criaturas.

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

- Interés. Interesar. Yo debo interesarme. Yo debo interesar a otro. Y no puedo interesar a otro a menos que yo mismo esté interesado. Lo que necesitamos es un interés común.





Luego otra voz dijo:

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

-Para nosotros.

-Para todos nosotros...

-Y con el ritmo adecuado.



-¿Ritmo?

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

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

¿Qué es interesante?, se preguntaban, o, como alguno de ellos dijo: ¿En qué reside lo verdaderamente interesante? Y fue aquí cuando apareció la discordia. Para algunos, el mensaje divino era claro: "interés" aludía sólo a aquellos aspectos de la vida relacionados directamente con las cuestiones esenciales del ser y de llegar a ser, de Dios y las leyes divinas. Para otros, "interés" se refería al interés común de todos los hombres por entender con mayor claridad lo que es justo o injusto para la humanidad. Para algunos más, el carácter ordinario de la palabra "interés" era una clara señal de la divinidad para no perder un solo minuto en profundidad y solemnidades, sino simplemente dejar pasar las cosas y entretener.

Fue en este momento cuando el estudiante de sánscrito citó el texto completo a cerca de las razones por las cuáles Dios ha-

bía creado el teatro: "Tiene que ser todas esas cosas al mismo tiempo", sentenció.

-Y de un modo interesante- añadió alguien más. Acto seguido, el silencio se hizo profundo.

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

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

-Con esta palabra -agregó otro calladamente-, podríamos llegar muy lejos...

CÁTEDRA E INVESTIGACIÓN: EL OTRO CANAL

ARMANDO PARTIDA: LA REFLEXIÓN ATÍPICA

Sergio López Sánchez

Sergio López Sánchez: Hay en usted una especie de ruta vital: su nacimiento en Tecuala, Nayarit; la primerísima infancia en Mazatlán, Sinaloa; la segunda infancia en Empalme, Sonora; la adolescencia en Mexicali, Baja California; la juventud primera en la ciudad de México, la juventud en Moscú y el regreso en la adultez en la ciudad de México. ¿Como influyó en su formación esa itinerancia, ese conocer varias culturas, costumbres, temperaturas, idiosincrasias y demás...?

Armando Partida: Eso es evidente. Por una parte me enriqueció; si vemos todo ese periplo por la costa del Pacífico y luego a un provinciano paseándose a los veinte años por París, por Moscú y anexas... pues claro que eso no sólo da la posibilidad de ver diferentes paisajes, sino de adquirir conocimientos que se van acumulando. Pero, sobre todo, lo más rico ha sido el aprendizaje, que lo convierte a uno en un ser atípico. Esto tiene sus beneficios y, por otra parte, sus bemoles porque resulta que uno siempre está sintonizando otra frecuencia a la cual es muy difícil que otros se integren.

SLS: Su capacidad de lectura –en muchos sentidos–, ¿usted la considera atípica?

AP: Totalmente. Cuando comienzo realmente a leer –aparte de los textos de la escuela, que generalmente se rechazan por la incapacidad de los profesores de hacer atractivas las lecturas, uno se siente completamente incapaz y le resulta todo incomprensible y lo llevan finalmente al desconocimiento de su propia lengua y de la literatura– es en el extranjero. Luego, de repente, uno cae en el conocimiento de la literatura, pero en lengua extraña y comienza a descubrirla a una edad en que los otros ya la descubrieron y en su propia lengua.

SLS: Literatura y teatro. ¿Es a su regreso de Europa cuando...?

AP: No, no. Es primero el teatro. Más que la dramaturgia fue el teatro mismo, el escenario. Y como consecuencia, la li-

teratura dramática. Comienzo a estudiar con Hebert Darién y a trabajar con él en 1957. En esa época viene el conocimiento de toda la vanguardia del teatro mexicano de los cincuenta, con Basurto, Cantón, Carballido, Sergio Magaña, digamos... la generación que le sigue a Usigli... y también de la gente de la danza mexicana contemporánea y de la plástica mexicana. Pasa un par de años y después viene el viaje a Europa. Pero antes de partir, en la segunda mitad de los años cincuenta, la ciudad de México me permitió la entrada de lleno a los grandes cambios del teatro nacional. El conocer a Ionesco, a Brecht, paralelamente a los jóvenes iracundos ingleses, al realismo norteamericano con Tennessee Williams, Arthur Miller y, por otra parte, las propuestas escénicas de Teatro en Coapa, de Poesía en voz alta, del Teatro de Arquitectura. Todo esto a mí me pareció en absoluto normal. Una visión distanciada surgió ya estando en Europa, frente a otra teatralidad, a otra tradición. Sobre todo de la tradición rusa, que me toca a unos cuantos años de haber comenzado el deshielo; entonces comienza allá una nueva perspectiva tanto dramaturgica como escénica: se requería otro tipo de actoralidad que no fuera la establecida y tradicional del Teatro de Arte o del Teatro Mali y afortunadamente en ese momento comienza, particularmente, la presencia Brecht. A mi regreso ya lo conocía. Y el impacto que provoca escénicamente. El alejamiento me da la posibilidad de ver cómo es en una parte y cómo resulta en otro la misma experiencia.

SLS: A su regreso están los pupitres de sus alumnos de tantos años en la UNAM y las butacas de tantas horas de estar viendo teatro mexicano. ¿Cómo encuentra el escenario y la cátedra?

AP: La cátedra se me dio muy fácilmente. Nunca pensé llegar a ella, sino irme a la práctica. Pero me encontré con un periodo que no viví, que fue el proceso del cambio del primer lustro de los sesenta. Encuen-

tro ya todo diferente. La gente con la que yo había compartido las mismas inquietudes tenía otra perspectiva y además cada quien había seguido rumbos diferentes. Lo que yo suponía que iba a ser una integración a la práctica teatral, fue totalmente imposible.

SLS: ¿Hubo un relevo generacional?

AP: Efectivamente. Pero no era tanto por la diferencia de edad, sino que aquí se habían formado en otro proceso. Es el momento en el que uno comienza a definir los rumbos por los cuales quiere uno transitar. El no haber participado en ese proceso fue el primer distanciamiento con la praxis. Eran caminos completamente diferentes. Jodorowski, Gurrola... ya habían pasado todos ellos esa experiencia. Yo no pasé por el proceso de esa brecha generacional de principios de los sesenta, que diera como resultado el movimiento del 68, en el que yo no había participado como para formar parte de él.

SLS: Décadas después, ya establecido en la ciudad de México, viene el reencuentro con los teatros no capitalinos, con los grupos de los estados, a partir del establecimiento de la Muestra Nacional de Teatro, y luego con las emisiones de las Muestras Regionales de Teatro –particularmente la del Noroeste que sigue más o menos el mismo itinerario de su infancia. ¿Reconoce usted teatralidades distintas... o alguna corriente unificadora...?

ABi: hablamos del teatro que los estudiosos de la escena latinoamericana llaman ahora hegemónico, el de la clase dominante, encontramos que ha habido un proceso muy marcado en cada década. A partir del año sesenta vemos un cambio radical entre el primero y segundo lustros. Es en el teatro –no tanto en literatura dramática– en donde se resienten más los cambios políticos e ideológicos. Es la teatralidad la que se ve afectada por esos cambios. Vemos un vaivén de ese teatro hegemónico. Uno dice: “este teatro es mejor o peor”, pero no se ha puesto en contex-

to y no se hace una reflexión del por qué es así. Uno siempre ve con los anteojos de una teatralidad completamente cerrada, como si ésta fuera un ente independiente, apartado, y no es cierto. Se sigue alguna corriente y si cumple con las premisas establecidas por ella, la crítica se queda ahí. El porqué no se plantea, por lo común. Es precisamente del “porqué” de donde deberíamos partir para enjuiciar —si de eso se tratase—, cuando se ve el teatro de fuera del Distrito Federal. Este teatro se ve con los mismos anteojos que con los que se ve el teatro de la capital, pero siempre desde los valores estéticos preestablecidos, olvidándose completamente de las realidades de los estados y regiones enteras. ¿Cómo es posible que estando a dos horas de aquí, en Puebla o Querétaro, no vemos la sombra de “buen teatro” de la capital? En estas dos ciudades hay una actividad teatral que responde a las expectativas de cada una de ellas que son, al mismo tiempo, muy diferentes. Lo mismo que sucede en Xalapa o Guadalajara, cuyas estéticas son completamente diferentes porque responden a sus necesidades. El caso más frecuente responde a los intereses de los practicantes del teatro, que no toman en consideración en absoluto lo que acontece a su alrededor.

En el norte hay un movimiento unificador, *malgré tout* —a pesar de todo—. Más bien podríamos hablar de una, dos o hasta tres corrientes, pero que están englobadas en lo mismo, que serían: el teatro regional de la frontera, el teatro de la frontera y el teatro fronterizo. Siempre que hablamos del norte pensamos en un ente completo, monolítico. Pero son entidades completamente diferentes. Cada teatralidad responde, generalmente, a las necesidades de los creadores; que aunque no siempre están estrechamente relacionadas con las expectativas del público de la región, la mayoría de las veces resultan coincidentes. Algunos de estos dramaturgos son muy concientes de su quehacer y otros no tanto. En esta cuestión, cuando hablamos del teatro de Baja California o de Chihuahua o de Tamaulipas, encontramos una serie de constantes que los hace —paradójicamente— totalmente diversos. El teatro fronterizo surge a partir de la reconsideración de la cultura patrimonial regional, hay una revaloración, una identificación con las propias fuerzas telúricas. Cuando hablamos de teatro de la frontera, hablamos de lo que acontece en la vida cotidiana de estas ciudades. De teatro fronterizo habla-

mos cuando hay en la obra la interrelación, las influencias entre uno y otro país en una situación literalmente límite.

Esto es lo que hace las diversas teatralidades. Dentro de esto también hay diferentes acercamientos. Surge también otra expresión, la de quien no quiere ser regional, que quiere ser universal y vemos que su escritura es horrible, porque no hay ejemplos que sobrepasen, aniquilen o hagan sombra a estas otras formas de teatro. No es como sucedió con los Contemporáneos, que quisieron enriquecer y que sí tenían una solidez efectiva y además, interés. Queriendo evitar las raíces o no mostrarse localistas, simplemente muestran el prurito de que los confundan con nortños. Piensan que no ser del norte es seguir un nuevo patrón internacional o determinados giros o la presencia de determinados personajes y hacer un teatro que no tenga nada que ver con lo que son estas regiones y su público. El divorcio está en querer... que el teatro suceda en... pero sucede... nada más en la mente del dramaturgo. Pienso que eso de no querer hacer teatro del norte porque sí, no es más que un prejuicio.

SLS: Este constante oficio de ver teatro, ¿como retroalimenta su vida académica?

AP: De diferentes maneras. Lo hace a uno más aplicado en las técnicas didácticas y pedagógicas y a buscar objetivos en la enseñanza. Que los alumnos traten de no de caer en la simplicidad, en lo convencional de una apreciación. Precisamente, ver este teatro de “afuera” nos muestra todas las carencias que tienen tanto los dramaturgos como los hacedores del teatro. Eso es una buena lección para poner especial énfasis en enseñar de una manera más orgánica. Y que no sea unilateralmente. Uno se da cuenta por las puestas en escena que las obras no están bien leídas o bien interpretadas o que falta información, cultura, sobre tal o cual cosa. Eso es una gran retroalimentación para no caer en las mismas trampas o lugares comunes. Por otra parte, también lo obliga a uno a estar más o menos enterado de lo que sucede en otras latitudes. Alguien me reclamaba recientemente el estreno de una obra que traduje del francés: que dónde quedó, me decía, el teatro mexicano —que es la clase que doy en la Facultad de Filosofía y Letras... Pero la cátedra no es una limitante o un cerco cerrado. Esas cosas, como esa traducción, son las que le permiten a uno mayor libertad pues le dan una perspectiva. La didáctica me ha llevado y obligado,



Archivo personal de Armando Partida.

desde hace unos años, a hacer un mayor estudio de las teorías dramáticas y de las teorías escénicas. Yo creo que eso se refleja en la cátedra. (Precisamente en estos días sale un primer libro mío sobre teorías dramáticas.) El ejercicio de la crítica me ha retroalimentado mucho al valorar mis juicios: a ser más cuidadoso, no partiendo del resultado en sí mismo, sino del estudio de las teorías escénicas y de cómo éstas se realizan o no. Y desde esta perspectiva evita uno... Uno siempre es subjetivo, pero lo que he tomado como instrumento en todas mis investigaciones es ser más aplicado en “el cómo” dirigir esa crítica. Que esos dos aspectos —las teorías escénicas y su realización— permitan hacer un análisis y una reflexión sobre lo visto, sobre lo acontecido, allí se enfoca toda la investigación que he desarrollado. Todos mis libros —usted lo ha dicho— son un solo ensayo, un desdoblamiento del mismo tópico...

SLS: ...como las hojas de un biombo que se van desenvolviendo...

AP: Sí tuviera que poner un nombre a esta tarea, a ese desarrollo, se llama investigación teatral. Pero difiere de la investigación tradicional —en cuanto al rescate de documentos, pues se piensa que la investigación siempre es sinónimo de hurgar en archivos. Cuando uno estudia el acontecer teatral se está hablando del presente o de un pasado inmediato aparentemente fugaz. Es muy comprometedor el análisis. Es una reflexión atrevida. Se requiere de gran responsabilidad y la investigación impide, precisamente, esa fugacidad. Ese es otro de los valores de la investigación: dejar un testimonio inmediato. Como he dicho en algún prólogo, esto es apenas un material del que pueden partir diversas investigaciones, que puede señalar rutas, marcar temas, sugerir tópicos... ampliar el conocimiento...

No, nunca es una obra cerrada.

Ni para mí ni para el lector.

SERGIO LÓPEZ SÁNCHEZ. Investigador del CTRU.

HOMBRE DE LEY

HOMBRE DIRECTO

Germán Castillo

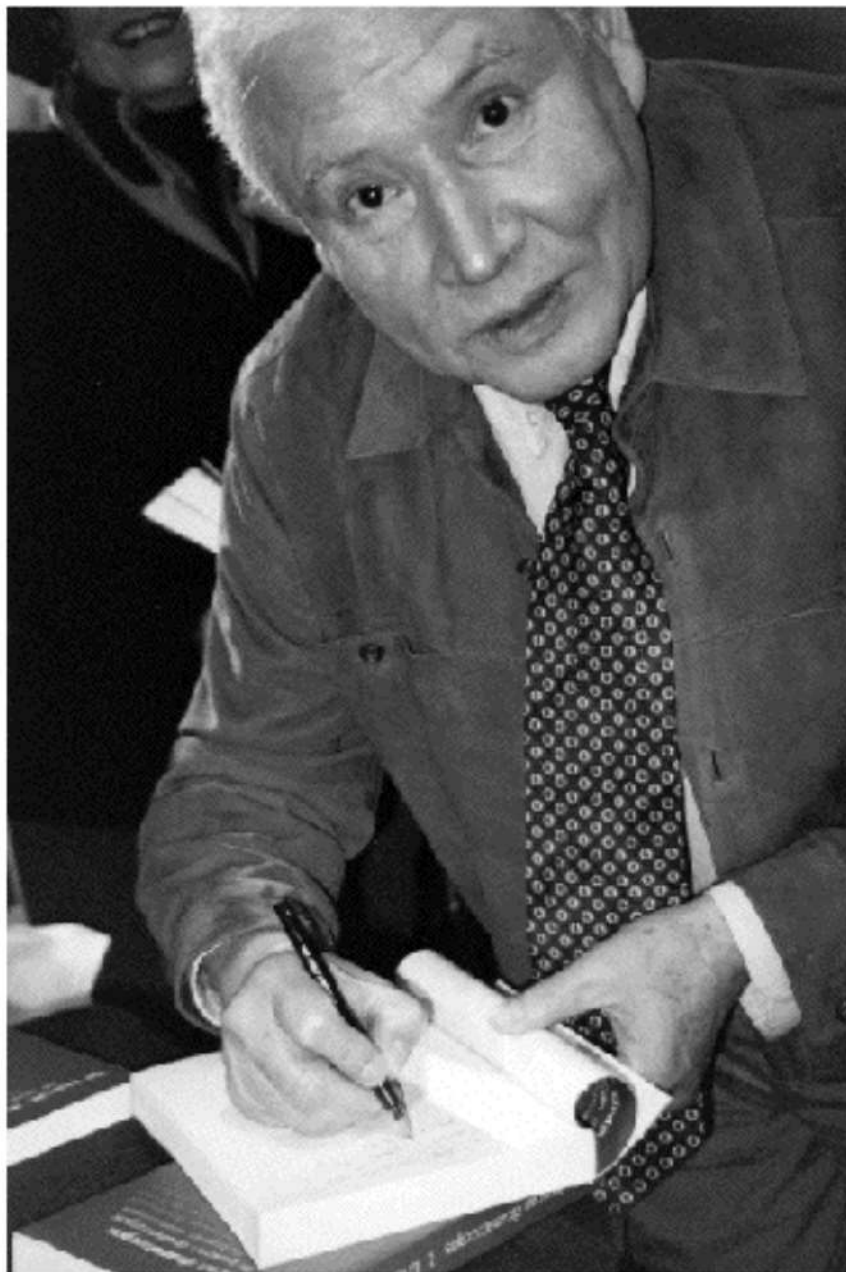
Armando Partida es en primer término un hombre fuerte, fortaleza que le ha de venir de sus primeros años en la dureza climática de Mexicali, pero también de una primera juventud solitaria en la ciudad de México para terminar estructurando esa fortaleza en la Universidad Lumumba de la Unión Soviética, donde cursó sus estudios profesionales. Fuerte, gentil, refinado, cálido y cordial; Armando es un hombre al que hay que ver de frente, no tolera los sesgos cortesanos.

Desde la academia ha hecho del teatro la razón y destino de su existencia y por el teatro mexicano ha hecho lo suficiente para que todos los que de él formamos parte, tengamos algo que agradecerle. En el desorden propio de mi memoria enumero algunos hechos contundentes en los que Armando ha sido protagonista, detonador o parte fundamental:

- La presentación de Víctor Hugo Rasón Banda con *Armas Blancas* -su primer montaje de éxito indiscutible- con alumnos del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, bajo la dirección del añorado Julio Castillo.

- El análisis teórico y divulgación persistente de la obra de Jesús González Dávila desde el inicio de la carrera de éste, cuando nadie todavía veía con claridad la potencia dramática de este autor y su alejamiento de la tradición dramaturgica que le antecedió.

- Su participación definitiva en la creación del Teatro Regional de la Universidad Autónoma de Sinaloa, acompañando en lo teórico y anímico al trascendente dramaturgo y director Óscar Liera.



- También influyó en la creación del Teatro en Vecindades de Roberto Javier Hernández; así como en la formación de muchos investigadores de diversas generaciones.

- Persistente testigo y analista de la Muestra Nacional de Teatro, Armando Partida recibe ahora un reconoci-

miento en el marco de este evento. Sigue publicando el resultado de sus investigaciones de manera constante y numerosa, pese al homenaje, que siempre son mal augurio, tenemos un fuerte y gentil Armando, para mucho tiempo.

GERMÁN CASTILLO . Director de escena y pedagogo.

EL COMAL HABLANDO DE LA OLLA

PARTIDA, EL RUSO

Jaime Chabaud

Pienso que es uno de los personajes más complicados (le dijo el comal a la olla) e incomprensidos de nuestro gremio teatral. Armando Partida nació en Mexicali, sabe francés, inglés, semiótica, cocinar de maravilla, toda (o casi) la historia del teatro mexicano del siglo XVI al XXI; pero primordialmente piensa en ruso y, peor, escribe en ruso. Es un estructuralista medio desestructurado, un gruñón intolerante que aleja simpatizantes y afectos (otra vez el comal...), un tirano cuando de trabajar se trata, complicado al explicarse; pero sobre todo es un Maestro.

Todos hemos tenido, a lo largo o corto de nuestras historias, infinidad de "profesores": gente que le transmite a uno -o no- ciertos conocimientos mal o bien articulados, incluso alguno que otro hasta con pasión. Lo que yo entiendo por "maestro" es aquel que funda en su "alumno" un momento de lucidez, de revelación o de decisión de vida. Digamos que se convierten en el plot, el turning point, la peripecia (en términos aristotélicos), la acción dramática que no tiene retorno. La Secretaría de Salubridad y Asistencia de nuestro país ha definido la noción de peripecia de la manera más clara que he encontrado en todos los libros de teoría que he leído, y es justo con sus anuncios de prevención de accidentes (niño a punto de tomar de botella de coca-cola que evidentemente no tiene tal líquido sino un solvente): "Cuidado, porque después ya nada es igual".

Afortunados se pueden llamar aquellos que cuentan con dedos de más de una mano a los que consideran "sus" Maestros. Yo he sido afortunadísimo porque "mis" Maestros han sido Alicia Delaval, Marisa Magallón, Huberto Batiz, Óscar Liera, Gerardo Velásquez, Jesús González Dávila,



Archivo personal de Armando Partida

José Sanchis Sinisterra, Michel Azama y Armando Partida. Con Armando nació mi profunda pasión por la historia del teatro mexicano, que derivó en una exitosa, aunque tortuosa, colaboración para sacar adelante diez volúmenes de obras del siglo XIX en la colección Teatro Mexicano, Historia y Dramaturgia que consta de otros diez dedicados a los siglos XVI al XVIII que hizo con la ayuda de Silvia Peláez. Nada más por esa colección monumental, México y el poco agradecido gremio teatral le deberían un timbre postal. Sé que su carácter no le ayuda (el comal...) pero es uno de los hombres de nuestro quehacer escénico al que no se le ha sabido reconocer toda una trayectoria como crítico, ensayista, antólogo, investigador, teórico, traductor, promotor de publicaciones especializadas

y del teatro regional en la República, académico, premio a la nalga de oro (o butaca de oro) por ver todo aquello a lo que es convocado cuando los más valerosos renunciarían a la mitad del camino...

Siempre he sido un grosero y un insolente (la olla le dice al comal) con Armando Partida Taysán. Vaya, hasta apodos y canciones le he inventado. Pero él muy bien sabe que de no haber sido mi Maestro, difícilmente hubiese yo podido escribir obras como En la boca de fuego, El Ajedrecista o Divino Pastor Góngora; simplemente no sería posible. Gracias Maestro.

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

UNA VIDA ENTRE LOS LIBROS

BIBLIO-HEMEROGRAFÍA DE ARMANDO PARTIDA

Sergio López Sánchez

LIBROS

— *Escena mexicana de los noventa*, México, CONACULTA -FONCA -INBA -CITRU, 2003.

— *Se buscan dramaturgos I*, entrevistas, México, CONACULTA -FONCA -INBA -CITRU, 2002.

— *Se buscan dramaturgos II*, panorama crítico, México, CONACULTA -FONCA -INBA -CITRU, 2002.

— *La vanguardia teatral en México*, México, Biblioteca del ISSSTE (serie ¿Ya LEÍSSSTE?), 2000.

— *Dramaturgos mexicanos 1970-1999*, México, CONACULTA -INBA -CITRU, 1998.

— *Teatro adentro al descubierto*, México, CNCA -Dirección General de Comunicación Social (colección Periodismo cultural), 1997.

— *Raúl Kampfer, soñador del cine de autor*, México, UNAM -Dirección General de Actividades Cinematográficas, 1994.

— *Teatro de evangelización en náhuatl*, México, CONACULTA (serie Teatro Mexicano, historia y dramaturgia II), 1992.

— y Ana Goutman (coordinadores), *Bibliografía comentada de las artes escénicas*, México, UNAM -Facultad de filosofía y Letras -DGAPA, 1995.

Traducciones

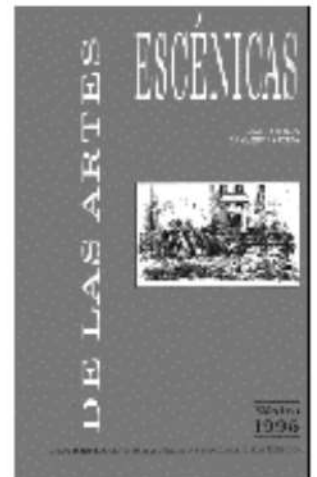
— *Cantar del las huestes de Ígor* (estudio preliminar, traducción y versión libre y anotada de Armando Partida), México, UNAM -Facultad de Filosofía y Letras, 2001.

Lotman, Yuri, *Semiótica del cine y estética cinematográfica* (traducción de Armando Partida), México, UNAM -CUEC, 1977.

Paporov, Yuri, *Hemingway en Cuba*, (traducción de Armando Partida), México, Siglo XXI, 1993.

ASESORÍA

— *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia* (19 volúmenes), México, CNCA -DGP, 1992.



COMPILACIONES

Liera, Óscar, *Teatro completo I* (estudio introductorio de Armando Partida, investigación y notas de Armando Partida y Sergio López), Culiacán, SEPYC -COBAES -DIFOCUR, 1997.

— *Teatro completo II* (estudio introductorio de Armando Partida, investigación y notas de Armando Partida y Sergio López), Culiacán, SEPYC -COBAES -DIFOCUR, 1997.

ARTÍCULOS EN LIBROS

— "El sacrificio de Isaac, ¿colonización o integración escénica de dos culturas?", en: María Sten (compiladora), *El teatro franciscano en la Nueva España*. Fuentes y ensayos para el estudio del teatro de evangelización en el siglo XVI, México, UNAM -CONACULTA -FONCA, 2000.

— "La teatralidad de la Pasión en Iztapalapa", en: Adriana Luna Parra (compiladora), *Semana Santa en Iztapalapa*, México, DDF -Delegación Iztapalapa -UAM -El Juglar, 1992.

— "De la posguerra a nuestros días", "La nueva dramaturgia" y "Muestra Nacional de Teatro (Teatro en provincia)" en: Moisés

Coterillo (compilador), *Escenario de dos mundos: Guatemala-México-Nicaragua-Panamá-Perú*, Madrid, Ministerio de Cultura-Centro de Documentación Teatral, 1988.

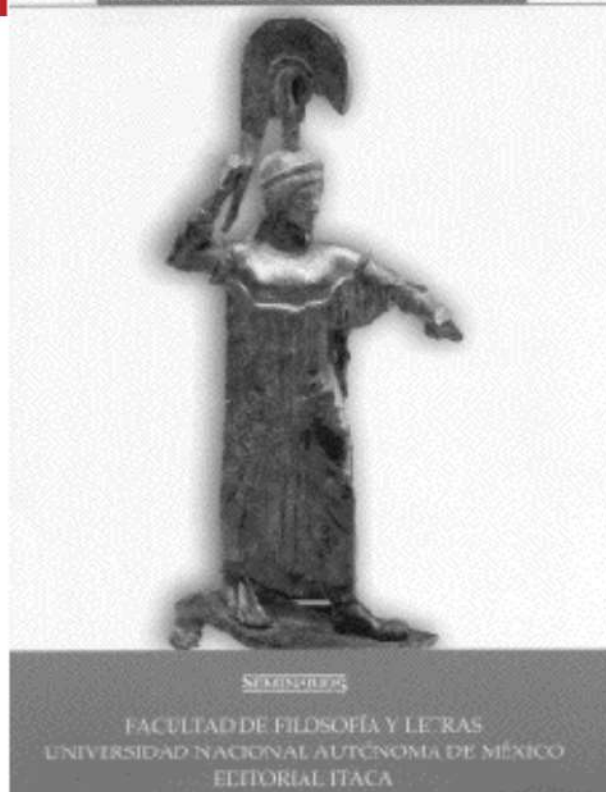
— "El actor y su trabajo escénico", en: *Semiótica y Teatro*, La Habana, Pueblo y Educar, 1988.

— "La Muestra en perspectiva, 1954-1991", en: Jesús Gómez Serrano y Guadalupe Morán Romo (compiladores), *Crónicas de la XII Muestra Nacional de Teatro*. Aguascalientes 1991, Aguascalientes, Cigarrera La Moderna-ICA, 1992.

— "Un acercamiento al estilo de Hugo Argüelles", en: Edgar Ceballos (compilador), *Hugo Argüelles. Estilo y dramaturgia*, México, INBA -Gaceta (serie Escenología), 1994.

— "La Muestra Nacional de Teatro" en: Argentina Argelia Santana (compiladora), *Presencia de la Muestra Nacional de Teatro en Nuevo León*, Monterrey, Cigarrera La Moderna-ICNL, 1994.

— "A creative and transforming national theatre" en: Berlin International Theatre Institute (editor), *The world of theatre 1992-1994*, Dhaka, Bangla-



desh, International Teatre Institute, 1995.

—“El tocotín en la loa para el auto ‘El divino Narciso’”, en: Margarita Peña (compiladora), *Cuadernos de Sor Juana*, México, UNAM-Difusión Cultural-Dirección de Literatura, 1996.

—“Del espectáculo y la metáfora visual del actor en el 94-96”, en: Francisca Miranda y Arturo Díaz Sandoval, *Bianuario 1994-1995 del teatro mexicano*, México, CNCA-INBA-CITRU, 1996.

—“Brecht en la dramaturgia mexicana 1958-1965”, en: Rodrigo Johnson (compilador), *Brecht en México a cien años de su nacimiento*, México, UNAM-La Perpetua-INBA, 1998.

—“El poder del imaginario prehispánico en la Semana Santa cora”, en: Daniel Meyrán (compilador), *Théâtre et histoire / Teatro e historia. La conquête du Mexique et ses représentations dans le théâtre mexicain moderne. La conquête de México y*

sus representaciones en el teatro mexicano contemporáneo, Perpignan, Francia, Criaup Presses Universitaires de Perpignan, 1999.

PRÓLOGOS

—“Prólogo”, en: Óscar Liera, *Dulces compañías*, Culiacán, UAS, 1987.

—“Prólogo”, en: Gerardo Velázquez, *Rubor helado*, México, IPN (colección Textos literarios, serie Teatro), 1987.

—“Antología personal de Óscar Liera”, en: Óscar Liera, *Pez en el agua*, Culiacán, UAS, 1990.

—“El discurso del guión”, en: María de Lourdes López Alcaraz, *El guión, su lenguaje literario*, México, UNAM-ENEP-Acatlán, 1996.

—“Dos preabsurdistas soviéticos”, en: Rosa María Philips (selección y versión del ruso), *Literatura rusa del absurdo*, México, Trillas, 1992.

—“La vida es sueño y los sueños teatro son”, en: Rovira-Sandoval-Sequeda, *Boca de tres ríos*, Ensenada, UABCS, 1993.

—“Las primicias en los viejos juegos de la dramática”, en: Óscar Liera, *Teatro completo I*, Culiacán, SEPYC-COBAES-DIFOCUR, 1997.

—“Liera y la cultura patrimonial”, en: Óscar Liera, *Teatro completo II*, Culiacán,



cán, SEPYC-COBAES-DIFOCUR, 1997.

—“La pasión crítica”, en: Enrique Mijares, *La realidad virtual del teatro mexicano*, México, Juan Pablos, 1999.

—“El Teatro Apolo o la reconstrucción de la memoria de un pueblo”, en: Sergio López Sánchez, *Donde mueren las palabras: El Teatro Apolo de Culiacán*, Culiacán, DIFOCUR-FOECA (serie Los premios), 2000.

—“La dramaturgia de Antonio Leal y Romero”, en: María del Carmen Arellano Olivás (compiladora), *Teatro para hombres solos*, Aguascalientes, ICA, 2001.

—“Teatro regiomontano en su propia tinta”, en: Ana Laura Santa María, *Desde la butaca. Teatro regiomontano de fin de milenio, 1993-2000*, Monterrey, UANL, 2001.

—“Carlos Solórzano: renovador del teatro latinoamericano”, en: Carlos Solórzano, Carlos Solórzano, *Teatro Completo*, México, DGP-CNC (Lecturas mexicanas, cuarta serie), 2002.



TEATRO
Y CAMBIOS POLÍTICOS



“La cuestión esencial es que el teatro ni aquí (en la RFA) ni, con ciertas salvedades, entre nosotros (en la RDA) sabe qué tipo de función desempeña en la sociedad [...]”.

Heiner Müller

DIAGNÓSTICO A VUELA PLUMA

Rodolfo Obregón

Al comenzar el balance del autodenominado sexenio del cambio, nuestra deformación idiosincrásica, huella y origen de setenta años de dependencia institucional, nos lleva de inmediato a hacerlo en términos de la política cultural del Estado aplicada al teatro. Y, en el acto, dejamos de observar cómo el teatro (los repertorios, las formas de escenificar, los modos de producción, las relaciones con los públicos, los estilos actorales, etcétera) responde a un nuevo orden de la organización social mediado por la política.

Es por ello que, aunque las transiciones democráticas hayan implicado cambios más radicales en otras latitudes del planeta (como bien lo apunta el artículo de José Ramón Enríquez), hemos recurrido a sus variadas experiencias como marco de referencia para una reflexión sobre la escena mexicana que se abre aquí, pero queda pendiente aún profundizar.

A la pregunta inicial: ¿qué pasó en el teatro de la Europa Oriental después de la caída del muro?, ¿cómo reaccionó el teatro español ante la muerte del franquismo?, ¿qué sucedió en los teatros latinoamericanos cuando sus creadores se vieron libres de la bota militar?, sigue naturalmente una pregunta incómoda: ¿y acaso en México no sucede nada?

Pues no es verdad, como sostienen quienes ya celebran la vuelta del prísmo original (en cualquiera de sus dos vertientes), que en nuestro país no haya habido un cambio de régimen. Aunque su valoración se complique pues, como se niegan a aceptar quienes de cara al fracaso panista ya no quieren sino salir de la ratonera, éste no implicó un cambio de políticas concretas (particularmente económicas, que parecen ser las únicas que importan).



El gesticulador. De Rodolfo Usigli. Foto de Fernando Moguel.

¿Cómo reacciona, pues, el teatro mexicano? ¿O por qué tarda tanto en hacerlo? ¿O quizás -como me atrevo a proponer en mi propia colaboración- la escena mexicana ya anticipa, a la par de la sociedad, la restauración, el restablecimiento del *ancien régime*? Son las preguntas que quedan en el aire.

Por lo pronto, los textos aquí reunidos nos ofrecen una baraja abierta de posibilidades. El ensayo de Georges Banu, escrito para presidir una reflexión colectiva a diez años de la caída del Muro de Berlín, nos muestra el posible matiz del cambio: incluso dentro de un bloque y un sistema generalizado (el socialista), existieron diferencias en las formas de ejercer la opresión y, por ende, en los caminos de la recuperación. Sumados a las diversas tradiciones culturales y la personalidad de sus creadores más distinguidos, estos matices se traducen en formas variadas de respuesta sobre los escenarios de la región. El cuadro general se complementa con el particular caso búlgaro.

Esos mismos matices son los que posibilitaron, amén del mérito de sus protagonistas, la exitosa transición española. Y los que persigue en su texto el decano de la crítica teatral iberoamericana, José Mon-

león, al abordar las relaciones del teatro y la política antes, durante y después de la dictadura franquista (hecho que, dicho sea de paso, tuvo una importantísima repercusión en la cultura mexicana gracias a la fuerza benéfica de su exilio).

Por su parte, las reflexiones sobre los modos de reaccionar del teatro latinoamericano nos ponen de cara al caso argentino, el caso más interesante en nuestro continente.

Fundado en una tradición de independencia de los poderes públicos, este teatro ha reaccionado con audacia a los cambios políticos de su país y el mundo entero. A diferencia del teatro de otros países (Chile, por gran ejemplo), incapaz de trascender el recuento de los daños causados por las dictaduras militares, o de la amnésica frivolidad que caracterizó al destape escénico español, los creadores del teatro en Argentina han revisado con seriedad su pasado sin dejar correr de largo su presente.

A diferencia de los grupos colombianos, sin duda los más sólidos desde los años setenta y que se desmoronan ahora frente al cambio ideológico y la ausencia de enemigos fácilmente identificables, los teatreros del extremo Sur del continente han reformulado sus modos de producción y sus plan-

TEATRO
Y CAMBIOS POLÍTICOS

El gestor. De Rodolfo Usigli. Foto de Fernando Moguel.

teamientos estéticos conforme a las nuevas reglas de la vida contemporánea.

A diferencia del teatro mexicano -de gran calidad antes del estallido de sus crisis económicas y que ha perdido actualmente todo rasgo de identidad al aceptar sin reparos las leyes de contratación frente al mejor postor-, o del teatro uruguayo -cuya combatividad desapareció junto con la dictadura militar-, el teatro porteño (y el de otras ciudades importantes de la República Federal) se finca en su convicción de ser siempre un espacio de resistencia.

Las estrategias de estos hacedores para afianzar su influencia local se complementan con una calidad de realización total que lleva a sus producciones a circular por el mundo entero, que promueve su escritura dramática lo mismo en México que en España, o les permite celebrar cada año en Alemania una Semana del Teatro Argentino.

Como lo muestra el ensayo de Rafael Spregelbourd, después de cerrar sus cuentas con el incómodo pasado, los hacedores de aquel teatro han sabido sacar provecho de su experiencia; por ejemplo, de la incursión europea de sus artistas exiliados,

una generación que hoy abre generosamente las puertas a quienes siendo niños los vieron partir.

Finalmente, la colaboración de Roberto Varea echa de menos los reflejos de un teatro capaz de reaccionar a las mutaciones que se suscitan sin la evidencia de un cambio de sistema, como ha ocurrido al interior de la gran potencia mundial. Situación que, de paso, deja al descubierto al gran ausente en esta rica y polémica discusión: el teatro cubano, una manifestación más de la urgencia del cambio en una nación más aislada que nunca.

EL ESTE DESORIENTADO

Georges Banu

Texto editado en el número especial de la revista Alternatives Théâtrales y dedicado a la reflexión sobre el teatro de la Europa Oriental a diez años de la caída del muro de Berlín, coordinado por el propio Banu.

LAS PRUEBAS DE LA LIBERTAD

Quién no recuerda aún la novela *¿Sin novedad en el Oeste?* Novela de una guerra, de muchas generaciones. Hoy, parafraseándola, la pregunta puede reformularse de este modo: *¿Sin novedad en el Este?*

1989... el mundo esperaba la renovación. Los artistas la esperaban y nosotros, espectadores, contábamos ya con horizontes por descubrir, obras por explorar, sucesos por vivir. Hoy, diez años más tarde, hay que decirlo, si el sueño de la razón engendra monstruos, el sueño de la libertad, en el Este, ha engendrado decepciones. Ligado a la desmesura de la espera, el teatro lo confirma e, implícitamente, nos invita a reconsiderar el discurso sobre la relación del artista con el poder. En el posicionamiento dicotómico y antinómico tan repudiado bajo el antiguo régimen se descubren, *a posteriori*, ciertas virtudes. Pero, ¿podemos mantener semejantes nostalgias, cultivar tales lamentaciones y olvidar en seguida el sufrimiento en nombre de los beneficios que el arte, y el teatro en particular, pudiera obtener? No, cueste lo que cueste.

LA GLACIACIÓN CONSERVADORA

Kundera no ha dejado de combatir la expresión "Países del Este" invocando la realidad de la Europa anterior a la guerra, en la que los países de dicha zona se distinguían por los grados de evolución política, cultural o social que les permitían afirmar una identidad irreductible. Europa diver-

sificada y contrastada: la Europa central y la Europa oriental, clamaba el escritor, no pueden reunirse bajo una denominación común sino de un modo arbitrario. Esto, para algunos listos a admitir aquello a lo que se dedico el poder soviético durante casi medio siglo -borar las diferencias, allanarlas para imponer un modelo único, con una sola organización, una única perspectiva y una sola autoridad- constituía un motivo de orgullo.

Hoy, con sorpresa, descubrimos que la placa de hielo que cubrió al "Este" no ha anulado las diferencias y que, a pesar de todo, éstas han subsistido. Resistencia tácita al sistema. Dichas diferencias resucitan y el teatro las registra y preserva, incluso las diferencias abismales que existieron en esta parte de Europa antes de que el comunismo se propusiera suprimirlas. Su fracaso se confirma una vez más: el hielo no ha matado, sino que, al contrario, conservó, bajo su influencia, el antiguo paisaje, aquel en el cual Kundera no dejaba de evocar la variedad inicial. Ahora, el paisaje se redescubre y el teatro expone sus contornos: son más sólidos de lo que uno se pudiera imaginar.

Vale la pena adelantar una observación: el comunismo, sobretudo después de 1968, no funcionó indistintamente, porque aquí, la iglesia servía de contrapoder; allá las respuestas o disturbios estaban a la orden del día... El poder no fue indiferente a eso y se amoldó más o menos a la especificidad de estos distintos contextos. Esta es la razón de que haya habido tantas diferencias en el ejercicio de la dictadura. Ésta no fue uniformemente severa. Los países que habían conocido un desarrollo superior sufrieron una presión menor, como si el avance del que se habían beneficiado les hubiera permitido resistir mejor.

No es en la Europa central, sino en la Europa oriental donde la dictadura alcanzó su apogeo. Las diferencias previas a la llegada del poder comunista explican por qué ciertos países conocieron un tipo de terror del que otros escaparon: la estrategia de Moscú fue adaptarse completamente a las especificidades previas de sus satélites. No existió una distribución "democrática" de la opresión y esto ha suscitado recaídas, tanto en ese entonces como hoy cuando podemos darnos cuenta de que existe una relación directa entre el grado de opresión dictatorial inflingida a una cultura y su capacidad de renacimiento. Los países menos lacerados sanan más rápido y las heridas se atenúan a otro ritmo que en aquellos en los que la devastación ha dejado una profunda huella. Puesto que el comunismo nulificó las diferencias de Europa, las ha restituido luego como tales: las diferencias del desastre reaparecen como diferencias en la renovación. El destino histórico de las naciones prosigue su marcha.

LA TENTACIÓN DEL REGRESO

En un primer momento, la tentación del regreso revivió en la mayor parte de la gente de teatro que había sido condenada al exilio. Muchos han sido los regresos, pero generalmente breves, rara vez definitivos. ¿Por qué? Porque desde su origen, la mayor parte de las salidas -ninguna mayoría se sustrae a este respecto- obedecía al doble deseo de escapar de la censura de un poder totalitario y de integrarse a la civilización del Oeste. Cuando las dictaduras cayeron, el deseo de regresar se atemperó en quienes lograron esa integración, hacerlo habría entrañado un sacrificio.

Por lo demás, subsistía aún cierta duda en cuanto a los cambios verdaderos de las

TEATRO
Y CAMBIOS POLÍTICOS

Nadie sabe nada. De Luis de Tavira. Foto de Fernando Moguel.

estructuras políticas, así como a la superación de una pesada herencia, pues el comunismo marcó las mentalidades y los comportamientos; y, por qué negarlo, existía también una desconfianza hacia las condiciones económicas. Todas estas razones reunidas explican el por qué los antiguos exiliados prefirieron la escapadas relámpago o las estancias breves en función de proyectos concretos.

Sin renegar de sus orígenes, pero sin sacrificar tampoco lo adquirido gracias a su pertenencia a la cultura del exilio, los artistas y los intelectuales que partieron han optado por el "medio tiempo", síntoma del desgarramiento que ha significado su "después de la caída". Sin embargo, lejos de ser improductiva, esta incertidumbre se halla en el origen de las acciones más decisivas, porque así los emigrados han logrado salvaguardar la impureza del "entre ambos" por encima de la elección única.

A la relatividad de estos retornos indefinidos, y por tanto los más eficaces, han respondido a veces, aquí y allá, algunos regresos violentamente mediatizados. Para celebrar la vuelta a casa de ciertas celebridades se adoptaron las estrategias del antiguo "culto a la personalidad", tan practicado por el poder



envilecido y, para sorpresa general, estos grandes "hijos pródigos" se acomodaron en la explotación de su propia imagen.

Privados, en el Oeste, de los desmesurados honores a los que el Este estaba acostumbrado, sucumbieron ante ellos al regreso a sus países y terminaron por

provocar fenómenos de rechazo: los intelectuales que habían padecido en su tierra el rigor del régimen, asumían estos actos abusivos de resarcimiento como desprecio frente a su resistencia. Esto explica por qué, después de los excesos del primer entusiasmo, se ha recuperado la dignidad de la acogida.

Hubo, sin embargo, algunos regresos definitivos por parte de artistas que, al hacerlo, no firmaban una confesión de fracaso -como cínicamente se murmuraba-, sino que regresaban para llevar a cabo en su país los proyectos madurados en el extranjero: hacer en casa lo que no pudieron hacer más allá de sus fronteras (la claridad de esta motivación testimonia un deseo profundo de llenar una ausencia prolongada durante mucho tiempo). Armados con su experiencia, estos artistas sostienen un combate sin tregua contra las decepciones que hoy día han sido parcialmente superadas.

Hay también quien ha regresado para morir. Para los viejos exiliados ésta no fue una razón menor.

LA PRUEBA DEL DESORDEN

A partir de 1989 es necesario admitir que si la caída del muro desarticuló al sistema, también desestabilizó y desorganizó. Quienes estaban acostumbrados a la inmovilidad de las estructuras, a la autoridad jerárquica, a la seguridad de los grupos, asisten hoy a su resquebrajamiento, aunque todavía no sea a fin. Liberado, el teatro intenta inspirarse

en otros modelos de organización, poner en juicio la antigua articulación alrededor de los polos fuertes, sin darse cuenta que semejantes mutaciones acarrearán riesgos desconocidos antaño, tanto a nivel de la producción como de la distribución. Esto tendrá como consecuencia el establecimiento de una relación incierta entre el deseo de la libertad despertado recientemente y las estructuras teatrales heredadas del orden del antiguo mundo. Así, un malentendido se instala y se expresa el descontento. Como en el caso de una vieja máquina que se descompone sin que una nueva llegue a sustituirla, la mayor parte de los países han querido hacer de la *Ley del teatro* un espejismo engañoso. Todos la esperan, la reclaman, la desean. Pero cuando al estado se le necesita cada vez menos, ¿cómo podría éste darnos la respuesta? Finalmente, en todas partes habrá de funcionar el principio de adaptación entre las viejas estructuras "de piedra" - como se las calificaba-, y las soluciones recientes, tan frágiles como dinámicas. A la deriva, la vida teatral pierde sus referencias, se obnubila y, sobre todo, se despolariza. Ésta situación hace tambalear a los artistas acostumbrados a una red de protección rígi-



Nadie sabe nada. De Luis de Tavira. Foto de Fernando Moguel.

da, dominada estrictamente, que hacía justamente de toda solución "alternativa" un adversario a combatir o prohibir. Con la libertad como fondo, el mundo del teatro se confronta con la prueba a la prueba del desorden. Pero solamente de este caos, que algunos califican como jungla, podrá nacer un orden diferente. No será un orden dado, sino adquirido como premio a las dificultades que habrán enfrentado las instituciones y los artistas.

El extraordinario *shock* de 1989 produjo otros desórdenes, aún más profundos. Los que conciernen a las jerarquías de los artistas que, de un golpe brutal, se vieron corregidos: el panorama teatral se organiza a partir de ese momento de acuerdo con el verdadero valor de las obras y no en relación con la posición de los líderes. Otro orden se derrumba así y abre perspectivas que permiten presagiar violentos conflictos. Inestabilidad artística, seguida de una perturbación histórica... ¡hace diez años que el sentimiento de liberación produjo este desequilibrio generalizado! Hoy, la prueba del desorden ha perdido la pertinencia de entonces y, como en toda restauración, la nostalgia del falso orden antiguo reaparece en algunos, por asombroso que esto parezca. Por fortuna,



TEATRO Y CAMBIOS POLÍTICOS

las miradas insumisas del extranjero se han inmiscuido en la vida teatral y, sin admitir la escala de valores reconstituidos, han seleccionado libremente las manifestaciones de prestigio. Hay, incluso, quienes ven en esto una fuente de disturbios suplementarios como si se atentará, desde el exterior, contra el orden instaurado con los criterios internos. Desde fuera, los visitantes, que ignoran el prestigio de los artistas canonicados, formulan sus apreciaciones y seleccionan sin ningún miramiento hacia las jerarquías locales. "Esto genera confusión", me dijo una amiga. Pero -respuesta tardía-, ¿acaso no es una forma de oponerse a la entrada en vigor de los rígidos equilibrios de antaño? Es necesario defender el dinamismo de esta autonomía que no excluye a nadie, sino que permite la confrontación entre juicios formulados a partir de experiencias y contextos teatrales distintos; que evita la restitución de panoramas cerrados sobre sí mismos.

LA MUTACIÓN DE LOS CRITERIOS

"Ahí donde crece el peligro, crece también aquello que salva". Mucha gente de teatro reconoció durante la década pasada la exactitud de esta frase de Hölderlin aplicada al campo concreto de la política cultural. La ausencia de censura y de confrontación explícita ha desorientado y vuelto a los artistas hacia sí mismos, tanto como hacia las exigencias del mercado. Pues existe una relación indiscutible entre el poder que controla y el teatro que se revela. Ésta se nutre de la fuerza del adversario con todo lo que ello implica, sobra decirlo, como riesgo y prestigio del combate. El conflicto -hoy-, es un hecho reconocido, sirvió. Y al mismo tiempo dejó su huella sobre la manera de hacer el teatro en los países de la vigilancia generalizada.

