

PASODEGATO

REVISTA MEXICANA DE TEATRO



Fundación
José Pagés Llergo
PREMIO
NACIONAL
PERIODIS
2005

ESTRENO DE PAPEL

CRUZANDO LA FRONTERA
DE EDUARDO SÁNCHEZ MEDINA

PERFIL

RODOLFO SÁNCHEZ ALVARADO
ALQUIMISTA DEL SONIDO

REPORTAJE

ESCUELA DE CIRCO ATAYDE-CONACULTA
X ENCUENTRO TEATRAL CON LA MUERTE

ENSAYO

EL PERIPLO DEL TIEMPO
DE PALOMA LÓPEZ MEDINA ÁVALOS
MENCIÓN HONORÍFICA
EN EL PREMIO DE ENSAYO TEATRAL 2005
PASODEGATO-CITRU



TEATRO
COLOMBIANO
CONTEMPORÁNEO

ARIZA, BLANDÓN, CAJAMARCA,
MARTÍNEZ, MOYANO, GARCÍA, VIVIESCAS
Y OTROS

¡CON PASODEGATO
ENTRA GRATIS AL TEATRO!

DOSSI



aniversario

4

AÑO 5 / NÚMERO 24 / ENERO-MARZO DE 2006 / \$50.00

[Fortalecimiento de la educación artística]

Visita la nueva página www.conaculta.gob.mx

Hoy los mexicanos tienen nuevas opciones para la educación artística

- El Centro Nacional de las Artes, con el apoyo de estados y municipios, coordina la creación de los Centros Estatales de las Artes. Ya se encuentran en operación los de Salamanca, Veracruz y Mexicali
- A través de Canal 23 y la Red EDUSAT, se encuentra en operación el Sistema de Educación Artística a Distancia, para llegar a todos los rincones del país

Se impulsa un amplio programa de educación artística a nivel nacional

- Más de 9 mil alumnos al año forman parte de la matrícula de las escuelas de educación artística del Instituto Nacional de Bellas Artes, con programas académicos de alto nivel
- Con el Sistema Nacional de Fomento Musical se incrementan los espacios para la formación musical de niños y jóvenes, ejemplo de lo cual es la primera gira internacional de la Orquesta Sinfónica Infantil de México, que ya suma siete giras nacionales y la grabación de su primer disco

Con programas innovadores, formamos a nuestros artistas del futuro

Con la finalidad de estimular la reflexión y el ejercicio ensayístico que acompañe el desarrollo de proyectos artísticos y creativos en el ámbito de la escena mexicana contemporánea

EL CENTRO DE INVESTIGACIÓN TEATRAL RODOLFO USIGLI

en coordinación con

PASODEGATO

Revista Mexicana de Teatro

Convocan al

PREMIO DE ENSAYO TEATRAL 2006

De acuerdo a las siguientes bases:

1.- Podrán participar escritores mexicanos o residentes en la República Mexicana, con excepción de los trabajadores de las instancias convocantes.

2.- El premio consistirá en el pago de \$20,000.00 M.N. (veinte mil pesos) y la publicación del ensayo ganador en *Pasodegato*, Revista Mexicana de Teatro.

3.- Los trabajos deberán estar escritos en español y tener una extensión no menor a 15 cuartillas y no mayor a 24 cuartillas. Los textos se presentarán por triplicado, impresos a doble espacio (letra Arial, 12 puntos) y por una sola cara, en papel tamaño carta. Deberán ser inéditos y no contar con compromisos editoriales previos. El tema del ensayo será libre, siempre y cuando esté relacionado con el acontecer teatral.

4.- Los concursantes deberán participar con pseudónimo. Adjunto al trabajo, en sobre cerrado e identificado con el pseudónimo y el título del ensayo, deberán incluirse los datos del autor: nombre, domicilio, número telefónico y correo electrónico. Cualquier tipo de referencia, leyenda o dedicatoria que pueda sugerir la identidad del autor, causará la descalificación del trabajo.



ESCENARIOS, FORTUNA Y DIRIGIDA POR FLAVIO GONZÁLEZ MELO.
FOTO DE JOSÉ JORGE CARRERÓN

PARA MAYOR INFORMACIÓN COMUNICARSE DE LUNES
A VIERNES A LOS NÚMEROS (55) 5668 9232
Y 5668 8756 (PASODEGATO) Ó (55) 1253
9414 (CITRU) EN HORAS HÁBILES.

La participación en el concurso implica la
aceptación de estas bases.

5.- Los trabajos deberán dirigirse a la redacción de *Pasodegato*: Eleuterio Méndez Núm. 11, esquina Héroes del 47, Col. Churubusco-Coyoacán, Del. Coyoacán, C.P. 041290, México, D.F., o al CTRU/INBA: Centro Nacional de las Artes, Torre de Investigación, 5to Piso, Churubusco y Tlalpan s/n, Col. Country Club, C.P. 04220, México, D.F.

6.- La fecha límite para la recepción de trabajos será el viernes 31 de marzo de 2006. El concurso queda abierto desde la publicación de la presente convocatoria.

7.- El jurado dictaminador estará integrado por especialistas de reconocida trayectoria.

8.- Es facultad del jurado descalificar cualquier trabajo que no presente las características exigidas por la presente convocatoria, así como resolver cualquier caso no previsto en la misma. El fallo será inapelable.

9.- El resultado se publicará el viernes 19 de mayo de 2006 en la página del CTRU: www.conaculta.gov.mx/centros/citru/index.htm

AÑO 5
NÚMERO 24
 ENERO/MARZO
 DE 2006



En portada:
Desplazados,
 de Misael Torres. Ensamblaje-Teatro.
 FOTO DE CARLOS MARIO LEMA.

Recuadro de portada:
Máquina Hamlet,
 de Heiner Müller, Teatro Hora 25.
 FOTO DE SANDRA ZEA.

4 **ABREBOCA**
INDETERMINACIÓN Y
CERTEZA
 POR FERNANDO SOLANA OLIVARES

6 **PERFIL**
DESTINATARIO:
RODOLFO SÁNCHEZ
ALVARADO
 POR JOSÉ DE SANTIAGO

7 **RODOLFO SÁNCHEZ Y LA**
DIMENSIÓN INVISIBLE
DEL TEATRO
 POR LUIS DE TAVIRA

8 **GRAN ORQUESTADOR**
 POR ALEJANDRO VELIS

9 **DIVIDIR EL SILENCIO,**
SIGNIFICAR EL RUIDO
 POR RAÚL ZERMEÑO

10 **TEATROLOGÍA DE R.S.A.**
 POR PATRICIA CHAVERO

DOSSIER
TEATRO
COLOMBIANO
CONTEMPORÁNEO

14 **EL TEATRO**
COLOMBIANO EN LA
TRANSICIÓN DEL SIGLO
XX AL XXI
 POR VÍCTOR VIVIESCAS

15 **EL NUEVO TEATRO Y LO**
NUEVO EN EL TEATRO
COLOMBIANO
 POR PATRICIA ARIZA

18 **APUNTES DE UN**
CONVERSATORIO
 POR DARÍO GÓMEZ

21 **LA FIGURA DEL**
ENCIERRO EN LA
DRAMATURGIA
COLOMBIANA DE HOY
 POR SANDRA CAMACHO LÓPEZ

24 **LA REPRESENTACIÓN**
DEL INDIVIDUO EN EL
TEATRO COLOMBIANO
MODERNO
 POR VÍCTOR VIVIESCAS

27 **EL MITO COMO FUENTE**
DE UNA DRAMATURGIA
 POR LUZ MYRIAM GUTIÉRREZ Y
 ALBERTO TORRES

30 **LA CANDELARIA**
 POR SANTIAGO GARCÍA

31 **EL ESTADO ACTUAL DEL**
TEATRO COLOMBIANO
 POR FARLEY VELÁSQUEZ

34 **ESQUINA LATINA:**
TEATRO CON PROYECTO
SOCIAL
 POR ORLANDO CAJAMARCA CASTRO

36 **NUESTRA GENTE,**
CORPORACIÓN
CULTURAL
 POR JORGE BLANDÓN

38 **MUJERES QUE DAN**
GUERRA
 POR CARLOTA LLANO
 Y FERNANDO MONTES

40 **UNA DRAMATURGIA A**
LA INTEMPERIE
 POR CRÍSPULO TORRES B.

42 **CUADERNO DE**
REFLECCIONES SOBRE LA
COSA TEATRAL
 POR CRISTÓBAL PELÁEZ

44 **TEATRO ALQUÍMICO**
 POR GILBERTO MARTÍNEZ

46 **LAS VISIONES DE UNA**
HISTORIA DE CIEGOS
 POR JUAN CARLOS MOYANO

48 **UNIVERSIDAD DEL**
VALLE: DEPARTAMENTO
DE ARTES ESCÉNICAS
 POR ALEJANDRO GONZÁLEZ PUCHE

49 **REVISTA TEATROS**
 POR MARGARITA ROSA GALLARDO

50 **EL ESCENARIO DE LA**
PLURALIDAD TEATRAL
DE BOGOTÁ
 POR ADELA DONADÍO

51 **DÉCIMO FESTIVAL**
IBEROAMERICANO DE
TEATRO
 POR MARIO CHACÓN CARRILLO

52 **ENSAYO**
EL PERIPLO DEL
TIEMPO: UNA LECTURA
BERGSONIANA DE UN
HOGAR SÓLIDO
 POR PALOMA LÓPEZ MEDINA
 ÁVALOS

58 **REPORTAJE**
ESCUELA DE CIRCO
 POR CYNTHIA FRANCO

61 **ENCUENTRO TEATRAL**
CON LA MUERTE
 POR ROGELIO MARTÍNEZ

62 **REPÚBLICA DEL TEATRO**
BAJA CALIFORNIA
QUEREMOS CRECER
 POR ANDRÉS VILLAR
 Y JULIO JAUREGUI

64 **JALISCO**
ENCUENTRO NACIONAL
NUEVOS CREADORES A
ESCENA
 POR OLGA GUTIÉRREZ

65 **JUSTO A TIEMPO**
 POR SUSANA ROMO MORALES

66 **MICHOACÁN**
SOBRE EL TEATRO
TRASHUMANTE
 POR EMIL EMILIO LABROCHA

68 **NUEVO LEÓN**
POLÍTICAS DEL
GLOBALITALISMO: PARA
UNA PRODUCCIÓN
SIMBÓLICA
 POR JAVIER SERNA

70 **QUERÉTARO**
LA RE-COGIDA DE LAS
SEÑORITAS
 POR NADIA SIERRA CAMPOS

72 **ZACATECAS**
EDUCACIÓN Y TEATRO
 POR JESÚS GUILLERMO ZAPATA
 ORTIZ

74 **ESCENA INTERNACIONAL**
LOS NIÑOS DE MORELIA
 POR JOSÉ J. VASQUEZ

PRIMER INTERCAMBIO
MÉXICO-REPÚBLICA
CHECA
 POR PASODEGATO

75 **PINTER: UN CLÁSICO**
MODERNO DEL
INCONFORMISMO
 POR SILVINA FRIERA

76 **LIBROS**
¿VANGUARDIAS
TEATRALES DESPUÉS DE
LA VANGUARDIA?
 POR JOSE LUIS GARCÍA BARRIENTOS

77 **NUEVOS DRAMATURGOS**
DE YUCATÁN
 POR VIDAL MEDINA

78 **TÉCNICA TEATRAL**
LUZ Y SONIDO
 POR ZONIA RANGEL MORA

79 **NIÑOS**
MARIONETAS DE LA
ESQUINA
 POR LEONARDO KOSTA

80 **SUGERENCIAS FELINAS**
1ER PREMIO DE TEATRO
GEORGE WOODYARD
 POR PASODEGATO

81 **MÁSCARA VS CABELLERA**
CARTAS A LA
REDACCIÓN
 POR RODOLFO OBREGÓN Y
 FRÉDÉRIC CHEVALLIER

82 **DE ÚLTIMA HORA**
DEL PRINCIPIO, EL FIN
 POR RODOLFO OBREGÓN

83 **DRAMATURGIA**
ECUATORIANA ACTUAL
 POR PATRICIO VALLEJO
 ARISTIZÁBAL

ESTRENO DE PAPEL
CRUZANDO LA FRONTERA
 DE EDUARDO SÁNCHEZ MEDINA

PASODEGATO

DIRECTOR
JAIME CHABAUD*

SUBDIRECTOR
JOSÉ SEFAMI

EDITOR
EDGAR CHÍAS**

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

CORRECTORES
RUBÉN ORTIZ
SUSANA QUINTERO

DISEÑO Y PRODUCCIÓN EDITORIAL
MIRIAM AGUIRRE ARVIZU

ASISTENCIA GENERAL
MARÍA DE LA PAZ ZAMORA

FOTOGRAFÍA
FERNANDO MOGUEL
JOSÉ JORGE CARREÓN

DISTRIBUCIÓN Y DIFUSIÓN
EDGAR LAURRA BAQUIO
SERGIO SÁNCHEZ

COORDINADOR DE VOCEADORES
HUGO CORRIPIO

COORDINADORES
DE SECCIONES FIJAS EN LOS ESTADOS

BAJA CALIFORNIA: HEBERT AXEL
JALISCO: FAUSTO RAMÍREZ
MICHOACÁN: ARNULFO MARTÍNEZ
NUEVO LEÓN: JAVIER SERNA
QUERÉTARO: LEONARDO KOSTA
ZACATECAS: JUAN ANTONIO CALDERA

IMPRESIÓN
GRÁFICA, CREATIVIDAD Y DISEÑO

PASODEGATO, revista trimestral núm. 24, Enero-Marzo 2006.
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
admonpdg@prodigy.net.mx
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 DEGATO

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, Baja California, Jalisco y Zacatecas.

*Sistema Nacional de Creadores de Artes (FONCA).

** Jóvenes Creadores 2005-2006 (FONCA).

PREMIO NACIONAL DE PERIODISMO EN EL CUARTO ANIVERSARIO

PASODEGATO Revista Mexicana de Teatro ha recibido el Premio Nacional de Periodismo José Pagés Llergo 2005 en el rubro de Publicación o Programa Cultural justo cuando conmemoramos el cuarto aniversario. La distinción cae como una doble sorpresa porque nos parece absolutamente insólito que se la otorguen a una revista de teatro. Nuestro arte pertenece, como diría David Olguín, "a la inmensa minoría", no habita el imaginario de los políticos, difícilmente el de los periodistas, muy escasamente el del público. Es por eso que después de cuatro años de intenso trabajo en la construcción de una revista republicana, diversa y lo más seria que hemos podido, nos sentimos muy satisfechos por este reconocimiento.

Coordinado por Víctor Viviescas, el Grupo de Investigación en Estética e Historia del Teatro Colombiano Moderno de la ASAB de Bogotá, Colombia, han preparado el espléndido Dossier que damos a conocer en estas páginas. Nos hemos propuesto revisar el quehacer escénico de otras latitudes simplemente para ofrecer al gremio mexicano una visión que ayude a ampliar horizontes, a comparar y aprender de otros paradigmas teatrales, y comprender –en este caso muy palpables– los vasos comunicantes que puede haber de un país a otro. Así como a los mexicanos pueden sorprender las constantes referencias que hacen los colombianos a nuestro país, no dudo que a éstos les sorprendería lo mucho que influenció y motivó a los escenarios de México el método de creación colectiva de Colombia durante los años setenta y ochenta. En ese sentido, las presencias de Enrique Buenaventura con el TEC y Santiago García con La Candelaria fueron fundamentales. Sin embargo, la última década ha reducido las posibilidades de intercambio o conocimiento de nuestros mutuos escenarios y es por ello que este Dossier dedicado al Teatro Colombiano Contemporáneo es un feliz inicio en la construcción de puentes artísticos de México con el mundo y, muy especialmente, con Latinoamérica. Este número ha sido apoyado entusiastamente por el Ministerio de Cultura de Colombia y por la Secretaría de Relaciones Exteriores de México. Para ellos nuestra gratitud.



Dedicamos el Perfil de este número al maestro Rodolfo Sánchez Alvarado, "padre de la escenofonía" –diría José de Santiago– y "alquimista del sonido" –le llama Luis de Tavira– en sus cincuenta años de dedicación al teatro.

Por último quisiéramos destacar que por segundo año consecutivo el Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU-INBA) y PASODEGATO convocan al Premio de Ensayo Teatral 2006 con la finalidad de fomentar la reflexión y el pensamiento sobre el arte dramático en nuestro país.

Jaime Chabaud.



OSCURO HOMENAJE

INDETERMINACIÓN Y CERTEZA

Fernando Solana Olivares

PERSONAJES

María Lapidario, actriz, cuarenta y nueve años.

Beto Armendáriz, actor, cuarenta y seis años.

B. Silva, actriz, veinticinco años.

Lea Galván, actriz, veintiocho años.

Gus Valdés, director de teatro, sesenta y dos años.

La escena ocurre en un jardín ligeramente selvático, donde se ensaya una obra de teatro. Algunos están sentados y otros de pie. La escenografía enseña sus tripas.

Valdés: Escucha la frase: "Mi jardín me brinda una certeza mayor que cualquier sistema filosófico". La escribió Jünger, y tú también podrías decirla con mejor entonación, B. Comienzo a cansarme de tu desgano, carajo. Volvamos a comenzar.

Armendáriz: No creo que debas presionarla tanto, maestro.

Lapidario: Es que eres un majadero, Valdés.

Valdés: Solidaridad de género, ya apareció: las que dicen "empoderamiento". Y el galán de la chica, claro. Mas sin embargo, adelante, B., déjanos ver si tienes algo que hacer en todo esto.

Lea: ¿Me permiten interrumpir? Es que esta silla cruje. Yo vibro cuando B. dice su parlamento, se produce un ruidito y a lo mejor eso es lo que no le gusta, maestro.

Lapidario: No digas pendejadas, babosa. Lo que Valdés le pide a B. es lo que él suele hacer cada vez que dirige. No lo comprenderías.

Armendáriz: ¿Me das chance, Valdés? ¿Sí? Bueno: la idea es que en un jardín suceden transformaciones e intercambios que no percibimos. Al hacerlo, cambia

nuestro nivel de certeza sobre lo real. Entonces...

Valdés: Deslumbrante, amigo mío, hacía tiempo que no te veía pensar. Síguelo haciendo, aunque ella no te entienda. Mas sin embargo, se trata de ti, B. ¿Estás aquí o en tu lascivo interior, caliente por el galán que nos está rondando? Dímelo.

Lapidario: Todo lo sexualizas, Valdés. Deberías ir al psiquiatra. O meterte a Internet y desfogarte. Una página sadomasoquista con impedidos, ¿cómo ves?

Valdés: Estoy hablando contigo, ninfeta, no con don Mario. Luego voy a él. Pero dijo algo interesante: impedidos. ¿Lo dirá por ti, por tu atrofia?

Armendáriz: No creo que debas mezclar cosas que no son, maestro. La pones más nerviosa.

Lea: Ay, pues con la pena: ¿puedo hacer una propuesta? Se trata de aportar, ¿no? ¿Qué tal un fondo musical como de guitarras cuando B. esté diciendo su parlamento, maestro?

Lapidario: No seas pendeja, babosa. Y todo esto es por el tema, Valdés: indeterminación y certeza. Vamos a hacer algún trabajo de análisis, ¿no? Ah, ya veo: le vas a poner música de guitarritas a lo que no te resulte.

Armendáriz: B. necesita tener un contexto, Valdés.

Valdés: ¿Y entonces tú requieres un contexto para decir once palabras? Llegamos más lejos quien no sabe adónde va, actricilla cuyo galán es un actorcete. Pronúncialas, nada más.



Lapidario: Con tu permiso, Valdés. O mejor sin él. Lo que te dice Armendáriz, B., es que la estructura de la materia está definida por modelos de probabilidad. El jardín es un mundo vivo donde esto puede confirmarse.

Valdés: ¡Caramba, don Mario, su masculinidad razona! ¿Quién lo iba a creer? Explíqueme usted a la vestal qué es lo indeterminado del asunto, dónde está la certeza para entonar once palabras.

B: ¡Vaya y chingue a su madre! Es usted un verdadero ojete que nos trata a todos como si fuéramos imbéciles.

Armendáriz: B., tranquilízate, vas echarlo todo a perder. Y tú ya no te pases, maestro. Vamos a ensayar.

Valdés: ¡Ajá! La ninfeta de hediondos pedos fosforescentes reacciona. Ya puede hablar. Mi madre hablaba, primero dio órdenes estalinistas y luego se quedó callada. ¿Tu puta madre qué te enseñó a hacer, actricilla?

Lapidario: Fue la última, Valdés. O le das otro curso a esto o la que se va soy yo



y estrenas un monólogo autobiográfico, puto. Va derecho.

Valdés: Don Mario ataca: ¿va derecho?

Lea: Maestro, no se ofenda, pero me tiene descuidada. Como el efecto mariposa en el jardín, ¿verdad? Ay, fue una broma.

Armendáriz: Volvamos al jardín, por Dios santo.

Valdés: Has dicho algo sensato. Según el medieval Pedro Hispano, la determinación restringe el concepto de aquello con lo que se enlaza, como la palabra 'muerto' restringe el concepto de hombre cuando se dice 'hombre muerto'. Entonces dígame, damisela medúsica: a) ¿qué es lo indeterminado?, b) ¿cuál es la relación de ello con un jardín?, y c) ¿por qué se habla de certeza?

B: A) Lo determinado es aquello de lo que se puede afirmar algo y lo indeterminado es aquello de lo cual no se puede afirmar algo. B) El jardín es el espacio de la indeterminación. C) La certeza puede entenderse como determinación porque agrega nuevas notas a los conceptos. Spinoza escribe: *Omnis determinatio est negatio*.

Lapidario: Tenga para que se entretenga.

Valdés: Lo sabía: tanta belleza no podía ocultar la idiotez, mas sin embargo, ¿cómo pones tu lindo hociquito cuando hablas en latín? Así quiero que digas la frase: como algo que no entiendes. Pero debo aceptar que me sorprendiste, jodencita. Habla del jardín.

Lapidario: "Jodencita": jovencita que jode. Padre Joyce, ¿no? Eres tan previsible.

Valdés: Antes de que decida a cuál de los dos le va a dar el chocho, déjenla hablar. Jardín, ninfeta, jardín. Ponte a contarnos.

B: Siempre he querido vivir en un jardín. Es un arte adyacente a la alquimia y el único regreso posible que conozco al equilibrio. La pala enterrada en la tierra transmite vibraciones que son inmediatamente utilizables para la transformación de la conciencia, las plantas ceden una información esencial para que las puertas de la percepción se ensanchen, su ciclo de fertilidad y mutaciones educa la comprensión. Siempre he querido vivir en un jardín y escuchar los ruidos de su música discreta, terminar la tarde caminando por sus senderos, ver la lluvia caer por la ventana. ¡Oh!

Armendáriz: No te pongas triste, B., podríamos rentar una casa con jardín.

Lapidario: Ella habla de alquimia, cretino, no del error. Para ya de estarla cortando. Va derecho, cabrón.

Valdés: Su guerra lasciva la dejan para después, cinturitas. Quien se refocile primero con ella no nos incumbe ni a mí ni a ella, tan lánguida y pirujilla como interesante. ¿De dónde sales, madre?

Lea: A mí no me gusta causar problemas, maestro. Por eso procuro ser discreta y tímida. Hablo en serio. Ay sí, ¿no?

Lapidario: De casa de tu chingada madre, violada y loca. ¿Por qué odias a las mujeres, cabrón? Habla con alguien, Valdés, necesitas atención.

Valdés: Don Mario avanza para sitiarnos. Respira, niña, y no te entregues. Vamos a actuar. Siempre lo has querido y no lo has tenido. ¡Ah! Crees que nunca lo tendrás. Pero ahora llegas al jardín y mas sin embargo lo dices, muchachita: no es cinismo sino una defensa estética. ¡Ah! Los dioses regresarán algún día y tú estarás esperándolos en el jardín. Ahí será la edad de los titanes. Enséñame su radiación.

B: "Mi jardín me brinda una certeza mayor que cualquier sistema filosófico. Es suficiente observarlo para comprender que allí ocurren cosas absolutamente diferentes de las que percibimos. Como, por ejemplo, el diálogo cósmico que se produce entre la tierra y el sol durante la floración, implícante en lo profundo de nuestro ánimo sin que haga falta incomodar un más allá".

La luz se apaga y cae el telón.

FERNANDO SOLANA. Escritor y articulista. Fue coeditor de los suplementos culturales de *La Jornada* y *El Nacional* en los ochenta y noventa. Fue maestro de El Foro Teatro Contemporáneo.

CARTA URGENTE

DESTINATARIO: RODOLFO SÁNCHEZ ALVARADO

José de Santiago

Querido Rodolfo:
Hemos sido reiteradamente inconstantes en nuestras reuniones de antes que tanto gusto y provecho nos han aportado en los dilatados años de amistad y colaboración, siempre al amparo de la común necesidad, urgencia, de trabajar y producir en el campo de la creación artística, del teatro, para ser preciso.

Entiendo –y de pareado entendimiento ha de ser cualquiera que vive en el DF– que los motivos no son falta de interés ni abulia, sino la natural dificultad de comunicación en urbe tan convulsa y agresiva. No menos grave es la diversificación a que estamos sometidos por causa del natural e imprescindible afán de ganar y merecer el “pan nuestro de cada día” que, contra lo que predicán los abanderados del liberalismo transnacional, cada vez cuesta más. Es el caso que, para no prolongar el tiempo de la ausencia, aprovecho la buena disposición de los señores de PASODEGATO y me dispongo a escribirte una carta.

A lo primero, te comento que de tanto que llevamos de conocernos, siento que nacimos juntos y nunca nos conocimos porque “desde en antes” ya andábamos por allí compartiendo afanes, pero pensándolo bien, caigo en cuenta de que supe de ti cuando acudía a Radio UNAM, simplemente como acompañante, a las grabaciones de una serie de teatro que se transmitía los domingos por la tarde –creo que se llamó Teatro en Atril–. Eso fue por ahí de la década de los sesenta (la mayoría de los actores y directores pertenecía o había pertenecido al grupo de Héctor Azar). Recuerdo, entre otros, a Marisela Olvera, Magda Vizcaíno, Ramón Barragán, Héctor Palacios, Virgilio Leos, Javier Velasco y Gilberto Pérez Gallardo. De las obras, recuerdo particularmente *Picnic en el campo de batalla*, de Fernando Arrabal.

Poco después –ya en los setenta–, colaboré con Ramón Xirau escribiendo para su programa *Los libros al día, una revisión crítica de publi-*

caciones recientes. Entonces volví a saber de ti y me hice la idea –jugetona– de que eras algo así como el dueño de la difusora porque eras “ajonjolí de todos los moles” y la gente hablaba de ti con enorme respeto. Era yo amigo de Carlos Illescas quien no hacía otra cosa sino alabarte y ufanarse de tu amistad.

La verdad es que en aquellos tiempos yo no sabía bien lo que tú hacías, mi cultura radiofónica era nula, no entendía nada de efectos sonoros, de mezclas, de edición, de niveles ni de secuencias acústicas, pero se decía que eras bueno en todo y comencé a fijarme, a escuchar con cuidado. Así fui entendiendo tus méritos y las razones de tu prestigio.

Después me enteré de que fuiste responsable de efectos y sonido en puestas en escena de Héctor Mendoza, de las legendarias, como *Don Gil de las calzas verdes* en el frontón cerrado de CU, con la que Héctor resucitó al CUT, después de la debacle de la “toma” del Foro Isabelino por Carlos Jiménez. En el *Don Gil*, el musicalizador fue nuestro común maestro y amigo, el inolvidable compositor Luis Rive-ro, recientemente fallecido.

La tercera vez que me encontré contigo fue en la elaboración de la cinta sonora para el montaje de *La gran revolución*, de Jaime Augusto Shelley que se estrenó en el teatro Arcos Caracol, bajo la dirección de Luis de Tavira –amigo y colega dilecto con quien habríamos de hacer terna en tantos proyectos.

Ya desde entonces habías hecho la cinta sonora para una obra en la que yo era escenógrafo: el *Woyzek*, de George Büchner, pero en esa ocasión no tuve oportunidad de alternar contigo.

En realidad había surgido en el grupo de Luis la inquietud de montar *La muerte de Dantón*, del mismo Büchner, deslumbrados por la obra del dramaturgo; pero en el camino se nos atravesaron las inquietudes políticas e ideológicas de algunos actores –quizá hasta las nuestras también–, entre los que se



encontraban Rosa María Bianchi, Joaquín Garrido, José Luis Cruz y Guillermo Díaz. Este último nos aproximó a Vlady, el pintor, que sabía muchísimo sobre la historia de Europa y la Revolución francesa (o eso nos parecía gracias a sus peroratas eruditas), quien se convirtió durante un tiempo en el gurú del grupo. Al mismo tiempo, surgió –quién sabe de dónde– la alternativa de montar la obra homónima del príncipe Crotokine *La gran revolución*, para tener una perspectiva popular próxima al anarcosindicalismo.

La dramaturgia se encomendó a Shelley –por sugerencia de Joaquín– y se te pidió a ti la musicalización y el inventario interminable de efectos sonoros, característico de los montajes tavirianos.

Sin duda recuerdas las jornadas de actividad febril que solíamos comenzar a eso de las seis de la tarde, provistos de tequila o coñac –más de acuerdo con el talante que con el estado de las finanzas–, y que se prolongaban hasta la madrugada. Eran tiempos en los que no había computadoras personales –o nosotros no las conocíamos–, de modo que se seleccionaban fragmentos musicales de los acetatos de 33 1/3 que tú editabas cortando la cinta magnética con mano de neurocirujano. Después nos sorprendías con tu pericia para producir sonoridades, sensaciones que constituían metáforas de efecto hipnótico. Ese fue el caso del *loop* de una gota de agua que acompañaba a Charlotte Corday –Rosa María Bianchi– en su paso cauteloso y dilatado hacia la bañera de Marat. Yo había diseñado una escalera con helicoidal poligonal que hacía parecer interminable el descenso. Luis marcó a la actriz, vestida de blanco –como pintura alusiva al asunto de Santiago Rebull–, un itinerario en cámara lenta por todos los niveles del escenario hasta llegar a descargar la puña-

lada mortal de los girondinos sobre Marat, "el amigo del pueblo".

Según me comentaste, fue ese el reto que te despertó la necesidad de hacer del sonido un elemento "actuante" más que un acompañante de fondo en el espectáculo; en realidad se trata de una visión renovadora en la que tiene plena justificación el término *escenofonía* con el que la has bautizado. En ella veo una confirmación de la consigna wagneriana que reclama la conjunción armónicamente unificada de los lenguajes artísticos para que se trasciendan a sí mismos convertidos en algo diferente, pero tu propuesta, además, apela al simbolismo neutro, cercano a la dimensión del lenguaje abstracto, la persistencia de aquella gota se convertía en pauta y en compás de la danza macabra de la historia.

Esas sensaciones de trabajo al lado de Luis de Tavira en la que la elaboración técnica y el abordaje de las emociones se entreveraba con la admiración mutua, se convirtieron en una fuente de energía que sorprendía de tan fecunda. Nos hicimos amigos entrañables. Dices bien cuando afirmas que el desarrollo de muchas de nuestras iniciativas creativas fue posible gracias a la amplitud de miras de tan importante amigo, director y maestro.

Después de *La gran revolución* habrían de venir muchas obras en las que colaboramos, pero yo conservo particular memoria de *La sombra del caudillo*, basada en la novela de Martín Luis Guzmán que, después de una larga y exitosa temporada en el teatro Juan Ruiz de Alarcón, fue invitada al Festival Horizonte de Berlín y a una gira por Holanda, Suiza y Alemania.

Las giras teatrales son particularmente duras. En cada lugar hay que adaptarse a las particularidades del espacio. No es raro que el director, el responsable del sonido, el escenógrafo y el coreógrafo no vean la luz del sol en varios días. Ese fue el caso en la gira de marras y, como se comprenderá, *elsprit du corp* es imprescindible, acaba uno amándose u odiándose. En nuestro caso sucedió lo primero.

Comprobé, en esos avatares, que a la par de tu virtuosismo y la calidad de tu trabajo, sobresalen tu modestia y tu capacidad de escuchar. Siempre me consultabas sobre la ecualización, la posición de las bocinas y, particularmente, los volúmenes -supongo que para encontrar apoyo contra las preferencias

de Luis, que no satisfecho con disparos de pistola y metralleta, gustaba de saturar los tímpanos del público por cualquier medio-.

Luego de esa intensa experiencia -la gira duró varias semanas-, surgió la necesidad de montar algo que nos expresase, no necesariamente al amparo de una dramaturgia preestablecida, sino a partir de sentimientos comunes, pero al mismo tiempo, íntimos. Queríamos algo que estuviera también en la sensibilidad nacional y, particularmente, en la cultura popular. Luis dio en el clavo cuando propuso trabajar a partir del poema *Suave patria* y de la prosa *La novedad de la patria*, ambos de Ramón López Velarde.

En ese montaje tu trabajo fue particularmente importante, estaba lleno de efectos y de música que había recopilado y grabado Francisco de Santiago en la ciudad de Jerez. Había música en vivo y estaba la Casa del Lago.

La obra tuvo también incursiones en el extranjero. Esta puesta en escena fue la primera de una trilogía velardeana en la que tu trabajo también fue fundamental: *Zozobra*, con un texto del mismo Luis, y *María Santísima*, de Armando García. Ambas obras fueron montadas en El Galeón.

Es innegable que, si bien el recuerdo sublima las vivencias y que lo bueno con la distancia se hace mejor, tu participación rebasaba con mucho la habilidad y la destreza en el manejo de tus recursos. Comenzabas ya por entonces a producir verdaderas composiciones originales que habría que revalorar también como creaciones escenofónicas.

Vivimos muchas otras experiencias creativas de las que seguiré haciendo recuerdo en sucesivas cartas que me propongo enviarte -las proporciones de una revista aconsejan por ahora poner fin a ésta-, pero no quiero terminar sin ponderar las composiciones que recientemente me has hecho escuchar en tu estudio de grabación; para decir lo poco, son maravillosas, lindan con la música serial, pero tienen componentes "orgánicos" que las impregnan de sensualidad y paradójicamente, poesía visual porque, en efecto, evocan visiones. No me queda la menor duda de que convertido en padre de la escenofonía, tienes en tu faltriquera arsenal de poesía sonora para ofrecernos.

JOSÉ DE SANTIAGO . Artista plástico y escenógrafo.

PIONERO DE LO IMPALPABLE

RODOLFO SÁNCHEZ ALVARADO Y LA DIMENSIÓN INVISIBLE DEL TEATRO

Luis de Tavira

Si por fin, demasiado tarde como suele ocurrir, acude a la conciencia de nuestras valoraciones artísticas la necesidad de reconocer las indiscutibles aportaciones de Rodolfo Sánchez Alvarado al teatro mexicano, será porque nuestra capacidad estética alcanza ya a vislumbrar lo que puede ya reconocer sobre la consistencia de las transformaciones del arte teatral, llegado a nuestros días a través de sus más cabales realizaciones.

Porque es a la luz de esos hallazgos donde podemos decir que reconocemos la imprescindible aportación de un artista pionero, virtuoso, original y casi único en su especie como Rodolfo Sánchez Alvarado.

Sin embargo, antes de acceder a la escala de semejante reconocimiento, tal vez sea necesario aceptar lo rezagadas que van nuestras valoraciones estéticas respecto a la naturaleza de las experimentaciones artísticas, que no por menos evidentes dejan de resultar imprescindibles para la comprensión de aquellas aportaciones técnicas y sus correspondientes avances conceptuales, sin cuya apropiación no sucede el desarrollo que la actualidad del arte exige.

Porque a la luz de las más consistentes hipótesis de la experimentación artística, sin cuya verificación el arte no sería lo que ha alcanzado a ser, hay formulaciones que siguen pareciendo insólitas e inquietantes para el remanso de las categorizaciones complacientes. Tal es el caso, por ejemplo, de la consideración conceptual de la *cenestesia*, que -aplicada a la condición intersubjetiva de los lenguajes artísticos- nos podría proponer la concepción de la estructura programática del *poema sinfónico* de Franz Liszt como la verdadera invención del cine, al menos con la misma validez germinal y varias décadas de antelación al lenguaje surgido de los experimentos ópticos de los Lumière, ya que si bien el filme sonoro de Liszt sólo puede evocar las imágenes que visualiza, el primer cine fotográfico fue, a su vez, sordomudo. Porque es ante la consideración de las indagaciones científicas sobre la sensación y su aplicación en la asombrosa

revolución tecnológica que las ciencias humanas transforman las valoraciones estéticas, tanto como éstas al arte mismo. Así, podemos entender el asombroso devenir musical del siglo XIX, sometido a la tensión dramática que provoca la contraposición estética entre los conceptos de *música absoluta* y *música programática*. Y en esta última, asistir al prodigioso replanteamiento de fronteras que abraza desde la "idea fija" en Beriloz, hasta la iluminación escénica y su cromatismo escenográfico previsto ya en la revolución armónica de las últimas partituras wagnerianas. Ahí surgió el detonante de la transformación teatral que entraña la formulación del concepto de puesta en escena como modernidad del teatro, según la provocación de Adolphe Appia en *La música y la puesta en escena* desde entonces.

Los hacedores del primer cine y sus espectadores venían del teatro, por ello los primeros filmes son ejercicios de una hiperteatralidad constreñida por una técnica incipiente y desequilibrada. De otra manera, el arribo del teatro a su actualidad post cinematográfica hubo de suponer una violenta transformación de su morfología, a través de la incorporación tecnológica que lo dotara de la capacidad de superar el cerco ilusorio del predominio visual de la era fotográfica, al tiempo que recuperara su antiguo poder como "obra de arte viviente". Tal fue el triunfo del concepto del teatro como puesta en escena en la segunda mitad del siglo XX.

Y es a la tenue luz de semejantes consideraciones que podríamos valorar y reconocer el primordial significado de las aportaciones de quien ha sido el primer escenógrafo sonoro de la puesta en escena mexicana, sin cuya experimentación y admirable consistencia técnica tal vez no podríamos reconocer los más valiosos hallazgos de nuestra modernidad teatral.

Rodolfo Sánchez Alvarado es una presencia fundamental del teatro mexicano reciente. No podemos recordar alguna de las puestas en escena que han significado lo mejor de nuestro teatro en las que no haya habido una dimensión sonora elaborada por Rodolfo. Este genial alquimista del sonido ha sacrificado -casi sin saberlo, o sabiéndolo oscuramente- toda su laboriosísima actividad a la existencia invisible del teatro. Podemos decir, por tanto, que el teatro le debe algo muy importante: su imprescindible invisibilidad; es decir, ni más, ni menos: casi su esencia.

LUIS DE TAVIRA. Director de escena y pedagogo. Está al frente del Centro Dramático de Michoacán y de Casa del Teatro.

LA TECNOLOGÍA AL SERVICIO DE LA ESCENA

GRAN ORQUESTADOR

Alejandro Velis

Antes de conocer a Rodolfo como persona lo conocí por medio de su trabajo. Siempre que escuchaba el diseño sonoro de Rodolfo en algún montaje, deseaba conocer a la persona que estaba detrás de la creación. Hace once años, cuando estudiaba un curso de especialización de teatro en Barcelona, fui a ver una puesta en escena de una obra de Tennessee Williams. El diseño sonoro que había en ese montaje era realmente espectacular, enternecedor y -sobre todo- acompañaba a la acción de la obra misma, la de los actores y la de la dirección propuesta. Nunca había escuchado nada igual. Se trataba de un diseño sonoro particular con el que se creaban atmósferas, ritmos, sonoridades y nunca en un plano ilustrativo. La música o el efecto propuesto jamás querían ser protagonista; se trataba de una creación que, junto con la del director, estaban plasmando en escena. Esto es lo más parecido que podría decir para describir el trabajo del maestro Rodolfo. Dos de las obras en las que ha participado que me impactaron por su complejidad y apoyo a la escena fueron *Guía de turistas*, de Botho Strauss -presentada a finales de la década de los noventa- y *Santa Juana de los mataderos*, de Brecht, ambas dirigidas por Luis de Tavira.

Rodolfo es un dramaturgo de la sonoridad en el sentido de la estructuración musical. Te acompaña, te propone y jamás impone. Fue hace unos cinco años cuando tuve la oportunidad de conocer a Rodolfo en persona. La primera entrevista de trabajo fue realmente enriquecedora y ahí me di cuenta que estaba redescubriendo al creador que finalmente iba a trabajar para un montaje mío. Quedé realmente complacido y conmovido por su calidad humana (sus anécdotas, la forma de recibirme en su casa y de charlar más allá de lo laboral), cultura (es un melómano) y porque aceptó trabajar conmigo.