Una noche, mientras paseaba, confrontado con la ambigüedad de mi condición (venido de Rumania y establecido en Francia), tuve que concluir que entre el Este y el Oeste el diálogo era imposible. El teatro, me decía, responde a expectativas tan diferentes y se somete a criterios tan contrastantes que no podrá jamás satisfacer a unos y a otros. Con excepción -claro está-, de los genios -un Kantor y un Grotowsky-, los únicos capaces de rebasar tales incompatibilidades. Y, a la hora de la resignación, en la oscuridad de una medianoche parisina, admití la separación. La historia la había impuesto: el teatro debía responder a exigencias. En el Este, lo comprendí esa noche clara, no podían eludir los imperativos de la necesidad -servir a la resistencia-, mientras que en el Oeste el teatro no nada interesa sino en la medida en que la relación con lo real se acompaña de un avance estético. Aquella fue la única vez en que, de cara a mi desgarramiento, acepté la lógica de la cortina de hierro. "Separados, es normal que los teatros no respondan a los mismos imperativos", me decía derrotado por la lucidez asumida.

Algunos años más tarde, autores y directores de escena se encuentran ante la misma situación: aceptar la diferencia de criterios. Reconocer que hoy el teatro no puede, y sobre todo, no debe apelar a las mismas exigencias que antes y que, a partir de ahora, no puede apelar a las antiguas exigencias de eficacia. ¿Cómo modificar las prácticas cuando los códigos de escucha son otros? El teatro, confrontado consigo mismo, huérfano del enfrentamiento con el poder, se ve invitado a repensarse y, sobre todo, a desarrollar claramente una creatividad menos referencial. La ley de la lucha dejó de ser pertinente y la libertad suscita otras demandas. Para al fin benefi-

ciarse, el teatro debe definirse en relación a criterios que en otro tiempo le fueron extraños. Así, el deber de resistir es sustituido por el deseo de movimiento; a la inmovilidad la sucede el reino de las metamorfosis, y a la utilidad el placer. Estas mutaciones tan radicales se engendran lo mismo en torno de las efervescencias que de las pérdidas.

LA VUELTA DE AQUELLO QUE HABÍA SIDO RECHAZADO: CONTAMINACIÓN Y PRIMITIVISMO

Visto a la distancia, el teatro del Este se desarrolló en su encierro según la lógica del sistema al que pertenecía y contra el que luchaba. Un funcionamiento más o menos autárquico, con todo lo que esto implica, como autonomía asincrónica. La censura vigilaba para evitar el diálogo con las formas contemporáneas, mientras que, en el Oeste, la movilidad se oponía particularmente a la rigidez impuesta por el poder comunista. Prisionero de los modelos antiguos, el teatro del Este rechazaba la renovación que el siglo erigió como principio al punto que la menor iniciativa estética tomaba el sentido de una revuelta y era sancionada tan severamente como las derivas ideológicas. Esto explica la estricta intransigencia con respecto a giras e imágenes, contactos y libros. Así, fue necesario erigir murallas contra los riesgos de contagio. Pero tampoco en ese aspecto hubo una uniformidad absoluta y los países del Este se distinguieron según su grado de cerrazón frente al teatro venido del otro lado de la Cortina de hierro.

A la penuria informativa siguió después de 1989 una avalancha de información y a ésta se añadieron los viajes y las estancias, toda una política de intercambios desconocida hasta ese momento. Sus consecuencias fueron inmediatas y gene-



raron fenómenos de complejidad inesperada. Una vez establecida la brecha para romper, las puertas de la comunicación quedaron abiertas de par en par, con todo lo que esto suscita como influencia recíproca. El teatro del Este, en gran medida, desarrolló desde ese momento un deseo poderoso de sincronía formal y adopta un buen número de descubrimientos (los más recientes) de la escena occidental. Se trataba, en este caso, de combatir un retraso vivido como una injusticia, y que la nueva situación permitía remontar rápidamente. Esto implicó una auténtica contaminación que, para la gente del Este, parecía responder al deseo de sobrepasar un estancamiento execrable, mientras que, para los visitantes del Oeste, parecía tal vez una pérdida de la identidad de este teatro que en otros tiempos había sido diferente. Efecto perverso de consecuencias contradictorias. Contaminado, el teatro del Este parecía remediar, por un lado, ese inevitable retraso, y por el otro, perdía su rostro.

La contaminación, con frecuencia, reemplazó el retraso explícito por otro menos evidente, pero visible para todo testigo exterior. Si el primero se explicaba como una política, el segundo se explica como un deseo agudo de recuperación. ¿A caso no hemos sentido nosotros, de Moscú a Bucarest, la molestia que producen puestas en escena en las que la contaminación fracasa y se convierte en un mimetismo desaprovechado y en una provocación desactivada? De ese modo, los espectáculos que provocaban el entusiasmo local nos trastornaban en la medida en que los préstamos y los injer-

tos eran particularmente explícitos. Doble perspectiva en la que la apreciación del interior no coincidía de ninguna manera con la otra, la formulada desde exterior. De cara a este fenómeno, Europa reactivaba sus antiguas divisiones. ¿Cómo sobreponerse? ¿Qué argumentos privilegiar? ¿Aquellos que invocan la voluntad de recuperar las formas censuradas en la época de su emergencia o aquellos que consideran que este regreso no puede ofrecer más que copias baratas? Unos ven en la contaminación la respuesta más rápida frente a las prohibiciones ejercidas sobre estos teatros, mientras que los otros la asocian a un desenraizamiento pernicioso.

La contaminación aparece también como una respuesta a la voluntad de numerosos agentes e instituciones de organizar giras, a veces a precios módicos, y organizar redes de distribución. Ciertos

directores de escena han hecho suyo el principio según el cual, para ser aceptado, es necesario estar contaminado. Por lo demás, y en vista de que las sumas que se les ofrecen sobrepasan por mucho los presupuestos habituales, los directores se someten a la tentación de una pesantez escenográfica, de un despliegue fastuoso de medios, y, de alguna manera, se alejan de ellos mismos para satisfacer las "expectativas" de los patrocinadores. El dinero no corrompe a la persona, sino su práctica. Por otro lado, la frecuencia de las invitaciones hechas a los teatros para las giras al extranjero los han desvinculado de su realidad, de su público. Giras

que terminan por transformarse en espejismo, tanto artístico como económico; un espejismo gracias al cual un buen número de directores de escena fabrica espectáculos casi "en serie". A fuerza de querer salir —se hacen presentes las viejas palabras de Andrzej Wadja: "todo está a la venta". Y entonces, la regla de la contaminación se impone abusivamente.

Pero de cara a la apertura hacia Occidente se desarrolla otra vía que, de otra manera, responde también a las prohibiciones de antaño. Esta vez los artistas marcan su distancia con la contaminación articulándose en una vuelta a los orígenes. Su apuesta consiste en la superación de la historia a través de la búsqueda de la esencia, recurriendo a las prácticas religiosas o rituales. Este teatro rechaza el diálogo con el otro a nombre de un repliegue sobre los valores nacionales, sobre los recursos lo-



TEATRO Y CAMBIOS POLÍTICOS

cales, sobre la fe resucitada. A la contaminación, que era una expresión de aquello que había sido rechazado, se añade otra, contraria, que consiste en distanciarse de la uniformidad internacional. En la ola de teatro primitivo o religioso que atraviesa el antiguo Este, podemos reconocer la reacción tardía a una censura que rechazó la atracción a los orígenes con la misma intransigencia que mostró frente a la experimentación y la búsqueda.

Contaminación y primitivismo: los dos síntomas del regreso de aquello que había sido rechazado.

DEL TEATRO DE ARTE A LAS VANGUARDIAS

Mirando en retrospectiva, estos diez años nos han defraudado en la medida en que no se han producido las revelaciones esperadas, o que las mutaciones políticas no desataron la ruptura de formas que imaginábamos listas para invadir ni la emergencia de los artistas que creíamos habrían de imponerse. Pero no olvidemos que en el contexto de la libertad, el teatro ha sufrido ataques, que la censura ha tomado el color del dinero, que los actores han perdido su aura y el público ha atravesado una crisis de confianza. En todas partes han aparecido problemas desconocidos anteriormente y, como consecuencia imprevisible, la degradación de los valores morales ha afectado al medio de la misma manera que las renuncias violentas han hecho volar en pedazos la unidad que le era propia. No existe ya una "respiración común".

Para sorpresa general, son los directores de escena que reclaman las virtudes del *teatro de arte* quienes han salvaguardado la dignidad de un teatro refractario a la comercialización, así como a la contaminación. Este teatro que se asume como tal, ha sido encarnado y defendido por los artis-

tas más viejos, irreductibles sobrevivientes del desastre. Ellos se han rechazado a los compromisos y han afianzado su confianza en las virtudes de un teatro -de algún modo- indiferente a las agitaciones de la historia: Lupa en Polonia, Nekrossius en Lituania, Fomenko en Rusia o Vlad Mugur en Rumania. En medio de la tormenta, el *teatro de arte* ha impuesto la dignidad de una escena en busca de su propia poesía, con la presencia del actor, un teatro que instaura la calma.

Por otro lado, los artistas jóvenes más originales han superado el escepticismo respecto a las vanguardias desarrolladas en Occidente en los años ochenta. Han evitado la contaminación degradante y el reciclaje de las adquisiciones recientes para volver a las vanguardias históricas: al expresionismo, al surrealismo o a las aventuras de los años veinte. Así, sus espectáculos recuperan una radicalidad por la que el teatro del Oeste, en gran medida, había perdido el gusto. Las vanguardias, como a principios de siglo, se presentan como la otra vertiente, la alternativa del *teatro de arte*.

La unión de este movimiento en dos sentidos se realiza -creo yo-, en el teatro emblemático de esta década: el teatro de Lev Dodine¹. Contemporáneo de la perestroika gorvatchoniana, sólo él ha sabido hacer converger el arte y la historia sin sacrificar en absoluto los valores de la modernidad. De *Hermanos y hermanas*, de Abramamov, pasando por *Gaudeamus* hasta *Tchevengour*, de Platonov, Dodine ha cristalizado el espíritu de un teatro que encontró la manera de no perderse.

LA LENTITUD NECESARIA

Creímos en la velocidad, y descubrimos las virtudes de la lentitud. Cuando la his-

toria cambió de ritmo, el arte hizo suyo ese reclamo, pero, una vez pasada la primera pulsión, el desencanto se instala. El mundo se transforma tan rápido como los artistas pensaban y, entre ellos y la realidad, se instala un conflicto: los desafíos de la libertad se multiplican y así se confirma que para que las estructuras se modifiquen y las mentalidades cambien, es necesario un ritmo diferente: el de la lentitud, aquel que permite madurar a las subjetividades, respirar a las obras; en breve, que se lleven a cabo las metamorfosis. No se trata de volver a la inmovilidad, sino de rehabilitar simplemente el curso orgánico del arte, así como el de la vida.

Henos aquí, diez años más tarde, diez años más cerca... ¿Pero más cerca de qué? Ciertamente, no de un modelo como algunos clamaron con arrogancia a principios de la década, sino de una paridad propicia a la comunicación sin obstáculos, de doble sentido, entre el Este y el Oeste. Cuando el río se seca, ¿pueden juntarse las dos orillas? ¿En qué momento y a qué precio? El largo día de nuestra espera ha comenzado.

Traducción de Beatriz Luna
y Rodolfo Obregón.

NOTA

¹ Director artístico del Teatro Mali de San Petersburgo (N. Del T.)

GEORGES BANU. Teórico y profesor de teatro rumano que trabaja en Francia. Es profesor en la Sorbona, autor y editor de una gran cantidad de libros. Presidente Honorario de la Asociación Internacional de Críticos de Teatro (AICT / IATC).

EL TEATRO BÚLGARO DESPUÉS DE LOS CAMBIOS POLÍTICOS

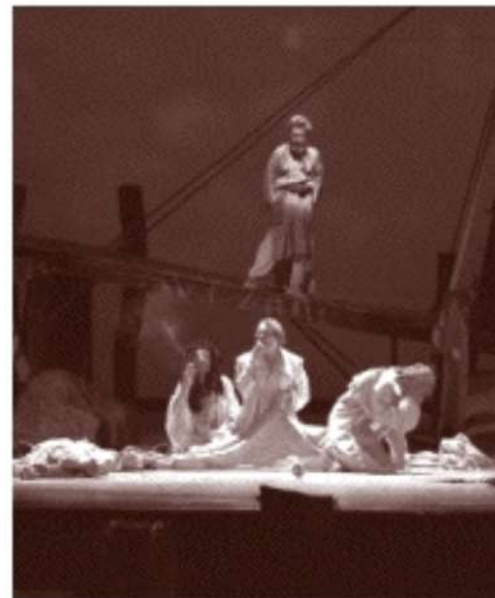
Elvira Popova

Crisis, libertad, cambio y reforma siguen siendo conceptos vigentes en el contexto teatral de Bulgaria, 15 años después de los cambios políticos que surgieron en este país de Europa Oriental el 10 de noviembre de 1989, cuando los movimientos internos del partido comunista impulsaron una reforma en la política (al derribar del poder al jefe del partido, quien había fungido treinta y tres años en su puesto). En efecto, los procesos de finales de los ochenta son el desenlace de lo sucedido en 1944, cuando el poder fue tomado por los comunistas y durante cuarenta y cinco años Bulgaria perteneció al bloque socialista. De esa manera pudiéramos hablar de un nuevo cambio político que tocó también al teatro búlgaro. El periodo de democratización que empezó a finales de los ochenta y que abarcó todo el decenio posterior bajo el nombre de “periodo de transición”, enfrentó la sociedad a cambios radicales en el ámbito social, político y cultural. Del lugar privilegiado que tuvo el teatro durante el régimen socialista, por la carga ideológica que se le otorgaba, inmediatamente después del 89 se encontró con la competencia de los espectáculos callejeros de los mítines políticos en los que los protagonistas y el público constantemente intercambiaban sus lugares. Mientras tanto, dentro del mismo ámbito teatral surgían esperanzas y preocupaciones —había llegado el momento para que el teatro ocupara su lugar natural dentro de la diversidad social y dejara de ser la cortesana del poder—. En aquel tiempo se comentaba, con agudeza, un tema siempre vigente: el del arte auspiciado por el estado. ¿Hasta dónde el artista tiene libertad siendo patrocinado? En el pequeño país que es Bulgaria (casi nueve millones de habitantes), como también en la mayoría

de los países ex socialistas, en los años noventa del siglo pasado las barreras ideológicas frente al arte teatral fueron desplazadas por las económicas.

Varias veces la comunidad teatral intentó debatir sobre el financiamiento estatal de los teatros por parte del estado (a través del Ministerio de la Cultura). Ocupados de las transformaciones políticas y sociales, los gobernantes incluían en sus programas los problemas de la cultura de mala gana. Se creó un organismo en el mismo Ministerio: el Centro Nacional de Teatro, por medio del cual el gobierno compartía los fondos entre los teatros. Pero la organización teatral ya no correspondía a los nuevos tiempos; el sistema anterior de teatros de repertorio en la capital y en la provincia hacía que la máquina teatral funcionara con dificultad. Entonces “reforma” y “libre mercado” fueron las palabras mágicas adoptadas tanto por los creadores como por los administradores. Hasta la fecha, no se puede decir que la reforma teatral se haya realizado en su totalidad. Algunos de los teatros se convirtieron en “escenarios libres”, subvencionados parcialmente y sin elencos estables; el Teatro Nacional Ivan Vazov, y otros ocho teatros de repertorio (todos en Sofía) y unos tantos en la provincia conservaron el financiamiento total por parte del estado, o de los ayuntamientos; también aparecieron grupos independientes que buscaron formular su propia estética y lenguaje teatral. A pesar de las diferencias en su status, todas estas formaciones teatrales tienen un problema en común: ¿Cómo recaudar más recursos para desarrollar su actividad, de manera que el nivel artístico no dependa del nivel económico?

Es menester ubicar el teatro búlgaro en estas condiciones para reflexionar en torno



La Tempestad. Teatro Nacional Ivan Vazov, Bulgaria.

a los cambios que realizó la dramaturgia búlgara; a las tendencias que se pueden registrar en el arte teatral; las actitudes que tomaron “los viejos” nombres y las ambiciones que tienen las nuevas generaciones.

Después de los cambios, la dramaturgia búlgara se centra en las nuevas realidades y explora en torno a la temática post socialista: el caos en la vida cotidiana se expresa a través de la metáfora de la sociedad como un manicomio, en la que todos somos pacientes, guardaespaldas, emigrantes e inmigrantes, hombres de negocio fracasados, intelectuales sin dinero ni autoridad. Los mendigos son personajes de muchos textos escritos después del 89. Los vemos reunidos en una estación de tren en espera de algo indefinido, pero que siempre tiene que venir de fuera (esta metáfora tan balcánica se tomó prestada al dramaturgo Hristo Boichev para ejemplificar el cuadro de la dramaturgia búlgara). En los primeros años del periodo de tran-



TEATRO Y CAMBIOS POLÍTICOS

sición siguieron trabajando autores como Stanislav Stratiev, Ivan Radoev, Stefan Tzanev, Konstantin Iliev, quienes habían logrado gran prestigio con sus obras que criticaban al sistema con un lenguaje esópico y preocupaciones éticas y morales.

Pero en general, los dramaturgos quisieron conservar su derecho de institución moral y trataron, una vez más, de utilizar el escenario como tribuna para protestar contra las manifestaciones caóticas de la democracia, en contra de la crisis económica y la criminalización de la vida cotidiana; es decir, lo ético y no lo estético predomina todavía en las búsquedas de gran parte de los autores contemporáneos. La dramaturgia quedó atrás en el esfuerzo de un cambio radical, demostrado en todos los niveles sociales. Los dramaturgos no aprovecharon de la flexibilización del régimen político y económico, no buscaron formas alternativas para atraer la atención del espectador, quien ya estaba distraído por la dinámica de la nueva vida. La mayoría de los autores comparten con los lectores/espectadores una nostalgia por los valores perdidos, pero no sitúan estos valores en ningún tiempo en particular y sus textos pueden ser leídos como llamado para detener la destrucción de la casa-patria-ser humano y regresar a los valores de los tiempos anteriores.

Después de la explosión en el aspecto social, no sucedió lo mismo con las viejas poéticas y modelos. Como afirma la joven crítica e investigadora Aglika Stefanova, "las nuevas realidades sociales no provocaron búsqueda de un nuevo papel social para el drama, el dramaturgo y el teatro. El dramaturgo de los noventa rechazó la libertad de experimentar, de buscar mas allá de lo conocido. No hay búsquedas estéticas; el pasado hegemoniza el presente..."

Tal vez esta realidad ha suscitado que apenas este 2005 en los premios teatrales que otorga desde hace quince años la Academia Askeer se incluyera uno para dramaturgia (requisito principal es que las obras tuvieran vida escénica en la última temporada). Las piezas de dramaturgos nacionales no han tenido buenos encuentros con los editores, ni con los directores y el público en las nuevas realidades. Últimamente se observa una tendencia de endeble interés hacia textos de autores más jóvenes (Elin Rajnev, Yana Dobрева, Teodora Dimova, Ina Bojidarova, Kamen Donev, entre otros), quienes optan por temas más íntimos, así como por formas que tratan de alejarse del realismo.

Inmediatamente después de los cambios políticos vino una primera ola de montajes "compensatorios" sobre textos que "antes" no se ponían por razones digamos ideológicas: los absurdistas (es histórica la puesta de *Esperando a Godot* de uno de los grandes maestros de la escena búlgara, León Daniel); los disidentes rusos, y autores búlgaros también considerados como disidentes dentro o fuera del país. Posteriormente, el péndulo se fue al otro extremo y los creadores se enfocaron en textos del teatro occidental que a veces dejaban un sabor de teatro de boulevard, pero complacían al público que poco a poco se convertía en el único criterio validador. En la búsqueda por romper con los modelos anteriores, algunos directores ahondaron en lo étnico, en el regreso a las raíces, a lo arquetípico y la idiosincrasia búlgara y sus montajes han tenido buena aceptación en varios de los importantes festivales europeos (la compañía Sfumato y sus directores Ivan Dobchev y Margarita Mladenova). Otros, como los maestros de generaciones de actores y directores León

Daniel, Krikor Asarian y Krasimir Spasov, siguieron sus experimentaciones con textos de la dramaturgia clásica búlgara, rusa o universal.

Pero los que realmente sacudieron la suntuosidad de los conceptos escénicos de "antes" y aprovecharon la herencia de buena infraestructura y espléndidos actores, son dos jóvenes directores quienes venían formados del teatro de títeres: Alexander Morfov y Stefan Moskov. Compañeros y cómplices desde la Academia Teatral, seguidos por sus fieles actores, Morfov y Moskov asombraron al público y la crítica con la amalgama de respeto e irreverencia hacia modelos y formas de expresión artística. Con una mirada postmoderna experimentan con textos de Jarry, Shakespeare, Cervantes, Gorki y Bulgakov; mezclan recursos del teatro, de la ópera, del cine animado, de las jazz-sessions; sus actores contagian con explosión de espontaneidad, vivacidad y con flexibilidad cambian los estilos de actuación.

En suma, los directores búlgaros, más que los dramaturgos, palparon el pulso de los nuevos tiempos y reaccionan con mayor perspicacia y sensibilidad a la dinámica de los cambios post socialistas tanto en el contenido, como en la forma. El "aquí y ahora" del arte teatral se conecta casi de inmediato con las búsquedas innovadoras; no necesita la distancia del tiempo como la dramaturgia para ser abordada, comprendida y escenificada.

Bibliografía:

-STEFANOVA, Aglika. *La dramaturgia búlgara de los 90*. Askoni-izdat, Sofía: 2004. p183. (en búlgaro).

ELVIRA POPOVA. Teatrologa, investigadora y traductora; docente en la Facultad de Artes escénicas de la UANL.

EL PROCESO DEMOCRÁTICO ESPAÑOL

José Monleón

I
Más allá de su brutalidad excepcional, la última guerra civil española (1936-39) fue un episodio inscrito en el proceso social ininterrumpido de nuestra historia del siglo XIX. Probablemente, esa brutalidad, y la vinculación gestual, semántica e ideológica al fascismo europeo, oficialmente liquidado con la derrota del III Reich, haya contribuido a que cuarenta años de historia española -tres de guerra y casi cuarenta de Dictadura- sean para las generaciones posteriores poco menos que un paréntesis cerrado por la actual etapa democrática. En esta apreciación influye, desde luego, la sistemática destrucción de la conciencia y la memoria históricas practicada por la Dictadura que rescribió los acontecimientos, borró nombres, prohibió libros y se presentó como el hermoso amanecer tras una noche tenebrosa. Si así fuera, si la Dictadura sólo hubiera sido una enfermedad, ulteriormente curada con la democracia, quizá lo mejor sería, como algunos propugnan, que la memoria la arrojara a la papelera. No es así, sin embargo. Y si cualquier rememoración usada a modo de "cuenta pendiente" está de más, no es menos cierto que necesitamos de la memoria crítica para recomponer el proceso que nos ha conducido a nuestra actual democracia -Monarquía Parlamentaria, regida por las urnas- y entender el significado de las fuerzas que pugnan en su seno.

Nuestra II República legitimó la acción de un amplio arco político, en el que quizá cabría establecer hasta tres grandes apartados: el de quienes la consideraron un tránsito para gestar un régimen distinto, como pudiera ser el caso de amplios sectores comunistas y la inmensa mayoría de los anarquistas; el de quienes la vieron como una amenaza a la España Tradicional; y el de quienes realmente creyeron que suponía el

camino de una ordenación política y económica más justa de nuestro país, dentro de los patrones de la democracia representativa. A estas tres corrientes habría que añadir los movimientos de diversas regiones españolas, dotadas de lengua propia y de tradiciones históricas específicas, que reclamaron competencias para su autogobierno. De cada una de estas corrientes emergieron sus propuestas consecuentes en muy diversos órdenes. Una de estas líneas fue el teatro, donde, en términos sociales, poéticos y políticos, se desarrolló una teoría y una dramaturgia. Todo eso acabó en el 39, con el fin de la Guerra y el comienzo de la Dictadura.

II

Dentro de la pluralidad de propuestas, un rasgo característico de la escena republicana fue la voluntad de integrar a la sociedad popular. Paralelamente a las reivindicaciones económicas de los obreros y campesinos, y a la demanda de una justicia social, el ideario republicano tuvo claro desde el principio que la incorporación del medio popular a la política pasaba, necesariamente, por su participación en la vida cultural. Relegados al papel de criados y mayordomos en la comedia burguesa, o a personajes curiosos y pintorescos en los sainetes y juguetes cómicos, sólo excepcionalmente -y un caso notable fue el de Carlos Arniches, autor de excelentes tragicomedias, y, también, de sainetes estrictamente festivos, entregados al pintoresquismo de los diálogos y de los tipos- habían roto los estereotipos de su servidumbre para convertirse en personajes del drama. Así que las nuevas disposiciones del Ministerio de Instrucción Pública insistieron en la necesidad de planes educativos, a la vez que diversos autores retomaban el concepto del teatro popular,

entendido de muy distinto modo a como lo había hecho la tradición conservadora, que aplicó esa calificación a un teatro menor, hecho toscamente y cargado de tópicos. El razonamiento era obvio: si el teatro vivía del dinero del público, poco podía sacarle al público popular, y, en consecuencia, era un teatro barato, hecho a la medida de su precio. Si, al mismo tiempo, partíamos de la pobre o nula cultura teatral de ese público, de su falta de hábito, y deducíamos de ello su escasa capacidad para discernir los valores de una representación, la conclusión no podía ser otra que la de una subestimación del teatro popular, en consonancia con la que, en los distintos órdenes de la vida social española, esa clase merecía. Fue en ese marco donde Federico García Lorca hizo varias consideraciones: una, la evidencia de que nuestro público procedía básicamente de una sola clase social, y, por tanto, que no era una expresión del conjunto de la sociedad española; otra, que el hecho de que ese público gozara de un cierto hábito teatral, no era ninguna garantía, por cuanto esa experiencia estaba sujeta a un teatro mediocre y complaciente en correspondencia con su pensamiento y sus intereses; otra, que la historia de la cultura española contenía una serie de expresiones populares dominadas por una sensibilidad y una imaginación poética muy superiores a las que caracterizaban al teatro mesocrático cotidiano; y, finalmente, otra en torno a las posibilidades de crear un teatro donde el pueblo -en el sentido de representante del conjunto de la sociedad- asumiese la doble función de espectador y personaje (como ejemplifica en *Comedia sin título*, donde la representación se ve interrumpida por la "llegada de la revolución al teatro", transformando a todos los espectadores en personajes). Consideraciones todas ellas



TEATRO Y CAMBIOS POLÍTICOS

que se corresponden rigurosamente con el proyecto republicano, al que García Lorca aportó no sólo su teatro dramático, sino su teatro de títeres y su condición de creador y director de La Barraca.

Paralelamente, los teatros gallego y catalán ofrecieron una serie de textos que respondían a la afirmación de una personalidad colectiva, que alcanzaba su reconocimiento en el nuevo ordenamiento político del Estado. Muchos son los títulos y experiencias en los dos grandes caminos señalados. Así como, frente a la reafirmación de un teatro sin más virtudes que el ingenio y, en los mejores casos, un buen nivel literario - como era el caso de Jacinto Benavente, o de los hermanos Álvarez Quintero -, la aparición de una nueva y vigorosa crítica teatral -cuyo nombre máximo fue Díez Canedo- o la existencia de numerosas propuestas experimentales. Pero aquí sólo cabe aludir a una realidad pronto turbada por la agitada historia del breve quinquenio republicano. Plazo que dio tiempo a que García Lorca pasara del optimismo inicial de La Barraca al presagio de la guerra y de su propia muerte en *La casa de Bernarda*

; para que Margarita Xirgu lo hiciera desde la cita popular del Teatro Romano de Mérida a la no renovación del contrato que la unía al Teatro Español de Madrid y a un viaje -que luego resultaría definitivo- a América, donde acabaría muriendo en el exilio; para que Rafael Alberti pasara de la premonición republicana en la última representación de *El hombre deshabitado*, diciembre del 30, al pateo de su *Fernín Galán* -instaurada ya una República que, evidentemente, no había alterado el componente conservador de nuestro público- y a los años de su primer destierro. Cinco años de turbulencia política que no lograron consolidar ningún cambio esencial en el teatro

español, pero que abrieron una serie de caminos. La guerra civil impuso, lógicamente, el tono de las circunstancias excepcionales. Aunque fue significativo que la mayor parte de nuestros autores celebrados optaran por la causa franquista, que a María Teresa León y a Rafael Alberti les dieran el recién fundado Teatro de Arte y Propaganda en el 37 y se lo quitara el propio gobierno republicano antes de acabar la guerra, por la presión de los sectores anarquistas, que García Lorca fuera fusilado en Viznar, y que Valle Inclán y Miguel de Unamuno se apagarán en la zona nacional, uno, en Santiago de Compostela, el otro en Salamanca, como dos autores menores y sin historia.

La Dictadura pudo así arrancar con buena parte de los autores regularmente representados en la preguerra. Faltaban, muertos o en el exilio, los pocos que habían querido romper las servidumbre a las formas e idearios conservadores. Benavente, los hermanos Álvarez Quintero, los humoristas refugiados en San Sebastián, Adolfo Torrado, algún que otro autor de juguetes cómicos, los títulos de Muñoz Seca, magnificado por su asesinato en zona republicana, y la representación espectacular de los clásicos, desprovistos de su carga conflictiva, conformaron las bases teatrales de la "nueva" época. Fueron diez años anclados en el pasado -España, aliada con los regímenes fascistas europeos, entonaba su patético "por el Imperio hacia Dios"-, hasta que, en 1949, con el estreno de *Historia de una escalera*, del vencido y condenado a muerte Antonio Buero Vallejo, comenzaron a cambiar las cosas. La obra se estrenó porque así estaba prescrito en las bases del Premio Lope de Vega. Fue un éxito, y, poco a



poco, los caminos prohibidos comenzaron a aflorar tibiamente.

III

Censura previa del texto. Y, luego, censura en el ensayo general, para evitar que los directores introdujeran imágenes o cambiaran el sentido literal de las palabras a través del modo de decir las. Años de complicidad entre los autores y un sector del público para entender lo que no se podía decir. Teatro rutinario, mejor o peor escrito, con ingenio o sin él, pero encerrado en el sistema de hábitos que reduce el teatro a un entretenimiento complaciente, que, tácitamente, a través de los diversos géneros, afirma una y otra vez las ideas, intereses y preocupaciones inmediatas de sus públicos tradicionales, radicalizados, en este caso, por su reciente victoria. Un juego que construye una determinada versión de la realidad en la que quieren y creen vivir sus públicos. Y desde la que se interpretan los conflictos sociales y personales. Teatro, a menudo ingenioso, que conforma una cultura de clase, enriquecida por los encuentros en los vestíbulos y la adoración a unos pocos actores y actrices que se distinguen

por su elegancia y por su encanto. Juicios críticos raquíuticos y rutinarios, reducidos, las más de las veces, a un reparto de aprobados y suspensos, fundamentados en normas prescritas y ajenas a las inquietudes específicas de los textos. Las representaciones suelen reducirse a ilustraciones decorativas de los textos, de forma que cuando el crítico o el espectador ha leído previamente la obra, se limita a pensar si él la montaría del mismo modo.

Las primeras rebeldías surgen en el ámbito del teatro universitario. No importa que los rectores de ese ámbito quieran hacer del teatro una expresión juvenil y sonriente, al modo de las tunas y los campamentos de verano. El problema empieza por los títulos. Porque a nuestros grupos universitarios les interesa la tragedia griega, o los clásicos de la crisis burguesa contemporánea, o incluso escriben sus propios textos o las versiones de los clásicos. Y no es fácil prohibir lo que forma parte del patrimonio cultural de Occidente. De poco vale, a medio plazo, que el TEU (Teatro Español Universitario) esté encuadrado en el sindicato falangista obligatorio, que integra a todos los universitarios; de poco vale que el TEU intente, a través de la organización de certámenes nacionales y de la concesión de subvenciones, consolidar el monopolio del teatro universitario. Con el paso del tiempo, a medida que irrumpen en la sociedad española las nuevas generaciones, que no han sido parte de la guerra civil, y no siempre entienden un orden social basado en la victoria de media España sobre la otra media, el control del Teatro Universitario se quiebra. Surgen los nuevos Teatros de Facultad, ajenos al TEU, cuyos repertorios son cada vez más críticos, y en los que abundan los esfuerzos en favor de Sartre, de Brecht y de los esperpentos de Valle Inclán. De las Jornadas de Teatro Universi-

tario emergen manifiestos y declaraciones que reflejan la eterna lucha de la inteligencia crítica contra todas las autocracias. El nuevo Régimen no sólo es una Dictadura sino una respuesta "total", una guía férrea para transitar por las procelosas aguas de la contemporaneidad. Política y religión, es decir la versión española del fascismo y del catolicismo -el Nacional catolicismo- hacen de nuestro país nada menos que "la reserva espiritual de Occidente".

De los Teatros Universitarios pasamos a los Teatros de Cámara. El viejo lamento de Valle Inclán, cuando habló del teatro "de una sola noche y gracias", se institucionaliza. Ya no se trata, como en la época republicana, de textos innovadores que, en manos de diversas iniciativas, representados en salas ocasionales, mueren en la escena de su nacimiento. Esta vez, la situación es otra. En nuestro país existe una creciente demanda de obras aplaudidas por la crítica occidental, incorporadas a las historias del teatro, que aquí no pueden representarse. Es lógico. Si no vamos de la mano, si los Pirineos son la salvaguarda de España frente a los extraños europeos, parece consecuente que tengamos otra historia, que vivamos en otro mundo y tengamos otro teatro. En definitiva formamos parte de ese quimérico Eje del Bien, supongo que tan antiguo como el poder, y tan prolífico y diverso como el censo de los integristas. Pero, a su vez, la historia aprieta. Y cada vez es más evidente -desvanecido el sueño del III Reich- que el liberalismo habrá de ser el punto de encuentro de una futura Europa, desembarazada del comunismo. Entre los sectores que apoyan al régimen, no falta el de las fuerzas económicas que apuestan por una política apoyada en esa visión del futuro. Y se da con la fórmula de los Teatros de Cámara, que autoriza la represen-

tación, por una sola vez, de buena parte de los textos prohibidos para la representación regular. Así que nadie podrá decir que tales obras no se representen en nuestro país -y los monográficos dedicados a España por el Instituto Internacional del Teatro, de la UNESCO, son un ejemplo-, a la vez que están reservadas para una minoría, controlada y conocida, cuya incidencia política se considera insignificante.

Viene ya el tercer paso: el del Teatro Independiente. En principio, se acoge a las normas del Teatro de Cámara, pero así como éste había aceptado las limitaciones de la función única, adscrita a la vida cultural de una ciudad, el Teatro Independiente hace de la itinerancia -el milagro de las furgonetas, que pone al día la tradición de las carretas- una de sus herramientas de trabajo, y de la atención crítica a la realidad española el signo de su repertorio. Las cartas son otras. Sigue la complicidad. Ahora ya declarada, porque el Teatro Independiente conquista sus públicos, en su mayoría jóvenes, que le exigen la rebeldía. Por lo demás, y pese a sus coletazos represivos -puestos especialmente de manifiesto, para ejemplaridad pública, en juicios sumarísimos y difundidos, con condenas a muerte y la repulsa de la opinión pública internacional- es obvio que el sistema comienza a aceptar la necesidad de su transformación. El teatro independiente se radicaliza, y cada vez cuenta con más asociaciones y centros culturales dispuestos a cobijarlo. Más de un censor hace la vista gorda ante metáforas de intención poco menos que evidente. Incluso un sector de la Iglesia presta sus centros parroquiales. El Festival Cero de San Sebastián, alentado en parte por el mayo francés del 68, marca la ruptura de la situación establecida. Se podía estar o no de acuerdo con la actitud adoptada por muchos de los grupos partici-



TEATRO Y CAMBIOS POLÍTICOS

pantes, que proclamaron, ante atentos públicos camuflados entre el público, sus ideas e intenciones, con involutivas consecuencias inmediatas. Pero una nueva dinámica estaba en marcha, a la que no eran ajenos sectores sociales y políticos que habían apoyado a la dictadura, y que serían decisivos en los pactos y pasos que trazaron las líneas maestras de la transición democrática, incluida la nueva función de la monarquía.

En el campo de la autoría dramática surgió, apenas una década después de acabada la guerra, un personaje que rompió el esquema prefijado por la Dictadura. Me refiero a Antonio Buero Vallejo. Y diré por qué. Los dramaturgos que estrenaban en los cuarenta, o bien eran personas integradas a los vencedores de la guerra civil -incluidos los humoristas, con Jardiel Poncela y Miguel Mihura como nombres más celebrados, que intentaron hacer del humor un espacio inteligente, tierno y alejado de la áspera realidad española de la época-, o bien eran autores jóvenes que intentaban entender la realidad del país, leían las ediciones latinoamericanas de las obras prohibidas, compradas en las trastiendas de unas pocas librerías, y buscaban, en una selva de silencios y temores, el difícil magisterio. La "oposición" había sido vencida y estaba muerta, callada o en el exilio. Inesperadamente, un "vencido", oficial republicano y condenado a muerte por los tribunales militares de los vencedores, había decidido, tras un periodo pendiente de su ejecución, de la conmutación de la pena y de varios años de cárcel, ponerse a escribir teatro. Y lo que era todavía más insólito, en tiempos en que era prudente ocultar una biografía como la suya, presentarse al Premio Lope de Vega, del Ayuntamiento de Madrid, sabiendo que, caso de ganarlo, el jurado abriría la plica y divulgaría su nombre antes de

hurgar en sus antecedentes. Y así sucedió literalmente. Cuando se supo quién era Antonio Buero Vallejo, autor de *Historia de una escalera* y ganador del Lope de Vega de aquel año, ya era tarde para volverse atrás. Así que se decidió suavizar su biografía y, puesto que las bases del Premio exigían el estreno de la obra en el Teatro Español de Madrid, hacerlo avanzada ya la temporada, confiando en que todo discurriría sin pena ni gloria. No fue así, sin embargo. *Historia de una escalera* no sólo alcanzó un éxito, sino que suscitó un tipo de reflexiones del todo nuevas en aquella España de los cuarenta, ocupada, simultáneamente, por la cruenta liquidación de la guerra, por la pobreza, y por el vacío y aislamiento creados por la derrota del fascismo europeo y por el naufragio de una reinterpretación heroica y contrarreformista de España que se revelaba cada vez más falsa y anacrónica. Se había querido poner punto final al proceso republicano con una quimérica "vuelta a la historia" -una de las constantes ideológicas de cierta derecha española-, que, como antes y después, había salpicado de sangre a todo el país. Como ya ocurrió en su día, cuando esa historia fue presente, y como sigue sucediendo en nuestros días, cada vez que una de las "grandes potencias" ejerce, orgullosa, esa condición. En la España de los cuarenta, Antonio Buero, con una obra que recordaba *El pasado que vuelve*, de Unamuno, al modo de una mano que frotara los ajos adormecidos de los espectadores, mostraba que la España del Imperio era, en la realidad, un país sonámbulo y sin horizontes, metido en una oscura casa de vecinos.

Poco a poco, el Guadiana subterráneo fue sacando a la luz las aguas prohibidas que corrían por el subsuelo. Se rescató a Vallejo y fueron llegando los dramas de Lorca.

Al fin se representaron *La casa de Bernarda Alba*, de Federico, y *El adefesio*, de Alberti, años después de su estreno por Margarita Xirgu en Buenos Aires. En el caso de *El adefesio*, en plena transición democrática, muerto Franco pero aún ilegal el Partido Comunista, el Partido de Rafael, con María Casares en la Gorgo, en una vuelta cuya profunda significación rebajó la prensa oficial de la época. Y que no pudo hacerse físicamente extensiva a Rafael porque, todavía, la militancia comunista era un delito. Volvió Casona, recibido con recelo, y luego tratado con alborozo, cuando se vio "que no es tan fiero el león como lo pintan". Y se produjo una eclosión de nuevos autores, de los que este breve trabajo sólo puede citar algunos nombres a título de ejemplo. A la corriente acabamos calificándola de realista, no en función de la poética de sus obras -distribuidas entre distintos ismos y géneros-, sino de su voluntad de indagación de lo real y de rechazo de la "realidad convencional" impuesta por el sistema. Se trataba de una batalla ética y política entre dos realidades -según se ha dado tantas veces-, entre las crónicas o versiones oficiales y la observación independiente, entre la interpretación doctrinaria - y, en ese sentido, existe una contra crónica que acaba incurriendo en los errores de la crónica, en un esquematismo de signo contrario, que, en nuestro caso, podríamos resumir en los términos de "franquismo" y "antifranquismo" - y esa siempre incierta y exigible lucidez en medio de tantos cantos de sirena empeñados en pintar la realidad con sus colores.

Obviamente, el teatro de la resistencia al franquismo no fue un reto políticamente uniforme. El siglo XX ha estado dominado por una opción entre contrarios que acaba exigiendo una devota toma de partido que



*Terror y miseria del primer franquismo. De José Sanchis Sinisterra.
Foto de Archivo de la Compañía de Teatro del Común.*

oscurece la comprensión de los problemas y debilita las posiciones críticas. En todo caso, ha sido injusto y malintencionado someter la visión del teatro de oposición a la dictadura -fuera de carácter básicamente colectivo, como en el caso de los grupos independientes, fuera el teatro de autor personal- a ese prejuicio. Que pudiera darse en numerosos casos, es lógico y coherente dadas las circunstancias. Pero hay que decir que ese teatro determinó poéticas escénicas -caso de Joglars, La Cuadra, Goliardos, Tábano, TEI, Adriá Gual, Esperpento, Antroido, Lebrijano, Comedians y tantos otros grupos-, que irrumpieron creativamente en la historia, siempre atrasada, de nuestro lenguaje escénico, a la vez que fueron numerosos los autores -Alfonso Sastre, Rodríguez Méndez, Lauro Olmo, Carlos Muñiz, Martín Recuerda, Martínez Mediero, López Mozo, Jesús Campos, Vidal Bolaños, Manuel Lourenzo, Domingo Miras, Rodríguez Bouded, Alfonso Vallejo, Rodolfo Sirera, Jordi Teixidor, José María Benet i Jornet, Miguel Murillo, Alberto Miralles y bastantes más- que escribieron obras cuyo valor dramático no está limitado por su interés crítico, y que, por tanto, constituyen un capítulo considerable en la dramaturgia española (castellana, catalana y gallega) contemporánea. Todo el gran teatro del pasado está vinculado a la realidad social y cultural en que nació; sólo que, pasado el tiempo, ese referente pasa a segundo término y adquiere un valor metafórico que vale para tiempos venideros.

Lo que ya no fue posible recuperar para los escenarios ni entonces, ni con la llegada ulterior de la democracia, fue la corriente teatral que nuestro exilio del 39 volcó en América. Algunos nombres, como el de José Ricardo Morales, exiliado en Chile se abrieron camino en las ediciones pero no

en los escenarios. Otros, como Max Aub, regresaron a México tras la mala acogida de la prensa oficial, paralela al entusiasmo de viejos amigos y gente joven que lo sumieron en una experiencia amarga y contradictoria reflejada en su libro de memorias *La gallina ciega*. Pero el drama estaba consumado, porque eran españoles que no pudieron vivir ni escribir en España. Especialmente grave fue el caso de los españoles que fueron parte del teatro mexicano durante años, como actores o directores. Sólo en el caso excepcional de Augusto Benedico fue posible verle sobre un escenario español. Los encuentros fueron, a menudo difíciles, entre los que salieron el 39 y los que crecieron, día a día, en la realidad y los procesos de la dictadura. Era común el rechazo de la misma, pero la memoria de unos y otros, los proyectos de futuro, la noción misma de España, los separaba.

IV

Los malos historiadores tienden, según costumbre inveterada de su oficio, a atribuir la transición española, al paso de la Dictadura a la Monarquía Parlamentaria, al talento y la buena disposición de media docena de políticos. Que tales políticos existieron y que, en representación de los partidos españoles -prohibidos durante décadas-, hicieron un esfuerzo por ponerse de acuerdo y evitar la "rendición de cuentas", previsible tras la crueldad de la guerra civil y casi cuarenta años de represión, es innegable. Pero también lo es que de nada hubieran servido sus intenciones de no contar con el respaldo de una mayoría social en nada dispuesta a repetir los viejos y aún recordados horrores. Que para ciertas minorías, en representación de las víctimas del fascismo, la solución pareciera injusta, es también coherente, como lo fue el que amplios secto-

res de la derecha mostraran una predisposición condescendiente a olvidar el pasado y a sentarse en la mesa con sus perversos enemigos, quizá porque pensaron que el liberalismo podía ser un mar confortable para sus intereses. ¿Acaso en el 34, fresco aún el entusiasmo popular suscitado por la proclamación de la II República, no habían conseguido el voto mayoritario de la ciudadanía española? ¿Y no había mostrado esa derecha su capacidad de maniobra para, arrimándose a los Estados Unidos, navegar desde su adhesión al fascismo italogermano -al que debía, en parte, su victoria bélica- a su reconocimiento en las distintos organismos de las Naciones Unidas? En definitiva, se afirmaba la integración en un proyecto capitalista y el capital siempre ha sabido conducir las reglas de juego, con las contrapartidas necesarias, en su beneficio.

No vamos, en el otoño del 2005 a perdernos en ninguna consideración sobre el desorden económico y político mundial de nuestros días. El hecho de que la llamada globalización y sociedad de la información coexista con los miles de niños que mueren diariamente de hambre o los millones que sobreviven bajo el umbral de la pobreza, debiera avergonzar a los que hablan de la fiebre integrista -no casualmente en países sujetos a un fuerte desequilibrio social- o del terrorismo, como si se tratara de dos virus surgidos en el vacío.

Digo esto, porque nuestra vida democrática, desde la caída de la dictadura hasta hoy, ha discurrido en un contexto internacional, protector en algunos términos y perverso en otros muchos. Temas como el de la Guerra de Iraq y las teorías y pretextos esgrimidos por los Estados Unidos, para llevarla a cabo, han alterado el discurso político estrictamente español. Las posiciones tomadas por los dos grandes bloques de la

TEATRO Y CAMBIOS POLÍTICOS



sociedad española en este tema -desde la adhesión incondicional del gobierno del señor Aznar a Washington a las mayores manifestaciones que se recuerdan contra esa alineación- son una prueba, que, lógicamente ha afectado a toda nuestra vida política y cultural. El discurso de las "dos Españas" se ha revelado anacrónico, así como buena parte de sus argumentaciones parlamentarias, sencillamente porque aquí, como en otros muchos países europeos, sentimos la necesidad de un nuevo discurso político, que empiece por rechazar de plano la acumulación de contradicciones, mentiras y crueldades que la información intenta, inútilmente, explicar y justificar. Pondré un ejemplo caliente cuando escribo estas líneas: las palabras de Tony Blair afirmando que debemos entender que la policía londinense le pegara ocho tiros a un muchacho inocente, porque, en el caso de que luego se probara que era un terrorista, la sociedad inglesa no hubiera tolerado su pasividad.

En una primera instancia, sorprendió que el teatro -los grupos independientes y determinados autores- que había sido fundamental en el mantenimiento de la conciencia democrática española, dejara poco menos de representarse cuando llegó la democracia. Cosa que, paralelamente a ese "pacto nacional" al que aludíamos, se explica, siquiera en parte, por el hecho de que el teatro fuera, en época de graves "limitaciones expresivas", como repetía Buero en una metáfora sin veladuras, el refugio de un sector que, llegada la libertad de expresión, desertó de los teatros. Nuestro conservadurismo recuperó sus posiciones y, salvando algunos teatros públicos, básicamente en las etapas de gobierno socialista, volvió a determinar los contenidos de una demanda "espectacular", alimentada por valores

propios de la industria del entretenimiento y ajenos a la condición milenaria del teatro, como espacio de preguntas y conflictos.

De nuevo, como le ocurriera Alberti cuando patearon su *Fernín Galán* a poco de proclamarse la II República, o como repitieron los críticos de los periódicos conservadores a cuenta del caprichoso y desordenado teatro de García Lorca, surgió la contradicción entre una democracia representativa institucional y un teatro que no respondía a ese contexto. O, dicho con otras palabras, la sospecha de que teníamos una democracia sin cultura democrática, como ha seguido mostrándose una y otra vez, con los discursos parlamentarios de la derecha, cuando ha utilizado su mayoría parlamentaria para bloquear a sus adversarios, o, cuando, en la oposición, ha cambiado su función crítica por el insulto y la desmemoria sistemáticos. La pregunta está en saber hasta dónde -y el hecho de que tengamos ahora mismo un gobierno socialista que defiende la Alianza de las Civilizaciones, que ha excluido la religión como enseñanza escolar obligatoria, y que retiró de inmediato las tropas españolas de Iraq, entre otras cosas, son realidades esperanzadoras- estamos o no construyendo esa cultura democrática, más allá de las interpretaciones del escandalizado pensamiento tradicional. Esa es la esperanza de donde emerge la posibilidad de un nuevo teatro, donde el talento de numerosos autores - Juan Mayorga, Itziar Pascual, José Ramón Fernández, Antonio Álamo, Carles Alberola, José Luís Alonso de Santos, Ignacio Amestoy, Luis Araujo, Sergi Belbel, Fermín Cabal, Ernesto Caballero, Yolanda Pallín, Luisa Cunillé, Rodrigo García, Raúl Hernández, Santiago Martín Bermúdez, Borja Ortíz de Gondra, Paloma Pedrero, Euloxio Ruibal, José Sanchis Sinisterra, Luis Miguel

González Cruz, entre otros, unidos a los supervivientes de las generaciones anteriores- salte de las páginas impresas o las salas alternativas al teatro regular, solicitado por una sociedad interesada en conjugar el placer estético con la indagación que siempre ha solicitado el gran teatro y que, a nuestro entender, resulta hoy más necesaria que nunca. Dicen los científicos que el caos en sistemas aparentemente aislados acaban produciendo un sistema caótico global, es decir, sujeto a una coherencia distinta a la que solicita la razón. La democracia es, por principio, un esfuerzo del logos por regular la vida política en beneficio de la mayoría. Pero quizá resulte un contrasentido en un mundo donde los espacios caóticos -a menudo tutelados por la información- nos sitúan ante una realidad globalmente caótica. De la capacidad de la humanidad para conducir el proceso histórico, para excluir el caos como factor cotidiano, depende no sólo el futuro de la democracia, sino, en consecuencia, del arte y del teatro.

Miguel Ángel Asturias hablaba de la imposibilidad de transitar sólo formalmente de la autocracia a la democracia. Supondría, de hecho, la existencia de sociedades formalmente democráticas integradas por ciudadanos que no lo son. Únicamente la cultura puede dar una respuesta. Y está en saber, frente al legado de desorden e injusticia, si seremos o no capaces de construir una cultura democrática. Sólo entonces el término adquirirá la deseable coherencia.

JOSE MONLEÓN - Ensayista, crítico y director teatral. Ha sido galardonado con el Premio Nacional de Teatro 2004, del Ministerio de Cultura de Madrid, España. Es el actual director del Festival de Teatro Madrid Sur y dirige la revista de investigación teatral *Primer Acto*.

OPRESIÓN, ESPERANZA Y DESPUÉS...

TEATRO URUGUAYO

Alfredo Goldstein

Desde los años treinta, con la creación del primer equipo independiente -cierto que a imitación de la vecina orilla argentina-, y más adelante, con la aparición de la federación nucleadora de los numerosos elencos que fueron asomando, la escena uruguaya fue afirmándose en su capacidad de autogestión, en la falta de apoyos estatales, en la independencia ideológica y en la transmisión de los mejores textos de la dramaturgia universal, con el lógico sacrificio de sus hacedores, militantes del multiempleo y gozadores de un trabajo de sudor extremo y poca remuneración en las tablas. Hacia fines de los cuarenta, la Comedia Nacional, único elenco subvencionado y municipal -a pesar del nombre más abarcador-, se integró al movimiento y es, hasta hoy, un baluarte de calidad que ha logrado superar todos los regímenes y erigirse como un sello del país a nivel internacional.

Pero los independientes generaron lo que muchos llaman una "edad de oro". La voluntad eterna de los uruguayos de admirar glorias pasadas lleva, quizás, a una idealización de las décadas del cincuenta y del sesenta, dominadas por grupos de indudable prestigio, como Club de Teatro, El Galpón o el Circular, algunos de los cuales subsisten a puro tesón hasta el presente. Las convulsiones políticas de finales de los sesenta provocaron también sus quiebres a nivel escénico, mientras las luchas arreciaban en las calles, producto de enfrentamientos entre un gobierno que usaba la fuerza como método intimidatorio y de marcada progresión, y el avance de nuevas potencias cada vez más populares con una base sustentable en los ideales de izquierda.

La dramaturgia local, después del fuerte impasse que provocó una suerte de vacío durante décadas posteriores a la influencia de Florencio Sánchez, permitió, en los cincuenta y los sesenta, la aparición de nombres de primera línea, como son los casos de Jacobo Langsner, Carlos Maggi, Carlos Manuel Varela o Mauricio Rosencof, a los que se fueron sumando los de Ricardo Prieto,

Alberto Paredes, Milton Schinca o Rolando Speranza, entre otros. La influencia de lo sainetero, del grotesco y del naturalismo se combinaban con algunos toques de absurdo y la voluntad de reflejar una realidad, antes más benigna, que se iba erosionando a pasos agigantados.

COMUNIÓN Y COMPLICIDAD

Y cuando llegó la dictadura cívico-militar, en junio de 1973, esa erosión se agudizó. Mientras, siguió aun con altibajos la Comedia Nacional -que supo también de prohibiciones, como la de *Isabel, tres carabelas y un charlatán*, del irreverente Dario Fo, el día anterior al estreno-, los elencos independientes sufrieron el exilio, la prisión o la disolución. El Galpón tuvo que irse y continuar su labor en México y en el mundo entero. El Circular sufrió bajas y debió ajustarse a una censura y a una vigilancia especiales. Pero el teatro se convirtió en un espacio de interacción en el que los mensajes subliminales se entendían sin problemas, con una complicidad única entre espectadores y actores. El enemigo estaba claro, y se lo podía enfrentar tanto con Ibsen como con Shakespeare, porque las réplicas o las historias jugaban como misivas sobreentendidas en una suerte de lenguaje común. Así, *Un enemigo del pueblo*, de Ibsen-Miller, podía convertir una sala en una tribuna de discusión, en defensa de la verdad del protagonista frente al poder establecido. Así, una cabalgata sobre el teatro español, como *Los comediantes*, podía aprovechar la ocasión para hablar de la censura en el Siglo de Oro, y efectuar los paralelismos convenientes.

La autocensura por momentos fue mayor que la censura. Quizás porque el teatro tampoco importaba como medio de difusión masivo de ideas del mismo modo que la televisión o el cine. Pero lo cierto es que los éxitos de concurrencia se sucedieron cuando al aire externo se podía cortar con un cuchillo. Los escritores teatrales tuvieron que adaptarse a escribir de forma elíptica, a aludir a una realidad con un tinte simbólico, a

plantear opresiones básicas desde ámbitos que podían proyectarse a lo sociopolítico -la opresión familiar de *Los cuentos del final*, de Carlos M. Varela, la falta de esperanzas y la rebeldía ante la inercia de una esposa hastiada en *Decir adiós*, de Alberto Paredes, la entrada de un ser invasor en *El huésped vacío*, de Ricardo Prieto-.

Claro que no todo el teatro estaba en ese camino: había también una vertiente más complaciente que parecía marginarse de lo que sucedía afuera, pero es que la estricta diversión también es parte de la producción de cualquier época, dictatorial o democrática.

Las voces locales no murieron. Los ecos de lo que pasaba en el exterior llegaban muy poco, las visitas internacionales se espaciaron cada vez más, se sabía poco de lo que sucedía con nuestros compatriotas fuera de las fronteras. Aquí se seguía produciendo, se reforzaba el teatro barrial, en especial en Montevideo. El resto del país empezaba a armar sus propuestas para reafirmarse fuera como fuera, el público asistía de manera insólita y permitía éxitos de cuatro y cinco años en cartelera. La esencia quedaba intacta, a pesar de los pesares, y el final de la dictadura, con las aperturas sucesivas -desde el plebiscito de 1980 que impidió a los militares eternizarse en el poder-, permitió la vuelta paulatina de los que estaban afuera -El Galpón, por ejemplo-, la necesaria efervescencia de la Muestra Internacional de Teatro de Montevideo, organizada por la crítica, y el reacomodamiento de los dramaturgos al nuevo tiempo que se avecinaba.

BUSCANDO EL ENEMIGO

Cuando volvió la democracia, muchas estructuras se desarticulaban una vez más. El enemigo que antes estaba clarísimo ahora se convertía en una nebulosa. ¿Sobre qué escribir? ¿Contra quién? ¿Con qué enfoque? ¿Qué repertorio poner sobre la escena? ¿Cómo integrar un público nuevo, incluso el que nacía y que poco había conocido el tiempo de la dictadura? La esperanza



La rosalia. De José Ramón Enríquez.



TEATRO Y CAMBIOS POLÍTICOS

exacerbada de los primeros tiempos también dio paso a cierta desilusión. La democracia no solucionaba todos los males del país, y el teatro obviamente -como en general la cultura- no era una de las prioridades. El pasado tampoco se podía borrar de un plumazo, y los resquemores entre los que se quedaron y los que se fueron, entre los que volvían y los que habían resistido o los que habían de alguna manera “colaborado” desde acá- siguieron existiendo.

Los dramaturgos, a veinte años de recuperación de la democracia, todavía no alcanzaron la respuesta a las interrogantes. Desde 1985, se volvía más sencillo retratar la realidad, sin símbolos, sin alusiones. Pero la facilidad que daba el enemigo claro se transformaba en un terreno fangoso en el que no se sabía cómo actuar: si haciendo denuncias directas o retratando las huellas de lo que pasó -caso de *Crónica de la espera*, de Carlos M. Varela, que empezó el planteamiento de los detenidos o desaparecidos- o intentando otras temáticas y otras formas de entretenimiento. La búsqueda surgió sobre todo en la forma, con el asomo de rupturas varias, como la del entonces joven Alvaro Ahunchañ, que supo combinar su capacidad dramaturgica con la labor como director, y armar seductoras puestas en escena en las que el texto era un elemento más del engranaje, pero no el esencial.

Y los retornos se sucedieron: los más veteranos se encontraron con que había toda una generación intermedia casi inexistente, que los más jóvenes buscaban otra estética, otra manera de enfocar el teatro. La ruptura de barreras no fue fácil, pero poco a poco, el movimiento fue avanzando hasta llegar a una cifra récord de espectáculos en cartel.

Pero esos jóvenes empezaron a asomar, y cada vez con más ganas de ofrecer una alternativa. Asomaron mujeres en la escritura escénica, caso de Raquel Diana o Ana Magnabosco. Se generaron Encuentros de Teatro Joven que aún siguen llevando cerca de cien propuestas dife-

rentes, de diversa calidad, obviamente, pero sin duda fermentales. En un país en el que los más jóvenes que escriben teatro suelen tener más de cuarenta, ingresó una figura como la de Roberto Suárez, creador de un universo propio en el que el comic y la ciencia ficción se entremezclan. Y en el último bienio, irrumpió un hombre de veintidós años llamado Gabriel Calderón, quien también empezó a experimentar con un teatro con resabios del inglés Steven Berkoff y una visión desacartonada de la violencia y la realidad urbana.

La desorientación sigue. Luego de más de 170 años de gobiernos sucesivos de los dos partidos tradicionales, la izquierda llegó al poder nacional en marzo de este año, con todas las expectativas -y los reclamos- a cuestas, todas las energías de la gente de teatro, en su mayoría partidaria de esa izquierda ahora gobernante. Los primeros meses, en una apuesta de confianza, han sido de espera, como una forma de calibrar lo que puede llegar a suceder. Pocas señales hasta ahora, pocas referencias a lo específicamente cultural, en un país empobrecido que debe solucionar graves situaciones socioeconómicas, y que siempre ha relegado el aporte de lo cultural a un segundo plano. Se tiene la ilusión de que las cosas cambien, aunque sea de a poco, y se alcance la conciencia de que lo cultural es también una forma de ayudar a abatir algunos tipos de pobreza.

En ese panorama, el teatro sigue con la duda de lo que debe hacer. Sigue tanteando un repertorio ecléctico. Los dramaturgos, directores y actores siguen buscando el camino, con propuestas que no siempre se lanzan a fondo -hay, claro, varios excelentes resultados, no sólo de autores nacionales-. La exploración de lugares no convencionales para la representación es un signo de esta época. Una veta de espectáculos con canciones -que suelen llamarse simplemente “musicales”- se ha vuelto recurrente, así como la línea cercana al café concert, como la que Omar

Varela programa en su compañía Italia Fausta, con gran aceptación del público. Los apoyos económicos continúan siendo escasos y a veces inexistentes, no hay por ahora una ley de fundaciones, tampoco reducción de impuestos para empresas que aporten a la cultura, no hay prácticamente subvenciones de ningún tipo, salvo los aportes limitados de la Comisión del Fondo Nacional de Teatro -que debe administrar el poquísimo dinero que le dan- y de la Municipalidad de Montevideo para la Comedia Nacional. En Uruguay se suele decir que la imaginación suple las carencias económicas, pero todo tiene un límite. Los problemas técnicos de las salas, el eterno multiempleo de los teatristas y la remuneración mínima que obtienen de su tarea artística son causas directas de los logros finales. Prometéicamente, el teatro uruguayo, a fuerza de talento, sigue resistiendo, pero ¿hasta cuándo? Las esperanzas ante los cambios del nuevo gobierno pueden ir desapareciendo poco a poco, si no hay medidas claras. En un país en que los actores nacionales casi no tienen acceso a la televisión, el escenario es prácticamente el único lugar de lucha y de supervivencia. Hoy por hoy, gran parte de la popularidad del teatro está en el fenómeno del carnaval, porque durante más de un mes al año, la realidad se cuele de manera sorprendente y audaz en espacios abiertos y de fuerte repercusión en la asistencia. Allí, con una estética propia y un cuidado formal cada vez mayor, el país se refleja de manera drástica, y los palos suelen ir a diestra y a siniestra. Habrá que ver si en el futuro los palos siguen siendo tan democráticos.

ALFREDO GOLDSTEIN . Profesor de literatura, crítico teatral y director escénico con más de cincuenta espectáculos en su haber. Uno de los organizadores de la Muestra Internacional de Teatro de Montevideo que ha tenido diez ediciones. Actualmente, crítico del *Semanario Brecha*, de Montevideo, Uruguay.

ANTES Y DESPUÉS DE LA MILICIA

EL TEATRO COMO VENTANA EN LA POST DICTADURA EN BUENOS AIRES

Ricardo García Arteaga

La capital de Argentina es una ciudad con una oferta teatral amplia y heterogénea, y se le puede ubicar como uno de los centros culturales más importantes de América Latina. Para darnos una idea, podemos decir que se presentan, igual que en la ciudad de México, alrededor de 100 espectáculos teatrales de toda índole, desde teatro musical, teatro comercial hasta teatro con aspiraciones artísticas. La diferencia con México D.F. es que existen en Buenos Aires alrededor de 40 teatros independientes, que no dependen del Estado, y es en estos teatros donde por lo general se producen los mejores espectáculos teatrales artísticos. Algunos funcionan por medio de cooperativas, pequeñas escuelas de teatro y en otros casos, son los mismos teatristas los productores, dramaturgos, actores y directores.

Bajo la dictadura militar que inició en 1976 y terminó en 1983, incontables argentinos fueron torturados, “desaparecieron” o se vieron obligados a marchar al exilio. Sin embargo, la dictadura comenzó con las actividades del grupo paramilitar de extrema derecha Triple A (Alianza Anticomunista Argentina), durante la presidencia de “Isabel”, la viuda de Perón, y prosiguieron sus actividades hasta la caída del general Videla. La posdictadura la ubicamos desde la caída del último régimen militar de Videla en 1983 y la llegada de Raúl Alfonsín como presidente.

Osvaldo Pelletieri comenta que en la dictadura: “Se practicaba aún el teatro como una forma de compromiso, como un camino para acceder al conocimiento y se rechazaba la autonomía del arte con relación a la actualidad social. Los textos dramáticos y espectaculares entrecruzaban la serie social con la estética y, más que nunca, el contexto social limitaba al texto”. Se puede decir que el texto dramático seguía siendo fundamental y tenía intertextos como en autores como Ha-

rold Pinter, el realismo norteamericano y las poéticas del absurdo como en Beckett. Los dramas eran psicológicos y por la dictadura, algunos textos manejaban el lenguaje metafórico como en Griselda Gámbaro.

Con el fenómeno de Teatro Abierto y después, con la reapertura democrática de 1983, en el ámbito teatral, generaron múltiples acontecimientos: el regreso de los autores que se habían minimizado o ausentado durante el exilio o la prohibición (Agustín Cuzzani, Carlos Somigliani y Osvaldo Dragún, entre otros), la permanencia de autores que no habían dejado de estrenar sus obras en Buenos Aires como Ricardo Halac o Carlos Gorostiza y la paulatina aparición de nuevos autores con la misma tendencia como Nelly Fernández Tiscornia, Gutiérrez Posse o Carlos Pais.

Al mismo tiempo, otra generación de dramaturgos que se integraron al campo intelectual en los ochenta y noventa, plantearon una nueva estética e ideología, a pesar de conservar en sus inicios, rasgos melodramáticos de los textos de la tercera fase del realismo reflexivo como se observa en *Rápido nocturno*, aire de foxtrot de Mauricio Kartún (1946). A este grupo de autores entre la continuidad y el cambio, se les llamó “el teatro emergente” y presenta gran variedad de tendencias, como el teatro de la desintegración, teatro de resistencia, teatro de la parodia y el cuestionamiento o el performance, entre otras.

Sus autores inciden con algunos elementos comunes, como el intertexto “posmoderno” o de la “segunda modernidad”, pero sin formar un frente estético-ideológico común. Algunos dramaturgos son: Daniel Veronese (1955), Javier Daulte (1963), Alejandro Tantanian (1966) o Rafael Spregelburd (1970). De estos autores se puede decir que hay una fuerte tendencia a separar su estética de las circunstancias que los rodean y tratan de evitar cualquier arquetipo social. Esta

dramaturgia responde, como dice Nelly Richard, a una nueva visión del mundo como resultado de la apertura de las culturas nacionales a lo internacional, luego de la experiencia de la dictadura.

Estos autores comparten algunas tendencias: 1) La diversidad, no coinciden en formatos ni en temáticas; 2) Una escritura desde el escenario, esto trae consigo un desplazamiento de la actuación stanislavskiana centrada en lo que Pavis llama “función semántica”, hacia lo deíctico, hacia mostrar del momento y el lugar desde donde se habla o se actúa, rescatando la presencia del actor y su percepción; 3) Un aparente “sin sentido” y sin una “utilidad”. No creen en la comunicación tradicional de un mensaje, sino en la “contaminación”; 4) Un teatro sin la aprobación de los patrones formales anteriores. Esto implica la ausencia de “padres estéticos”, aunque podemos rastrear algunos como Ricardo Bartís. Algunos admiten como “abuelos” a Griselda Gámbaro y Eduardo Pavlovsky, con quienes continuamente existe una comunicación y complicidad; 5) El gusto por la cita de autores, no para su asimilación sino para su declaración, ya que se aliena del discurso; 6) Búsqueda de independencia en cada proyecto; 7) Nueva concepción de la figura del director, ya no entendido como el “dictador de la escena”, sino en convivencia entre diferentes dramaturgias: del dramaturgo, del actor, del director y de los creativos de la escena, incluyendo el público; 8) La utilización de códigos diversos como el comic, el video clip, el cabaret, la estética de los juegos de video, el cine, la televisión, el pastiche o la parodia.

RICARDO GARCÍA ARTEAGA. Dramaturgo e investigador. Actualmente es docente y coordinador de la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

UN MOMENTO ARGENTINO

Rafael Spregelburd

Fragmento del prólogo a la obra teatral Un momento argentino. Esta obra ha sido publicada en Nuevo Teatro Argentino, antología de Jorge Dubatti editada por Atuel en 2004.

V alga la siguiente disculpa, como prólogo a *Un momento argentino* (2001). Ésta es una obra escrita en el fragor de los últimos quince días, quince días llenos alternativamente de euforia y de terror. De esperanza y de tristeza. Días que podrían resumir la esencia del ser argentino, si es que tal cosa existe todavía, y si alguien tuviera el talento necesario para transformarlo en palabra. Yo me declaro incapaz. Ante la creciente crisis política y económica que viene sacudiendo a la Argentina en los últimos días, el Royal Court Theatre de Londres me ha comisionado la escritura de una pieza breve, con un ojo puesto en la cuestión de los derechos humanos.

Intenté escribir este texto, pero cada día que pasaba, la obra que debía escribir era otra. Tuve que reescribir casi a la par de los absurdos titulares periodísticos. Rescribir y desconfiar. De los titulares, y de mí mismo. El tiempo se acelera en Buenos Aires.

Estamos demasiado cerca de lo que pretendemos describir, aunque sea con la lente deformante del teatro. Entonces yo quiero ser muy cuidadoso con el contenido de lo descrito. Es muy fácil en este momento hacer chistes sobre nuestro destino inmediato, indignarse ante el evidente atropello contra los intereses populares, procurar rescatar acciones nobles del terrible naufragio.

Pero escribir mientras los cuerpos de la treintena de muertos de la semana pasada aún están calientes, es difícil. Escribir así es siempre una mentira piadosa. Escribir así, sin hacer periodismo, es una mentira.

Siempre he defendido la importancia del teatro como mentira. Pero como mentira existencial. Lamentablemente, estamos lejos de poder asumir posturas existenciales, o incluso inteligentes, cuando la incertidumbre es tan grande, cuando la maquinaria del poder está en jaque y amenaza con revivir a todos sus monstruos históricos para salvar el pellejo.

Yo debería haber intentado una obra honestamente "periodística". Les aseguro que no falta material, ni estímulo. Muchos extranjeros tienen ahora sus ojos clavados en nosotros (como los tuvieron en Seattle o en Génova en su momento) porque podríamos estar asistiendo al primer conato de revolución pequeñoburguesa de la historia. Y las noticias, queridos amigos, no son del todo buenas.

¿Por qué este prólogo? Porque me gustaría explicar al grupo del Royal Court que va a montar esta obra todo aquello que hubiera sido una grosería detallar dentro de la obra.

La crisis comenzó por el único valor universalmente entendido: el dinero. Argentina ha sido en los últimos años un provechoso laboratorio mundial para los experimentos del neoliberalismo más creativo y torturante. En Argentina se han probado las fórmulas económicas más inhumanas, no sólo para ver si luego se podían hacer extensibles a toda América Latina (última colonia apta para el ejercicio del neoliberalismo de los países centrales), sino también para recavar información acerca de cómo y hasta dónde se puede exprimir a un pueblo sin que éste reviente. Y si revienta, al menos es un campo de estudio acerca de cómo vigilar y castigar para reencauzar las cosas y seguir probando.

Pues bien: Argentina ha reventado.

Este hermoso país, esta tierra impúdica-mente grande y generosa, ya no volverá a existir tal como la conocíamos.

Este recodo del confín del mundo, estas gentiles costas a las que llegaron nuestros abuelos, venidos de la vieja y entonces hedionda Europa, a fundar un sueño de trabajo, de paz, de futuro, esta fantasía que habíamos heredado (y que en muchos casos nos ha hecho aparecer ante el mundo como soberbios y arrogantes) se ha disuelto: nos la han robado para siempre.

Las causas (y las consecuencias) de esta explosión son muy difíciles de explicar.

Una serie de medidas impopulares, ineficaces, ridículas, llevaron a la gente a la calle, en una suerte de rebelión popular autoconvocada, que por primera vez reunió a distintas clases sociales en un único e inédito gesto: el "cacerolazo". Pero atención, que cada "clase" salió a la calle a golpear su cacerola para pedir algo distinto. El rango de esta petición pequeñoburguesa espontánea es muy amplio, y va desde la suspensión del "corralito", hasta la renuncia en pleno de la Corte Suprema de Justicia, de todos los políticos corruptos de ambas cámaras legislativas, y por supuesto, del poder ejecutivo y los ministerios.

La clase baja saqueó supermercados en forma masiva justo antes de la Navidad. Y se prevén más de estas acciones. Estos saqueos fueron, en menor o mayor medida, actos violentos autoconvocados, pero en los cuales fue decisiva la intervención del aparato del partido peronista, como una forma de hacer caer al gobierno radical del presidente De La Rúa. Esto ya había ocurrido, con otro gobierno radical, el de Alfonsín, en el '89.

El gobierno cayó, y de manera vergonzosa, despidiéndose con un estado de sitio y una premeditada matanza de manifestantes, llevada a cabo por la policía federal.

Desde entonces, hemos visto de todo. Por nuestros televisores, y por nuestras ventanas.



La clase media empezó a tomar ingenua conciencia de su curiosa presencia, y las cacerolas se han hecho un arma. Cada nueva manifestación concluye con muertos y heridos, y la cantidad de consignas es tan amplia, que ningún gobierno dentro de un sistema capitalista podría atender a todas al mismo tiempo. Las consignas llegan por todas partes: por e-mail, en panfletos repartidos durante las movilizaciones, a los gritos ante las cámaras de TV... Al escucharlas, tengo una confusa sensación de euforia y de rechazo. La clase media adjudica nuestra ruina nacional a elementos tan dispares, que al no tener conducción política confiable, de ningún tipo, se desbanda en lo coyuntural, sin poder ver el problema de fondo. ¡Pero al menos es una reacción, que podría conducir a algo! En todo caso, el mensaje hacia la clase política es claro.

El nuevo presidente interino, Rodríguez Saá, duró sólo una semana. Un nuevo cacerolazo, desatado luego de que anunciara incluir en su gabinete a nefastas figuras del pasado (políticos corruptos de amplio prontuario) el pasado 28 de diciembre, lo sacó del poder y acabó con sus sueños de trasladar su feudo personal desde la pequeña provincia de la que es gobernador hacia todo el país. Primero renunció su gabinete (un rejunte de corruptos de diverso grado, ex funcionarios del gobierno de Carlos Menem, que durante dos presidencias fue el responsable directo de la situación a la que fue llevada la Argentina), y luego tuvo que renunciar él mismo, al ver que sus "compañeros" gobernadores peronistas le daban la espalda, y empezaban a fijar sus ojos en un candidato probablemente aun más inverosímil, que es el que ahora nos gobierna.

Luego de una vergonzosa jornada en el Congreso Nacional, donde los dos parti-

dos mayoritarios acordaron no convocar a elecciones (ante el temor de que el pueblo deje de elegir a los mismos candidatos de siempre) nos gobierna Eduardo Duhalde, ex vice-presidente durante el "reinado" de Menem, ex gobernador de la arruinada provincia de Buenos Aires (alguna vez, la más rica del país), que hoy paga sus sueldos en bonos basura, los Patacones.

Mientras tanto, los medios masivos hacen de las suyas. Llamam a la gente a movilizarse cuando les conviene, y a quedarse en casa cuando ya no conviene tanto, ya que detrás de este uso de las fuerzas populares se esconde un objetivo económico sencillísimo: los multimedios son empresas y se manejan según la ética de la mayor ganancia, y en este caso la mayor ganancia a obtener es la pesificación por ley de sus deudas contraídas en dólares.

La clase política agoniza, y da sus últimos y letales manotazos de ahogado.

Mientras tanto, las escenas inverosímiles se repiten día a día, y no hay crónica que pueda dar cabida a todas.

Hace días que intento escribir mi obra breve, pero me es imposible discernir las prioridades, cuando todos los derechos humanos, absolutamente todos, han sido arrasados.

Quise escribir sobre la irrepresentabilidad de nuestro sistema falsamente democrático, pero esto me pareció un lujo inútil ante algunas de las imágenes de esta semana: un policía retirado, por ejemplo, vigilante de seguridad de una estación de servicio, acaba de balear a tres jóvenes. Éstos estaban mirando por la televisión de la estación de servicio cómo la muchedumbre golpeaba a un policía en Plaza de Mayo, durante la represión del 28 de diciembre. Los jóvenes habrían hecho algún comentario de alegría al respecto, ya que

no son nada comunes las ocasiones en las que es la policía la que sale magullada de estos enfrentamientos. Entonces el policía retirado sacó su arma, dijo simplemente: "Basta", y les disparó a los tres, varias veces y a la vista de todo el mundo. Luego arrastró los cuerpos a la calle, y declaró simplemente que los chicos (vecinos del barrio, y habitués del kiosco) habían tratado de asaltar el local. Ahora todo el barrio de Floresta está levantado contra la policía, y luego de los funerales la angustia y la tristeza no cesan.

Éste es el grado de impunidad, no sólo del cuerpo policial, sino también de la clase política, que se ampara en la mentira sistemática como coartada para ocultar su vergonzosa participación en los últimos años en la vida administrativa del país, que ha sido llevado por todos ellos a la ruina más espantosa.

Pensando en los derechos humanos más elementales, pensé en escribir mi obra sobre un clásico argentino: la tortura. Pero es un tema que se torna "general", más cuando hace una semana la propia policía, montada para reprimir las manifestaciones en la plaza, torturaba con picana portátil en sus móviles a un manifestante que se identificó como pertenecientes a H.I.J.O.S.*

Asimismo, estos casos que menciono tienen la ventaja de haber trascendido de alguna manera al dominio público, y tienen la condena masiva (al menos, en términos políticos) de la opinión pública. Pero hay mucho más. Hace unos meses comenzó a hacerse público el hecho de que en las comisarías de la provincia de Buenos Aires, la policía torturaba con picana eléctrica a los detenidos "comunes". Ante la denuncia algunos salieron simplemente a ejemplificar con que esto era absolutamente legal y cotidiano en España o en los Estados Unidos.



TEATRO Y CAMBIOS POLÍTICOS

La mayoría de los detenidos que, una vez puestos en libertad, denunciaron el hecho ante algún juzgado, fueron luego asesinados por fuerzas policiales en misteriosos procedimientos. Similar destino tuvieron algunos policías que denunciaron el hecho de haber sido amenazados por sus propios compañeros si iban a la prensa. Como estos detenidos que han sido asesinados son para la sociedad "criminales comunes", nadie se preocupa mucho de ellos. Ni habrá un cacerolazo en el que se pida esclarecer tal maraña de atropellos a los derechos del hombre.

Ante la vorágine caótica de los últimos acontecimientos (hace una semana mi plácido barrio parecía en guerra civil) yo me pregunto: ¿qué relación puede haber entre el teatro y la defensa de los derechos

La vinculación entre ambos es tramposa, casi insoluble. ¿Qué relación puede haber entre un "tema", un tema de la realidad, y los procedimientos de fabricación de ficción

Buenos Aires posee, contra todo pronóstico, un teatro rico –tal vez el más singular en lengua castellana–, probablemente como hijo mestizo, un bastardo nacido de la tradición europea y el idealismo latinoamericano, o de la pobreza de recursos y la urgencia de las expresiones artísticas más viscerales. Este teatro (el que a mí me gusta, el que me ha empujado a esta profesión tan improbable) es un híbrido. Es un teatro paradójico que se basa, a mi entender, en la crisis de la representación. La crisis de la representación como medio de conocimiento y de verdad. Esta crisis es, a mi entender, fruto del fracaso de nuestras democracias berretas y corruptas. La democracia supone que el pueblo gobierna para sí mismo, a través de sus representantes. Pues el pacto representativo se ha roto. Toda representación

entraña –a los ojos de los argentinos– una tácita vinculación con el Mal. No tenemos confianza en la representación y sus mecanismos, y demandamos cada vez más ver la cosa en sí misma, la presentación de la cosa, y no su mediatización vergonzosamente deformante, estilizada o simbólica. O todo lo contrario: si se trata de ver una representación, así se trate del Shakespeare más auténtico, nuestros actores más valiosos se entrenan en poder mostrar simultáneamente al público aquello que se representa y al mismo tiempo la condición expresa del mecanismo representativo. Pero no de manera estilizada, o simbólica, como en los años de plomo de la dictadura, años en los que la única manera de expresar el descontento político y social era a través de símbolos que encriptaran un significado pero que pudieran pasar el filtro de la censura militar. Hoy ya no ocurre así. Estos símbolos se han transformado en alegorías cerradas, sígnicas: en metáforas canceladas. El teatro más vivo, más interesante que se hace hoy en Buenos Aires (y que ha empezado a resultar tan apetitoso como exótico a los ojos latinoamericanos y europeos, sobre todo a los alemanes) es un teatro que huye del símbolo como de la peste. Es un teatro que no encripta mensaje alguno. Es un teatro que asume los riesgos de la representación, delatando que el objeto representado bien podría estar vacío. Su "verdad" radica más en el procedimiento lúdico de construcción de sentidos a posteriori, que en la mostración de verdades conocidas a priori. Es un teatro letal, efectivo, y en la mayoría de los casos, muy cómico. La alianza con el humor es condición sine qua non del nuevo teatro. Nuestro sentido del humor es negro, veloz, mestizo, de una saludable imprecisión. Se necesita un complejo diccionario sociolingüístico para trasladar nuestras obras a Es-

paña, por ejemplo, y que se lean bien.

Por esto la alianza entre un teatro vital y una defensa "responsable", militante, de los derechos humanos es casi imposible aquí.

Por motivos muy claros, los resultados de esa alianza no terminan de complacerme. Todos los argentinos "bienpensantes" no podemos sino adherir a los argumentos "responsables" esgrimidos alrededor de uno o dos temas sempiternos de nuestra vida política. Pero, lamentablemente, en mi opinión personal, el teatro, lo que yo entiendo por teatro, retrocede.

El teatro que no pide permiso.

El teatro que no afirma, sino que pregunta.

El teatro incómodo.

El teatro que nos enfrenta a las cosas del mundo sin orientar su significación. O más aun: un teatro que crea otros mundos, que arrojan pálidos pero reveladores reflejos sobre éste.

Un teatro independiente, un fenómeno autónomo, y contracultural, que desprecia el sentido común, que se aleja de la tarea didáctica de transmitir mensajes, como si los artistas fueran iluminados concededores de la verdad y tuvieran la misión de bajar esta verdad a un pueblo iletrado e ignorante.

*H.I.J.O.S. es la agrupación de los hijos de desaparecidos durante la última dictadura militar, muchos de ellos secuestrados o nacidos en cautiverio en los mismos centros de detención clandestinos. La militancia de H.I.J.O.S. es ejemplar, en muchos sentidos: es pacífica pero contundente. Básicamente se han dedicado a organizar los "escraches". Esta operación consiste en señalar públicamente las viviendas de los militares genocidas puestos en libertad por decretos de nuestros últimos presidentes "democráticos". El operativo consiste en reunir la mayor cantidad de gente posible frente a la casa de los torturadores y asesinos, y hacer pública su condición e identidad frente a los vecinos del barrio y frente a la prensa.

RAFAEL SPIEGELBOURD. Dramaturgo, director de escena y pedagogo argentino. Es miembro de la Royal Court Theatre de Londres.

AUSENCIA DE LA MEMORIA

Roberto Verea

Como todo inmigrante latinoamericano que vivió en su tierra la censura, la inestabilidad económica y la represión del Estado, siento que la cotidianeidad en los Estados Unidos desde el once de septiembre del 2001 ha estado signada por un constante sentimiento de *déjà vu*: el proceso electoral local ha pasado a ser una parodia del mismo sistema democrático que la presidencia enarbola como misión evangélica en el mundo; la desaparición de personas en centros de detención es rutina (y es legal); la Corte Suprema de Justicia está íntimamente conectada con el Opus Dei (a través de los jueces Scalia y Thomas); la derecha cristiana reina en el ejecutivo y tiene silenciado al congreso, y la práctica de la tortura y la doctrina que la justifica (cortesía en gran parte del asesor legal de Bush, el primer latino Fiscal General de la Nación, Alberto González) se nos revela a diario en los medios en fotografías a color. Es ésta una pornografía de cuerpos vejados al puro american style, con la ubicua señorita sonriente de pulgar levantado al lado de la pobre víctima, como esas modelos que nos venden un auto nuevo o posan señalando con su mano las bondades del último televisor. Hay que tener cuidado y no confundir estas imágenes con libertad de prensa. Los cuerpos mutilados y golpeados de los iraquíes son moneda corriente, pero jamás los medios muestran los cuerpos de americanos, que aún dentro de sus féretros y cubiertos con su bandera, ingresan al país en vuelos nocturnos, vedados a la luz, a los periodistas y al público en general.

Las páginas oscuras de la historia latinoamericana, escritas durante las nefastas décadas de dictaduras de derecha y regímenes de partido único, fueron para muchos artistas teatrales también un momento de reencuentro con el ethos de su

labor, tiempo para limar diferencias y crear espacios comunes de resistencia. Hay momentos en la vida de los pueblos en que la violencia desatada, en sus múltiples formas, ya no puede obrar ni siquiera como telón de fondo a nuestro trabajo, sino que se instala, invitada o no, como ineludible co-protagonista del diálogo escénico. Y estos momentos son tan difíciles de procesar por nuestros dramaturgos y realizadores, como inevitables. Responden a una tradición del teatro que nos gusta llamar "occidental", que se percibe desde Eurípides hasta Buenaventura, y corresponden a un claro modelo de "artista como ciudadano". Dicha tradición incluye luego a estos "ciudadanos artistas" en movimientos como el de Teatro Abierto en la Argentina, que sirvieron tanto de plataforma artística como de modelos de solidaridad.

¿Podemos esperar que un movimiento teatral semejante esté creciendo en las entrañas de la otra América, en su crisis histórica más difícil desde Vietnam? ¿Quién escribe hoy el teatro de conciencia cuando el Arturo Ui del nuevo milenio amenaza con convertirnos a infieles y opositores en estatuitas de sal?

Afirma la brillante directora estadounidense Anne Bogart que si el teatro fuese un verbo, este sería recordar. Yo estoy de acuerdo -si fuese un solo verbo- aunque lo cambiaría por la forma conjugada nosotros recordamos. Bogart, directora del SITI (Saratoga International Theater Institute) que co-fundara hace más de diez años con el director japonés Tadashi Suzuki, afirma su postura desde la marginalidad de su compañía de teatro experimental (el hecho de llamar al teatro de Bogart "marginal", es ya tema para el análisis. En el contexto del teatro estadounidense, sin embargo, se relega a la marginalidad a todo trabajo contem-

poráneo que no responda al realismo del método Strasberg o a la tradición del musical). Con su base en la Costa Este, el SITI es uno de los grupos que trabaja desde hace años con un modelo que marcha a contrapelo con la postura del teatro del llamado mainstream (o *stablishment*) local. Están organizados de acuerdo a la estructura de compañía, común en Latinoamérica, y se toman su tiempo para desarrollar trabajos nuevos fundados en principios estéticos que determinan un estilo inconfundible. Si bien el trabajo del SITI está marcado por una clara búsqueda de conciencia, la salida de su caparazón para conectarse con otras compañías, que son muy pocas y hacen trabajos afines, es muy reciente y bastante mínima. Otra de estas compañías es Campo Santo, de San Francisco. Organizados en una estructura basada en un grupo estable de actores y un grupo paralelo de autores que se rotan en producción, Campo Santo ha llevado a la escena obras de los mejores dramaturgos estadounidenses que jamás serían producidos por los grandes teatros en los que el riesgo económico limita la crítica social. Estos nombres incluyen a Migdalia Cruz, Erin Cressida Wilson y Jessica Hagedorn, entre otros. Dichos escritores se rigen por una búsqueda que combina la experimentación con el lenguaje y el tratamiento de temas que de algún modo desnudan la problemática social contemporánea. En Los Ángeles, Cornestone Theater y el LAPD (Los Angeles Poetry Department) producen obras que tocan temas silenciados en salas convencionales, y lo hacen con elencos de actores y directores de primer nivel, desarrollando textos nuevos o adaptaciones brillantes como la de *Los biombos*, de Genet. Dirigida por Peter Sellars en versión bilingüe, *Los biombos* se adaptó a la problemática chicana y fue puesta en escena con actores



El Alienado. De Jorge Ibargetengoitia.



TEATRO Y CAMBIOS POLÍTICOS

no-profesionales, miembros de la comunidad. El dramaturgo Erik Ehn, a quien la revista *American Theater* dedicara uno de sus últimos números, es uno de los pocos que trata constantemente de combinar su tarea de autor con la de instigador (él rechazaría el término organizador) de espacios de diálogo y colaboración. Desde el anárquico grupo RAE, que cuenta con cientos de miembros y escasos recursos económicos, Ehn crea encuentros de trabajo, talleres y mesas de discusión. Entre los espacios más apartados del off-off, se está creando desde hace tiempo un movimiento entre el creciente grupo de directores que trabajan dentro del sistema carcelario que es, en este momento, el más grande del mundo.

En cuanto a voces individuales, también desde las márgenes se escuchan algunas con mucha fuerza y claridad. Por un lado están las propuestas de las minorías étnicas o de orientación sexual. Éstas surgen con mucha energía después de que el movimiento de derechos civiles de los sesenta incorporara la retórica de oposición a la pobreza y a la guerra. En ese momento también podemos hablar de un movimiento teatral, que si bien dividía la geografía social en regiones étnicas, de orientación sexual, de teatro de la mujer y de progresistas blancos, también daba lugar a compañías multiraciales, a asociaciones, conferencias, festivales y otras estrategias de confluencia artística y política. ¿El ingrediente clave? Vietnam. El elevado número de víctimas de la guerra era representativo de la configuración étnica general de la clase baja y de las clases medias, cortesía del sistema de conscripción militar por sorteo, hoy desaparecido. Entonces la plataforma común era más "clara".

Dramaturgos como Susan Lori Parks o Robert O'Hara desde la comunidad afroamericana, Tony Kushner desde la comunidad gay, o los latinos Cherié Moraga o José Rivera, están escribiendo un teatro de calidad y de compromiso social,

pero lo están haciendo contra poderosas fuerzas de oposición que no les permiten el acceso a los espacios teatrales del mainstream (con excepción de Kushner). El clima de desconfianza de la "guerra contra el terror", las demandas y dificultades económicas inherentes al teatro en un momento de magro apoyo financiero y, por sobre todas las cosas, la ausencia de un discurso ideológico o de clase que una a estas diversas voces en una estrategia colectiva es el común denominador. Se siente la ausencia de estos espacios comunes, porque dadas las condiciones actuales, en una sociedad hiper-mediática y ultra-tecnológica como la norteamericana, la voz humana que reverbera en las salas aisladas, desconectadas entre sí, es muy fácil de acallar. También sentimos que la práctica de lo humano que emerge del evento teatral crea un necesario balance a la explosión del alcance tecnológico de los medios: los pasivos como la radio y la televisión, están cada vez en menos manos y responden a un modelo de pensamiento único, oficialista y de exclusión y los más interactivos como el Internet, aún en este país, siguen ausentes en la gran mayoría de los hogares pobres y de "gente de color".

A pesar de los esfuerzos marginales, el ejercicio de la memoria colectiva que aquí planteamos como eje de una ética y práctica del teatro, continúa siendo en gran medida un músculo atrofiado del corpus de la dramaturgia mainstream norteamericana donde está la abrumadora mayoría de los recursos económicos y de difusión. América, a la que Gore Vidal llama en su último libro *Los Estados Unidos de Amnesia*, viene teniendo problemas desde hace años con lo que ve como una contradicción entre el teatro y la vida política. En este contexto es bueno recordar a Arthur Miller. Su muerte es de algún modo el símbolo del fin de una era, y del regreso de otra. No causó gran sorpresa que la

academia de Hollywood, que reconociera en 1999 a Elia Kazan, el director de *Muerte de un viajante*, y quien fuera informante de Mac Carthy, no recordara a Miller durante la reciente entrega de los Oscar.

Cabe la posibilidad de que la magnitud sin precedentes del circo mediático corporativo, diseñado para aturdir y asombrar a propios y ajenos, esté generando un complejo de inferioridad y parálisis en el movimiento teatral norteamericano. ¿Cómo responder al espectáculo del presidente Bush descendiendo de su avión de combate sobre el portaviones en uniforme militar, en algo similar a una puesta en escena con lo más absurdo de Hollywood y lo mejor de Leni Riefenstahl? Quizá valga la pena empezar con la creación de esos elusivos espacios para compartir historias, recursos y estrategias.

Las imágenes de Abu Ghraib, la historia detrás de las irregularidades en las dos últimas elecciones, el movimiento sin precedentes de oposición popular a la guerra de Irak, llaman a que el teatro norteamericano ocupe nuevamente el lugar histórico que le corresponde y asuma con coraje, en un momento difícil, la tarea de articular una narrativa de conciencia. Aquí hay un dicho popular revelador del pragmatismo local que dice que "si la vida te regala limones, haces limonada". Al mainstream teatral norteamericano la vida le está regalando corrupción, intolerancia y tortura. Ellos, por ahora, elijen seguir haciendo limonada.

ROBERTO VAREA. Director teatral y catedrático de la Universidad de San Francisco. Fundador del grupo teatral Teatro Jornalero.

EL CAMBIO INMÓVIL

CULTURA Y TRANSICIÓN EN MÉXICO

José Ramón Enríquez

Aunque las comparaciones sean odiosas, la historia se escribe a partir de ellas. Y, tras compararla, cualquiera puede afirmar que la transición mexicana a la democracia no ha tenido ni el dramatismo ni la inteligencia de otras transiciones en diversas culturas y geografías. Tal vez la falta de dramatismo explique la falta de inteligencia, o viceversa. Tal vez ambas carencias concatenadas expliquen por qué tampoco los resultados han tenido la contundencia de otros en otras latitudes.

El hecho es que, en México, no murió un dictador como en España, ni una *perestroika* con su consecuente *glasnot* precipitó la caída de un PCUS que invadía países. Nuestra transición ha sido más una normalización democrática, un llevar a las urnas lo que sólo existía en la retórica priísta: la democracia.

Mientras el PRI, con el cinismo que aún lo caracteriza, hablaba de lo que no existía, en México la izquierda ya se llamaba a sí misma democrática, incluidos los comunistas. Al enterrar el PCM para dar lugar al PSUM se buscó como lema "Por la democracia y el socialismo", para no dejar lugar a dudas sobre la ruptura con el pasado stalinista. También la derecha partidaria se definió como democrática desde la fundación del PAN por Gómez Morín, para tampoco dejar dudas sobre su deslinde de sinarquistas y otros ultras identificados con el fascio, la svástica y la falange.

Y precisamente el hecho de que nuestra transición fue más o menos una normalización explica la supervivencia de anomalías dictatoriales heredadas, así como también las herencias democráticas que nos llegan de aquellos 70 años de dictadura partidista. Va lo uno con lo otro.

De la misma manera, la transición deja insatisfechos tanto a las izquierdas cuanto a las derechas, y a los demócratas honestos y sin partido que también existen y siempre han existido, el priísmo sigue vivo como parte de la idiosincrasia nacional. Sigue latente sobre todo en aquellos "apolíticos" del oportunismo que no alcanzan a distinguir el mejor postor

para obtener beneficios. Son los huérfanos desorientados de otros tiempos, para quienes estar demasiado a la izquierda era peligroso, los quemaba ser católicos y hablar demasiado de democracia o rechazar la credencial del PRI, los sacaba de la nómina.

Pero, así como la representación de los sectores en el centralismo priísta lo hiciera tan parecido a los partidos comunistas del Este europeo, la exigencia de cambio sexenal en la Presidencia le otorgó esa flexibilidad que sus apologistas tanto han destacado y que aun sus opositores más fervientes no podemos dejar de reconocer. La inexistencia de un solo caudillo a la manera española y cubana permitió también al PRI una mano más blanda (la dictablanda fue llamada por algunos) al menos de cara a los reflectores.

Como la corrupción fue la violencia aplicada a la cultura y generosamente se pagaron complicidades, o al menos se negociaron silencios, la política cultural conoció más la dictablanda que la dictadura. Ello permitió crear espacios e instituciones legítimos y valiosos que deben ser preservados, aunque sea necesario debatir sobre ellos. No se puede quitar una pata a una mesa si no se tiene otra pata para sustituirla, sobre todo si el Ogro no fue un filántropo sino que se nutrió con impuestos pagados por los mexicanos o criminalmente saqueados, que ha sido la forma impositiva más eficaz encontrada por el PRI.

Revisar y mejorar espacios e instituciones así como crear nuevos donde nunca existieron es labor principal para los trabajadores de la cultura en estos tiempos de transición.

En realidad, más que transición, yo me siento en tiempos equivalentes a la voladura de Carrero Blanco, en España, o a la llegada de Gorbachov, en la URSS. Con mayor o menor fortuna, en aquellos países la memoria crudelísima de las dictaduras empujó a encontrar caminos para el tránsito. En el nuestro, tal vez la nostalgia de la dictablanda esté permitiendo que el PRI rescite como partido, no pierda

elecciones regionales y se lance a por todo. Hoy, cuando parecía enterrado el dinosaurio, resulta que los errores de izquierdas, derechas y centros democráticos lo reviven en un lamentable proceso de respiración artificial, para que los métodos de antaño se presenten hogaño al uso de los oportunistas de siempre.