Colaboramos juntos en *De la mañana a la media noche*, de Georg Kaiser, el año pasado en el



De la mañana a la media noche. Foto de José Jorge Carreón.

Centro Cultural del Bosque. En los ensayos generales ya estaba platicando con Rodolfo de mi siguiente montaje y la importancia y mi necesidad de volver a trabajar con él. *Adela y Juana*, de Verónica Musalem se estrenará en febrero próximo en la Sala Xavier Villaurrutia. Por supuesto que Rodolfo está colaborando con su eskenofonía.

Después de la primera experiencia de trabajo, considero que Rodolfo enriqueció mi visión de la música y el sonido en escena. En *De la mañana a la media noche* creó momentos y efectos musicales a partir del *Dies Irae*; era prácticamente imperceptible para el espectador. Pero la forma en que jugó con este tema me pareció extraordinaria. Se trataba de compenetrarse con la situación y con el alma apasionada del personaje protagónico. A la muchacha del ejército de salvación le creó su propio tema a partir de sonoridades vocales de la actriz Julieta Ortiz y de extraños y motivantes ambientes sonoros. Entendí que la tecnología bien puesta al servicio de la acción de la obra permite realmente orquestar en escena. Eso es lo que hace Rodolfo. Orquestar. Evidentemente, los técnicos del teatro El Galeón y la asistente de dirección tuvieron muchas dificultades para atender la partitura y esquema de trabajo que Rodolfo había propuesto. La colaboración del maestro Sánchez Alvarado me abrió una puerta en mi trabajo como creador escénico. A partir de que lo conocí ahora yo mismo puedo plantearme enlaces, movimientos escénicos y acciones a partir de lo sonoro. Generalmente se conciben las obras a partir de la actoralidad o del espacio o de la imagen, pero difícilmente de la sonoridad; de la escenografía acústica que plantea Rodolfo. Ahora sólo me falta encontrar al iluminador que también parta de una propuesta parecida a la de Rodolfo.

De la mañana a la media noche pudo estrenarse finalmente en primavera del 2004, pero fue un proyecto que por múltiples motivos, sobre todo por burocracias y formalismos institucionales, no había podido llevarse a cabo. Rodolfo

estuvo convocado desde el primer momento; es decir, cuatro o cinco años atrás de la fecha de estreno. Nunca objetó trabajar en una obra que no sabía dónde iba a llevarse a cabo ni con cuánto presupuesto contaba. Rodolfo se hizo presente y nuestras charlas creativas tenían que ver con la situación, con las imágenes que el texto nos evocaba y, sobre todo, con la acción y con los personajes.

LA ANÉCDOTA

Un mes antes del estreno de *De la mañana a la media noche*, Rodolfo me había solicitado cuatro reproductores de discos compactos. Era realmente una necesidad y yo quería respetar esa decisión. Aun no teniendo el equipo suficiente en el teatro El Galeón ni los recursos que ya estaban distribuidos en otros rubros, decidí comprar un reproductor de CD y pedir prestado otro. Todo esto me parecía una exageración y me costaba mucho trabajo entender el porqué cuatro reproductores. Yo escuchaba desde la diadema en el teatro que la asistente daba miles de indicaciones a los técnicos. Eran dos los que estaban en la cabina de sonido. En un principio todo era un desastre. Nada entraba a tiempo y si sumamos las dificultades que habíamos tenido con la escenografía había realmente un ambiente tenso. Rodolfo había solicitado trabajar un par de horas diarias para ajustar bocinas, dar indicaciones técnicas y preparar a la asistente. Sin embargo, esas horas no le fueron concedidas ya que el tiempo se nos venía encima. Rodolfo jamás enfureció ni hizo algún mal comentario. Por el contrario, sabía que se tenía que organizar muy bien la escena con la utilería y la escenografía para después ajustar los tiempos de su diseño sonoro. En un momento de crisis previo al estreno decidí subir a la cabina para ver por qué había tanta complicación con respecto a los *tracks* y fue cuando me di cuenta que un *track* era el ambiente general, otro era el ambiente particular, otro era el tema del personaje protagónico y el restante era el tema de la escena o de algún personaje. Realmente quedé impresionado. Toda una orquestación en vivo. La tecnología puesta al servicio de la escena. Después del ensayo abracé a Rodolfo y le agradecí su colaboración.

ALEJANDRO VELIS. Director de escena y pedagogo en la ENAT. Prepara la puesta en escena de *Adela y Juana*, de Verónica Musalem para 2006 en el INBA.

UN CREADOR DE ESPACIOS SONOROS

DIVIDIR EL SILENCIO, SIGNIFICAR EL RUIDO

Raúl Zermeño

Retumban acentos
Oteas delicados contrastes
Divides el silencio
Organizas el caos
Luces y sombras auditivas
Fulgulan la ficción
Olisqueada con canino oído

Significar el ruido
Arrastrándolo al sonido
Nutriéndolo
Chamánicamente
Estrellas en concierto
Zigzagueantes

Alcanzar armonías
Limitando ímpetus
Vaciar vacíos
Alumbrándolos con
Ritmos complejos
Alterar lo real
Despojándolo de sí
Orgullosamente

La multidisciplinaria y polisemia del hecho escénico nos obliga a encontrarnos con creadores y transformarlos y transformarnos en co-creadores de un objetivo común preciso: un preciso hecho escénico.

En estos encuentros –no pocas veces lamentables desencuentros– tuve el privilegio de encontrarme con un cómplice que sabe llevar la complicidad hasta las últimas consecuencias; que escucha mis estrategias, mis concepciones, mis filias y fobias sonoras y sus funciones en el objetivo común escénico. Las mastica, las deglute, las transforma, las modifica, las enriquece; y esta complicidad encuentra su vía de expresión plena en una integración sonora que redimensiona, profundizando y ampliando la propuesta escénica.

Los resultados me sorprenden y me pregunto, ¿es esto lo que pedí? Y me respondo: No. Es la propuesta escénica de él; que modifica los lenguajes escénicos articulados, les da otro color, otra atmósfera al espacio; al actor lo arma y proyecta; al discurso, estratégicamente,

lo va articulando, degradando, pulverizándolo y rearticulándolo de manera prodigiosa.

Este hombre es, que yo sepa, el primero que logra transformar el vicio del sonido en lo que yo llamaría dramaturgia sonora y él llama *escenofonía*; este hombre nos hizo ver que el sonido es una estructura con carga dramática y desarrollo: con estilística. Y esta estructura sonora está tan precisamente insertada en las dramaturgias de la puesta en escena, que ambos resultan inseparables e inutilizables para otro fin. La idea de poner un fondo musical para que el espectador se deje llevar más fácilmente –vicio aún frecuente en nuestro teatro– quedó destrozada. La reducción del sonido a una ilustración más o menos naturalista de los elementos escénicos quedó rebasada. La utilización del sonido, desde el ruido hasta la compleja estructura sonora de un espectáculo, incluyendo la verbalización, nació con Rodolfo Sánchez Alvarado. No es músico y es capaz de transformar el sonido con sus ingenios en sinfonías dramáticas vitales. Es un hombre que ha articulado e impuesto la concepción sonora como parte integral de la concepción escénica; de su articulación lingüística, de su significación, del placer de articularla, y el placer de percibirla.

Lo ha hecho con los mejores hombres de nuestro teatro; lo ha hecho generosamente con principiantes; es brutalmente solidario con el hecho teatral: si hay dinero cobra; si no, trabaja para el hecho escénico sólo por amor, por pasión. En estos diferentes modos de producción, en el tiempo privilegiado que llevo de trabajar con él, lo he visto crecer enormemente como creador, lo he sentido exigirnos más para el mejor explorarse; y nosotros frecuentemente no lo hemos protegido. Supongo que se debe a nuestro caótico y limitado modo de producción. A pesar de esto, él, al ritmo de su articulación sonora, continúa caminando junto a nosotros tan campante como Johnny Walker. Por si fuera poco, es una entrañable persona, un Amigo con mayúscula, un espléndido anfitrión; con cuya colaboración creo que todos nosotros y –por consecuencia– el teatro es magnífico. Y esto no es privado, felizmente es público.

RAÚL ZERMEÑO. Director teatral y pedagogo. Su montaje más reciente fue *El mercader de Venecia*, de W. Shakespeare para la Compañía Nacional de Teatro.

RECUENTO DE LOS AÑOS

TEATROLOGÍA DE R.S.A.

Patricia Chavero



- **1955.** Ingresa a Radio Universidad Nacional de México como operador de sonido para cubrir el recién creado turno de diez de la noche a una de la mañana. A partir de entonces, se especializa en sonido de manera autodidacta. En esta institución desempeñó una labor intensa, como operador de cabina, fundador y jefe del Departamento de Grabaciones y productor de múltiples programas de corte cultural, educativo y de divulgación. Su trabajo en Radio Universidad le permitió conocer a muchos de los personajes de la cultura y las artes, sobre todo de música y literatura de la segunda mitad del siglo XX.

- **1957.** Por encargo de Pedro Rojas graba en los estudios de Radio Universidad la obra *La hermosa gente*, de William Saroyan, primera dirección escénica de Juan José Gurrola, en la que participan Héctor Ortega, Mauricio Herrera, Benjamín Villanueva y Alberto Dallal, entre otros.

- **1958.** Inicia con la grabación de las voces de importantes autores exponiendo lo mejor de sus obras para la serie de discos "Voz Viva de México" que edita la UNAM. Su primera colaboración es en *La región más transparente*, de Carlos Fuentes, a la que siguieron las voces de Rosario Castellanos, Octavio Paz, Juan Rulfo, Jaime Sabines; recientemente graba para la misma serie a Carlos Monsiváis y Alberto Ruy Sánchez, sumando hasta la fecha más de cien participaciones.

- **1959.** Realiza grabaciones para Irene Nicholson, corresponsal de la BBC y del *Times* de Londres.

- **1961.** Funda y dirige el Departamento de Grabaciones de Radio Universidad. Participa en la realización técnica de la serie *Teatro de nuestro tiempo* dirigida por Enrique Lizalde y producida por Max Aub. Con el objetivo de "intentar formar un público universitario", *Teatro de nuestro tiempo* comprendió la grabación de obras representativas

del repertorio nacional y universal. Conoce a Héctor Mendoza a través de Óscar Chávez y realiza la pista sonora para el montaje *Terror y miseria del tercer Reich*, de Bertolt Brecht. El mismo año graba la música original de Rocío Sanz para la puesta en escena *Pedro Telonario*, dirigida por Héctor Mendoza.

- **1966.** Toma el Curso de música experimental y de vanguardia, impartido por el músico francés Jean Etienne Marie en el Instituto Latinoamericano de Comunicación Educativa (LCE). Colabora en la histórica puesta en escena de Héctor Mendoza, *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina, presentada en el frontón cerrado de Ciudad Universitaria, en donde realiza la grabación, edición de la pista sonora e instalación y manejo del equipo de sonido. Realiza la pista sonora del cortometraje *Azul* dirigido por Marcela Fernández Violante, producido por el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la UNAM. Desde entonces ha participado en más de cien filmaciones de corto y largometraje, reportajes y ficción, en todo lo concerniente al sonido.

- **1968.** Participa en varias actividades del Programa Cultural de la XIX Olimpiada México 68. Colabora con el director de escena Héctor Mendoza, los cineastas Julio Pliego, Paul Leduc, Rafael Corkidi, entre otros, y con el músico Rafael Elizondo realiza la música electroacústica para el ballet *La leyenda del dorado* interpretado por el Ballet de las Américas en el Palacio de Bellas Artes.

- **1969.** Se desempeña como profesor de sonido en el CUEC hasta el año 1977. Realiza la pista sonora de la película *El grito*, de Leobardo López Aretche para el CUEC.

- **1971.** Forma parte, junto con Alfredo Joskowicz, Alexis Grivas, Tony Kuhn y Luis Barranco, de la cooperativa que produce el documental *Semana Santa Cora*, filmado en el pueblo de Jesús María en la Sierra de Na-

yarit. Graba el sonido directo de la película *El cambio*, argumento de Leobardo López, dirección de Alfredo Joskowicz.

- **1972.** Junto con Mario Lavista y Alicia Urreta realiza la creación musical colectiva *Jubileo y entropía*, obra con la que participan en el collage de clausura de la Bienal Internacional de Arte en Venecia. Graba al poeta Pedro Mir para la serie de discos "Voz Viva de América Latina".

- **1973.** Composición "al alimón" con Rocío Sanz, de la música original para el ballet *Letanía erótica para la paz*, basado en el poema de Griselda Álvarez, estrenado en el Palacio de Bellas Artes por el Ballet Clásico 70, con la dirección escénica de Rafael López Miranau, dirigido por Amalia Hernández.

- **1974** Graba la pista sonora para la puesta en escena *Woyzeck*, de Georg Büchner, dirigida por Luis de Tavira para el CUEC. Desde ese momento inicia con de Tavira una relación creativa, de búsqueda y experimentación en la que han colaborado en más de treinta montajes a lo largo de los últimos treinta años.

- **1975.** Instala su propio estudio de grabación, ubicado en la colonia San Pedro de los Pinos en la ciudad de México.

- **1977.** Asolicitud del arquitecto Alejandro Luna, realiza el diseño para la sonorización del Teatro de Mexicali, Baja California. Graba y realiza la pista sonora de la obra *La ópera de tres centavos*, de Bertolt Brecht, dirección Marta Luna y orquestación de Luis Rivero a la música original de Kurt Weill, puesta en escena producida por el Sindicato de Actores Independientes. Inicia el registro sonoro de festividades, danzas y encuentros musicales en diversas comunidades indígenas del país por encargo del Instituto Nacional Indigenista, actividad que realiza hasta 1980.

- **1980.** Graba la pista sonora de *La sombra del caudillo*, espectáculo basado en la novela



Geografía. Foto de Andrea López.

de Martín Luis Guzmán, dirigido por Luis de Tavira, escenografía de José de Santiago y coreografía de Tulio de la Rosa.

- **1982.** Es invitado por Luis de Tavira a la gira que realiza por Europa con el montaje *La sombra del caudillo*, en donde colabora en el diseño de la instalación del equipo de sonido y en el manejo de la pista. Se presentan en Ámsterdam, Berlín y Zurich.

- **1983.** Es invitado por Arnold Belkin, director del Museo Universitario del Chopo, a participar en la mesa redonda "La música étnica" dentro del Segundo Festival Universitario de Cultura Popular, en donde expone la importancia de la atmósfera de fondo en el registro sonoro de la música popular, a la cual nombra como "escenografía sonora".

- **1984.** Produce la Primera Bienal de Escultura Imaginaria para Radio UNAM y La Casa del Lago.

- **1986.** En las ciudades de Jerez y Troncoso, Zacatecas realiza junto con Luis de Tavira y los hermanos Francisco y José de Santiago la grabación de campo de la música utilizada en la obra *María Santísima*, de Armando García producida por el Centro de Experimentación Teatral del INBA.

- **1987.** Se retira de sus actividades en Radio Universidad.

- **1988.** Es nominado por la Asociación Mexicana de Críticos de Teatro (AMCT) para recibir el premio "Silvestre Revueltas" a la mejor musicalización por la obra *Nadie sabe nada*, de Vicente Leñero, dirección Luis de Tavira. Rubrica su participación en el espectáculo *Zozobra*, de Luis de Tavira como "Atmósfera sonora" haciendo explícita su contribución creativa al sonido de la puesta en escena.

- **1989.** Graba la música original de Leonardo Velázquez para la puesta en escena *Los empeños de una casa*, de Sor Juana Inés de la Cruz, dirigida por Alejandro Aura.

- **1991-1994.** Participa en la realización sonora de la trilogía política de Ignacio Solares integrada por las obras *El Jefe Máximo* y *El gran elector*, dirigidas por José Ramón Enríquez, y *Tríptico*, dirección de Antonio Crestani.

- **1995.** Es invitado por el Centro de Investigación Teatral "Rodolfo Usigli" a participar en la mesa redonda *¿Qué hay detrás del teatro?*, llevada a cabo en el Aula Magna del Centro Nacional de las Artes. Realiza la musicalización y pista sonora del espectáculo *Lorca, teatro imposible*, dirigido por Jennie Ostroski.

- **1996.** Estreno de la obra *Por los caminos del sur*, de Víctor Hugo Rascón Banda, dirigida por José Caballero, con escenografía plástica de José de Santiago y escenografía sonora de Rodolfo Sánchez Alvarado.

- **1997.** El 30 de noviembre la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM, devuelve una placa conmemorativa por los 40 años de quehacer sonoro para el teatro universitario de Rodolfo Sánchez Alvarado.

- **1998.** Edita, en colaboración con Fernando Díez de Urduvía, el disco compacto *Sinfonía Urbana. Callejeadas por la ciudad de México*. A solicitud del escritor Carlos Fuentes realiza la ambientación sonora de la celebración *40 años de La región más transparente*, dirigida por José Ramón Enríquez, presentada en el Salón Los ángeles bajo el patrocinio de la editorial Alfaguara.

- **1999.** De su acervo personal aporta gran parte de las cintas que integran el disco compacto *Música de teatro*, recopilación, selección y edición de Javier Bolaños, producido por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONAULTA) y el INBA. Realiza la composición sonora *Caos*, que sirve de obertura al montaje *Geografía*, de Gerardo Mancebo del Castillo Trejo, dirigida por Mauricio García Lozano. Obra en la que experimenta con el sonido electroacústico.

Santa Juana de los mataderos. Foto de Philippe Amand.



- **2000.** Recibe el apoyo del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales del FONCA en su décimo quinta edición para desarrollar el Taller de escenografía sonora en el que realizó la escenografía sonora de cinco puestas en escena e impartió un curso con el mismo nombre. *De la molécula sonora a la escenofonía*, con la colaboración de Miguel Lugo y Mauricio García Lozano, jóvenes directores de escena. Realiza la escenografía sonora de la obra *Siete puertas*, de Botho Strauss, adaptación libre de Stefanie Weiss y Luis de Tavira, dirección de este último, en la que crea atmósferas abstractas, donde experimenta con voces y efectos electroacústicos.

- **2002.** Imparte el *Curso de escenografía sonora* dentro de las actividades de la Muestra Nacional de Teatro, celebrada en la ciudad de Xalapa, Veracruz.

- **2004** Realiza la escenofonía del montaje *De la mañana a la medianoche*, de Georg Kaiser, puesta en escena de Alejandro Velis. Realiza la escenofonía danzable *No me nombres*, homenaje a Raúl Flores Canelo del Ballet Independiente, coreografía de Elisa Rodríguez, presentado en el Palacio de Bellas Artes. Reconocido como el principal realizador de sonido para las artes escénicas en México, Luz Emilia Aguilar Zinser, crítica de teatro, realiza una entrevista a Sánchez Alvarado para el número dedicado al sonido teatral de la revista *Máscara*.

- **2005.** Continúa trabajando en su estudio en donde realiza pistas de sonido para teatro y danza, matrices para la edición de discos y experimenta en la creación de ambientaciones y composiciones sonoras, algunas de las cuales han sido utilizadas en diversas puestas en escena y coreografías de ballet.

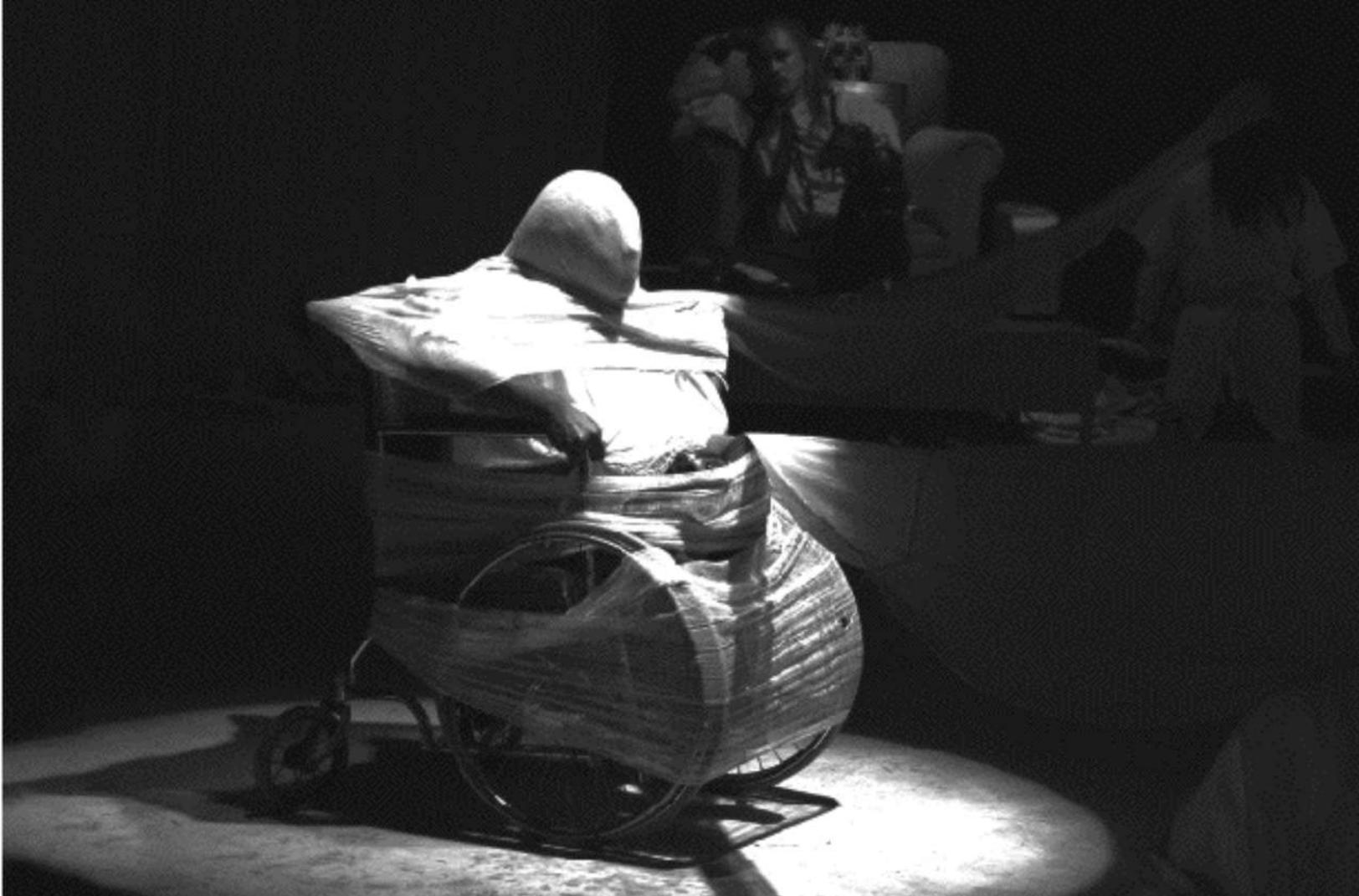
PATRICIA CHAVERO. Investigadora del CTRU.

*Un movimiento teatral debe ser juzgado como un fenómeno histórico, dentro de un contexto social específico,
fenómeno que se forma por etapas y que se organiza a base de contradicciones...
En el movimiento teatral colombiano, como en cualquier otro movimiento artístico,
encontramos tendencias opuestas, influencias mutuas,
etapas balbucientes en las cuales el contexto político pone en jaque la conformación de la autonomía textual,
procesos donde se logra más o menos o parcialmente la integración del contexto a la unicidad del texto.*

Enrique Buenaventura



TEATRO
COLOMBIANO CONTEMPORÁNEO



CONTINUIDAD EN LA RUPTURA

EL TEATRO COLOMBIANO EN LA TRANSICIÓN DEL SIGLO XX AL XXI

Víctor Viviescas

Si existe algo sobre lo que todo el mundo puede estar de acuerdo, eso es que el movimiento teatral colombiano es múltiple y diverso. Esta riqueza propia se vincula a un proceso permanente de cambio y transformación que hace que sea difícil pretender abarcar como un todo a este movimiento. El presente dossier sobre el teatro colombiano parte de varias constataciones. En primer lugar, que la diversidad del movimiento teatral de Colombia no se deja sintetizar en una serie de artículos. Sin embargo, que esta serie es bastante representativa de aquella diversidad. En segundo lugar, que la interrogación sobre la transición del siglo xx al xxi es pertinente, por cuanto constituye un reconocimiento al empuje fundador de los realizadores teatrales de la segunda mitad del siglo xx. Gran parte de la creación teatral actual da cuenta de la presencia de la tradición iniciada entonces, incluso cuando dicha presencia se presenta como negación. En tercer lugar, que en ausencia de una crítica y de una investigación sistemática, los mejores críticos de su propio trabajo son los artistas. Esto no quiere decir que debamos conformarnos con este estado de cosas. En parte, también este dossier se presenta como una invitación al ejercicio de la investigación y de la crítica, si bien, por ahora, privilegia el sentido de testimonio.

De acuerdo con estas constataciones, el presente dossier es un intento de invitar al mayor número posible de voces de creadores teatrales colombianos para que rindan testimonio propio y del país a los ojos de los lectores mexicanos. Las voces que conforman el dossier corresponden a



protagonistas activos de la actividad teatral colombiana actual. Muchos invitados no pudieron responder a nuestro llamado, muchos otros protagonistas valiosos de esta actividad no alcanzaron a ser invita-

dos. Con todo, las contribuciones actuales desbordan ampliamente los límites que una revista como PASO DE GATO puede brindar a un proyecto como el actual. Sirva el dossier para bosquejar algunas de las líneas de fuga del paisaje teatral colombiano, signado en el cambio de siglo por la continuidad de las experiencias emprendidas en el siglo xx y por la germinación de nuevas alternativas de búsqueda que se constituyen en su ruptura.

El trabajo editorial del dossier ha sido asumido en Colombia por el Grupo de Investigación en Estética e Historia del Teatro Colombiano de la Academia Superior de Artes de Bogotá y coordinado por su director, Víctor Viviescas.



PARADOJAL

EL NUEVO TEATRO Y LO NUEVO EN EL TEATRO COLOMBIANO

Patricia Ariza

MEMORIA Y PRESENTE

El teatro colombiano a partir de la segunda mitad del siglo xx ha pasado por diversas etapas. La primera de ellas, que podríamos llamarla *fundadora*, sucedió a mediados de la década de los sesenta. En esa década surgieron los primeros colectivos independientes que se conformaron como grupos estables. Estos grupos surgieron de la pasión colectiva por hacer teatro y del vínculo orgánico de los teatreros con los sectores populares más dinámicos de la época: movimientos estudiantiles, luchadores por la vivienda y campesinos. Los sesenta eran los años de las grandes utopías socialistas en América Latina. De manera que era natural que los actores y actrices se trasladaran de la asamblea estudiantil, el paro o la manifestación política a la función.

Hubo dos grandes pioneros de esta aventura: Santiago García, quien fundó con otros intelectuales y estudiantes de la Universidad Nacional el teatro La Candelaria de Bogotá; y Enrique Buenaventura, quien con su grupo de egresados (y a la vez expulsados por razones políticas) de la Escuela de Teatro de Cali, fundó el Teatro Experimental de Cali (TEC).

Posteriormente, otros directores siguieron en esa misma dirección y fundaron en esa misma década grupos y salas independientes, sobre todo en Bogotá y Cali. En muy poco tiempo, el teatro de grupo se multiplicó y se convirtió en un formidable movimiento que llegó a conectar, desde el teatro, el país entero. Este movimiento se llamó a sí mismo del Nuevo Teatro y llegó a tener una impresionante presencia e influencia en la cultura nacional y latinoamericana.

Todo en esa década tenía carácter fundacional. Por primera vez, y de manera colectiva, se escribían y representaban



decenas de obras de la dramaturgia nacional. Las organizaciones sociales se vincularon al movimiento y reclamaban ver representados sus conflictos en escena. La Universidad, en particular la Nacional, era el referente del debate que promovía el movimiento en torno al pensamiento independiente. Y los foros sobre las obras eran verdaderas audiencias públicas. Podría decirse que el país se puso en escena.

Hubo obras paradigmáticas, no sólo porque indagaban en la Colombia profunda, sino porque los grupos recién fundados encontraron metodologías, formas, estilos y actuaciones propias. Estas obras recorrieron el país y convirtieron en escenarios galleras, plazas de toros, canchas de tejo, de fútbol y patios de colegio. Algunas de ellas fueron *Soldados*, del TEC; *La agonía del difunto*, del Teatro Libre, y *Guadalupe*,

años sin cuenta, del Teatro La Candelaria. Estas tres obras juntas sumaron más de cinco mil representaciones en los años que duraron en repertorio.

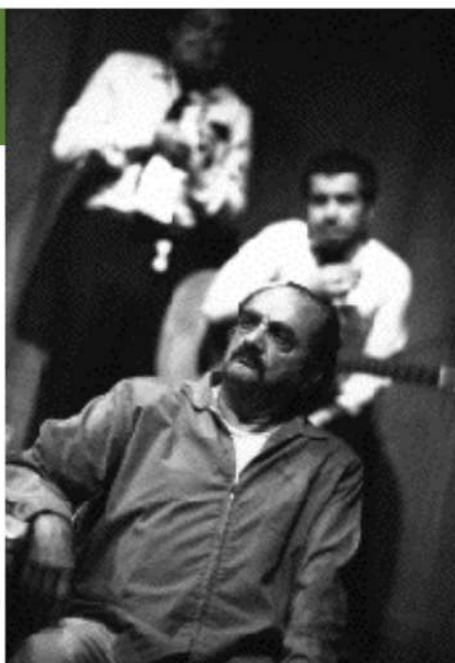
Los festivales internacionales de Europa y Estados Unidos comenzaron a mirar el fenómeno del teatro colombiano primero con curiosidad, luego con admiración. En el Festival de Teatro de Nancy (Francia) en 1971 hubo seis grupos de teatro colombiano.

La mayor parte de las obras se creaban en grupo. La pasión de los actores y directores se dividía entre los duros y diarios entrenamientos corporales surgidos de las influencias del teatro de Grotowski y de los teatros arcaicos de Oriente, y el estudio y el trabajo sistematizado por la dramaturgia. El grupo era una especie de nueva tribu, de laboratorio experimental, centro de debate político y observatorio de la realidad y de los comportamientos sociales y personales. Los estudios sistemáticos del teatro colombiano acerca de, por ejemplo, los lenguajes no verbales, fueron uno de los aportes teóricos del movimiento en general, pero en particular de las cátedras de Enrique Buenaventura en la Universidad del Valle y de Santiago García en la Escuela Nacional de Arte Dramático. Los ensayos se combinaban con los estudios de las ciencias de la comunicación.

Simultáneamente, funcionaba con el público el ágora como prolongación del debate surgido de las obras, donde se debatía colectiva y apasionadamente de filosofía y de política. El país era el proyecto fundamental.

El grupo de teatro era y es, por excelencia, el lugar donde los artistas pueden reelaborar las experiencias. Los integrantes, hombres y mujeres son dueños no sólo del sentido de las obras, sino de todas y cada

Santiago García. Foto de Carlos Mario Lema.



una de las etapas del proceso creativo. El grupo se organiza de manera autónoma para la creación y producción y también para la administración y la difusión de las obras.

Aunque los grupos del Nuevo Teatro tenían su propia identidad estética, estaban profundamente ligados a movimientos sociales y políticos. Eso hacía que cada partido o sindicato sintiera como suyo a uno o varios grupos, una o varias tendencias. El movimiento social, por su parte, sentía que el teatro le pertenecía y trasladaba a los foros las divergencias, pero también la pasión del debate acerca del proyecto de sociedad por el que cada sector de la izquierda luchaba.

Los grupos se agremiaron y se convirtieron en una poderosa fuerza que logró intervenir de manera importante en las políticas y presupuestos de la cultura. Durante casi dos décadas, del setenta al noventa, era el movimiento del Nuevo Teatro el que organizaba los festivales y talleres nacionales, regionales y locales.

En muy poco tiempo, el movimiento del Nuevo Teatro se conectó con movimientos análogos del continente, particularmente con el Movimiento Chicano de California, TENAZ (Teatro Nacional de Aztlán); con el dramaturgo Felipe Santander, quien por esos años había escrito y montado *El Extensionista*, una obra de gran trascendencia sobre el latifundio en México, y con el grupo CLEIA de México, una organización de estudiantes que hacían, sin recursos, un festival internacional. Otra conexión importante del teatro colombiano fue con el Teatro Cubano y la Casa de las Américas, que contribuyó a que el teatro latinoameri-

cano se conectara entre sí. De allí surgió el contacto con los teatros de Centroamérica. Aunque el movimiento era muy extenso, es necesario mencionar algunos grupos paradigmáticos como el Yuyaxkani, del Perú y algunos movimientos como el de Danza Independiente, de Ecuador liderado por Wilson Pico y posteriormente, el teatro Malyerba.

En Colombia, los Festivales del Nuevo Teatro posibilitaron el encuentro permanente del movimiento, en los cuales la Corporación Colombiana de Teatro jugó un papel determinante.

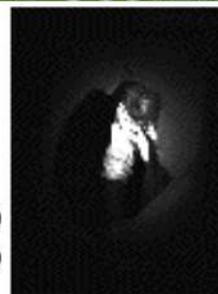
Igualmente es necesario reconocer el rol que jugó y juega el Festival de Teatro de Manizales, fundado en 1973, en particular cuando privilegiaba el teatro latinoamericano. Era común coincidir allí con personajes como Pablo Neruda y Jaques Lang, y con grupos como el Teatro Libre de Argentina, dirigido por María Escudero, fallecida recientemente. También, con uno de los representantes más importantes de este movimiento, el Teatro Independiente de Córdoba. Dentro de estos encuentros, vale la pena destacar el celebrado con el Teatro Arena de Brasil dirigido por Augusto Boal y sus teorías acerca del Teatro del Oprimido.

Hubo algunos movimientos, personas y grupos de Europa y Estados Unidos cuyas metodologías y visiones sobre la práctica teatral tuvieron influencia en el teatro colombiano: Eugenio Barba y el Odin Teatret de Dinamarca; el Teatro 4 y los Festivales del Public Theater de Joseph Pap y Óscar Cicone en Nueva York; el grupo La Mama y el San Francisco Mime Troup, entre otros.

DÉCADA DE LOS NOVENTA Y COMIENZOS DEL SIGLO VEINTIUNO

Con el derrumbe del socialismo en Europa del Este simbolizado en la caída del muro

TEATRO COLOMBIANO CONTEMPORÁNEO



de Berlín, las burguesías, en particular las de América Latina, emergieron con una soberbia sin límites. Europa y los Estados Unidos tenían ya grandes y sólidas reivindicaciones sociales, difíciles de desmontar con el nuevo aire que tomó el capitalismo salvaje y que se llama Neoliberalismo. En América Latina, y en particular en Colombia, el retroceso de las conquistas sociales y políticas en los últimos quince años ha sido y es considerable.

Uno de los movimientos golpeados por esta ola macartista y reaccionaria que no termina de extinguirse, fue el movimiento cultural y teatral. No sólo le quitaron al Nuevo Teatro los presupuestos, sino, lo más importante, el reconocimiento. Como revancha frente a 20 años del Nuevo Teatro, el Estado, la empresa privada y los medios, le dieron oxígeno y redirigieron los presupuestos al emergente teatro empresarial y comercial.

EFFECTOS AL INTERIOR DEL MOVIMIENTO

Muchos grupos desaparecieron; otros para sobrevivir en las nuevas circunstancias, se redujeron a dos o tres integrantes. Sólo se mantuvieron como grupo unos pocos que resistieron el embate económico y político contra el Nuevo Teatro Colombiano.

El panorama cambió dramáticamente. La izquierda fue duramente golpeada. Más de tres mil líderes de la Unión Patriótica, una de las organizaciones políticas de la izquierda colombiana, fueron asesinados y hasta la fecha, junio del 2005, sólo se encuentran nueve personas condenadas. Algunos de los grupos y dirigentes del teatro fueron también amenazados y sus casas y teatros allanados. Las armas, espadas del siglo XVI y pistolas de utilería, fueron decomisadas.

Las organizaciones se resquebrajaron por falta absoluta de quórum y parecía que lo único resplandeciente era la punta del *iceberg*, el teatro empresarial y comercial.

RESISTENCIA

Como el ave fénix, algunos sectores del movimiento se mantuvieron en estado de resistencia cultural y emergen ahora en compañía de los nuevos grupos. En algunas ciudades como Bogotá, Cali y Medellín se multiplicaron las salas independientes de teatro, en las cuales, como en las catacumbas, se oficia a diario el ritual cotidiano del teatro. Con poca publicidad, sin el reconocimiento debido pero con mucho público, con pequeños pero significativos apoyos gubernamentales a las salas, el teatro y los festivales independientes, se mantienen vivos.

QUÉ SUCEDE AHORA

Sucede que han aparecido nuevos escenarios y nuevos artistas en la escena colombiana. Algunos de ellos(as) son las mujeres. Numerosas actrices y promotoras de los grupos han devenido directoras y dramaturgas. Por esa razón han buscado, como diría Virginia Wolf "un cuarto propio". En Colombia, de manera importante, se realizan muestras y festivales de mujeres, como el Festival de Mujeres en Escena que lleva ocho ediciones y el Magdalena Pacífica del teatro, La Máscara de Cali.

Sucede que los movimientos regionales y comunitarios se han multiplicado y diversificado. Decenas de proyectos regionales y locales de grupos sin sede, de teatro callejero y comunitario se realizan en la periferia.

Sucede que algunos y algunas artistas de la escena trabajan con sectores tradicionalmente excluidos y que estos sectores,

que son la mayoría de la población colombiana, están haciendo su propio movimiento cultural. Ellos son, por ejemplo, personas en situación de desplazamiento, víctimas y sobrevivientes de la violencia, jóvenes en zonas de conflicto y habitantes de los barrios periféricos.

Sucede que han egresado numerosos actores y actrices de las escuelas de teatro y están arribando a la escena colombiana. Y que, juntos, los nuevos y los que conservamos la memoria, estamos fundando el renacimiento de nuestra escena.

Sucede que al lado, de manera paralela al Festival Iberoamericano de Teatro, se hace otro: el Festival de Teatro Alternativo, acontecimiento que privilegia el teatro colombiano, los grupos de las regiones y las nuevas propuestas. Este Festival empezó con seis grupos. Hoy, va por los noventa y seis.

Pero también sucede que algunos actores, actrices y grupos como La Candelaria –grupo al que pertenezco– va a cumplir en el 2006, cuarenta años. Y que este grupo se mantiene con la experiencia de cuatro décadas y el entusiasmo del primer día. Que este grupo está integrado por diecisiete actores y actrices, de los cuales diez están desde los primeros doce años. Que este grupo posee un repertorio de ocho obras originales creadas en grupo o individualmente por los actores y actrices. Y que la sede de La Candelaria –con capacidad para doscientos cincuenta espectadores– casi siempre vive llena. ¡Viva el teatro!

PATRICIA ARIZA. Dramaturga, directora del Festival de Teatro Alternativo y cofundadora del Teatro La Candelaria.

APUNTES DE UN CONVERSATORIO

Darío Gómez

Preocuparse por el futuro de la dramaturgia en Colombia puede parecer un falso problema si se tiene en cuenta que el mismo presente está por reconocerse. De cualquier modo, sólo los dramaturgos podrían arriesgar una respuesta sobre el tema, y para tal fin, el pasado 24 de mayo de 2005 en la Biblioteca de la Academia Superior de Artes de Bogotá, algunos de ellos se reunieron, convocados por el Grupo de Investigación en Estética e Historia del Teatro Colombiano Moderno, para el encuentro “Dramaturgia colombiana: perspectivas y posibilidades”.

Santiago García, uno de los pioneros de la creación colectiva en nuestro país, fundador y director del Teatro La Candelaria; Carolina Vivas, actriz y docente universitaria, fundadora y directora de Umbral Teatro; Rodrigo Rodríguez, actor, director y fundador de Ditirambo Teatro, Premio Nacional de Dramaturgia en 1996; José Domingo Garzón, director fundador de Índice Teatro; Misael Torres, actor, investigador, director y fundador del grupo Ensamblaje Teatro Comunidad; Luz Myriam Gutiérrez y Alberto Torres, investigadores, actores y danzantes teatrales de Viento Teatro; estos fueron los dramaturgos que, bajo la coordinación de Víctor Viviescas, propusieron algunas ideas en torno al futuro de la escritura teatral colombiana.

Desde el inicio se hace evidente la diversidad en los presupuestos, desarrollos y resultados de la creación dramática colombiana; lo otro, como ya advertíamos, es la imposibilidad de anticipar un futuro sin reconocer el presente. Como bien plantea Carolina Vivas: “de lo que viene no sabría qué decir, de lo que hemos hecho sí”. Y en efecto, más que proponer virtuales desarrollos, los escritores asistentes hablaron de sus actuales procesos creati-

vos. Procederemos, entonces, a hacer una síntesis de sus planteamientos para, desde allí, arriesgar algunas posibles líneas de fuga de la dramaturgia colombiana en el presente siglo.