El desprestigio absoluto del panismo más democrático deja espacio a la ultraderecha que desea el catecismo como forma de gobierno. Ahí está la polémica sobre la "píldora del día siguiente" que resulta aterradora por cuanto el PAN se reagrupa contra lo muy poco rescatable del foxismo y que se apellida Frenk. Mientras, la izquierda pragmática se agrupa en torno a una especie de caudillo sexenal del priísmo, tan hábil para la frase hueca del populismo (aunque "Primero los pobres" suene a "Arriba y adelante", tiene capacidad de convocatoria) como para prometer el gabinete más honesto desde tiempos de Juárez sin poder explicar las corruptelas en su gabinete de hace quince minutos.

Para mí, en estos tiempos, sean *deimpasse* o de tránsito, más que tratar de conformar "comunidad" o "gremio", los artistas debemos evitar esos grupos de presión que siempre ha habido, y abrir espacios para todos y, sobre todo, para los espectadores, los lectores, para todos los públicos a los cuales nos debemos.

Algunos con poca experiencia de militancia partidaria, otros más acostumbrados a una cultura de oposición hecha, para bien o para mal, desde los entretelones del poder, y otros recién llegados y ya decepcionados de esto que se llama "democracia", más que elaborar sobre las rodillas "planes sexenales" debemos repensarnos en todos los ámbitos, incluidos los más personales, para encontrar qué deseamos decir y salir al encuentro de esos "amigos desconocidos" a quienes se ha negado el inalienable derecho de vibrar con nosotros o mandarnos saludablemente al carajo.

JOSÉ RAMÓN ENRÍQUEZ. Director de escena y dramaturgo.



EN PASODEGATO, PIES DE PLOMO

GATOPARDISMO

TEATRO
Y CAMBIOS POLÍTICOS

Rodolfo Obregón

Tanto la izquierda de cepa marxista como el neoliberalismo extremo miran con recelo el mundo de la cultura. La literatura, la danza, la poesía, la pintura, no se justifican por sí mismas. Deben demostrar su utilidad, deben servir para algo. (Estas corrientes) conciben la cultura como un instrumento meramente educativo o como una simple mercancía. (...) Cada empleado debe generar recursos para pagar su sueldo. Análogamente, cada intelectual ha de generar productos sociales para justificar el mecenazgo del Estado. (...) El énfasis desmedido en la utilidad social de la cultura la convierte en ideología.

Héctor Zagal
El Ángel, *Reforma*, 14 de agosto, 2005

1998: Las polémicas celebraciones del centenario de Bertolt Brecht, una vez desatada la cloaca de sus relaciones con el Estado totalitario, enmarcan justamente el debate en torno de las relaciones del teatro y la sociedad en la cual -y para la cual- se produce.

Si esta discusión se extiende en el mundo al necesario reajuste del teatro frente a los cambios políticos y sociales, en el caso de México adquiere tintes premonitorios: la inmovilidad de la escena no refleja -o acaso sí- la inminente caída del régimen unipartidista más longevo que haya conocido el planeta.

Julio de 2000 : En el fastuoso escenario del Centro Nacional de las Artes de la ciudad de México -última dádiva del presidencialismo autoritario-, el obispo y el presidente en turno se estrechan la mano bajo la mesa resolviendo el conflicto que entre 1926 y 1929 derramó la sangre de campesinos cristeros, soldados federales y del caudillo triunfador de la Revolución Mexicana y primer manipulador de

la máxima consigna de su credo: "sufragio efectivo, no reelección".

Afuera, en las calles recuperadas por la insatisfacción general, aún se celebra el derrocamiento del régimen que, alternando sexenalmente la presidencia absoluta, gobernó por setenta años al país.

Mientras los personajes de *El atentado*, la feroz farsa de Jorge Ibargüengoitia que adquirió una nueva lectura a raíz del asesinato en 1994 del candidato oficial a la presidencia¹, acuerdan "en lo oscuro"; en plena Basílica de Guadalupe el candidato opositor, ahora Presidente electo, agradece de rodillas a la virgen con las cámaras de televisión como testigos.

Como había sucedido un año antes con la puesta en escena de Luis de Tavira de *Felipe Ángeles*, las contradicciones entre la historia reciente de México y su teatro se hacen aún más evidentes al escenificar una pieza claramente desmitificadora del discurso de la revolución institucionalizada con una estética que, como cita directa o en su grandilocuencia gestual, reivindica la retórica del muralismo: el movimiento artístico encumbrado por unas instituciones cuyo objetivo primordial fue, durante décadas, la legitimación de un régimen "nacionalista y revolucionario".

Vista en los días posteriores al 2 de julio, la puesta en escena de David Olguín con la Compañía Nacional de Teatro, que -¡oh, azares del destino!- forma parte de un ciclo dedicado a revisar el teatro que aborda el tema de la Revolución Mexicana, el espectador impregnado aún por el entusiasmo del cambio democrático tiende a pensar: "hoy día, la única justificación para esta estética sería derribarla".

En ese interregno, un ejemplo más de las complejas relaciones entre el arte y las formas de organización social en que se

produce, se lleva a cabo el teatro mexicano del siglo que comienza. A lo que habría que sumar su condición transitoria en términos estrictamente estéticos (si tal cosa es posible); el limbo en que aguarda una urgente renovación.

1983: La cima del teatro mexicano implica forzosamente el principio del fin. El apogeo y caída del Teatro Universitario muestra uno de los rasgos idiosincrásicos de la escena mexicana: su dependencia de las políticas públicas, su indefensión frente al abandono institucional.

En pleno estallido de la crisis económica (inflación del 500% en el periodo presidencial recién concluido), los hacedores del teatro mexicano se hablan de tú con el gran teatro del mundo. Al igual que en otras latitudes, este apogeo del Teatro Universitario lo es asimismo de la figura del director de escena, la culminación de un largo proceso emancipatorio de las jerarquías creativas decimonónicas que comienzan y terminan con el autor.

En ese sentido, el teatro posterior a *Poesía en Voz Alta* (1956), realizado fundamentalmente en los espacios universitarios, significa el advenimiento de la reforma meyerholdiana sobre los escenarios mexicanos: el derecho de autoría del espectáculo, el ejercicio de la inteligencia crítica, la radicalidad vanguardista, el afán provocador, la alta estilización y su consustancial preeminencia del discurso plástico; la búsqueda actoral de contenidos emocionales verdaderos, la apertura de la narración escénica más allá de la ilustrativa persecución de la anécdota; la recurrencia a códigos populares y a una estructura espectacular que alterna música, representación y elementos coreográficos; el ludismo y las teatralidades enfáticas; compromiso ético y militancia artística.

1989: Julio Castillo ha muerto y el Teatro del Bosque del Instituto Nacional de Bellas Artes, la fortaleza de una estética oficial caracterizada por el realismo o el costumbrismo propuestos por la dramaturgia nacionalista y la reconstrucción arqueologizante en el caso de la puesta en escena de los clásicos (“morgue histórica” la llamaría Ludwik Margules), aquella contra la que se batió los últimos veinte años, lleva ahora su nombre. La diáspora del Teatro Universitario, impulsada por una administración cultural que aunó la crisis moral a la económica, saqueados sus cuadros actorales por la televisión (su antítesis ética y estética), intenta recomponerse en los nuevos territorios que su prestigio artístico le ofrece libres de resistencia.

Los directores universitarios y sus conjuntos actorales, sus escenógrafos de cabecera, se han reagrupado en torno de dos proyectos. El Centro de Experimentación Teatral, dirigido por Luis de Tavira, viene a remover las largas telarañas de la Compañía Nacional de Teatro que desde entonces perderá sus perfiles y elenco estable y se convertirá en una instancia de producción según el entender de sus sucesivos directores (convertidos antes en funcionarios públicos). Y el Núcleo de Estudios Teatrales, donde los sobrevivientes de la diáspora continúan la enseñanza y ponen a prueba un modelo de independencia económica que los estrella de frente ante la nueva situación de la política cultural del país.

Del primer proyecto, cuyo antecedente simbólico es la puesta en escena de *La verdad sospechosa* (1984) hecha por el patriarca Héctor Mendoza para conmemorar los 50 años del Palacio de Bellas Artes², así como del éxito rotundo de *De la calle* (1987), de

Jesús González Dávila escenificada por Julio Castillo en el todavía llamado Teatro del Bosque, se deriva la natural entronización de la estética del Teatro Universitario como la estética oficial del teatro de México. El CET no sobrevive muchos años, pero los universitarios llegaron para quedarse.

Este proceso de encumbramiento, que tampoco es distinto a la natural conversión de los rebeldes del teatro mundial de los años setentas en los paradigmas de los noventas, tiene un importante matiz idiosincrásico: mientras los creadores de otras latitudes (vease los casos de Peter Brook, Arianne Mnouchkine o Eugenio Barba, como ejemplos) afianzan sus modelos teatrales en términos de infraestructura y posibilidades económicas, mantienen una clara independencia de los poderes públicos a la manera de todos los Teatros de Arte del siglo XX³. La tradición de subvención estatal en México, en cambio, se basa, desde los tiempos posrevolucionarios, en la peligrosa asimilación de los proyectos artísticos a los proyectos culturales, educativos y políticos del régimen en turno. La autonomía universitaria comienza a echarse de menos.

Por su parte, la efímera existencia del Núcleo de Estudios Teatrales marca la disolución del movimiento original y dará pie a dos proyectos formativos y artísticos que habrán de sortear la independencia en plena década de los noventas gracias a la tenacidad y las habilidades de sus respectivos fundadores: el Foro/Teatro Contemporáneo de Ludwik Margules y la Casa del Teatro encabezada por el mismo Luis de Tavira⁴.

1994: La última década del siglo XX, está claro, se caracteriza por el desmoronamiento de las estructuras culturales que

corre parejas con aquellas que sostienen la vida política del país. Si con la clausura del Centro de Experimentación Teatral había desaparecido la última iniciativa institucional de una compañía de repertorio, con un elenco estable, y la posibilidad de articular un discurso estético en continuidad, para esas mismas fechas no queda huella de un teatro independiente carcomido por el fin de las ideologías y la ausencia de un público que lo sustente⁵.

En adelante, toda iniciativa teatral implicará comenzar siempre desde cero y obtener cobijo bajo la raída manta del presupuesto gubernamental. Estas nuevas condiciones determinan el cambio del teatro mexicano hacia los formatos pequeños (con sus grandes, grandísimas excepciones) y condenan a los *outsider* (creadores como Abraham Oceranski, Adam Guevara o Nicolás Nuñez) hacia un empobrecedor ostracismo.

La demolición de las instituciones, consecuencia del paulatino abandono del proyecto cultural del Estado (aquel que inició al fin de la Revolución y tuvo un auge gracias a su colindancia con el proyecto educativo), la herencia irrenunciable de sus lastres (sindicalismo corrupto, corporativismo, ausencia de orden legal, hipertrofia burocrática), el poder del dinero liberado de consideraciones éticas o ideológicas, la mezcla de aguas y aceites entre los dineros públicos y los intereses comerciales que promueven las políticas económicas neoliberales, terminaron por hundir al teatro mexicano en la promiscuidad con la que da la cara al nuevo siglo⁶.

Los edificios teatrales y las instancias de producción sobrevivientes carecen de un rostro distintivo. El destino de los recursos del Estado suele caer en manos “del juicio mediocre de la taquilla”. Los



TEATRO Y CAMBIOS POLÍTICOS

creadores corren de una a otra institución, de sala en sala, de una obra a otra, de un elenco a otro, guiados exclusivamente por el instinto de sobrevivencia. Los actores de calidad aportan a la escena las tres horas libres y la mínima energía que les deja una omnívora producción televisiva; sus horizontes artísticos se achatan y sus códigos éticos (incluida la elemental asistencia a los ensayos) se relajan. La coherencia individual, la única posible en tales circunstancias, es un grano que hay que buscar con lupa en el desaseado pajar.

Vistas así las cosas, se explica el porqué los creadores con trayectorias reconocidas han sido tan irregulares durante la década y los nuevos creadores no han logrado marcar claramente su presencia como el tan necesario relevo generacional.

1995: Reflejo de la vida fuertemente centralizada de México, sin embargo, la primera mitad de los noventa constituye la difusión y afianzamiento del antiguo teatro universitario en los estados de la República, su refundación ética en los desiertos de la vida cultural. La actividad de Óscar Liera en su natal Sinaloa y el impulso que la Universidad Veracruzana dió al teatro profesional desde los años setenta, marcan la pauta a una serie de creadores que, formados en el teatro universitario de la Ciudad de México o de Xalapa, deciden romper el cerco de la megalópolis.

La mezcla de expresiones locales y la renovación del repertorio mexicano y universal a través de puestas en escena realizadas con conciencia del oficio, el establecimiento de grupos con condiciones semiestables, la preocupación de los propios fundadores por capacitar profesionalmente a sus cuadros actorales, el flujo (limitado, desde luego) de recursos

económicos que promuevan la descentralización, y, ante todo, el impulso vital que encierra todo acto fundacional, permiten que algunos de los espectáculos más entrañables de la década sucedan en ciudades como Monterrey, Morelia, Ciudad Juárez, Querétaro, Xalapa, San Luis Potosí, Tehuantepec, Guadalajara y Mexicali.

El esplendor de este teatro regional, sin embargo, duraría poco; pues la crisis de las instituciones culturales sacudió a los teatreros cuando apenas lograban afianzar las propias estructuras. Para el fin de siglo, muchos de quienes habían emprendido la tarea de picar piedra en sus ciudades natales o de adopción, están de vuelta en la absorbente megalópolis o se consumen frente a la auténtica tarea de Sísifo que significa comenzar una y otra vez desde el mismo punto.

1999: En materia teatral, el fin de siglo se vive en México al igual que en el resto del mundo como el reino de lo ya visto. Al desconsuelo de un mundo al que fue extirpado el derecho a la utopía, corresponde el estancamiento de un arte incapaz de plantearse, como lo hizo a todo lo largo del siglo XX, la ruptura de sus propias convenciones.

La aceptación rutinaria de las formas de producción y los códigos expresivos se manifiesta en una generación de jóvenes con los que el teatro mexicano ha tratado de llenar el vacío generacional, y que, en efecto, han hecho de la complacencia su proyecto estético o han corrido definitivamente, sin pudor alguno, en busca del éxito inmediato. A diferencia del teatro de las décadas anteriores, concebido siempre como espacio de resistencia, las concesiones al humor fácil, la ligereza del repertorio o la superficialidad acrílica en

su tratamiento, el cuidado de la imagen y el descuido del actor, la actoralidad autoimitativa promovida desde la televisión, la actitud evasiva del juego por el juego, así como la proliferación de géneros mínimos (*Stand-up Comedy*, *Impro*, Teatro-Bar), son las características de la que, en otro espacio, he llamado "la generación de la amabilidad".

La clara retribución que provocan los espectáculos limítrofes entre el arte y el producto comercial, cultivados con éxito durante la última década del siglo por autores-directores como Sabina Berman y Antonio Serrano (y en la actual por Antonio Castro y Francisco Franco, entre otros), ha abierto el camino y excitado las ambiciones de la generación más joven de la escena mexicana. La calidad de realización y los riesgos creativos controlados, sumados a actores de renombre y textos provocadores de un amplio interés previamente garantizados por las capitales americanas o europeas, ofrecen en manos de creadores como Mario Espinosa, Sandra Félix y la propia Sabina Berman, un leve paliativo al absoluto desinterés de la sociedad mexicana frente a su teatro.

2001: Esta clara actitud finisecular, compartida mundialmente, se manifiesta también en el predominio de lo visual y la supresión de los discursos críticos sobre la escena. En el caos de identidades en que se desenvuelve la actividad teatral de los primeros años del siglo XXI, las estéticas del teatro mexicano no derivan ya de poéticas literarias ni de visiones del mundo debidas a los directores, mucho menos de figuras actorales identificadas con un público o un repertorio, sino de un grupo de escenógrafos que reciben constantemente reconocimientos internacionales y que

transitan con éxito del teatro a la ópera y de ésta a la danza. Alumnos casi todos de Alejandro Luna, quien concibe definitivamente la escenografía como dirección, Gabriel Pascal, Philippe Amand, Jorge Ballina, Víctor Zapatero, Mónica Raya, así como las vestuaristas Tolita y María Figueroa, son los responsables de un discurso plástico sin duda atractivo, pero que con frecuencia se impone sobre cualquier concepción literaria, temática o actoral. Teatro de las apariencias: imágenes que ocultan el vacío conceptual.

Agosto de 2005 : De cara a la desilusión de aquellos que creyeron que el cambio democrático resolvería instantáneamente los problemas del país, a la pervivencia (con nuevos colores) de las viejas estructuras organizativas de la sociedad mexicana, a la dificultad en el cambio de las mentalidades, el *ancien régime* prepara su vuelta al poder como sucedió en algunos países de la Europa Oriental una vez pasado el fervor por la fundición de la cortina de hierro. Del mismo modo, el viejo teatro se reorganiza y un creador como Luis de Tavira, antaño defensor acérrimo de la élite artística, intenta revivir en tierras cardenistas (del Tata Lázaro, sobra decir) las misiones culturales de Vasconcelos. ¿Cómo si nada hubiera sucedido en el país en los últimos ochenta años!

Previo intento de volver por la puerta grande del Palacio, ejercicio de pura nostalgia que sólo sirve para evidenciar la imposibilidad del regreso, el viejo teatro se atrincheró en su fortaleza del Bosque (¡perdón, Julio Castillo!) resucitando una Compañía Nacional de Teatro que, de la misma manera, busca desesperadamente sus valores fundacionales. El poco imaginativo montaje que Raúl Quintanilla

hiciera de *Fotografía en la playa* (2004), de Emilio Carballido, no hizo sino revelar las debilidades de una obra canonizada apresuradamente y que en menos de quince años ha perdido toda relación con el ritmo de los tiempos.

¿En verdad es ésa la dramaturgia fundacional de México? ¿Existe acaso una escritura que capture el habla y el gesto de un país tan amplio como diverso? ¿O existen tan sólo obras aisladas que, amén de sus posibles atractivos, no logran establecer los rasgos identitarios de un teatro? Terminado el siglo de la puesta en escena, ¿puede seguirse concibiendo a la dramaturgia como el depósito exclusivo de la identidad de un teatro? ¿Puede éste transformarse sin renovar sus formas de producción?

Ante dudas de tal magnitud, el más reciente director de la CNT, José Caballero (el cachorro de la vieja camada universitaria), ha decidido aferrarse al clavo ardiente de Stratford, al valor indiscutible del teatro: Shakespeare, Shakespeare, Shakespeare⁷... El triple estreno de *Rey Lear*, escenificada por el mismo Caballero, *El mercader de Venecia*, llevada a escena por Raúl Zermeno (un director asociado al esplendor del teatro universitario de Xalapa), y *Sueño de una noche de verano*, hecha por José Solé (el antiguo director de la Compañía y máximo representante del viejo proyecto teatral del INBA)⁸, ha logrado restablecer al menos temporalmente el *statu quo ante*: valores literarios que no se traducen en un hecho vivo, discursos interpretativos sobreimpuestos, ausencia de ligas sensibles con la ficción dramática, grandilocuencia formal, excentricidad en el diseño escénico (particularmente en el vestuario), actualidad llena de convencionalismos. Teatro viejo en actores nuevos.

La escena mexicana, como la sociedad a la que representa, se muere angustiada -mente la cola.

NOTAS

¹ Confirmando así la tesis usigliana del Teatro Antihistórico -a mi juicio la corriente dramática más atractiva del siglo XX mexicano: "lo que importa no es la fecha del hecho, es el hecho, su incorporación a la sangre nacional, su trascendencia en ella".

² En su momento, el crítico José Antonio Alcaraz señaló con toda claridad la contradicción de invitar a un director y un equipo provenientes de la UNAM para celebrar la existencia del templo mayor del proyecto cultural del INBA, pues los proyectos de ambas instituciones "han sido divergentes con frecuencia".

³ Cuyos directores no han sido, según Georges Banu, "ni funcionarios ni gurús".

⁴ Gracias a los usos y costumbres mexicanos, tal independencia es siempre relativa: las puestas en escena más importantes del Foro fueron producciones de la CNT y la Casa del Teatro ha contado con variados y muy generosos subsidios públicos desde sus inicios hasta hoy.

⁵ El cambio de orientación del FONCA contribuye a este fenómeno. Creado para incentivar la producción independiente, pronto condicionó el otorgamiento de sus recursos para producción escénica a la obtención de los espacios teatrales. Y así se convirtió -en el caso de la ciudad de México- en una forma de subsidio indirecto al teatro institucional.

⁶ Una vez más, el FONCA -a estas alturas quizás la instancia con mayores recursos aplicados al teatro- ha contribuido a esta situación. Creado para democratizar las decisiones, terminó imponiendo su modelo en todo el país y contagiando al resto de las instituciones culturales que renunciaron así a toda idea de dirección artística y se limitan, desde entonces, a emitir convocatorias o recibir proyectos. Tampoco permitió durante sus primeros diez años, la continuidad en la obtención de recursos. (Las excepciones a esta situación y sus resultados serán comentados próximamente en un artículo dedicado a la infraestructura teatral y las políticas culturales).

⁷ Elección que coincide de un modo extraño con las recientes puestas en escena de *Noche de Reyes* y *Hamlet*, firmadas respectivamente por Ludwik Margules y Juan José Gurrola, dos directores que, a pesar de sus ligas institucionales, han logrado mantener su fidelidad al espíritu crítico del Teatro Universitario de los setentas, su independencia intelectual y su capacidad de riesgo (de hecho, la radicalidad de un septuagenario como Margules hace aún más evidente el rutinario convencionalismo de la mayoría de los jóvenes autores y directores de escena mexicanos). Sin embargo, y a diferencia del afán canónico que persigue la decisión de Caballero, la elección de Margules y Gurrola parece obedecer a un instinto testamentario, a la conciencia de estar probablemente ante la obra última.

⁸ Su inclusión en el proyecto de Caballero, amén del distinguido lugar que ocupa en el teatro mexicano, no puede entenderse sino -otra vez- en la endémica aplicación de las reglas no escritas de nuestra producción cultural oficial: como un compromiso político y no como una decisión artística.

RODOLFO OBREGÓN : Director de escena y pedagogo. Actualmente es director del CTRU

MESA: TEATRO Y CAMBIOS POLÍTICOS

Redacción de PASODEGATO



Mesa de debate Teatro y cambios políticos. Foto de Jaime Chabaud

A continuación ofrecemos una transcripción parcial –cortesía del CTRU y de Sergio Honey– de la mesa de discusión Teatro y cambios políticos, convocada por PASODEGATO y el CTRU, realizada el 25 de julio de este año. Dicha mesa se celebró en el teatro El Galeón, hospedada por el INBA y Casa del Teatro. Rodolfo Obregón y Jaime Chabaud fungieron como organizadores y presentaron a los asistentes, que fueron Gabriel Pascal, Mauricio Jiménez, Germán Castillo, Marco Antonio de la Parra y Marina de Tavira, moderados por el espléndido Fernando de Ita. Luego de la primera exposición, hubo dos sabrosas rondas más, aderezadas por preguntas y comentarios del público. Las tiranías editoriales nos impiden consignar en su totalidad lo que aconteció y se dijo.

En esta ocasión, bástenos con ello, entregamos un par de fragmentos con las intervenciones del moderador (Fernando de Ita) y de uno de los participantes (Germán Castillo). Así...

Jaime Chabaud: PASODEGATO y Rodolfo Obregón son los cómplices que convocan a esta primera indagación sobre el denostado tema Teatro y Cambios Políticos. Obregón ahondará un poco más sobre el génesis de este interés compartido. Yo simplemente quiero darles la bienvenida y agradecer a los que están en la mesa.

Rodolfo Obregón: La idea para indagar este tema surge justamente de la actual coyuntura: el final del famoso sexenio del “cambio democrático” en México está ante nuestros ojos, y de la idea de organizar un dossier para la revista PASODEGATO dedicada a las transformaciones, al modo como se afecta y como reacciona el teatro frente a los cambios políticos radicales. También es una idea que surgió hace tiempo. La compartimos Jaime y yo y decidimos enriquecerla con esta mesa de la cual se harán extractos para incluirlos en ese dossier, que tiene como marco general, digamos, un panorama de lo que ha sucedido en el mundo en estos términos. Es decir, qué pasó con el tea-

tro español, el famoso “destape” a la caída del franquismo, qué paso con el teatro en la Europa oriental. Incluso diez años después a la caída del muro, la revista belga *Alternative Theatrale* sacó un número especial que se llamó “El Este desorientado”. Qué pasó en los países de la América Latina, cómo reaccionó el teatro a la caída de las dictaduras militares. Me parece que Marco Antonio hará una magnífica aportación en este sentido, porque además reaccionó muy diferente en Chile que en Argentina, por ejemplo.

Fernando de Ita: Gracias, Rodolfo. De entrada tenemos un problema con el tema porque si revisamos la historia del teatro en México, cuando menos en los últimos cien años, del siglo XX para acá hallamos que el teatro poco ha participado en la vida política del país, y poco ha reflejado los cambios. Hay un teatro de la revolución que se hace desde siglo XIX, a finales, en el que sí hay un material importante, en el que se ve en el teatro lo que va a suceder en 1910. Pero después de eso tenemos que hacer unas referencias casi obligadas, por ejemplo, con *El Gesticulador*, que escribe Usigli en 1937 ó 1938, cuando participa como jefe de prensa de Lázaro Cárdenas. Con un poco de desencanto personal y desencanto social, escribe esta obra que se tarda diez años en llevarse a escena y que, como espero que ustedes sepan, tiene un problema de censura porque los militares todavía no permitían que se hablara de algo que ya estaba realmente superado en muchas formas. Pero yo tengo la impresión de que vamos a tener ese problema. De que nuestro teatro poco ha participado en estos cambios políticos, quizá porque estos cambios políticos no existen. Quizá porque estos setenta años de teatro, de verdad, no hemos sabido manejar muy bien la aportación de los intelectuales y porque el teatro en nuestra sociedad no está en el centro de la atención, sino está en las márgenes. Salvo la (creo) última partici-

pación de la comunidad teatral y artística en algo políticamente importante, directamente político, no a nivel personal. A nivel personal, evidentemente, muchas gentes desde los treintas, el teatro independiente de los cuarentas trabaja con los sindicatos. Son las obras de Revueltas, obras que de alguna manera están incidiendo o hablando políticamente de la situación, pero más a título personal, no como comunidad teatral. Les decía que yo creo que el último movimiento en el que se participa como gremio, yo creo que es el Sindicato de Actores Independientes. Después de eso, bueno, en el 68 tampoco hay una declaración. Yo creo que no hubo una participación muy directa, aunque gente de la Escuela de Teatro y muchos, si no muchos, varios autores y directores sufren la represión directa. Hay algunos que son encarcelados, hay acciones de teatro de agitación, como se llamaba entonces. Para mí, participan en el 68 de esa manera más a título individual que a título gremial. Pero ojalá que los compañeros lo tengan más claro y que de verdad podamos hablar sobre esto.

Germán Castillo: Quisiera situar nuestro problema –por qué estamos en donde estamos– en un marco amplio. Recuerdo que ante el triunfo de Vietnam –o ante la derrota de Estados Unidos ante Vietnam– y ante el alza de los precios del petróleo, el capitalismo –en medio de la guerra fría– se vio obligado a reflexionar. Y desde luego tenían y seguían teniendo elites que lo hacen muy bien. Y bueno, se dio la Trilateral, se dio el Consejo de Washington –eventos que están registrados en la Hemeroteca–, y se llegó a la conclusión de que había que abandonar definitivamente las aspiraciones del Estado que buscaba el bienestar de sus ciudadanos. A esta aspiración que nace al final de la Segunda Guerra Mundial, y ante la derrota del nazismo y del facismo, y la social democracia, generosa y buena como siempre, siguió

la aspiración de sembrar el bienestar en el mundo. Para los años ochenta estaban hechos todos los acuerdos con el Banco Mundial, el Banco Internacional de Desarrollo, etcétera, y nos fueron obligando a esto que se llamó "neoliberalismo" -a secas-, mismo fenómeno al que después le nominaron "neoliberalismo social". Después le han puesto "neoliberalismo con rostro humano" en distintos sexenios. Lo que cambia, fundamentalmente, es un solo aspecto, desde mi punto de vista. La democracia no es una cosa, no es algo a dónde llegar. La democracia es un camino. Y la democracia social, los social demócratas, ven la equidad en el reparto de la riqueza. Y la democracia neoliberal, ve la democracia en el derecho a votar, en la "democracia electoral". En México, yo quisiera recordar, la revolución -desde su gestación- vivió este movimiento pendular. Es decir, el desarrollo del porfiriato, que fue sin duda poderosísimo, amplió nada menos que la red ferroviaria y la industrialización del país. Se trataba de un progreso liberal, como bien recordarán. Luego, la revolución de Madero es nada menos que una revolución electoral (Acuérdense de la frase que acuñó también Vasconcelos. Creo que es el único mexicano que tiene los dos balazos más famosos en México: "Sufragio efectivo, no reelección" y "Por mi raza hablará el espíritu"). Madero, para hacer la revolución, se alió con los que estaban haciendo la revolución para el reparto de la riqueza. Llegó el señor Carranza, negocia y queda ahí un híbrido bastante regular. Yo no comparto la idea de mis compañeros de mesa, consistente en afirmar que en toda la historia del México post revolucionario no ha pasado nada, misma que sustenta la perfección de una dictadura blanda (la dictablanda) de setenta y un años de vida. Creo que toda la infraestructura de este país -educativa, de salud y de seguridad social-, se la debemos a los gobiernos post revolucionarios que, contra su voluntad en algunos sexenios y en otras con gran entusiasmo, fueron estructu-

rando este país moderno, digamos, moderno para el siglo xx.

En el 1982 cambia el estado de las cosas. El Banco Mundial había ofertado créditos generosísimos, blandos, fáciles de pagar. Y desde luego Don Luis (Echeverría) y Don Pepe (López Portillo), sucumbieron como todos los miserables, como todos los pobres -todos los pobres de México sucumben ante Elektra, ¿no?, los abonos chiquitos-. Entonces, México estaba fuertemente endeudado, pero en el 82 cambian la jugada y entramos a una economía de mercado, modernizadora, que iba a resolver todos los problemas que el paternalismo había echado sobre nuestras espaldas. Aquí hay que religar. La democracia social reparte la riqueza, pero no me refiero nada más al producto del trabajo. Entiendo por riqueza la educación, entiendo por riqueza la salud, el derecho a la salud, el derecho a la vivienda, pero sobre todo el derecho al placer. Y ahí es donde entra el arte, donde entra el teatro. En el derecho al placer que, de una o de otra manera, el Estado Mexicano metía entre sus obligaciones entendiéndolo o no. A partir de 1982 y de la llegada del señor (Miguel) de la Madrid, éste derecho al placer desapareció junto con otros que van desapareciendo. El derecho por ejemplo, a que el salario mínimo alcance para mantener una familia. Ahora dicen que es meramente referencial, sin embargo, hay demasiados millones de mexicanos que ganan un salario mínimo, y algunos millones que ni un salario mínimo ganan. Entonces, ¿a qué quiero llegar? A que el Estado Mexicano desde el 1982 -hace más de 20 años-, se ha ido desresponsabilizando de esta tarea de cumplir, de posibilitar el derecho que los ciudadanos tienen al placer, por ejemplo, en nuestro caso, yendo al teatro. Y se han dedicado, igualito que con el FOBARPOA, a proteger a los gremios. Ya no está el Estado preocupado por crear una política cultural que permita que la gente llegue al teatro a descubrir esto que descubren los

michoacanos con Luis de Tavira, o los chilenos de Antofagasta. O que descubrieron algunos mexicanos con la CONASUPO, con las brigadas de Rosario Castellanos y sus títeres, o las brigadas del ISSSTE que hacía Don Manuel de la Acera. De pronto era muy conmovedor encontrar públicos que nunca habían visto teatro y eran tocados por esa maravilla. Y se ha dedicado, repito, el Estado, a proteger a los productores, es decir a nosotros, a los gremios. ¿Qué ha provocado con esto? Pues de lo que se queja Mauricio Jiménez y de lo que se queja Gabriel Pascal, y de lo que se queja casi todo el gremio. Que todos nos hemos hecho enemigos. Lo mismo han hecho en las Universidades. Ponen los bonos por actuación y todo el mundo se convierte en enemigo de su colega. Y nosotros hacemos unas rabietas enormes cada vez que publican los resultados de las convocatorias del FONCA, siempre nos parecen injustos los resultados. Pienso que, para atender a la convocatoria, ante las elecciones del 2006, lo que normalmente hacen los gremios es esto. Juntarse en reuniones como estas, para ver cómo relacionarse con los posibles gobernantes y a ver cómo presionarnos. Esa es la verdad. Todos se están juntando. Empresarios, sindicatos, maestros, artistas, periodistas, todo el mundo, empresarios de televisión, es evidente. Yo creo que en lo que deberíamos pensar es si alguno de los partidos y de los candidatos, entre lo que van sacando a la opinión pública, nos dejan ver si su concepción de Estado se acerca a este anhelo social demócrata o se acerca al anhelo liberal. Desde luego con uno social demócrata va a ganar el ciudadano común, y de paso vamos a ganar nosotros. Porque en el momento que el salario mínimo alcance para algo más que morir de hambre, la gente va a poder ir al teatro. Va a querer ir al teatro. Si es el otro, el liberal, a nosotros nos va a ir bien directamente. Seguirán los sistemas de becas, seguirán los patrocinios a los teatros.

LA VIDA EN EL LIMBO

Flavio González Mello

El teatro no sólo retrata los grandes cambios políticos, sino que es afectado por las transformaciones, a menudo más pequeñas, que se dan en el ámbito de las políticas e instituciones culturales de nuestro país. Podemos identificar al menos tres posibilidades de cambio político que tienen consecuencias directas en el quehacer artístico:

1. CAMBIOS DE LOS POLÍTICOS.

Los cambios en los puestos de dirección de las instituciones culturales pueden ocurrir en cualquier momento, sin sujetarse a lapsos preestablecidos; pero, como casi todo en México, la medida convencional es el sexenio, lapso que en algunas ocasiones se prorroga por ratificación del funcionario en cuestión, o se acorta por reacomodos y grillas que provocan relevos a medio trayecto. Ya sea prevista o repentina, la sustitución de funcionarios suele tener consecuencias importantes en la producción de proyectos culturales. En un sistema como el nuestro, donde las políticas son de gobierno más que de Estado, no existe ninguna garantía de que la nueva administración respete los acuerdos pactados por la saliente; y sí, en cambio, una larga tradición de borrón y cuenta nueva, según la cual el recién llegado, al asumir el puesto, debe desechar todo lo hecho por su predecesor, en un acto casi ritual cuyo cumplimiento otorgaría una identidad propia a la incipiente administración. Esto, claro, puede agudizarse si el funcionario que se estrena tiene, además, la ambición de replantear el perfil de la programación o redefinir la vocación de los recintos a su cargo.

A lo anterior hay que agregar la demora, o franca suspensión en el desarrollo de las tareas de la oficina provocados por

el proceso de transición (o entrega-recepción, pleonasmo con el que es conocido en el medio institucional), debido al tiempo requerido para la tramitología correspondiente, para el nombramiento del equipo de trabajo y, cuando el funcionario es primerizo, para que éste se familiarice con el complejo laberinto administrativo y aprenda los mil y un recovecos que pueden impedir el cumplimiento de cualquier decisión: acuerdos sindicales, costumbres institucionales, requisitos de normatividad (término que, en el aparato institucional, designa al conjunto de razones por las que no será resuelto un problema). Cuando el relevo se da a medio camino, este periodo de aprendizaje (la cruenta novatada) puede llegar a ocupar la totalidad del interinato. En ocasiones existen, también, auditorías aplicadas a la administración saliente, que pueden paralizar casi por completo las actividades de la dependencia, haciéndola entrar en una especie de limbo —o de coma, donde a pesar de seguir presentando signos vitales, el enfermo es incapaz de emprender iniciativa alguna—. Por otra parte, si el cambio de funcionario ocurre en estratos más altos de la pirámide, entonces hay que sumar el tiempo perdido en el nombramiento de subalternos en cada nivel administrativo hasta llegar a la designación del responsable directo del área determinada.

2. CAMBIO DE LAS POLÍTICAS CULTURALES.

Tomémoslo como algo más amplio que los



Escenarión. De Flavio González Mello. Foto de Fernando Moguel.

meros cambios de visión y objetivos de una administración a la siguiente, para referirnos a transformaciones de más largo plazo, que inciden en áreas esenciales de la estructura, el funcionamiento y, sobre todo, aquello que podríamos llamar la ideología del Estado en materia de cultura y arte. En los últimos años hemos presenciado una transformación progresiva en esta categoría, que sin embargo no ha producido un auténtico replanteamiento estructural y en cambio ha estacionado a la política cultural del Estado en otro limbo (territorio al parecer inevitable cuando se habla de asuntos de política nacional).

Veamos los cambios que sí se han hecho. Un aspecto en el que han ocurrido mutaciones importantes es el de la toma de decisiones, que hasta hace relativamente poco dependían casi exclusivamente de la voluntad y gusto particular del funcionario en turno, y en los últimos años han sido canalizadas cada vez con más frecuencia hacia un sistema de convocatorias (no siempre abiertas) y evaluación colegiada. Este esquema tiene la ventaja de propiciar, al menos, una relativa pluralidad de puntos de vista en la selección de los proyectos, pero también implica algunos inconvenientes: por un lado, la prolongación de los tiempos de decisión (contando la emisión de la convocatoria, el periodo de recepción de candidaturas, el de evaluación y el anuncio de resultados

estamos hablando de un proceso que se puede prolongar durante meses, si no es que años); por el otro, teniendo en cuenta que el gremio es pequeño y las convocatorias numerosas, los jurados pueden resentir la presión de saber que aquél al que están por dejar fuera seguramente los evaluará a ellos la próxima vez —lo cual, desde una perspectiva rigurosamente ética, no debería influir en sus decisiones, pero en la práctica alguna consecuencia puede llegar a tener.

Una transformación más relevante consiste en que el Estado ha dejado de ser productor único de obras o películas, y ya rara vez participa con el 100% del financiamiento. Lo llamativo del caso es que, al menos en el teatro, la mayoría de los proyectos siguen siendo totalmente producidos con dinero oficial, aunque ya no proveniente de una, sino de tres o cuatro instituciones diferentes. Esto ha dificultado notablemente la tarea de levantar proyectos, al multiplicar las puertas a tocar, y por lo tanto las citas, y las antesalas, y los telefonazos; sin que, a cambio, exista una disminución equivalente en el dinero invertido, que a fin de cuentas, con todo y chiquiteo, acaba sufragando la casi totalidad de los gastos. Puestos en una óptica neoliberal (que es la que supuestamente impulsa este tipo de decisiones) la modificación se muestra altamente infecaz, en la medida en que su consecuencia más visible es un aumento en las tareas del aparato burocrático, que en lugar de expedir un cheque grande, tiene que expedir tres cheques pequeños, con toda la inevitable carga de trámites, autorizaciones, firmas y demás requisitos en cada una de las oficinas responsables.

Cambios como el descrito anteriormente derivan de la progresiva abdicación del Estado a su papel como generador de bienes

culturales, un proceso cuyas consecuencias se dejan sentir en varios aspectos. Si en algún momento del siglo pasado, una dependencia dedicada a asuntos agrarios o médicos podía contar con envidiables recintos y jugosos presupuestos etiquetados para producir espectáculos y otras actividades culturales, hoy los presupuestos han desaparecido, pero los recintos siguen ahí, despertando la codicia de algunos nostálgicos que sueñan con revivir sus tiempos de opulencia, y el fastidio de los nuevos titulares de las dependencias que no saben cómo deshacerse de ellos y mientras tanto los dejan caer en un (nuevo) limbo financiero y funcional.

3. EL CAMBIO EN LAS RELACIONES DE PODER ENTRE LOS QUE HACEN TEATRO.

La situación política al interior de la República del Teatro también ha sufrido transformaciones durante los últimos años. Tras el predominio (algunos hablan de tiranía) de la figura del director escénico, establecido a partir de finales de los 60 (y que a su vez respondía a otro predominio —o tiranía: la del dramaturgo en los años previos), las generaciones surgidas en los 90 intentaron dar la vuelta a la página de la vieja confrontación entre autores y directores para ir en pos de una colaboración donde ciertas decisiones fuesen compartidas, pero partiendo de una clara delimitación de los ámbitos de responsabilidad individual que evitara los resbalosos territorios de la creación colectiva (para algunos, otra tiranía, ésta de los años setenta: la del grupo erigido en asamblea). Ni dramaturgocracia ni directocracia, ni dictadura de la Compañía: consenso entre individualidades artísticas especializadas.

Así como la caída del Muro de Berlín implicó el fin del mundo bipolar y de la

utopía del advenimiento socialista, en los escenarios también se derribó la pared que dividía a directores de dramaturgos, y con ella, la utopía de un esquema igualitario en términos de autoría. Hoy, el escenario se ha convertido también en una especie de mini-aldea global donde actores, directores, autores, escenógrafos, iluminadores y demás nacionalidades de la escena van y vienen con relativa libertad, intentando en cada proyecto establecer un razonable equilibrio de poder. Sin embargo, aún no ha podido funcionar en nuestro país la figura de colaboración por excelencia: el grupo o compañía, que en otros países es la base de la vida teatral. Más allá de las razones financieras que puedan esgrimirse, hay también un escepticismo per se hacia la viabilidad de la vida de los grupos, similar a la que muchos mexicanos sienten hacia toda organización política (que se sintetiza en el cuestionable y cada vez más común uso de la palabra “ciudadano” como algo ajeno a la política, cuando se trata de un término político por definición): como si cualquier intento de trabajo colectivo de mediano o largo plazo estuviera condenado al fracaso. Habrá que ver si el escepticismo y la supuesta neutralidad política de los tiempos que corren no conducen a la comunidad teatral a un nuevo limbo.

FLAVIO GONZÁLEZ MELLO. Dramaturgo, guionista cinematográfico y pedagogo del Ccc. Actualmente en cartelera su obra *Lascurain, el presidente fugaz*, bajo dirección propia.



En Teletel le Hacemos al Teatro...

acústica

audio

butacas

elevador de foso de orquesta

iluminación

mecánica teatral

parrillas

tiros contrapesados

tiros motorizados

telones contra incendio

vestimenta teatral

y todo aquello que lo hace una experiencia mágica



www.teletel.com.mx

Fo. I. Moderno 01, Col. San Andrés Atoto, C.P.53700 Naucalpan, Edo. de México
Tels: 01 800 248 3538 • (55) 5358 48 81 / 49 95 / 42 62 • Fax: (55) 55 76 01 62
e-mail: ventas@teletel.com.mx • ventas@teletel.com.mx



4to



festival

INTERNACIONAL DE
TEATRO DE CALLE

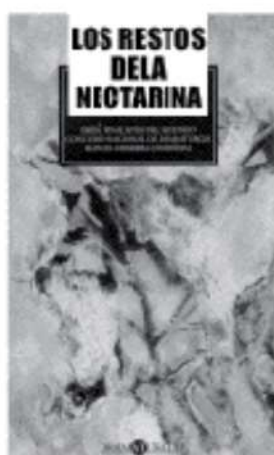
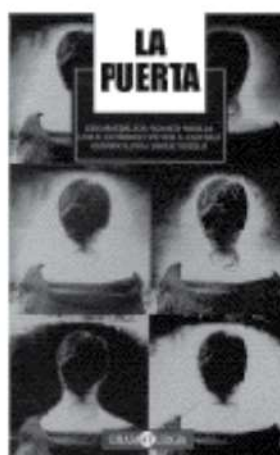
15 al 22 de octubre ZACATECAS 2005

Diseno: Ulises Espinosa Graficart y Gabriel Rivera Moreno



DRAMATURGIA

COLECCIÓN DEL FONDO EDITORIAL DE QUERÉTARO



Obras de ganadores y finalistas del Premio Nacional de Dramaturgia "Manuel Herrera"

- 1 Querétaro Imperial**
Diez obras de Emilio Carballido
- 2 Los Cazadores**
Retablo de costumbres humanas de Paco Ignacio Taibo

CONSEJO ESTATAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES DE QUERÉTARO



GOBIERNO DEL ESTADO DE
QUERÉTARO
SECRETARÍA DE EDUCACIÓN



Querétaro
es
Mejor

Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Querétaro
Andador Venustiano Carranza No. 4 Centro Histórico
Tels. (442) 224-05-70, 212-02-55 y 214-22-50
Página en internet: www.coneculta.gob.mx

Librería Cultural del Centro

16 de Septiembre Esq. Corregidora
Centro Histórico. Tel. 01(442) 224 24 61
Correo electrónico: libreriacultural@televicable.net.mx

TRABAJO CON MENCIÓN HONORÍFICA EN EL PRIMER CONCURSO DE ENSAYO TEATRAL CITRU-PASODEGATO 2005.

TEATRALIDAD EN SIETE COMBUSTIONES ESPONTÁNEAS

Alberto Villarreal

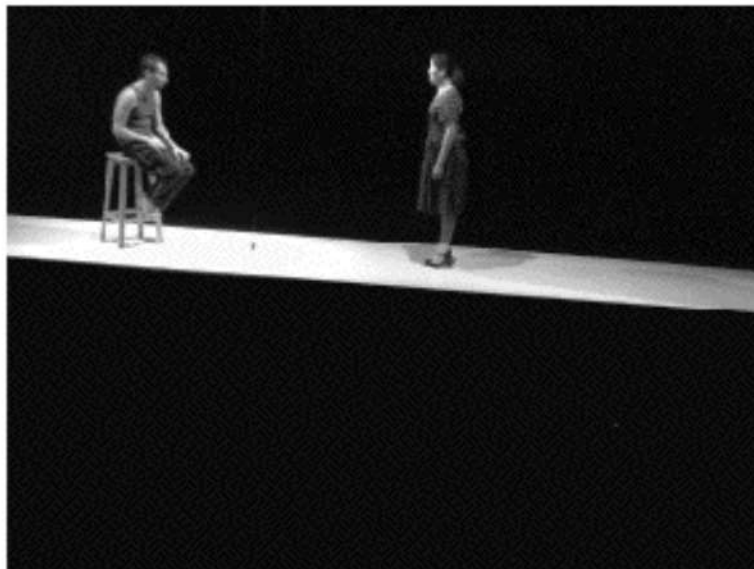
El Vacío

La clave del suceso teatral radica en su capacidad de vacío. En la potencia que tenga el dispositivo escénico para generar huecos de espacio, tiempo, presencia y significado, que a su vez puedan ser llenados por el espectador, como caja de resonancia de los sucesos teatrales, siendo el creador definitivo del barroco fenómeno con amor vacío.

El teatro trabaja, irrenunciablemente, con la existencia, la inexistencia y con los modos de existir, tanto materiales como ontológicos. Su razón de ser o sentido de suceder, de ser conservado y estar presente en la totalidad de las colectividades humanas, es llevar a grado cero la existencia de cualquier cosa real, irreal, idea, actor u objeto, para verlo ser él mismo de nuevo ante nuestros ojos, o ser otra cosa totalmente ajena a él mientras el teatro sucede. La teatralidad (en los escenarios o no) es el ejercicio humano de dar y quitar el ser a lo que habita la escena.

Los objetos que existen teatralmente, además de en sus cualidades físicas, existen en las dimensiones de lo presentado, lo representado y lo evocado. El teatro son los actos de presenciar lo evocado, evocar por lo presentado, representar por lo presentado o cualquier modo que se desprenda de las dimensiones teatrales, haciendo de lo presente (en tiempo y espacio) el centro de su accionar. Podemos decir que la existencia en el teatro se da simultáneamente en varios planos y que es esta la especificidad del dispositivo: multiplicar el espectro de existencia del ser real en su teatralidad. Por esto, su estrecha relación, aunque casi diluida, con el fenómeno de lo religioso y la búsqueda de la naturalezas últimas.

La historia de las artes escénicas es la



De bestias, criaturas y jermes. De Legnom. Foto de Patricia Rozitchner.

variación y movimiento sobre esta facultad, cuidando siempre su calidad intermedia entre dos bordes de existencia en los objetos que son alterados en él; los bordes que aparecen cuando el objeto sólo existe como sí mismo y cuando lo que es no es sí mismo. Como ejemplo de lo que sólo es sí mismo, podemos pensar en el performance, en el que los seres aparecen como lo que son, tal cual son, en sus relaciones directas con la realidad. De hecho, el dispositivo está diseñado para evidenciar dichas relaciones reales. La cualidad del performance, es que los seres que lo habitan son transgredidos o usados en la misma calidad que tienen en su estado cotidiano. El otro borde aparece cuando pensamos lo que es no es sí mismo: podemos pensar en los ritos, donde los seres dejan de ser ellos para ser la encarnación real, concreta y no metafórica de lo divino. Dentro de estos bordes se mueve lo teatral, en la zona de no claridad de los modos del ser, de la indefinición de lo existente. Parte de esta

zona puede reconocerse como ficción, pero no es el único modo dentro del horizonte de sucesos. Así, el teatro es un dispositivo humano para generar vacío, un generador de la nada y de la existencia.

El vacío no es medible, no es concreto, es informe y constituye, junto con la muerte, uno de los pocos temores que le quedan de instinto a nuestra especie. Por esto, el teatro es más desmantelamiento, des-armado, resquebrajamiento -a base de grietas en lo conocido- que construcción de significados. Construye su dispositivo a partir de los temores y anhelos arcaicos de la especie.

La teatralidad está, desde su nacimiento, en contra de la cultura y lo que creemos saber: contra el acervo definitivo e inamovible de conocimiento humano. Sin embargo es, cuando sucede, un detonante de ampliación de conciencia. La diferencia está entre lo fijo del conocimiento y la indescriptible movilidad y organicidad de la conciencia. Toda obra de teatro, es una for-



ma de derribar el edificio semiorganizado en el que nos constituimos todos como identidades culturales. Cuando el espectador inicia su viaje, cree que sabe algo acerca de la vida y del mundo, cree conocer su plano de existencia. Al salir del teatro, se da cuenta de que aún no sabe nada, con el fenómeno, ha ganado conciencia sobre su propia condición. Ésta es la calidad del vacío de uno mismo, que la experiencia teatral otorga: una breve tabula rasa desde la que se experimenta la realidad relativa de ser algo. El espectador, se da cuenta de que existe, sin certeza del modo, experimenta el hecho de existir y esta experiencia aunque no lo parezca, es poco frecuente a lo largo de la vida humana.

En términos de lenguaje, sabemos que lo más seductor (lo más teatral) es lo no evidente, lo incompleto, lo no dicho, ese hueco en el cual algo ha sucedido sin poder enunciar qué es. El teatro no es enunciable, dibujable, fotografiable o videable sencillamente porque esos son registros concretos y la teatralidad radica en lo no concreto. La afirmación no tiene nada de nuevo, pero pretende enfocar la atención en que la materia del teatro es, en mayor importancia, lo no decible, ni codificable, lo que está fuera de los textos que dicen los actores, de sus acciones, de los objetos de la escena; no puede ser transmitida en una técnica. Es algo que habita más en el tiempo, el espacio y la respiración; el teatro es un tejido de vacíos y bordados de inexistencias. Vacíos que no significan nada y que, gracias a ello, contienen todo. El espectador va en busca de ese vacío porque es en él donde ejerce su derecho como espectador, es decir, como creador último en esa cadena alimenticia que es la puesta en escena: ejerce su derecho a presenciar algo.

La potencia del teatro no radica en que sea similar a la realidad, sino en que es un abismo alterado de realidad en el que el vértigo es natural y placentero. La materia de trabajo del teatro es la realidad misma, ya que dentro de un escenario no hay objetos representados por un medio técnico, hay objetos y personas reales, respirando, envejeciendo ante nuestros ojos. Por ello, el teatro, aunque de eso trata, no puede hablar ni especular sobre lo real de la misma forma en que no se puede especular sobre el lenguaje con lenguaje, a menos que se quiera un efecto de espejo contra espejo. El teatro no es discurso sobre la realidad, sino la realidad aconteciendo de forma teatral. Y el suceso se logra mediante un vacío artificial de existencias llamado convención. Por ello, la convención del teatro permite que el escenario sea un hueco, un vacío del espacio-tiempo de lo real. La convención como acuerdo implícito, como juego colectivo, es todo lo que podemos decir y teorizar sobre el teatro, pero que el espectador sabe e intuye de forma natural.

El conflicto, sustento del teatro, esa relación dialéctica sin síntesis, es precisamente dejar al mundo vacío de respuestas. Es reconocer que no tenemos capacidad de dárselas. Por ello, el gran teatro está va-

cío de contenidos, es sólo un continente, el público y las sociedades se los otorgan, creen encontrarlos, se regocijan contra ellos como un gato hambriento, sólo para ver cómo se pierden, cómo se pierde todo lo que se cree fijo y verdadero. Asegurar que se sabe lo que una obra dice equivale a decir que la tierra es plana. El escenario no dice nada, sólo sucede, no tiene significado, pero sí sentido, lo que está presente se borra para que aparezca lo nunca presentable.

La funcionalidad de las matemáticas se debe a la existencia del cero, la funcionalidad del lenguaje, en el teatro, se debe a que es precisamente ahí donde puede falsearse o puede perder significado, lejos de la literatura en la que el lenguaje lo es todo; en el teatro queda reducido a la convención que usan los seres para tratar de decir algo en medio de lo que les sucede. El lenguaje en el teatro es vacío. El lenguaje es puesto a prueba, demolido, inventado.

El teatro es un cántaro de barro vacío. Sólo eso.

LA POESÍA

Lo poético en el teatro aparece cuando este se convierte en espacio de sucesos de lo indecible, en el laboratorio de la imaginación colectiva. Desde su existencia litera-

ria, la poesía tiene una finalidad esencial: mostrar la insuficiencia del lenguaje, destruirlo y priorizar la hoja en blanco. Es un ejercicio de estiramiento de la liga significativa hasta su reventar final y consiguiendo latigazo. Todo hecho poético verdadero cuestiona si el lenguaje sirve de algo. La poesía cuestiona si la palabra "piedra" tiene algo que ver con una piedra. Si la "p" inicial y el "dra" final tienen algo que ver con el objeto que evocan. El intento poético consiste en que, a pesar de las estrecheces del lenguaje, se expresen los sucesos inexpresables. Al ser la realidad la base del teatro, la poesía en él cuestiona si la existencia sirve de algo, si el ser es algo y por supuesto omite la respuesta.

El teatro es el espacio idóneo para probar el lenguaje (el literario y otros), para comprobar sus resistencias poéticas, ya que no sólo existen en escena palabras, sino la presencia de las cosas nombradas, por lo que se puede decir el nombre y observar al objeto nombrado, sentir sus conexiones y faltas, al igual que un personaje puede decir a otro que lo ama y podemos ver su falsedad o la incapacidad del lenguaje para expresar lo que siente. Los grandes sucesos poéticos del teatro hablan de forma simultánea de la imposibilidad de enunciar y aprender la realidad en el teatro mismo. Teatralizar significa reconocer nuestro humilde lugar creativo en el mundo, donde hacemos teatro como hecho poético que se reconoce fallido para decir algo, pues sabe que sólo lo indecible merece ser escuchado. Con ello el teatro es además el lugar idóneo para pensar la literatura ya que en él, esta se encuentra desprendida del papel, en estado crudo, en la existencia misma de lo dicho.

Las puestas en escena poetizan desde las dos formas simultáneas que tienen de devenir en el tiempo. La primera que es la creación de significados por medio de los sucesos de la puesta, lo que sucede dentro de los marcos de la ficción. Y la segunda (quizá la más importante), la que trabaja sobre el teatro mismo como sistema de creación, es decir los marcos mismos que contienen la ficción, la convención en sí misma, el tipo de teatralidad, aunque este segundo discurso de extrema importancia nunca es evidente, ya que lo evidente es

siempre una reducción desastrosa. Calderón, Shakespeare, Beckett o Brecht hablan en sus textos no sólo de lo narrado y sucedido dentro de la ficción de la puesta, sino del sistema que lo permite y contiene, es decir, del teatro mismo como contenedor, ya sea de forma explícita o por medios metafóricos, al ver al teatro como mundo, la mente como teatro o el teatro como simple teatro. Toda puesta en escena cuestiona, y mejor que lo haga de forma consciente, al teatro mismo como centro de choque del ser humano, como ficción, como algo que experimentamos, pero que no comprendemos del todo.

Queda, entonces, el teatro como un sistema demoleedor de los significados que pretenden aparecer en la escena, pero que pierden su poder significativo al chocar contra la verdad escénica o las dimensiones de la existencia teatral. Es simultáneamente ampliación de conciencia y devastación de lo conocido. Ejercicio por excelencia de la metáfora, entendida y llevada a una existencia concreta y real, hasta la paradoja misma.

El teatro, por sistema, pone en disociación los dos sistemas o formas de devenir en el tiempo a las que nos referimos antes, los pone en juego en el mismo espacio-tiempo y en ocasiones memorables en paralogía con lo que crea una conciencia especial, un imaginario poético a partir de la brutal aparición de un marco de referencia nuevo y desconocido cuando se cree que se juega en otro.

El escenario es el espacio en el cual la metáfora puede ser llevada a sus formas más complejas, radicales y expresivas, por contar en su suceso de todos los elementos de que la realidad dispone. Es un espacio que puede crear metáforas literarias puestas en choque contra metáforas visuales o auditivas, creando complejos sistemas de metaforización. A estos sistemas se les denomina reflectáforas o reflexiones metafóricas, debido a que se forman tejidos o redes de metáforas en las que el espectador realiza una selección, y por las que traza su propio marco de referencias creando así su nivel de lectura de la obra. Por supuesto, tal interacción tiene posibilidades infinitas y el dispositivo debe proveerlas.

El teatro es un espacio privilegiado no

sólo de metáforas sino de reflectáforas pensadas como metáforas que se mueven en varios planos de espacio, tiempo y significados inestables dentro de la escena. Podemos pensar que si la metáfora es una relación de dos polos entre sí formando un cuadrado, la reflectáfora forma un cubo relacionando espacio, tiempo, personajes y acciones.

Otro aspecto poético y de la metáfora teatral se encuentra en que la propia existencia del objeto no puede estar en la escena sino como metáfora, ya sea de sí mismo o de otro objeto, en la ambigüedad que otorgan los ácidos de la ficción. Todo objeto en el teatro tiene una existencia artesanal, en el sentido de que su hechura es sólo para ese acto y no como algo producido en serie. Esto otorga a los materiales escénicos una vida latente en ellos que si bien existe antes de la obra, en ella se potencia y altera. Hablamos de aquel concepto de Kantor en el que los objetos tienen también un alma, un pasado, un cuerpo, es decir, tienen algo que contar sobre sí, estando en escena en un grado de vacío con una carga similar a la que tienen los actores. De hecho, así se objetualiza al actor y se personifica al objeto, cortando la línea divisoria entre ambos. Tal confusión o mutua contaminación contribuye de nuevo a la metaforización, ya que el actor y el objeto actúan recíprocamente uno como metáfora del otro, sobre todo con sus accidentes e imperfección, es decir, su historia personal y objetual. Así, la vida real del objeto pesa, pero como metáfora, lo que lo lleva a su vacío de existencia real.

El acto poético en el teatro es un acto contra la organización lingüística e ideológica del mundo, de hecho es un fenómeno que va contra la definición, contra la etimología, contra aquello que sustenta al lenguaje y lo hace rector del orden. Si la definición pone límites y concreta lo que pensamos sobre una cosa o concepto, el teatro lo expande y el lenguaje encuentra en él su ámbito natural de reinención.

El teatro no tiene una función denotativa ni connotativa sino, más bien, detonativa.

EL SUEÑO/LA PESADILLA

Borges describe detalladamente los elementos que debe tener toda pesadilla y

sueño ejemplares. Entre sus cualidades está la capacidad de ver alguna cosa desconocida, pero saber que la conocemos bien, y que, de pronto, deje de ser ella misma para ser otra y aceptemos en un acto de fe total que así debe ser, que no podía ser de otra manera, o que se nos hable en un idioma que no conocemos, pero que entendemos a la perfección. Y concluye que la gran cualidad, quizá la más maravillosa, es que en el sueño somos teatro, espectadores, actores y fábula.

El sueño y la pesadilla son los fenómenos de nuestra naturaleza animal que más se acercan al teatro, que si bien son un acto de la facultad consciente, ya que para percibirlos es necesario, siempre, un ejercicio de intelectualidad, imaginación y emotividad, se requiere, además, que de forma simultánea y en el conjunto que llamamos convención -a menos, entonces, que estemos hablando de un engaño o de otras desviaciones-, el teatro contenga rasgos que están dirigidos que -de hecho- sólo puedan ser detectados por el inconsciente. El aquí y ahora teatrales se viven desde los dos sistemas perceptivos, de forma simultánea, como en una pesadilla en la que se sabe que se sueña y que se puede despertar, pero la conciencia de saber que una pesadilla es sólo un sueño, no disminuye el horror, sino lo acrecenta.

Ésta paradoja de temer más a las cosas precisamente porque sabemos que no son reales, es un proceso escénico natural, y no sólo el temerles, sino también el desearlas o querer poseerlas materialmente. Esto se debe a que el fenómeno teatral se basa en la cualidad de existencia concreta que tienen las cosas y en su acequibilidad, lo que aporta, como todo hecho escénico, una cualidad de contradicción y paradoja siempre apasionante y sugestiva, hasta que la conciencia se ve irremediabilmente orillada a aceptar lo irrazonable y a abandonarse a su propia inestabilidad en el mundo, confundida entre la idea de la presencia ficticia de la escena y, a la vez, en su supuesta cualidad real.

El teatro debe suceder con la magnitud con que sucede el sueño y la pesadilla, en el sentido que admira Groussac, del que menciona lo asombroso del hecho de que, cada mañana, nos despertemos cuerdos



Alberto Villarreal. Foto de Edgar Chías.

después de haber pasado por esa zona de sombras, por esos laberintos de sueños. Tal asombro debe tener al espectador al abandonar la sala, pero sobretodo, al ver de nuevo el mundo repentinamente transformado, extraño y ajeno; debe preguntarse cómo ha cambiado tanto cuando sólo estuvo dos horas en un teatro.

Lo escénico como sistema diseñado para imaginar más allá de lo conocido intenta siempre nuevas formas de asociación y, sobre todo, de estados mentales, como los sueños y las pesadillas, debe proponer una mirada pervertida, fuera de ángulos estables, elegir el punto de vista que nunca podemos tener en la cotidianidad. Es su privilegio y necesidad alterar las reglas de lo existente. Ensayar desde los espacios inalcanzables. Es en él que la lógica con la que nos esforzamos por comprender y regularizar lo cotidiano puede ser mostrada por su lado endeble, como una vieja rutina fracasada. El teatro debe hacer presente lo siniestro, en el sentido freudiano de lo que no es hogareño, lo no conocido, lo innumerable, lo cotidiano devenido en extraño, donde la fascinación y el horror se mezclan en un solo pan horneado.

La experiencia teatral y la onírica se parece a las ecuaciones aritméticas que arrojan dos resultados igualmente correctos. Sin embargo, uno puede permanecer en el orden de la aritmética y seguir siendo parte de ecuaciones ordenadas y precisas. El segundo, llamado número "i" o número imaginario, existe sólo porque sin él la otra respuesta sería errónea, existe porque sí, como un absurdo necesario, como un contrapeso ficticio, pero que con su presencia demuestra la imprecisión de lo preciso.

Quizá el teatro pueda traernos un nuevo horizonte onírico de la existencia en el que los protagonistas puedan ser otros seres, otros organismos, otros objetos, otras formas de pensamiento y de vida material

que nos lleven al horror y la compasión de un sentido trágico más que humano, de la problemática de la existencia común a todo lo que es. El teatro es, ante todo, devenir, sistema de dismantelamiento de las ideas tomadas por verdaderas en nuestra cultura. Es sistema de desregulación de la realidad humana. Reelabora su sistema propio de creación de significado y de aprensión de sentidos como el soñador que sueña que se ha quedado dormido, para imaginar otra vez, como siempre ha sido, cómo los sueños sueñan su vigilia.

DE LA PESTE A LA FIEBRE

El teatro debe ser una molestia que se vuelva necesidad recurrente, interrogando para pasar a la negación de la respuesta. En él debe ser claro que no comunica, sino que contagia, como horizonte de sucesos que sólo ocurre dentro del espectador que es el encargado de dar estructura subjetiva a lo que percibe de la escena. Estructura que debe darle inestabilidad, diseñada no para sostener sino para fisurar.

Como toda enfermedad, debe tener una realidad orgánica, concreta y, sobre todo, distintos periodos de desarrollo. Es en esa elaboración de incubación, síntomas y un estado orgánico modificado donde la dirección adquiere sentido de ser. La exposición del espectador al teatro debe ser un momento de contagio. La palabra contagio me parece una de las más precisas para definir lo que le sucede en el espectador, a partir de lo que ocurre en la escena, es más clara en torno a lo que pasa que la falsa idea de comunicación, es más cercano a como el espectador genera significados y sucesos en sí mismo a partir de lo que percibe. Más que entender, o tener emociones concretas, es tomado sutilmente y por sorpresa por lo que acontece, es decir, los sucesos pasan a él de forma que no los nota hasta que están ya trabajando sobre sí con plena complicidad. Y esto es tan concreto como la sensación orgánica de que está ocurriendo, tiene una realidad en el cuerpo del espectador, con su forma ideal de fiebre, como aquella que permanece y aumenta aun después del suceso-contagio.

La fiebre, estadio radical de la peste que genialmente introdujo Artaud, tiene la cualidad de ponernos en contacto breve, pero directo, con lo que nos aniquila,

con un proceso invisible, interno y peligroso. El cuerpo y lo que somos se vuelve molestia, en una rebelión contra nosotros mismos. La fiebre nos complejiza, nos hace desconfiar de nosotros mismos, hace de nuestro cuerpo el espacio del conflicto, poniendo en riesgo nuestra pobre salud vitaminada.

El teatro y la enfermedad siempre son obscenos, es decir, deben estar fuera de la escena de lo correcto y lo aceptado, tras los bastidores negros donde se cuelga lo que censuran culturalmente las buenas conciencias: son lo que no debe verse, lo que no debe experimentarse, aquello para lo que hemos sido vacunados.

La enfermedad muestra el camino al fenómeno del teatro en sí mismo, como contraparte a un mundo esterilizado, obsesivamente clínico, desinfectado y lleno de transplantes rechazados.

El Suicidio

En una de sus razones para no temer a la muerte, Montaigne dice que la muerte es necesaria para dejar espacio a los demás. La razón no es del todo graciosa, pero no tiene nada de trágica. Todo lo vivo debe empujarse hacia su propia muerte, porque la generación de la vida lo requiere y exige. El teatro, de igual forma, debe tender hacia su propia muerte. Nos referimos a la desaparición de su estado actual, transformándose en otro fenómeno, hasta que podamos pensar que ya no es aquello que podemos reconocer como teatro, aunque le sigamos llamando del mismo modo. Y no porque se vea empobrecido o caiga en esos territorios que especulan los fallos de imaginación y compromiso, sino porque su instinto nato de ser un ejercicio que amplía los estados de conciencia de las colectividades dé un paso más hacia el espacio privilegiado de lo indefinible: hacia ese encanto vital de lo que no puede describirse, huyendo de su propia teoría descriptiva, porque las teorías en el arte se escriben como certificados de defunción.

Bien criticaba Kantor al teatro a principios del xx por ser el único arte que no se había suicidado, como lo habían hecho las artes plásticas, la literatura e incluso el cine, pues solamente así es como el arte se colapsa y deja espacio para que resurja,

a pesar de sus propios dogmas, con mayor capacidad expresiva, o con otra cualidad distinta de esas que el arte ha inventado para sí mismo a lo largo de sus cinco siglos de especulación sobre su definición.

Müller afirma que el trabajo de la dramaturgia es escribir contra el teatro, porque sólo así se logra hacer evidente la materia teatral, en el choque de lo escrito contra lo presentado. Escribir o crear bajo los cánones de las piezas "bien hechas" es estar ahorrando para pagarse el asilo de ancianos e insertar el puritanismo simplón de las buenas conciencias. Ser antagónico a sí mismo, es la base del devenir dramático en la fenomenología del teatro.

La búsqueda de la propia desintegración teatral, el reconocimiento de que nada es necesario, puede provocar, sin duda, el monstruo extraordinario que esperamos ver.

El teatro no debe ser un arte de restauración ni de conservación, sino uno en perpetua construcción, siempre desde el grado cero. Debe ir vitalmente hacia su propio colapso y así, hacia su propio origen. Todo lo museístico, lo canónico y encumbrado es contrario a su naturaleza.

La teatralidad debe mantenerse fiel a lo transitorio, trabajando por lo que podría ser y no por lo que ha sido, pues ese es el trabajo del crítico y las enciclopedias. Su camino no es el de los homenajes, las calles con nombres y los días festivos, sino el de su propia muerte y, por supuesto, el de llevarse en el proceso la serie de monumentos rígidos llamados cultura, esa molesta empresa de seguros que cuida nuestras conciencias.

El teatro es un fenómeno que no tiene por qué temer a la muerte, pues ella siempre está ahí, en el acto mismo del teatro, en el que todo su devenir es crearse y desaparecer mientras existe en el infinito centro de su presentación, y a diferencia de los seres humanos, no tiene que esperar con su desaparición (más bien transmutación) el definitivo olvido repentino.



El Caos

El caos representa el triunfo de la imposibilidad de aprender el devenir de lo existente, la conclusión de que $2+2=4$ es una reducción insultante de la realidad.

El lenguaje teatral ha podido incorporar a su discurso líneas de expresión que le permiten mostrar un mundo fragmentado e incongruente con la convivencia de líneas de realidad antagónicas. La paralogía, como capacidad de salir de la dialéctica de la escena, como renuncia a la necesidad de causalidad, abre la posibilidad de crear redes de asociaciones frágiles, haciendo posible que algo aparezca, lo que Shakespeare denomina *The thing I am*.

En el teatro no todo debe ser conducente, hay que fugarse del sentido, permitir la irrupción de lo que desde el esquema monolineal de pensamiento no tiene nada que ver, para demostrar, que todo tiene que ver. Éste debe ser un trabajo hecho desde el sentido, no desde los significados, aunque de nuevo debamos reconocer que se trata de una zona no controlable, es decir, de un espacio de caos dentro de un infinito orden, traspasando el límite

donde el sistema pierde su estabilidad y desde donde, como se dijo antes, se razona lo irrazonable, abriéndose un universo propio de leyes propias.

Hay pocas nociones que pueden definir tan claramente el conjunto de los sucesos escénicos como la idea del caos. En algún momento histórico se pensó al teatro como la suma de todas las artes, el espacio de confluencia total. Sin embargo, el desarrollo mismo de lo escénico ha disipado esta ilusión. No se puede pensar en el teatro como artes aisladas, ya que los objetos en escena funcionan en interacción unos con otros, por lo que nada en escena puede pensarse con la especificidad que las artes requieren para ser pintura, literatura o música. Pensarlo así es querer ver limitadamente el fenómeno y querer imaginar que la tierra sigue siendo sostenida por tortugas. Por el contrario, el teatro es uno de los sistemas de mayor complejidad dentro de las artes por la multiplicidad de líneas de significado y vacíos del mismo que integran la escena, lo que le da la calidad de un espacio naturalmente caótico, como aquel sistema que integra en sí mismo una serie de subsistemas interrelacionados con capacidad de desestabilizarse, es decir, de ponerse en caos. Eso es la puesta en escena.

Todo director debe asumir en el teatro que no puede tener el control último de la puesta, sino que es solamente un creador de sistemas caóticos que deben precisamente evidenciar su fragilidad e inestabilidad y entrar en crisis en el breve momento de su existencia, que es la presentación. El actor, por supuesto, debe asumir su participación como gran detonante vivo del sistema.

Me apasionan profundamente esos momentos en que cualquier individuo, en pleno ejercicio de sus facultades cotidianas, puede sentir que ha tenido una idea genial, absolutamente genial, la apunta en algún lado, pasa el resto del día saboreando la idea de ser un genio y al llegar la noche y releer su hallazgo se da cuenta de que es una mera estupidez y la genialidad se ha esfumado. La teoría de sistemas da una respuesta a este hecho desconcertante. Cuando se cree encontrar la idea es porque el cerebro ha entrado en un breve

instante de relaciones múltiples y caóticas, lo que genera en la mente una serie de asociaciones casi infinitas, lo que da, a su vez, la sensación de plenitud e inmortalidad de la idea. Pero al pasar el tiempo, cuando el sistema recupera su estabilidad, vuelve a su limitado rango de pensamiento, la eternidad desaparece. Creo que este fenómeno individual surge de forma colectiva en el teatro, en el cual entran en caos las ideas y la forma de estar en el mundo del espectador, percibiendo cierta noción de infinito, eternidad y caos.

La creación teatral diseña nuevas formas de fragmentar la estabilidad de los sistemas escénicos. La vida misma del teatro está en su gran complejidad de interacción en las líneas de la escena puestas en caos. El caos es la vía para provocar el accidente escénico que implica la irrupción de la vida en escena bajo sus propias fuerzas, aquellas que no pueden agregarse bajo el proceso de montaje, sino las de la vida misma. Desde este punto de vista, el montaje es la estrategia de dejar la suficiente cantidad de fisuras, de forma que el caos pueda introducirse en el vacío que es la puesta en escena, es hacer del escenario un punto de fuga, concientes de que no nos corresponde trazar la perspectiva.

LA FRONTERA

Encuestas recientes aseguran que México y el teatro comparten, como fenómenos de la realidad, su calidad de frontera, su realidad como seres de límites imprecisos, contradictorios y variables, de donde provienen su misterio, potencia y debilidad.

El teatro es el espacio de la indefinición, de la mezcla y la contaminación en todas sus formas, esa es la base del juego, los tensores de la cuerda floja que son los límites de su propia teatralidad.

Al igual que se comporta con los objetos que lo habitan, el teatro nunca es algo concreto, aprensible o cuantificable, es siempre algo que va surgiendo mientras desaparece, es lo suficientemente nada para que todo pueda caber en él y modificarlo sin alterar su naturaleza. Hablar y pensar el teatro es siempre imaginar algo no visto, aunque si vivido.

Como frontera, es inestable, indefinible, insegura. Por supuesto, su vitalidad se nu-

tre de la ilegalidad, de la ruptura clara e intencionada de las reglas que buscan el orden y la seguridad, conserva esa posibilidad de totalidad y de que todo puede hacerse, esa naturaleza que guardan los lugares por los que sólo se está de paso, rumbo a otro lado. El espectador debe transitar por una frontera, un borde afilado que implica riesgo real, riesgo de ganancia y pérdida.

El teatro debe buscar el disenso, no el consenso, un público unificado en aplauso o abucheo es resultado de un teatro simple que promueve la falta de participación del espectador en el que ya todo les es dado, masticado y regurgitado. La frontera, lugar en el que las diferencias se marcan y subrayan, es espacio colectivo que se desarrolla para buscar la propia individualidad, es el acto de cruzar a otra zona en la que se reconocen las diferencias y similitudes, lo reconocible humano y lo irreconociblemente monstruoso. El teatro permite esa experiencia porque justo antes y después del borde del escenario hay personas, no imágenes ni lenguas extrañas: personas como nosotros intentando cruzar.

El viajero de la frontera no está para ser complacido, si fuera así se hubiera quedado en la pobreza de su casa. El que busca la frontera lo hace para ser sorprendido, para ser descubierto, para vagar y sentirse propio y extraño, para salir de la insoponible corrección política en la que pasamos nuestras vidas.

La frontera es siempre una zona sólo de paso, en la que nadie se queda o establece, en la que se va a vivir y a proseguir hacia otro lado. Pero dependen de aquella zona que molesta y agrada, todo el resto de nuestros días y, por supuesto, es la entrada a ese territorio del que no se puede volver sin éxito o fracaso rotundo. El teatro es, a fin de cuentas migración de algo que va de unos a otros y nos usa como territorio y límite del que sólo somos una estación provisional.

En una sencilla línea final: el teatro simplemente debe ser combustión espontánea.

ALBERTO VILLARREAL . Director y dramaturgo. Es director artístico de La Madriguera. Actualmente en cartelera su obra Réquiem por Alfonso Quijano.

XXXIII FESTIVAL CERVANTINO

GUANAJUATO, ESPACIO DE LA CREATIVIDAD DE TRES CONTINENTES

Redacción de PASODEGATO

• *Se presentan en el Festival Internacional Cervantino compañías de Japón, México, Reino Unido, Grecia, Italia, Francia y Alemania*

La primera semana de octubre se levantará el telón cervantino de la ciudad de Guanajuato y dejará asomar una cauda valiosa de trabajos internacionales y nacionales en que convergen la lucidez, el ingenio y a veces el delirio. Un insecto metálico gigante, un Macbeth africano y Don Quijote entre otras figuras, comparten Guanajuato en la selección teatral que se presenta este año en el 33 Festival Internacional Cervantino.

La andanza teatral comienza en el Teatro Principal que recibe dos montajes mexicanos. El primero es *Don Quijote* de la Compañía Nacional de Teatro que con él rinde homenaje a los 400 años de la novela magistral de Miguel de Cervantes. Es una obra del dramaturgo ruso Mijail Bulgákov que conserva el humor lleno de vitalidad de Cervantes y la traslada a la categoría escénica como una mezcla de la tragedia, la comedia y la sátira.

Bajo la dirección de Germán Castillo, la pieza teatral sigue la línea argumental de las aventuras y desventuras del caballero de la Mancha, con escenas emblemáticas del libro, como aquella que muestra a Sancho Panza en su ínsula, la relación del caballero con el bachiller Carrasco y detalles históricos de la vida española en el siglo XVI.

El segundo es *Ultramár* de la Maestra Luis Josefina Hernández, llevado a escena por el Foro Dramático de México. Trata sobre la discriminación racial y social, producto del mestizaje a partir de la llegada de los españoles hace cinco siglos.

La autora, para muchos la dramaturga mexicana más importante del siglo XX, re-

cibirá además un homenaje en el Festival Cervantino por su destacada trayectoria en el mundo de las letras y el teatro.

Tres compañías de Reino Unido, Grecia e Italia son huéspedes del Teatro Cervantes. La británica *Out of Joint* conmemora su décimo aniversario con el montaje de *Macbeth*, el clásico de Shakespeare, trasladado al continente africano moderno.

Con una puesta en escena poco complaciente, el británico Max Stafford-Clark rei-



Tragedia Endogonidia-Ix Episodio L. ním. 09 London. Foto de Luca Del Pia.

magina un Macbeth sangriento y asesino sin por ello sacrificar la complejidad del texto original.

En su versión teatral, Stafford-Clark equipara la figura del Macbeth original con la del ya fallecido dictador ugandés Idi Amin, conocido como "el carnicero de África" y responsable de la muerte de cerca de 300 mil personas en la segunda mitad del siglo XX. Macbeth o Idi Amin sienten una enorme culpa por la sangre que literalmente no puede limpiarse de las manos. El resultado es una evocación siniestra a los militares que han hecho de naciones como Sierra Leona, Ruanda o Liberia campos de exterminio y brutalidad.

Otra adaptación de un clásico, en este caso Esquilo, es la que presenta el director

griego Theodoros Terzopoulos al frente de la compañía Attis Theatre. El montaje, un alegato escénico contra las guerras, desarrolla en el espectáculo *Epígoni*, seis monólogos que desembocan en anhelos de salvación, clamores de súplica, venganza, temor e ira.

A partir de fragmentos recuperados de la obra perdida de Esquilo, el director ateniense lleva a escena a personajes como Filoctetes, Aktaion, Aquiles y Ajax, héroes que lamentan su derrota ante los dioses en la guerra civil que dividió a Grecia en 1944.

La tercera es la compañía italiana Societas Raffaello Sanzio, cuya propuesta, la *Tragedia Endogonidia*, aborda el género dramático como una estructura mental de la humanidad caracterizada por violencia, muerte y falta de esperanza.

El proyecto, dirigido por Romeo Castellucci, comenzó en 2001 y se planeó como un sistema de representaciones con duración de tres años en las que se que visitaría las ciudades europeas, cambiando de acuerdo al tiempo y lugar en que se presentara. Cada fase de transformación es denominada Episodio.

El que se representará durante el Festival Internacional Cervantino lleva por nombre *L.#09 London* y corresponde al espectáculo que se presentó en Inglaterra durante el London International Festival of Theatre de 2004. La *Tragedia Endogonidia* ha pasado por las ciudades de Cesena, Avignon, Berlín, Bruselas, Bergen, Paris, Roma, Estrasburgo Londres y Marsella.

El teatro de calle francés y alemán tendrá en Los Pastitos su escenario más propicio. La compañía francesa Malabar presenta un espectáculo futurista que combina música de baile, juegos de pirotecnia y elementos circenses con un elenco integrado por más de 30 artistas. En *He-*

lios II. *La saga de los mil soles*, nombre de su espectáculo, un enorme insecto metálico preside un vistoso séquito de saltimbanquis y zancudos sin hilo.

Malabar fue una de las primeras compañías de teatro y circo de calle creadas en Francia en la década de los ochenta. Con 19 creaciones a lo largo de su carrera y giras en más de 28 países, la agrupación se caracteriza por trabajar en espacios abiertos, con la virtud de adaptar cada uno de sus espectáculos a la ciudad en la que se representan. Su actual director artístico, Sylvestre Jamet, pintor de carrera, ha querido con este espectáculo surrealista dar vida a sus telas como una manera de "prolongar sus sueños".

El otro espectáculo de calle lo presenta la compañía berlinesa PAN.OPTIKUM. Se trata de *Il Corso*, basado en *El libro de las preguntas*, de Pablo Neruda, y considerado como una de las producciones más exitosas en Europa en los últimos años, con más de 50 representaciones en distintas ciudades del continente.

En sus montajes, el grupo experimenta con formas de expresión tan variadas como la música clásica, los trabajos literarios, las imágenes poéticas o las luces de pirotecnia, todas ellas presentes en *Il Corso*.

ESPACIOS INÉDITOS

Los espacios cervantinos suelen gozar de un afecto especial por el público. Así ocurre con la Plaza San Roque, que recibe como cada año los célebres Entremeses Cervantinos. La Mina el Nopal de la Universidad de Guanajuato es un recinto que se acondiciona este año para recibir a *Las tentaciones de María Egipcíaca* de Miguel Sabido.

El origen de la pieza es el antiquísimo poema *Vida de Santa María Egipcíana* de finales del siglo XII que Miguel Sabido adaptó y actualizó con fragmentos de Sor Juana Inés de la Cruz, Unamuno, Blas de Otero,

Santa Teresa de Jesús y Octavio Paz. Será dirigida por su autor e interpretada por la joven actriz Lisbie Cuellar.

La ciudad de León, también anfitriona cervantina del bajo, recibe en su teatro María Grever a *El Ángel Maravillas*, cuento breve que visita a la inocencia perdida y hace un breve reencuentro con el pasado. El trabajo es realizado por el clown mexicano Blas Villalpando, quien arranca la risa sin el recurso de la grosería, del albur o del doble sentido. El espectáculo, inspirado en el universo del clown moderno, cuenta la historia de un ángel caído del cielo que



Tragedia Endogonidia-Ix Episodio L. núm. 09 London. Foto de Luca Del Pia.

fue condenado a errar como personaje de teatro.

Ahí se presenta también *Antígona*, de Sófocles, en una fresca versión del poeta peruano José Watanabe producida por la compañía mexicana El teatro del mar. Es una novedosa versión que crea un correlato escénico que sobresale a la simple ilustración figurativa de la historia sobre la soledad de *Antígona*, quien afirma la fraternidad como un valor extendido a toda la especie humana.

El estado y país invitados de honor, Yucatán y Japón respectivamente, son representados por dos proyectos que reflejan sus visiones artísticas locales. Elena Novelo, ganadora de la primera edición del premio Héctor Herrera al mejor libreto

de teatro regional, se encarga de construir una estructura dramática funcional y correcta para el Teatro Regional de Yucatán. Héctor Herrera *Cholo* aporta su memoria artística en el manejo de la temática y del tono de la compañía, mientras la Orquesta Jaranera del Mayab se encarga de la musicalización. El resultado es una interesante manifestación del teatro popular yucateco, surgido a principios del siglo XX, y que encuentra en Héctor Herrera, la continuación del trabajo de una dinastía genial de comediantes, los Herrera.

El proyecto japonés corresponde al teatro de vanguardia de Ishin-ha, compañía teatral que se caracteriza por su fastuosidad creativa. Su director, Yukichi Matsumoto desarrolla en él un universo lingüístico personal, alejado de la lógica de los enunciados articulados.

En *La puerta del verano*, la obra musical que Ishin-ha trae a Guanajuato, Matsumoto recrea la vida de un personaje durante un día de verano en una ciudad de Japón. El perfil de la ciudad cambia poco a poco según se transforman las sombras producidas por el sol en esta estación del año. Las alargadas sombras de los rascacielos y la gente durante el día, así como la tenue luz de las farolas o un eclipse, son algunos elementos visuales de la obra.

El resultado es un trabajo con elementos cinematográficos, una tendencia del director que se explica por su interés en la técnica cinematográfica y en crear una obra que se vea y sienta como una película.

En conjunto, los espectáculos teatrales cervantinos revelan la profusa creatividad escénica de los artistas que compartirán su estancia en Guanajuato y León. Teatros y espacios abiertos esperan ávidos la llegada de su público.

CON LA PLUMA DESENVAINADA (O LA ESPADA, QUE NO ES LO MISMO PERO ES IGUAL)

JALPAN, UTOPIÁS QUE NOS ALCANZAN

Concepción León Mora

Fue un privilegio formar parte, compartir y retar la hoja en blanco, sorprender al oído con las múltiples historias de los diecisiete participantes del Diplomado Nacional de Dramaturgia. ¿Hasta dónde llegaríamos en tres semanas? ¿Qué podríamos construir con perfiles tan distintos cada uno y con la visión de maestros con posturas tan radicales como las de Luis De Tavira, Jaime Chabaud, Ximena Escalante, José Luis García Barrientos y Joan Casas?

A la par de estas preguntas, el calor de Jalpan en la Sierra Gorda de Querétaro -48 grados Celsius, mayor que el de Mérida, lo juro-, los indescifrables cerros y nuestras camas con cobijas y cuartos sin aire acondicionado -que conste que en Mérida tenemos hamacas-

Nuestra primera sesión de trabajo, con el entrañable maestro Joan Casas. Ahí el primer descubrimiento: doce hombres y cinco mujeres -seguimos siendo minoría-. La incertidumbre del desarrollo de la sesión desapareció con la primera provocación a llenar la hoja blanca con una acotación. La mayoría escribimos una escena, claro, queríamos desde el primer momento demostrar el filo de la pluma. ¡No, dijo Joan, una acotación! Hoja blanca, letra nueva. Acotación de Raquel Araujo: "Una mujer colgada de los pies, una gota de sangre escurriendo por su cuello y una llave en la mano izquierda". Una escena partiendo de esa acotación; diecisiete escenas e imágenes incontables.

Desconozco el proceso de selección de los participantes, pero en el transcurso del diplomado fue resaltando el nivel ético y profesional; en las rondas de discusión, de crítica y de autocritica, en las horas extras de trabajo -auto impuestas como reuniones nocturnas para leer y comentar los textos que aún no habíamos leído-. Faltó tiempo, el mismo que al principio era demasiado para estar lejos de casa y luego se volvió escaso para escribir, escuchar y compartir.

No quisiera hablar de los textos de algún compañero en particular, por que ahí entra la

empatía y la afinidad de lenguajes, pero sí puedo afirmar que todos y cada uno de ellos gozan de un enorme universo interior y de un estilo propio de escritura para la escena. Sin embargo, anda por ahí un cuadernillo artesanal que algunos armamos con la intención de tener y mostrar los textos que escribimos y que en una o dos cuartillas dicen mucho de cada uno de nosotros. Por cierto que andamos armando otro cuadernillo y a este le seguirá otro, por que entre las cosas que nos deja este diplomado está el contacto, la necesidad de seguir comunicándonos y de que nuestros textos vuelen de un estado a otro. Yo, en corto, aprendí a dejarme estar y que los esfuerzos (institucionales y humanos) por muy ambiciosos que sean siempre se hacen pequeños ante la abrumadora realidad, aunque esta vez dieron para mucho, y seguirán dando.

Extrañamos nuestro espacio, nos veremos pronto en los siguientes dos diplomados, mientras, nos devoramos las geografías y birlamos distancias con los mails. En la maleta, murmura un delirio, el testigo a pluma: la carta de nuestro compañero Mario Jaime :

Que la marea del tiempo nos reúna otra vez
Que nos abracen las palabras
Y la escena nos convoque para no callarnos nunca
Para reprocharle a las estrellas o amar el cosmos
Hacerle el amor a la vida y morirnos mil veces
Conjugar, actuar, aullar de una vez por todas
En el juego serio, en las tablas y en la calle
En la soledad de nuestras selvas anímicas
Y las ciudades cerebrales

Los admiro y abrazo con amor
Amor de poesía que justifica nuestra nada,
Nuestro horror por el vacío,
Nuestro palpitar que siempre bulle en nuestra arteria

No nos contaminemos con bloques de sistemas

De teorías que socavan nuestro asombro
Sigamos soñando, fornicando las palabras, arrullando

En el azar determinado, en la marea del tiempo

Mario Jaime, Jalpan 24-06-05

Dicen por ahí que nada existe si no está escrito. Bien, pues antes y después de Jalpan nosotros existíamos, la diferencia es que ahora estamos más cerca y se abrieron los diferentes caminos para que cada uno llegue hasta donde su letra escriba. Soy una alumna lenta -lo digo siempre-, no creo en los cambios inmediatos, pero sí en la transformación, por eso creo que si alguien considera este diplomado como una simple estadística o una justificación de "partida presupuestal" -una ocurrencia chabaudiana o un Chías invention-, habrá que dar un poco de tiempo y entonces el texto dramático de aquellos diecisiete, dirá otra cosa.

La sensación del aprendizaje como un privilegio me lleva a desear que estos espacios se repitan, que el maestro Ignacio Escárcega siga siendo lo suficientemente visionario para continuar por el camino del compromiso que lo lleva a asumir los riesgos, conjuntar instituciones, personalidades -y egos-, tiempos y creadores que dan como resultado el Primer Diplomado Nacional de Dramaturgia y mucha, mucha letra nueva para la escena Mexicana.

El castigo inevitable para Luis Nevares y Leticia Mora será seguir andando de pueblo en pueblo como saltimbanquis, realizando malabares para que las cosas sucedan, cercando la utopía, mirándola tomar ventaja, crecer, volverse real... Que el camino sea siempre nuevo e impredecible -ardiente y curvo- cual debe ser.

CONCEPCIÓN LEÓN MORA. Actriz y dramaturga yucateca.

POR LA VENTANA

Concepción León Mora y Saúl Meléndez Viana

Creo que todo empezó el día que en la butaca de un cine, viendo una película de terror, con clasificación "B", escuché la emocionada voz de una niña preguntado ¿Ya va a empezar? ¿Una niña en una sala de clasificación "B"? Sí. Una niña como de ocho años. Cuando comenzaron los retozos de amor en la trama, el papá le dijo a la niña No veas. Terminados los erotismos, el papá dijo a la niña que ahora sí podía ver. Justo en ese momento la película se torna espeluznante y vemos al espectro de un niño, una mujer mutilada, suicidios, una mujer cuya quijada fue devorada por el monstruo, y demás etcéteras. La niña preguntó a su papá ¿Por qué matan a la gente? Él respondió: Están vivos, ahorita aparecen, y efectivamente reaparecían, pero muertos y para matar a los otros. La niña comenzó a llorar y su padre la recostó en sus piernas diciéndole que mirara al techo para calmarse. ¿Me pregunto si no causará el mismo miedo estar asustada en la oscuridad, escuchando alaridos, gruñidos y demás espeluznantes sonidos? La parte más beligerante de mi personalidad me sugirió alcanzar al señor a la salida del cine y sugerirle que llevara a su hija al teatro. La realidad me detuvo y recordé que no había ninguna obra de teatro para niños en las carteleras institucionales. ¿Demasiados eventos o poca iniciativa del artista? Entre aquello de las peras y las manzanas (y las circunstancias que nos tocan a cada uno) desempolvé aquel proyecto regional de capacitación para la creación de espectáculos para niños y se lo hice llegar a Saúl Meléndez Viana, Director de Artes Escénicas del Instituto de Cultura de Yucatán -colega y amigo (a veces mi jefe)-. La apertura de Saúl y su interés, aunado al de la Coordinación Nacional de Teatro Del INBA, modificó radicalmente el proyecto: de ideas sueltas en una carpeta a una realidad en movimiento, de lo regional a lo nacional y de Mérida la sede de este Diplomado, del cuál Saúl reflexiona y dice:

Solemos hablar del teatro infantil, ahora denominado "para públicos jóvenes", como un lugar de juego, libertad creativa, diversión, ternura, recuerdos y muchos luminosos etcéteras, pero si

posamos la mirada con atención en el panorama real de la producción actual, esta visión se puede tornar toda opacidad, desconsuelo, patetismo, y no lo digo por las audaces temáticas que abordan los dramaturgos nórdicos o canadienses, tan admirados en estos tiempos, sino por la terrible oferta teatral que llena las carteleras del género con patines, botargas y refritos de Pixar films, clones de Tatiana que se reproducen por partenogénesis mientras seguimos insistiendo en montar el cuento o en mal pegar tres leyendas con etnosabor mitológico.

Quiero aclarar que yo no considero responsable de esto al creador que trabaja sin descanso para apenas sobrevivir como teatrera profesional, tal vez un poco a los productores que saben cómo sacar la tajada del león -¿del Rey León?- de ese público cautivo que llena academias y tomaduras de pelo, estimulando el deseo del chamaco o de sus padres de aparecer en tele. Respeto profundamente la dedicación con que se entrega un director-arreglista-cantante-actor-boletero-productor y promotor de sus espectáculos para niños, simplemente creo que la mayoría de ellos se ha quedado fuera de la corriente académica, de la capacitación y de la actualización, sin acceso a materiales nuevos, sin interlocutores, sin espejo... siempre trabajando sin mirar atrás o para adelante, renovando con maquillaje sus viejos espectáculos cuando necesitarían algo más que cirugía mayor, quizá la autopsia.

Es por esto que planteamos la realización de este diplomado, cuyo objetivo no es el de "troquelar" una metodología en el cerebro del creador o en su subconsciente ("no hay más ruta que la nuestra"), quiere ser un espacio horizontal para intercambiar ideas, pedazos de vida, anhelos y hallazgos, guiados por algunos de los mejores maestros con que contamos en el país: Maribel Carrasco, Berta Hirriart, Alberto Lómnitz, con quince alumnos venidos de todo el país y once yucatecos, todos dedicados a la creación para, por y con los niños de sus ciudades, complementados con cinco con-

ferencistas que aportan distintas facetas del mismo fenómeno, todo esto bajo el cobijo del Programa Nacional de Educación Continua del INBA y del Instituto de Cultura de Yucatán, quienes han becado a todos los participantes en un afán de extender su convocatoria y reunir a aquellos que más lo quieren, que más lo necesitan.

A una semana y media de haber iniciado, las perspectivas se presentan esperanzadoras, la ciudad de Mérida se entera poco a poco que en sus calles atestadas de verano se cocina comida espiritual para los niños a fuego no tan lento, el grupo empieza a despertar y a saber que nos están solos, que la reflexión -producto del análisis y también la refracción en el espejo- rinde frutos más temprano que tarde, esperemos ser capaces de cumplir con nuestras expectativas, con el reto de inventar, o por lo menos, sumarnos a un movimiento que invente, una vez más, el mejor teatro para las mejores personas que existen: los niños de todo el mundo que, lo queramos o no, son nuestros hijos y herederos, también nuestros sinodales y los que tendrán que vivir en el mundo que dejemos para ellos.

En alguna ocasión una compañera -Eva Velásquez- les enseñaba a los niños el fenómeno de los eclipses. Al final de la sesión, los niños realizaban un dibujo, la enorme mayoría dibujaba tres círculos que invariablemente eran la tierra, la luna y el sol. Al llegar con un niño, Eva notó que esté sólo había dibujado dos círculos: la luna y la tierra. ¿Y el sol?, pregunto Eva. Está entrando por la ventana, ¿lo ves?, contestó el niño. Ojala todos seamos capaces de ver los mínimos detalles que los niños perciben e incluso subrayan, de dejar la ventana abierta y sorprendernos. En esa medida lograremos hacer un teatro más cercano e inteligente para ellos.

CONCEPCIÓN LEÓN MORA. Actriz y dramaturga yucateca.

SAÚL MELÉNDEZ VIANA. Actor y director de Artes Escénicas del Instituto de Cultura de Yucatán.

MICHOACÁN. LA IMPORTANCIA DEL TEATRO

TEATRO, PÚBLICO Y CAMBIOS POLÍTICOS

Roberto Briceño

Es falso decir, como se hace habitualmente, que el público hace descender el nivel del arte; es el artista quien hace descender el nivel del público. Y en todas las épocas de decadencia del arte, el artista ha causado tal decadencia. El público sólo necesita ser receptivo, y lo es.