Los desplazados. Ensamblaje. Foto de Carlos Mario Lema.

1. A partir del planteamiento, según el cual el quehacer dramaturgico nacional es parte integral de nuestro quehacer teatral, pues “la mayoría de dramaturgos que tienen un desarrollo en el trabajo teatral en Colombia son gente que ha empezado en las tablas, sea como actor, sea como director”, José Domingo Garzón reconoce una debilidad estructural en la dramaturgia colombiana debido a la empírica multifuncionalidad y escasa especialización de los hacedores teatrales. De allí la importancia de planear

hacia el futuro “el asunto de la dramaturgia como un tema asociado a unos niveles de especialización y conocimiento y de herramientas técnicas mucho más sólidas”; por oposición a la tendencia empírica e instintiva que ha caracterizado el teatro colombiano, incluyendo en esa práctica su propia producción dramática, en la cual se destacan obras tan particulares como *Muchacho no salgas* y *Emilio de mis recuerdos*. En esa búsqueda de especialización, Garzón rescata la posibilidad de realizar encuentros entre los dramaturgos y propiciar el montaje de autores colombianos.

Por su parte, con cuarenta años de labor permanente en la creación escénica, la escritura dramática y la reflexión teórica, el maestro Santiago García define al dramaturgo como quien urde el conflicto para un espectáculo. En ese sentido se trata de “crear, no escribir, sino crear obras para teatro” y debido a ello el instinto profundo de querer saber es condición ineludible de la creación dramática. Reconoce que ese deseo de saber ha estado presente a lo largo de todo su recorrido. Desde los procesos de creación colectiva con el Teatro La Candelaria, en donde la investigación semiológica, e incluso musical, llegó a fusionarse con la indagación en las líneas temáticas y argumentales de la obra *Guadalupe años sin cuenta*; hasta el trabajo de estudio grupal sobre la teoría del caos, la dirección del tiempo y de la incertidumbre, plasmado en *De caos y deca caos*; pasando por la investigación individual de un autor tan particular como Lewis Carroll y la teoría de las probabilidades, cuya lectura devino en la escritura de *Alicia Maravilla Star*. “Para uno aproximarse a hacer una dramaturgia contemporánea en este país tiene que aproximarse, al mismo tiempo, a la realidad concreta de lo que está viviendo, a nuestras tragedias

TEATRO COLOMBIANO CONTEMPORÁNEO



habituales de violencia y de injusticia; tiene también que estar muy al tanto de lo que hoy en día se piensa en el campo de la física cuántica, de la astronomía, de los avances más impresionantes y vanguardistas de la ciencia", afirma el maestro García y agrega un ejemplo más: *Nayra*, la última creación colectiva de La Candelaria, en donde el tema de la energía es el asunto base de investigación y creación.

Formada inicialmente en el movimiento de la creación colectiva, Carolina Vivas fundamenta su actual trabajo dramático en la necesaria interacción entre los procesos de escritura y la realización escénica; y en la descripción de los mismos centra su intervención. En *Segundos*, el trabajo previo del grupo a partir de tres núcleos temáticos –lo erótico, lo místico y lo policíaco– se consuma en la escritura individual como fase final del proceso. En cambio, en *Filiolidades* se parte de un texto escrito por Vivas durante un taller de dramaturgia, pero el grupo lo transforma durante el proceso de montaje: "de tal manera que el texto que está publicado no es realmente el texto de la obra que nosotros estrenamos y creo firmemente que tendría yo que escribir el de la obra que hizo el grupo porque es una mirada más compleja e interesante". En *Gallina y el otro*, el punto de partida es una investigación sobre las masacres y la recopilación de testimonios actuales, mientras que en *Cuando el zapatero remendón remienda sus zapatos* la fuente dramática es la crónica del pasado. En general, Vivas reconoce que la dramaturgia de sus obras, realizada a partir de un trabajo de investigación, es siempre transformada –antes, durante o después– por el grupo de actores que la reelabora.

Si, como propuso García, el dramaturgo es un contador de historias para la escena,

Carolina Vivas. Foto de Carlos Mario Lemas.



entonces su creación ha de ir más allá del nivel textual o literario. Por ello Misael Torres aboga por una dramaturgia del personaje para espacios no convencionales que sea testimonio y memoria de una época. Tres líneas caracterizan su trabajo: la primera va del teatro a la oralidad y viceversa, la cual consiste en la creación de espectáculos donde el actor cuenta una historia con los recursos naturales de su oficio –como en el caso de la juglaría– cuyo ejemplo sería la adaptación para espacio abierto de *Ñaque, de piojos y actores*, de José Sanchis Sinister. Una segunda línea, en la cual surge una obra como *Las tres preguntas del diablo*, compromete la configuración de un sistema que conjugue la oralidad y la improvisación como técnica de formación para actores capaces de oficiar en el fragor de la fiesta; se trata de un teatro festivo que busca "convertir personajes tan absolutamente

cotidianos para el imaginario de los pueblos de América como son el diablo, la muerte, los matachines y aquellos personajes que deambulan por el imaginario popular, con vertirlos en personajes de carne y hueso para hacerlos trascender a través del tiempo; porque los personajes que permanecen en las dramaturgias son aquellos que están hechos de memoria histórica y de memoria mítica". Y esa sería, según propone Torres, una perspectiva para nuestra dramaturgia: "centrar su atención en la construcción de personajes que sean realmente interesantes para ser conservados a través del tiempo y entonces hablaríamos de estar construyendo un teatro contemporáneo". La tercera línea se inscribe en la exploración del universo garciamarquiano como fuente del ejercicio dramático de Torres y su grupo, más exactamente en las diferentes elaboraciones teatrales a partir de *Cien años de soledad* que han caracterizado el trabajo de Torres durante los últimos 17 años con espectáculos como *Memoria y olvido de Úrsula Iguarán*, paradigma esta última, según él, del personaje como fusión del mundo mágico y del mundo real; aspiración máxima de una dramaturgia del personaje.

A partir de la lectura del parlamento inicial de Penélope, uno de sus últimos personajes, Rodrigo Rodríguez explicita las siete fases de su último proceso creativo, que van desde la escritura instintiva y el armado hasta la lectura escénica y las correcciones de estreno, pasando por la reflexión, el reconocimiento y la poetización. Además de esto, Rodríguez plantea tres grandes retos para la creación dramática nacional: la profesionalización de la dramaturgia, la discusión sobre los derechos de autor y la circulación de materiales a partir del reconocimiento e intercambio entre los creadores teatrales.



El Quijote. La Candelaria. Foto de Carlos Mario Lema.

Los desplazados. Ensamblaje.
Foto de Carlos Mario Lema.



Finalmente, a partir de su preocupación por el origen y la raíz amerindia, los investigadores, actores y danzantes teatrales Myriam Gutiérrez y Alberto Torres presentan una aproximación a su trabajo de los últimos 15 años, concentrado en la investigación –tanto teórica como escénica– de la máscara ancestral indoamericana y de las posibilidades de integración y de generación de nuevas experiencias escénicas contemporáneas. Plantean su concepción de la máscara y el mito como bases para la creación dramaturgica bajo el presupuesto de que lo precolombino tiene algo que decimos a los contemporáneos y que el teatro es el lugar para el tiempo mítico.

2.
Esbozado un panorama del presente de la dramaturgia colombiana a partir de las intervenciones reseñadas de los escritores, creemos posible arriesgar algunas líneas o perfiles de esta escritura para el presente siglo:

La continua y estrecha relación entre la creación dramaturgica y el quehacer teatral. En eso coinciden todos los asistentes: la certeza de que la producción dramaturgica nacional ha estado y seguirá estando relacionada con el quehacer teatral porque los dramaturgos colombianos son, salvo contadas excepciones, directores, actores o, en todo caso, gente de teatro adscrita a un grupo particular. Esa estrecha relación de la escritura con la escena teatral es mucho más necesaria y evidente en los ejercicios de investigación colectiva con miras a la escritura y la puesta en escena y en los procesos de creación colectiva que se presentan como una de las formas más vitales y promisorias de nuestra dramaturgia. En esa medida, el futuro de la escritura dramática en Colombia está indisolublemente vinculado al futuro de nuestro teatro.

La investigación, metodización y reflexión como elementos claves en el proceso creativo. La idea es planteada de manera explícita por Santiago García, quien reconoce en la investigación científica y artística una fuente necesaria para la creación dramática. Por su parte, Carolina Vivas y Rodrigo Rodríguez, al reconocer que la realidad del país es una preocupación fundamental en su quehacer escritural, plantean que la investigación histórica y su transformación para el lenguaje teatral es fundamental. De manera similar ocurre con Myriam Gutiérrez y Alberto Torres y la investigación antropológica; y con Misael Torres y su preocupación por la tradición oral y el folclor popular.



Gallina. Foto de Carlos Mario Lema.

Además, el hecho de que gran parte de los escritores participantes en el conversatorio centrara su intervención en explicitar cómo llevan a cabo sus procesos de escritura, puede entenderse como una necesidad de reflexión sobre los métodos creativos y su concretización.

La necesidad del reconocimiento de la diversidad a partir del intercambio de propuestas. De hecho, una de las más notables conclusiones del evento es la diversidad en los procesos creativos y sus resultados como característica del teatro colombiano, y de allí que se considere importante reflexionar sobre esos procesos desde la perspectiva del otro y facilitar relaciones de co-

nocimiento e intercambio. Es ese uno de los grandes retos de este teatro: lograr que los creadores descubran, lean y conozcan los procesos y productos del otro para enriquecerse mutuamente y superar el carácter endógeno de nuestras creaciones. Sólo así se fortalecerá una tradición teatral que aspira a llegar en el presente siglo a su mayoría de edad.

Finalmente, son menos las certezas que los interrogantes que podemos plantear sobre las tendencias y posibilidades de creación dramaturgica colombiana. Entre estos se incluyen preguntas sobre cuáles han de ser las formas más adecuadas para “profesionalizar” o especializar el oficio de la escritura dramática, cuáles son los temas o áreas de investigación que pueden servir de base para un teatro que tendría que dar cuenta de la compleja situación social y cultural del país, cómo metodizar y conservar sin que pierdan su vitalidad procesos tan dispersos y ricos en posibilidades creativas tales como la investigación escénica grupal y la creación colectiva, cuál ha de ser el perfil de ese personaje paradigma del teatro colombiano aún por crear, cómo fusionar lo mítico, lo científico y lo popular en la configuración de una identidad teatral y, especialmente, cuándo consolidar una tradición dramaturgica (escénica y textual) que vaya más allá de los aislados ejercicios de originalidad particular. Estos son algunos de los interrogantes que en algún momento los escritores teatrales del presente siglo tendrán que pensar.

DARÍO GÓMEZ. Magíster en Literatura del Instituto Caro y Cuervo de Bogotá, docente universitario e investigador teatral. Forma parte del equipo de investigadores del Grupo de Investigación en Estética e Historia del Teatro Colombiano Moderno de la Asab-ud, de Bogotá.

CUANDO LAS PUERTAS SE CIERRAN: DE BUENAVENTURA A FREIDEL, RUBIANO Y VIVIESCAS

LA FIGURA DEL ENCIERRO EN LA DRAMATURGIA COLOMBIANA DE HOY

Sandra Camacho López

Desde los años sesenta, década en la que finalmente se dio paso a la modernización del teatro en Colombia gracias al esfuerzo de numerosos e importantes artistas –pensamos en Santiago García, Enrique Buenaventura, entre muchos otros–, la dramaturgia no ha dejado de tener un lazo directo con el acontecer del país. Si bien es cierto que en los inicios de su modernización su objetivo era necesariamente contestatario, de denuncia y de reconstrucción de la historia, –especialmente a través de la creación colectiva– en los últimos veinte años la dramaturgia colombiana ha comenzado la búsqueda de un nuevo lenguaje, especialmente a través de la dramaturgia individual. Es el caso de José Manuel Freidel, Fabio Rubiano, Víctor Viviescas, entre otros, a quienes desafortunadamente no podremos consagrar aquí.

Durante la modernización del teatro colombiano, el sueño de cambio y de libertad en el país –y en el continente– surgía en el seno de lo que se denominó el Nuevo Teatro, del que fue parte Buenaventura, para quien las problemáticas planteadas dramáticamente debían conseguir ser el objeto de reflexión en el público. Por ello, el manejo del poder, las causas de la insurrección, el periodo de la violencia, las masacres de la primera mitad del siglo XX, el descubrimiento, la independencia, eran temas recurrentes en la dramaturgia de dicha creación colectiva, siempre en la búsqueda de un lenguaje que recuperara la identidad colombiana, e incluso latinoamericana. Este fue uno de los más importantes legados que dejó el maestro a las generaciones subsecuentes.

Freidel (1951-1990) y Viviescas (1958) hacen parte de un movimiento teatral que nació en Medellín y se fortificó en los años ochenta. Gilberto Martínez, su pionero, decía en una entrevista: “el intento de poetizar

la violencia, de responder a ella con una obra que nos reconstruya, sería lo específico de la dramaturgia de Medellín”¹. Si bien Rubiano (1963) no hace parte de ese movimiento y ha desarrollado su trabajo especialmente en Bogotá, su dramaturgia corresponde también a este tipo de poética: “En el teatro, la violencia realista no tiene lugar; no es necesario especificarla para elaborarla”.

Las burguesas de la calle menor, de Freidel, *Cada vez que ladran los perros*, de Rubiano y *La técnica del hombre blanco*, *Ruleta rusa* y *Veneno*, de Viviescas, son algunas piezas de estos autores en las que se evidencia la figura dramática que aquí nos interesa: el encierro. Pero antes de llegar a él, revisemos primero otros aspectos.

Encontramos que en esta dramaturgia se designa frecuentemente al mundo por las palabras: guerra, caos, violencia, confusión, olvido, pesadillas, odio, venganza, soledad, culpa, peligro, pobreza, corrupción. En el mundo nominado de esta manera, el hombre ha creado todas las técnicas de exterminio:

- Una mujer y dos hombres armados que se encierran en una pieza de motel a jugar al azar con la muerte a causa de la violencia que reina en la sociedad en *Ruleta...*
- Un hombre con su madre y su mujer en un altillo buscando deshacerse el uno del otro en *Veneno*.
- Un hombre y una mujer que encierran a otro hombre en el sótano, mientras que afuera –en medio de un mundo frenético, violento, en fuego–, hay una jauría de perros salvajes que sólo se calmará cuando los captores hayan cortado en pedazos al prisionero con una sierra eléctrica, en *La técnica del hombre blanco*.
- Dos mujeres, antaño burguesas, que se encierran con su criada en una casa



Manuel Freidel. Foto de Carlos Mario Lema.

para evitar la vergüenza de su ruina y para salvarse de la violencia que reina en la ciudad mientras en esta casa son prisioneras de sus recuerdos, sus remordimientos, sus odios y sus muertos, en *Las burguesas de la calle mayor*.

- Un ejército invasor formado por perros convertidos en *hombres nuevos* que aprendieron a manejar el fuego para encender las ciudades y quieren exterminar a los que no son como ellos, para reírse de su propia crueldad en *Cada vez que ladran los perros*.

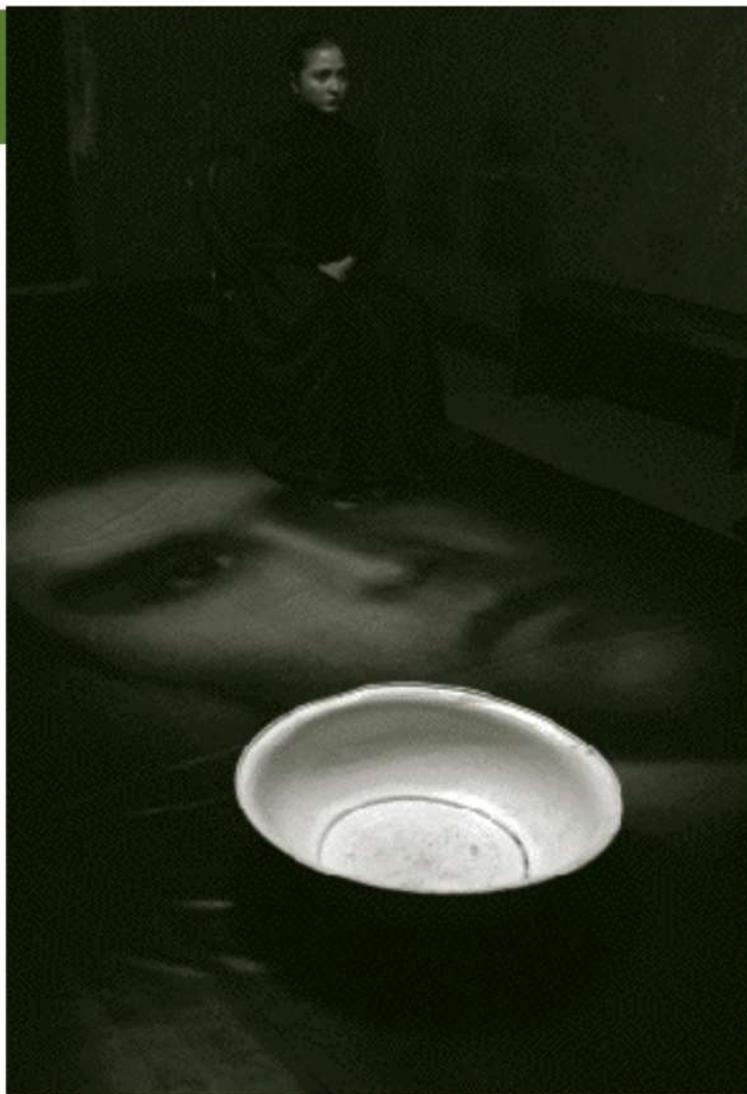
Estas piezas nos representan un *tiempo de confusión* en el que la deshumanización y la violencia atraviesan y sobrepasan las fronteras de lo onírico. Percibimos que en medio de esta violencia, el hombre ha perdido su memoria en el cuerpo y en el alma: para los personajes de *La técnica...* es ahí donde el drama comienza.

En una primera lectura no es fácil dilucidar todos los elementos contenidos en esta dramaturgia porque, por un lado,

en estas obras el tiempo está en curso de hibridación: pasado, presente y futuro parecen fusionarse; por otro lado, están construidas por fragmentos o por cuadros, los autores no nos cuentan las historias de una manera organizada de principio a fin. Al contrario, es como si nos quisieran dar un mundo en pedazos, destruido y confuso, para que nosotros hagamos el esfuerzo de reconstruirlo y de comprenderlo.

Cuando sumergimos la mirada en estas obras, enfrentamos conflictos propios del hombre en la sociedad moderna (la desolación, la incertidumbre, la incomunicación) acentuados, además, por los problemas que en el actual momento histórico del país se viven en lo cotidiano. En estas piezas está presente una dimensión simbólica que se ve a través de metáforas de una sociedad que cierra sus puertas a los individuos que la conforman. El encierro, característica del espacio escénico y también dramático, es recurrente en la dramaturgia colombiana de los últimos años.

Los horrores de la realidad en la que estas piezas surgen –y en la cual se inspiran– sobrepasan, en gran medida, la ficción: “limpieza” social, masacres, secuestros, sicarios y violencia cotidiana. Todo esto sumerge a los personajes en situaciones sin salida, conduce al encierro del que hablamos. Cada autor lo presenta de una manera diferente a través del espacio y de las circunstancias que envuelven a los personajes. Sin embargo, la estructura sobre la cual se construye es común en las piezas mencionadas. Las didascalias, los textos y las situaciones de los personajes



La procesión va por dentro. Foto de Carlos Mario Lema.

nos llevan a lugares que se transforman en celdas. Una pieza, una casa, un altillo, un sótano, una cocina, una pieza de motel, un pueblo, una ciudad o un país entero, aparecen como espacios carcelarios. Y en este encierro de los lugares, los personajes también se oprimen entre ellos.

A través de estas obras estamos frente a tragedias colectivas (la guerra y la violencia social) reformuladas en tragedias individuales (soledad, desesperanza y violencia familiar). La atmósfera asfixiante de situaciones sin salida es sintetizada en estos lugares condensados. Las experiencias aterrorizantes, desesperadas, de toda una sociedad, son encarnadas por un número reducido de personajes sobre la escena (entre dos y tres).

El mundo representado es metafórico y simbólico, pero una vez que estamos frente a él en la escena, comenzamos a saber de qué nos habla.

Aunque la poesía se nos presenta en los textos y en algunas imágenes, estamos al mismo tiempo frente a sensaciones diversas: el asco, la vergüenza, el encegue-

cimiento, el deslumbramiento, el agobio, el miedo, el suspenso y el pánico: Imágenes monstruosas, masacres, perros convertidos en hombres nuevos, ladridos que parecen la voz bárbara de la guerra, lugares de refugio convertidos en lugares de muertes violentas, ciudades transformadas en laberintos y pesadillas, personajes crueles, cínicos o absolutamente desgarrados, personajes con su identidad perdida, espacios tapizados de muertos o de ceniza, paisajes destruidos, situaciones en las que la única salida es la muer-

te, atmósferas agobiantes, sensaciones de asfixia, armas, impotencia, noticias horrosas, miseria, injusticia. Todo esto puesto en lugares escénicos reducidos, llenos de objetos, decorados con puertas y ventanas clausuradas y ruidos invasores que las penetran.

He ahí el mundo que nos muestran estos autores. Es como si hubieran heredado íntegramente uno de los principios brechtianos, a los que Müller hacía eco: “hay que enseñar al pueblo a tener miedo de sí mismo para darle valor... porque *el horror* es el instante de verdad donde en el espejo se ve la imagen del enemigo”. Este teatro nos confronta como lo hace un espejo, para producirnos horror y obligarnos a recordar a nuestros muertos. Para mostrar nuestra indiferencia y sacarnos de ella, de la amnesia y del letargo en el que estamos sumergidos.

Estamos ante una dramaturgia que toma como tema principal de reflexión aquello que nos asfixia en nuestro entorno, en nosotros mismos. Podemos sentirnos igualmente agobiados en espacios

TEATRO
COLOMBIANO CONTEMPORÁNEO

abiertos que en espacios cerrados, con la presencia de puertas cerradas o sin ellas, porque a menudo nos sentimos frente a paredes contra las cuales nos pegamos, incluso cuando no aparecen concretamente frente a nuestros ojos. El mutismo de ciertos personajes (*Ruleta rusa* y *Veneno*), la indiferencia de los “nuevos hombres” ante el sufrimiento del otro (*Cada vez que ladran los perros*), la crueldad (*La técnica del hombre blanco*) o el sadismo de los antiguos terratenientes de *Las burguesas de la calle mayor* de *Veneno*, manifiestan esas puertas clausuradas que encierran el corazón del hombre, que ahogan en él todo sentimiento de humanidad. Todos estos seres evolucionan sobre el escenario como “mónadas sin puertas ni ventanas” como podría de nuevo afirmar para este caso Leibnitz.

Descubrimos, entonces, en los personajes –en sus sueños, en sus recuerdos, en sus propias tragedias– lo colectivo, la reconstrucción de lo histórico. Estos dramaturgos toman eventos presentes que se confunden con el pasado. A través de la figura del encierro, nos hacen ver que la clausura no concierne solamente a las prisiones, porque con estas obras, los lugares cotidianos se convierten en espacios de detención. En un estado de guerra no son solamente los prisioneros quienes pierden su libertad.

En la construcción de un universo que cierra a los personajes las posibilidad de resolver conflictos, discernimos un elemento que forma parte del engranaje social en el que estos dramaturgos colombianos de hoy están inmersos. El interés que apareció después de la modernización del teatro colombiano, consistente en hacer reflexionar al espectador en torno al mundo que le rodea, no ha perdido su vigencia.

La procesión va por dentro. Foto de Carlos Mario Lema.



Estos autores buscan nuevos caminos como respuesta a los problemas que golpean al país, sin que por ello promulguen una ideología partisana, elaborando además un lenguaje estético propio, influenciados, por supuesto, por modelos teatrales europeos del siglo xx (desde Brecht hasta Müller, pasando por muchos otros), pero a partir de una herencia teatral que dejó el maestro Buenaventura, siempre a la búsqueda de la reflexión frente a los acontecimientos que padece la sociedad de nuestro tiempo.

SANDRA CAMACHO LÓPEZ. Actriz y maestra en Artes Escénicas, especializada en actuación de la Academia Superior de Artes de Bogotá. Master en Teatro y Artes del Espectáculo de la Universidad París III. Docente de teatro con niños y adultos en diferentes instituciones, entre ellas la ASAB.

NOTAS

¹ Ferrer, Yury, *Victor Vivencias: exponente de la dramaturgia colombiana contemporánea*, Universidad Javeriana, Bogotá, 2001. p. 25, Tesis de Magister.

LA REPRESENTACIÓN DEL INDIVIDUO EN EL TEATRO COLOMBIANO MODERNO

Víctor Viviescas

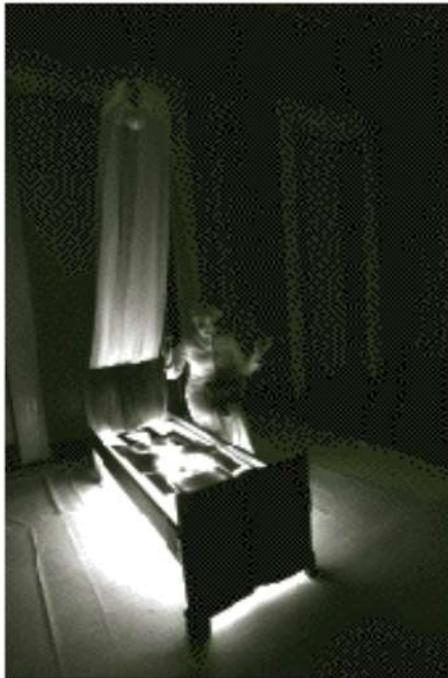


El título del presente artículo reúne las preocupaciones de dos investigaciones recientes, realizadas con el ánimo de comprender el fenómeno de la escritura teatral colombiana moderna. ¹La primera trata de identificar el proceso de adscripción de la escritura de autores colombianos en el flujo de la nueva escritura llamada post-moderna o bien postdramática –estudio realizado sobre *Amantina o la historia de un desamor*, de José Manuel Freidel; *Amores simultáneos*, de Fabio Rubiano y *Maravilla Estar*, de Santiago García-. La segunda, de postular un criterio global de identificación y caracterización de la escritura colombiana de los últimos cincuenta años y versa sobre un número plural de autores y obras. El objetivo de este artículo es el de recordar el contexto en el que se desarrolla la creación dramática y escénica de nuestros días en Colombia.

El análisis del teatro colombiano de la segunda mitad del siglo *xx* permite verificar cómo el concepto de representación –y la operación que él designa– tiene por lo menos tres valores diferentes: imitación, re-presentación y simulación o simulacro; mismos que corresponden –simultáneamente– a tres modalidades estéticas de lo teatral. Estas tres modalidades de la representación funcionan tanto como modelo de apropiación de la realidad –es decir, como sistema epistemológico–, que como modelo de representación artística –es decir, como sistema estético–. En lo que concierne directamente al modelo de estructuración de la obra teatral, éste recurre también a tres modalidades en el dominio de lo dramático: dramática propiamente dicha, épica y, finalmente, performativa o de presentación. Lo que significa que la construcción de la acción, del personaje y del diálogo se fundan sobre dispositivos de caracteriza-

ción mimética –en el primer caso–, de montaje y de construcción –en el segundo– y de deconstrucción –en el tercero–. ²

El camino recorrido por el teatro colombiano, a partir de los años cincuenta, lo conduce a experimentar múltiples vías en la creación teatral moderna. Este teatro es moderno en la medida en que reivindica su pertenencia al conjunto de presupuestos estéticos y filosóficos del “drama moderno”, fenómeno que empieza a generarse en



La procesión va por dentro. Foto de Carlos Mario Lema.

Europa al final del siglo *xix*. En la noción de “representación del individuo” convergen una problemática propiamente estética y formal del drama, y la problemática histórica y filosófica de la modernidad.

Nuestra propuesta es considerar el análisis de la “representación del individuo” en el drama moderno como una herra-

menta metodológica capaz de dar cuenta, no solamente de la evolución del drama moderno en general, sino, de manera particular, del desarrollo del teatro colombiano. Este concepto permite acceder a una visión panorámica del teatro de la segunda mitad del siglo *xx* y de arribar a una mejor comprensión del teatro del presente y del porvenir. Nuestro planteamiento central es que el teatro colombiano cumple un proceso que se orienta a la representación del hombre en sociedad a partir de la conceptualización emanada del teatro épico-crítico. No es sino en un segundo momento que este teatro emprende la crítica de esta modalidad de la representación, experimentando sus posibilidades y límites, hasta arribar a su puesta en crisis y acceder a la fragmentación, tanto de la representación como del individuo que es objeto de ella. Esta trayectoria puede ser sintetizada como “de búsqueda y crisis de la dialéctica de la representación épico-crítica”. Proceso que pasa por las etapas de crisis de la representación mimética, búsqueda de la representación épica y crisis de la representación épica y estallido de toda representación. Este estallido de la representación se corresponde con una interpretación del individuo como individuo fragmentado.

Estos tres momentos del proceso pueden relacionarse con una división de la historia de este teatro en tres periodos o momentos, con tres niveles de comprensión relativamente diferentes de las relaciones del hombre con la sociedad. En el primero, se enfatiza la representación de “la separación entre el individuo y el mundo”, momento que articula la exploración de la representación como imitación. En el plano temático, la escritura dramática que pertenece a esta modalidad de la repre-

TEATRO COLOMBIANO CONTEMPORÁNEO



sentación enfatiza la distancia que media entre el individuo y la sociedad, en la cual ésta se impone a aquél como un todo inaccesible. La representación épico-crítica, segundo momento, acomete la representación del individuo “en las relaciones que establece con el mundo”. En este caso, la representación tiene el valor de una reconstrucción y de un volver a presentar la realidad criticada y reconstruida. En el plano temático, busca aclarar las relaciones sociales que constituyen el tejido en el cual se engendra y evoluciona el individuo. La simulación y la escritura fragmentaria, que corresponden al tercer momento evocado, se comprometen con la representación de “el estallido y la fragmentación del individuo y de su pertenencia al mundo”, lo que busca dar testimonio de la ruptura entre el individuo y el mundo, mediante la representación como deconstrucción, simulación y fragmentación. En el plano temático, este momento se expresa en una escritura que busca expresar la superación del individuo por el mundo objetivo, su desprendimiento de él; lo que se expresa en el nivel de la escritura mediante su subjetivización y sus preocupaciones privilegiadamente ontológicas.

Las crisis de la forma dramática, de la representación y del individuo, crean el contexto en el cual surge –y se desarrolla– la escritura dramática colombiana a partir de 1950. Es en el contexto creado por esta triple crisis –que la modernidad hace sufrir a las categorías clásicas de la representación– que surge el teatro colombiano. Y es en este mismo contexto que podemos identificar cómo este teatro construye su propio devenir a partir del diálogo que establece con la dramaturgia europea de la transición del siglo XIX al XX con la contemporánea, tanto europea como latinoamericana.

La crisis de la forma dramática, tal como ella se presenta al final del siglo XIX en Europa, está ligada a la crisis de la representación. Ésta se desprende principalmente de la crisis del individuo comprendido como sujeto de la razón. Es decir, este estado de crisis afecta la forma dramática en esas mismas tres dimensiones –estatuto de la representación, forma dramática e interpretación del individuo–. La crisis provoca la aparición de tres conceptos alternativos: en lo que afecta a la forma dramática, su hibridación y la experimentación del fragmento como forma; en cuanto a la representación, su desbordamiento y puesta en crisis que hacen que ésta sea experimentada como simulacro; y en lo que respecta al individuo, su interpretación como individuo en fragmentos y su presencia en el texto dramático como personaje estallado.

La actividad lúdica de invención de la forma artística, el espíritu de interpretación incesante y de experimentación del fragmento como forma, que podemos verificar en la escritura dramática colombiana, se ligan, en el nivel de la representación del individuo, a la multiplicidad del sujeto y la crisis de la identidad. El estallido del personaje teatral es la contrapartida de la profunda crisis que afecta al individuo en la sociedad contemporánea.

El análisis nos permite constatar la extrema riqueza de la escritura dramática colombiana contemporánea. De un

teatro fundamentalmente provinciano y desprendido de las problemáticas filosóficas y estéticas del mundo moderno –en la primera mitad del siglo XX–, los dramaturgos colombianos se desplazan a la experimentación de la escritura épico-crítica, una de las modalidades privilegiadas de la crisis del drama moderno, resultado de la crisis del drama. La experimentación exhaustiva en esta dirección –fundadora del teatro colombiano moderno– desemboca en una suerte de agotamiento y desvanecimiento en la década de los ochenta. Este *impasse* se resuelve, en el caso colombiano, con un cambio de paradigmas que cuestionan a profundidad todas las categorías de la producción estética. Este cambio describe un movimiento de la escritura dramática desde la subjetivización de la escritura hacia la escritura fragmentaria, en el cual adviene la consagración de la simulación como modalidad de la representación artística.



The New Gangsters. Teatro Hora 25. Foto de Sandra Zea.



Máquina Hamlet. Teatro Hora 25. Foto de Sandra Zea.

En el caso de la dramaturgia colombiana, el desbordamiento de *lamimesis* y de la escritura épico-crítica por una modalidad simuladora de la representación que explora la “infinitud de la interpretación” y la “escritura fragmentaria” no se da de un solo golpe. Este desplazamiento hacia el simulacro constituye un fenómeno que compite en importancia, en el contexto colombiano, con el advenimiento de la escritura épica. Con una sola diferencia: si ésta última monopoliza el periodo 1950-1975, la primera lo hace en los últimos veinticinco años del siglo xx.

Este desplazamiento, del que ya hemos dicho que no se produce de manera abrupta, sino mediante una serie de procesos múltiples de desplazamientos, invasiones e hibridaciones sucesivas, posee todas las características de la “continuidad en la ruptura”. Este concepto permite explicar cómo el cambio se da –ruptura–, pero no de una manera absoluta y definitiva –de dónde proviene la continuidad–.

Lo que podemos verificar es que la escritura dramática actual describe una parábola de disolución progresiva del contenido imitativo-figurativo y del contenido crítico de la representación que predominaban al inicio de la segunda mitad del siglo xx. Es decir, que la simulación pone en crisis no sólo a *lamimesis*, sino también a la representación épico-crítica. Partiendo de la perfección formal, en el cuadro del sistema epico-crítico que representan piezas como *Guadalupe años sin cuenta*, de Santiago García y el Teatro La Candelaria o *Réquiem por*

una alta conciencia formal. Esta alta conciencia formal pone en crisis, no solamente el contenido imitativo-figurativo de la representación mimética, sino también el contenido crítico de la épico-crítica. Esta exacerbación de la conciencia formal no va, sin embargo, en contra de un compromiso ético con la reflexión.

En el contenido ético de la escritura contemporánea se encuentra la cuestión de las posibilidades y modalidades de la representación del individuo. La representación del individuo participa, a su vez, de una doble problemática: por una parte, la continuación de la crítica del sujeto de la razón pura, y por otra, la de la relación entre el personaje teatral y el individuo.

La condición fundamental de esta escritura es la de la persistencia en la crítica del sujeto de la razón. Sin embargo, las piezas producidas por los autores contemporáneos no se limitan a ser el “espejo estético del sujeto descentrado” y de su mundo salido de casillas. Ellas proponen toda una variedad de juegos del individuo con la descentración del sujeto. Lo que es constante es el emerger de una subjetividad que no corresponde más a la rígida unidad del sujeto burgués, sino que muestra la forma más flexible de una identidad fluida y siempre en proceso de constitución y transformación. Estos juegos parten de la denuncia de los límites de la unidad del sujeto, mediante el recurso a la memoria – *El viento y la ceniza*, de Patricia Ariza–, a la memoria y el relato colectivos – *Muchacho no salgas*, de José Domingo

Garzón–, pasando la locura y ritual – *Las burguesas de la calle menor*, de José Manuel Freidel–, o la difracción del tiempo – *La sangre más transparente* de Henry Díaz–, para citar sólo unos ejemplos. Los mismos juegos integran la disección de dicha unidad en una modalidad en la que escritura y personaje son pasados por el escalpelo y fragmentados – *Cruzando la frontera*, de Eduardo Sánchez, *Filialidades* y *Segundos*, de Carolina Vivas–. Estos mismos juegos integran la identidad en construcción, en juego de configuración – *El diálogo del rebusque*, *Maravilla estar* y *Manda Patibularia*, de Santiago García con el Teatro La Candelaria–. Ellos desembocan en el reconocimiento de una identidad como construcción intertextual, como testimonio de la imposible aprehensión del individuo por la escritura, en piezas como *Desencuentros*, *Amores simultáneos* y *La penúltima cena*, de Fabio Rubiano.

Como los autores mencionados, gran parte de los escritores colombianos contemporáneos han hecho de la representación de múltiples modalidades del individuo una vía de construcción de la escritura actual, la que se instala en la circunstancia de la continuidad en la ruptura con la escritura que la antecede a partir de los años cincuenta.

VICTOR VIVIESCAS. Autor, director e investigador teatral. Es Doctor en Estudios Teatrales de la Universidad Paris III y Magíster en Literatura de la Universidad Javeriana de Bogotá. Actualmente dirige Teatro Vreje –Proyecto Teatral– y el Grupo de Investigación en Estética e Historia del Teatro Colombiano Moderno de la ASAB –Universidad Distrital– en Bogotá.

Notas

¹ Victor Viviescas. *Continuidad en la ruptura, una pesquisa sobre la escritura postmoderna en el teatro colombiano* Colombiano, Bogotá, 2003 y Victor Viviescas. *La représentation de l'individu dans le théâtre colombien moderne*, Paris-Bogotá, 2005.

² Nos apoyamos para esta clasificación en Patrice Pavis, *Le personnage romanesque, théâtral, filmique*, Iris, No. 24, Automne 1997, pp. 171-183.

LA MÁSCARA SAGRADA

EL MITO COMO FUENTE DE UNA DRAMATURGIA

Luz Myriam Gutiérrez y Alberto Torres

Se diría que los universos mitológicos están destinados a ser pulverizados apenas formados, para que de sus restos nazcan nuevos universos

Franz Boas

TRAS FONDO MITOLÓGICO DE LA MÁSCARA SAGRADA

Cuando el mito originario inunda todos los planos de la vida, cuando está vivo en la cultura, el hombre no mira con sus propios ojos la naturaleza, observa el mundo a través del universo del mito; concibe la realidad de un mundo invisible que le da corporeidad y sentido orgánico a la palabra, al gesto, a la acción, a las formas e imágenes que configuran la red de símbolos y de códigos culturales presentes en el lenguaje artístico y en los comportamientos rituales. Entre el hombre y la naturaleza hay un lente mitológico que estructura su visión cosmológica del mundo. Procesa un lenguaje invisible que trata de lo sobrenatural, es decir, de lo natural, simbólico y mítico a la vez. Lo que permanece no visible a la mirada común, sólo se torna visible al hombre religioso. Para la cultura aborígen kogi de la Sierra Nevada de Santa Marta, por ejemplo, la unión de lo visible y lo no visible consiste en una visión completa de la realidad que sólo los *mamas* o chamanes místicos pueden desarrollar a través de su búsqueda iniciática, en virtud de lo cual, meditan en su complejidad la obra cósmica del tiempo.

La gramática del mito deja entrever el Rostro de lo Sagrado. El mito explica el origen de la máscara, concediéndole de este modo un carácter pleno de sacralidad, realidad y misterio. Para los kogi, las máscaras que son bailadas por los iniciados a *mamas* en la ceremonia ritual, tienen un origen sobrenatural en el mito, donde surge la presencia del héroe cultural *Duguinaui*, Hombre Rey de los Gallinazos;

quien, a causa de que se hace viejo, deja de sembrar y se dedica en secreto a tallar máscaras. Entre ellas, las *máscaras de agua* que personifican las fuerzas invisibles de las entidades mitológicas: el río, la lluvia y el mar. El mito narra que *Duguinaui*, en su travesía suicida río abajo, se coloca las máscaras y ellas le otorgan la fuerza para volver a la vida rejuvenecido. Las máscaras son objetos míticos deificados que intentan suplir la visión humana, y concederle a quien las porta, en vida o en muerte, una visión extraordinaria y transfiguradora del cosmos.