Schiller

No deja de ser un lugar común decir que el teatro es y ha sido siempre un arte, y que por lo tanto cualquier cambio en la sociedad lo afecta. Sin embargo, a través de su historia, el teatro ha mostrado ser algo más. En tanto manifestación cultural ha mostrado en más de un momento una potencia transformadora de “realidades” que lo sitúa por encima de otras actividades culturales. A lo largo de su existencia, el teatro ha mostrado su gran fuerza espiritual y su gran influencia en la vida social, económica y política de las naciones y sus Estados. Se ha llegado a decir incluso, que no hay “grandeza política sin su consecuencia teatral” y que es la grandeza teatral, la que ha exigido una anterior grandeza política.

De cualquier forma, la importancia del teatro parece fuera de discusión, importancia tanto como la de la vida misma, siguiendo a Pirandello se podría afirmar que el teatro es vida y la vida es teatro; a decir verdad, con frecuencia no sabemos dónde comienza éste y termina aquélla; aún aceptando al teatro como vida de ficción si, pero no por ello menos indiscutiblemente viva, sobre todo entendiendo como estrechamente enlazados tres elementos que nos ofrecen ese instante de creación nueva, de nuevo impulso vital: el autor, el actor y el público. Cada uno de ellos presentes en el hecho teatral, pero no como sí mismos, sino transformándose en teatro; y, así, es imposible diferenciar dónde empieza el trabajo personal del autor o del actor, y en qué punto el espectador, con su propia vida, con su propia experiencia, al unirse emotiva e intelectualmente a ambos, es también creador del hecho teatral.

El teatro, y éste es su prodigio, existe únicamente en el momento de su creación ante el público y en ese mismo momento muere –como la vida se renueva constantemente–, lo que nos lleva a considerar que las fuerzas del teatro necesitan de manera imprescindible la participación colectiva de seres humanos.

En tiempos homéricos, en los inicios aqueos, cuando en Grecia aún no encontramos una unidad nacional, cívica, religiosa o lingüística, las ciudades y sus hombres abren sus puertas a cualquier influencia, con una absoluta libertad de ideas, sentimientos, derechos y estilos de vida; quieren convertir a Grecia en la madre del mundo, dispuesta a aceptarlo todo. Aceptar lo nuevo, lo de fuera y compaginarlo con lo suyo, con lo que ya es, con lo que ya está. De tal manera que toda innovación, todo nuevo aporte, venga de donde venga, tendrá eco. Esa resonancia conjuntada a las tradiciones de los pueblos que integran Grecia, produce una cultura exuberante en formas, ideas y manifestaciones, que asombran y cimentan el origen causal de Occidente. Una exaltada pasión por lo bello sumada a los conceptos y espacios de libertad y humanidad, constituyen los factores decisivos que hacen de Grecia la cuna del arte, de la filosofía y también del teatro, cuyos orígenes están en la religión.

En México, en nuestro momento, “aquí y ahora”, la creciente comercialización, burocratización y mistificación de la vida cotidiana, al mismo tiempo que ha generado luchas contrahegemónicas para resistir al poder impersonal del mercado y el Estado, ha llevado en muchos casos al desarrollo de un arte poco comprometido consigo mismo y en cambio más dependiente de intereses extraños a él y a sus públicos. Y si los ejemplos de esas luchas incluían el feminismo, el ambientalismo y el pacifismo, en el caso del teatro se muestran en actitudes complacientes y cómplices con las “orientaciones” político-culturales de los gobiernos en turno. Por otro lado, sin embargo, está el teatro vivo, que se modifica y actualiza sin

perder sus potencias y calidad y que resulta sin epigonismos, un teatro de resistencia que acompaña a la movilidad social en la construcción de un nuevo imaginario en la búsqueda de una sociedad más incluyente, equitativa y tolerante.

Más que en otras artes, en el teatro la presencia del público es clave para su evolución y enriquecimiento. Y éste es hoy un participante inseguro, confuso en cuanto a sus gustos y preferencias, afectado sin duda por el momento que vivimos en un país que pasa por una transformación política profunda bajo el peso de la crisis económica, la reforma neoliberal y la movilización popular.

Entonces, la actividad teatral, sobre todo en los estados de la República, resiente de manera directa esta situación y parece encerrarse en sí misma, lo que ha fortalecido la perniciosa práctica de teatros con propuestas localistas, comunidades egoístas, temáticas recurrentes no siempre contemporáneas, y con ello –divide y vencerás–, mayor dependencia de programas estatales: becas, subsidios, premios, etcétera, que han perdido su sentido de apoyos para convertirse en un triste modus vivendi, complicando cada vez más la ya de por sí difícil tarea de generar alternativas económicas propias, y de construir un lenguaje y una estética propios, lo que muestra que el centralismo económico, político e ideológico vigente y real, independientemente del falaz discurso oficial, contamina en manera nefasta nuestro quehacer artístico.

Aún es cierto aquello que decía Tolstói: “Un arte corrompido puede resultar incomprendible a los hombres, pero un arte verdadero es siempre comprensible a todos”.

ROBERTO BRICEÑO. Profesor investigador de la Facultad de Filosofía “Samuel Ramos” de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Coordinador de la Asociación Teatral Contrapeso. Director, actor y autor de teatro, nacido en el D.F. radica desde hace 29 años en la Cd. de Morelia.

MICHOACÁN. NO ES COSA DE JUEGO

TEATRO Y CAMBIOS POLÍTICOS

Conrado González Leyva

Mi amigo Arnulfo Martínez me habló para pedirme un escrito de cuartilla y media, máximo, para la revista Pasodegato. Tema, el título del presente, que fue el que me indicó Arnulfo, pero confieso que me dejó perplejo por lo de “cambios políticos”.

¿Qué debo entender con esas dos palabras, o cual es su connotación? Con relación al teatro, por supuesto. ¿Querrán decir que el teatro debe cambiar cada vez que se avecinan tormentas sexenales, o que el teatro debe estar a tono con dichos cambios, o que existe gran interés por quienes provocan los susodichos cambios (los políticos)?

No creo. Más bien, pienso que tal vez ahora que se avecinan ese tipo de tormentas, los políticos vean a nuestra profesión como una palestra para aprovecharla y ajustarla a sus propuestas... ¿culturales?

Yo diría, si ese es el punto (y si no lo es de todas maneras lo voy a expresar) QUE NO JUGUEMOS AL TEATRITO, sino que ayuden al teatro de representación a divulgar la realidad del gran teatro de la vida, que se ha puesto más difícil que el de representación, porque el real ya superó a la ficción en las tareas del “ser” y del “hacer”, en todas las áreas.

Gran parte de mi libro teatrero próximo a salir (si lo publica la Secretaría de Cultura de Michoacán o la Universidad Michoacana), habla sobre lo dicho en el párrafo anterior.

Pero, atendiendo a las nuevas inquietudes por esta endiablada pero extraordinaria profesión, creo que por el tema es oportuno transcribir aquí la ideología de un político mexicano que trascendió más allá de nuestras fronteras, en cuanto a Cambios Políticos, y que marcó para nuestra historia lo que deberíamos hacer

sus sucesores, hasta este 2005, que ha sido puro retroceso para el pueblo, todo lo contrario de aquel avance real, después de sus palabras dirigidas al pueblo antes de ser electo. Pueblo éste, para quienes trabajamos los teatreros y ellos, los políticos. El referido político mexicano dijo: “Lo principal de la nueva fase de la revolución, es la marcha de México hacia el socialismo, movimiento que se aparta de las normas anacrónicas del liberalismo clásico. Del liberalismo individualista se separa, porque éste no es capaz de generar en el mundo sino la explotación del hombre por el hombre, al entregarse, sin frenos, al egoísmo de los individuos. Del comunismo de Estado se aparta igualmente, porque ni está al nivel de la idiosincrasia de nuestro pueblo tener un sistema que lo prive del disfrute integral de su esfuerzo, ni tampoco desea la sustitución del Patrón-individual por el Estado-patrón”.

Esto lo dijo Lázaro Cárdenas del Río en su campaña a la presidencia de la República en 1934. Lo constató en uno de sus libros el constitucionalista Jesús Romero Flores, quien escuchó y vio al aspirante presidencial en aquellos años, siendo él su colaborador antes y después de ser presidente, en varios campos y áreas del saber y la cultura tanto en Michoacán como en la capital del país, por varios años.

Cambios políticos siempre han existido, desde los albores de todas las civilizaciones en nuestro planeta. De igual manera, el teatro ha evolucionado dentro de sus propias leyes del quehacer en todos los tiempos, desde el primitivo ciclo de la humanidad hasta nuestros días, pero sin afectarle en lo absoluto los vaivenes políticos. Si bien han existido épocas en su historia en las que ha sido utilizado como medio con fines diversos, como hizo la



Los fusiles de la madre carrar. Bertolt Brecht, dir. José Manuel Alvares. Teatro José Rubén Romero, 5 de sep. 1965. Sigrído Aguilar, Coca del Río, Cuauhtémoc Olmedo, Gilberto Calvo

Iglesia católica en su intención evangelizadora con los autos sacramentales en la Península Ibérica. Esto constata el excelente medio, vivo, de comunicación que ha sido el teatro a través de los tiempos, y sigue siendo hasta nuestros días la mejor palestra o foro que refleja y transmite directamente, en vivo, todo tipo de propuestas así como el avance o retroceso social, en todo el mundo, a pesar de los truenos y tormentas que le acometen de mil formas los medios electrónicos, para exterminarlo.

El cambio político que se avecina el próximo 2006 en nuestro país, obliga a los teatreros y teatreras (“teatristas” para los puritanos del lenguaje), honestos consigo mismos; dramaturgos, directores, actores, productores, técnicos, escenógrafos, maquillistas, vestuaristas, etc., ellas y ellos, incluyendo a cineastas, a ser muy, muy sensatos, como Personas y con su quehacer artístico y social, para seleccionar entre los aspirantes a la silla presidencial a la mejor persona que ofrezca propuestas reales de continuar una administración pública con buen gobierno, equitativo y justo para todas y todos en este nuestro tiempo, tomando ejemplo del que hubo en aquel Cambio Político de los treinta que fue perdiéndose poco a poco al final de los años cuarenta y después olvidado totalmente en el último lustro de la década de los sesenta hasta la fecha.

CONRADO GONZÁLEZ LEYVA. Es director de la Casa de la Cultura de Jiquilpan, Mich.

NUEVO LEÓN. QUE HABLE LA HISTORIA

TEATRO Y REVOLUCIÓN

Coral Aguirre

Reflexionar a propósito de cuál es la dimensión de la influencia de los cambios políticos en la producción simbólica, en este caso el teatro, es hartamente difícil. Por ello intento acercarme al fenómeno teatral regiomontano, teniendo en cuenta que hacerlo respecto del resto del país sería un ejercicio excesivo.

Señala Sartre en *La République du Silence*, que es precisamente en ella donde se da ese preciado tesoro de las grandes metáforas. El artista, amordazado por la dictadura, la colonización o bien la ocupación, lejos de las posibilidades que ejerce la democracia, se ve obligado a decir sin decir, a establecer vínculos con su público que le permita manifestar por él y para él, lo que está prohibido. Y, en un régimen totalitario está prohibido casi todo. *El Principito*, de Saint-Exupéry como el Hamlet de Shakespeare. En tales condiciones el gran filósofo francés escribe *Las Moscas* tomando un mito primario, el de Electra y Orestes, y propone, sin mencionarlo, la ocupación nazi durante la segunda guerra mundial como tema clave de su obra. Tebas es Francia y la zona liberada es aquella donde Orestes ha crecido, inocente de la represión que ha sufrido durante todo ese tiempo su hermana Electra. La imposibilidad de la expresión literal enriquece todo arte, porque el artista se ve obligado a omitir sin ser hermético, a afinar hasta el límite sus procedimientos estéticos.

No obstante, imagino que setenta años de un solo partido que ha regido los destinos del país, no es necesariamente una especie de mordaza, sino más bien la mascarilla que anestesia la vida de los seres humanos. Los golpes de estado y las ocupaciones irrumpen y quebrantan las democracias, advirtiendo a la gente, de manera violenta, que se ha pasado de un régimen a otro, de las fronteras de la libertad a su secuestro. En cambio, permanecer en el poder dando continuidad a una apariencia de libertad puede ser un veneno

que se inyecta sin que el mismo inyectado tenga la menor conciencia de ello, o si lo tiene, con el tiempo tiende a olvidar y, por lo tanto, a acomodarse.

¿Cómo impacta todo ello en la obra artística? Pues, sencillamente como en nuestra propia vida. Así, pareciera que el teatro regiomontano se dejó llevar por lo que, y con raras excepciones, sucedía en el resto del país. Se apela a la obra de carácter, a la psicología de los personajes, a los mundos familiares, a los conflictos interiores. O bien, al pintoresquismo, esto es, la obra costumbrista que de un modo superficial alude a las marcas identitarias reflejadas en la superficie de las cosas y no en sus raíces más profundas.

Si habrían de suceder novedades en las estéticas y temáticas del teatro de Nuevo León, éstas se darían en el marco de la universidad, porque es precisamente la universidad quien lleva a cabo -aunque sea incipiente o frágil-, una política cultural de proyección ascendente por un lado, y una lucha de liberación social, por otro.

Posteriormente a la tragedia de Tlatelolco, la universidad, convulsionada por los hechos cuyo desenlace sucede allí, se obstina en la autonomía. Las influencias son muchas y muy variadas. El grito libertario de el mayo francés -*Hay método en su locura: Hamlet*-, una de las consignas más famosas, sacude las estructuras académicas en América Latina, como antes lo hizo la Revolución Cubana -de la que todos se sintieron parte por la proximidad-, paradigmas y coincidencias afectivas e ideológicas.

Existen, sin embargo, influencias mucho más directas, como los cuadros (líderes políticos) que se dispersaron por el norte, fundamentalmente desde Chihuahua, en donde su Escuela Normal dió origen a los guerrilleros del Cuartel Madera y luego a la Liga 23 de Septiembre, quienes multiplicarán -a su vez- el modelo entre los estudiantes de la Universidad Autónoma

de Nuevo León. Súmese la incidencia de la Teología de la Liberación con sus militantes que hacen tarea en el campo y la ciudad, es decir, que amplían los marcos limitados a la universidad.

Todo ello da lugar a una creciente movilización, cuyos alcances llegan al 10 de junio de 1971, fecha en que se pidió la derogación de la Ley Orgánica de la UANL, la libertad de los presos políticos y la reestructuración universitaria y su autonomía. Cito sólo los puntos en los que los maestros y estudiantes de Nuevo León estaban fuertemente comprometidos.

Es este el espectro que da vida y opulencia, por los cambios que opera en la estética y la temática, al teatro de Nuevo León.

Los directores y actores, sensibilizados estrechamente por los avatares de su tiempo y las nuevas utopías que van de sur a norte del continente, realizan lo mejor del teatro regiomontano de esta época. Así *Antígona*, (70-71), dirigida por Sergio García y con los personajes de Creonte y Antígona jugados por Javier Serna y Rosa María Gutiérrez, dan a Monterrey el regalo de ser la obra elegida para representar a México en Manizales. Las formas teatrales se revulsionan: mientras en el foro las diapositivas de la masacre de Tlatelolco mostraban su horror, en proscenio Antígona era apresada por los guardias de Creonte. El cartel que anuncia la obra es la chica del mayo francés, ese ícono con la bandera en alto y la multitud de estudiantes a sus pies.

El público asistió estupefacto. Las huellas que dejó fueron profundas. Valga el comentario de una alumna actual de la Escuela de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras que nos confiesa que se llama Antígona porque su papá vio la obra en los setenta y fue tal el impacto que diez años después la bautizó con ese nombre.

Así se suceden obras presentadas por el teatro universitario que van de la mano

con los nuevos tiempos. Grupos de liberación, guerrilla, teatro, movilización ciudadana y campesina, en donde se encuentran todos. Vale decir, militantes, estudiantes, maestros, actores. Sin embargo, mientras la UALN crea la Escuela de Teatro de la FFYL, en las sombras se yerguen las fuerzas contrainsurgentes de Monterrey, más tarde legitimadas en lo que se llamaría la Brigada Blanca, comandada por Miguel Nassar Haro en 1976.

A partir de ese momento, junto con una universidad cada vez más oprimida por el miedo, la censura y la desaparición de sus mejores estudiantes y maestros, el teatro tiende a producir obras cuyo latir no ponga en entredicho la vida de sus hacedores. Ese es el final de la década y el comienzo de los ochenta.

A pesar del desenlace, es en los setenta que nace la semilla para heredar -en lo formal y temático, naturalmente también signado por las estéticas renovadoras del primer mundo- una poética del espacio y del tiempo que dará lugar a la renovación de la escritura escénica.

De las grandes utopías desaparecidas, en el ejercicio teatral que seguirá, apenas se perciben obras que guarden parentesco con las de aquel teatro universitario de la primera hora y con la mística de los primeros grupos revolucionarios en los que "la imaginación no es un don, sino el objeto de conquista por excelencia", según Breton.

Así, el inicio de la década de los ochenta hubo de ser fatal para el arte y la cultura de la universidad. El nuevo Rector rechazó toda planeación de apoyo al arte y la cultura. Al final de la misma, se retoman un poco las viejas banderas de la promoción cultural y se abren pequeños espacios que dan lugar a la experiencia de grupo como a la producción teatral de la Escuela de Teatro de la FFYL bajo el mote de "universiteatro".

La posta, abandonada por la universidad, va a ser tomada por el proyecto de Alejandra Rangel, consistente en un Consejo Estatal para la Cultura y las Artes, en lugar de la tradicional Secretaría de Cultura. Dicho consejo, sancionado por el estado, se instaure bajo su presidencia en 1996.

En un primer momento, la gestión es

deslumbrante. Gracias a un consejo constituido democráticamente, los grupos, los actores, los directores, aquellos que antes "ni arte ni parte", son reconocidos y equiparados en becas, subsidios, premios, con los "elegidos de los dioses" que siempre habían habitado el Olimpo del arte regional. Quedaban atrás las falencias de las gestiones corruptas, los amiguismos, los intereses creados, la corte de los notables, los condicionamientos políticos y otras yerbas. Gente de teatro que no había tenido nunca la menor ocasión de contar con un apoyo para la creación recibe entonces estímulos y se pone al tú por tú con los privilegiados.

En lo formal y temático, aparecen novedades, jóvenes creadores como Jorge Lobo y Jesús Mario Lozano, entre otros, quienes proponen un teatro crítico, tanto por lo que dicen como por cómo lo dicen. Más aún, otros municipios del cono urbano como San Nicolás son objeto de becas y apoyos y también aportan lo suyo en términos creativos.

No obstante, luego de este momento privilegiado, los artistas tienden a domesticarse y hallan en CONARTE un nuevo modelo y un nuevo patrón. Esto es, el santo Graal del subsidio. Aprenden a presentar proyectos que no serán rechazados, señalan en cada uno de ellos lo regiomontano o lo nuevoleonés que tienen, y así se adecuan y adhieren al nuevo paternalismo. Quizás no querido, pero en la práctica renovado, porque CONARTE extiende su mano salvadora sobre todo proyecto con el cual simpatiza, aunque no esté privilegiado por la excelencia. El desafío formal y temático ha quedado soslayado por la necesidad de formar parte del presupuesto anual, todos los años. Mal que no podemos adjudicar solamente a los creadores, sino al juego perverso de las relaciones entre poder y sociedad, este reacomodo.

Quien pierde en estos casos, siempre, es la producción artística, que en el presente se ve socavada por los estira y afloja de dicha relación.

Para concluir, creo que falta hacer señalamientos sobre los cambios de funcionarios al interior de una misma gestión y también los casos que derivan cuando a un partido le sucede otro. Estos cambios no producen, creo yo, grandes diferencias



o saltos cualitativos en la producción estética, salvo cuando el cambio de funcionario o de gobierno atiende a los procesos culturales y artísticos al proponer, a su vez, cambio en las relaciones del poder y entre los creadores, como fue el caso de Alejandra Rangel en Monterrey.

Finalmente, desde el 2000 recorre nuestros huesos el temblor de una incipiente democracia. En el orden personal, cada artista dice sentirse más libre. Como si se hubiera desprendido de él una pesada tara. Para analizar este impacto, necesitamos distanciamiento emocional y el tiempo adecuado para establecer una verdadera relación crítica. No llego a advertir novedades estéticas y temáticas por ahora.

Mi visión, llena de lagunas, ha tenido por objeto sólo poner de relieve el momento histórico, los acontecimientos políticos y los cambios de estructura en la política cultural del estado y sus incidencias en la producción teatral.

CORAL AGUIRRE. Dramaturga (argentina) nacionalizada mexicana. Profesora de la Escuela de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UALN, en la que coordina el taller de dramaturgia.

JALISCO. LO QUE CAMBIA ES EL COLOR

¿CAMBIOS POLÍTICOS O SOMPLEMENTE PARTIDISTAS?

Miguel Ángel Gutiérrez Espinosa

Actualmente la ciudad de Guadalajara goza de un *crecimiento* en cuanto a la oferta y demanda de espacios y públicos del quehacer artístico y cultural.

Sin embargo y paradójicamente, las actividades artísticas (particularmente la danza y el teatro) se han visto gravemente *desfavorecidas* debido a situaciones político-culturales, que históricamente han relegado a las artes orillándolas a permanecer vivas milagrosamente gracias al sacrificio de sus defensores (creadores y público).

Aunado a lo anterior, los foros y espacios culturales que *posee* el estado y el municipio, no han sabido responder a las *necesidades* del gremio cultural ni de la *población*, pues sus esquemas burocráticos y administrativos son anacrónicos y carecen de personas *calificadas* en las diversas áreas que desempeñan.

Lo anterior nos muestra la cruda realidad que denota la falta de una verdadera política cultural, que a pesar del teórico cambio de poderes de un partido a otro, deja de manifiesto que el único cambio que ha ocurrido es partidista y no político.

La situación local se agrava al referirnos a las actividades de carácter infantil y juvenil, que se han mantenido al margen del interés mostrado por los organismos de gobierno, pues no *existe* ni siquiera una dirección de actividades infantiles y/o juveniles dentro de los mismos. Si una de las principales vertientes del programa nacional y estatal de cultura es el de fortalecer los mecanismos de fomento a proyectos artísticos y su difusión para poder así crear y nutrir a los nuevos públicos, creo que se está quedando muy lejos al menospreciar el área de cultura infantil, otorgándole unas migajas que lo único que hacen es desalentar a los productores artísticos y culturales que trabajan para ese importantísimo sector de la sociedad, que en un futuro, se convertirá en el consumidor y en el portador cultural potencial.

Nuevamente se asoma la paradoja, y podemos apreciar la cartelera llena de espectáculos infantiles que curiosamente ofrecen mayores ganancias a los grupos teatrales a través de montajes que desde su concepción obedecen más al pensamiento mercantil que al espíritu creativo, pero que a final de cuentas representan para muchos la única posibilidad de seguir dedicándose a una actividad tan difícil y contradictoria como lo es el teatro independiente, por no llamarle marginal...

Y ¿qué podemos hacer con el 0.5 % del presupuesto destinado a la cultura que además desaparece misteriosa y súbitamente junto con los planes y proyectos culturales a un año de las elecciones locales y federales?

¿Existe comparación alguna con los excesivos gastos de campaña que ejercen todos los partidos "políticos"?

Mientras los "cambios políticos" estén en manos de una organización de ignorantes corruptos, el rumbo del barco llamado nación jamás podrá dirigirse hacia la ribera del conocimiento o la igualdad.

MIGUEL ÁNGEL GUTIÉRREZ ESPINOSA. Licenciatura en comunicación gráfica, director de escena especializado en teatro de títeres y promotor Cultural.

JALISCO. BLANQUIAZUL

EL OLVIDO

Jorge Fábregas

En este Jalisco panista -desde hace ya once años-, uno tendría la tentación de hacer más interesante lo que escribe, mencionando que la mochería de los funcionarios blanquiazules ha sido el azote de los teatros; que en cada montaje de teatro griego han exigido que las ninfas usen brasier debajo de sus túnicas para que ningún efecto de trasluz delate las líneas de su cuerpo; que han decretado la puesta obligatoria de autos sacramentales para devolverle la fe a los espectadores. Pero nada de eso es cierto, más bien la indiferencia hacia el teatro es lo que ha distinguido a los gobiernos de Alberto Cárdenas y de Francisco Ramírez Acuña. Los artistas de la escena de la localidad le gritan a las autoridades: Pégame, mátame, pero no me ignores.

Los gobiernos panistas no han podido distinguirse de los priistas en cuestión de política cultural, de hecho, parece evidente que no existe una estrategia definida para impulsar el teatro y las demás artes en la localidad. La creación de la Compañía Estatal de Teatro, fundada en la administración actual, no surgió de una estrategia general de los políticos, se debió al esfuerzo particular del Director de Artes Escénicas de la Secretaría de Cultura, quien hizo auténticas dramatizaciones en las oficinas de los repartidores de presupuesto, para hacerles entender, que en la creación de una compañía de teatro valía la pena gastar trescientos mil pesos al año.

Una muestra más del desconocimiento del teatro es la ignorancia sobre el tema que muestra la Secretaria de Cultura, Sofía González Luna, quien dijo: "Me han llegado quejas de que en muchas ocasiones los artistas independientes no pueden estar ahí (Teatro Experimental de Jalisco) y que sólo se da la oportunidad a los grupos que pertenecen a la Universidad" (Público Mi-

JALISCO. EN LA MEMORIA

ANECDOTARIO / TEATRO SIN PALABRAS

Fausto Ramírez

lenio 27/06/2005). A cinco años de estar en el puesto, la funcionaria de cultura apenas descubre un asunto de comodato vencido sobre un teatro otorgado a la Universidad de Guadalajara, y esto sucedió porque algún quejoso fue a decirle; evidentemente no conoce el asunto de primera mano.

Hay edificios teatrales olvidados desde el sexenio pasado, con todo y las promesas de campaña para reabrirlos. El teatro Degollado ha sido reparado y readaptado, pero se ve difícil que abra sus puertas al quehacer escénico local.

La Universidad de Guadalajara ha subsistido en materia teatral, con su Compañía de Teatro que ya estaba organizada desde que Jalisco era gobernado por priístas; sin embargo, en los últimos meses, una estrategia confusa y sin verdadera planeación que intenta reestructurar la Compañía, ha puesto en jaque la continuidad de la agrupación que ya tiene más de treinta años de permanencia.

El cambio político en Jalisco ha hecho que algunos teatreros, los más realistas, se den cuenta de que apostarle su desarrollo a las políticas del gobierno es tan productivo como esperar a Godot. Saben que los funcionarios de hoy, siempre tan ocupados en autopromoverse, no se van a preocupar por algo tan extraño a ellos como lo es el teatro. El remedio parece estar en la autogestión, en pescar algunos apoyos cuando se pueda, y olvidarse del gobierno, tanto de su telón protector como de su censura.

JORGE FÁBREGAS. Escritor y periodista, algunas de sus obras de teatro las ha publicado la Secretaría de Cultura de Jalisco, y sus novelas para niños, *Gatos de tlaquepaque* y *Nube naranja amarilla* están publicadas en SM ediciones y MacGraw Hill.

GRITANDO LIBERTAD

1866: mientras la nación se debatía en una lucha por la República contra el Segundo Imperio, se estrenó el teatro Alarcón, ahora llamado Teatro Degollado. Para la inauguración se contó con la presencia de la Compañía de ópera italiana de Annibale Biachi, encabezada por "el Ruiseñor de México" Ángela Peralta.

El día 5 de octubre, como parte del programa de apertura del recinto, se representó la obra *Los Puritanos*. Un hecho muy significativo tuvo lugar en esa representación: durante el dúo, en la escena llamada de las banderas, al oírse entonar la frase "gritando libertad", una considerable parte del público se sintió inflamado en amor bélico y prorrumpió en "vivas" a la libertad y "mueras" al imperio. Con lo cual se armó un escándalo, interviniendo la policía que al fin pudo restablecer la calma haciendo varias aprehensiones. Pero la cosa no paró ahí. Concluida la función, la Peralta fue llevada como otras veces a su casa habitación ubicada en contra esquina del palacio de gobierno. Al llegar a la plaza de armas, el joven Miguel Pérez Arce volvió a lanzar "mueras" al imperio, que fueron repetidas por la multitud enardecida, teniendo que intervenir nuevamente la policía... El sentimiento patriótico republicano hacía nuevamente y en cada ocasión acto de presencia.



Ilustración de Andrés Gómez.

FUNCIONARIO COMEDIDO

1980: la Subjefatura de Teatro del Departamento de Bellas Artes planea iniciar la Compañía de Teatro de Bellas Artes. Se contempló invitar a dos directores foráneos para dirigir la misma. El primero sería Cesar Pérez Soto (Distrito Federal) el cual dirigiría *Los fantásticos*, obra literaria ligera que tenía visos de obra musical para atender a un determinado público; el otro era Julián Guajardo (Monterrey, Nuevo León) quien dirigiría *Casa de muñecas*, de Ibsen. De esta forma se cubriría un amplio campo del público tapatío.

Una vez aprobados y tramitados los gastos para realizar la obra de *Los fantásticos* -que tenía un concepto estético moderno, vestuarios multicolores con calzado absolutamente contemporáneo- se iniciaron los trámites para conseguir la partida con que se atendería la obra *Casa de muñecas*; entonces el administrador del Departamento de Bellas Artes -funcionario muy versado en las artes de los números- muy seriamente propuso al Titular de la Subjefatura, el arquitecto Guillermo Aldrete: "Willy, ¿por qué no aprovecha usted el vestuario de *Los fantásticos* para la obra de *Casa de Muñecas*?" De esta manera nos ahorramos el rubro respectivo.

Tomado de:

El teatro Degollado, 1866-1896, publicaciones del Gobierno del Estado, 1966.

QUERÉTARO. VEINTE AÑOS DE HISTORIA

POLÍTICA Y CULTURA

Leonardo Kosta

1. Rigurosamente hablando, la política es un hecho cultural. Si nos ponemos menos estrictos y entendemos como cultura la producción y difusión de objetos artísticos tenemos que decir que entre nosotros la política ignora a la cultura. Los partidos políticos no tienen un proyecto cultural, así como tampoco tienen un proyecto político genuino. Los partidos políticos responden a la coyuntura y a la voluntad de sus líderes.

Lo que se llama política cultural de tal o cual trienio o sexenio es obra de algún político que tuvo cerca a determinados intelectuales interesados en la producción y difusión de objetos artísticos. Ahora bien, para que la influencia de los intelectuales diera frutos hicieron falta ciertas circunstancias favorables: el afán de distribuir víveres a través de CONASUPO en el sexenio de Luis Echeverría; o los excedentes petroleros en el gobierno de López Portillo, por citar solamente dos ejemplos. A tales circunstancias hay que sumar la presencia de artistas e intelectuales que ya habían incrustado sus obras en la sociedad: Rulfo, Paz, Tamayo, Soriano, Sabines y un largo etcétera en todos los géneros.

Conjuntando coyuntura, personajes políticos y presencia de intelectuales se puede entender el trabajo cultural de CONASUPO y Eraclio Cepeda, o la existencia de FONAPAS con la señora Carmen Romano de López Portillo a la cabeza. Sin Julieta Campos, esposa del gobernador Gonzáles Pedrero, sería impensable el Teatro Campesino en Tabasco; sin don Manuel de la Cera el ISSSTE jamás se hubiera fijado en el teatro, la ópera, los títeres, la pintura y la nueva canción distribuidos por todo el país. Sin la cercanía de Octavio Paz al Príncipe no habría becas para nadie.

Al lado de estos nombres y apellidos ilustres hubo sin duda otras personalidades que influyeron, pero no resulta temerario afirmar que fueron ellos quienes capitanearon las políticas culturales de su tiempo.

2. Cuando no hay nadie cerca de los políticos, estos ponen la cultura en el cesto de los desperdicios. Cuentan que hace años, un grupo de universitarios queretanos visitó al gobernador Rafael Camacho Guzmán; respondiendo a la petición que le hacían el gobernador dijo: “¿Y para qué quieren dinero para la Universidad? Yo nunca puse un pie en ninguna y vean en dónde estoy”.

En cambio, el gobernador que lo sucedió en el cargo les puso casa a los Cómicos de la Legua, el tradicional grupo de teatro de la Universidad Autónoma de Querétaro (UAQ).

¿QUÉ HABÍA SUCEDIDO?

Mariano Palacios Alcocer fue rector de la UAQ, en donde había creado la dirección de extensión universitaria y los primeros centros de investigación; además tenía a dos amigos suyos que fueron sus condiscípulos en el colegio, los hermanos Juan Antonio y Augusto Isla, los dos intelectuales. Fue gracias a ellos que se impulsó un sistema de servicios culturales. Antes, los asuntos “de esos vagos, marihuanos y locos” los atendía la Casa Municipal de la Cultura y el amanuense con menos carga de trabajo en la Secretaría de Gobierno.

En el sexenio de Palacios Alcocer se creó la Secretaría de Educación y Cultura, y desde ella se instaló una red de casas de la cultura y bibliotecas para todos los municipios, y un sistema estatal de museos; se abrió la Unidad de Culturas Populares, y el Ballet Nacional de México se estableció definitivamente en la ciudad de Querétaro; se fundó una radio-emisora cultural y se promovió un proyecto editorial; los escritores y los ajedrecistas tuvieron casa y librería en la Unidad de Servicios Culturales, y se entregaron premios nacionales de arte y ciencias.

3. Cuando terminó el sexenio de Palacios Alcocer empezaba la década de los noventas y la época de los enriques. El nuevo gobernador era Enrique Burgos, quien instaló el Consejo Estatal para la Cultura y las Artes (Coneculta), del cual fue titular Enrique Villa, funcionario que nada tenía que ver con Pancho Villa y sí con el teatro que hacía Enrique Alonso, Cachirulo.

Villa caminó un poco más en el sendero trazado por Juan Antonio Isla. rescató la Casa del Faldón e instituyó allí las pastorelas tradicionales que se realizaban en forma masiva todos los diciembre. En el sexenio de Burgos se consolidó la Orquesta Sinfónica del Estado, se fundó la escuela de laudería y se dio vida al campus Juriquilla, en donde unieron esfuerzos la UNAM, el Politécnico y la UAQ. En este período se instituyó el Festival estudiantil de Teatro.

A mitad del sexenio sucedió lo que Carlos Salinas de Gortari llamó el “error de diciembre” y la carencia de recursos fue gravísima.

4. Mientras tanto se había organizado el Instituto Municipal de la Cultura, y el presidente municipal rescató el convento de las monjas Capuchinas para convertirlo en el Museo de la Ciudad, al tiempo que Rodolfo Obregón convenía al rector de la UAQ y protagonizaba la época más brillante del teatro queretano. Fue entonces que Santiago Apóstol bajó de la nube que andaba y ganó el PAN con el sudor de los votos.

Sabido es que en provincia, cuando se trata de poesía, la derecha solamente reconoce las jaculatorias y de escultura los santos de madera. Algunos, en funciones empresariales, toman en cuenta la pintura contemporánea porque las imágenes de los santos barrocos como que no armonizan con las paredes de las modernas oficinas donde despachan.

Llegó al poder Ignacio Loyola Vera y una pregunta arrugó la frente de muchos intelectuales: ¿y ahora qué va a pasar? En el

PAN ni se acordaban de las cuestiones culturales y a la hora de tomar las primeras decisiones se encontraron sin panistas capaces de ocupar los cargos. Ignorar el asunto era imposible: la presencia contundente de los creadores de objetos artísticos lo impedía.

- ¿Qué hacer Santo Entierro?
- Encárguenle esos asuntos al profesor de piano de mi hija.

Pero esa disposición no la soportó el agraciado. Optaron entonces por aprovechar a todos aquellos que ya habían transitado por el sendero cultural y encargaron el timón a Manuel Naredo Naredo, funcionario que había conducido el Instituto Municipal de la Cultura y que venía del teatro.

- Además es honrado.

Los políticos de la derecha confesional no brillan por su honradez, Naredo -que no es del PAN- sí. La bonhomía y la raigambre de Naredo lograron que se democratizaran los apoyos a la creación artística mediante un sistema de insaculación de jurados seleccionados de entre los miembros del Sistema Nacional de Creadores. Naredo ha auspiciado durante ocho años el Encuentro Internacional de Teatro del Cuerpo; desde hace tres, la Muestra Nacional de Joven Dramaturgia, y desde hace cinco, el premio nacional de dramaturgia "Manuel Herrera", llamado así en memoria de un dramaturgo queretano que regresó en el sexenio de Palacios Alcocer y murió un poco después; este premio se entrega con todo y puesta en escena; ahora mismo se está cumpliendo la temporada de *La luna: 100 watts, la historia del ser que imaginó un amuleto bajo la tierra*, de Luis Ayhllón, obra ganadora del premio en 2004.

Anotemos, de paso, que la obra es una de las mejores de todas cuantas han gando el premio. El laberinto del argumento está muy bien trazado, la puesta en escena es armoniosa, su ritmo estremecedor, y los actores -invitados del Distrito Federal- cumplen a cabalidad lo que el autor y el director proponen. La locación encontrada en el Centro Cultural Gómez Morín es muy afortunada. Para el teatro queretano, el cumplimiento de las bases del concurso es indispensable.

Sigamos.

Durante el sexenio de Burgos el Museo de la Ciudad se convirtió en un convento vivo que alberga todo tipo de manifestaciones culturales; suple de muchas maneras la carencia de recursos que sufre la Casa de la Cultura, que a finales del sexenio soportó los embates del capricho burocrático municipal, capricho que provocó una intensa movilización de los intelectuales queretanos, quienes lograron instalar un consejo consultivo, traicionado inmediatamente por regidores y funcionarios. Afortunadamente, esta movilización dio como fruto una propuesta de Ley de Cultura.

5.

El sexenio de Burgos concluyó y volvió a ganar el PAN. Tomó posesión Francisco Garrido Patrón y a la hora de elegir funcionarios para CONECULTA reeligieron a Manuel Naredo y su equipo de colaboradores; con esta reelección ha sido posible continuar con los apoyos, muestras y premios. A pesar de que los conceptos neoliberales influyen en la voluntad de los funcionarios de primer nivel, están en camino el premio nacional para novela negra, el de poesía joven y el de pintura; el de poesía en memoria de Francisco Cervantes y el de pintura en memoria del pintor queretano Julio Castillo. Está también a medio camino la construcción de un teatro en el patio del Museo de la Ciudad.

Apenas han pasado dos años del sexenio de Garrido Patrón. Hay que esperar a ver qué pasa. Mientras tanto el proyecto de Ley de Cultura que elaboró el Congreso fue devuelto por el ejecutivo y la carencia de recursos es notoria; a pesar de ello, Querétaro -ciudad y estado- no deja de tener una abultada agenda cultural; como ejemplo, basta un diplomado: el de dramaturgia, que se realizó en Jalpan de Serra, en la Sierra Gorda, en el que trabajó otro funcionario excepcional: Junípero Cabrera Berrones. Citando a Junípero se puede concluir que la agenda cultural es rica pero no es fruto de una política cultural estructurada, sino del talento y buena voluntad de los funcionarios del ramo.

LEONARDO KOSTA. Director de escena, actor y titiritero. Actualmente en cartelera su puesta en escena *El Quijote*.

25 ANIVERSARIO LA TROUPE / CONGRESO DE LOS TITIRITEROS

Leonardo Kosta

¿CÓMO EMPEZÓ TODO ESTO?

Al finalizar la década de los setentas del siglo pasado el núcleo base de la compañía estudiaba en la escuela de teatro de Bellas Artes. Por fortuna, para esa generación se instituyó un tronco común de estudios y entre las materias, Juan Izquierdo impartió por única y última vez la materia de Teatro de Títeres. Para el examen final de primer año montaron entre todos *Barrionetas*, un espectáculo con canciones de Chava Flores y aprobaron títeres, producción y actuación al mismo tiempo. *Barrionetas* fue un inesperado éxito: hicieron temporada en la sala Villaurrutia, continuaron en el Orientación, hicieron giras, recibieron premios y fue el primer contacto de los actores con los títeres, a la par que les dejó el gusanillo de la posibilidad de crear una compañía independiente. Poco después dejarían de llamarse grupo *Barrionetas* para llamarse La Troupepe.

Esa generación de la escuela del INBA trabajó con Santiago García y viajó al Festival Latinoamericano de Nueva York, en donde conocieron la creación colectiva de Enrique Buenaventura. Un año más tarde, cuando se refundó UNIMA, faltaba un grupo para cubrir un programa, la Troupepe entró de emergente y trabajó por primera vez en un teatro; antes ya lo habían hecho en escuelas y parques y les había ido bien, tanto que los invitaron al Festival Mundial para la Infancia y la Juventud, en Nueva Orleans. Entonces representaban *Troupepeteando* y *Troupeperías*, eran cinco actores y trabajaban el arte del payaso, los títeres y la música pero no la palabra, lo cual era motivo de preocupación entre los programadores. Para los actores, en cambio, era motor que provocaba la participación del público. Cuando decidieron montar *Radio Troupepe*, Mauro Mendoza habló por primera vez en el escenario.

En 1998 ganaron el concurso "Teatros para la comunidad teatral" y les otorgaron en comodato el Isabela Corona, en donde han creado un espacio real para hacer teatro para niños como se debe hacer: sin limitaciones de ninguna clase. Allí crearon *Troupepolis*, un espectáculo de gran formato, jugando el reto de trabajar para los teatros más importantes del país.

Sobrevivieron al terremoto de 1985, superaron una intoxicación colectiva en Cuba, viven del teatro, pero sobre todo viven de las satisfacciones del deber cumplido. Son una verdadera y única compañía de teatro: Mauro Mendoza planifica el texto y los diseños, Silvia Guevara administra la compañía, Toño Serna hace la música y Carmen Luna las relaciones públicas. Todos son actores y todos productores. Ellos, junto a otras 11 personas son la compañía que ahora cumple 25 años.

VERACRUZ. EL PRINCIPIO Y EL FIN

CADA SEIS AÑOS

Francisco Beverido

Todo el mundo (al menos todo el mundillo teatral) ha oído hablar de la Universidad Veracruzana y su teatro. Habrá escuchado alguna mención sobre *Los bajos fondos*, *La casa de Bernarda Alba*, *Máscara vs. Cabellera*, *Rashomon*, entre muchas otras. (Los más viejos recordarán quizás puestas en escena memorables de *Hamlet*, *Panorama desde el puente* o *Felicidad*).

Sin embargo, en los últimos años, pocos son los que han visto sus trabajos (quizás *Veracruz, Veracruz* o más recientemente *El que dijo sí y el que dijo no*, o con suerte *El insólito caso del señor Morton*). Al ver esos trabajos, es muy probable que haya quien se pregunte por la validez de esa "leyenda".

Los hechos están ahí. La historia los ha registrado y los ha apreciado en su justo valor. Pero finalmente es la historia. *Es el pasado*.

No se pueden negar los momentos importantes que el teatro veracruzano, y que el teatro xalapeño en particular, han alcanzado gracias al teatro de la Universidad; pero también es cierto que ese mismo teatro no está en una de sus mejores épocas, que las ha tenido malas... a veces muy malas.

Que ha habido directores que no han sabido cumplir con su función, es cierto; que algunas veces los propios actores han sido quienes han propiciado trabajos grises y de poca envergadura, también. Pero finalmente estamos hablando de una institución oficial, de una Universidad pública que alcanzó su autonomía (al menos en la ley) hace sólo ocho años. Antes de eso, la autoridad máxima de la Universidad era el Gobernador del Estado, y era éste quien nombraba a su arbitrio al Rector.

El caso es que en aquellos tiempos en que los rectores surgían del ámbito académico (o humanístico), las actividades culturales en general tenían un apoyo y una importancia en los programas universitarios. Por el contrario, cuando los rectores han surgido del ámbito político, han sido las actividades de este tipo las que tienen preponderancia, y las culturales (con excepción de algunas

que resultan ser más espectaculares) se minimizan e incluso desaparecen.

Se habla de los ochentas (para ser precisos, entre 1979 y 1983) como una de las "épocas de oro". Pero poco se habla, por ejemplo, de una época bastante gris a principios de los setentas, en que la Compañía como tal desapareció y apenas existía una especie de "taller".

Y a finales de los ochentas, en un nuevo contraste, tras el cambio de gobierno (y el cambio de Rector), el apoyo económico y el estímulo que había recibido la Universidad en general, y en particular para las actividades culturales sufrió una baja considerable (de la que, por cierto, no se ha recuperado, e incluso se agudizó en los últimos lustros).

Podemos añadir lo siguiente: a pesar de su larga tradición teatral, la Universidad no tiene un teatro, un edificio, que albergue a la Compañía. Es más, no posee un espacio que albergue y donde puedan presentarse con eficacia sus propios grupos artísticos (Orquesta Sinfónica de Xalapa, Ballet Folklórico, Compañía de Teatro... ¡ni siquiera *Jarocho!*).

Durante casi veinte años, más por tradición (desde 1963, fecha de su inauguración, y haciendo caso de los buenos deseos del Gobernador que lo construyó), la Universidad y la Compañía consideraron como su sede una de las salas del "Teatro del Estado". Podemos pensar que esos gobiernos fueron benevolentes y lo permitían. En los veinte años siguientes la situación se fue revirtiendo paulatinamente. Por si eso no fuera suficiente, en el último sexenio el teatro se "remodeló", lo que es un eufemismo para decir que se le cambió la fachada haciéndola más espectacular, se "modificó" la decoración de la "Sala Grande" estropeando aún más la acústica, y se llegó al extremo de soldar las varas de iluminación a la estructura del techo en la "Sala Chica" (la sala de teatro) ya que, no habiendo telar, no tenía caso que se movieran (y, claro, si ya no iban a moverse, todos los cables de alimentación eléctrica que quedaban colgando también eran superfluos y fueron eliminados).

Final de partida.

De Samuel Beckett.

Fotos del archivo de Luis Antonio Marín.



Esta "remodelación" fue bastante onerosa (seguramente más que lo declarado en los informes oficiales) por lo que la renta del espacio aumentó considerablemente. La intención ha sido, por supuesto, que la Universidad pague la cuota correspondiente para cada presentación de alguno de sus grupos.

Hasta el siglo *XXI* el teatro era un espacio social. Prácticamente el único. El primer teatro construido en la Nueva España estaba adscrito al Hospital de Naturales. Hay una lógica en cuanto a que los ingresos del único lugar de esparcimiento que la sociedad tenía se destinasen a la "asistencia pública". La situación en el siglo *XXI* es radicalmente distinta: la gente, el "público", tiene una lista bastante más larga de opciones para su diversión. Difícilmente puede ahora considerarse al teatro o a las actividades artísticas y escénicas como una fuente importante de ingresos. Pero ni los encargados de "administrar" los teatros ni los funcionarios que están por encima de ellos parecen haberse enterado de eso y siguen considerando a los teatros como la "gallina de los huevos de oro".

Hablamos de la Universidad y la creación sólo como un ejemplo de en qué manera los cambios políticos han afectado a la actividad artística. Por supuesto no es el único caso.

El otro espacio que podría considerarse "teatral" en la ciudad de Xalapa, el teatro "Juan J. Herrera", hasta el mes de diciembre de 2004 estuvo en manos del Ayuntamiento de la ciudad. No es en modo alguno el espacio ideal, no se le había dado el mantenimiento necesario por muchos años, el equipo técnico era menos que elemental (unos cuantos "pares" y tres diablitas con *spots* controlados por *dimmers* caseros; ningún equipo de sonido; una cabina apenas funcional e incómoda, etc.), sin embargo, las condiciones para utilizarlo eran muy accesibles y todos los grupos independientes tuvieron la posibilidad y la oportunidad de ocuparlo y presentarse en él.

Con el cambio de gobierno (que en esta ocasión fue simultáneo: Gobernador y Pre-

sidente Municipal), el Ayuntamiento se desentendió de él y pasó entonces al Instituto Veracruzano de Cultura. Se habló de la intención de equiparlo convenientemente y darle el mantenimiento necesario. Hasta la fecha (ocho, nueve meses después) permanece cerrado y no se vislumbra una posible fecha de apertura (es sin duda un parto muy retrasado).

Más aún: el nuevo Ayuntamiento decidió cambiar las reglas y quien desee presentar un espectáculo debe cubrir *por adelantado* el impuesto municipal *por la totalidad de los boletos impresos*. Esto, que para las empresas comerciales del D.F. (que se presentan sólo un día con un gran apoyo publicitario y el respaldo de nombres que les aseguran una taquilla suficiente) puede ser una minucia, para los grupos locales es un esfuerzo que excede sus fuerzas y sus posibilidades.

En Xalapa, los espacios culturales independientes, en particular los agrupados en torno a RECIA, están librando una lucha importante en la defensa de su actividad, y más que eso, en la defensa del derecho que tienen los grupos sociales a los que atienden por espacios de expresión propios.

A todo lo anterior habría que añadir el concepto de "cultura" que pueda tener el funcionario en turno. La actual administración municipal decidió que el carácter "popular" que se había dado a un espacio bajo su control no era "el conveniente" (sin considerar que las condiciones del propio espacio no permiten un carácter más "elevado"). El resultado ha sido una pérdida de público y un contraste radical entre las exposiciones de manualidades (a las que todavía se dedica) y las pretensiones "artísticas" y "culturales" de los espectáculos (en particular de teatro) que presenta. Sin mencionar que estos últimos están sujetos a una censura previa digna del mejor "Regente de Hierro" de los años cincuenta.

No tendría mucho caso abundar en el caso de los "Teatros" y "Auditorios" sujetos a control municipal en otras ciudades (como el "Pedro Díaz" de Córdoba), o incluso a Patronatos decimonónicos (como el "Teatro Clavijero" de Veracruz), que varían los requisitos para su acceso (una vez más) de acuerdo con la definición de "cultura" que pueda tener el funcionario correspondiente y las necesidades económicas (oficiales o no) que pretenda satisfacer con la renta correspondiente.

El sexenio anterior en Veracruz tuvo su *megabib*... perdón, *sutelivishow* como cereza sin pastel en la "Cumbre Tajín", muy lejos del Festival de Edimburgo o cuando menos de su "Fringe" y ni siquiera del Cervantino, pero equivalente -léase "competencia"- del "Acafest"). Para no mencionar el accidentado ¡Jarocho!, que absorbió incluso presupuestos extraordinarios. Es obvio: ese espectáculo sí le da a la Universidad una proyección internacional espectacular. Y así, ¿para qué insistir en el Festival Universitario en el cual sólo participan estudiantes y aficionados. (Para el anecdotario: en 2003 la Universidad aceptó patrocinar la celebración organizada por el Centro Mexicano del ITI, del Día Mundial del Teatro. La Ceremonia de entrega de medallas "Mi vida en el Teatro" se llevó a cabo... en una biblioteca: la flamante USBI, que *no* es un teatro -y que tampoco es muy funcional como biblioteca, en tanto que la verdadera *fiesta del teatro* se realizó unos días antes, con menos pretensiones pero con mayor eficacia, en Ciudad Victoria, Tamaulipas, gracias al entusiasmo de Fernando Mier y Terán, Medardo Treviño, Demetrio Ávila entre muchos otros. Poco *glamour* pero *mucho teatro*.)

Pero claro, ¿qué puede esperar la comunidad artística cuando en este último cambio de gobierno, un funcionario, el encargado de velar por las pensiones de los burócratas estatales, decide expulsar a los ancianos de un asilo para convertir el edificio en oficinas?

Y hay otros casos más relacionados con el ámbito cultural: el más reciente, el del zócalo de Oaxaca, pero más grave aún la demolición de un kiosco morisco en el centro de Tlacotalpan -igualmente declarado "Patrimonio de la Humanidad"- porque el edil en turno lo consideraba un "vejstorio". Y seguramente la lista de desplantes "talibanescos" será muy larga.

En el ámbito estrictamente teatral, jamás podremos alcanzar la tradición, la solidez, la continuidad de una *Comédie Française*, de una *Royal Shakespeare Company*, de una *Schaubühne*, de un *Old Vic* y ni siquiera de un *Young Vic* en tanto que las empresas culturales quedan en manos de funcionarios de dudosa cultura, cuya presencia será siempre temporal, y cuyos sustitutos desean siempre borrar las huellas de sus predecesores, o de empresarios interesados en la ganancia comercial.

Hace mucho tiempo que no se ha conjuntado un equipo talentoso y creativo como el que alimentó la época de oro del Teatro del MES, con puestas en escena de alto nivel artístico a cargo de actores, directores y diseñadores importantes.

Mientras la Compañía Nacional de Teatro siga siendo un organismo federal -a pesar de las buenas intenciones de algunas de las personalidades que han asumido su dirección-, no podrá jamás consolidarse si sigue dependiendo de los recortes presupuestales en cascada determinados por los funcionarios de todos los niveles superiores, empezando por el primero.

Ya lo han expresado otras voces, más autorizadas, pero hay que insistir en ello: no puede crearse una tradición y menos aún podrá alcanzarse una excelencia amplia en el terreno artístico en tanto que los programas de todo tipo (incluyendo los educativos) estén en manos de funcionarios analfabetas funcionales. En tanto que no se reconozca la voz y el derecho de los artistas a participar en las decisiones de la política cultural a todos los niveles (federal, estatal y municipal), estaremos sujetos siempre a las transformaciones radicales sexenales o trienales.

No tendremos la oportunidad siquiera de defender acciones alternativas: grupos, espacios, compañías, etc.

La situación de los artistas no es diferente de la de los científicos, con todo y lo importante que este sector debería ser para los tecnócratas en el poder.

¿Para qué necesitamos científicos si es más cómodo y más barato pagar por las patentes? ¿Para qué necesitamos artistas de calidad si es más barato rentar series de televisión o películas? ¿Para qué necesitamos gentes con un dominio vocal si podemos pagar por los doblajes hechos en Miami o en Los Ángeles? ¿Para qué necesitamos aprender bien el español si podemos aprender inglés, que es el idioma de las computadoras y del Internet? ¿Para qué necesitamos mitos propios si "Los caballeros del Zodiaco" y "El señor de los anillos" nos dan suficientes?

¿Para qué necesitamos una historia propia si el mundo ya está globalizado?

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

ZACATECAS. ¿INFLUENCIA O NO INFLUENCIA DE LA IDEOLOGÍA?

TEATRO, PODER Y REALIDAD

Martín Letechipía Alvarado

Karel Kosik escribió alguna vez:

El carácter dialéctico de la praxis imprime una marca indeleble en todas las creaciones humanas. También en el arte. Una catedral de la Edad Media no es sólo expresión e imagen del mundo feudal sino, al mismo tiempo, un elemento de la estructura de aquel mundo. [...] Toda obra de arte muestra un doble carácter en indisoluble unidad: es expresión de la realidad, pero simultáneamente crea la realidad: una realidad que no existe fuera de la obra o antes de la obra, sino precisamente sólo en la obra.

Es cierto: la obra de arte crea una nueva realidad a partir de condiciones históricas bien concretas. Un templo griego, una catedral medieval, además de ser obras de arte nos expresan la verdad social de la época. Las obras de Shakespeare son la representación artística de una época particular; un palacio renacentista es la expresión del poder de clase de la naciente burguesía, por mencionar sólo algunos ejemplos. Las artes no nacen de la esfera de la ideología, como bien anotara Ernest Fischer, pero sus medios expresivos: el lenguaje, el color, el ritmo, el sonido, la simetría o asimetría, la armonía, no son inmunes a ella, ya que la ideología intenta siempre poner las artes a su servicio, y no pocas obras de arte son ideología objetivada. El artista no es autónomo, no está inmunizado contra con las ideas dominantes, los prejuicios y los conceptos de valor de su época. El artista contemporáneo hace política cuando se inclina hacia determinadas tendencias, toma posición en su obra, cambia de actitudes y modifica conductas. La praxis humana es el escenario donde se opera la metamorfosis de lo objetivo en subjetivo y de lo subjetivo en objetivo. La conciencia humana es a la vez reflejo y proyecto. El artista antes de ser artista es hombre o mujer, y el humano es definitivamente un ente político; luego entonces, el arte que

produce también modifica la realidad: su acción es indirecta pero actúa sobre la conciencia de los que actúan en la realidad. Augusto Boal ha dicho que el arte puede revelar la realidad en dos niveles: el de los fenómenos y el de las leyes que rigen los fenómenos.

El teatro, visto desde estas reflexiones, no escapa a la influencia de las ideologías; es un arte, sí, pero también un medio de comunicación que nació como una necesidad espiritual, pero también social, en un momento histórico determinado. Desde este punto de vista el teatro también es político.

Algunos puristas se asustan de que varios teatrastas hayamos decidido participar abiertamente en cuestiones sociales manifestándonos en contra de la guerra de Irak, las masacres en contra del pueblo indígena maya, la construcción de campos de golf en reservas ecológicas, la distribución de leche contaminada o alimentos transgénicos por parte de las instituciones oficiales; algunos más conservadores se escandalizan porque nos atrevemos a tomar las calles con nuestros espectáculos, recorrer los pueblos sin presupuesto oficial, crear talleres en barrios y vecindades. Todos ejercemos, conciente o inconscientemente una forma de política, ya sea de forma activa o pasiva. Ahora bien, algunos somos más francos en nuestra posición, provocamos la realidad, queremos darle otro rostro, no nos conformamos con ser víctimas; no hay en todo esto un arte precisamente de derecha o de izquierda, lo cual, creo, sería absurdo; lo que sí hay son actitudes personales, tomas de posición, conductas, pensamientos, miradas, sentimientos, movimientos, palabras. Fischer escribió: “un arte que prescinde de todos los contenidos, las tendencias y las posibilidades sociales cae en el peligro de la desnutrición”.

Ahora bien, puntualizar esta reflexión en torno al arte y la realidad social exige una precisión: cuando me refiero al tér-

mino “política”, no hago alusión a esa actividad vergonzosa que ha servido para envilecer las relaciones humanas, enriquecer a un grupo minúsculo del país, que ha servido para manipular y cegar, que ha desgastado hasta la muerte palabras tan bellas como solidaridad, justicia, fraternidad, patria. No, el concepto de política es otro mucho más amplio y eso también muchos lo sabemos. Somos juglares de este tiempo.

En la provincia mexicana vivimos más de una centena de grupos teatrales obstinados todos irremediablemente a subsistir profesionalmente del teatro. La situación se vuelve muy compleja si además de hacer teatro sin subsidio, hacemos trabajo para niños y ancianos, si tenemos tendencias sociales o de crítica directa o indirecta, o si llegamos a pertenecer a lo que se designa como cultura popular, donde el trabajo teatral está hecho con y para los grupos en desventaja social, ajenos al *glamour* comercial y publicitario. Los payasos, mimos, zanqueros, cuentacuentos, cirqueros, merolicos, actores de la calle en general y en nuestro caso titiriteros, aún seguimos siendo, en su mayoría, grupos marginados del apoyo institucional formal, no merecemos aún la atención de los programas de cultura y mucho menos se toma en serio nuestro aporte. A pesar de ello seguimos existiendo, somos el fruto de un oficio algo antiguo y hemos enriquecido la cultura universal con nuestros modestos aportes. Ya lo anotó Darío Fo cuando recibió el premio Nóbel: “les traigo los mas festivos agradecimientos en nombre de todos los mimos, juglares, payasos, acróbatas y saltimbanquis, especialmente los del pequeño pueblo del Lago Mayor, donde nació y me crié. Fueron los viejos cuenta historias, los maestros sopladores de vidrio quienes me enseñaron a mí y a otros niños el arte de contar fantásticas historias llenas de ironía.” Fo también recordó, en el mismo acto, a Ruzzante y a Molière,



Hilos de fantasía.
Fotos del archivo de José Antonio Caldera



quienes llevaron a escena la vida cotidiana, las alegrías y la desesperación de la gente común, la hipocresía y la arrogancia de los altos y poderosos, la injusticia y la horrible masacre de los inocentes. Al concluir, Fo define su labor como teatrista: "atacar con la risa y la razón con canciones y con mímica, toda forma de opresión e injusticia".

Hablemos ahora de una vertiente del teatro popular. Acercándonos brevemente a la historia social del teatro de títeres nos daremos cuenta de que la labor artística siempre ha estado ligada a los problemas de la lucha social en varios periodos de su historia. El teatro de títeres es tan antiguo que acaso haya surgido cuando el hombre primitivo vio proyectada su sombra en movimiento, cuando tomó una rama y jugó con ella dándole vida escénica. Si según Margareta Nicolescu un títere es una imagen plástica capaz de actuar o representar, tal vez desde esas remotas edades el títere ha acompañado al hombre en sus diversos modos de producción y se ha visto envuelto en la misma lucha de clases, sirviendo algunas veces a determinados grupos, adoctrinando en otros casos, protestando y criticando en varios otros. Valiéndose de su evidente encanto y su poder alegórico, los títeres han contribuido a formar la conciencia de clase, lo mismo que en otras ocasiones han sido titiriteros de los propios hombres, como lo muestran algunos datos de la historia antigua. En la Edad Media la Iglesia Católica, utilizó los títeres para adoctrinar al pueblo (entendiéndose éste como la clase dominada, los trabajadores y los siervos); luego el mismo pueblo se los apropia, los saca a la calle y los vuelve irreverentes y críticos. Ya recordarán como entonces fueron condenados por instituciones como la Santa Inquisición, condena que llegó incluso a las discusiones del Concilio de Trento. Henryk Jurkoswky, meticuloso estudioso del teatro de títeres nos comparte muchos datos

en torno a la vida social de los muñecos animados y nos dice que el rey Alfonso X promulgó un decreto especial donde catalogaba a los actores de escenario de acuerdo a su posición social: los titiriteros junto con los domadores de monos y perros ocupaban la clase mas baja. En ese tiempo sólo algunos titiriteros fueron protegidos por la Iglesia, pero deberían de representar historias de santos. En la Edad Media los titiriteros eran artistas ambulantes y estaban obligados -igual que hoy- a pedir un permiso de los ayuntamientos para poder representar espectáculos. El permiso imponía condiciones: la obra no podía provocar ruido ni tumulto, no podía presentarse después de la puesta de sol, etcétera. Si eso no se cumplía el permiso era retirado y nunca más se volvía a emitir. La Santa Inquisición fue siempre muy recelosa con los espectáculos escénicos, sobre todo con el teatro de títeres. En México -anota Guillermo Murray- que Antonio Farfán, de oficio titiritero, fue perseguido en 1730 por la Inquisición bajo sospecha de que se hacía invisible y practicaba el arte de la adivinanza. La sentencia fue: afrenta pública y doscientos azotes. Se dice que el castigo de los azotes no se pudo ejecutar gracias a la habilidad para escapar del tal Farfán...

En México, la compañía Rosete Aranda crea un personaje entrañable que a inicios del siglo XX era la voz y la conciencia del pueblo: "el Vale Coyote" que era un campesino pobre que criticaba ingeniosamente a la clase poderosa. A mediados del siglo XX los títeres se involucran en las misiones culturales, y en algunos casos son abiertamente políticos como lo demuestra "don Ferruco", que representaba obras como: *Prisioneros de Hitler*, *La quema del libro*, *Todo por la patria* y *A ver si como roncan duermen*. En 1996 nace en la televisión mexicana los famosos "Hechos de peluche", los cuales eran títeres que hacían mofa, en general, de la vida política nacional, pero -según mi

criterio- sin una reflexión más profunda.

Esta breve reseña del teatro de títeres nos permite ver que desde su origen nunca ha dejado de involucrarse en la lucha y en la crítica social. Por lo mismo, quisiera, para concluir este artículo, anotar que en nuestra época la situación de muchos titiriteros, creadores, actores de la calle y la cultura popular, no ha cambiado del todo: hay aún cierta marginación. No existen escuelas de formación (a excepción de la Carlos Converso en el caso del teatro de títeres), becas ni espacios para desarrollar nuestro trabajo en condiciones óptimas. en México seguimos enfrentando feudos e indiferencia; a pesar de esto, seguimos trabajando diariamente convencidos, algunos, de que hacer teatro en nuestras condiciones es hacer -por qué no- un acto revolucionario. Seguimos convencidos de que el teatro no es sólo un espacio sino también un suceso que espera un público que habita en cárceles, orfanatorios, hospitales, barrios, calles, cinturones de miseria y las comunidades indias. Los cambios de gobierno neoliberal en México -como bien anotara un compañero-, son cambios efímeros que generan rebeldías profundas. Corresponde a nosotros, los creadores, artistas o trabajadores de la cultura emprender una gran tarea: unirnos, ser tolerantes con el compañero, acariciar un mismo sueño, abrir el corazón y echar a volar la voz para que llegue a un mayor número de tablados, foros y tinglados. ¿No construiremos con la crítica audaz e inteligente, con el humor, la risa y la fiesta del teatro una nueva conciencia y una nueva sensibilidad?

MARTÍN LETECHIPIA ALVARADO . Es psicólogo de formación, pero desde hace muchos ayeres se ufana y afana en la creación plástica y teatral. Su obra bibliográfica comprende varios títulos. Hoy se dedica al teatro de títeres y a la docencia en el arte cinematográfico.

UNA APROXIMACIÓN A LA HISTORIA DE RONALD, EL PAYASO DE MC' DONALDS, ESPECTÁCULO DE RODRIGO GARCÍA

EL CUERPO POLÍTICO

Ignacio Escárcega

Rodrigo García. Archivo de PASODEGATO.

Entre los varios acercamientos del filósofo francés Barthes a la obra de su coteráneo, el Marqués de Sade, conviene destacar su enfoque del encierro, la estrategia fundamental del libertino para llevar a su víctima a un espacio donde la lujuria se protege y aísla de cualquier posible castigo, propiciando una cualidad de existencia que permite la óptima consagración de los secretos. Un nuevo orden del universo que integra cotidianeidad y rito. Como parte de la primera, un elemento clave es la alimentación, la comida. Libertinos y víctimas tienen dietas distintas para alentar y desarrollar mejor su relación, se preparan y ceban respectivamente.

Esta presentación viene a cuento para abordar un trabajo reciente del joven director argentino nacionalizado español, Rodrigo García, titular de La Carnicería Teatro. En *La historia de Ronald el payaso de Mc'Donalds*, el autor, director y videoasta hace una serie de planteamientos radicales sobre el cuerpo en resistencia frente a distintos modos de invasión, un discurso devastador que teatraliza los distintos estados de la relación entre los alimentos, el proceso digestivo y el cuerpo del actor.

El espectáculo se presentó en la edición XIX del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, alternando con diferentes propuestas que apostaban por abarcar distintos formatos, desde danza, narración oral y montajes más bien ortodoxos. Actúan Rubén Ametllie, Juan Oriente y Juan Navarro y en cada lugar que se presentan una joven mujer y dos niños aparecen como familia de uno de los personajes, además de una banda musical de metales.

Entre los grupos programados para participar en el Festival el pronóstico no era muy bueno, la mayoría declinaron la invitación por saber de cierto que se trata-



ba de una cosa espeluznante "que ni teatro era", otros más se animaron a asistir con información privilegiada en el bolsillo, "no te sientes en las primeras filas porque terminas batido de cuanta mierda" o "mejor si vas con un overol puesto". Aterrado por el destino de una mochila que tengo en alta estima, me senté en la parte trasera de las butacas, en un espacio muy parecido a El Galeón de la Ciudad de México. En efecto, el piso del escenario se encontraba protegido con un hule muy grueso y en un costado había un enorme anaquel de metal con botes de distinto tamaño, botellas de refresco y garrafas de leche y vino.

El relato escénico, si es que puede llamarse de algún modo, es muy simple: tres hombres jóvenes, después de revolverse frenéticamente en el piso bajo una lluvia de leche y vino, narran de manera intercalada la experiencia dichosa que significó asistir de niños a un Mc' Donalds por primera ocasión. Referencias comunes en esos relatos: accidentes, familias disfuncionales, aburrimiento, personajes televisivos de los setenta que pueden ir del gallo Claudio a Rafaella Carrá. Contrastes en todo momento que se transfiguran; frente al desastre, el

bálsamo de la comida chatarra, frente a la banalidad del pensamiento, las excreciones del cuerpo:

Yo sé que tengo más revuelta la cabeza que el estómago porque un pensamiento mío es infinitamente más inaguantable que un pedo mío.

A partir de ese momento, comienzan a sucederse distintas acciones que no constituyen una historia sino un ambiente general que llega a un cierre cuando al final los tres actores comienzan a vestirse, a vistas del espectador, como el famoso payaso de la transnacional, pues en una sucursal trabajan y de eso viven. En total, dos horas de encierro que concluyen con un video que muestra a los tres payasos haciendo una parrillada en el campo, pero en vez de poner en las brasas trozos de carne, son libros clásicos de la literatura universal que abiertos por la mitad terminan coronando un pan con mostaza y salsa catsup.

En medio, comienzan a transcurrir imágenes poderosas para hablar del cuerpo como un territorio en permanente invasión, sujeto de ser colonizado pero tam-

bién sujeto activo de resistencia. Los actores comen y beben todo el tiempo, hablan de la calidad de su proceso digestivo con distintos alimentos enlatados, se refieren a los excrementos propios y los ajenos, hablan y se relacionan con ellos:

La relación estómago-cabeza es una relación básicamente gaseosa: se establece en el eructo, ese gas que va de las tripas a la cabeza, que sale por la boca.

En una de las escenas más brillantes, un personaje hace un árbol genealógico con mojonos de utilería que va acomodando en el piso resbaloso del escenario, cada caca es un miembro de la familia y tiene personalidad propia, al actor no descarta esfuerzos para que su historia sea clara, así que a veces avanza y retrocede entre el material fecal en el piso -los antepasados- y el que lleva en las manos, -los que están por venir al mundo.

En otro momento, dos actores establecen el siguiente diálogo gestual: el primero se pinta en el cuerpo semidesnudo con un lápiz labial un logotipo de empresa transnacional, posteriormente se acerca al otro y le "pega" la parte del cuerpo ilustrada, misma que queda a modo de calcomanía en el segundo, quien a su vez comienza a hacer lo propio: pintarse, buscar, pegar en distintas e insospechadas partes del cuerpo, que se ve sometido a una especie de ciclo colonizador.

El trabajo para el personal de tramoya es pesado y continuo, apenas comienza el espectáculo comienza a llover una abundante y no muy aconsejable variedad de alimentos y sustancias sobre los actores, no empaquetados sino a granel: cereales, chocolates en polvo, botellas de refresco de cola, fabada, barras de pesca-

do, croquetas para perro, detergente, salsa catsup, mostaza, sandías. En diálogos posteriores se hablará de la desconfianza acerca de las bebidas oscuras y los alimentos con fecha de caducidad posterior a los dos años, continuamente los actores abren con distintas técnicas envases tetrabrik y esparcen su contenido en la escena.

Si uno piensa que una imagen exagerada pero poderosa de colonización es aplicarle a alguien una lavativa de coca cola, lo puede encontrar aquí como acción escénica.

Un elemento adicional se añade al posible universo de incomodidad del espectador: los olores. Si bien es un elemento referido constantemente en el texto:

La gente dice: para conocer el corazón de una persona yo lo miro fijamente a los ojos. Y yo te digo: si quieres conocer el corazón de una persona, huélele la oreja.

No es comparable con el sospechoso aroma que surge de mezclar refresco de cola, chocolate en polvo, pescado, sudor de actor y leche, elevados en su temperatura por el calor que generan los reflectores.

Sin proponérselo, hay también una noción de actor que se agradece en extremo, estos actores no sólo consagran la desinhibición como plataforma para el goce de su libertad en cuanto a cuerpo y espacio, sino que también poseen una gran capacidad para el relato, cuentan una historia y la ajustan, con enorme gracia, a las características de los espectadores. En un momento dado un actor amarra una cuerda gruesa a dos columnas del teatro, acto seguido escala las butacas y va repartiendo cada parte de la cuerda entre los espectadores, incitándonos a jalarla con fuerza



Ignacio Escárcega. Archivo de la Coordinación Nacional de Teatro del INBA

entre todos y lograr con ello mover la butaquería, venciendo las leyes de la física. El respetable hace su mejor esfuerzo que desde luego es vano, sin embargo mi mochila termina sellada por una pisada enorme del actor que deja residuos de aspecto muy parecido a un vómito.

En México fue posible conocer el trabajo de García en 1999 cuando vino a escenificar una versión de su texto *Rey Lear*, con egresados de la Escuela de Arte Teatral del INBA. Era un trabajo más mesurado -es un decir- que sin embargo ponía en entredicho los recursos tradicionales que un joven actor emplea para acercarse a un texto escrito para la escena. Varios de esos jóvenes son ahora activos promotores del teatro en diversos lugares del país y valdría la pena preguntarles cómo valoran a la distancia el haber trabajado con el director de La Carnicería Teatro. Además, durante su estancia en el Distrito Federal fue popularmente conocido como "el güero" por los asiduos a la Arena Coliseo de la calle de Perú, adonde asistía todos los sábados en su calidad de fanático del deporte de mayor intercambio corporal, el box y de uno de los mejores de la historia, Julio César Chávez.

Ronald ... es un evento que por momentos incomoda y agrede, pero que provee al teatro de sus armas sustantivas de pertinencia y riesgo, un auténtico *upper-cuta* la banalidad.

IGNACIO ESCÁRCEGA. Profesor y director de teatro. Actualmente es Coordinador Nacional de Teatro del INBA.

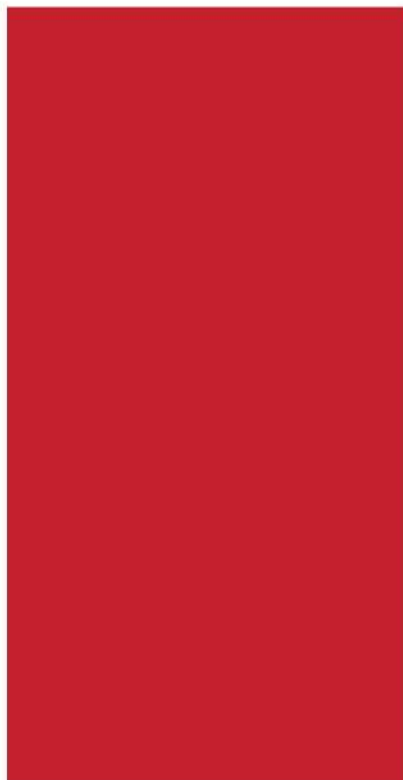
PONERSE DE PIE

CRÓNICA DE UNA SOBA

Alan Cotón

Todo comenzó con un sueño. Una idea giratoria. Un viaje de opio. Era la excusa de siempre, es cierto. Pero para hacer cine alternativo hay que hacer soñar a muchos con lo imposible: hacerlo sin dinero. Así que cogí mi computadora y me puse a escribir. Pensando constantemente en imágenes, que es como debe hacerse en estos casos, conseguí un texto irresuelto que sería la base de un arduo trabajo con actores. Apuesta espinosa de entrada, me advierto. Deja, que yo sé lo que me hago. La terquedad y no el talento es la mayor virtud de un cineasta. Aunque siempre aparece algún pontífice institucional para marcarte que sin un guión sólido no se puede hacer una película. Patrañas de chambista. Mitos que se le cuentan a los párvulos para asustarlos, algunos tocaban antes el tambor para llamar la atención. Libertad fílmica o muerte, gritaría Fidel Castro si viviera al amparo del IMCINE. Elegí, encima, una musa poco atractiva en principio: la nota roja. Y es que el entorno nos marca, qué remedio. Luego, empecé lo bueno, encontrar a los intérpretes de mis delirios. Necesitaba gente comprometida, profesional y que además viniera al caso. Ojo, el casting es despiadado por naturaleza. Limosnero con garrote te llaman algunos, pero cómo te explico, si tienes cuarenta no puedes pasar por una de quince, reclámale a los Lumière, les digo. Ya con todo el elenco dispuesto comenzó un amargo recorrer a través de la agenda y los recuerdos porque aquello era sólo el principio. Requería un fotógrafo, una directora de arte, un sonidista, una continuista, una productora y unos tres asistentes mínimo. Al final conseguí una banda como de veinte, suficiente para filmar y para constituir una cooperativa que nos diera certeza legal y sustento moral.

Ya estamos, dijo alguno. Nada más falso. Una nueva peregrinación comenzó para la búsqueda de materiales y equipo. Gran misterio desvelado: no se puede filmar sin película o sin cámara o sin masking tape. Es verdad, algo de dinero sí que gastamos, esto es inevitable, porque el negativo o la cinta no te los regala nadie y a la gente hay que darle de comer aunque sean tortas de



jamón con aguacate; pero logramos que muchos amigos viejos y nuevos nos prestaran luces, tramoya, grabadora y hasta un camión. Parece mentira, pero es cierto, muchas personas saben que deben ayudar a los enfermos de cine. Entienden que somos enfermos terminales o que lo seremos pronto y se apiadan. Todo sería más fácil

si sacaras muelas, me decía la tía que nos prestó su casa como locación. Pero, ¿qué se le va a hacer?, respingo, y ella que se ríe, ¿habrá enfermedad peor que la deseada? Ni hablar, la madurez te vuelve sabio. Apechugo y punto. Es que no hay manera de andar de mártir, cuidado, que aún existe la buena voluntad para ir tirando, yo puedo dar fe de ello ante cualquier juez, no hubiéramos logrado nada sin ella. Tuve tiempo; mientras los productores conseguían permisos para rodar en las calles de la ciudad, yo ensayé casi un mes con los actores por escenas. Que si trabajas de adentro para afuera o de afuera para dentro. No importa cuán claro lo tengas, hay que conciliar como en la ONCINO, como Meyerhold, que el realizador sólo tiene un cabo del hilo con que se mueve al actor, pero el actor tiene el otro cabo del mismo hilo con que se mueve al realizador. Fue así con todas las partes con las que trabajé, desde la fotografía hasta el vestuario. Es una obra colectiva, nunca hay que perder de vista ese detalle, sólo así acabas haciendo la misma película. Lo de los desacuerdos es, sin embargo, constante y los kilos de paciencia, también. Respiraba profundo o contaba corderos, no me acuerdo, pero el director debe de tratar de sacar lo mejor de cada uno de los artistas con los que filma. Una buena mañana llegó el momento esperado, cuando uno grita corre cámara y acción y esas cosas. Ese primer día todos me miraban como si yo lo supiera todo. En *La Noche Americana* de Francisco Truffaut un utilero le pregunta al propio Truffaut, que actúa de director, sobre cuál de dos pistolas es la mejor para la escena. Truffaut contesta "esta", sin vacilar. ¿Cómo sabía cual usar?, le cuestiona alguien, ¿tú sabes algo de armas? No tenía la menor idea, dice, pero un director tiene

prohibido dudar. En esto nos parecemos los realizadores a los doctores, imaginen la cara del paciente si no. Ni en la mirada podemos titubear. Mi padre es médico, sé bien lo que digo. Y es extraño, normalmente la pistola fue siempre la adecuada. Supongo que porque de cualquier manera algo se dice. De esto se trata. Decir cosas, no hay que oponer resistencia, Bresson lo entendía maravillosamente: "cuando no sabes lo que haces y lo que haces es lo mejor, ésa es la inspiración". Huelga señalar que durante el rodaje hubo miles de problemas que atentaron contra el mismo. Un choque, retrasos del personal, falta de material, nubes en el cielo. En llamado hasta del meteorológico nos tenemos que ocupar. O tienes dinero o tienes tiempo me había amenazado un profesor de producción en la escuela. Pero acá, cuando haces las cosas por cojones, ni de lo uno ni de lo otro. He tenido que rodar a gran velocidad y en varias ocasiones con tomas únicas. Así que mucha concentración les pedía yo a todos ¡Cada segundo cuesta una pasta! Después de algunas dimisiones, diez días sin casi descanso y las últimas veinte horas sin dormir, atiné a dar el postrer wrap it up! que marcaba el principio del peor momento de esta aventura propia de Ulises: la postproducción. Aquello es como cuando se hunde el barco y ya no hay ni salvavidas ni ratas. Te quedas atrapado un buen rato en el iceberg contra el que te estrellaste y el proyecto se detiene, casi sientes como se sumerge poco a poco, porque desaparecen casi por completo los auxilios y, más precisamente, porque cualquier cosa te la cobran por unidad, en dólares americanos y por tiempo de uso. Ya quisieran las meretrices usar este ingrato tabulador, digo yo. Amén de que cualquiera se entera. Existen tantos caminos para la edición de tu pelí-

cula como los hay hacia Roma, y ante cualquier error de cálculo, ¡cáite cadáver! Saca



la chequera porque elegiste mal, mi rey. Lo siento, es culpa de tanto sistema distinto.



Honor a quien honor merece, en este punto sí que aplica aquello del tiempo o el dinero. Y pasaron años, ¿para qué negarlo?



La soba. De Alan Cotón. Fotos de Esteban de Llaca.

¿Pero valió la pena? Depende, el estrenar a teatro lleno en Sofía, Bulgaria con Jerry Schatzberg a la cabeza del jurado de aquel festival internacional estuvo bueno, que ni qué, pero escarbar entre los distribuidores buscando a aquel que jugara con nosotros fue un suplicio. Siempre me preguntaban por el blanco y negro. Se intenta una desviación hacia estados de ánimo del misticismo urbano... ya, ya, comprendo. Bienvenido a la realidad, espeta sonriente el interlocutor, nosotros sólo apostamos por el cine gringo. ¿Y qué es eso de *Soba*? ¿Una pasta japonesa? Soba es la que nos hemos metido escuchándote, compadre, vámonos. El sol nos ha dado de frente al dejar el edificio, así que buscamos un poco de sombra. Mala tarde, me aplicó la productora sin avisar, ni tanto, piénsalo bien, quizás hay un destino que no debemos traicionar. Era cierto. Independiente ha sido e independiente terminará esta gesta, nos reafirmamos los sobrevivientes, porque, bien mirado, a nosotros las calaveras nos pelan los dientes. Seremos nuestro propio distribuidor, ¡qué caray! El arte, para serlo, necesita siempre abrir caminos nuevos, sentenciaba Rufino Tamayo. Ahora en septiembre nos presentaremos en las salas de cine a ver de a cómo nos toca. Será la última prueba. Estoy tranquilo finalmente, porque el círculo se cerrará y, aunque parezca locura, porque hace unos días que encuentro otras dos o tres ideas muy interesantes para llevarlas a la pantalla...

ALAN COTÓN. Cineasta. Egresado del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM. Ha filmado tres cortometrajes y *Soba* es su segundo largometraje.

EL FIN DE LA GALAXIA GUTENBERG

BIBLIOTECA VIRTUAL DEL CITRU

Redacción de PASODEGATO

No dejo de pensar, mirando esta biblioteca virtual –que no es más que una pequeña caja con diez volúmenes en edición electrónica en complicidad por el CONALCUTA-INBA-CE-NART y el CITRU, que hemos dejado atrás catástrofes tan desoladoras para el espíritu como el incendio de la biblioteca de Alejandría –en el plano de lo real-, o el caso de los “vampiros internacionales” que enfrentó Fantomas para evitar que desaparecieran todos los libros del mundo.

Hemos dejado atrás el peligro de perder nuestros documentos, sea en las manos de los destructores naturales (el fuego, la humedad y los hongos) –que nada perdonan-, sea gracias a la tenacidad de los malandrines que quieren que no se lea más. Finalmente, felicidad o desgracia, ese tiempo llegó: no se leerá más. No, al menos, como la gozosa tradición de la imprenta nos había impuesto, si Hans Thies-Lehmann tiene razón:

Con el fin de la “galaxia Gutenberg”, el texto escrito y el libro se encuentran puestos en cuestión. El modo de percepción se desplaza: una percepción simultánea y de perspectiva plural reemplaza a la percepción lineal y sucesiva. Una percepción más superficial, pero a la vez de mayores alcances, substituye a la otra, más centrada y profunda en la que el arquetipo ha sido la lectura del texto literario.

Del mismo modo que el teatro, con lo que tiene de pesado y de complicado, la lectura lenta está amenazada de perder su estatus a la vista de la circulación de imágenes animadas.

El Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli se pone al día con la divulgación de la información compilada por sus investigadores (una buena cantidad de años que compila el trabajo de varias decenas de especialistas) en versión interactiva y simultánea, para atender a los sujetos de la nueva era informática. Una inteligente manera de preservar y hacer llegar a los ojos de la juventud el conocimiento (aquí abriríamos un debate entre lo que se transmite con estos nuevos media: información o conocimiento, la era del enterado que desplaza a la del sabio, pero no es el espacio).

Mencionaremos, del ya citado decálogo cibernético, dos de los títulos compilados:

1) Los anuarios del teatro en México, 1990-2000, trabajo de investigación coordinado y realizado por el binomio conformado por Arturo Díaz Sandoval y Francisca Miranda Silva. Aquí el navegante –vaya una irónica metáfora- podrá viajar a lo largo de una década por la galería virtual compuesta de breves videos, programas de mano, fotografías y un extenso listado pormenorizado de los espectáculos

escenificados, catalogados por año, además de poder acceder a una ficha técnica minuciosa de cada uno de ellos. Este material está aderezado por otros documentos como críticas sumarias que evalúan el trabajo teatral de cada año, textos que documentan el desarrollo de eventos teatrales a nivel nacional y reseñas teatrales que ofrecen luces sobre el pasado reciente de nuestra escena. El material está diseñado para equipos que cuenten con un procesador Pentium III o superior, lo que constriñe bien el mercado generacional al que se dirige.

2) El teatro mexicano ante la cultura de fin de siglo. Este documento corresponde al ordenamiento y transcripción del material resultante del encuentro convocado por el Foro, Teatro Contemporáneo, bajo el título “El teatro mexicano ante la cultura de fin de siglo”, en el cual un grupo heterogéneo de creadores teatrales compuesto por directores, dramaturgos, escenógrafos, productores, críticos y actores (entre los que se cuentan nombres como los de Fernando De Ita, Francisco Beverido, Giovanna Recchia, Hilda Valencia, Ignacio Flores de la Lama, Jorge Vargas, Juan Tovar, Ludwig Margules, Luis De Tavira, Luis Mario Moncada, Luisa Huertas, Luz Emilia Aguilar Zinser, Mónica Raya, Olga Harmony, Rodolfo Obregón, Vicente Leñero y Ximena Escalante). Aquí se reúne y conforma una visión gene-

Teatro
Mexicano ante la
Cultura de fin de Siglo

FORO TEATRO CONTEMPORÁNEO

ral de la situación del teatro mexicano al finalizar el siglo XX. “El pesimismo que emana de la descripción del paisaje, dice Obregón, produjo reacciones diferenciadas”. “Como un rasgo de honestidad, todos los participantes reconocen la ausencia de soluciones inmediatas o definitivas, problema que, como señala Fernando Solana, se extiende al más amplio plano de la civilización”. Finalizaremos citando una vez más a Obregón: “Puestos a pensar sobre el teatro, los especialistas aquí reunidos entregan un valioso comentario sobre la especificidad de su función en el hecho escénico, sobre los principios y valores que derivan de su experiencia y determinan su concepción del trabajo teatral”.

Estos tiempos dejaron atrás los peligros de la pérdida del conocimiento aprehendido en los libros, decía al principio. Sin embargo, y tiemblo, cierro los ojos y sacudo la cabeza para espantar ese mal pensamiento, se cierne sobre nosotros el peligro, no muy distante, de la crisis energética. Un día sin electricidad sería un día sin el mundo –y sus imágenes, su saber e información, tal y como lo conocemos ahora-. Un enorme retroceso, un definitivo paso hacia el abismo salvado. Yo me quedo con los libros y con las pupilas quietas.

SUGERENCIAS FELINAS

PARA DAR Y PRESTAR

CONVOCATORIAS

Redacción de PASODEGATO

MÉXICO: PUERTA DE LAS AMÉRICAS.

A todos los grupos y solistas mexicanos profesionales de danza, música y teatro se les invita a participar en el concurso de selección de coreografías, conciertos, obras teatrales y espectáculos escénicos en general que serán presentados en la Ciudad de México, del 1° al 4 de junio de 2006, en la Tercera Muestra Escénica de las Américas, en el marco de México: Puerta de las Américas. Los grupos y solistas interesados en participar en la Tercera muestra escénica de las Américas podrán inscribir uno o varios espectáculos de acuerdo a las bases de la convocatoria. La convocatoria y solicitud de participación podrán recogerse en el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, de lunes a viernes de las 09:00 a las 14:30 horas o solicitarla por correo, enviando al mismo domicilio un sobre tamaño carta con su nombre, dirección, teléfono y timbres postales. También se podrán obtener a través de la página electrónica: www.puertadelasamericas.org El plazo de inscripción vence el 28 de octubre de 2005 a las 14:30 horas. Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA). Hamburgo 115, Col. Juárez. Delegación Cuauhtémoc, C.P. 06600, México D.F. Tel: 1253 9046.

LA RECONSTRUCCIÓN GESTÁLTICA DEL PROCESO CREATIVO

El grupo teatral El Hueco ofrece este interesante taller para actores y artistas de la escena impartido por Guy Pierre Tur (profesor francés, artista y psicoterapeuta que trabaja activamente en varias partes de la república mexicana y en Europa). El objeto del taller es proponer y buscar el vínculo entre el artista, su proceso de creación y el interlocutor de su arte. El propósito de la exploración del proceso creativo a partir de la reconstrucción se promovió mediante la psicoterapia Gestalt, un enfoque humanista, existencialista y experiencial que busca el "darse cuenta" y la conciencia de la incidencia de los procesos inconcientes en las capacidades de expresión y creación de las personas. Para mayores informes, favor de llamar a Andrea Cianci al teléfono: 56757556. E-mail: elhueco_teatro@hotmail.com

4° FESTIVAL DE TEATRO INTIMO ENCUENTRO INTERNACIONAL

El Centro de Investigación Escénica El Teatrito, asociación civil, independiente, convoca a grupos teatrales, tanto nacionales como internacionales, a participar en el 4° Festival de Teatro Intimo Encuentro Internacional, que se realizará del 21 al 31 de marzo del 2006. Los grupos interesados deberán mandar su solicitud incluyendo el nombre de la obra, autor, director, currículum del grupo, fotografías de la obra, tiempo de duración de la obra, notas de prensa, crítica y una copia de la obra en VHS, (sistema NTSC) o DVD. Podrán participar grupos teatrales de todo el mundo y en cualquier género teatral, con proyectos de corte intimista, que sean factibles de ser escenificados en el espacio escénico de El Teatrito, o que puedan adaptarse para el mismo. La recepción del material queda abierta a partir de la presente convocatoria y se cierra el 30 de noviembre del 2005. No se tomarán en cuenta envíos cuyo sello de correo sea posterior a la fecha límite señalada. La dirección para enviar los videos y el material requerido es: El Teatrito, A.C. Encuentro Internacional: Calle 18, # 98 "E", esquina con 17. Chuburná de Hidalgo C.P. 97205. Mérida, Yucatán. México. Página web: www.elteatrito.com / E-mail: teatrintimo@gmail.com

ESPECTÁCULOS ESCÉNICOS PRODUCCIÓN Y DIFUSIÓN
de Marisa de León


México, CONACULTA, 2004, 314 p.
Colección Internacional Núm. 11

Un libro excepcional e indispensable para las artes escénicas



De venta en librerías Educal y a través del correo electrónico espectaculosconiconos@prodigy.net.mx

Visita la página y conoce los detalles en www.espectaculosconiconos.com



RED@ctuar
Red de Encuentro y Diversidad para la Actuación

¿Eres alumn@ o egresad@ de alguna escuela de teatro?

¿Te gustaria compartir lo que sucede en tu comunidad?

¿Quisieras saber qué pasa en otros centros o escuelas?

Ven y forma parte, tejiendo con nosotr@s esta red, envía colaboraciones, mensajes solidarios y propuestas indelicadas a:
redactuar@yahoo.com.mx

www.geocities.com/redactuar

TEATRO PARA PELEARSE CON ÉL, SENTIR Y PENSAR

NOTAS, INFORMES Y BREVES ANTE EL FIN DE EL FORO

Rubén Ortiz

Para Norma, por las clases de literatura en el Foro

En mi principio está mi fin
T. S. Eliot

1. Se celebraba el fin de temporada *déa lu-cha con el ángel* de Jorge Ibargüengoitia. Era el 11 de julio de 1995 (escribo el 11 de julio de 2005). Recuerdo las risas inspiradoras de Rodolfo Obregón entre el público, la develación de una cajita kitsch a cargo de Julieta Egurrola y Martín Acosta, y recuerdo el corazón abierto de los actores. Y también recuerdo a la compañía agradeciendo al pequeño y único cuarzo -que iluminó toda la temporada el pequeño escenario de 6 x 1.50- por no haberse fundido, pues de haberlo hecho ni la producción ni el teatro hubieran tenido dinero para cambiarlo inmediatamente. Era el primer fin de temporada en El Foro Teatro Contemporáneo.

Recuerdo a Laura Almela, elegante y graciosa contestando teléfonos y anotando recados; a David Olguín jalándose las isabelinas barbas elucubrando la organización de las clases y los eventos, en contubernio con Laura Orozco que organizaba los escasos recursos. Gritos iliádicos de Julieta Egurrola vigorizando a los propedéuticos en el saloncito de danza; la voz de Luisa Huertas, presidiéndola y dando vuelta por la calle de Chihuahua; don Fernando Torre Laphan arremetiéndolo con sabia paciencia contra la cruel escalera que llevaba al foro; los suspiros sin esperanza de los maestros ante el silencio de sus alumnos de clase teórica: el otro silencio del alumado, reverencial, ante la prosa seductora e iluminada de Fernando Solana; el orden

fárrico aristotélico de las filípicas de Juan Tovar; la sonrisa bondadosa de Arturo Nava corrigiendo un plano que jamás entró en la debida proporción...

(Y pleitos, siempre pleitos. El conflicto vivificador, devastador y lucidísimo originado por el centro de gravedad de la institución)

Así, pues, en un local inadecuado, con equipo prestado, donado, robado o comprado en las extrañas bonanzas, con personal que iba sin escalas de la santidad a



Los Justos. Foto de José Jorge Carreón.

la delincuencia, con ridículo apoyo estatal, con sueldos de camaradas, en el Foro teatro Contemporáneo se escribió una saludable página de la historia del teatro de este país. Y su epicentro, su salud y su morbilidad, su horizonte y su barreno, su alegría y su sabotaje residían en los arrebatos de genialidad de Ludwik Margules. Y de inmediato agregó: de Margules y de todos los que lúcida o insanamente creyeron en él; para bien y para mal.

En el Foro, Margules encontró la plataforma estética de su más reciente y recal-

citante etapa creativa, que comenzó con *Cuarteto*, en 1996. En el Foro, los maestros, alumnos e invitados encontraron a su vez una plataforma de diálogo e investigación sin censura (ni presupuesto).

Y alrededor de estos aciertos, el Foro tenía generaciones de alumnos que presenciaron y protagonizaron un Segundo Encuentro de Jóvenes Creadores, del que se originó un ciclo de montajes con Carmina Narro, Gerardo Velásquez y Miguel Ángel Rivera, por mencionar a alguien.

Dos generaciones protagonizaron las inolvidables *Divinas Palabras* de Rodolfo Obregón, con el mancebo Gerardo *idem* como Pedro Gailo. Y Fernando Solana se inauguró como dramaturgo no oficial con *Crónicas Sonámbulas*, en las que Hilda Valencia continuaba sus encuentros iniciados en *Las señoras von Kant*.

2.

Cosas en qué pensar. ¿Por qué dos de los más importantes centros de pedagogía, creación y pensamiento teatral nacieron a mediados de los años noventa, dirigidos por sendas personalidades alguna vez cercanas a los centros de enseñanza teatral del estado? ¿cuándo y por qué los creadores fuertes del teatro decidieron salir del cobijo de las instituciones gubernamentales y realizar proyectos privados (con diversos grados de independencia, pero al fin privados)? ¿en qué momento las escuelas reguladas por el estado dejaron de ser semilla de propuestas frescas para asentarse, muy a la mexicana, en sitios de comodidad laboral? Y aún: ¿en qué medida estos proyectos privados de enseñanza dieron algún margen de reflexión a las instituciones regulares para tomar un segundo aire?

y *last but not least*, ¿hasta dónde los proyectos privados han mantenido y radicalizado algunos viejos vicios vigesimónicos, como el culto a la personalidad? (Y, casi lo olvido: con la transición generacional, mental, de la sociedad, ¿es tiempo para una reflexión sobre la pedagogía teatral o todo está bien? Tradúzcase esta pregunta por ¿cómo afrontar los nuevos hábitos de percepción y de horizonte existencial de los nuevos alumnos? O más sencillamente ¿qué hacer con generaciones que no tienen al Libro como objeto de culto? (No olvidar acercarse a las muestras pedagógicas actuales, plagadas de simulación, de divorcio entre la ambición pedagógica y la de los pupilos)).

3.

Tras aquel arranque prodigioso y el aborto de la segunda generación de la soñada carrera de dirección, el Foro entró en una etapa de discreción tras la salida de los primeros colaboradores. Entonces, el coraje y la fidelidad de Obregón, Valencia, Regina Quiñones y Araceli García -no olvido a Gonzalo Pozo o Rafa Rosales o a los demás maestros generosos-, mantuvo la nave a digno flote. Fueron los años del Tercer encuentro de teatro Hacia el fin del milenio, de la primera generación graduada con *Las mil y una noches*, del paso de distinguidos conferencistas, de la llegada de Ricardo Díaz y, nomás para no olvidarlo, de *El camino Rojo a Sabaiba* y *Los justos*. Eclipse, que no desaparición.

4.

Además de las terribles deudas, ¿por qué termina el Foro? Entre el mar de razones, me sobrevienen dos oleadas. La primera es de orden individual, y tiene que ver con que el pilar material y moral de el Foro era bastante inestable. Margules edificaba con

su mano derecha lo que destruiría luego con la izquierda ("elefante en cristalería" le llamaba en estas circunstancias Julieta Egurrola), y creaba dinámicas de reflexión y creación, pero también de dependencia y competencia. Y quienes estuvimos junto a él a veces no y a veces tampoco reuníamos la lucidez, la paciencia, la buena fe y la resistencia ante los embates autodestructivos de Margules, tan inmoldeables como inspiradoras eran sus genialidades. Con su alejamiento de la escuela, estos embates fueron cobrando su deuda.