LA MITOPEYESIS EN EL HECHO TEATRAL

El pensamiento mítico elabora una *visión mítica* que, desde luego, se vincula a la creación artística. El artista concibe la máscara ritual desde los valores míticos-religiosos que son inherentes a su cultura. Por lo tanto, también su búsqueda estética e inventiva se estructura a partir de esa cosmovisión. La visión mítica se deriva de la *mitopeyesis*, término que condensa el fondo y el trasfondo imaginario de la mentalidad chamánica creadora, cuya fuente esencial es el mito. Desde nuestra perspectiva teatral contemporánea, la *mitopeyesis* precisa abandonar los límites del lenguaje psicofísico en que los actores están insertos, para incursionar, a través de imaginarios mitológicos, que provoquen, al mismo tiempo, la transfiguración de nuestras estructuras mentales. La libertad de desbordar el lenguaje del mito hacia la experiencia del éxtasis para volcar el flujo sensible del actor a la creación de un cuerpo sutil.

Ante la orfandad de imaginarios creadores que padece el mundo moderno, del enriquecimiento lingüístico y metafórico del mito antiguo deriva un profundo interés. No se trata simplemente de una mirada retrospectiva. En un presente donde

todo está en venta, el arte pierde su esencia constitutiva, está forzado a responder a la realidad empobrecida de la época.

La *mitopeyesis* propone profundizar en el carácter trágico del mito, es decir, en la muerte existencial que trae la vida. El caos no es una fatalidad, es una potencia que se encumbra hacia la experiencia del éxtasis dentro de la vida misma. La vida y la muerte son problemas que se afrontan también, en la praxis creadora, en la base de los fundamentos éticos y estéticos que ponen en juego todo nuestro ser. Somos capaces, entonces, de producir *inconsciente*, de experimentar el despliegue creador de las potencias ontológicas a través del movimiento del lenguaje. Somos capaces de trasladar al espectador a la experiencia de otro tiempo y otro espacio, al designar un *afuera* del lenguaje usual y provocar un pliegue de lo desconocido, cuya textura mítica difiere de lo cotidiano. Somos capaces de llevar el imaginario hasta la trasgresión de nuestros esquemas, hacia formas simbólicas y míticas arcaicas de transfiguración, hacia otras realidades ya no demasiado humanas, sino que se abren para producir el devenir de formas y sustancias múltiples.

El mito, al igual que el arte, concede una respuesta a los interrogantes, consagra una búsqueda. En el arte precolombino, la imagen mítica trasciende la representación naturalista del mundo. De hecho, tampoco existe la idea del arte por el arte. La presencia significativa del contexto mítico en la obra de arte, crea igualmente una percepción mítica y sobrenatural del mundo, que le impide estar vacía de sentido y significación. Las múltiples creaciones del artista precolombino, adquieren tal riqueza iconográfica en la cosmovisión del símbolo, que la representación plástica que resulta del mito puede, a la inversa, estar

estimulando y renovando los lenguajes narrativos y rituales del mito. El arte ha sido también una fuente significativa que proporciona realidades potenciales a la materia del mito.

TEATRO DANZA CEREMONIAL DE LA MÁSCARA MÍTICA

El teatro también precisa, en su búsqueda estética, constituirse en un rostro que sea inherente a su devenir sagrado en la praxis escénica. Viento Teatro desarrolla una creación y una re-creación plástica de la iconografía de la máscara precolombina en Colombia, para concederse, sobre el camino, un proceso de traspaso del rito al teatro. Integrada a la interpretación escénica, la máscara mítica vuelve a respirar una función mítica con vida propia en la actuación.

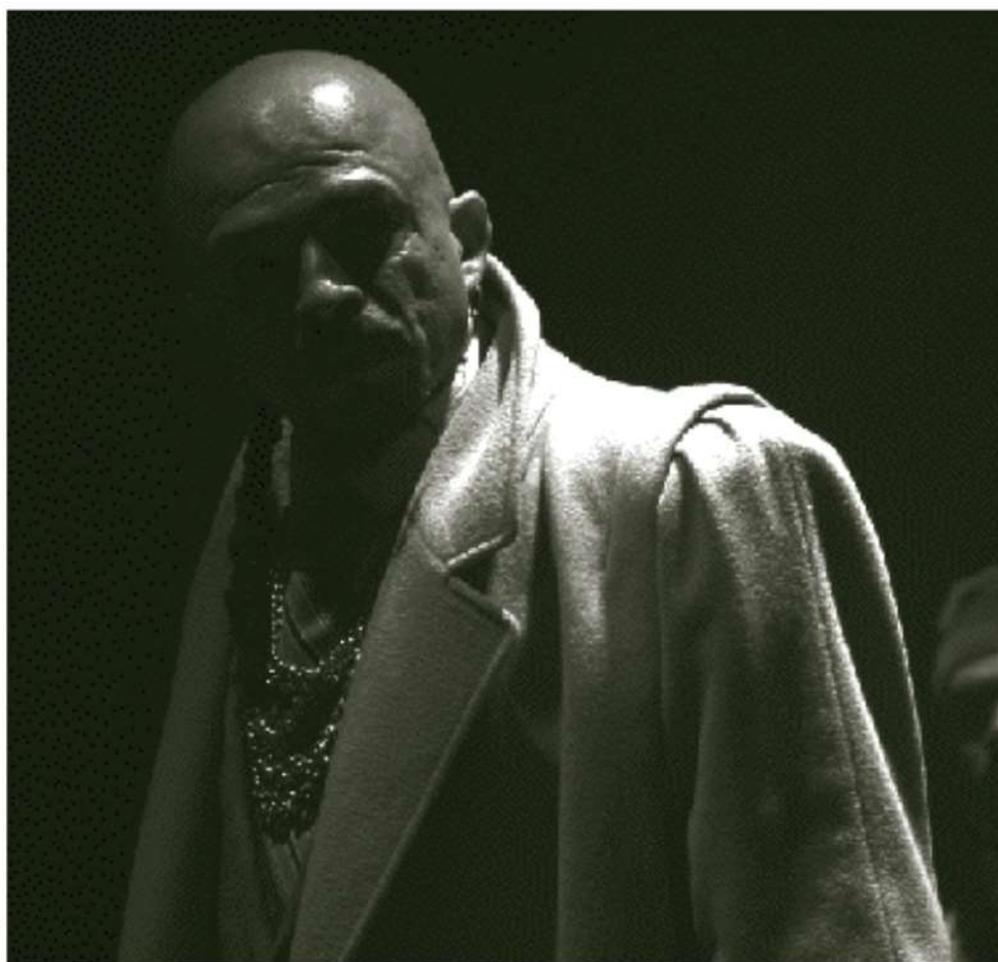
El centro de la actuación ya no es estrictamente humano. El ser humano es también existencia biocósmica: cielo y tierra, agua y fuego, germen arbóreo y animalidad, gruta telúrica y energía mineral. Nos referimos al actor Iniciado que experimenta su fondo evolutivo y creativo en la raíz de la existencia, en el origen de la vida. El actor convierte la conciencia en un espejo diáfano, cuyo reflejo interior irrumpe en el vacío: la experiencia de la muerte simbólica que provoca la disolución del yo, para dar lugar a la afluencia de una conciencia libre de antropomorfismos que deviene hacia lo otro, metamorfoseada en las múltiples entidades mitológicas.

Según Malinowski, el mito "...en su vívida forma primitiva, no es únicamente una narración que se cuenta, sino una realidad que se vive". El mito no está restringido a la conmemoración, tampoco desencadena valores antinaturales (morales), sino valores afines a los ritmos cósmicos de la naturaleza (leyes de origen). Instancia primigenia que alude al continente

amerindio, en las culturas en que el mito se explora en su plena ritualidad, abandonándose a la pulsión de sus fuerzas desconocidas. El carácter de experimenta -

No hay *un cielo común* de creencias. No hay una identificación con el mito, como señala Jerzy Grotowski, la cual es inconcebible cuando no estamos imbuidos en

El rey matiz. Foto de Sandra Zea.



ción mística o ritual del mito en su estadio más primitivo, donde el chamán pone en juego todas las potencialidades creadoras y de entendimiento para alcanzar la confluencia de un tiempo original. El mayor contraste con el mito trágico: expresión *apolínea-dionisiaca* donde la plasticidad de la música, de la danza, se entrega a la vacuidad de su expresión última.

la realidad cultural y religiosa del mito. Requerimos de la interpretación como un arte que coexista con nuestros interrogantes y necesidades presentes más vitales, que consiga, desde la experimentación teatral, la reinención de nuevos universos mitológicos y cosmológicos, que nos conecte íntegramente a los flujos sensibles de nuestra corporalidad. Corporali-

dad que, en esencia, recupera los ritmos, fluidos y elementos volátiles que la constituyen. El mito, cuya transferencia interpretativa y experimental del rito al teatro opera, no sobre el fenómeno religioso, sino conforme a los valores estéticos; llevando la *praxis* actoral a la génesis del mito: para volver a sentir el mundo como si hubiese acabado de nacer. La unión del mito y el rito ocurre en los dominios del éxtasis, donde también el chamán o iniciado presencia el nacimiento del mito.

INTERPRETACIÓN DRAMATÚRGICA DEL MITO

El teatro, desde su estructura múltiple, puede recuperar la estructura molecular del mito, a fin de conocer las *formas míticas* de interpretación simbólica del mundo; y con esto, entonces, entrar a considerar la estructura narrativa del mito. Sirven al ejercicio dramatúrgico-hermenéutico, los modos de aproximación a la mitología que han sido elaborados y aplicados por las ciencias humanas con el fin de comprender su sentido y significación: la historia de las religiones, la filosofía, la antropología, la etnología y la lingüística; perspectivas desde las cuales se puede indagar en su complejidad y contexto cultural.

El desarrollo dramatúrgico y coreográfico de las obras de Teatro Danza Ceremonial de la Máscara Mítica: *Pamuri Mahse* (Señor de la Semilla) y *Sei-Nake Haba Sintu* (Tierra Negra Madre Universal), plantean una búsqueda interpretativa de los textos míticos de las culturas aborígenes desana del Vaupés y kogi, respectivamente, estableciendo a su vez, un acercamiento a su cosmovisión, a su idea del hombre y de la naturaleza. Significa volver a tomar el mito desde su comienzo, des-escribir el lenguaje *textual* del mito para re-escribirlo en la estructura dramática.



Nayra. La Candelaria. Foto de Carlos M. Lema.

El análisis y la interpretación dramatúrgica del mito sugieren reconocer la forma en que el mito se sitúa frente a la existencia (donde una serie de hechos o acontecimientos son la referencia para explicar el origen de lo creado); reconocer los comportamientos ejemplares o arquetípicos de los dioses y héroes civilizadores, detallando sus desplazamientos cosmológicos, que por lo general, revelan la forma de un *lugar primordial*, es decir, ausente de orden o materia (tierra o cielo, día o noche, sol o luna, etc.). De otro lado, a la luz de la concepción cíclica y circular de las antiguas culturas, se detectan ritmos calendáricos y virajes enormes entre una era cósmica y otra, que puntualizan el desarrollo de los hechos fundacionales. La categoría del tiempo en el mito evoluciona en fases cosmogónicas y cosmológicas que han de ser contextualizadas en el desarrollo de la estructura dramática, aguzadas por una plasticidad poética y estética en la puesta en escena.

La textura del mito amerindio (mito de origen o mito de creación) conduce a nuevas maneras de pensar el drama, de concebir la acción, de inventar los espacio-tiempos. Por ejemplo, no es propiamente



Nayra. La Candelaria. Foto de Carlos Mario Lema.

el drama de la muerte que adquiere relevancia en la obra *Sei-Nake Haba Sintu*. No es la condición mortal del hombre la que traza el instante dramático en el tema cosmogónico, es la explosión de un caos de escala cósmica (solar) donde se ponen en juego las fuerzas –igualmente destructoras y creadoras– de la naturaleza; no obstante, donde se devela el fatalismo histórico de la humanidad frente al porvenir de la vida diversa en el planeta. Si en este contexto cosmogónico los dioses no mueren y se transforman, es porque ellos constituyen la materia primordial que ordena los ciclos vitales de la naturaleza y el cosmos (la fertilidad acuática lunar, la energía generatriz del sol, la tierra fecunda, etc.). La morfología del mito propone un juego de matices, de *acontecimientos* sobrenaturales, donde los personajes mitológicos se articulan a un ritmo *atemporal* o *ahistórico*; adheridos a otras dimensiones del pensamiento; inmiscuidos en un tapiz extraordinario de situaciones imaginarias, de estados psíquicos y sensoriales. Adquiere relevancia el pliegue musical y los cantos chamánicos (ejecutados por los actores y músicos) que armonizan con el juego de los tempos, en la interlocución y gestualidad de los personajes. Los caminos inéditos que se descubren en la técnica de la actuación de la máscara mítica, cultivan una simbología sagrada del instante dramático, en virtud de la cual, el tiempo mítico acaece.

LUZ MYRIAM GUTIÉRREZ Y ALBERTO TORRES. Artistas e investigadores del grupo Viento Teatro. Han realizado investigaciones sobre la máscara mítica precolombina, la interpretación dramatúrgica del mito, las técnicas chamánicas en la actuación y el manejo de la máscara sagrada, entre otras, compiladas en textos inéditos. Han creado en Colombia el género de Teatro Danza Ceremonial de la Máscara Mítica.

¿DÓNDE ESTAMOS?

LA CANDELARIA

Santiago García

La paradoja más interesante del arte está en que, por un lado, tiene que buscar a brazo partido la invención, renovarse continuamente, encontrar en el cambio la vida; por el otro, retornar al pasado, a la experiencia de lo trajinado, a la memoria de la cultura en la que se asienta. En esta dinámica contradicción es en la que nos encontramos hoy en día en el teatro La Candelaria. Sobre todo, se ha hecho más evidente en los dos últimos montajes, ambas creaciones colectivas, que hemos realizado. Son *De caos & Deca Caos* y *Nayra (la memoria)*.

En *De caos & Deca Caos* buscamos –por el lado temático– en la teoría del caos y de la turbulencia un asunto que es para nosotros de gran urgencia: la necesidad de ver el lado precario e inestable de la realidad, sobre todo en lo relativo a la clase dirigente; por otro lado quisimos buscar –en lo que corresponde a la forma– expresiones muy apegadas a nuestra manera popular, tradicional de narrar. Tal vez allí encontramos, paradójicamente, lo más nuevo. Tomamos la forma narrativa carnavalesca, circense, de las variedades, como trozos aparentemente inconexos que van a constituir la estructura fundamental del espectáculo: diez (deca) incidentes autónomos, diez cuadros de asuntos relativos a la vida privada de nuestra clase alta, dirigente, representados con un estilo de actuación que se acerca, lo más que se puede, a la verdad; aparentemente desconectados (independientes) los unos de los otros, pero ligados por un eje interno que podríamos llamar *línea temática*, que tiene que ver con el significado general de la obra y no, como es tradicional, con un eje narrativo.

Así que el tema sería el Caos, y la forma la narración de incidentes autónomos. El tema, pues, sería lo *nuevo*; la trama, lo tra-



dicional, lo *viejo*. Esa sería la paradoja de la que hablamos y que tanto nos preocupa.

La otra obra es la que actualmente presentamos, la más reciente, *Nayra*, también de creación colectiva, en la cual, creo, hemos avanzado más en el difícil y azaroso camino de la tan polémica creación colectiva. En su proceso de realización, respecto a la forma, nos adentramos más y más en busca de expresiones de representación que tengan que ver con la verdadera forma expresiva del lenguaje teatral, que no es propiamente el narrativo, sino más bien el directamente relativo a la acción, llamémoslo lenguaje actancial. Así, buscando lo nuevo en las formas más arcaicas de representación que tienen que ver con nuestros ancestros, por ejemplo, con las formas espaciales de la *maloka* o “casa del conocimiento” o con los recintos ceremoniales telúricos. Dimos a “boca de jarro” con un espacio de esta forma en el estado de Chiapas, en México, en San Juan Chamula, y nos lanzamos a trabajar en esa especie de útero, de gran recipiente matriz, de contenedor de los asuntos o “temas” que estábamos enfrascados en representar. Aquí también la paradoja de lo nuevo y lo ancestral. Tengo que acotar que cuando tuvimos terminada la obra fuimos a presentarla a Chiapas, invitados por Gobernación, para pagar con ello el préstamo que habíamos hecho de sus valores ancestrales. Por lo nuevo en temática, entendemos lo que deseamos expresar sobre nuestra realidad actual. Sobre nuestra circunstancia vital. Para ello recurrimos a los avances que nos traen los psicoanalistas jungianos acerca del arquetipo o lo inconsciente individual y colectivo. También lo que nos enseñan los científicos modernos sobre el azar, la sincronisidad, la causalidad y los fenómenos a-causales. Conoci-



mos, entre otras cosas, la relación entre Jung y el famoso premio Nóbel de física W. Pauli y sus interesantes explicaciones sobre la *sincronicidad*.

Esto para entender la presencia de los mitos seculares en nuestras sociedades contemporáneas. Para dejar que en esa forma oscura de nuestro inconsciente se manifieste la presencia de los símbolos viejos y nuevos donde se debaten nuestros más urgentes deseos de explicarnos la vida, es decir: el amor, la injusticia, el odio, el crimen y, sobre todo, nuestro profundo deseo de sobrevivir como colectividad o como cultura.

Nayra (la memoria), entonces, es un viaje por los caminos de nuestro inconsciente colectivo (arquetipo) en busca de los grandes interrogantes que hoy o ahora nos propone el arte. Viejo el camino, nuevas las metas.

SANTIAGO GARCÍA. Director de escena, dramaturgo, teórico, actor y fundador del grupo teatral La Candelaria.

EL ESTADO ACTUAL DEL TEATRO COLOMBIANO

Farley Velásquez

Todos los días llego a una casa vieja que se tiene en comodato con una generosa amiga, que un día después de una función comprendió que era divertido ver a otros inventando mundos artificiales y se dio a la tarea de adoptar a unos seres minusválidos, dedicados a un largo y derrotado poema: el Teatro Hora 25 –que sobra como sobran 35 millones de colombianos que viven en la pobreza y la ignorancia política– y nos dio una casa para dedicarnos a la... ¿construcción de la obra teatral?

Desconozco profundamente el estado del teatro colombiano, porque el proceso de creación teatral de Hora 25 se ha desarrollado en la ciudad de Medellín y las muestras de teatro colombiano son escasas porque la realización de festivales y encuentros de creadores en este país han ido desapareciendo, así como la investigación, la capacitación y aun las escuelas de teatro –en Medellín, la Escuela Popular de Arte desapareció a causa de una administración municipal. Algunos grupos se extinguieron porque no pudieron sostener la carga económica y logística de convertir cualquier garaje, casa, bodega, patio o casa vieja en una sala de teatro –con salidas de emergencia; sillería cómoda; un digno sistema de iluminación y equipo de sonido; biblioteca; oficina; sala de ensayos; sistema aislante del ruido para no afectar a los vecinos; cafetería, cuartos de baño; sala de estar; cocina; dormitorios; taller de escenografía; almacén de herramientas; contadores; administradores; revisor fiscal; permisos para la exención de impuestos; derechos de autor e IVA; declaraciones de renta; la DIAN, el pago al día de los servicios públicos; la elaboración y almacenamiento de escenografías, vestuarios; actores que desertan por falta de pasaje para un bus (porque el teatro de pensamiento no da plata) y ene mil cosas más.

EL TEATRO ES UN LUJO... EL TEATRO ES DERROCHE,
UN ENEMIGO PARA EL CAPITAL

Y los comentarios de todas las salas que sobreviven abiertas, que viven de la auto explotación son: si ya enviaste el último proyecto a cualquier concurso del Ministerio o de una Secretaría de Cultura local –que están ofreciendo unos cuantos pesos–, en la que participan los que tienen salas; los que no; los desempleados; hasta los dueños de personerías jurídicas; grupos de gran trayectoria que en diez o veinte años han hecho una sola obra de teatro; los mediocres; los gestores o intermediarios o avivatos de medio pelo; lagartos; cocodrilos; iguanas; cuenteros; universidades; museos; artesanos; criminales; defensorías de minorías; pintores; amas de casa; casas de cultura; mafiosos; festivales de teatro, del frijol, del maíz, de la arepa; reinados; carnavales; el festival del vallenato, del banano; sicarios; los resentidos; los vagamundos; ligas de ajedrez, de fútbol, de patinaje; momias callejeras; mimos; malabaristas; payasos callejeros que piden más semáforos; la filarmónica; grupos de rock, de jazz, reaggeton y las niñas que imitan a Shakira y quieren un salón de baile; casas de ancianos moribundos, y un millón más de agrupaciones que luchan contra el SIDA, por la mujer, por los niños de la guerra, los drogadictos, los gaminos, el hambre, los desplazados..., etc., etc., etc.

Si la realidad se enmarca en un cuadro tan cruel para hacer teatro en Colombia, el procedimiento para construir la obra teatral en estos momentos está en cuidados intensivos, se trata de sobrevivir, de conseguir plata como sea y entonces te persiguen los *Stand Up Comedies*. Por doquier espectáculos unipersonales –muy chistosos– con chistes pornográficos, imitando a seres mediocres, políticos corruptos, presentadores de televisión, reinas de belleza,



presidentes gringos, venezolanos, franceses, terroristas. Por favor, que no paren de reír, porque así tendremos las salas llenas de seres que quieren relajarse. Podríamos ofrecer el *spa* teatral.

Debido al *boom* de grupos que se reúnen a crear espectáculos de teatro comercial, conciertos de Vicente Fernández, Marbel, Juanes, etc., en las salas de teatro hemos tenido que soportar la invasión de inspectores, policías y personas armadas que irrumpen en nuestras salas asustando a veinte espectadores, buscando evidencias de nuestra evasión de impuestos, desconociendo que los espectáculos culturales que realizan las entidades sin ánimo de lucro están exentas de impuestos. ¿Qué tal? Hacemos el trabajo del Estado y luego el Estado nos persigue. Pueblito de mis cuitas y de casas pequeñas.

Los actores persiguen la televisión, los *realities*, cualquier película –por mediocre que sea–, lo importante es atrapar fama, cueste lo que cueste, que luego vendrá el dinero. Los actores vienen y van, el acoso de sus familias por llevar dinero a casa es terrible. ¿Quién puede pensar que tiene el arte de los dioses en sus manos, que es el sumo pontífice, que es la voz de Dios la que sale por su garganta, que carga con el pensamiento de los griegos, de Shakespeare? Hay hambre, pero te dejo un poema en las manos. En mi ciudad, los jóvenes cargan armas desde chicos y la educación sólo es vista para sobrevivir y no para vivir. La educación es un negocio rentable.



La mujer de las rosas. Teatro Hora 25. Foto de Sandra Zea.

Estoy cansado de ver un teatro arrodillado ante este sistema; conozco directores que hablan como gerentes de almacenes de cadenas, obras de teatro que no quedan mal con nadie, amigos que se comportan y te exigen, te presionan y te hablan como la DIANA, actores con la autoestima de un obrero empobrecido por las fábricas. Las salas parecen pequeños albergues de mendigos y ONGs que buscan el sustento vendiendo obras sin ninguna investigación, sin riesgo, sin actores profesionales. Actúa la novia, la mamá, la prima. A falta de actores, la familia es la opción perfecta. Lo importante es atrapar clientes. Me es más respetable una prostituta vivida de la Veracruz que sabe complacer al cliente. Aquí, el cliente te dice qué quiere y el cliente es el sistema, no la posición del creador, de la obra o del arte.

El mercado está enfermo y los mercados ponen las reglas.

Ya no se investiga, no se montan las grandes obras de la dramaturgia universal, ya no hay un teatro que les haga honor a los maestros como Brecht y Beckett, entre otros. Los artistas mediocres han heredado la filosofía popular *paisa* de vivir del bobo, "antioqueño no se vara", "no vendo huevos para comprar huevos", y ha convertido los proyectos de teatro, la creación artística, la estética teatral en parodias de mal gusto, en negocitos del rebusque –o sea cumpleaños, fiestas de quince, fiestas de despedida, día de la madre, del padre, del niño, amor y amistad, novenas de navidad..., etc., etc., etc.–.

Podría recordar palabras de Fanny Mikey: "usted eligió la libertad de hacer

su teatro y eso tiene consecuencias que llevan a la derrota, pues amigos como Genet, Baudelaire y Rimbaud te dejarán pobre y encontrarás cada día más butacas vacías en tu sala".

Los colectivos de trabajo en los grupos de teatro dependen de tres o cuatro –llamémoslos los más verracos– que consiguen dinero vendiendo baratijas y obritas de mal gusto a los directivos de programas culturales, que manejan los programas de extensión y humanidades en empresas, universidades y colegios. Aprenden a manejar sus bajos presupuestos para cumplir con los programas de desarrollo humanitario. Y estos creadores saben analizar obras en dos o tres horas, construir escenografías baratas –o sea de cartulina, un solo telón negro, una sola luz– y transportar todo el equipo logístico de su espectáculo en taxi.

Para qué recibir un taller con Alejandro Luna, si no se puede investigar la ilumi-

nación en el teatro, si no hay reflectores ni equipos especiales, sólo tarros de pintura acondicionados para la escena. No hay plata para lo costoso de los servicios públicos –preguntar a Empresas Públicas de Medellín–. Sí, no hay mística para producir un teatro que nos lleve a investigar la puesta en escena desde la escenografía, desde la iluminación, desde el vestuario, desde el elenco. El teatro es una empresa muy costosa y hace rato, teatros como el de Hora 25 mantiene una programación de obras de gran factura como *Ricardo III* o *El diario de un ladrón*, que no pueden presentarse en salas ni de gran, ni de pequeño formato, debido a que el público ha huido desesperadamente de teatros que muestran el fracaso del hombre contemporáneo, que habla de un sistema que enriquece a los poderosos y empobrece a la humanidad. ¿Terminará el director haciendo un monólogo y viajando por el mundo para poder hablar de su poema, pidiéndoles posada y dinero a los colegas?

Pocos grupos en el país han tomado la bandera de los maestros y, a pesar del paso del tiempo, han mantenido sus salas abiertas, esperando que caiga un espectador del cielo, creyendo que el teatro construye una mejor sociedad, ayuda a la construcción de las civilizaciones, persigue la belleza, muestra el horror del mundo y sensibiliza a una humanidad. Una humanidad sin la única salida que la de la era de la tecnología. Una sociedad que convirtió al hombre en maquina –aquello sobre lo que tanto nos previno Heiner Müller–.

Espero no terminar por las cañerías de aguas sucias en que cayó Bukowsky, enreda-

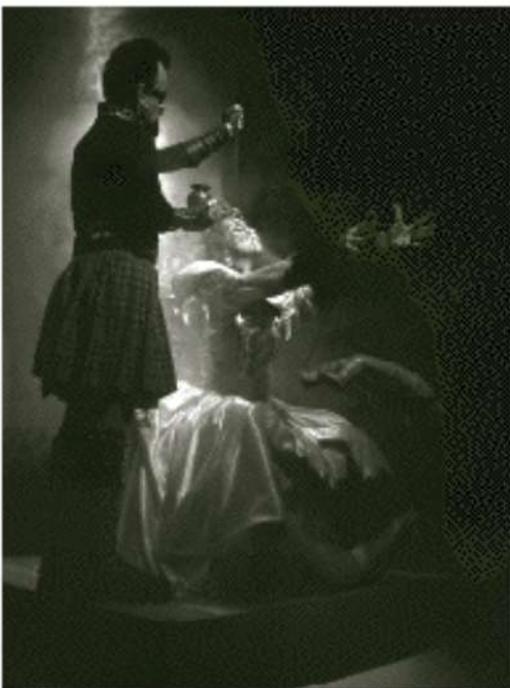


Diario del ladrón. Teatro Hora 25. Foto de Sandra Zea.

do en el alcohol y la depresión, o buscando una bala en un antro de seres malditos y marginados por donde caminó dejando su sangre nuestro dramaturgo José Manuel Freidel. O como Jean Luc Lagarce, Federico García Lorca, Antonin Artaud, Antón Chéjov, Arthur Rimbaud, Andrés Caicedo y ene mil más.

No se puede mendigar el teatro y rogarle a un Estado que observe y le dé la mano al arte. Los pocos creadores entregan sus vidas por culturizar los pueblos, cuando es un trabajo del Estado. Pero a los administradores estatales les pagan para no hacer nada y deben cumplirlo muy bien.

¿Qué hace un creador rogándole a un funcionario que entienda la realidad del teatro, si en realidad la cultura para el funcionario es no pisar el pasto, no fumar cigarrillo, no decir malas palabras, ir a misa, casarse y tener hijos obedientes? ¿Qué se puede esperar de un funcionario que ni siquiera visita las salas de teatro y que le estorbamos como estorban los homosexuales, las prostitutas, los gaminos,



Ricardo III. Teatro Hora 25. Foto de Sandra Zea.



los pobres, los desplazados, los poetas, los seres humanos?

Los recursos en un país en guerra se destinan para la guerra, aunque se sabe que ninguna bala disparada por los diferentes grupos armados apoya o contradice el ideal del pueblo colombiano.

Mientras a este país se le roba un millón de veces más, el teatro tiene que decir cosas importantes, las obras deben cuestionar los íconos de una sociedad decadente. Un país represivo necesita de Shakespeare, de jóvenes que cambien las armas por un instrumento musical, por la literatura, por el arte. El arte es un arma que nos ayuda a soportar al otro, las salas deben estar repletas de personas que se culturicen y que se decidan por una mejor opción que la guerra y los actos de crueldad.

El teatro hace posible la vida –los judíos lo utilizaban en los campos de concentración para poder soportar una muerte segura–.

La situación del teatro colombiano es muy delicada. Pero el teatro colombiano no morirá, a pesar de que los grupos se enfrenten a la supervivencia. Aquí, en este país, hasta en el pueblo más olvidado, los hombres realizan sus festivales de artes escénicas, se consiguen unas cuantas

monedas y hacen festivales que cuestan fortunas, se hacen el Iberoamericano y el Festival de Manizales.

Los gestores, dizque culturales, se roban el presupuesto con grandes proyectos, dizque de gran impacto en la sociedad, y subcontratan muchachos que venden su dignidad y realizan estos proyectos –a duras penas– por cualquier peso. El teatro así no evoluciona. Es un trampolín para hacer televisión, para comprar finca, apartamento y carro. Siguen los avivatos llamando cultura a cualquier manifestación mediocre para llenar sus bolsillos, aparecen y mueren grupos de teatro, la poca plata del Ministerio se reparte entre todos los lagartos, creadores, corruptos y pobres –que son artistas no habiendo empleo–.

UN PAÍS CON HAMBRE NO NECESITA CULTURA

Pero el fracaso de las economías y las potencias del mundo tendrán que volver al hombre a su estado esencial, a su poesía y sensibilización. Han fracasado con las civilizaciones y el teatro los seguirá denunciando mientras haya creadores que resistan la capitalización y la globalización de la humanidad.

FARLEY VELÁSQUEZ. Actor, dramaturgo y director de teatro. Dirige el Teatro Hora 25.

ESQUINA LATINA: TEATRO CON PROYECTO SOCIAL

Orlando Cajamarca Castro

En Colombia, la posibilidad de conformar grupos estables de creación teatral es casi una utopía, pues se carece de políticas estatales eficaces y consecuentes con la creatividad y la diversidad de nuestras culturas populares: sólo la producción comercial, apoyada por la banal fama de los actores de telenovelas, permite la rentabilidad para algunos empresarios en el campo del teatro.

El Teatro Esquina Latina inicia en 1973, por la iniciativa de algunos estudiantes de la Universidad del Valle. Hoy, luego de más de treinta años de trabajo artístico experimental y más de veinte años de animación sociocultural, hemos logrado consolidarnos como grupo teatral independiente, en permanente actividad artística y con un grado importante de solvencia económica, gracias a la consolidación de un equipo profesional de actores y a una estructura organizativa multidisciplinaria. Se cuenta para ello con áreas especializadas en la comunicación social, en lo escenotécnico, lo administrativo y financiero. Conjugando ética y eficacia en el mejoramiento continuo de los procesos operativos propios de una empresa teatral con proyección social.

En la actualidad, nuestra actividad genera treinta y dos empleos directos –con todas las garantías laborales, tal como lo exige la legislación colombiana –y cerca de veinte empleos indirectos. Nuestros recursos de funcionamiento provienen de la prestación de servicios culturales y de la cogestión de programas socioculturales con el sector público y privado, nacional e internacional.

Somos consecuentes con el pulso de la realidad y la comprensión del mundo como un proceso cambiante, que reconoce en los sectores que luchan contra la marginalidad y la exclusión, la fuerza transformadora de la historia.

Nuestra búsqueda artística parte de un compromiso permanente con nuestro con-

texto socio ambiental, pues es tomando partido por las nobles causas de la humanidad que se encuentran fuentes claras de creación y de placer estético.

Fomentamos y practicamos la fidelidad artística, caracterizada por la economía en el lenguaje, la militancia en el hedonismo de la creación y la toma de partido por las causas sociales en pro de la justicia y la equidad; y nos resistimos ante los modelos de éxito impuestos por el mercado de lo “cultural”.

Podemos describir nuestro operar separándolo en tres ejes de trabajo o programas institucionales articulados entre sí de tal manera que sólo son divisibles en razón del análisis. Estos tres ejes son el laboratorio teatral, el teatro en comunidades de base y la pedagogía escénica.

El laboratorio teatral es un proceso de investigación y formación actoral permanente; es básico para una producción en el modelo de la creación colectiva, que procura obras de relevancia estética con contenidos que establezcan relación estrecha con el público y que ha dado lugar –en la actualidad– a un repertorio de trece obras de teatro y de títeres reconocidas por su calidad en certámenes nacionales e internacionales.

El teatro en comunidades de base consiste en un trabajo de interacción con niños y jóvenes mediante la animación teatral, en el Distrito de Aguablanca y otros sectores vulnerables de población de Cali y ocho municipios del Valle del Cauca. En la actualidad existen doce procesos grupales de animación teatral, con los que se crea la Red Popular de Teatro que cuenta con una base social de cuatrocientos ochenta jóvenes, irradiando de manera indirecta a una población de cuarenta mil personas de la región. Un indicador de la viabilidad de este trabajo en comunidad es nuestro cualificado equipo artístico constituido por jóvenes, hombres y mujeres formados integralmente en nuestro

programa de Animación Teatral en comunidades de base.

Por pedagogía escénica nos referimos a aquellas actividades que el Teatro Esquina Latina lleva a cabo en el campo de la educación, como talleres de sensibilización teatral, talleres de socio-drama, talleres de animación teatral y de dramaturgia, etc. Así como a la producción de obras de teatro didáctico sobre temas de interés y urgencia social.

PARADOJAS ENTRE COMEDIANTES

Hacer gestión cultural requiere de tiempo, trabajo, condiciones, dedicación, de estrategias creativas y, sobre todo, de disciplina. Muchos artistas le huyen a esta dificultad y la justifican con la descalificación. Por otra parte, el tema de la gestión en las academias de formación artística no es incorporado adecuadamente a los contenidos curriculares.

En algunos círculos artísticos, especialmente en los teatrales, persiste la visión decimonónica del “artista puro”, del poeta romántico y bohemio que en hermandad con la pobreza, se inspira sufriendo las más crueles carencias materiales; esta visión sustenta toda una doxa de pensamiento que desestima la gestión cultural –y sus procesos administrativos– y la considera una actividad prosaica, sospechosa e indigna de la condición del artista: algo así como una trampa diabólica de vulgares comerciantes que contamina y prostituye la creatividad.

También hay quienes consideran como caduca o pasada de moda la solidaridad de los artistas hacia quienes padecen las leyes –desde luego que es más cómodo estar al servicio de quienes las hacen– y consideran esta relación como contaminación política. Nuestra apuesta como grupo teatral exige a sus artistas interactuar con las comunidades de base, en el contexto de una sociedad subdesarrollada económicamente y regida



Orlando Cajamarca. Archivo J. Chabaud.



Alicia adorada en Monterrey.
Foto de Orlando Cajamarca.

El decamerón negro. Archivo Esquina latina.



por las leyes del mercado que impone la doctrina neoliberal; donde la obra de arte se comporta, querámoslo o no, como una mercancía; y las políticas culturales del Estado que podrían ponderarla en otra dirección son inoperantes e ineficientes.

EL LÍO DEL MERCADO Y LA SUSTENTABILIDAD

La producción de bienes y valores simbólicos o estéticos en otros tiempos fue financiada por mecenas y protectores, desaparecidos ya en los tiempos modernos. Hoy, los grupos teatrales sólo encuentran alivio económico en ciertos festivales o gracias a premios donados por algunas fundaciones filantrópicas, así como en las migajas de las pseudo-políticas culturales del estado, que a duras penas pagan los gastos de la caja menor.

Generalmente cuando una empresa privada ofrece patrocinar una obra teatral, es porque ve, en ese producto, un gancho de venta directo para su publicidad, dada la convocatoria del elenco posicionado en el mercado farandulero, promovido a su vez por las revistas banales y las secciones de cultura *light* de los medios masivos de comunicación, muchas veces asociados a los mismos grupos empresariales de los productos promocionados. Mejor dicho, un negocio redondo donde ganan todos y pierde el arte dramático y el público.

El teatro grupal independiente, o experimental, o de oficio, o de pesquisa, o de mística, o misionero, o de arte, o con T mayúscula, o como se quiera llamar, es resistente al modelo de producción del teatro comercial o de farándula, lo que le ha significado renunciar a la posibilidad de vivir de la taquilla, salvo en muy contadas excepciones. Ante la falta de políticas de fomento por parte del estado, los actores deben, en consecuencia, dispersar sus energías en otros empleos para subsistir durante los montajes teatrales, y financiar sus vidas y los costos de la producción teatral. Resultado final: poca difusión y vida útil de los montajes, deserción

del oficio y pérdida del recurso humano y del talento desarrollado para el teatro, amen del desperdicio del bagaje acumulado.

Para afrontar este reto, nuestra institución teatral independiente, ha entendido la creación teatral como una práctica integral que debe garantizar, por un lado, una cohesión grupal en una filosofía de trabajo colectivo, donde el desarrollo es desigual y sostenido, por medio de una metodología constructivista –aprender haciendo– que permite consolidar el equipo y afianzar una estética. Y, por otra parte, el pragmatismo de inventar una estrategia de mercado que garantice un flujo de ingresos. Una de las claves ha sido diversificar la “producción” con propuestas de pedagogía escénica donde el teatro actúa como revitalizador cultural y como alternativa para el desarrollo de base, lo que nos ha permitido acceder a recursos tanto locales como internacionales, fuera del limitado sector cultural de nuestro país.

Importante ha resultado la creación de obras de teatro didáctico para la promoción y el fomento de la salud, y la educación ambiental, entre otros temas, posicionando la construcción de una cultura de la sostenibilidad y de estilos de vida saludables. Licitamos y realizamos proyectos para el fomento de la cultura ciudadana. A través de intervenciones performáticas en espacios abiertos, inauguramos con propuestas creativas de gran formato eventos deportivos y de cultura ciudadana de carácter local y regional. Con los dividendos de nuestras múltiples actividades relacionadas todas entre sí por el denominador común de la teatralidad, apropiamos los recursos básicos para la sostenibilidad del equipo y generamos los excedentes para financiar lo que nadie financia, ni apoya de manera sostenida y suficiente: la pesquisa teatral, razón de ser de nuestra actividad y existencia y con la cual ponemos nuestra sede teatral “patas arriba” con rigor artístico y libertad creadora. Nos entrenamos con rigor de deportistas e indagamos los lenguajes teatrales a través del

movimiento, la voz, la máscara, sin pedirle permiso a nadie, sin tener que hacer concesiones al gusto ramplón y sin sucumbir a las trampas del teatro comercial.

Realizamos trabajos experimentales de teatro con muñecos y música, en espacios no convencionales; ponemos en escena piezas clásicas y privilegiamos y fomentamos nuestra propia dramaturgia, sin depender del fracaso o el éxito en la taquilla. Nuestra motivación principal es el goce estético y pulsar artísticamente la realidad sociopolítica en cada una de nuestras propuestas. Pero no por esto dejamos de exigir al Estado que cumpla su deber constitucional de subvencionar la creación artística experimental, y tampoco dejamos de hacer campañas para atraer cada día a más y más público, en procura de mejorar los ingresos de taquilla.

SOBRE FESTIVALES

Aplaudimos la realización de los festivales de teatro, pero mantenemos cierta reserva con las falsas expectativas que estos pueden generar en la consolidación de procesos sostenibles, pues ellos muchas veces se convierten en la motivación principal, y el juicio festivalero de críticos y académicos, en el determinante de una estética, divorciando de manera peligrosa la relación escena-público en el contexto necesario para la construcción de públicos locales que son quienes en últimas garantizan la sostenibilidad de los procesos y los equipos creativos.

Consideramos más interesante ser valiosos que exitosos, y apreciamos con mayor intensidad el reconocimiento de nuestro entorno y principalmente el de las comunidades de base, pues como dice el Tao: “los árboles crecen profundizando sus raíces”.

ORLANDO CAJAMARCA . Fundador, actor, director y dramaturgo del Teatro Esquina Latina de Cali, entidad nacida y desarrollada al interior de la Universidad del Valle, desde hace 30 años, consolidada hoy como entidad de iniciativa privada e interés público.

NUESTRA GENTE, CORPORACIÓN CULTURAL

Jorge Blandón

Nuestra Gente es un proyecto social construido con la savia del amor que producen mujeres y hombres que viven una experiencia solidaria llamada cultura.

La Corporación Cultural Nuestra Gente¹ es una organización que ha dedicado buena parte de sus dieciocho años también al teatro, porque no sólo éste hace parte de nuestra experiencia creativa. De igual forma la música, la danza, los procesos organizativos que tejen comunidad, el trabajo con niñas, niños y jóvenes nos han mostrado un camino en torno a una propuesta pedagógica, que hoy posibilita configurar la Escuela de Artes y Oficios con énfasis en Comunidad. Así mismo, este proceso formativo nos propone un diálogo con padres de familia y adultos mayores. Toda nuestra propuesta está abierta a la gente de los barrios populares de Medellín, quienes encuentran en nuestro centro cultural (un antiguo burdel) espacios para construir la convivencia comunitaria y social.

LAS VOCES DEL PASADO

Eran los tiempos del “rey”, del “patrón”, de aquel sujeto que inundó Nueva York de los cuentos de *Blanca Nieves*, *la polvorienta*, cuando nuestro grupo daba sus primeros pasos, pasos puestos en los pies ligeros de la juventud. Y, por fortuna, teníamos pies para escabullirnos del barullo, del ataque sin cuartel, de los bloques de búsqueda que armaban asaltos de día y de noche buscando al capo, y allí no importaba si eras distinto o creyente. El hecho de vivir en la comuna nos puso una cruz en la frente, todos éramos para el Estado “ovejas” que peligrosamente ocultábamos un arma de fuego bajo nuestra piel. Antepónernos a todos aquellos acontecimientos fue nuestra primera tarea, debíamos “contradecir

la muerte”; a través del arte debíamos tejer espacio para el goce y el disfrute de la creación. En cada esquina del barrio se fueron armando “barricadas” de poesía y canción, juglarías y zanco-sancochos eran otra opción, invitar a todo un barrio a una propuesta con rumbo y sentido, como impulsar una utopía comunitaria en donde todas y todos pudiésemos participar.

Lo primero, conseguir una sede para que nuestras ideas se volvieran obra, y esa obra se tornara comunidad. Y así fue; alquilamos una casa en donde sólo cabíamos con nuestros trebejos; decidimos que el marco de la puerta fuera el teatrino; un mantel de flores cubría y ocultaba nuestros cuerpos y manos, detrás estaba la magia “de muñecos y ñecos”: *La historia de Apulín*, una de nuestras primeras obras. Afuera, ojos llenos de sonrisas, manos calurosas de aplauso, habíamos dado inicio a un proyecto de vida que se mantiene vivo y comprometido con su comunidad. Y entre obras y nuevas casas de alquiler caminamos todo el barrio hasta que por fin la vida nos saltó al cuello y nos dio un bello regalo: una casa que en los años cincuenta fue centro de juergas y murgas, en donde el amor se retorció entre tangos y rancheras. Allí depositamos nuestra esperanza hacia el teatro, en la cultura de vida con la comunidad.

UN BURDEL SIRVE AL TEATRO SU MEJOR HISTORIA

En esta antigua casa de la cual somos copropietarios, nuestro grupo ha pasado sus mejores momentos creando y dando a la gente opciones de vida; desde aquí hemos podido construir identidad, ciudad y civilidad. Desde nuestro escenario y con nuestras obras (*El habitante de debajo de la cama*; *El Totumo de oro*; *El acompañamiento*; *Sesión*; *Las muñecas que hace Juana no tienen ojos*;



Inconcierto. Nuestra gente. Foto de Sandra Zea.

Decir sí; *El zapato indómito*; *Mujeres entre ángeles y demonios*; *Monte niños In-Con-Cier-to*) llegamos a más gente, porque es ella, la gente del barrio, quien lo hace posible. Cientos de personas se han comprometido con nuestro proyecto brindándole seguridad, calor humano y, lo más importante, solidaridad, ya que nuestra propuesta de ingreso es a través del trueque: lo que la gente tenga en su casa y desee compartir con nuestros grupos o con los grupos invitados a presentarse en la sala.

En Nuestra Gente el espacio ha permitido que los grupos de niños y jóvenes que conforman la escuela puedan escenificar y proyectar sus obras a toda la comunidad, propiciando un encuentro fraterno de los padres con sus hijos, estimulando las mejores relaciones familiares; asimismo, estas obras han surgido del interés de conocer nuestra historia barrial, de acercar a los jóvenes a una reflexión profunda sobre su realidad, de procurar descubrir la memoria del barrio, la que habita en los abuelos y en las personas mayores, la que día a día tejen ellas y ellos en sus entornos familiares y sociales. Nuestra preocupación se centra en la construcción de identidades, en el sentido de pertenencia comunitaria,

TEATRO COLOMBIANO CONTEMPORÁNEO



en reconocernos como seres que hacemos nuestra propia historia, la del barrio.

Y NOS DIMOS CUENTA DE QUE JUNTOS ES MEJOR

Con aquellos montajes pudimos recorrer algunos lugares del país y logramos constatar que éramos muchos insistiendo y persistiendo en la tarea de crear –junto a una comunidad barrial, por fuera del centro, en la periferia del barrio popular– experiencias de país. Las historias se volvían recurrentes en Bogotá (Kerigma, Luz de Luna, TEF), Boyacá (Escuela Andariega, TEB), Cali (Esquina Latina, TECA), Manizales (Filakes) y Medellín (La Polilla, Nefesh, Tespys, Ágora). Todos estábamos apostando a la construcción de mejores condiciones para que muchachas y muchachos de los grupos de base se fortalecieran como personas y sujetos sociales mientras iban compartiendo su vida con el teatro. Todo ello nos dio pie a tejer una agrupación que denominamos Red Colombiana de Teatro en Comunidad, misma que nos ha permitido crear un Circuito Nacional de Teatro en Comunidad: diez certámenes a lo largo y ancho del país, por donde los grupos comunitarios llevamos nuestras obras, nuestras experiencias formativas y nuestras esperanzas, un acto donde todos ponen y todos ganan. Estamos completamente seguros de que sí ganamos, y ello lo vemos en la décima versión del Encuentro Nacional Comunitario de Teatro Joven, una fiesta del teatro en comunidad, que se realizará del 6 al 14 de noviembre, y a la cual asistirán los grupos de la Red, quienes con sus experiencias ayudarán a fortalecer nuestra actividad teatral en comunidad.

UN ENCUENTRO DEL TEATRO...

El Encuentro Nacional Comunitario de Teatro Joven tiene un carácter específico:

la comunidad. Este carácter comunitario permite que niños, jóvenes, adultos y adultos mayores disfruten, admiren y aprendan del producto artístico de sus muchachos, de sus jóvenes que optaron por el arte como expresión de vida, como espacio de fraternidad con y para su comunidad barrial. Mediante un proceso de acercamiento al artista, el público da a conocer sus impresiones, sus preguntas, sus discordancias y opiniones, generando un diálogo de saberes, ya que no sólo es importante lo que el artista tiene para entregarnos, sino que también lo es el pensamiento de nuestra comunidad y el aprendizaje que ahí se puede generar. Es así como el público que asiste a los encuentros (que en su mayoría son habitantes de la zona) se ha ido formando cada año para pensar desde el arte. Cada año son más exigentes y se crean diálogos en los cuales el teatro comunitario que hacen los jóvenes del país enriquece la vida comunitaria, el imaginario de los jóvenes y de los artistas. Los imaginarios colectivos de nuestra comunidad.

Este es un evento de integración comunitaria en donde conviven las acciones más positivas de la cultura. Convergen en todos los habitantes de la zona y la ciudad que derribando las fronteras impuestas por la violencia, acuden a la cita que anualmente tienen con sus vecinos y con el teatro. La inauguración, el teatro de calle, los conciertos y en sí toda la programación posibilitan la cercanía, la solidaridad. El carácter de “encuentro” delata que el *leit motiv* es el ver, dialogar, abrazar, conocer y amar al otro. No es un evento efímero en el que se va y se viene, en el que haya una barrera espectador-artista, es un evento en el que desde el primer encuentro nos enamoramos de los demás artistas que vienen

del país y ellos de la comunidad que los recibe. En este evento todos somos invitados y todos somos anfitriones, por lo tanto, se construyen lazos de confraternidad entre los artistas que comparten conocimientos, costumbres y experiencias que perduran en cada uno durante todo el año, hasta el próximo encuentro.

El encuentro se caracteriza porque desde 1996 hasta el 2004, amigos de otras ciudades del país y el mundo (Argentina, Brasil, Cuba, Inglaterra, Estados Unidos, Venezuela y otros) que han estado en las nueve emisiones, siguen creyendo y hacen posible que este anhelo de seguir construyendo artistas para la vida se mantenga. Ellos hacen que el encuentro avance como proceso de vida, como punto de referencia y espacio de intercambio comunitario.

Y nuevamente la gente del barrio (de la ciudad) aportará su calor, su esquina y su estar en comunidad para que esos otros amigos de la ciudad, el país y de América Latina que vendrán a la fiesta a reconocer que en Medellín y Colombia sí se está gestando la vida, el amor y la fantasía, para que comprendan que aquí otras múltiples propuestas del teatro se viven de manera intensa.

JORGE IVÁN BLANDÓN. Director de teatro, egresado de la Escuela de Teatro de la Universidad de Antioquia. Director de Nuestra Gente, preside la Red Colombiana de Teatro en Comunidad.

NOTA

¹ La Corporación Cultural Nuestra Gente fue fundada el 8 de marzo de 1987. Se propone formar personas que sean modelos y referentes de una cultura de vida, de sueños comunes, seres portadores de alegría, paz y solidaridad. Se proyecta en el contexto comunitario buscando mejorar la calidad de vida de niños, jóvenes y adultos mediante el trabajo cultural, artístico y social.

MUJERES QUE DAN GUERRA

Carlota Llano y Fernando Montes

¿Qué tenemos para decir nosotros los artistas en este oscuro momento inmersos, como todos los colombianos, en una cruda realidad? ¿Cómo podemos poner nuestro granito de arena desde nuestro arte para construir una sociedad mejor? ¿Cómo ayudar y ayudarnos a vislumbrar esa luz al final del túnel?

Con estas preguntas a flor de labios, de piel y de corazón, nos topamos con los magníficos testimonios de vida recogidos por la escritora y periodista Patricia Lara en su valioso libro *Las mujeres en la guerra*, un verdadero acto de paz. Testimonios que nos dan ejemplo de valor, de esperanza, de anhelo de vida, que nos dicen que en nuestra gente están las respuestas.

De las diez mujeres maravillosas que cuentan sus historias en el libro, escogimos tres, difícil elección:

- Dora Margarita, ex guerrillera del Ejército de Liberación Nacional y del M-19, quien creció en un tugurio de su ciudad en el que el párroco la guió hacia el monte, y quien en medio de sus duras andanzas nos dice: "Si antes de empezar a matarnos tuviéramos la oportunidad de conversar, si fuéramos capaces de ver al ser humano que hay detrás del hombre armado de enfrente, si pudiéramos comunicarnos pararía-mos la guerra y rescataríamos el país".

- Margot, la madre, la abuela, la esposa, todo corazón y bondad, una de esas valientes personas que aunque no compartió el pensamiento de sus hijos, los respetó, los quiso y los ayudó en todo momento; crió a sus nietos y supo pasar por las crudas y las maduras con una sonrisa en los labios: "Pienso que el destino de cada ser está marcado... Lo grandioso de mi hogar, siendo Jo-

hny militar, ha sido el respeto por mis hijos... El Señor me dice que la vida no es fácil, que hay que tener coraje, que a eso vinimos".

- Juana, una de los tantos exilados en su propio país, ahora el segundo en el mundo en cifras de tragedia humanitaria, madre desplazada con tres pequeñas hijas, a quien le tocó una noche salir corriendo, dejar atrás su finca de setenta hectáreas, perderlo todo para salvarse de una masacre y venir a hacinarse en el último barrio de Ciudad Bolívar en Bogotá: "Yo sólo le pido a Dios que me deje vivir hasta que mis hijas se puedan defender solitas y le pido que haya paz en el país, y que se acaben los grupos armados; ellos son los del conflicto, pelean por el poder. Pero los que pagamos el pato somos los que no tenemos que ver con eso. Los que no somos ni agua ni pescado".

Testimonios de mujeres que han perdido a sus seres amados y su sitio en el mundo, rebozan amor y solidaridad. A través de ellas tratamos de enlazar esa alma de mujer que a pesar del sufrimiento y el dolor, cree en un país mejor para las futuras generaciones, sueña con unos niños creciendo en el respeto por el otro. Testimonios que iluminan la salida. Pedazos de realidad que el arte no puede cambiar. Pero en los cuales sí podemos buscar una metáfora que nos incite a la reflexión.

Nos ayuda un escenario metafórico concebido por la pintora Cristina Llano: forma circular que une al artista y al espectador, telón de abrazo entre los hombres, el mar y el cielo, escultura, abrazo de las tres mujeres: Margarita cerebro, Margot corazón, Juana entrañas. Abrazos, una de las constantes en sus testimonios.



Abrazos, formas plenas del amor y la solidaridad. Abrazo dador de luz y fuerza.

El poder evocador de las palabras de nuestras mujeres; el canto de nuestras gentes y de gentes de otros lares que desde siempre ha movido montañas; un mito sobre la creación de nuestros ancestros los indígenas kogi recogido por el maestro Reichel Dolmatoff, en el que ellos con su inmensa sabiduría nos repiten "Al principio sólo estaba la madre... Ella era espíritu de lo que iba a venir y ella era pensamiento y memoria... el mar era la madre", y nuestros deseos de buenos vientos, son las otras herramientas. Homenaje y petición a Yemayá, la diosa del mar y de la mujer, nuestro final. Mujer, principio de vida, mujer fuerza y sostén, mujer esperanza.

La experiencia con *Mujeres en la guerra* nos ha mostrado que es vital para los colombianos hablar sobre lo que nos está pasando; que el teatro sí puede ser un valioso espacio para llorar nuestros muertos y vivir la necesaria catarsis de los tiempos oscuros, pero también un escenario para soñar e imaginar un mundo mejor y construir utopías.

A dónde el camino irá es nuestro siguiente paso en el camino hacia esa búsqueda de un teatro nuestro, actual, que mueva conciencias y al mismo tiempo recree la belleza, un teatro al cual no podamos ser

TEATRO COLOMBIANO CONTEMPORÁNEO



ajenos, que cumple una función social, ética y estética.

La obra es otro monólogo en el que la actriz y sus dos personajes caminan entre el público de principio a fin del simbólico recorrido de la función. Los dos personajes nos brindan testimonios abiertos de sus vidas, que se contraponen en un oscuro-claro: Chave, también personaje recogido por Patricia Lara en su libro *Las mujeres en la guerra*, a quien teníamos en salmuera desde nuestra pasada obra, por ese propósito de darle voz a todos los participantes en el conflicto armado colombiano, es una monteriana vital, que seguirá defendiendo a los campesinos de su tierra porque allí nació y allí morirá, a quien la vida ha llevado a estar en los dos bandos: con la guerrilla y con las autodefensas, en medio de esas sabanas de Córdoba y Sucre, una de las tierras más fértiles de América, nicho de muchos grupos armados en las últimas décadas. Chave ha vivido inmersa en ese círculo envolvente de la guerra que deja entre sus víctimas –hasta el momento y mal contados– a tres millones de desplazados, o como los llama el padre de Roux, “desenterrados”, personas que al salir de manera forzada de su sitio en el mundo pierden la raíz, la identidad.

Entre los desplazados vive nuestro otro personaje, Ángela, cuyo testimonio recogió Alfredo Molano en su libro *Desterrados*. Ángela es una niña de nueve años a cuyo padre hacen salir los paramilitares de su pueblo, Nechí, pequeño puerto justo donde el río Nechí se funde en el poderoso Cauca, porque un día pasa el río en el Johnson a unos guerrilleros. El de Ángela es un relato pleno de vida, de la alegría y espontaneidad de la niñez, chorro de luz que ojalá nos inunde.

El mundo del adulto que se justifica contrapuesto al mundo del niño que

simplemente vive y vibra, nos lleva a los adultos a preguntarnos qué paso vamos a dar para que los vulnerables y frágiles mundos infantiles puedan avanzar a una juventud y adultez plenas. El alabado chochoano nos sirve para gritar de frente el rechazo a la violencia que, como bien nos dice ese canto, no garantiza el futuro de nuestros hijos.

En los bellos poemas del camino del poeta español Antonio Machado encontramos esas metáforas que nos hacen reflexionar sobre lo andado y lo por andar. Las piezas de piano en vivo nos dan el remanso para la imaginación y el ensueño. La escenografía abstracta: un camino sin principio ni fin y un árbol a la vera del camino, son el espacio para que también nuestro cómplice espectador imagine su propio camino, ojalá lleno de destellos de conciencia. Un escenario para que nos preguntemos cada uno y todos como país en construcción *A dónde el camino irá*.

La experiencia con nuestros dos monólogos ha sido más que grata: nadie queda ajeno a estas historias. Las obras sólo requieren una persona adentro, la actriz, y el ojo de afuera; y están diseñadas para presentarse en múltiples espacios. Por ello hemos realizado funciones en magníficos auditorios para dos mil quinientas personas como el de la Universidad Central en Caracas o el León De Greiff de Bogotá, y en un patio en Quibdó para doscientas mujeres desplazadas, quienes después de la función nos regalaron una hora de canto de sus alabados. Funciones de las cuales quedan anécdotas múltiples del fenómeno catártico que producen estos testimonios, no solamente en los colombianos: en Grecia, el público se quedaba después de las funciones para charlar, y varias personas nos dieron las gracias por posibilitarles llorar sus propios muertos, tal como lo hizo



Juana, el tercer personaje de *Mujeres en la guerra* cuando en el estreno de la obra lloró de principio a fin durante su testimonio.

Las casi doscientas funciones de *Mujeres en la guerra* y las casi cincuenta de la más reciente, *A dónde el camino irá*, nos demuestran que historias de nuestra Colombia, tan locales, trascienden al plano universal; y que el teatro sirve de altoparlante para dar voz poderosa a seres que nos obligan a esa mirada profunda ante la cual no vale el engaño.

CARLOTA LLANO. Actriz, profesora y directora. Miembro de Teatro Libre durante 21 años. Licenciada en Arte Dramático por la Universidad del Valle, especializada en Londres. Actualmente es profesora de Artes Escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional.

FERNANDO MONTES. Director y profesor formado en Francia y en Pontedera, Italia, bajo la égida del maestro Jerzy Grotowski. Actualmente dirige un grupo estable, el Teatro Varasanta, y es profesor en la Universidad Pedagógica Nacional.

UNA DRAMATURGIA A LA INTEMPERIE

Críspulo Torres B.

Los actores de la calle, por más vestuario que usen, siempre estarán desnudos porque no tienen donde esconderse.

Afirmación de una espectadora en una función del TEAL.

El teatro es como una especie de escritura en el aire que desaparece con el viento. Es algo muy parecido al sueño, desaparece al despertar.

Cuando hablamos de dramaturgia, no hablamos sólo del texto literario, hablamos de la dramaturgia del espectáculo, es decir, de ese tejido de lenguajes sonoros y visuales, de los lenguajes del espacio y de la luz, de los lenguajes no verbales; de esa articulación de señales que generan una especie de escritura en el aire, irreplicable y efímera, llamada teatro.

Dice Anne Ubersfeld: "...el enunciado en un texto de teatro, si bien tiene significación, no tiene sentido todavía. Adquiere sentido en cuanto deviene en discurso, cuando vemos cómo se produce, por quién, y para qué es producido, en qué lugar y en qué circunstancias. Vemos cómo para pasar del texto del teatro (diálogo) al teatro representado, no se puede hablar de traducción, ni de interpretación sino de producción de sentido".¹

Enrique Buenaventura insiste en que el texto escrito no es ni más ni menos que uno de los lenguajes del texto total del espectáculo, el cual establece una organización discursiva con los otros textos; es decir, con los textos no escritos: con los lenguajes no verbales.²

En la *Commedia dell'Arte*, en donde no existían textos escritos y los *canovaccios* o guiones estaban en la memoria de los actores, la censura de los cardenales no podía llegar hasta la escena, lugar en donde el teatro aparecía y desaparecía mágica-

mente. En 1578, en Bolonia, un asesor del cardenal Paleotti, uno de los protagonistas del Concilio de Trento, apuntaba ante la necesidad de censurar las comedias:

Decir que de antemano se deben examinar estas comedias y quitarles lo que no está bien para luego permitir su presentación no es valedero puesto que, en la práctica, esto es imposible, ya que los actores con frecuencia agregan palabras y frases que no están escritas en los textos, o, mejor dicho, no escriben nada más que el resumen o el argumento de la comedia, y todo lo restante lo hacen de



Archivo Teal.

*una manera improvisada. Y después de que lo han hecho es difícil condenarlos por las palabras prohibidas o inconvenientes. Además, hacen movimientos y acciones lascivas y deshonestas: y estos movimientos, y estas acciones no aparecen, por cierto, en el texto escrito.*³

Lo anterior nos indica, entre otras cosas, que el cardenal ya sospechaba del teatro como algo más que la traducción de un texto y aquí "denuncia" los lenguajes no verbales.

EN LA CALLE, EL ESPACIO PALPITA

En la calle, muchos de estos componentes o sustancias del lenguaje teatral funcionan

de manera distinta a la dramaturgia de una obra preparada para un espacio encerrado.

En la calle, el actor se inventa un teatro en cualquier lugar. El actor crea su escenario en un edificio, en un parque, en una fuente, al frente, en el filo de una calle, o en el aire, como sucede en tantas propuestas modernas. Si no se crea ese espacio, actores y público se confunden y el teatro no sucederá.

El actor escoge el lugar en donde despliega su teatro, pero no puede colocar paredes, no puede separar y proteger su espacio escénico como en el teatro de sala. El parque que contiene su espacio escénico está ahí y se ve, se percibe como un segundo anillo espacial, y significa. Además, los lugares y edificios aledaños al parque también están ahí, son visibles y significan, como un tercer anillo espacial. Y la ciudad que contiene ese parque también está ahí con sus latidos y su palpitar como un gran anillo inevitable, significando, denotando y dialogando con sus trazos, sus luces, su sonoridad y su tiempo, interviniendo en la dramaturgia de la obra.

El entorno, el espacio que rodea al espacio escénico es maleable, es elástico, está vivo, en el caso del teatro callejero. Este entorno está presente y hace parte de la dramaturgia del espectáculo. No se puede ignorar, o mejor dicho, ignorarlo sería desperdiciar una oportunidad para cualificar el suceso teatral. En la sala, los entornos del espacio escénico más o menos funcionan de manera estable, son los mismos, y no hay mayores sorpresas.

LAS CIUDADES LIBROS

En *Las ciudades invisibles*, de Italo Calvino, las ciudades dialogan con sus habitantes. Las ciudades se pueden leer. El concepto de lectura allí es distinto, se es lector



aunque no se lea un libro. Recorremos la ciudad y ésta nos emite permanentemente signos, jeroglíficos, señales y códigos que nos permiten descifrarle. Signos invisibles o explícitos que están ahí, rondando los callejones. Recorrer es leer, somos “transeúntes-lectores”.

No podemos ignorar que cuando estamos haciendo una función en la plaza de Bolívar, la gente además de “la lectura” que le estamos proponiendo también está viendo el edificio del Congreso que está al fondo y lee leyes, historia e independencia, pero también lee corrupción. Si mira hacia el frente leerá el Palacio de Justicia que está allí, el mismo que fue incendiado e inmolado por un presidente “poeta”, unos militares “patriotas” y unos rebeldes “justicieros” con más de ciento veinte personas adentro. Eso lo lee la gente y no podemos evitarlo. Entonces digamos que un componente de nuestra dramaturgia, el espacio, está al desnudo, es susceptible y suspicaz. No se trata de un teatro de improvisación, de eso no estamos hablando, pero cualquier creador al aire libre sabe que por más que la obra sea milimétrica siempre será distinta de acuerdo al lugar escogido.

La ciudad está escrita y sobre ella estamos re-escribiendo. Lamentablemente los contenidos de la escritura grabada sobre nuestra ciudad son generalmente los contenidos de la violencia, propios de un país en guerra. Vemos el Palacio de Justicia y leemos injusticia, dolor, incendio, muerte. Pasamos por la zona del Cartucho y vemos miseria, infierno, exclusión y abandono. Recorremos la avenida Séptima y leemos rebusque y desempleo.

La dramaturgia del teatro al aire libre comparte su lectura con el habitante-transeúnte y al convertirlo en espectador-lector le propone nuevos contenidos y le agrega nuevos significantes a esa lectura. Y lo ha hecho. Recordemos, en épocas de miedos y represiones, la insolente rumba de *Domitilo, el rey*, del teatro TICAL en la plaza de Las Nieves; o el Palacio de Justicia y su tragedia exorcizada por los clamores de la macondiana Úrsula Iguarán del Teatro Ensamblaje; o la avenida Séptima leída como el *Comparsódromo*, en donde muñecos y figuras desfilan cada año en celebración del cumpleaños de la ciudad. El Cartucho tam-

bién ha sido re-escrito desde el teatro, como el ave fénix que de las cenizas resurge con los *performances* que allí se han hecho. En el parque Lourdes se lee acelere, vértigo, pero también se leen los dibujos y las argucias del “Artista colombiano” o los irreverentes obispos del *Pequeño Poder* del TICAL. En el parque Santander se leen palomas y próceres de la patria, pero también se leen hombreros de maíz luchando contra dioses falsos en *La cabeza del Gukup*, del Taller de Colombia. En la iglesia San Francisco se lee colonia y exterminio por parte del español Pablo Morillo en su intento por evitar la independencia de los criollos, pero también se lee la novia de harapos en patines, cual Ofelia extraviada, del grupo Teatro Tierra. En el Parque Nacional se lee tradición y policías paseando con sus novias domingueras, pero también se leen las estremeceadoras fotos a colores de la niña del *Álbum*, del Teatro TICAL. Sobre las gradas del Congreso también se lee el inolvidable *Edipo*, de Enrique Buenaventura o las bellas juglarías de Juan Guillermo Rua con su *Moneda del centavo y medio*. Y así se pueden seguir leyendo los distintos contenidos que han aportado docenas de creadores que nos antecedieron y de los cuales nos cuentan los diarios y hasta las crónicas antiguas que hablan de rituales hechos por los indígenas en las lagunas de la región, verdaderas puestas en escena, antecedentes de un teatro precolombino que no tiene nada que envidiarle a algún espectáculo moderno.

UNA OBRA CONTIENE MIL OBRAS

En una misma obra, sin cambiarle una coma al texto, sin variar gesto o movimiento alguno, se pueden generar distintos sentidos de acuerdo al espacio en el que se realice.

San Cayetano es un pueblo, a dos horas de Bogotá, que se está hundiendo por razones geológicas, dicen los científicos, y por razones de brujería, rumoran los habitantes. Entonces, las autoridades han puesto un campamento provisional en una loma cercana en donde se ha trasladado el pueblo para evitar cualquier catástrofe. Los tres mil habitantes se duermen todos los días mirando desde arriba su desolado pueblo hundándose lentamente como una maqueta fatídica. Allí llegamos con *El Álbum, instantáneas a color*, la renombrada obra del TICAL, para

acompañarlos un fin de semana. Al aparecer, los personajes de la obra, caminando en completo silencio por entre las calles de ese pueblo fantasmal semejaban almas en pena que deambulaban sin sentido, lamentándose del triste destino de su pueblo. Arriba, desde el campamento, los habitantes reales observaban. Para el público, los personajes fueron leídos como sus propias imágenes atrapadas en el pasado.

Un año después, la misma obra, ante miles de espectadores, en Seúl, Corea, en algún parque construido con trazos futuristas, los personajes ya no parecían fantasmas o recuerdos en pena, ahora parecían extraterrestres que llegaban del mañana, deslizándose por entre esas estructuras metálicas, en una posible invasión o para algún tipo de encuentro cercano.

Apreciemos: en uno, los personajes venían del pasado y en el otro llegaban del futuro. Nosotros no tomamos la calle, la calle nos toma a nosotros, ella interviene en nuestras dramaturgias reinventándolas, transformándolas, bombardeándolas, y allí está la vitalidad y la particularidad de este teatro a la intemperie.

Y si hay algo en lo que este teatro ha aportado y sigue aportando a esta ciudad, es en re-escribirla. Al instalar sus teatros ambulantes, los artistas están re-inaugurando los territorios, re-inventando los signos de la ciudad y ofreciendo una nueva lectura de los lugares.

CRISPULO TORRES B. Director y dramaturgo de Teatro TICAL, con el que ha participado en importantes encuentros y festivales del país y del mundo.

NOTAS

¹ Ubersfeld, Anne, *L'école du spectateur, (Lire le théâtre 2)*. Editions Sociales, Paris, 1982.

² Buenaventura, Enrique, *La dramaturgia del actor*. Revista Gestus. núm. 4, Enad.

³ Taviani, Ferdinando, *La improvisación en la Commedia dell'Arte: testimonios*, Revista Quehacer Teatral. núm. 2.

CUADERNO DE REFLEXIONES SOBRE LA COSA TEATRAL

Cristóbal Peláez



Cristóbal Peláez. Foto de Mario Carlos Lema.

- El Teatro Maticandelas tiene un elenco estable; son todos los actores en todos los montajes, con obras que se mantienen en repertorio muchos años, a veces hasta décadas, y nuevos montajes (en promedio uno al año) que van engrosando un contingente que gira por la ciudad, por los pueblos y a veces, cuando se puede, por otros países.

- Actores con trayectorias desiguales, algunos con muchos años de estar trabajando juntos, de estar creando entre nosotros ciertos vínculos estéticos, ideológicos y afectivos que nos permiten confluír en algunas preguntas comunes y a cierto nivel de compromiso interno y con la sociedad.

- Un patrimonio común son las obras, la infraestructura y un público que hemos construido a lo largo de 26 años en el escenario (se ha construido en 26 años y se puede desbaratar en una noche, tememos).

- El punto de partida de un montaje casi nunca se da en el escenario. Va emergiendo de diversas maneras, se cuele de manera extraña en nuestras conversaciones, nos persigue, a veces obsesivamente, viene a veces en forma de tema, o de autor, o simplemente en el tono de algún texto literario que sometemos a la prueba del tiempo, esos largos periodos en que hablar, leer, conversar, analizar, nos puede llevar al desencanto o a la reafirmación.

- Si la prueba del tiempo –pueden ser tres años o diez– es superada por ese texto, ese tema o esa idea, consideramos que ya podemos entrar al escenario a poner la obra en escena.

- Punto esencial en nuestra creación: la improvisación. Se elige en colectivo un

punto de partida, una partícula que será sometida a inagotables sesiones –que llevarán meses– en las que se buscará como prioridad la forma representativa (narrativa). Entre una y otra improvisación, que se convierte en un maravilloso (y angustiante) laboratorio, va gestándose el embrión, va surgiendo la envoltura estética del espectáculo.

- Nos ocurre a menudo que después de medio centenar de improvisaciones –bocear lo llaman los pintores– encontramos un lenguaje que consideramos apropiado. Una tercera parte del tiempo de montaje lo consume la elaboración de los cinco primeros minutos del espectáculo. Allí van concentrados todos los códigos.



Mérida. Teatro Maticandelas. Foto de Archivo Teatro Maticandelas.

- El teatro como un “no saber” es una experiencia placentera. Bajo ese criterio, se salvaguarda la posibilidad –cada vez– de adentrarnos en territorios oscuros, desconocidos, de estar preparados para la sorpresa, para lo fortuito, para lo espontáneo.

- El resto es ingeniería y arquitectura.

- Frente a la sobrevaloración de lo creativo hay un aspecto que pretendemos no subestimar: el valor del uso social de la obra teatral. Quiere decir que hoy, el teatro también ha entrado en la fase del producto de consumo inmediato y de fácil deshecho. Antes de sumergirnos en el nuevo montaje, intentamos “medir las consecuencias”, la proyección que pueda tener la obra en el entorno, su socialización.

- No se debe entender por ello que auscultemos en el “afuera” preguntándonos por lo que quiere el público, se trata, más bien, de aquello que entendemos como potencialmente válido, a nivel estético y filosófico, no importa que esté a contrapelo del gusto y la aceptación general. La estética será siempre un gesto autoritario. Antipopular en primera instancia.

- Aquello que designamos como “específicamente teatral” no sabemos qué es. Se supondría que es la posibilidad de representar en un escenario algo que sea capaz de sostener el interés de unos observadores y que obtenga la aprobación crítica. Cuando unos actores ejecutan movimientos y voces en el escenario y la gente contempla con indiferencia o aburrimiento, se habla de fracaso. Atraer, seducir, sigue estando dentro de los grandes objetivos humanos, y más evidente, por supuesto, en el teatro, pues es una práctica de exhibicionistas.

- La compulsión del seducir ha marcado, en varias direcciones, al teatro. Técnicamente, se designa como estrategias comunicativas. Dramaturgos y directores buscan con frenesí mantener al espectador enganchado a la butaca. Algunos hasta utilizan pólvora; otros, efectos monumentales; los de más allá, atractivos desnudos; se sueltan chistes,

TEATRO COLOMBIANO CONTEMPORÁNEO



los actores se desnucan en piruetas circenses. Siempre para evitar, aquí y en todo el mundo, el horror que nos produce la butaca vacía.

- En el Teatro Maticandelas sabemos qué no queremos, pero aún ignoramos qué es lo que queremos. No aspiramos a un teatro que sea una simple coda de la realidad (¿no es la estética un contrapunto de la realidad?), tampoco a un teatro informativo, ni a un teatro que sea el refulgente escenario donde cada actor está tratando de exhibir su grandeza creativa por encima del resto de los comunes mortales. Mucho menos, un teatro que sea el vagón de arrastre de los programas sociales de las instituciones reformeras (oenegés y oficialidad) que tratan de desaturdir su conciencia exigiendo un teatro fotocopia de los padecimientos a los cuales es sometida la población, y menos de menos, un teatro melodramático con acento en el lamento latinoamericano muy apreciado en Europa para premiar el subdesarrollo.

- Pero, ¿qué queremos? A veces, escarbando dentro de nosotros, nos hemos preguntado si en el fondo el escenario no nos ha sido un mero pretexto de arrojar literatura, puro gusto por la palabra viva, fascinación por la voz humana. *O marinheiro*, de Fernando Pessoa, una de las obras por las cuales se nos reconoce (todo el mundo habla de ella y pocos la han visto), es un extenso flujo de palabras de cuatro actrices que apenas pestañean. ¿Esto es teatro?, se preguntan escépticos los que la ven.

- *Los ciegos*, de Maeterlinck, sigue en la misma línea. Y otro tanto podemos agregar de nuestro repertorio, en especial de la *Medea*, de Séneca, autor de quien se suele decir es para leer y no representar. Por ello,

Los ciegos. Teatro Maticandelas. Foto Archivo Teatro Maticandelas.



tal vez con justicia, hemos sido acusados de estáticos, de fríos, de impersonales. A fin de cuentas, cada vez se le han tratado de poner axiomas al arte teatral, pero éste siempre se burla de las formulaciones. Nuestra época, creemos, está signada por la exploración, por el exceso de libertad. El público –y público es una palabra virtual– está dispuesto a respaldar cualquier creación que esté marcada por un elemento clave: el rigor.

- Rigor frente a las producciones veloces y exuberantes que hoy se hacen en Estados Unidos y en Europa. Nuestros colectivos, demasiado artesanales, aún ponen demasiado interés y tiempo en analizar o crear, de manera conjunta, las partituras, las improvisaciones, la distribución de la obra. Quizá, porque el teatro no es nuestra profesión, sino nuestra forma de vida. Encontramos tanto deleite en la representación como en el tiempo de investigación y puesta en escena. No somos profesionales (y no nos pregunten de qué vivimos, que no sabríamos responder), no nos acercamos al teatro a cumplir una

disciplina laboral. Nuestros grupos –en Colombia ha sido así más–, son clanes familiares, pandillas escénicas. Pequeñísimas sociedades con individuos que, románticamente, viven el teatro como aventura juvenil, porque tal vez, anclados en la niñez, somos personas que nos negamos a la adultez.

- El gobierno colombiano –y digamos gobierno y colombiano por comodidad gramatical– ha venido insistiendo en la necesidad de reglamentar la existencia de los grupos, poniendo con una mano algunos exiguos aportes económicos y con la otra extendiendo decretos y leyes que hablan de la necesidad de sacarnos de la informalidad. Detrás de esa reglamentación agazapada está, claro, la escudilla tributaria.

- Esta mano amiga del gobierno es la mano peluda de la parca. Pasamos de ser alegres pandillas escénicas, a convertirnos en “empresa”. Una empresa es un aparato que elabora productos, esos productos son manufacturados por obreros, y no hay ningún obrero en el mundo, que salario aparte, esté interesado en su empresa. La empresa deberá hacer estudio de factibilidad comercial para surtir a la clientela los productos que requiere. Entonces, el teatro será una ocupación más para una población urgida de empleo. Y se convertirá en entretenimiento, es decir, en esa cosa horrible que algunos llaman “matar el tiempo”.

- El Teatro Maticandelas será entonces un dinosaurio. Ni siquiera digno de figurar en un programita del *Discovery Channel*. El resto es literatura.

CRISTÓBAL PELÁEZ. Actor, director y dramaturgo. Fundador y director actual del Colectivo Teatral Maticandelas de la ciudad de Medellín, Colombia.

TEATRO ALQUÍMICO

Gilberto Martínez

Siempre me ha interesado el proceso de creación y, en mi caso, el de la conformación de un texto teatral, denominado –en una época– por mí como “partitura” o “pretexto escénico”. Como escritor de obras para el teatro, y luego como director y actor de las mismas, ahora que creo poseer ciertos conocimientos básicos y herramientas para profundizar en el asunto, me encuentro con la evidencia de haber enfrentado mis primeros “intentos” con una única arma, una noción imprecisa, en cierto modo vaga al no ser reflexionada con profundidad, sobre lo que ahora denomino una “estructura dramática tradicional” (o clásica o aristotélica), cuyos componentes –exposición, nudo y desenlace– eran evidentes. Ejemplo: *El grito de los ahorcados* (1965, pieza ganadora del Concurso Nacional de Dramaturgia Municipio de Medellín). El tema: la rebelión comunera planteada a través de la historia de la traición de Berbeo –un criollo propietario– a José Antonio Galán, líder de los campesinos sembradores y recolectores de la hoja de tabaco que se alzan contra las autoridades ante la avalancha de impuestos ordenada por el Virrey de la época, en nombre del Rey de España. Quizá esa cualidad fue lo que dio origen a esa frase del maestro Enrique Buenaventura de la que me enorgullezco aún ahora: “Es una obra escrita por un hombre de teatro”. En resumen, la escritura obedecía a la lógica de la acción, en donde los hechos y peripecias constituían un “continuo”. En última instancia, el relato se reducía a una combinatoria de unidades dramáticas (promesa, traición, impedimento, ayuda, etc.) como paradigmas de la acción, estableciéndose una serie de secuencias, la una abierta a la otra y así sucesivamente, unidades elementales que se van integrando, dando

lugar a otras de más amplio alcance, de tal manera que explicar e interpretar el relato es captar la imbricación, esa estructura en fuga de los procesos de acciones implicadas (Paul Ricoeur).

Las obras escritas posteriormente son más el producto de la imperiosa necesidad –escribo por necesidad– de expresar y configurar en un texto lo que experimento en mis más hondas vivencias existenciales, haciendo de lado, a veces muy

las fisuras por donde
incrustar pedazos de otros
textos y otras realidades se
patentizan y es así como en
algunas de estas
dramaturgias se da un
cambio radical en el proceso
creativo, al aparecer la
práctica de la puesta
en relieve

conscientemente, numerosas teorías y sabios preceptos de cómo llegar a escribir “la pieza bien hecha”. Pero aún así, gravita en todas ellas la noción primigenia de estructura tradicional. Sin embargo, en esas creaciones, las fisuras por donde incrustar pedazos de otros textos y otras realidades se patentizan y es así como en algunas de estas dramaturgias se da un



Gilberto Martínez. Foto Archivo Víctor Vivescas.

cambio radical en el proceso creativo, al aparecer la práctica de la puesta en relieve –primero tímidamente y en la actualidad en forma abierta– como determinante en la escritura de la obra teatral. Ya por ese entonces, enmarco muchos de mis trabajos en la estructura dramática épica o dialéctica preconizada por Brecht. En la obra escénica *La Guandoca* (versión dramaturgica de la obra de relatos de la artista y cineasta colombiana Gabriela Samper), en “los cuadros narrativos” en donde las prisioneras de esa cárcel bogotana cuentan sus historias, se pueden apreciar textos de la *Medea*, de Heiner Müller, de *Edipo*, de Séneca y textos de las actrices surgidos al calor de la dirección. Pienso que el objetivo que perseguía (y persigo) era el de tratar de vislumbrar y plasmar la forma literaria e icónica más rica, más cercana o equivalente a mi sentir ante lo que contaba, y alcanzar un máximo de proyección referencial con relación a unos hipotéticos espectadores de mi entorno social.