Pero, más profundamente, encuentro un orden menos dramático. Por un lado, este modelo de culto a la personalidad ha



Los Justos. Foto de José Jorge Carreón.

caducado. Y no es crítica insensata ni es hacer leña del árbol caído. Seguir a Margules ha sido mucho mejor que seguir los extravíos del teatro oficial. Y, por otra parte, el vigor y la pujanza que personalidades como Margules emplearon para hacer algo del mejor teatro de los últimos tiempos ya no tiene cabida en las mediocres formas de producción en boga.

Prueba de esto es la suerte del proyecto que el Foro entregara en 2004 para concursar por los recursos ofrecidos en México en Escena. El mismo día en que se publi-

caron los resultados (anótese el acto fallido culpígeno), jueces y autoridades del concurso llamaron a gente de el Foro para proclamar (encubrir) su indignación (incapacidad) por que el Foro, siendo "el mejor proyecto presentado" (cito, al menos, a dos fuentes directas) no fuera favorecido por faltar a una cláusula de la transparencia en la distribución de los dineros.

Admito, sin conceder, que tal falta existiera, la anécdota finalmente ilustra cómo la mediocridad burocrática-policia tiene ahora un peso mayor al elevado aliento de los proyectos artísticos. Viva la cláusula, muera la escena.

Bajo este horizonte el Foro no podía continuar, porque le pese a quien le pese, ni Margules ni la gente que estuvo con él en los peores momentos administrativos le concedieron un ápice a la flatulencia politiquera para mantenerse en pie. La consecuencia, la coherencia entre la política y la estética ejercida en el Foro siempre fue un acto consciente dirigido al fortalecimiento de la dignidad humana, aún cuando eso implicara "volver a las catacumbas".

5.

Todo esto pasa por mi mente y mi corazón mientras asisto a los dos últimos trabajos académicos de El Foro (¡Flaubert y Shakespeare, nada más!). Allí están los muchachos: no fingen, escuchan, descubren, generan universos, sienten, en medio de puestas en escena no aptas para los abúlicos perfiles del teatro oficial o de aquel de complaciente marginalidad que se empina ante la primer carcajada. Teatro para pelearse con él, sentir y pensar.

Esto se hizo en el Foro.

RUBÉN ORTIZ. Egresado de la carrera de dirección de El Foro Teatro Contemporáneo. Coordinador académico de éste en 1997-1998 y 2004. Enemigo jurado de Ludwik Margules.

DE ÚLTIMA HORA

GUANAJUATO

APOSTAR A LA PROFESIONALIZACIÓN DE JÓVENES DIRECTORES

Juan Manuel García

¿Dónde se forma un director teatral en México? ¿Cómo se aprende la dirección escénica? Tales preguntas formuladas así sin más sin duda arrojarían una variante múltiple de respuestas que van desde el paso por cursos, talleres y diplomados en universidades y escuelas formalmente reconocidas o bien, la especialización en instituciones culturales y centros de enseñanza particulares afines a la vocación teatral.

La especialización en dirección escénica, una vez concluida la licenciatura en actuación, arte dramático o escenografía, sigue siendo una asignatura pendiente en el campo teatral nacional. Algo parecido ocurre con la dramaturgia. Ésta última área recientemente inició un Programa Nacional para profesionalizar la labor de todos quienes escriben teatro.

Así, con un espíritu similar, se inició en agosto de este año, el Programa de Fortaleci-

miento de Jóvenes Directores Teatrales, que conjunta los esfuerzos del Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Centro Occidente, el Centro Nacional de las Artes y el Instituto Estatal de la Cultura de Guanajuato.

Este Programa, cuya sede es el Centro de las Artes de Guanajuato, ubicado en Salamanca, y que por sus características es punta de lanza en el país, conjunta a 10 jóvenes directores becarios, provenientes de seis estados de la República (Guanajuato, Jalisco, Zacatecas, Michoacán, Nayarit y San Luis Potosí).

La selección de cada uno de ellos estuvo a cargo de un comité que revisó los proyectos presentados por estos creadores, quienes previamente debían cumplir con determinados requisitos: ser menores de treinta y cinco años, tener un mínimo de tres puestas estrenadas, contar con un cuerpo estable de creativos para desarrollar su proyecto, y ser originarios de la entidad que los propuso.

Ricardo Ramírez Carnero aceptó el reto y desarrolló el plan de trabajo que consideró apropiado para que los noveles directores tuvieran una formación sólida en dirección escénica, se profesionalizaran en su labor y dejaran el campo de la "intuición".

Carnero, junto con Arturo Nava, Juliana Vanscoit y Philippe Amand, forman el

grupo de docentes que durante estos meses impartirán diversas materias que abarca el plan de estudios en la formación de la dirección escénica.

Además, el Programa incluye que para el 2006, las sesiones se desarrollen en la modalidad de tutoría y en las sedes de trabajo de cada director, lo que da la oportunidad de resolver problemas prácticos de dirección.

Al finalizar el Programa se seleccionarán tres proyectos que a juicio del comité, merezcan ser apoyados con 50 mil pesos cada uno para su producción, además de tener la posibilidad de que los montajes realicen una gira por los estados que forman la región Centro Occidente.

Con esto, el Programa de Fortalecimiento de Jóvenes Directores Teatrales cumple sin dejar a medias, las etapas más importantes en cuanto a gestación de proyectos culturales se refiere: diagnóstico, propuesta, formación, profesionalización, desarrollo, producción y presentación pública del proyecto, en este caso, el montaje.

JUAN MANUEL GARCÍA. Actor, periodista y promotor cultural. Posgraduado en Políticas Culturales. Actualmente es coordinador del Programa de Fortalecimiento de Jóvenes Directores Teatrales.

México: Puerta de las Américas
III ENCUENTRO DE LAS ARTES ESCÉNICAS
Convocatoria 2006

La fecha de recepción de solicitudes y documentación será hasta el 28 de octubre de 2005. Podrán recogerse en las oficinas del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, ubicadas en Hamburgo 115, Col. Juárez, Delegación Cuauhtémoc, C.P. 06600, México, D.F., en días hábiles, de 9:00 a 14:30 horas. www.puertadelasamericas.org

Del 1 al 4 de junio de 2006
Ciudad de México

DANZA
MÚSICA
TEATRO

CONACULTA
El Estado es el motor

México: Puerta de las Américas obtuvo el Premio Innova por ofrecer una plataforma para la difusión de nuestras artes escénicas.

PASODEGATO

REVISTA MEXICANA DE TEATRO

NOMBRE	
DOMICILIO	
COLONIA	
CIUDAD	DELEGACIÓN
ESTADO	C.P.
TELÉFONOS	FAX
CORREO ELECTRÓNICO	

Abatimos costos de mensajería y ahora la suscripción anual tiene un precio especial de \$150.00, envía este cupón hoy mismo

por fax al 56 01 6147 o llama

a los teléfonos 56 88 92 32 y 56 88 87 56

Anexa copia de depósito a nombre de José Sefarín Misrajo en FESPC, cuenta 04024741449.

Para información de suscripciones escribe a suscripcionpdg@prodigy.net.mx

Pregunta por nuestros planes de suscripciones y por la opción de convertirte en un protector de este proyecto a partir de contribuciones solidarias.

PASODEGATO, el INBA, el Centro Cultural Helénico, la UNAM,

el Foro Luces de Bohemia, en el DF, y en Puebla el Centro Cultural

Espacio 1900 y el Centro Cultural La Cloaca, te invitan al teatro gratis

o con descuento. Recorta y presenta en el teatro elegido los cupones de esta página.

Antes, verifica las condiciones de cada promoción.

Adquiere tu revista en librerías Gandulfi, Educal, El Péndulo y La Torre de Lulio,

así como en los foros Luces de Bohemia, Casa del Teatro,

La Madriguera, CADAC, Sogem, Librerías Siglo XXI Ediciones y Librerías Garco

así como con los Vocabos en los teatros del CC Helénico, del CC del Bosque y del CC Universitario.

PASODEGATO, Eleuterio Méndez II Col. Churubusco-Coyoacán,

C.P. 04120, México, D.F. infopdg@prodigy.net.mx, visítanos en <http://groups.msn.com/PASODEGATO>

PASODEGATO

UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO

Cupón canjeable por un boleto de entrada
para los teatros del Centro Cultural Universitario
y el teatro Santa Catalina.

Válido para las cuatro primeras personas que se presenten
30 minutos antes de la función

NO APLICA A ESTRENOS, FESTIVALES, O MUESTRAS TEATRALES.
VIGENCIA OCTUBRE-DICIEMBRE 2005



PASODEGATO

CENTRO CULTURAL ESPACIO 1900
2 Oriente 412 Centro Puebla, Pue.

Cupón canjeable por un boleto de entrada
a los teatros del Centro Cultural Espacio 1900.

Canjeable de lunes a domingo.

NO APLICA A ESTRENOS, FESTIVALES, FUNCIONES PRIVADAS
O MUESTRAS TEATRALES.

Antes de ir, favor de confirmar cupo vía telefónica al 246 1246
VIGENCIA OCTUBRE-DICIEMBRE 2005



PASODEGATO

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Cupón canjeable por una localidad de \$30.00
Para los Teatros del Centro Cultural del Bosque
y Teatro Jiménez Rueda.

NO APLICA A ESTRENOS, FINES DE TEMPORADA, FESTIVALES,
MUESTRAS TEATRALES Y OBRAS INTERNACIONALES.

ANTES DE IR, FAVOR DE CONFIRMAR CUPO
VIGENCIA OCTUBRE-DICIEMBRE 2005



PASODEGATO

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.

ANTES DE IR, FAVOR DE CONFIRMAR CUPO
VÍA TELEFÓNICA AL 3640 3100 Y 3640 3101
VIGENCIA OCTUBRE-DICIEMBRE 2005



PASODEGATO

FORO LUCES DE BOHEMIA
ORIZABA 193, COL. ROMA NORTE, MEX. D.F.
(METRO HOSPITAL GENERAL).

Cupón canjeable por un boleto de entrada
al Foro Luces de Bohemia.

Canjeable de miércoles a sábado.

NO APLICA A ESTRENOS, FESTIVALES, FUNCIONES PRIVADAS
O MUESTRAS TEATRALES.

Antes de ir, favor de confirmar cupo vía telefónica al 52 64 83 80
VIGENCIA OCTUBRE-DICIEMBRE 2005



PASODEGATO

CENTRO CULTURAL LA CLOACA
4 SUR 708 CENTRO PUEBLA, PUE.

Cupón canjeable por un boleto de entrada
al teatro del Centro Cultural La Cloaca.

Canjeable de viernes a domingo.

NO APLICA A ESTRENOS, FESTIVALES, FUNCIONES PRIVADAS
O MUESTRAS TEATRALES.

ANTES DE IR, FAVOR DE CONFIRMAR CUPO
VÍA TELEFÓNICA AL 044 22 22 99 26 82
VIGENCIA OCTUBRE-DICIEMBRE 2005





Premio Nacional de Poesía Joven FRANCISCO CERVANTES VIDAL 2005

El Gobierno del Estado de Querétaro, a través de su Consejo Estatal para la Cultura y las Artes, y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, a través del Programa Cultural Tierra Adentro convocan al

Bases

1. Podrán participar los poetas mexicanos de nacimiento, y/o residentes en la República Mexicana, de hasta treinta años cumplidos al cierre de la presente convocatoria.
2. Quedarán excluidos trabajos que se encuentren participando en otros concursos o en espera de dictamen, obras que hayan sido premiadas en otro certamen, y el personal de la Dirección General de Publicaciones del Conaculta, así como del Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Querétaro.
3. Podrán optar al Premio volúmenes de poemas inéditos, escritos en español, con tema y forma libres.
4. El material a concurso deberá presentarse por cuadruplicado y contar con una extensión mínima de cincuenta cuartillas y una máxima de ochenta, en hojas tamaño carta, escritas a máquina o en computadora, por una sola cara, y engargolado.
5. Las y los concursantes deberán participar con seudónimo. Adjunto al trabajo, en un sobre cerrado e identificado con el mismo seudónimo, deberán enviar su nombre, domicilio, número telefónico y, de contar con ellos, número de fax y dirección de correo electrónico, así como copias fotostáticas de acta de nacimiento y una ficha curricular. Estas plicas de identificación serán depositadas por los organizadores en una notaría pública de la ciudad de Querétaro.
6. Los trabajos deberán ser remitidos a:
Premio Nacional de Poesía Joven Francisco Cervantes Vidal 2005
Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Querétaro
Andador Venustiano Carranza número 4, Centro Histórico
Santiago de Querétaro, Qro. C.P. 76100
7. El plazo de admisión de las obras finalizará el **viernes 28 de octubre de 2005** a las 15:00 hrs., sin prórroga alguna. En caso de trabajos remitidos por mensajería, se aceptarán aquellos cuya fecha de envío no exceda la del límite de la presente convocatoria.

8. El Jurado calificador, integrado por especialistas en la disciplina literaria, será designado por los organizadores y su fallo será inapelable. Los nombres de los integrantes del jurado serán dados a conocer en el momento de emitirse el fallo correspondiente, en el mes de diciembre de 2005.

9. No se devolverán los originales ni las copias de los trabajos no premiados, los cuales serán destruidos con objeto de proteger sus derechos de autor.

10. Los organizadores cubrirán los gastos de transportación, hospedaje y alimentación del ganador o ganadora para que asista al acto de premiación en la ciudad de Querétaro.

11. Es facultad de Jurado descalificar cualquier trabajo que no cumpla con alguno de los requisitos exigidos en esta convocatoria.

12. Se otorgará un premio único e indivisible de \$ 50,000.00 (Cincuenta mil pesos 00/100 M.N.) en efectivo y diploma, así como su publicación en el Fondo Editorial Tierra Adentro.

13. La entrega del premio en efectivo, como la presentación de la publicación de la obra, se realizarán en el mes de abril de 2006, en la ciudad de Querétaro, con motivo del aniversario del maestro Francisco Cervantes.

14. El ganador o ganadora se comprometerá a ceder los derechos de su obra, para su primera edición, al Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

15. Los autores de los trabajos serán responsables de dicha autoría y de la originalidad de la obra presentada a concurso.

16. Los convocantes no se comprometen a la adición de cualquiera de las menciones honoríficas, en caso de que las hubiera.

17. La participación en este concurso implica la aceptación de todas y cada una de sus bases.

18. Los convocantes resolverán los asuntos no previstos en la presente convocatoria, y su resolución será inapelable.

19. Para mayores informes, los interesados podrán dirigirse a:



GOBIERNO DEL ESTADO DE
QUERÉTARO
SECRETARÍA DE EDUCACIÓN



Querétaro
Mejor

TIERRA
ADENTRO

Consejo Estatal para la Cultura
y las Artes de Querétaro

Tels. (442) 224-05-70, 212-02-55 y 214-22-59

Correo electrónico: lpedraza@queretaro.gob.mx

Programa Cultural Tierra Adentro

Tels. (55) 1253-99-46, 1253-98-95

Correo electrónico: eleon@correo.conaculta.gob.mx

Próximos Conciertos

Xalapa, Ver.

Septiembre 9

Igor Rindine, violín
Ignacio Mariscal, violonchelo
Guadalupe Parrondo, piano
Obras de Ponce y Ravel

Octubre 14

"Trío de las Américas"
Julio Saldaña, violín
Juan Hermida, violonchelo
Misa Ito, piano
Obras de Saint-Saëns, Turina y Piazzola
*En colaboración con el programa, México en escena

Octubre 28

Idefonso Cedillo, violonchelo
Sergio Vázquez, piano
Obras de Ponce y Chopin

Noviembre 11

"Tríos"
John Gustely, corno
Sergei Gorbenko, violín
Alberto Cruzprieto, piano
Obras de Dukas, Franck, Brahms y Ligetti

**Instituto Superior de Música
del Estado de Veracruz**

Circuito Arco Sur s/n
Col. Reserva Territorial
junto a la Universidad Anáhuac,
Tel. (228) 8 19 36 48



Música de Cámara

en el Estado de
Veracruz

DE MAYO A NOVIEMBRE DE 2005

www.ivec.gob.mx

Veracruz, Ver.

Septiembre 23

"The Miami String Quartet"
Ivan Chan, violín
Cathy Meng Robinson, violín
Chauncey Patterson, viola
Keith Robinson, violonchelo
Obras de Mozart, Schumann y Shostakovich
*En colaboración con la Embajada de Estados Unidos en México

Noviembre 25

"EntreCuatre Cuarteto de Guitarras" (España)
Carlos Casilda
Carmen Cuella
Manuel Piz
Jesús Prieto
Obras de Morenc Torroba
*En colaboración con la Embajada de España en México

Teatro Clavijero

Empanan 166 entre Independencia y 5 de mayo
Centro Histórico
Tel. (229) 9 32 23 30



TEATRO

Contigo
es posible

PALACIO DE BELLAS ARTES



Don Quijote

De Mijail Bulgakov sobre la novela de Miguel de Cervantes Saavedra
Traducción y adaptación: Armando Partida
Germán Castillo, dirección
Sábado 22 de octubre a las 15:00 hrs.
Domingo 23 de octubre a las 17:00 hrs.
Av. Juárez y Eje Central, Centro Histórico

Del 27 de octubre al 11 de diciembre
Jueves y viernes: 20:00 hrs.
sábados 19:00 hrs. / Domingos 18:00 hrs.
Teatro Julio Castillo

TEATRO JULIO CASTILLO



Centro de Teatro Infantil Los ladrones del tiempo

Adaptación de Sabina Berman
a la novela Momo de Michael Ende.
Carlos Haro, dirección
Hasta el 23 de octubre
Sábados y domingos 12:00 hrs.

A buen fin

De Héctor Mendoza / José Caballero, dirección
Sábado 29 y domingo 30 de octubre, 12:00 hrs.
Martes 1 y miércoles 2 de noviembre, 20:00 hrs.
Sábado 5 y domingo 6 de noviembre, 12:00 hrs.
A partir del 8 de noviembre: martes y miércoles 20:00 hrs.
Hasta el 7 de diciembre

Emilia

De Albert Lamorisse / Palleti Teatro, dirección
Sábados y domingos 12:00 hrs.

Del 12 de noviembre al 11 de diciembre

TEATRO EL GRANERO, XAVIER ROJAS



Las chicas del 3.5" floppies

De Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio
John Tiffany, dirección
Del 18 de octubre al 6 de diciembre
Martes 20:00 hrs.

El son de Electra Garrigó

De Virgilio Piñera
Ramón Díaz, dirección
Del 20 de octubre al 8 de diciembre
Jueves 20:00 hrs.



La cacería del pirata

Autor y director: Carlos Corona
Hasta el 11 de diciembre
Sábados y domingos 12.30 hrs

Psicosis

De Sarah Kane / Ignacio Ortiz, dirección
Jueves y viernes 20:00 hrs.
Sábados, 19:00 hrs. y domingos, 18:00 hrs.

Del 14 de octubre al 11 de diciembre

TEATRO ORIENTACION



El amigo secreto

De Luisa Josefina Hernández
Fernando Martínez Monroy, dirección
Del 24 de octubre al 6 de diciembre
Lunes y martes 20:00 hrs.

Mar de silencio

De Robin Kingsland
(Texto comisionado y producido originalmente
por Quicksilver Theater de Inglaterra)
Larry Silberman, dirección
Hasta el 11 de diciembre
Sábados y domingos 12:30 hrs.



Ultramar

De Luisa Josefina Hernández / Rosenda Monteros, dirección
Jueves y viernes 20:00 hrs.
Sábados 19:00 hrs. y domingo 18:00 hrs.
Hasta el 13 de noviembre

TEATRO EL GALEÓN



La mujer no hace milagros

De Rodolfo Usigli
Fausto Ramírez, dirección
Del 17 de noviembre
al 11 de diciembre
Jueves y viernes 20:00 hrs.
Sábados 19:00 hrs. / Domingos 18:00 hrs.

Centro de Teatro Infantil 30 años de Marionetas de la esquina

Temporada retrospectiva
Cada semana una obra distinta
Hasta el 11 de diciembre
Sábados y domingos 13:00 hrs.



SALA XAVIER VILLAURRUTIA

Caída libre

De Elena Galochins / Ignacio Flores de la Lama, dirección
Jueves y viernes 20:00 hrs.
Sábados 19:00 hrs. y domingos 18:00 hrs.
Del 13 de octubre al 11 de diciembre

PROGRAMACIÓN SUJETA A CAMBIOS

 Centro Cultural
del Bosque
Paseo de la Reforma y Campo Marte
AUDITORIO

JUEVES AL TEATRO, BOLETO \$30.00

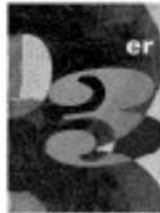
CONACULTA-INBA

CULTURA OFICIAL

Informes: 5282 1064
Lada: 01 800 964 4000

Consulte nuestra
cartelera en:
www.inba.gob.mx

Online
Ticketmaster
www.ticketmaster.com.mx
8888-9000



Festival Internacional de Pantomima

- ALEMANIA
- ESPAÑA
- INGLATERRA
- URUGUAY
- CANADA
- USA
- MEXICO
- FILIPINAS

Clown Teatro
Pantomina Variza
Las artes del espectáculo



del 6 al 13 de Noviembre

ZOCALO, TEATRO DE LA CIUDAD



CDAC

EL CONACULTA · CENART

SECRETARÍA DE CULTURA Y TURISMO

MEXICO DE OCCIDENTE

Informes: Tel. (222) 2 465742

www.rodara.com

info@rodara.com

11 Oriente 206 Col. Centro

Puebla Pue. México

2005

TEMPORADA 2005



Las
tremendas
aventuras
de la Capitana
Gazpacho
o de cómo
los elefantes
aprendieron
a jugar a las canicas

De Gerardo Mancho del Castillo Trejo

Estreno 17 de septiembre

Dir. Héctor Castañeda Arce. Foro del Taller de Formación Teatral

Espectáculo de teatro itinerante
**El poeta
enamorado**

Idea original
y puesta en escena de

Tonatiuh Morales

Parques y plazas de Colima de agosto a diciembre



**Cops
Étrangers**

De Pascal Brullemans Dirección Eric Jean

Con Janet Pinela, Nadia Molina, Christian Rangel, Aríadna Galván,
Nelly Magaña, Héctor Castañeda y Ernesto Cortés
Escenografía: Pierre-Etienne Locas, Iluminación: Martin Sireis
Colaboración especial: Anne-Catherine Lebeau

Coproducción con la OQAJ y la Secretaría de Cultura de Colima. Estreno 28 de octubre



**Cuatro
milpas**

TEATRO A.C.

Tel. (312) 330 29 02 Colima, Colima.

Email: jpinela@prodigy.net.mx

cuatromilpasteatro@hotmail.com



CONACULTA • FONCA • INBA • CENART

México en Escena

Québec

Office Québec-Amérique
pour la jeunesse

«Todo por
servir se acaba
y acaba
por no servir.»

decir del tío Alejandro cuando ve
que algo se está haciendo viejo.

algarabía

revista de divertimento, cultura y lenguaje



Suscríbese: laquiero@algarabia.com
www.algarabia.com • 5543 9770

De venta en: Sanborns, Palacio de Hierro, Liverpool, Wal Mart, Gandhi,
El Sótano, Nueve Horizontes, Librerías Siglo XXI, El alma Zen,
El parnaso de Coyoacán, Graphis, La nave de papel, La torre de Lullio,
Librerías del TEC de Monterrey, El Juglar, Casa Lamm, Giornale Caffé,
Café Cafe, Vips, Museo Soumaya, El Péndulo, LUMI Azzapotalco,
Poliforum Siqueiros, Entre líneas y El faro de Alejandría, Oro.

14 al 20 de noviembre 2005

Encuentro de Teatro

León, Guanajuato, Mex.



Instituto Cultural de León Informes : (477) 716.43.01 y 716.47.42 alternaativas.icl@leon.gob.mx www.leon.gob.mx/cultura

anúnciate

BOLETÍN DE TEATRO PASODÉGATO 56 88 9232

BOLETÍN DE TEATRO PASODÉGATO 56 88 8756

BOLETÍN DE TEATRO PASODÉGATO 56 01 6147

admonpdgprodigy.net.mx

DCO

Revista bimestral de colección



Informes, suscripciones y publicidad

04455 5455 7665

revistadco@yahoo.com.mx

Teatro y Danza en Yucatán

• Presencia de Yucatán en el 33 Festival Internacional Cervantino

Sueño de Flamboyantes Teatro Regional
Dirección general Héctor Herrera "Chols"
07 y 08 de octubre. Teatro Juárez

Are You Happy to See me...and de Jeon Me Sook

Legión de Gansos de Lourdís Luna
Danza Contemporánea
Jeon MeSook Company, Corea
Compañía de Danza Contemporánea del Estado de Yucatán
Difusión Cultural, Coordinación de Danza UNAM
17 y 18 octubre. Teatro Principal, Guanajuato
20 octubre. Teatro de la Paz, Festival Internacional
de Danza Lila Lapez, San Luis Potosí
22 y 23 octubre. Sala Miguel Covarrubias (CCU, UNAM)

Gran Gala Yucateca

Inauguración del Festival Cervantino
05 octubre. Alhóndiga de Granaditas
06 octubre. Teatro Manuel Doblado

• Espectáculos para públicos jóvenes

El Pozo de los Mil Demonios

de Maribel Carrasco
Dir. Luis Martín Solís
Teatro Daniel Ayala Pérez
1ª temporada marzo-mayo
2ª temporada octubre-diciembre

Caminando me encontré... a la Duke Nina

de Tatiana Zuñazagüita
Estreno febrero 2006 Teatro Mirida.

Bajo Tierra de David Clouin

Dir. Francisco Solís
Programa Nacional de Teatro Escolar XI Ciclo.

• Espectáculos para adultos

La Temperatura del Amor de Riquel Amujo
preestreno octubre, Teatro Peón Contreras
Coproducción INBA-ICY. Teatro La Rendija
XXVI Muestra Nacional de Teatro San Luis Potosí 2005

Calderón, de Pier Paolo Pasolini

Dir. Francisco Marín
Noviembre Teatro Peón Contreras

Encuentro Internacional de Performance Yucatan

**Convención anual de la Asociación Nacional
de Maestros de Danzas Populares Mexicanas**

**Primer Diplomado Nacional de Creación
de Espectáculos para Niños INBA- CNT-ICY**

Dirección de Artes Escénicas

Saúl Valenzuela Viana / Director
Luis Velázquez / Coordinador de Producción
Marquerita Pavía / Coordinadora de Grupos Artísticos
Tel. 910 4700 / ext. 54318
artescenicas.icy@yucatan.gob.mx

YUCATAN
INSTITUTO DE CULTURA DE YUCATAN

CIUDAD DE MEXICO
GUIA



**LA GUIA
MAS COMPLETA
EN MEXICO**

sherpa

tiempo libre

528 páginas

Más de 1855 fichas informativas

Más de 300 fotografías a todo color

34 notas con datos interesantes sobre la ciudad y sus alrededores

16 planos de ubicación por delegaciones

Un singular diccionario de modismos, cosas y verbos

De venta en librerías, tiendas de prestigio

y puestos de periódico

y al 5611-2884

hoja
POR
hoja

JUJUEMENTO DE LIBROS

A lo largo de ocho años, *Hoja por Hoja. Suplemento de Libros* ha puesto al alcance de sus lectores comentarios, reseñas y ensayos sobre las novedades editoriales del universo hispanoamericano. Atención más a las obras que a sus autores y preocupado por encontrarle a cada título su comentario ideal, el suplemento presenta mes con mes la arena editorial como un espacio vivo en el que se crea, se comparte y se habita. En estos diez y un números, *Hoja por Hoja* ha producido:

- Más de 3000 títulos comentados por especialistas
- Más de 100 números
- Artículos y reportajes que analizan las distintas manifestaciones de la lectura y la industria del libro.



Aparece el primer sábado de cada mes
encartado en los periódicos:

- *AZ* (Xalapa y Veracruz) ▪ *Mural* (Guadalajara) ▪ *Crónica* (Cimpeche)
- *Nordeste* (Punta Rica) ▪ *El Norte* (Monterrey) ▪ *Alcorno* (Saltillo)
- *Presencia de Reynosa* (Reynosa) ▪ *Reflexión* (Ciudad de México)
- y en las librerías de la Asociación de Libreros de Querétaro

Además puede consultarse en www.hojaporhoja.com.mx

FURO ROBOLO USIGU
Héroes del 47 No. 122
Col. Churubusco, Coyoacán.
Tels.: 5688 2314 y 5688 2429

TEATRO WILBERTO CANTÓN
José María Velasco No. 59
Col. San José Insurgentes
Tel.: 5337 0230 Ext.: 261

BTANDAS:

Espectáculo Teatro de Campo
Textos de Ricardo Pérez Quiro
Direc. de Gabriel Freguesu
Lun, Mié. y Miérs., adopcións
Estreno no de Octubre



**TIENE UN OJO
MAS VERDE QUE EL OTRO**

Autor y director: Gérald Fauriol
Con: Celia Maroto,
Victoria Burgoa, Alejandra de la Rosa
y Juan Carlos Sáenz
Farsa de humor negro,
Adolescentes y Adultos.
Estreno: 14 de Octubre
Viernes a Domingo,
horarios habituales.

**HAMORY UMOR
KAFKIANOS!**
(*) (*)

**LA MUERTE
BURLA BURLANDO**

Con: Teresa Salma
Comedia Unipersonal,
Adolescentes y Adultos
Estreno: 13 de octubre
Todos los jueves a las 20:00 hrs.



TEATRO COYOACÁN

Héroes del 47 No. 122
Col. Churubusco, Coyoacán.
Tels.: 5688 2314 y 5688 2429

JUDI

Escrita y dirigida por Felipe Gilva
Con Mariana Brito
Compañía Nuestros Hacemos Teatro
Adolescentes y Adultos
Estreno no de Septiembre
Sáb. 19:00 y Dom. 18:00
Taquilla y Ticketmaster al 5515 9000
www.nuestroshacemosteatro.mx

COMEDIA SIN TÍTULO

Original de: Federico García Lorca
Direc. Gabriela González Dávila
Teatro de los 50 años
Farsa Trágica. Adolescentes y adultos
Estreno: 13 de octubre
Todos los jueves a las 19:00 hrs.

LA PEQUEÑA SUEDE

Dramatización: Slavcho Melenov
(basado en un cuento de Hoffman)
Trad.: Arturo Zamorano y Lisette Hellu
Direc.: Arturo Zamorano
Escrit.: Vasil Roshchinov
y Mihail Vassilev
Realización: Hugo Cubieres
Diseño de Escen.: Vasil Roshchinov
Realización: Atelier 33, Bulgaria
Música original: Peter Tzankov
Coreografía: Cynthia Paris
Domingos a las 19:00 hrs.
a partir del 4 de septiembre.



PAREJA ABIERTA

Original de Dario Fo
Traducción de Carla Matteini
Dirección de: Francisco Franco
Con: Rebecca Jones
y Alejandro Camacho
Cereza y Lazcano producciones
Viernes a los 19:00 hrs.
Sábados 19:00 y a las 20:00 hrs.
Domingos a las 18:00 hrs.
Adolescentes y Adultos
Localidades en Taquilla:
jueves y com. a partir de las 18:00 hrs.
www.parejaabierta.com



EL DIABLO CON TETAS

Original de Dario Fo
Traduc. de Ana Luisa Alfaro
Direc. de Gilberto Cuernero
Escen. Ilum. y Vest. Carolina Jiménez
Feria Teatro A.C.
Farsa Cómica. Adolescentes
y adultos.
Estreno: 12 de septiembre
Todos los lunes a las 20:00 hrs.



UN HOGAR EN MI CORAZÓN

Original de Pilar Flores del Valle
Producción de Javier Ferrandi
Domingos a las 19:00 hrs.
y 20:00 hrs.
Teatro para Niños,
Titulares y Acompañantes
Estreno: 18 de Septiembre
Localidades en Taquilla



LO QUE DESEO DE TI

De: Walter Jay
Comedia, Adolescentes y Adultos.
Estreno: 20 de septiembre
Todos los jueves a las 20:00 hrs.

**LA ESCUELA DE ESCRITORES DE SOGEM invita a las personas interesadas en el
DIPLOMADO EN CREACIÓN LITERARIA**

**A inscribirse y participar en el proceso de selección para formar parte de la XXXIX generación,
el cual se llevará a cabo del 8 de agosto al 13 de octubre de 2005.**

TALENTO Y DISCIPLINA Inicio de clases: 16 de enero de 2006.

Inscripciones e Informes: Tel. 5688-2314 / 2429 de lunes a jueves de 17:00 a 21:00 hrs.

PASODEGATO

REVISTA MEXICANA DE TEATRO

CONACULTA
HACIA UN PAÍS DE LECTORES

De venta en las librerías EDUCAL, donde encontrarás: Libros del CONACULTA, Literatura Infantil y Juvenil, Revistas, Videos, Discos Compactos, Carteles y más...



LIBRERÍA GRUPO
**LIBROS
Y ARTE**
CONACULTA



taller infantil
de artes plásticas

Cupo limitado

El taller infantil de artes plásticas invita a todos los niños y niñas de entre 5 a 12 años a sus cursos sabatinos 2006

Clases de Enero a Junio de 2006. Horario de 10:00 a 14:00 hrs. Inscripciones abiertas.

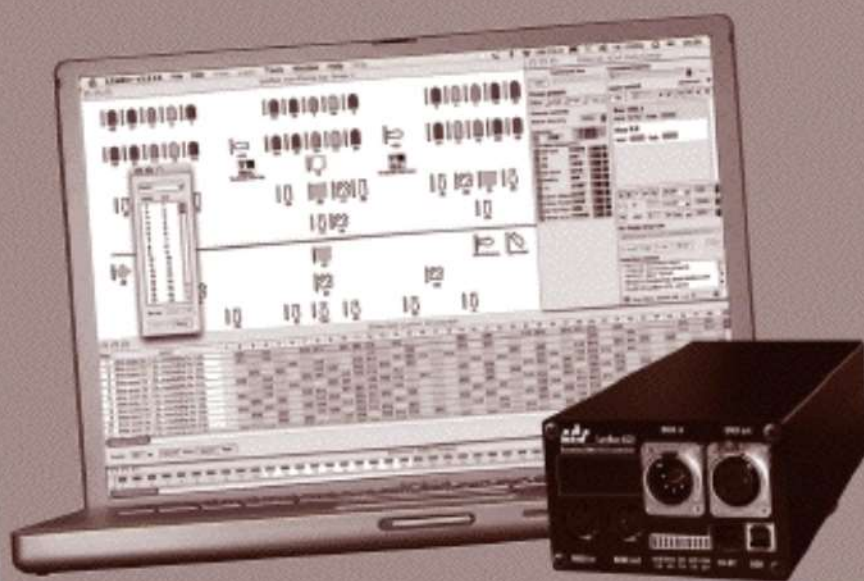
Cada sábado los niños conocerán las siguientes técnicas plásticas, que están integradas en un Gran Plan de Trabajo:

- Dibujo - Pintura - Modelado - Gran formato -
- Fotografía y Grabado experimental -
- Textil - Pintura en cerámica - Pintura en vidrio - Pintura mural -

Clases todos los sábados de 10:00 a 14:00 hrs. en Girasol 13 zona morada Infonavit Iztacalco, México, D.F.
5590 94 13 044 55 2260 9220 miriam_aguirre_arvizu@hotmail.com

¡Por fin disponible en México!

Interfase Lanbox LCX



Controle su iluminación con **Lanbox LCX**

Interfase DMX
Permite operar las luces de cualquier teatro desde su laptop

Incluye software compatible Mac, PC o Palm
Conectividad USB, Midi in/out, Ethernet

512 canales - DMX in, DMX out

Esta interfase también controla luces robóticas cambiadores de color

Informes y ventas

teatrodigital@prodigy.net.mx tel. 044 55 58 07 44 29



primerallamada

Guía de Arte y Cultura

www.cultura.michoacan.gob.mx/Primerallamada



*Tercer Festival
Internacional
de Cine de Morelia*

8 al 16 de octubre, 2005



33 FESTIVAL INTERNACIONAL CERVANTINO
GUANAJUATO, MÉXICO DEL 5 AL 23 DE OCTUBRE, 2005




Dedicado a: *Brasil!*

XVII festival Internacional
de Música de Morelia
Miguel Bernal Jiménez

www.festivalmorelia.com

Secretaría de Cultura de Michoacán
1er año de Actividades



Informe

A fondo

Amplio reportaje de contenido interesante sobre las actividades artísticas y culturales de nuestro estado.

Aviso oportuno

Encontraras convocatorias para concursos, becas talleres, casting y todos los programas de apoyo de interés para los hacedores del arte y la cultura.

Marquesina

Amplia cartelera ordenada por disciplina, espacios donde además encontraras links a otras carteleras y avances de las actividades que suceden en el momento, en vivo y en directo.

Diálogos

Entrevista con personalidades del arte y la cultura, nacionales o extranjeros.

Periscopio

Vistazo al interior de los procesos, montajes, ensayos y técnicas en las distintas disciplinas de las Artes.

Castillos de arena

Sección dedicada a la cultura infantil donde niños y padres encontrarán información relacionada a las opciones en pro de una mejor educación integral.

Matiz

Las grandes influencias de los maestros, a través de la historia que han formado los legados de nuestro actual patrimonio tangible e intangible. Así como teorías y técnicas en procesos de investigación. Columnas y colaboradores especiales.

De la casa

Actividades y programas continuos que tienen su origen o principal sustento en la institución, como son talleres permanentes, galerías, salas y espacios, y las actividades realizadas por los distintos departamentos y direcciones de la institución.

El banquete

Curiosidades e información de interés general, además de otras actividades artísticas y culturales vigentes que se realizan en el estado de Michoacán, aun generadas por cualquier institución o instancia.

Toma la palabra

Centro de Mensajes, Foros de consulta, correos electrónicos, discusiones, sugerencias y algunas colaboraciones de nuestros lectores y público general, que sean viables a publicarse. ¡Tu también Toma la palabra!

www.cultura.michoacan.gob.mx

Un gobierno que trabaja, en gobierno diferente



Consume lo que Michoacán Produce

www.michoacan.gob.mx

XXVI



MUESTRA NACIONAL
DE **TEATRO**

San Luis Potosí
Del 18 al 26 de noviembre de 2005

- **PRESENTACIÓN DE OBRAS**
- **CONFERENCIAS MAGISTRALES**

OBRAS GANADORAS DE LA CONVOCATORIA

PUESTAS EN ESCENA

CONARTE 2005

EN SEPTIEMBRE

Sala Experimental del Teatro de la Ciudad

- FOTOMATÓN

dirección: Nora Coss

Escenario al Aire Libre (Norte) del Teatro Cd.

- AGUAMUERTE

dirección: Pablo Luna

Teatro del Centro de las Artes

- ORNITORRINCO

dirección: Víctor Martínez

EN OCTUBRE

Sala Experimental del Teatro de la Ciudad

- AUNISHNU

dirección: Ricardo Raschid Marcos

- LAS VOCES DE PENÉLOPE

dirección: Janina Villarreal

Teatro de la Estación

- LA VERDAD EN LA MANO

dirección: José Alberto Peña Ontiveros

EN NOVIEMBRE

Sala Experimental del Teatro de la Ciudad

- ORTODOXIA

dirección: Vicente Galindo

- ¡QUE TE PARTA UN RAYO!

dirección: Sergio Ávila

Teatro de la Estación

- AFECTUOSAMENTE, SU COMADRE

dirección: Roberto Roger

Escenario al Aire Libre del Teatro de la Ciudad

- EL RETABLO DE CERVANTES

dirección: Gabriel Navarro

Teatro del Centro de las Artes

- SALÓ

dirección: Jesús Mario Lozano

Ciclo de Monólogos Nuevo León 2005

del 8 al 18 de octubre / lunes y martes a las 20 h

El hombre del traje verde

de Felipe Santander

Dirección: Carlos Gueta

con Pedro Rivera

Psicóloga por error

sobre Un día cualquiera de Dario Fo

Dirección: Iván Esquivel

con Yolanda Salinas

Mírame... ¡soy actriz!

de Edgar Ceballos

Dirección: Alejandro Alonso

con Marilu Martínez

El circo más grande del mundo

de Héctor Moreno

Actuación y dirección: Efraín Mosqueda

Las manos de Euridice

de Pedro Bloch

Actuación y dirección: Javier Sancho

Azul

sobre Novecento de Alessandro Baricco

Dirección: Reynold Guerra

con Ruben Garza González

Sala Experimental del Teatro de la Ciudad
Teatro de la Estación de la Casa de la Cultura
Sala Guajardo del IMNRC



Un revelador encuentro
de concepciones
estéticas que van de lo
clásico hasta lo más
transgresor y vanguardista
del teatro universal



Codexa Raffello Gerzi



Teatro del Mar



Teatro de México



Atis Theatre



Teatro Libre

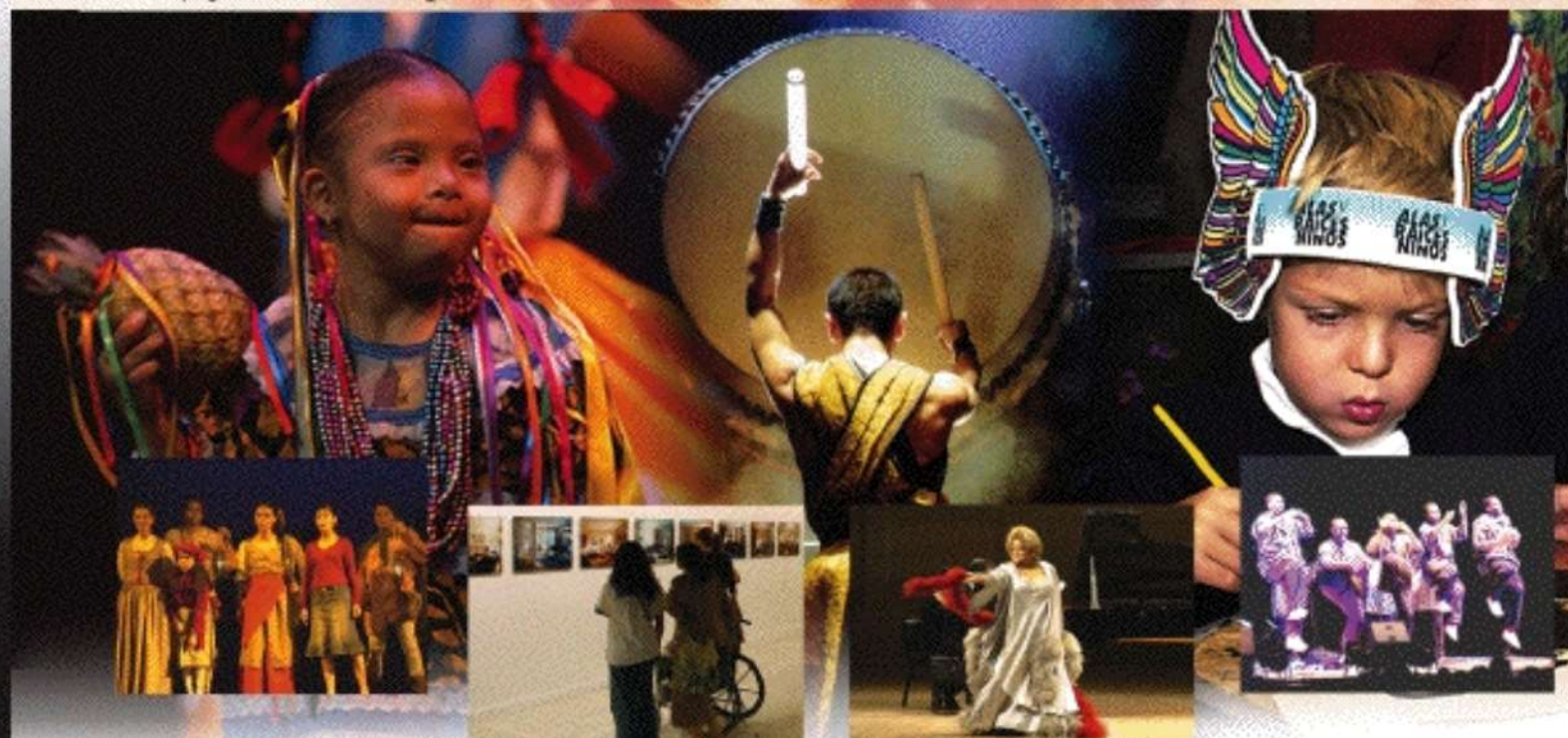
CONACULTA • FIC  

GUANAJUATO, MÉXICO DEL 5 AL 23 DE OCTUBRE, 2005 www.festivalcervantino.gnb.mx

CONACULTA

[Difusión Cultural]

Visita la nueva página www.conaculta.gob.mx



Más de 50 millones de mexicanos disfrutan del teatro, la música, la danza y las artes visuales

- El Festival Internacional Cervantino extendió su programación a 54 ciudades de 24 estados
- Las artes escénicas se han fortalecido con espectáculos nacionales e internacionales de primer nivel
 - Acercamos el arte y la cultura a más de 600 mil personas en hospitales, centros de readaptación social, asilos y casas hogar

9 millones de niños y jóvenes se acercan a las artes con programas diseñados para ellos

- Hoy niños y jóvenes tienen un lugar en la cultura
- *Alas y Raíces a los Niños* amplía sus actividades infantiles

Con programas innovadores, llevamos el universo artístico a todo el país

Rendición de cuentas a la ciudadanía

CONACULTA

CULTURA en tus manos

réquiem de cuerpo presente para alonso quijano

autor y director: alberto villarreal diaz



hasta el 16 de octubre

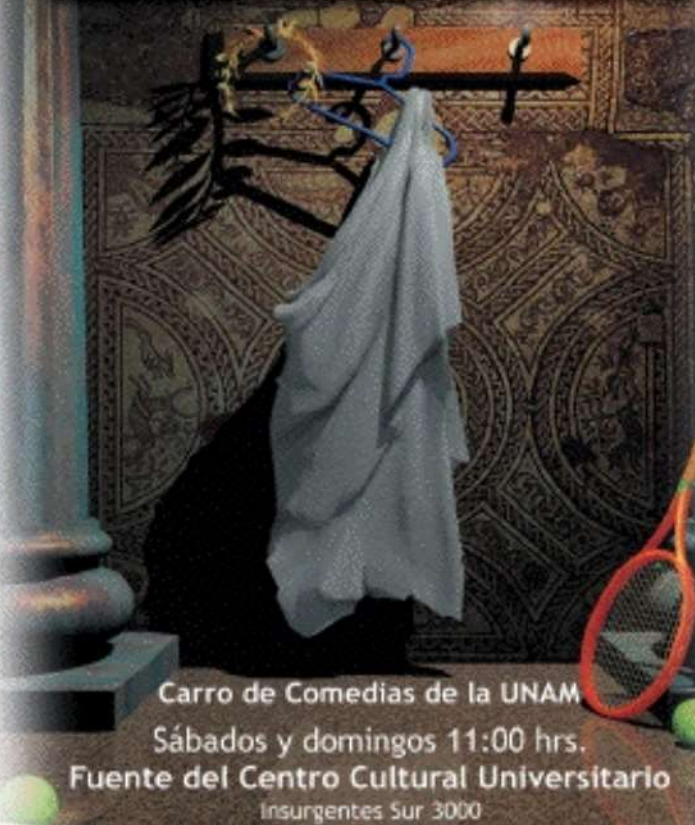
viernes 20:00 hrs., sábados 19:00 hrs.,
domingos 18:00 hrs.

Teatro Santa Catarina

Jardín Santa Catarina 10 - Plaza de Santa Catarina, Coyoacán

EN LA QUINCENA, JULIO CESAR.

DRAMATURGIA Y DIRECCION: JUAN CARLOS VIVES



Carro de Comedias de la UNAM

Sábados y domingos 11:00 hrs.

Fuente del Centro Cultural Universitario

Insurgentes Sur 3000



antígona

de José Watanabe

versión libre de la tragedia de Sófocles
una puesta en escena de
miguel ángel rivera

a partir del 10 de noviembre
viernes 20:00, sábados 19:00,
domingos 18:00 hrs.

Teatro Juan Ruiz de Alarcón

centro cultural universitario - insurgentes sur 3000

TEATRO
UNAM



UNAM

Colette

de Ximena Escalante

Dirección: Mauricio García Lozano

Hasta el 5 de noviembre
viernes 20:00 hrs., sábados 19:00 hrs.,
domingos 18:00 hrs.

Foro Sor Juana Inés de la Cruz

Centro Cultural Universitario - Insurgentes Sur 3000