Entre los vericuetos que habito en mi trasegar por el mundo de la creación, aparecen una frase de Picasso, una apreciación de la semióloga Anne Ubersfeld y un texto de Alberto Sierra, *Memoria*, a partir de los cuales he creado lo que denominé “el teatro para armar”. La frase de Picasso dice: “Antiguamente los cuadros procedían y eran terminados por fases. Cada día se in-

TEATRO
COLOMBIANO CONTEMPORÁNEO



corporaba algo nuevo. Una pintura consistía en una suma de adiciones. En mi caso la pintura es una suma de destrucciones". Lo que plantea Ubersfeld es lo siguiente: "Si la mímica concierne al conjunto del rostro, cada expresión mímica puede considerarse como un todo, como una unidad expresiva que compromete la totalidad de la expresión, o bien, podría realizarse una disociación analítica y estudiar aisladamente los dos conjuntos que forman los ojos y las cejas por una parte, y la boca y los músculos que la rodean por otra". El texto de Alberto Sierra es una obra dividida en escenas, que cuenta la historia de dos mujeres que ejercen el oficio de prostitutas: su relación con un travestido, sus amoríos y los continuos allanamientos policiales a los cuales se ven enfrentadas al compás de una música tanguera de barriada. De esta obra se hicieron tres montajes. Primero, una lectura en atril. Luego, una lectura en atril con proyección, en la cual, en la escena segunda, se proyectaban las bocas de las actrices, previamente filmadas durante varios ensayos mientras ellas –a cada lado de la pantalla– reproducían mímicamente el diálogo grabado en la película. Y por último, la puesta en relieve de la obra. El éxito de la presentación final fue inmediato. Los dos primeros pasos, al ser presentados en días diferentes, fueron motivo de desconcierto, excepto para algunos espectadores interesados en el proceso del "teatro para armar".

Llego así al concepto de Teatro Alquímico. Hago una dramaturgia de fragmentos, pego pedazos de realidades en convenciones con relieve, practicables de una realidad viviente, espacio e instante en unidad dialéctica. Proyectadas realidades imaginadas e inimaginables como caleidoscópica mirada de experiencias poé-

ticas. Vida de utopías como única razón de seguir existiendo por los bordes, como otra opción de producción de subjetividad compartida e identificatoria.

El ejemplo de este teatro alquímico es la escritura durante el proceso de las presentaciones como "actos de habla" de *Delirios del amor y la locura*. El origen de la obra en construcción permanente fue el conocimiento del suicidio de una modelo, quien un día sin saberse por qué, y en la

Hago una dramaturgia de fragmentos, pego pedazos de realidades en convenciones con relieve, practicables de una realidad viviente, espacio e instante en unidad dialéctica. Proyectadas realidades imaginadas e inimaginables como caleidoscópica mirada de experiencias poéticas.

cumbre del éxito, decide arrojar desde la terraza de un hotel de cinco estrellas, en la ciudad de Medellín. Leo la obra *La muerte de Marguerite Duras*, de Eduardo Pavlovsky, y el inicio de la misma con la muerte de una mosca me remite a trabajar con la muerte de una cucaracha en una sala de velación en donde en un ataúd entre cuatro candelabros de plata yace mi abuelo.

Recuerdo el episodio de la tía Chacha quien en ese velorio ante el calor infernal grita: "Abran las ventanas para que nos enfriemos los esqueletos". Incorporo esa acción al relato. Descubro que mi madre es la asesina de mi amiga la cucaracha y pienso en el suicidio al despertar después de ser inyectado y sacado de la sala de velación ante el llanto por mi amiga del género *planetarium* americana. Desde el principio me presento como un avezado promotor de belleza y en este punto inicio la segunda línea dramática: la del conocimiento y vida de Sandra la modelo, hasta su muerte final. Acudo a la memoria emotiva y saco a flote el suicidio de mi mascota foxterrier, quien se reventó la caja craneal contra un muro al saber de la muerte de su compañera Binga. Y termino con la muerte del taxista que no quiso recoger el cuerpo de la modelo que caía de la terraza justo en el momento en el cual él llega al hotel; cadáver que no quiere recoger, en parte por no poder hacer "el levantamiento del cadáver" y en parte porque había acabado de lavar la cojinería con agua y jabón. Al dispararle le grito: "¿por qué no la recogiste, hijueputa, por qué no la recogiste?" Una frase al final une toda la obra: "Todo lo vi con la nitidez de una postal de muerte: la muerte del abuelo, la muerte de una cucaracha, el: 'Abran las ventanas para que nos enfriemos los esqueletos', ese pensamiento de suicidio que se adentra desde que se percibe el mundo y estalla hacia fuera como si fuera el último pincelazo que se le da al cuadro de la vida". Una verdadera alquimia de experiencias de vida hecha para actos de habla.

GILBERTO MARTÍNEZ. Actor, director y dramaturgo teatral. Director fundador de la Casa del Teatro de Medellín. Es uno de los protagonistas principales del teatro moderno en Colombia.

LAS VISIONES DE UNA HISTORIA DE CIEGOS

Juan Carlos Moyano

Un día, una vecina antropóloga nos sugirió leer *Ensayo sobre la ceguera*, de José Saramago. Tal vez sospechaba que, dramáticamente, encontraríamos una temática apta para materializar obsesiones reconocidas en las obras del Teatro Tierra, que habitualmente son montajes originados en textos literarios que desarrollan situaciones donde se revelan los conflictos oscuros de la condición humana. En ocasiones anteriores nos habíamos involucrado con novelas como *Los demonios*, de Dostoievski; *Sexus*, de Henry Miller; *Cien años de soledad*, de García Márquez o *El enano*, de Par Lagerkvist. Universos literarios intrincados, controvertidos, capaces de albergar brillantes zonas de turbulencia, pues lo revelador parece ir cerca de la agitación interior. Nos ha interesado mostrar las pequeñas batallas de la vida y las erratas profundas de los espíritus, donde emerge el claroscuro de la existencia y su zozobante paso por la historia de cada momento. Nunca hemos adaptado el lenguaje narrativo ni hemos creado versiones propiamente dichas. Más bien han sido variaciones libres, estimuladas por la materia literaria. Tal vez re-versiones o variantes, retomando las tramas subyacentes o adoptando puntos narrativos singulares que en el contexto escénico han cobrado autonomía.

Rápidamente, la novela de Saramago comenzó a ser asimilada. Nos volvimos esponjas y escudriñamos los personajes y las situaciones neurálgicas. Actores y actrices comenzaron a relacionarse con la historia y los acontecimientos que sucedían en un ambiente afectado por una epidemia de ceguera. Como siempre, el cuaderno de trabajo, la bitácora de viaje, fue la herramienta básica, para registrar la memoria de la búsqueda y las preguntas surgidas en cada ensayo. Como siempre, en las tablas, los interrogantes resultaron de mayor interés que las propias respuestas. Una pregunta es un problema que aparece, un

reto que dinamiza, una garantía para que los procesos creativos evolucionen. En cierta manera, lo paradójico es un camino rico en contrastes y en posibilidades, si la idea principal es la exploración y el experimento. Escribir con la mano se torna importante, pues permite crear la conexión práctica entre la acción corporal física y el mundo de las ideas, algo necesario para que posteriormente reaccione lo emotivo, con nitidez, sin que predominen únicamente los mecanismos de la razón. Será el cuerpo el encargado de resolver aquello que la idea no permite sospechar.

Subjetivamente, cada uno había penetrado la novela como se entra a un laberinto o a una casa desconocida donde habitan personajes



y fantasmas y le había permitido a la curiosidad cumplir con la misión de conocer los pasadizos y las galerías de una narración construida con una ingeniería literaria propicia para el ejercicio de las tablas. En la memoria del equipo actoral se fue conformando una historia común, nacida del sedimento que la novela dejó al ser decantada como argumento y como trama. En cada actor estaba contenido un mundo con ciertas conveniencias básicas en los referentes de tiempo, espacio y movimiento. Además, en lo corporal y en lo psíquico comenzamos a sumergirnos en el ámbito que se forja cuando se comparten los entrenamientos, las disertaciones, los juegos de men-

te y las improvisaciones en torno a situaciones específicas. Por otro lado, de manera paralela, perfilamos algunos personajes, sumando los rasgos recuperados de la fuente literaria y los aportes actorales que nacieron en el quehacer diario. Fuimos acumulando lo que la novela dejó en cada persona; en cierta manera nos olvidamos del libro y comenzamos a plantearnos opciones para crear una estructura independiente que nos permitiera hablar con los alfabetos de lo escénico. Actores y actrices habían incubado los gérmenes de una historia que ahora tenía que ser reinventada. La labor de escena y lo individual estaban íntimamente conectados. De hecho, cada uno desarrollaba su trazo y todos entretejían los hilos del tramado de un proceso donde lo dramático era el epicentro. El drama ya estaba dentro del cuerpo y había sido diseccionado por el pensamiento para ser adoptado, parte por parte, en un proceso reconstructivo, libre, sin prejuicios, mezclando lo que la novela había dejado en cada persona.

Una buena parte de los cuadernos de trabajo contenía la información que cada personaje necesitaba para ser pieza de un rompecabezas que, al armarlo, contenía la matriz de una propuesta teatralmente sostenida en equilibrio sobre las pautas de la estructura dramática y lo que podría llamarse la dramaturgia del actor: esa parte personal que comienza a elaborarse desde la primera imagen que surge cuando el actor o la actriz vislumbran las huellas de un personaje. Es algo que constituye la conexión estructurada entre el rol y su desenvolvimiento a través del tejido general que hace coherente todos los aspectos del discurso escénico. Aquello que contribuye a fundamentar conscientemente la construcción de un carácter, de un temperamento, de una sensibilidad, de un punto de vista, de un mundo singular. En cierta manera, la dramaturgia del personaje –dramaturgia personal– es la organización inteligente de los materia-



Foto: Carlos Moyano. Foto de Jaime Chakara



Pandemia. Teatro Tiena. Fotos de Jaime Barajas.

les actorales que se necesitan para entender y olvidar los componentes de la partitura de acciones y los períodos rítmicos y los instantes –relajados o cruciales– de un todo que palpita en la escena y tiene vida propia. Parlamentos, movimientos, composiciones, e inclusive los quehaceres detrás de la escena, tienen relaciones coherentes y funcionales pues, a la hora de la verdad, el drama es lo que se ve, lo que se oye, lo que se siente, lo que sucede, lo que es, a la hora del encuentro entre lo puesto en escena y los espectadores.

Con la información sustancial digerida y un concepto preciso del lenguaje metafórico –que deseábamos encontrar–, nos metimos en una pequeña bodega situada en la zona industrial. En la novela de Saramago, un grupo de personajes es conminado a una cuarentena. En nuestro caso, la idea era desarrollar un tiempo de laboratorio escénico que nos acercara al tema mismo de la historia que deseábamos montar. El encierro estuvo dedicado completamente al trabajo. Incursionamos en las claves de la novela y logramos deconstruirla con ejercicios de exploración teatral, a partir de pasajes literarios. Esto nos permitía volver a sugerir la historia, en nuestros términos, mediante improvisaciones que, además, iban aportando las nuevas pulsaciones dramáticas, consecuencia del devenir entre los actores y los basamentos dramáticos que comenzaron a cimentarse. De paso, la escenografía planteada (un cubo de cubos, un laberinto metálico, una síntesis del centro comercial o de la prisión industrial) sería el espacio múltiple, fragmentario, íntegro, geométrico, apto para perfilar personajes imbuidos en los conflictos de un drama con atmósferas propias del encierro y las tensiones psicológicas. Las varillas del andamiaje, las alturas y las planimetrías sutiles permitieron construir un lenguaje corporal de energía densa e ingravida, expresiva y dinámica. Los desplazamientos aéreos, casi acrobáticos, se juntaron

con la composición pictórica para evocar una historia que desarrolla atmósferas trágicas, pesadas, de ambiente denso.

Como puede deducirse, en este proceso la palabra dramaturgia adquirió connotaciones no convencionales, pues no se trataba de generar el decurso dramático a partir del texto únicamente. Los lenguajes pluridimensionales del teatro actual han permitido entender que la cohesión significativa de la estructura toma al texto como una de sus partes, dándole valor dramático a las imágenes, a los movimientos en el tablero imaginario de la escena, al manejo de las emociones y al rol de los lenguajes paralelos que pueden integrarse en el asunto teatral. Visto así, el mecanismo interno de una obra hace necesarios y recíprocos los niveles de dramaturgia que posee una pieza, desde la llamada dramaturgia del actor, hasta el libreto de parlamentos, la partitura de acciones o el guión de luces. Todo concurre para que se interprete la integridad de un drama. Si el punto de partida fuera un texto ya escrito, igualmente surgiría el desentrañamiento de los niveles dramáticos, tácitos, internos, que permiten materializar la puesta en escena, que, finalmente, es lo que el público recibe.

El encierro nos dio fuerza creativa, pues pudimos dedicarnos a la experimentación y a las pruebas de trabajo sin pensar en la vida cotidiana que siempre devora buena parte de la energía creativa. La claustrofobia, el ambiente rodeado de fábricas, ruidos y emanaciones contaminantes nos ayudaron a vivenciar de manera directa los entornos de la historia, ya híbrida, de Saramago, de nosotros, de los personajes. El tiempo se dividía entre un par de horas dedicadas a meditar, para equilibrarse y soportar el encierro y el ritmo de las tareas diarias; el entrenamiento, para fortalecer el cuerpo y la mente, para tonificar los músculos y potenciar lo físico-expresivo respecto al reto escenográfico –que pretendía utilizar la

escenografía desde el drama y no desde lo circense–, que buscaba apropiarse de los planos que el andamiaje proporciona, sin caer en la maroma, construyendo más bien un diseño corpográfico sugerente, capaz de fabular entre lo surreal y la realidad. También dedicábamos el tiempo a construir personajes, en sus detalles psicológicos y en sus reacciones emocionales potenciales. El complemento afinaba materiales de montaje, probando los nudos medulares del drama y comprobando la equivalencia de los hilos narrativos con las metáforas teatrales que fueron surgiendo del quehacer en las tablas. En los cuadernos de trabajo y luego en las tablas, los actores cruzaron los ejes de la historia, las series de acciones, las secuencias de imágenes, el orden de los diálogos, los soliloquios, los silencios, el manejo de los diversos planos y el desempeño de los personajes a lo largo y laberíntico de la propuesta dramática.

Después del encierro, le dedicamos otros cuarenta días a la puesta en escena. Se ajustaron las partes, se editaron los momentos, buscando condensar en la imagen y en la acción física el máximo de contenido dramático. Las luces, entonces, proporcionaron los matices cromáticos y las profundidades sugerentes de la penumbra. La música hizo su aparición a la manera de las bandas sonoras que contribuyen a fortalecer los ambientes y a crear espacios de dramatismo, suspenso o intensidad emocional. La conjugación fue hecha después del ajuste y luego de una veintena de funciones. Esa conjugación, que viene a ser la dramaturgia del director, es como un tejido cuyos hilos van conformando una trama supra-textual que vuelve tangible el sueño de las palabras. Esto quiere decir, que el director también tiene su cuaderno de trabajo.

JUAN CARLOS MOYANO. Novelista, poeta y dramaturgo. Dirige el Teatro Tierra y ha participado en los procesos de gestación y desarrollo del Teatro Taller de Colombia y de Ensamblaje Teatro Comunidad.

GRUPO DE CREACIÓN E INVESTIGACIÓN

UNIVERSIDAD DEL VALLE: DEPARTAMENTO DE ARTES ESCÉNICAS

Alejandro González Puche

Desde 1998 empezamos a formar una agrupación teatral ligada a la escuela de arte dramático de la Universidad del Valle. El programa pionero de teatro – a nivel formal– en Colombia no contaba con un canal de creación y producción que fuese capaz de articular artísticamente a estudiantes y profesores con el entorno universitario y con la ciudad. Cali es una ciudad con una tradición teatral reconocida, liderada por el maestro Enrique Buenaventura, pero acostumbrada a pensar el glorioso pasado teatral como única posibilidad estética válida. Iniciar un trabajo teatral con otros presupuestos se convertía en un desafío.

El presupuesto principal de esta nueva agrupación es generar montajes a partir de textos dramáticos y la manera de aportar a un teatro nacional tiene como eje la dirección escénica. La dirección entendida como crítica, como línea investigadora e intérprete de textos insertos en un contexto específico: como una profesión que interpreta la realidad artística y cultural. La dirección escénica ha sido uno de los aspectos menos prioritarios del teatro colombiano, obsesionado por construir un teatro nacional desde la dramaturgia. Esta dramaturgia que –casi de manera paralela a la escritura– pone en escena los textos dirigidos por el mismo dramaturgo. Es decir, se han unido indiscriminadamente las dos profesiones sin poder aprovechar los recursos específicos de cada lenguaje.

Tener una interpretación de textos clásicos desde una óptica personal y local es un ejercicio creativo excitante que nos vincula con la práctica del teatro mundial, nos coloca en la ruta de preguntas sobre el destino de los personajes respondidas por otros artistas de diferentes maneras. El problema de la dirección está en la interpretación de estos dramas ligados a la lectura de nuestro convulsionado país, de su oculto pasado

cultural, y privilegia la adaptación de los textos a la especificidad de actores concretos para apropiarnos del imaginario literario.

El Teatro del valle está ligado a una universidad, dejando siempre en claro que no somos un grupo universitario, es decir, un grupo vocacional con actores estudiantes de todas las facultades. Somos una agrupación que pretende continuar con el proceso de formación y profesionalización de actores. Esta característica “universitaria” la hemos entendido como un lazo que vincula al teatro con la experimentación. Cada puesta en escena es precedida por una documentación detallada del universo abordado. Llevamos a escena obras que por sus características de densidad, número de actores y aparente anacronismo, el teatro profesional no toma en cuenta.

Este carácter investigador está formulado en los siguientes sentidos: Una investigación de la *estructura del drama, del autor y su contexto*. Nos hemos interesado en los conflictos de la obra, la identificación y caracterización del héroe principal y la naturaleza de los comportamientos, para, finalmente, identificar el lugar en que ocurre la acción. Tenemos gran interés por los aspectos formales del lenguaje: en las obras del Siglo de Oro hemos investigado la prosodia del verso; con Chéjov hemos realizado nuestras propias traducciones.

La *psicotécnica actoral* –identificación de los recursos actorales propios–, el lugar donde se coloca la atención del intérprete son aspectos centrales de nuestro interés. El teatro necesita –para cada montaje– encontrar el sistema de ensayos y una actoralidad precisa para abrir el universo del autor. Indagamos formas de expresión, respiración, juego y concentración.

Por último, una investigación *cultural* del contexto en el cual se monta la obra, única



Alejandro González Puche y Ma. Zhenghong.
Foto de Jaime Chabaud.

manera de lograr una verdad escénica. Buscamos, insistentemente, el origen de las frases dichas por los personajes, tratamos de encontrar la idiosincrasia, el punto de vista que responda a la tradición cultural.

Gracias a este proceso de investigación hemos logrado que obras del Siglo de Oro – pese a pertenecer a un repertorio aparentemente cultista– hayan logrado eco popular en Cali. El montaje de *El astrólogo fingido*, de Calderón de la Barca, resuelto dentro de la convención de la Ópera de Pekín, nos permitió escuchar un saber popular del verso por parte del público de Cali. El planteamiento pretendía, ante todo, desligar al teatro español de cualquier concepción costumbrista. Poner en escena la obra en un plano actoral, rítmico y simbólico estilizado; por eso montamos a Calderón como si fuera Ópera de Pekín aprovechando, por supuesto, el conocimiento de la directora Ma Zhenghong.

El siguiente montaje fue *El condenado por desconfiado*, de Tirso de Molina. En él indagamos la posibilidad de que la nobleza no fuese la protagonista y encontramos una doble tragedia que tiene como héroes a un monje, un truhán y una dama de dudosa reputación. Nos propusimos contar esta historia, de tantos personajes, llena de giros barrocos con sólo cinco actores. La obra transcurre en el pacífico colombiano y los actores negros son los protagonistas. La investigación cultural nos llevó a encontrar al maestro Gualajo –que enseñó a los actores a tocar los instrumentos del folclore pacífico– y al maestro Ananías Caniquí –para el arte de la Grima o pelea con machetes–. Tomamos a los abuelos de los actores como

referentes del verso, aprovechando la permanencia de un español muy antiguo en la región.

La tercera obra del repertorio español fue *El gran teatro del mundo*, de Pedro Calderón de la Barca, con la cual investigamos el concepto de la representación en el Siglo de Oro, acompañado del análisis de *Lo fingido verdadero*, de Lope de Vega. Nos preocupó la idea de cómo surge el proceso de representar en personas que desconocen totalmente el teatro, pasando del plano alegórico de la obra a un teatro filosófico.

Después de estos montajes, hemos entendido las bondades del verso en la preparación del actor, la importancia de la calidad en la concentración, el habla y, sobre todo, en su reafirmación cultural con el lenguaje. Lamentablemente, nos hemos acostumbrado a actuar con malas traducciones de Shakespeare o Molière, desconfiando siempre de la palabra y de los clásicos teatrales.

Nuestra otra pasión es Chéjov. De esta inagotable fuente tomamos los procesos interiores, el sentido de la verdad escénica,

el impulso, el conflicto y todos aquellos elementos que nos permiten crear, en el Siglo de Oro, personajes con alguna densidad. Nuestro primer Chéjov fue *La gaviota*, incomprendida en Colombia, pero considerada por la revista alemana *Die Deutsche Bühne* como uno de los mejores espectáculos presentados en el VI Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá. Ahora, nos enfrentamos al *Tío Vania*, con el nombre de *El Tío Iván*. Hemos establecido un paralelo entre la vida en la provincia rusa con la vallecaucana. *El Tío Iván* permite hacer un retrato de la vida de un intelectual en la provincia y la intolerancia cultural. En nuestra historia figuran otras obras filosóficas como *Fausto*, de Goethe, y *El malentendido*, de Albert Camus. Un montaje de *Pedro y el Lobo* con la desaparecida Orquesta Sinfónica de Colombia. Nuestra única obra colombiana es, hasta ahora, *Días impares*, de Carlos Enrique Lozano. Aceptamos que estamos en deuda con la dramaturgia nacional.

Hoy, después de siete años en escena –y nueve montajes, doce giras internacionales, trece giras nacionales, cuatro partici-

paciones en el Festival Iberoamericano de teatro de Bogotá, ciento cuarenta funciones del *Condenado por desconfiado*–, podemos mantener una temporada ininterrumpida de tres meses en Cali y llenar el Teatro Municipal de público popular, cuando nos lo prestan. Después de este recorrido, hemos escrito una pequeña página para el teatro de esta ciudad. Pese a ser un grupo ligado a una universidad, no tenemos mayores patrocinadores ni subvenciones estatales. Todas estas obras, ligadas a un colectivo actoral más o menos continuo, realizadas a partir de los recursos de la taquilla, nos obligan a tener una relación estrecha con el público. Hacer teatro en Cali es trabajar desde la periferia, con mayores dificultades que en Bogotá, ya que hay menos fuentes de financiamiento y las directivas políticas de la ciudad y el Departamento tienen otras prioridades.

ALEJANDRO GONZÁLEZ PUCHE. Director Artístico de Teatro del Valle.

LA REFLEXIÓN DE LA ESCENA

REVISTA TEATROS

Margarita Rosa Gallardo V.

El teatro constituye un pilar fundamental de la cultura y del quehacer artístico. Disponer de un registro de los logros e investigaciones para compartir con colegas y público en formación y consolidado es vital para que la escena acompañe la historia y el día a día de nuestros pueblos, para reconocernos y hacernos visibles. Intervenir en el desarrollo de nuestras sociedades requiere de colectar información y circularla para que los registros no sean inexistentes o –en ocasiones– fragmentarios y episódicos, es como encontrar un conflicto analógico entre esa condición efímera que le es inherente al teatro el día y hora de la representación, y la constante y permanencia del registro escrito que toma una nueva corporalidad al traspasar la frontera del tiempo, de la reflexión, el análisis y la crítica.

TEATROS es una publicación del sector teatral de Bogotá, que intenta llenar

un vacío y abrir un diálogo permanente sobre todas las inquietudes y posiciones filosóficas de quienes reflexionan sobre el arte dramático. En sus páginas se abre un espacio a la controversia y la discusión sobre temas trascendentales. Es una revista abierta para que los creadores teatrales se expresen de manera libre y espontánea sobre los problemas propios del oficio. Es también una ventana que se abre al mundo para observar el fenómeno teatral en otras latitudes y para que desde allí sea observado el teatro colombiano.

TEATROS es un territorio literario de encuentro para confrontar el pensamiento, los argumentos y los puntos de vista de críticos, investigadores, directores, dramaturgos, actores y público.

TEATROS cuenta con un consejo editorial de impecable trayectoria y reconocimiento dentro del contexto teatral latinoamericano, sus miembros son Enrique

Pulecio Mariño, Carlos José Reyes, Juan Carlos Moyano, Iván Darío Álvarez y Sergio González León.

El hecho teatral merece una reflexión y análisis permanente que le permita crecer, fortalecerse y vigorizar su presencia en medio de las diferentes expresiones artísticas. Ésta es una invitación a todos los hombres y mujeres comprometidos con el quehacer teatral, nuestra ventana está abierta para recibir sus miradas, sus opiniones, reflexiones y críticas.

MARGARITA ROSA GALLARDO V. Actriz de Ditirambo Teatro. Presidente de la Asociación de Salas Concertadas de Teatro de Bogotá. Coordinadora Editorial de la revista *Teatros*.



EL ESCENARIO DE LA PLURALIDAD TEATRAL DE BOGOTÁ

Adela Donadío

Una antigua sinagoga del Barrio La Soledad en Bogotá se convirtió, desde el año de 1994, en una sala de teatro, en un laboratorio de pedagogía e investigación y, sobre todo, en una verdadera casa para dar acogida a las nuevas agrupaciones escénicas que desde hace década y media buscan espacios para dar a conocer sus creaciones. Es un proyecto único y singular porque desde que abrió sus puertas con la obra *Amores simultáneos* del dramaturgo y director Fabio Rubiano, ha buscado seleccionar las propuestas de grupos, asociaciones o individuos cuyas búsquedas teatrales marquen rumbos significativos para el desarrollo del teatro colombiano, para promoverlos y apoyarlos. Por esta razón, La Casa del Teatro no tiene un grupo de planta y su trabajo se basa en el diálogo permanente con el sector teatral, para impulsar —mediante la producción— temporadas asociadas a artistas ya consolidados y a las nuevas generaciones. Los grupos cuentan con todo el apoyo logístico-administrativo, con una amplia campaña de prensa y con el público que hemos conquistado en estos diez años en los que hemos mantenido una oferta permanente de teatro, danza-teatro, teatro gestual, danza contemporánea y, en especial, obras de autores colombianos.

El teatro colombiano de los últimos veinte años se abrió a un más amplio espectro de lenguajes, de contenidos e intereses; la creación colectiva que predominó en décadas anteriores se mantiene como un pilar para muchos grupos, pero han aparecido otras fuerzas significativas en el panorama teatral. Muchos dramaturgos y directores han consolidado su trabajo en el escenario de La Casa del Teatro y en este breve espacio no es posible mencionarlos a todos, aunque algunos nombres están

muy ligados a este proyecto de formación de nuevos públicos y han marcado hitos en la producción nacional.

Fabio Rubiano, dramaturgo y director del Teatro Petra, con escrituras y puestas en escenas contemporáneas, con obras como *Mosca y Hienas, chacales y otros animales carnívoros*; Víctor Viviescas, Rodrigo Rodríguez, Carolina Vivas, también escritores y directores que con obras como *Ruleta Rusa*, el *Montallantaso* *El zapatero remendón remienda sus zapatos*, han profundizado temas de la historia y de la violencia cotidiana del país. Como homenajes al fallecido dramaturgo antioqueño y a su poesía dramática, he presentado dos obras de José Manuel Freidel, *Las burguesas de la calle menor* y *Los infortunios de la bella Otero y otras desdichas*, esta última sobre la guerra de los Mil Días. En esta misma dirección de lo social e histórico, están las puestas del Teatro Índice, dirigidas por José Domingo Garzón, de Ensamblaje Teatro, escritas y dirigidas por Misael Torres, obras que el público no olvidará por su carácter testimonial, como *Mujeres en la guerra*, de Carlota Llano o *¿Dónde están mis hijos?*, de Beatriz Camargo. En los primeros años, la historia de esta sala estuvo vinculada con el trabajo de la Corporación Estudio Teatro, dirigida por Pawel Nowicki y los actores y actrices de este grupo tienen hoy un gran reconocimiento en el medio. Ellos presentaron obras como *Por qué el teatro en Bogotá es imposible*, *La hojarasca* y *Hamlet*. En las últimas épocas, destaco el trabajo de Ana María Vallejo y su interés por las escrituras contemporáneas con los montajes de *Cuchillos en las gallinasy El ángel de la gasolinera*, de Ed Thomas, ambos dramaturgos ingleses.

Otros directores dramaturgos, como Juan Carlos Moyano y Sandro Romero,



han presentado sus más destacadas obras en esta sede. Invitados permanentes de Medellín han sido los grupos Matacandelas, dirigido por Cristóbal Peláez y Hora 25, dirigido por Farley Velásquez, dos de los creadores más renovadores y fuertes de la última década. En el campo de la danza contemporánea, las creaciones de Tino Fernández y L'Explose Danza Contemporánea, con dramaturgia de Juliana Reyes, han sido la mejor vía para que este género se vuelva representativo para nuestro público, con obras que con poesía y violencia hablan de lo que nos pasa en este país, en lo íntimo y lo colectivo.

La Casa del Teatro es un verdadero cruce de caminos, un espacio de encuentro y de confrontación, en el que se acoge la pluralidad de un movimiento que sigue siendo fuerte en el tratamiento de los temas colombianos y a la vez se abre a las escrituras contemporáneas del mundo.

En esta misma sede existe un área pedagógica que cuenta con programas para niños y jóvenes, con una Escuela de Formación de Actores y con un Programa de Educación Continuada al que se vinculan maestros nacionales e internacionales. La antigua sinagoga es ahora un templo para el teatro y, en especial, para promover la pluralidad de lo que se hace hoy en Bogotá y en Colombia.

ADELA DONADÍO. Directora de escena y pedagoga. Subdirectora de Casa del Teatro Nacional y subdirectora del Festival Iberoamericano de Bogotá.

IMPORTANCIA EN NÚMEROS

DÉCIMO FESTIVAL IBEROAMERICANO DE TEATRO

Mario Chacón Carrillo

México valora como uno de los pilares del intercambio cultural iberoamericano, en lo que respecta a las artes escénicas, al magno acontecimiento que podremos atestiguar el próximo mes de abril con la realización del X Festival Iberoamericano de Teatro, en la ciudad de Bogotá. Para el mundo del teatro mexicano, para sus creadores, actores y siempre entusiastas participantes, este encuentro está revolucionando la vida de nuestra expresión teatral en toda la región iberoamericana, enriqueciéndola a través de un contacto de alta calidad con otras manifestaciones teatrales del mundo.

En esta edición del festival, nos llama profundamente la atención que Colombia albergará cerca de 600 funciones, con la participación de 44 países provenientes de

los cinco continentes. 52 compañías internacionales y 141 grupos colombianos se presentarán en 16 salas, seis coliseos y 20 parques. Asimismo, la Plaza de Toros la Santamaría y el Recinto Ferial Corferías se transformarán en un "circo-teatro" para demostrar la modernidad de este encuentro artístico.

La relevancia del Festival Iberoamericano ha quedado probada cuando comparamos esta décima versión con la primera, en 1988, en la que sólo participaron tres continentes, 22 compañías internacionales y 23 nacionales. Es un hecho que este festival ha echado raíces y se ha convertido en un punto de referencia necesario en la vida del teatro a nivel mundial.

La relación de México con el Festival Iberoamericano de Teatro ha quedado clara desde sus inicios, ya que fue en 1987, en la ciudad de Guanajuato, durante el XV Festival Internacional Cervantino, donde se maduró la idea de realizar un festival similar en la ciudad de Bogotá, con la salvedad de que el nuevo festival estaría exclusivamente dedicado al teatro. Para México, este festival constituye una expresión profunda y definitiva en el conjunto de las relaciones culturales dentro del continente.

A lo largo de los casi 20 años en que ha venido desarrollándose este importante evento, México siempre ha participado con la puesta en escena de muy diversas obras, apoyando el intercambio de trabajo e ideas entre actores, directores y técnicos. 2006 no será la excepción, ya que mi país



participará activamente, y al respecto destaca sin duda, la coproducción colombiano-mexicana de la obra *Hamlet*, que estará lista para engalanar los escenarios de Colombia.

No nos queda más que acompañar a sus organizadores, vaticinando un gran éxito para este magno evento, cuya relevancia queda expresada con la sencillez y profundidad de su lema: "El mundo en escena".

MARIO CHACÓN CARRILLO. Embajador de México en Colombia.



MENCIÓN DE HONOR PREMIO DE ENSAYO TEATRAL 2005

EL PERIPLO DEL TIEMPO: UNA LECTURA BERGSONIANA DE UN HOGAR SÓLIDO.

Paloma López Medina Ávalos

[...] la intuición de nuestra duración, lejos de dejarnos suspendidos en el vacío como lo haría el puro análisis, nos pone en contacto con toda una continuidad de duraciones que nosotros debemos tratar de seguir, bien hacia abajo, bien hacia arriba: en ambos casos podemos dilatarlos indefinidamente mediante un esfuerzo cada vez más violento; en ambos casos nos trascendemos a nosotros mismos. [...] En el primero nos dirigimos a una duración cada vez más dispersa [...] estaríamos frente a lo puro homogéneo, a la pura repetición mediante la cual definiríamos la *materialidad*. Al dirigirnos hacia el otro sentido [...] en el límite estaría la eternidad. No la eternidad conceptual, que es una eternidad de muerte, sino una eternidad de vida.

Henri Bergson.

Bajo la égida del cuarto programa de Poesía en Voz Alta (1957), Elena Garro crea sus primeras obras dramáticas: *Los pilares de Doña Blanca*, *Un hogar sólido* y *Andarse por las ramas*.¹ Más tarde, en 1958, la colección Ficción de la Universidad Veracruzana le publica su primer libro, en el que se incluyeron, además, otras tres piezas cortas: *El rey mago*, *Ventura Allende* y *El encanto, tendajón mixto*.

Para la recién estrenada dramaturga, la edición de *Un hogar sólido* significó la entrada a un nuevo ámbito de su existencia creadora; para la literatura dramática mexicana dicho volumen es ejemplo de la transformación que ocurría en el panorama teatral nacional. La escritura de los dramaturgos de los años cincuenta se caracterizó por ser un modelo de teatro reformador que buscaba, por medio de recursos novedosos, relatar las particularidades de la realidad nacional y del ser mexicano. La obra dramática de Garro, como la de sus compañeros de generación, es una manifestación cultural que responde, por un lado, al clima de cosmo-

politismo e intelectualismo del México de mediados de siglo y, por otro, al ambiente de reflexión sobre una nueva definición y valoración de la identidad mexicana contemporánea –preocupación fundamental de los artistas e intelectuales de la época–. Los creadores de la escena nacional gestaron un modelo de acción dramática distinto a sus predecesores a partir del intrincado duelo entre la tradición y el afán vanguardista. Su producción dramática es muestra de la búsqueda por nombrar lo mexicano fuera de conceptos nacionalistas o preceptos del extranjero. La poética singular de varios de estos autores responde al afán de síntesis de dos actitudes que, en su universo literario y escénico, dejaron de contradecirse: la formulación de la cultura mexicana a través de una visión universal. La obra de Garro es parte de estas formas alternas de escritura que se preocuparon por establecer un modelo de obra dramática que pudiera dar cuenta de sus inquietudes por redefinir las estructuras ideológicas tanto en el campo de lo social como en el ámbito de lo estético. La dramaturgia garricana, como la de muchos otros escritores de su época, constituye un modelo de acción dramática que denota las estructuras profundas de la ideología que sustenta la identidad mexicana a través de recursos escénico-dramáticos, tanto de la preceptiva aristotélica, como de los maestros de la vanguardia. La poética implícita en las obras escritas para Poesía en Voz Alta se sustenta, tanto en el afán experimentador y metafictivo propio de la inquietud vanguardista, como en la asunción de la tradición clásica sobre la tragedia.

Estos recursos resultan novedosos y originales porque fueron reelaborados según el discurso particular de Garro, su visión personal del mundo, la dimensión poética que confiere a la realidad y, sobre todo, la

recurrente inquietud por enunciar mundos paralelos que se entretujan unos con otros para crear una realidad particular, a la cual sólo se tiene acceso mediante la imaginación y la percepción sensorial. Una cuestión esencial en la poética de Garro es el establecimiento de una realidad plural, cuyo devenir se realiza simultáneamente en diversas instancias de tiempo y espacios. El acaecer de las diversas dimensiones temporales toma un lugar preeminente en la enunciaci3n de este mundo que se bifurca en realidades diversas que son, a final de cuentas, la multitud de perspectivas de una 3nica y absoluta fuerza vital, que es el motor de la creaci3n universal. Esta constante reflexi3n sobre el devenir temporal en el que se inserta la existencia humana –y el motor que la anima– asoma como aspecto fundamental del ideario garricano, cuyos preceptos se despliegan a trav3s de los personajes, temas y situaciones que se amalgaman en la construcci3n peculiar de sus diversos modelos de acci3n dramática. El drama y sus infinitas posibilidades escénicas parece haber sido el espacio ideal para verter el mundo poético de identidades plurales que enuncia su creaci3n y que, bajo un ojo aventurado, parece mostrar muchos puntos de contacto con el pensamiento filos3fico bergsoniano.

Desde esta 3ltima perspectiva, su escritura teatral bien puede ser considerada el relato del periplo del tiempo. Si Henri Bergson es el fil3sofo de la intuici3n, Elena Garro es la dramaturga “intuitiva” que mirando de frente al tiempo lo consigna para mostrar su cara menos conocida, pero no menos verdadera. Con frecuencia se habla de la preocupaci3n sobre el aspecto temporal y los recursos innovadores que la escritora introduce en su narrativa –*Los recuerdos del porvenir* y *La culpa es de los tlaxcaltecas*, por ejemplo– para enunciar su concepci3n del



Máquina Hamlet. Teatro Hora 25. Foto de Farley Velásquez



Ricardo III. Teatro Hora 25. Foto de Farley Velásquez

presente, el pasado y el futuro; pero como dramaturga del tiempo sería justo decir que su afán por reflexionar sobre el acaecer de los instantes de la existencia humana la convierte en una viajera, una polizonte poética que gusta de viajar sobre las ondas de lo inconmensurable. ¿Quién puede dejar de reconocer su afán por el misterio de las horas, por las finas y sutiles líneas que trazan el tejido de la vida humana? ¿A qué ojos se les escapa la evidencia del poder poético de su palabra? ¿Qué conciencia no puede reconocerse a sí misma enhebrada en la memoria de un otro que la nombra? Elena es la parca poderosa que con sus palabras teje la visión de la existencia humana, que no se cansa de descifrar las identidades del tiempo, porque trazarlas significa hallarse a sí misma en una multitud de planos que la conciben, la explican, la trascienden como elemento del total universal. Con una infinita capacidad de nombrar, Garro enhebra su aguja para entrelazar el tiempo, definiendo identidades postreras acaecidas en un futuro. Y si esto es posible es porque concibe el tiempo como un producto de la conciencia. La memoria, la imaginación y la existencia misma son una oportunidad de conocimiento de la identidad humana y, sobre todo, un medio de acceder a la Verdad.

Una vez que la dramaturga ha tomado el poder de la palabra poética, comienza el juego del revés: la fiesta de los valores habituales trastocados. Bajo la enunciación garricana, los conceptos de tiempo y de la vida humana realizan un recorrido reflexivo que desemboca en el establecimiento de un universo donde el estatuto de ambos se altera para derrocar la visión más común que se tiene de ellos. Ambos se enhebran en un orden diferente y complejo que refiere a un concepto más amplio de existencia donde reúne a las vidas particulares de cada ser

humano con el continuo movimiento del universo. El sustrato vitalista del discurso de Garro se expresa, sobre todo, en *Un hogar sólido*. La tesis sobre la cual toma forma la peculiar anécdota de esta obra teatral halla resonancias, tal vez meramente coincidentes, con el concepto bergsoniano de la duración: “El universo dura. Cuanto más profundicemos en la naturaleza del tiempo, tanto más comprenderemos que duración significa invención, creación de formas, elaboración continua de lo absolutamente nuevo” (Bergson, 1987: 13).

Un hogar sólido enuncia la circunstancia de la muerte como el encuentro con la esencia pura, con la mayor expresión del devenir incesante del tiempo: la eternidad. Sin embargo, la muerte no es un estado inamovible del espíritu, sino un quehacer que no termina nunca. Los personajes se transforman continuamente en cada uno de los estados de la materia. Concebidos en el centro perenne del tiempo, viajan traspasando el presente, el pasado y el futuro enhebrándolo en un sólo instante que dura en el cambio, sin permanecer nunca en un sólo punto, puesto que el movimiento es, precisamente, uno de los fundamentos de su naturaleza. La esencia humana es, pues, un estado dinámico del espíritu cuyo impulso engendra siempre la transformación.

Lidia.- [...] Los ojos furiosos no dejaron de mirarme nunca. Si pudiera encontrar a la araña que vivió en mi casa –me decía a mí misma–, con el hilo invisible que une la flor a la luz, la manzana al perfume, la mujer al hombre, cosería amorosos párpados que cerrarían los ojos que me miran, y esta casa entraría en el orden solar. Cada balcón sería una patria diferente; sus muebles florecerían: de sus copas brotarían surtidores; de las sábanas,

alfombras mágicas para viajar al sueño; de las manos de mis niños, castillos, banderas y batallas [...] (Garro, 1983: 24).

El hogar sólido que desea Lilí, y que sólo encuentra en la muerte, implica una idea de cambio perpetuo, de invención necesaria tal y como afirma Bergson. El orden solar se halla en la transformación imperecedera de la esencia de la materia. Cada una de sus expresiones, unida inevitablemente por el “impulso vital” de la creación, está destinada a mutar de una cosa en otra, puesto que su particularidad no es cualidad perpetua, sino uno de tantos accidentes que sufren mientras el tiempo realiza su irrevocable viaje en movimiento.

La materia nunca va hasta el final, y el aislamiento no es jamás completo. Si la ciencia va hasta el fin, y aísla completamente, es por comodidad de estudio. Sobrentiende que el sistema, aislado, permanece sometido a determinadas influencias exteriores. [...] No es menos cierto que estas influencias son otros tantos hilos que unen el sistema a otro más vasto, éste a un tercero que los engloba a ambos, y así consecutivamente hasta que llega al sistema más objetivamente aislado y más independiente de todos, el sistema solar en conjunto. Pero, incluso aquí, el aislamiento no es absoluto. Nuestro sol irradia calor y luz más allá del planeta más lejano. Y, por otra parte, se mueve arrastrando consigo los planetas y sus satélites, en una dirección determinada. El hilo que le une al resto del universo es sin duda muy tenue. Y, sin embargo, a lo largo de este hilo se transmite, hasta la parcela más pequeña del mundo en que vivimos, la duración inmanente al todo del universo (Bergson: 12-13).

Lidia, como los demás personajes de *Un hogar sólido*, arriba al ámbito de la totalidad sólo mediante la muerte. La añoranza de encontrar “el hilo invisible” que, a decir de Bergson, une de manera tenue nuestra existencia con el movimiento universal, es el motor que ha impulsado a la recién fallecida durante su recorrido vital. Tanto en el pensamiento garriano como en los postulados del filósofo del tiempo, puede leerse un afán por el establecimiento de un universo que trascienda la particularidad para expresarse no en el aislamiento, sino bajo la faz de la totalidad. De manera que el orden solar de Lidia bien podría caber en esa definición que lo mira como el cumplimiento de la transferencia de “la duración inmanente al todo del universo”.

La protagonista encuentra su verdadera esencia a través de la transición de vida a muerte. En este nuevo estado que ya no implica a la materia, se encuentra consigo misma, con su verdadera identidad que nunca deja de mutar, porque ha comenzado a percibir la duración del tiempo a partir de su conciencia intuitiva. Libre de la corporalidad, aquella es el único recurso de percepción que posee, pero el que le permite, por fin, acceder a la verdadera totalidad del universo. Para Garro, la muerte es necesaria para comprender el movimiento perpetuo en su cabalidad porque sólo despojados de la materia que se rige por los parámetros del espacio, los seres humanos están destinados a guiarse por un nuevo tamiz de conocimiento: el espíritu. Visto así, podemos considerar que tras el discurso de *Un Hogar sólido*, los conceptos de espíritu y conciencia intuitiva pudieran tornarse agentes similares que permiten el sentimiento de la duración pura. La muerte sería, para Garro, el ámbito por excelencia del conocimiento que se percibe por intuición; una forma de existencia que no acaba con la vida, sino que se prolonga en una multitud de presencias. Cuando Lidia fallece, obtiene la oportunidad de acceder a la experiencia de la totalidad. Existe en plenitud porque está presente en la manifestación material del universo a través del baile infatigable del tiempo eterno. El singular discurso sobre “la vida del más allá” que presenta *Un hogar sólido* resulta de una concepción del acto de morir no sólo como una mera transición de materia

a espíritu, sino como un encuentro con la esencia manifiesta en su pureza; un estar en el tiempo sin la restricción espacial. La anécdota muestra un eco de simultaneidad y de conciencia escindida entre el yo y la naturaleza de lo exterior que se distancia para mirar el instante continuo de existir, ya no en la pasividad de la vida particular, sino en el cambio y la transformación en movimiento. En realidad, la esencia del que muere no deja de manifestarse, más bien deja de percibirse como estática y única porque ha entrado a la esfera de la intuición. Los actos dejan de sucederse para coexistir en la simultaneidad que es la verdadera naturaleza del periplo del tiempo. Se es uno y todo en el mismo instante porque “Es precisamente esta continuidad indivisible de cambio lo que constituye la duración verdadera” (Bergson: 20):

Muni.-No te aflijas cuando tus ojos empiecen a desaparecer, porque entonces serás todos los ojos de los perros mirando pies absurdos.

Mamá Jesusita.- ¡Ay, hijita! Ojalá y nunca te toque ser ojos de ciego, de pez ciego en lo más profundo de los mares. No sabes la impresión terrible que tuve, era como ver y no ver cosas jamás pensadas.

Catita.- (Riéndose y palmeando) También te asustaste mucho cuando eras el gusano que entraba y salía por la boca.

Vicente.- ¡Pues para mí, lo peor ha sido ser el puñal del asesino!

Mamá Jesusita.- Ahora volverán las tuzas. No grites cuando tú misma corras por tu cara.

Clemente.- No le cuentes eso, la van a asustar. Da miedo aprender a ser todas las cosas (Garro: 25).

El breve momento en que una persona recientemente fallecida arriba a la cripta familiar, es el pretexto para reflexionar sobre el aspecto de la trascendencia del existir humano. Un ciclo, el vital, se transmuta en otro de carácter inmortal y eterno o –si continuamos bajo el pensamiento bergsoniano– comienza la percepción de la realidad como la movilidad misma.

Lidia es recibida por los antiguos fallecidos e iniciada en esta nueva etapa de su existencia. Ellos, antiguos residentes de esta vida perpetua, disipan sus dudas y le expli-

can el modo plural de ser de su nueva identidad.

Clemente.- ¿Lili, no estás contenta? Ahora tu casa es el centro del sol, el corazón de cada estrella, la raíz de todas las hierbas, el punto más sólido de cada piedra.

Muni.- Sí, Lili, todavía no lo sabes, pero de pronto no necesitas casa, ni necesitas río. No nadaremos en el Mezcala, sere-mos el Mezcala.

Gertrudis.- A veces, hijita, tendrás mucho frío y serás la nieve cayendo en una ciudad desconocida, sobre tejados grises y gorros rojos.

Catita.- A mí lo que más me gusta es ser bombón en la boca de una niña. ¡O cardillo, para hacer llorar a los que leen cerca de una ventana! (25).

Así como el filósofo parisino extiende su esfera de conocimiento a un grado que participa de lo místico, la dramaturga confiere a la perspectiva temática de la muerte una suerte de trascendencia que la denota como una realidad revelada que permite la conjunción espiritual con el movimiento eterno del universo.

Vicente.- [...] Me voy. Soy el viento que abre todas las puertas que no abrí, que sube en remolino las escaleras que nunca subí, que corre por las calles nuevas para mi uniforme de oficial y levanta las faldas de las hermosas desconocidas... ¡Ah, fresca! (Desaparece) (27).

Tiempo y movimiento son dos palabras claves tanto en el pensamiento bergsoniano como en la poética garriana. La existencia, dice Bergson, es acto en progreso. Para el filósofo, la movilidad universal sólo se comprende cuando la conciencia, sin los parámetros espaciales, accede al acto de la duración pura, cuyo movimiento se percibe como un cambio de estado o cualidad. Sólo bajo estas condiciones de percepción temporal el ser humano se trasciende. Con frecuencia, la preceptiva bergsoniana encuentra en el suceso del sueño un símil que puede explicar las condiciones de comunicación entre el yo y las cosas exteriores para percibir el tiempo, ya no como un suceso homogéneo, sino bajo su identidad de duración pura. Mientras

ocurre el sueño, la conciencia accede de manera cualitativa a la percepción del devenir temporal porque “no medimos la duración, pero la sentimos; de cantidad pasa al estado de calidad; la apreciación matemática del tiempo transcurrido deja de hacerse, cediendo el puesto a un instinto confuso [...] (10)”. Bergson nos habla aquí de un acceso a la duración pura a partir de la percepción sensorial. Garro, con una inusitada recurrencia, teje tramas que se bifurcan en dos o más realidades cuyo camino de entrada a cada una de ellas resulta totalmente opuesto. Si la primera –constantemente enunciada como la de la realidad cotidiana– posee su ruta de acceso por la vía del intelecto o, en palabras del filósofo francés, del razonamiento matemático y según las leyes de la sucesión elaboradas con acuerdo en la naturaleza del lenguaje, la segunda, la de la dimensión extracotidiana, sólo puede invadirse a partir del conocimiento basado en la percepción sensorial; es decir, del encuentro del yo con el mundo exterior bajo el parámetro de la cualidad.

A través de la mayoría de su producción dramática, Garro denuncia la concepción de una existencia que se erige como revés de la realidad cotidiana, colocando como continente de lo extraordinario algunas veces a la figura femenina y otras a la visión infantil. Ambos, niño y mujer, son seres privilegiados que poseen la capacidad de responder con su conciencia a los estímulos exteriores mediante la pura percepción sensorial que bien puede manifestarse como el acto imaginativo o el evento del sueño. La realidad se bifurca en dos planos alternativos y simultáneos que se traslapan uno en otro como complementos de una existencia cuya naturaleza de unicidad está dada, paradójicamente, por la necesaria coexistencia de sus opuestos. El plano de lo extra cotidiano puede poseer las características de lo mágico como en *El encanto, tendajón mixto*; de lo fantasioso, según *El Rey Mago*; de la locura en *Andarse por las ramas*, y con mucha frecuencia, de lo místico, como en *Un hogar sólido*. Todos estos mundos tienen –como característica común– la asunción de la realidad mediante un juego de la conciencia que sólo permite la interrelación bajo aquellos medios que se sustentan en la cualidad de la materia como son el juego, la imaginación, el sueño y la muerte.

Elena Garro. Foto de Christa Cowrite.



Aceptar la mirada infantil, conceder la posibilidad de existir como Rey Mago significaba, para Felipe Ramos, la emancipación a través de la imaginación. Por medio de ella podía acceder a una segunda realidad que –instalada extraordinariamente en la cotidianidad angustiosa– se ofrecía como alternativa de realización de vida plena. En este sentido, *El Rey Mago* es una firme constatación de las posibilidades lúdicas de la existencia, de las oportunidades en que la fantasía puede coexistir con la realidad cotidiana. Si en esta obra dramática, Ramos destierra de su vida a la realidad mágica, en *Andarse por las ramas* ésta se convierte en el refugio cotidiano de la protagonista. Fugitiva de la “razón”, se instala en la “locura”, desde donde organiza el mundo según las medidas de su propia ensoñación. Se ausenta del mundo “real” para ejercer su libertad creativa, su capacidad de construir una existencia única, fundada en la originalidad y el cambio constante. La realidad se expresa en dos dimensiones contradictorias: la primera de ellas consiste en el recato, la cordura y la disciplina; la segunda, en el desparpajo, la imaginación y la locura. En este caso, la dimensión femenina, opuesta del todo al ideal de racionalidad masculina, está creada y organizada por el imaginario de la dama. Éste le brinda la oportunidad de existir construyendo una realidad que se rige por reglas ajenas a las establecidas como canon de la razón y el orden. El mundo de lo imaginado como el de la realidad cotidiana son universos paralelos que, a manera de espe-

jo, subvierten los valores, convirtiéndose el primero en el mundo del revés. No obstante sus diferencias, ambas dimensiones son equiparables en cuanto a su existencia verdadera. La fantasía es tan real como la realidad misma. Con la conciencia lúdica de un niño, los personajes de Garro realizan una acción transgresora que tiene que ver con su modo distinto de asumir la existencia.

En *Los pilares de Doña Blanca*, Alazán, el caballero recién llegado, es un elemento subversivo que provoca el caos. Induce la destrucción de este mundo constituido por el reflejo ilusorio de un espejo. Guiado por la voluntad de encontrarse a sí mismo, haciendo caso de su destino, derriba pilares para enfrentarse al conocimiento de su identidad. Una vez más, el mundo aparente, designado tantas veces por Garro, aparece aquí en la versión de un espectro de espejos, con lo cual denota no sólo la falsedad de la realidad que circunda a Blanca, sino la paradójica fragilidad de la prisión. Roto el encantamiento por acción del amor del caballero, la muchacha cautiva retorna a la libertad y recupera su verdadera identidad, cuyo reflejo real se encuentra únicamente en el corazón de Alazán.

Lidia, Clemente, Muni, Catita y Mamá Jesuita, una vez muertos, logran encontrar el camino de la plenitud de la existencia humana. Los conceptos de lo eterno y de la omnipresencia juegan el papel fundamental en el sustento ideológico de la obra, porque en ella se nos muestra a los personajes en su cotidianidad de muertos, pero también en su potencia de ser todas las cosas y existir, por ello, en un devenir del tiempo que no marca la pauta de la infancia o la vejez. La muerte no es la negación de la vida. Muerte y vida constituyen la duración del tiempo. Los muertos, a diferencia de lo que creen los vivos, no dejan de ser, simplemente abandonan un estado de existencia para instalarse en otra, mucho más plena, que los libera de los límites inherentes a la corporalidad; es decir, de la materia.

A partir de esta concepción de la muerte, Garro establece dos planos de realidad, enunciados de manera opuesta según las características que cada uno de ellos presenta sobre tiempo, espacio y estado de la materia. Mientras en el plano de la vida las acciones se marcan por el devenir irresolu-

ble del tiempo y los límites espaciales, en la muerte, la eternidad y la omnipresencia permite ser todo sin restricción alguna. Vida y muerte son instancias del ser que se conciben fundamentalmente distintas. En la vida se es en un único ser; en la muerte se es en la diversidad. Morir no es no ser más; es ser permanente y simultáneamente: existir en el cambio perpetuo. Morir es la posibilidad de existir siendo todas las cosas, incluso, las que nunca se fue. Esta potencia de ser todo en el espacio de lo eterno se contrapone con la imposibilidad de siquiera ser uno mismo en la instancia finita que fue la vida:

Clemente.- [...] Da miedo aprender a ser todas la cosas.

Gertrudis.- Sobre todo que en el mundo apenas si se aprende a ser hombre (Garro: 25-26).

Para Elena Garro, la existencia fragmentada no es la muerte, sino la vida. Traslada el concepto bergsonianos de la percepción cuantitativa del tiempo a la noción de vida como existencia finita y limitada por la naturaleza material del cuerpo. Cuando éste se pierde, el espíritu retorna a la libertad de existir sin barreras a través del devenir del tiempo. De este modo, el acto de la muerte se concibe como una oportunidad de liberación que coincide con el concepto bergsonianos de duración pura; es decir, de existencia eterna. La muerte y la vida, dos instancias opuestas en cuanto a su modo de percepción del tiempo, son, sin embargo, líneas que ocurren constantemente enhebrando la vida, en singular, de un sujeto concreto con el impulso vital del universo, con la presencia cambiante de todo cuánto constituye la Creación. La existencia plena sólo se consigue con la muerte porque ésta consiste en la integración de la parcialidad en la totalidad: es la existencia absoluta. Ésta significa la única posibilidad de la realización de la búsqueda vital del ser humano: la posesión de “un hogar sólido”.

Lidia.- ¡Un hogar sólido, Muni! Eso mismo quería yo... y ya sabes, me llevaron a una casa extraña. Y en ella no hallé sino relojes y unos ojos sin párpados, que me miraron durante años... Yo pulía los pisos, para no ver las miles de palabras muertas que las criadas barrían por las mañanas. Lus-

traba los espejos, para ahuyentar nuestras miradas hostiles. Esperaba que una mañana surgiera de su azogue la imagen amorosa. Abría libros, para abrir avenidas a aquel infierno circular. Bordaba servilletas, con iniciales enlazadas, para hallar el hilo mágico, irrompible, que hace de dos nombres uno... (24).

Una búsqueda que resulta infructuosa en la vida, y de la cual sólo puede tenerse un mínimo atisbo a través del mundo imaginario de la niñez o de la experiencia en la comunión del amor. Imaginación, amor y muerte, la triada de conceptos que configuran el sustrato ideológico de la primera sextilla de obras dramáticas de Garro, se enhebran aquí, bajo el discurso de la lucha del ser por encontrar la identidad de su esencia:

Lidia.- ¡Un hogar sólido! ¡Eso es lo que soy!
¡Las losas de mi tumba! (*Desaparece*) (27).

El hogar sólido, que en un primer nivel de enunciación anecdótica, constituye la tumba, al final de la obra se convertirá –traducido a un nivel alegórico– en la esencia del ser de cada uno de los personajes. Espíritu humano y tumba cobran una similitud gracias a la concepción de la muerte como espacio de plenitud; es decir, como la posibilidad de encontrar la verdadera identidad siendo todas las cosas. Sólo en la muerte la humanidad alcanza el triunfo; encuentra la realización de sí. En ella, la pesquisa ha terminado; comienza la verdadera identidad del ser. Empieza el espectáculo lúdico de la comprensión de la existencia humana a través del devenir del tiempo bajo los parámetros de la cualidad. No importa la cantidad de las cosas en cuya esencia nos transformamos, sino que mutamos en diversas identidades siempre nuevas. En este acto de creación constante cumplimos el cometido de hallar nuestro hogar sólido en el seno acogedor del tiempo eterno que nos reencuentra una y otra vez con el sustrato vital del universo.

El discurso de *Un hogar sólido* parece estar construido sobre el concepto de tiempo que no privilegia la rigidez ni la unicidad y sobre la actitud fundamental de erigir una realidad que fluctúa entre el devenir del sueño y el mundo perceptivo de la imaginación. Si

bien puede ponerse en tela de juicio la verdad sobre la filiación bergsonianos de Garro, no puede negarse que su producción dramática revela la preocupación ontológica por encontrar aquello que nos identifica como humanos. La identidad del ser y su existencia en medio del mundo son reflexiones que con recurrencia frenética aparecen en la obra garricana. En ella, el recorrido de la existencia material del ser humano se enhebra constantemente con la conciencia de sí mismo en el medio ininteligible de los mecanismos del universo. ¿Qué somos? ¿Qué fuerza vital nos empuja en la persecución de nuestro destino? Si estamos tejidos con la línea sutil de lo infinito e imperecedero, ¿cuándo podremos unimos con el bordado cambiante del tiempo perenne? En la muerte, responde Garro con el poder de la escritura poética, en la rueda de las identidades. Ahí, seremos capaces de escuchar “el sonido ininterrumpido de la vida profunda” (Bergson: 21). Con su suprema capacidad de nombrar y de ser nombrada, la parca Elena teje los hilos del drama para enseñarnos que estamos hechos para mutar como viajeros eternos en el interminable periplo del tiempo.

PALOMA LÓPEZ MEDINA ÁVALOS. Escritora, directora de escena, investigadora teatral, actriz y bailarina. Licenciada en Literatura Dramática y Teatro por la UNAM y maestra en Literatura Mexicana por la UV, donde actualmente es docente de la Facultad de Teatro. Ha sido becada por la UNAM, CONACYT y el INBA para realizar estudios en las disciplinas dancísticas, teatrales y literarias.

BIBLIOGRAFÍA Y HEMEROGRAFÍA CITADA

–Bergson, Henri. *Memoria y vida*. Textos escogidos por Gilles Deleuze. Madrid. Alianza editorial, 1987. 163 pp.

–Cruz, José Luis. “El espíritu del no saber. Entrevista a José Luis Ibañez”, en *Revista de la universidad de México*, vol. XLV, núm. 473, junio de 1990, pp. 23-29.

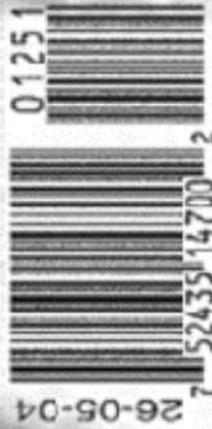
–Garro, Elena. *Un hogar sólido y otras piezas de teatro*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1983, colección Ficción.

Notas

¹ Cuarto programa de Poesía en Voz Alta: Obras cortas de Elena Garro: *Andarse por las ranas*; *Los pilares de Doña Blanca*; *Un hogar sólido*; y *La vida airada* sobre textos de Quevedo. Reparto: Carlos Fernández, Carlos Castaño, Rosa María Saviñón, Juan José Gurrola, Manola Saavedra, Enrique Stopen, Juan Ibañez, Argentina Morales, Tara Parra, y J.L. Pumar. Música de Leonardo Velásquez. Escenografía y vestuario de Juan Soriano. Dirección de Héctor Mendoza. Asistente: J. L. Ibañez. Producción: Teatro universitario. Estrenó el 19 de julio de 1957 en el Teatro Moderno. (José Luis Cruz. “De poesía en Voz Alta a la vanguardia exhausta” en *Revista de la Universidad de México*, Vol. XLV, no. 473, junio de 1990 p.27)

La Guía de México
tiempo libre

tiempo libre.com.mx



26-05-04

ANTIGUA NUEVA ARTE DE LA ESCENA

ESCUELA DE CIRCO ATAYDE-CONACULTA

Cynthia Franco

Tantas veces reinventado, el circo, como muchas otras disciplinas artísticas y prácticas físicas, no escapó a la renovación ni a las transformaciones ofrecidas por el pasado y presente siglo, logrando la integración a las dinámicas que exigió su contemporaneidad. Si bien su existencia en el imaginario permanece intacta, tan estática como las mismas prácticas circenses tradicionales, rodeada de mitos y bajo principios tan románticos como el nomadismo y el asombro, la corriente del *Nuevo Circo*, ya lejos de la pista en la carpa y ahora cerca de la gente en la calle y en los teatros, continúa extendiéndose entre actores, deportistas, bailarines y aficionados.

Lo encontramos en leyendas fílmicas como Chaplin y Fellini, en fotografías melancólicas, en narraciones de humanos superando lo humano, sembrando admiración frente a lo anormal y lo fantástico. De igual modo, vemos las carpas en cada temporada; más de tres circos que rondan a un mismo tiempo la ciudad. Los números tradicionales se transforman y la estética escénica siembra también la sorpresa del público en carpas novedosas. Aún más cerca: en la calle, en los bares y hasta en las discotecas. El circo cambia y se extiende.

Tan sólo este año, en México, la presencia del circo tradicional fue encabezada por el legendario Circo Atayde, siguiéndole el Circo Ruso sobre hielo y el Circo de los Hermanos Vázquez. El Nuevo Circo, por su parte, mostró sus cualidades con agrupaciones internacionales y locales. La poesía escénica de James Thierré, la diversión de los Ringling y el exitoso Cirque du Soleil, así como las frecuentes presentaciones y experimentos de El Circo del Vicio, Circo Sentido y Circo De Mente, figuraron en la cartelera de distintos espacios.

En esta ocasión, con motivo de la apertura del Diplomado en Artes de Circo en el Centro Nacional de las Artes y del

convenio firmado entre el Circo Atayde y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, exponemos un mosaico de visiones y perspectivas en torno a los objetivos del programa académico, a la condición artística del circo tradicional y el nuevo, su relación y la situación en la que se encuentran, a través de las declaraciones de tres figuras de la enseñanza, la gestión y la creación.

María Eugenia Chávez, pedagoga y creadora de programas de estudio de artes escénicas, inició su relación con el arte circense desde hace tres años, con la creación del Programa Internacional de Formación en Artes de Circo. Encargada también de la estructuración del programa del Diplomado en curso, Maru expone los objetivos y la necesidad de profesionalización de dicha práctica.

Cynthia Franco: ¿Cuáles fueron los criterios y objetivos en la conformación del programa del Diplomado?

María Eugenia Chávez: Este año, en el Diplomado, se quiere hacer un programa más académico y con más seguimiento que los cursos aislados anteriores. Se pretende que la gente que ya tiene una actividad circense, pueda profesionalizarse y tenga elementos de otras disciplinas. Abrir un abanico de posibilidades porque, en general, tienen un número de malabares o acrobacia, o están definidos en una sola área. Se necesitan muchas más herramientas y de otras técnicas.

C.F.: ¿Cuántas y cuáles son las técnicas que abarca el diplomado?

M.E.Ch: Por ahora, nada más cuatro. Son trapecio fijo, equilibrio en cuerda floja y tensa, malabares y clown, básicamente. Y también se les da acondicionamiento físico. Esto no es una escuela, la tendencia va para allá, pero es un diplomado. En México no tenemos la capacidad para crear

una escuela. El espíritu del CENART no es sólo promover las técnicas, es también ver la parte artística e involucrar cuestiones escénicas. La formación es "en general" y cada uno de los alumnos verá cómo lo va complementando. Desde las artes escénicas se han abierto posibilidades y las hemos tomado en cuenta. La tendencia es el nuevo circo, sobre todo, y cómo se van fundiendo las artes escénicas.

C.F.: ¿Qué respuesta tuvo la convocatoria?

M.E.Ch: Muy buena. La gente está muy contenta, se hizo el proceso de selección y siguen llamando, pero ya cerró el programa. Aquí, los interesados son de edades más avanzadas que en otros países y, por lo general, vienen de otras áreas y disciplinas físicas. Nosotros queremos darles bases sólidas de acondicionamiento físico, complementar su práctica. Llevan expresión teatral, por ejemplo. Se trata de que vislumbren elementos para sus personajes y para ellos mismos, como artistas.

C.F.: ¿Cómo eligieron la plantilla de profesores?

M.E.Ch: No fue por convocatoria, sino por selección. Son gente que han tenido desarrollo profesional y tienen algo que aportar. Son coordinadores de la experiencia y tienen el reconocimiento de la gente del medio, en lo que cada uno hace.

C.F.: ¿En qué consiste su relación con el Atayde?

M.E.Ch: La relación va a ser de apoyo siempre, en las cuestiones de desarrollar este programa. Ellos aportan instalaciones, algunos especialistas, aparatos, es un trabajo conjunto.

C.F.: ¿Cómo concibes el circo tradicional y nuevo?

M.E.Ch: El circo tradicional, para mí, es un espectáculo escénico que tiene sus particularidades, gente que por tradición y por familia les viene el formarse en algo en específico, que se ve en sus números.



Circo del Vicio. Fotos de Esteban Castellanos.



El nuevo, desde poco antes de los ochenta, con la necesidad de replantearse, es la conjunción de distintas disciplinas y áreas del conocimiento que convergen en espectáculos escénicos. Es la parte donde se conjugan la danza, la música y el teatro, en la conformación de algo nuevo. Hay muchas discusiones pendientes, pero hay diversidad, incluso desde el desarrollo del payaso, ahora se habla de clown negro y blanco. Hay tantos rumbos como personas interesadas.

Por parte del Circo Atayde –una empresa mexicana que cuenta con más de 117 años, así como incontables y notables acróbatas en las páginas de su historia–, el empresario Federico Serrano, creador de la propuesta del Diplomado, argumenta su postura con respecto al Nuevo Circo. Federico ha trabajado en diversos ministerios de cultura y su inquietud lo llevó a estudiar y analizar la condición artística del circo, así como la relevancia del mismo en los programas culturales del extranjero y la carencia en el propio.

C.F.: ¿Qué te sorprende del arte circense?

Federico Serrano: El circo es la forma más antigua del espectáculo. Cuando el hombre puede detenerse, empieza a experimentar con su cuerpo y a sorprenderse de sí mismo y al otro. Yo creo que es la forma más primigenia. Y nace con la danza, ya luego te cuentan anécdotas y tienes el ballet o, a Pina Baush retorciéndose, o bien, desembocan en acrobacias rituales como los voladores de Papantla.

C.F.: ¿Cuál es tu búsqueda en la propuesta realizada para el Diplomado?

F.S.: Los objetivos más inmediatos del diplomado son, dar el primer paso para detectar quiénes pueden ser formadores. Dos, hacer un censo de quiénes están practicando las artes del circo y están in-

teresados en profesionalizarse. Porque los artistas están viviendo de los antros y las galas de las farmacéuticas, y nosotros queremos formar artistas. Es un proceso a largo plazo, y este es un primer pasito. En un futuro, una escuela que involucre la investigación, la formación y transmisión de esas prácticas y conocimiento. Es un trabajo formidable para ser el primer paso. Lo importante es empezar, con los medios que están al alcance. Queremos sacar al circo del circo, volverlo a poner en la academia, en los medios y el glamour. El convenio quiere hacer retroalimentación, que nos conozcamos trabajando. Queremos ser una plataforma de diálogo entre nosotros y el circo joven.

C.F.: ¿Quiénes son los participantes del Circo Tradicional en el Diplomado?

F.S.: Tato Valenzuela, el malabarista, y van a intervenir otros, como invitados en pláticas. Pero en esta primera no hay, ni como formadores ni como estudiantes, elementos del Circo Tradicional, salvo Tato. El diseño irá evolucionando con el tiempo.

C.F.: ¿Cómo se eligió a los formadores?

F.S.: Por invitación, porque hay muy poca gente. Recurrimos a las personas que conocemos, que sabemos que han sido constantes, que tienen experiencia de escena y formación. Son jóvenes profesionales.

C.F.: Los intereses de los estudiantes, ¿apuntan al Circo nuevo o Tradicional?

F.S.: Al Nuevo Circo, que no sé que quiera decir, porque no existe tal. Y ellos no conocen el Circo Tradicional, hay un desconocimiento absoluto. El Nuevo Circo es una nueva forma de producción, nada más. El Soleil es eso, porque sus artes de circo, son artes de circo. Mismas que envolvieron con unos grandes aparatos y con muchos acróbatas. Las artes se fusionan, son posturas muy válidas, no quiero parecer integrista, pero la danza seguirá siendo la danza, con la etiqueta que quieras, como la danza-teatro. No es tan novedoso. Yo creo que el nuevo circo pretende definirse yéndose a las antípodas del circo tradicional. En el circo tradicional no hay anécdota, pero sí dramaturgia, que no es lo mismo. No hay concepto, es luminoso, rápido y glamouroso. El Nuevo Circo es

lo mismo, pero diferente: lento, introduce conceptos y resulta sombrío, como Saltimbanco. No veo la necesidad del concepto en las artes de circo. Ver al domador, al tigre caminar, no creo que pretenda expresar gran cosa. A mí, el circo me fascina porque es, como dice Gorostiza, *el tortuoso afán del universo*. Con eso tengo. Pero que si la vida es dura o tal o cual sufrió, si hay que alcanzar la jarra de agua y no sé cuánto, no me interesa. Circo viene de círculo. El nuevo circo ni siquiera trabaja en círculos, trabaja en escenarios cerrados. La pista es uno de los escenarios más privilegiados, y los nuevos artistas no reflexionan sobre el círculo.

C.F.: Y, ¿por qué crees que el Nuevo Circo está obligado a seguir todas las reglas del Circo Tradicional?

F.S.: No, yo sólo creo que el Nuevo Circo no existe, que es una moda, que se va a acabar. Y lo que va a seguir son la acrobacia, los malabares, etcétera. Son puros elementos del circo tradicional, vestidos de otra manera. Y es que el circo no te ayuda a ponerle conceptos.

C.F.: ¿No hay posibilidad de expresar algo distinto con las mismas herramientas? ¿Todos los espectáculos representarían el mismo asombro?

F.S.: El Nuevo Circo es un circo imaginario. Las artes del circo ya son en sí mismas. Hay la buena y mala práctica de las artes del circo, lo otro es un circo imaginado que todavía no cuaja. El circo es un universo aparte, en el que hay armonía, respeto y comunicación. Es un espacio privilegiado en el que ocurren cosas fuera del ordinario, como con la bestia. Es el arte del asombro y crea una realidad paralela.

C.F.: ¿Qué esperas de los egresados y del Diplomado?

Federico Serrano: Espero gente mucho más capaz, que tengan una reflexión sobre lo que es la pista, y un mucho mayor

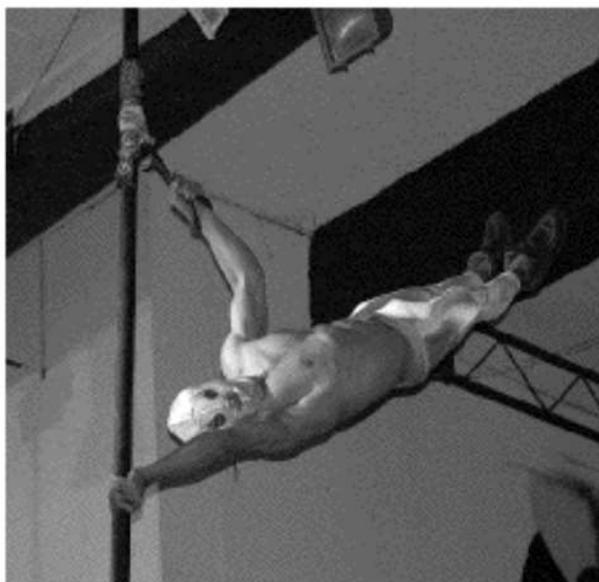
nivel técnico y artístico. Mucha mayor proyección escénica. Y que hay que trabajar en una pista de circo como espacio escénico, eso no lo suples con nada. Creo que hay un divorcio totalmente artificial entre el Nuevo y Viejo circo y, para empezar, un desconocimiento mutuo. Aparte, una crítica al diplomado es que tendrían que participar instructores de deporte, de gimnasia. No están porque es un proyecto incipiente y se ha enfrentado a barreras institucionales. Todo es un largo proceso de sensibilización y difusión. En México, por ejemplo, hay críticos y comentaristas de todo, menos de circo. Pero nunca se va a acabar por el sólo acto de hacerte levantar la cabeza.

Armando Lizárraga, por su parte, líder y fundador del grupo Circo del Vicio (también Otro Circo) con sede en el Centro Cultural La Pirámide, expone su análisis sobre el diplomado, las fallas del nuevo circo, su propuesta artística y la experiencia personal con respecto a la disciplina circense. Profesional del béisbol y deportista ejemplar, uno de los aspectos más interesantes en el aprendizaje de Armando, fue su inclinación autodidacta e independiente, misma que imprime en los integrantes del grupo.

C.F: ¿Cómo iniciaste tu relación con el circo?

Armando Lizárraga: Empezó por casualidad, en un fuera de temporada de béisbol, viendo a los trapecistas en televisión e intentando sus movimientos. Los ejercicios salieron y empecé a entrenar con el grupo que se convirtió en Cero Performance, luego Circo del Vicio. Mis compañeros empezaron igual, eran "El Jefe", que era panadero y muy hábil en todas las cuestiones físicas. Ahora está en una escuela de circo en China. También con Paola Avilés, malabarista, que ahora también estudia en Europa. Yo había entrenado a un grupo de actores en Los Viveros, donde estaba Lydia Margules, también algunos bailarines. Así empezó la relación. Luego me puse a ver fotos por Internet y a sacar los movimientos.

C.F: ¿Cómo evalúas el programa del Diplomado en Artes de Circo?



Circo del Vicio. Foto Archivo Circo Vicio.

A. L: Me enteré por mail. Creo que está bajo en cuestiones de técnica aérea, y no está funcionando realmente, es muy pobre. Aparte es un programa muy disperso, no enfocan y es muy general. Y, supuestamente, había requerimientos muy estrictos, tanto para ejecutantes como para formadores, y no los cumplieron. Aquí, en México, la gente que le gusta aprende en la calle o en talleres como el nuestro. El diplomado en artes de circo no tiene una tendencia explícita de lo que quiere hacer. Están apoyando al circo en general y, a los del nuevo Circo no se les considera como gente de Circo. Hay muchos intereses y conflictos que pesan y evitan el desarrollo.

C.F: ¿Qué ventajas ves en él?

A. L: Ninguna.

C.F: En México, la corriente del Nuevo Circo, ¿es aceptado y tiene nivel, o se ha vuelto un espectáculo de antro?

A. L: Por el circo viejo no es aceptado, porque para ellos esto no es circo. Para ellos, la gente va al circo a reírse y sentirse feliz, a ver animales amaestrados y demás, pero no a ver una propuesta real.

C.F: ¿Cuál es tu propuesta?

A. L: Nosotros integramos personajes urbanos y de películas, y hacemos un ejercicio de adaptación del lenguaje cinematográfico al circense. Las personas pueden identificar y seguir el espectáculo. Encontramos una justificación en los movimientos y los aparatos, no sólo subirmos y ya. La primera presentación fue sobre el día del albañil, tenemos números de luchas con el Santo, otro de unos reos con

mástil chino y así. No nos gusta hacer los personajes de las haditas, que es lo que pasa con muchos grupos que sólo siguen al Soleil.

C.F: ¿En qué estado se encuentra el Nuevo Circo en México?

A. L: El Nuevo Circo, se sabe, integra artes como la danza y el teatro a las técnicas circenses, busca una dramaturgia y personajes y tiene un desarrollo meramente aristotélico. Aquí, el Nuevo Circo está en pañales, apenas estamos tomando esta tendencia que viene desde los setenta y que se extendió con la llegada de Anatoli. La mayoría de los grupos sólo hacen acrobacia en tela y trapecio fijo, porque no necesitas tantas cuestiones de seguridad, redes, etcétera. Mástil, casi nadie lo

hace, y tampoco el trapecio a vuelo. El problema es que en México se imita al Soleil y no proponen algo nuevo. Y como casi todos vienen de danza, pesan más las coreografías que los actos. Y hay muchas personas que sólo son negociantes y no buscan que la gente aprenda o que se desarrolle el Nuevo Circo. Otro problema del Nuevo Circo, porque tenemos cola que nos pisen, es que se vuelve moda. La gente no propone sino que imita, viven de los antros y ya no dedican tiempo a su entrenamiento.

C.F: ¿Estás interesado en profesionalizarte?

A. L: Estoy interesado en aprender y enseñar más cosas, en hacer mejores espectáculos. Justo ahora, estamos trabajando con Luis Zúñiga las cuestiones de manejo de escena, con las últimas presentaciones, para proyectar a los acróbatas y el grupo. También estoy interesado en limpiar las técnicas, en seguir desarrollando números que no se hacen, pero no en tener un papelito que diga que estuve o fui a tal o cual lugar.

Expreso mi sincero agradecimiento a los tres entrevistados, quienes mostraron puntos de vista tan distintos y enriquecedores para las artes circenses en México. En especial, mi profundo reconocimiento a Armando, a su trabajo, voluntad y paciencia.

CYNTHIA FRANCO. Filósofa, bailarina y periodista cultural.

DIEZ AÑOS SE DICEN FÁCIL

ENCUENTRO TEATRAL CON LA MUERTE

Rogelio Martínez

Una vez más –durante diez años– encontrándose con la muerte y su teatro. En el Encuentro Teatral con la Muerte se dan cita un muy nutrido grupo de individuos dedicados al arte teatral independiente, exponen su punto de vista y nos plantean un modo distinto de ver, hablar, escuchar, jugar, llorar, desear y alejarse de la muerte.

En el mes de noviembre de 2005 se llevó a cabo el X Encuentro Teatral con la Muerte, proyecto cultural del grupo Utopía Urbana bajo la dirección de Roberto Vásquez y la colaboración del Centro Cultural José Martí, sede que por tercera ocasión abre sus puertas como dos brazos amigos para recibir una ecléctica, rica y amplia variedad de propuestas escénicas en las que el tema central es la muerte. Para esta décima emisión se presentaron treinta y cinco obras y dos espectáculos musicales. Todos ellos en el Foro de La Catrina.

Por segunda vez consecutiva, el improvisado templete –formado por cuarenta y ocho mesas pintadas de negro– unificó un cálido escenario de madera desgastada que pisaron más de 250 actores. De los 35 grupos de teatro independientes hubo algunos trabajos muy fallidos y accidentados, en los que los desplazamientos eran torpes e injustificados sin intención ni propósito evidente, resultado de una mala dirección que también pasaba por alto la falta de proyección (en la actuación y en la emisión de la voz), e incluso la factura de textos sin sentido. Pero el público, noble en general, no se dejó engañar y el aplauso habló por ellos. Sin embargo, hubo quienes sí se partieron el alma en el escenario con su propuesta, defendiendo su trabajo con una sólida presencia, una técnica actoral depurada, y sobre todo, con su compromiso con el teatro popular e independiente.



Estas propuestas fueron muy bien recibidas y aplaudidas, el público las aceptó con gran emotividad. De hecho, más de quince obras fueron ovacionadas de pie, lo que habla del buen nivel general de los espectáculos, pues el público cautivo que este importante proyecto cultural ha venido reuniendo y formando en torno al encuentro, es un público exigente y conocedor. No son vanos los nueve años de empeños del Centro Cultural José Martí, mismos que han sido amorosamente dedicados a la promoción del arte en esta comunidad (Ciudad Nezahualcoyotl). Los asistentes, fieles e interesados, estuvieron acompañando todas las actividades durante los 13 días que duró el evento. El promedio de asistencia es de doscientas personas por día, mismas que se daban cita desde las seis de la tarde hasta las diez u once de la noche. Todo un logro y un sensible impacto del teatro en la comunidad.

No faltaron, desde luego, las alegorías tradicionales de la muerte: la Catrina, la Huesuda, la Tilica, la Flaca, etc. La jocosidad acompañó expresiones más severas, en interesante contraste. De cualquier modo, el éxito de este proyecto –en buena medida resultado de sus gestores y la gente que lo hace posible–, es también debido al temor relación reverencial y al amor que el mexicano, desde antaño, siente y manifiesta por la muerte a través de ceremonias y ritos colectivos que nos caracterizan como cultura.

La muerte fue vista desde la vida, como nuestra amiga y protectora, ya bien citada de los cuentos de Rulfo o de B. Traven. Algunos de los espectáculos que se presentaron y que se inspiran en esta vena literaria fueron *Fandango de los muertos*, *Muertos antes de muertos*, *Noche de difuntos*, *Anacleto Morales*, *La comadre de Macario*. Algunos otros espectáculos ofrecieron una mirada más lúdica y visual, menos apegada a la tradición, como *La muerte sale bailando San Goyo*, *Esencia*, *Noviembre principia con llanto*, *El rencor* y *Suicidios y silencios*. Coexistieron variedad de técnicas y tratamientos, de enfoques y recursos que transitaron por el teatro en calle, el performance, la danza butho y la multimedia. Cabe destacar que en esta ocasión participaron grupos de Aguascalientes, Monterrey, Guadalajara, Estado de México, Chile, Argentina y Japón.

Virgen la memoria, el más reciente espectáculo de Utopía Urbana (que se sumará al repertorio de sus dieciséis años de existencia) fue el encargado de cerrar el festival, haciendo un recuento lírico del crimen de género que ha robado nuestra atención durante los últimos años: *Las muertas de Juárez*.

Para la clausura y entrega de reconocimientos se contó con la presencia de tres jóvenes dramaturgos talentosos, mismos que develaron la placa conmemorativa: Jaime Chabaud, Edgar Chías, ambos dramaturgos e investigadores teatrales (director y editor de la revista *PASO DE GATO*, respectivamente), así como con el dramaturgo y director de escena Josué Quino.

ROGELIO MARTÍNEZ. Director y actor autodidacta, integrante de la compañía teatral Alfa y Omega de Ciudad Neza.

REPÚBLICA DEL TEATRO

BAJA CALIFORNIA. MUY AL NORTE

QUEREMOS CRECER

Andrés Villar y Julio Jáuregui Arce

En lo que se refiere a la administración pública federal, nuestro estado carece de programas de alto impacto y presupuestos suficientes relativos al quehacer escénico. Pocas veces son destinados a quienes se han distinguido por llevar el buen teatro a la comunidad. Aún falta un ejercicio mucho más conciente de nuestros gobernantes que no acaban de comprender la importancia de la difusión del arte teatral –lo que se hace evidente dados los números del presupuesto–, pues hasta ahora, en su gran mayoría, los grupos locales han tenido que sustentarse por sí mismos o buscando apoyos fuera de las instituciones para desarrollar sus proyectos. Sin duda, nuestro gobierno apuesta poco por las artes y la cultura como medios esenciales para el crecimiento de una sociedad. Es necesaria la reflexión y formular estrategias, ver la cultura como herramienta y no como adorno, hacer propuestas concretas que sean efectivas en la práctica. Es una necesidad tener una política cultural en los diferentes niveles de poder, sustentada en nuestra “realidad real” y no en la institucional.

No podemos desligar la influencia que van a tener las próximas elecciones en la actividad teatral. El impacto se verá reflejado en las diferentes acciones que realice el nuevo gobierno en las instituciones culturales de cada región del país. Ante esta perspectiva, un buen número de creadores teatrales bajacalifornianos aprovecharon este espacio al responder una pequeña encuesta, estructurada de manera que las respuestas no sólo se quedasen en la queja, sino que articulara propuestas.

La encuesta consta de las siguientes preguntas: ¿Cómo crees que puede impactar el próximo cambio sexenal en el desarrollo de los proyectos teatrales en Baja California y de tu ciudad? ¿Qué programas y proyectos crees que hay que continuar y cómo? Y por último, ¿qué propuestas nuevas tendrías?

Hubo similitud en las respuestas, lo que querría decir que se tiene –desde hace tiempo– la misma problemática sin resolver; este síntoma también nos habla de un fuerte desinterés de nuestro gobierno por el arte. Las siguientes peticiones y propuestas necesitan una respuesta inmediata de los gobernantes y una actitud distinta a la que ahora persiste.

Los teatrístas bajacalifornianos hacen hincapié en que este gobierno no tiene un proyecto cultural y mucho menos una visión clara de la actividad escénica, como lo menciona la licenciada Laura Durán del Centro Cultural La Alborada:

Cada partido cree tener el hilo negro: deshacen, hacen o fusionan institutos, secretarías, direcciones, etc. Esto incluye, al terreno cultural, el cual, para variar, es al que siempre recortan primero. Por consiguiente no existe la palabra continuidad, tiene un efímero periodo de seis años en el mejor de los casos.

El licenciado Hebert Axel González, director de La Compañía del Sótano, comenta:

la única continuidad que he encontrado es el centralismo. Nuestro país se caracteriza por ser centralista, incluido el renglón de las artes y, por ende, el teatro. No existen programas y presupuesto federales para este lado de la república que respondan de una manera directa y suficiente a las necesidades de creación, producción, difusión y educación en la materia. La información que llega al DF resulta filtrada por las instituciones de gobierno, por sus directivos.

Hace mención también a la necesidad de que esto cambie, pues tiene resultados obviamente lamentables que contribuyen al rezago que vivimos en comparación con el centro del país. No hay interés significativo por parte de la federación para desarro-

llar a los artistas en sus lugares, ni para su producción, no en Baja California. En estas condiciones es poco probable que haya crecimiento relevante en los estados. Por otra parte, Fernando López Mateos, director del grupo Dédalo, cree que:

El impacto puede ser mayúsculo, regular o peor según se definan las políticas de quien entra al poder y asume las características de lo que cree es bueno. [...] Se deben desarrollar dichas políticas entre teatreros, para empujar las artes escénicas con los gobiernos tanto federal como locales, a partir no de un cambio sexenal, sino de una línea programática de proyectos a corto, mediano y largo plazo.

Fernando López Mateos habla de la necesidad de encaminar esfuerzos para la generación de públicos. Asegura que fuese cual fuere el equipo partidista en el poder, deben olvidarse que están haciendo un favor al dar apoyo.

Daniel Serrano, director del Centro de Artes Escénicas (CAEN) responde a la primera pregunta de la encuesta:

Me parece que no impactarán en nada. Impactarán tal vez hacia arriba pero tendremos que esperar a conocer la mentalidad de los nuevos funcionarios.

En general se argumenta la falta de proyectos en teatro y la necesidad de reforzar los existentes; por ejemplo, la directora del Taller Libre de Arte A. C., Vianka Santana, menciona que se privilegia a grupos de trayectoria nacional y se desatiende a los grupos en los estados, como en el caso de la Muestra Nacional. Otra perspectiva interesante es la de la licenciada Laura Durán, pues considera al “amiguismo” y al compadrazgo como los ánimos que circundan las próximas elecciones. Y afirma:



Archivo de Hebert Axel.

El conocimiento de campo no es característica esencial para ocupar un puesto público. Sin conocimiento del área, las resoluciones son limitadas cuando no erróneas, todos los proyectos que plantean son unilaterales, sin consenso, sin consulta, sondeo o por lo menos intento de satisfacer las necesidades de las mayorías.

En cuanto a propuestas que se deben continuar, los creadores bajacalifornianos, especialmente López Mateos, propone la revisión de forma y fondo del Programa Nacional de Teatro Escolar (PNTE), además de apoyar proyectos como el FONCA, ampliando el número anual de asignaciones. Por supuesto, se menciona el seguir con la Muestra Nacional de Teatro, vista no sólo como fiesta para teatreros sino para una audiencia grande y amplia, donde las ciudades anfitrionas tengan para sus públicos más opciones de comparación y demanden teatro de calidad. La licenciada Durán sugiere también que haya un solo seleccionador nacional y dos más de habla hispana, uno de ellos no radicado en el país, buscando evitar mafias de poder que sólo pongan a sus amigos. También se menciona el estímulo a grupos y foros independientes a través de becas, donde la convocatoria salga con tiempo razonable, seguir reforzando el CAEN, como Menciona Vianka Santana, implementando un programa donde los teatreros locales con trayectoria se incorporen a la planta docente y cumpla la institución en crear condiciones para la creación, se establezcan programas de documentación teatral y no ignoren el trabajo de nadie. También se debate la necesidad de una mayor presencia de la subcoordinación del INBA. Enlace en los estados es casi inexistente en nuestra entidad. Por otro lado, el licenciado Hebert Axel sugiere que se deben seguir los proyectos que impulsen el desarrollo de la actividad escénica. Si los resultados no son los esperados, es imperante cambiar las estrategias para fortalecerlos, pero nunca recortarlos. De por sí hay pocos programas que han tenido resonancia e impacto, si los menguan o los inmolan en aras del ahorro (cuidando los centavos, desatendiendo los pesos) nos estrellaremos en brevísimo tiempo con el abandono. Otra

respuesta interesante es la del dramaturgo Hugo Salcedo:

Es importante el apoyo en serio al desarrollo de los teatros regionales, y no se aprecien con paternalismo, abogando más a la libertad de autogestión y el respaldo a los repertorios escénicos, la formación de públicos heterogéneos y temporadas teatrales.

Daniel Serrano insiste en la capacitación de los teatreros para mejorar lo que se ofrece y consolidar el trabajo con perseverancia. Por último, Juan Carlos Rea, director del ensamble El Llavero menciona que los programas y proyectos deben ser realizados en las ciudades, por sus artistas y promotores, con fondos tripartitas y apoyo social.

En cuanto a la tercera pregunta, la respuesta tiende a proponer programas para la producción de teatro estudiantil, como lo menciona Domingo Natterie. Asimismo, López Mateos sugiere el apoyo al teatro estudiantil desde el INBA, CECUT e ICBC para incitar a los jóvenes a participar en esta disciplina. Por otro lado, la licenciada Durán propone educación por el arte a nivel básico (primaria) con cursos obligatorios para docentes y talleres infantiles, incluso incentivar un concurso estatal juvenil. También habla de la capacitación a los creadores en su lugar de origen. Por otro lado, Hebert Axel apunta:

Apoyo e impulso a la profesionalización de la gente de teatro, con un programa definido, bien estructurado, con objetivos bien planteados, acciones concretas y metas muy específicas. Apoyo para la difusión de teatro local a nivel de toda la república a través de giras, publicaciones e intercambios. Me parece medular un programa de gestación de público, así como apoyo real y eficiente a la difusión local, apoyo pecuniario para espacios independientes destinados a la producción. Para tanta hambre es muy poca comida. Me resulta imposible imaginar cualquier avance sin un incremento sustancial en el presupuesto destinado a las artes y sin una mayor autonomía. Hablo de la institución de la Secretaría de Arte y Cultura.

Vianka Santana plantea la idea de estimular económicamente y con asesoría la creación de festivales, coloquios, encuentros y muestras teatrales para la creación de públicos, también observa la modificación de reglamentos y mecanismos de convocatorias para que los recursos lleguen a nuevos creadores y dejen de beneficiar a los mismos.

En otro tema, López Mateos y Hebert Axel proponen una exigencia planificada y puntual a los gobiernos en sus distintos niveles para eliminar los impuestos a la cultura, especialmente de espectáculos teatrales para que este gasto no se convierta en un estorbo a la creación y sí un estímulo. López Mateos explica que:

Todos necesitamos gente en nuestros espectáculos, nuestro trabajo no gana si la gente no lo ve y paga por consumirlo. Ya es tiempo de legislar eso, ayudar a que la gente nos conozca más, sin necesidad de hacer gastos que consumen nuestros esfuerzos. También sugeriría una iniciativa de ley que exija a los medios de comunicación la difusión de la cultura desde un apartado excepcional, para que las instituciones de cultura recuperen espacio sin pagar por él. De no ser así, cada día estaremos compitiendo con una oferta más desleal por acercar al público el teatro.

El común denominador de la encuesta fue la propuesta mayoritaria que los cargos directivos no se asignen por amiguismos, compadrazgos o intercambio de favores, sino por capacidades. Se habla por último de una creación de un banco de datos con direcciones y características de los grupos para que fundaciones y empresas apoyen al desarrollo de proyectos teatrales. Ante la tercera pregunta Daniel Serrano argumenta que primero hay que agotar las viejas propuestas. Y Juan Carlos Rea, se pregunta ¿existen programas oficiales que han tenido impacto y dejado huellas claras en la región?

JULIO JAUREGUI ARCE. Estudiante de la escuela de Humanidades de la Facultad de Comunicación UABC. Miembro de la Compañía del Sótano.

ANDRÉS VILLAR. Integrante del Grupo Dédalo.

JALISCO. HACIA EL TERCER ENCUENTRO

ENCUENTRO NACIONAL NUEVOS CREADORES A ESCENA

Olga Gutiérrez

Encuentro Nacional Nuevos Creadores a Escena es un espacio de difusión, reflexión y diálogo entre creadores de las artes escénicas que trabajan con líneas de creación no convencionales –teatro físico, teatro de títeres, teatro de imágenes, *performance*, danza butoh y danza experimental, entre otros-. Convoca a creadores que le apuestan a otro tipo de discurso escénico, mucho más arriesgado y con una propuesta multidisciplinaria concreta, buscando suscitar una incógnita frente a los ojos del espectador de Guadalajara.

En cuanto a festivales y muestras de teatro y danza en Guadalajara, existen tres importantes: la Muestra Internacional de Danza Contemporánea, organizada por la Dirección de Cultura del H. Ayuntamiento de Guadalajara; el Festival de Danza Contemporánea Onésimo González, organizado por la Dirección de Danza de la Secretaría de Cultura, y la Muestra Estatal de Teatro, organizada por la dirección de teatro de la Secretaría de Cultura. Estos festivales y muestras, con presupuesto y calendario asignado, representan –muy pocas veces– el espacio de celebración del quehacer escénico de la comunidad y se convierten, poco a poco, en actividades burocráticas. Incluso algunos han dejado de tener la fuerza con la que se generaron, o como en el caso de la Muestra Internacional de Danza, que a falta de un equipo de especialistas en la materia y con objetivos específicos, cada año atestiguamos la repetición de compañías, talleres y actividades sin ningún sentido. Busca este Encuentro no quitarle el lugar y la importancia a ningún festival o muestra. Antes bien, pretende ser un espacio donde se pueda apreciar otro tipo de montajes y ser un espacio de formación, reflexión e investigación del quehacer escénico. Desde

aquí le veo la importancia a este Encuentro y su razón de ser.

El Encuentro surge como proyecto a principios del 2004. En agosto de ese mismo año, se realiza la primera emisión. El Encuentro trabaja con objetivos y metas específicas, con base en esto es que se articula el título y las dinámicas del mismo. Los objetivos generales del Encuentro son:

1. Difundir el trabajo de jóvenes coreógrafos y/o directores de teatro con una trayectoria entre dos y cinco años. A través de la convocatoria del Encuentro –lanzada a nivel nacional– es que un jurado selecciona a los creadores que presentan su más reciente montaje en el interior del Estado de Jalisco. Esta modalidad se instauró en la segunda emisión del Encuentro.
2. Difundir el trabajo de compañías con trayectoria locales y extranjeras. Este Encuentro se plantea ser un espacio donde las compañías, directores y coreógrafos que manejan líneas de creación no convencional, puedan compartir su trabajo con la comunidad de Guadalajara.
3. Profesionalización del quehacer escénico. El Encuentro ofrece talleres de coreografía, dirección escénica, producción, dramaturgia, entre otros, a los coreógrafos y directores de teatro jóvenes de Guadalajara; dichos talleres son impartidos por creadores con trayectoria. Se busca abrir un espacio para que las nuevas generaciones puedan tener la información y el conocimiento necesario para la profesionalización de su quehacer.
4. Crear un diálogo donde los creadores puedan compartir y externar las problemáticas que les atañen. Las mesas de

diálogo, instauradas en la segunda emisión del encuentro, buscan ser un espacio de reflexión, crítica e investigación del fenómeno escénico.

5. Crear equipos de trabajo que articulen y den contenido a cada emisión. Los equipos de trabajo están conformados por especialistas de danza y teatro. Este objetivo se llevó a la práctica en la segunda emisión.

Improvisación de contacto & release. Propuestas postmodernas de composición coreográfica fue el título de la primera emisión realizada en agosto del 2004 y que tuvo como compañías invitadas a Angulo Alterno Danza, presentando un montaje co-producción Alemania-México, y a la compañía Laboratorio.d. Dicha primera emisión pasó desapercibida por la comunidad de Guadalajara, se contó con una asistencia de 200 espectadores en las cuatro funciones que se dieron en Guadalajara y Zapopan. Aun así, fue muy bien recibida por la crítica.

Tradición vs innovación fue el título de la segunda emisión realizada en noviembre del 2005 y que tuvo como invitadas a las siguientes compañías: Cía. Oscar Ruvalcaba (DF), Cía. Gabriela Núñez (Xalapa), Cía. Alfonsina Riosantos (Guadalajara) y Cía. Luna Morena (Guadalajara). Los coreógrafos ganadores, a partir de la convocatoria fueron: Manuel Ballesteros de la Cía. producciones La lágrima (Hermosillo, Son.) y Laura Martínez de la Cía. La serpiente (Morelia, Mich.). En esta segunda emisión se logró aumentar la asistencia del público –mil ochocientos espectadores–; se logró crear una red con municipios aledaños a Guadalajara en la que los compañías se presentaron. En total, fueron 10 funciones. El logro principal de este Encuentro fue

JALISCO. LLEGÓ...

JUSTO A TIEMPO

Susana Romo Morales

haber reunido un equipo de trabajo especializado que logró, junto con la dirección, darle forma a los contenidos; el equipo fue conformado por la coreógrafa y directora de la Compañía Anzar, Mónica Castellanos; la coreógrafa y pedagoga Paloma Martínez; el dramaturgo Teófilo Guerrero; la actriz y directora Circé Rangel; la productora Lourdes González, y la periodista y crítica de danza Angélica Íñiguez.

El equipo base de este Encuentro, aunque ridículo, se reduce a tres personas: en la dirección general y coordinación está Olga Gutiérrez, en la dirección de logística, Enrique Morales "Chester" y en la asistencia general, Amanda Morales. La explicación está en que no cualquiera se lanza a trabajar en un proyecto de tal magnitud.

Soy realista, sé que pasará tiempo para que este Encuentro pueda lograr consolidarse como el proyecto planteado. Pues no sólo está el hecho de conseguir apoyo institucional y patrocinios para poder llevarlo a cabo, sino la aceptación y el apoyo de la comunidad.

Este Encuentro es, en cierto sentido, un homenaje a lo que una vez fueron en Guadalajara los festivales independientes de teatro del Venero –dirigidos por Olga Valencia y Javier Serrano– los cuales representaban un espacio donde sucedían cosas diferentes y de muy buena calidad. ¡Y de manera independiente!

OLGA GUTIÉRREZ. Actriz, bailarina, coreógrafa y promotora. Directora del Encuentro y del laboratorio de movimiento y creación escénica *Laboratorio.d*, el cual plantea el fenómeno escénico desde la creación, difusión y pedagogía.

Le llegó justo a tiempo. Había recorrido ya algo del camino, algo del tiempo y –según ella– estaría en presencia viva en este mundo –que identificaba no era el suyo–.

Inexplicablemente, una tarde de sombras, sintió un ahogo tan grande en el pecho que se desvaneció. Muchos quisieron encontrar una explicación al desmayo. Todos la miraron tirada sobre el suelo y coincidieron en el diagnóstico: era soledad, ausencia y dolor interior. Ella dejó de escuchar y de ver, el latido de su corazón no le ajustaba a recorrer el cuerpo, el camino de su sangre se acertaba, su piel se secó, tenía sed, las heridas delgadas que tenía en la garganta la dejaron muda, se llenó de cascadas de agua salada.

La sal y la sensación de inmovilidad la llevaron a tomar una decisión en la inconsciencia, escuchó un llamado, se arrojó a él, como quien se arroja a un mar sanador, cayó en el teatro sin control alguno, virgen, de espaldas, viendo sin ver al sol, al sentir su textura supo que sanaría, que el cuerpo suyo se volvería a mover, poco a poco cada hueso encontraría su ritmo.

Dentro, ya sumergida, sintió las corrientes de agua caliente por todo el cuerpo y entonces los percibió, se dio cuenta que los otros, los desvanecidos de los que tanto había escuchado estaban allí, flotando, sumergidos como ella, viviendo con otros movimientos. Después de cierto tiempo lograron abrir los ojos y se miraron con el lente de sal, se reconocieron, el encuentro los hizo respirar profundo, sus burbujas hicieron temblar al mundo, a ese mundo. La sorpresa los llevó a intentar hablar, a contar su historia, a decirlo todo, a contar



su viaje, cada uno tenía un cuento distinto, pero cada uno creía que el suyo era el más importante, necesitaban ser escuchados y comenzaron a balbucear al mismo tiempo. Después llegó el habla, pero rápidamente se convirtió en gritos, gritos que los fueron dejando sordos de nuevo, los gritos se volvieron guerra de cuerpos, sin darse cuenta con aquellos movimientos invocaron a los espejos invisibles, cayeron del cielo y el agua los recibió dulcemente, se depositaron en sus manos, se sintieron felices, pues cada uno se mostraría a través de ellos, pero al girarlos, el tiempo los traicionó y sus espejos decidieron fundirse con el sol. Nació el fuego de agua y las llamas secuestraron a los cuerpos, de los otros nunca supo nada, ella regresó al ahogo, su corazón volvió a ser débil, fue expulsada por una gran ola que la tiene moribunda en la orilla, sólo que ahora no hay nadie alrededor, sólo el viento que pasa y prefiere rodear su cuerpo, ya no hay nadie que diagnostique ni siquiera la soledad.

SUSANA ROMO MORALES. Actriz, ha colaborado con el grupo francés Les Matapeste los últimos tres años. Becaria del FONCA Interpretes 2003-2004. Actualmente se encuentra desarrollando una investigación sobre la ruptura de las fronteras en las disciplinas escénicas.

MICHOACÁN. PROPUESTA FORMATIVA

SOBRE EL TEATRO TRANSHUMANTE

Emil Emilio Labrocha

Hubo un tiempo heroico cuando el teatro viajaba en carromatos, dando tumbos por los andurriales polvosos, llevando noticias y malas nuevas de posada en posada, de villorrio en villorrio; alegrías y fortuna por supuesto. Ese tiempo no está muy lejano todavía. Nunca para el teatro hubo tiempos de bonanza y maravillosos agasajos. Siempre para los actores los momentos extraordinarios han tenido su grado de amargura y tristeza. Aún los más grandes histriones que disfrutaron de fama, reconocimiento y riqueza han tenido que aportar una parte de sí mismos a ese lado oscuro y siempre fatal que la representación teatral exige. Shakespeare y Molière tuvieron que dejar parte de su sudor y esperanzas en las largas horas de caminos interminables. Porque un actor verdadero crece sobre las tablas y esas tablas mientras más toscas, mayor la posibilidad de aprender del oficio de manera más placentera: la creación de un personaje y la sorpresa inaudita de éste al encontrarse en la situación, que es para el cosmos maravilloso de lo inexplorado; filón inacabado del arte único de la representación.

Los viejos teatros ambulantes que dieron lustre al arte teatral, viajaron de Roma a París, a Madrid, a Londres, al centro mismo de la nada; a todas las provincias posibles poco antes del término de la Edad Media. Viajaron llevando en sus entrañas personajes transfigurados en tipos de eomedia del arte, en tipos de sirvientes de la comedia francesa o en taimados labriegos montaraces de la comedia española del Siglo de Oro. Viajaron por los caminos inciertos, expuestos a los avatares del destino, de la fortuna, de los elementos. Poco les arredraba. Ni siquiera las multas y los escarmientos que los más diversos públicos les pudieran aplicar. A veces, el espec

táculo se afanaba en ser algo prodigioso, plagado de noticias y burlas mordaces, a veces era un raquítico ejercicio de novelles o malos diseñadores de personajes. Pero todas las veces pretendía interesar a un público siempre ansioso de ver novedades y cosas interesantes. Porque siempre la plaza pública ha sido un sitio difícil y complicado, dado que por sus límites, las posturas y talentos más insospechados se pasean pavoneando sus blasones.

Dicen que en la vieja Roma de los césares, los cómicos enmascarados jugaban bromas y escarnios a los sofisticados patricios. Se enmascaraban para transfigurarse en sátiros y faunos. Pero, por supuesto, lo hacían también para cubrir su identidad y evitar de este modo una represalia terrible de quien era causa de sus ácidas maledicciones. Aún antes, un tal Aristóteles, creó un libro que hoy llamamos con veneración la *Poética*. Conjunto de ideas y principios dividido en dos partes: la primera dedicada al arte de la tragedia; la segunda, suponemos, pues nadie lo ha leído, a la comedia. En la primera, describe el proceso de la creación del cosmos dramático visto desde la ventana llamada *theatrón*. Por supuesto, mucho se puede decir de esto en la medida de que del griego original fue transcrito al árabe, al latín, a tantos idiomas que seguramente en uno



de tantos pasos se la despojó, sin sentir, de su significado real; en nuestros días, la *Poética* pareciera ser, como para toda literatura dramática, una simple interpretación. Sin embargo, sobre la parte dedicada a la comedia mucho se ha supuesto, mucho se ha inventado, pues en un momento determinado esa parte del conocimiento aristotélico se perdió, de hecho aún no existe una explicación ni siquiera cercana que pueda explicar la causa. Intuimos, sin embargo, que el rostro locuaz y penetrante de la máscara que simula a la comedia esconde un grado profundo de verdad,



que si bien no es dañina, incomoda terriblemente...

Pero volvamos a los carros ambulantes y a sus cómicos estafalarios. La historiografía nos ha mostrado cómo la Edad Media cerró sus muros en torno a las pequeñas ciudades estado. No se trató de un capricho de poder del puñado de señores feudales y sus allegados. Fue, en esencia, un acto de sobrevivencia. Mas los pestillos nunca estuvieron corridos del todo para el puñado de saltimbanquis, cantadores, actores y voceros de palabras galantes. Ya las noticias anteriores al Renacimiento nos hablan del arte de la juglaría. En ese contexto, el juglar que en solitario se atrevía por los caminos, nunca seguros, pronto se convenció que en compañía sería mejor. No es lo mismo para el público uno que echa una machincuepa y recita un largo cuento inventado, que dos o tres haciendo lo mismo, llevando auestas el tinglado de maravillas o armando un pequeño tablado para destacarse de la multitud. Las aventuras de las compañías de titiriteros en regiones tan alejadas como Polonia, Hungría o Rusia, en este sentido, son como maravillosos cuentos de las mil y una noches. Entonces, las compañías de *zannis* caminaron libremente por Europa jalando un gran baúl montado en ruedas o trepados descansadamente sobre una carreta tirada por acémilas. Los días de bonanza llegaron con el advenimiento de los Médicis y su glorioso Renacimiento, así como de otras muchas familias que protegieron a los trashumantes.

El término "trashumante", nos dice el diccionario, es un adjetivo que señala "el cambiar de lugar". Suponemos que nunca se encuentra quieto en un mismo sitio por mucho tiempo. Efectivamente, una compañía de actores debía de ir de un sitio a

otro buscando el sustento, la comodidad, el abrigo de un público nuevo, siempre ávido de novedades. Las ferias, donde las transacciones comerciales y la posible abundancia del momento, representaban un buen lugar para representar sus historias teatralizadas. Títeres, saltimbanquis y famélicos circos con su acompañamiento de payasos, eran parte del cortejo que divertía y encontraba alojamiento en las provincias por unos días, antes de volver al andurrial en busca de nuevos horizontes. Hoy en día, quizás sobrevivan sólo los circos.

Como otros tipos de teatro, jamás el teatro trashumante ha muerto del todo, por más que sus detractores han firmado su acta de defunción. Con el correr de los siglos se ha transformado en formas a veces sectarias u otras accesibles y sofisticadas. En Europa, por ejemplo grandes espectáculos ambulantes bajo subsidio, con recursos de tecnología avanzada en los que la palabra ha sido sustituida por otro tipo de recursos dramáticos, han refrescado la escena en este terreno. En el continente americano, los grupos ambulantes



Vineta de Alejandro Cerecedo.

identificados con lo "jodido" por su parte, desde la década sísmica de los sesenta, transitaron por el camino de la protesta y el contestatario discurso político. En el Oriente, los grupos trashumantes tradicionales sobreviven de la misma manera que lo hicieron por siglos y siglos hasta transfigurarse en sinónimo de cultura, tradición y buen hacer en términos de sociedades que los protegen, fomentan y los exigen.

Finalmente, si se pudiera hacer una síntesis, sin que suene apresurada ni rimbombante, creo que el teatro trashumante debería de ser un paso obligado para aquellos aprendices de actores, directores, dramaturgos, escenógrafos y maestrillos de aula; por las interesantes y cambiantes situaciones que presenta cada vez que se llega al tablado en ánimo de representar. Un recurso ilimitado para las instancias obligadas en procurar vías para el encuentro de la sociedad y sus creadores teatrales. Debería de ser una política subsidiada de fomento al quehacer teatral que todo gobierno, que se preciara de serlo, debería considerar dentro de sus planes. Debería considerarse, en tanto que es una forma de llevar el teatro a la escuela sin alterar en lo fundamental sus funciones, como espacio propicio para el proceso enseñanza-aprendizaje. Debería ser una forma de recuperar la plaza pública, el espacio que por igual nos pertenece a todos, y que sin duda, ha significado el sitio obligado donde toda preocupación social puede dirimirse. Además de una forma diferente de ver las piedras labradas que representan el patrimonio que son las ciudades y que tanto billete requieren para su preservación.

EMIL EMILIO LABROCHA . Periodista, investigador teatral y miembro activo de la compañía Trashumante el Carro de Heno A.C.

NUEVO LEÓN. NO... SINO...

POLÍTICAS DEL GLOBALITALISMO: PARA UNA PRODUCCIÓN SIMBÓLICA

Javier Serna

Cuál será el impacto en la estética del teatro ante la próxima mutación sexenal, es bien predecible en México; de cómo abordar tal impacto en estos tiempos de transición democrática, requiere usar técnicas de análisis para estudiarlo como fenómeno del difuso aparato de producción simbólica que es la cultura; verlo específicamente, golpeando sobre el territorio norestense; más allá, dimensionar su jerarquía en el sistema cultural local dentro de la “comunidad” de teatreros nuevoleonenses.

Edward Said escribió en *Cultura e Imperialismo* sobre los productores simbólicos: si bien no “están mecánicamente determinados por ideología, clase o historia económica (...) sí mucho por la historia de sus sociedades, moldeando y moldeados por esa historia y experiencia social”. Nuestra cultura: expresión de esa experiencia colectiva estética desarrollada –lugar aparte la extraordinaria abundancia de la memoria ancestral mesoamericana– deriva de un hábito inmediato de sociedad bajo *modus operandi* dictatorial partidista. Bajo decretos transita ésta hacia la alternancia política manteniendo control total. Nos situaremos entonces, en lo limítrofe de una evolución política entre la mutación sexenal rezagada y la transición hacia un Estado Social y Democrático de Derecho.

Quiero, al discurrir respecto de este pasaje liminal, referir el macro Plan Estatal de Desarrollo en Nuevo León y el “extrañamiento” hacia sus artistas, proponiendo como ejemplo –monádico– el reciente Concierto de los Tenores en Monterrey; ante otro fenómeno, El Fórum Universal de las Culturas 2007; mismo que mediante un proyecto específico mucho mayor como es Ciudad del Conocimiento, situará Monterrey afiliándolo dentro del superlativo Globalitalismo

Cultural de principios del siglo XXI: nuestro marco cultural traslativo coincidente con la sucesividad y alternancia del poder nacional. Su foco central actualizado precisa manipular modos de producción simbólica. Así la cultura “masiva” heredada-generada dentro de este marco; su producción, transmisión, conservación; el conocimiento y la experiencia resultantes va a determinar no sólo la configuración del espacio cultural, sino “signarlo” como base para ser, receptáculo, más que productor simbólico de una cultura identitaria propia. Alarmante. Contextualmente entre Globalitalismo Cultural y Ciudad del Conocimiento desarrollo mi punto de vista sobre las dificultades para articular un proyecto de producción simbólica local frente a la transición política.

Consecuentemente, esta reflexión no es exclusivamente sobre cambio sexenal; tampoco para El Concierto –accidental– que inauguró las actividades del Fórum 2007 por decreto del Gobierno del Estado; menos sobre globatenedores. Considero este magno evento y su repercusión en el ámbito cultural, excelente oportunidad para “repensarnos” como trabajadores culturales del teatro del noreste de México frente al fenómeno: Meta-transición.

Repensarnos avante dos valores del Estado de Derecho: Memoria y Libertad. Implica reinventarnos capacidades en pensamiento crítico y expresión artística. Asumirnos gestores, comprometidos al arte “mundial” desde Nuevo León, con una posición respecto a éste en su diversidad. Los artistas-intelectuales partimos del hecho de ser agentes de producción simbólica, nosotros precisamos qué es “arte” y prescribimos su manifestación aquí en el noreste, definitivamente no es el Estado quien lo decreta, por lo menos

no debiera hacerlo, “alienando” sus artistas. Ni mencionar esos cuantos creadores locales comisionados indignamente, para servicios secundarios de logística; no productores simbólicos sino teatreros controlados, productores de mercancía cultural que cubre la necesidad del Estado, no la necesidad del arte.

Es desde esta posición –ejemplificándonos en la abdicación de comisiones que evidencian omisiones– que propongo el “compromiso”, desde allí Theodor Adorno, apoyándose en Bertolt Brecht, decía que “cuando un trabajo de arte es meramente la cosa en sí” –el caso del Concierto– “deviene en ‘arte malo’ literalmente pre-artístico”. Considero que los últimos acontecimientos aquí lo demuestran. El momento de un verdadero acto cultural volitivo, cuando es mediado y controlado a través de nada más que su propia forma para su cristalización, deviene una analogía de aquella otra condición que debiera ser búsqueda humana por autonomía y libertad ante lo hostil, tanto de la naturaleza como de la cultura(leza). La “obra de arte” –en mi ejemplo del Concierto– apunta hacia una práctica pero de la cual se abstiene: la creación de una vida justa para el laborista regiomontano. Esta mediación, del comisionado artista asimilado a merced del Cambio de Estado, partido a mitades entre “compromiso” y comprometiendo una existencia contra la cual tendría que protestar, es mediatizado en contenidos intelectuales inspirados por políticas progresivas. El sentido del trabajo de arte nunca es la cantidad de intelecto que le inyectas: si acaso es lo contrario: pasión. ¿Qué ha sucedido con la pasión de los teatreros en Nuevo León?

A propósito de Brecht y travesías por Cambios Políticos, aprovechando mis cir-

cunstances en torno a El Concierto (estuve fuera del país durante la gala) quiero analizarlo con el modelo de "alienación" propuesto en sus Escritos; para ilustrar mi reflexión observo la escena desde fuera. De esta manera pretendo, circunstancialmente, usar los ojos de Brecht para ver personajes y acción como algo no familiar, con "ojos en blanco" a la manera de Saramago, ofreciendo otra perspectiva ante usted.

Brecht escribió "La escena de la calle", un ensayo subtítulo "Un modelo básico para un teatro épico". Apoyado en éste, yo pretendo crear un efecto de "distanciamiento" o de "extrañamiento" para facilitar-nos escapar al condicionamiento social y político respecto de este fenómeno, y percibir El Concierto ejemplificado, "como emigrado político en mi tierra"; una posible situación social que finalmente justifique mi acción de reflexión; logrando igual que usted tal "distanciamiento".

"Imagínense", escribió Brecht, que una persona ha visto un accidente automovilístico y cuenta a otros lo que vio -de hecho fue así como recibí la información sobre "El Concierto" a mi regreso: "accidentado". En lugar de intentar actualizar el acontecimiento mediante la personificación de los protagonistas de la historia (conductor=Gobierno, víctima=artista), mis narradores usan un estilo objetivo, informativo, para aislar la sucesión de hechos teniendo en cuenta su significación social, re-usando de su memoria una apreciación experiencial de los hechos; complementando yo la fábula, releendo un episódico "Testimonio del desconcierto" con desplomes y vientos que una flautista de la sinfónica UANL hizo al periódico. De este modo, neutralizando ilusión y emoción, mis informantes distancian la acción, de modo -que yo mismo- y los oyentes -ahora usted- podamos concluir ¿quién fue el responsable? Gobierno-Tenores-Espectadores-Comisiones-Omisiones: Culpables somos todos. Difícil, pero intento aquí distanciar-me -para distanciarlo- tanto de los personajes protagónicos como de la acción. Pretender leer el evento, informando lo que repre-

senta: hecho histórico. Además usemos la idea Benjaminiana de "montaje" y se verá la sucesión de elementos aislados, todos, hace el todo. Se reestablece la relación entre función del arte y vida cotidiana propuesta por Brecht.

Superobjetivo -al cabo de la enumeración de datos- es descubrir el "gestus" social brechtiano o "contradicción (...) es decir, la actitud esencial que subyace". Todos aquéllos partícipes: habemos un "gestus". Signo que igual nos permite comprenderlo en actitud y decir social, a través del Concierto solo, el mensaje conjunto revela el todo a pesar de aquéllos. ¿Cuál es el "gestus" que subyace? ¿"Accidente", "Concierto" o ambos? ¿el Fórum? Es necesario saber que el "gestus" brechtiano hace visible -alienando- la clase social detrás del individuo: actor y espectador. Respondería Brecht: "Tampoco se puede enseñar en un libro el arte de presenciar un espectáculo". Tenemos la clave. Esto establece la "contradicción", una relación disfuncional entre el todo: Globa-tenores y Audiencia; agreguemos Gobierno y Artista-local. Común denominador: Caos.

Ésta tendría que ser nuestra labor y "Compromiso", no disociar arte y caos, entenderlo como útil al artista para conciliar lo disfuncional; enseñar aprendiendo a presenciar desde acá, el global espectáculo. El artista-intelectual como coyuntura -no unidad- de los diversos elementos. El evento inaugural del Forum Universal de las Culturas tendría que haber sido presidido por el talento local: la piedra clave del proceso. Luego entonces habría sido anfitrión-juntura de cualquier "estrella global" de su cultura local.

Sin embargo -la contradicción- ya casi como constante es la desterritorialización, el despojo y hasta expropiación del público al artista de Nuevo León. Omisión: ya sea participante, ya relegado, artista marginal o simplemente excluido de este tipo de fenómenos culturales del orden nacional o internacional. "Revaloración e impulso de la cultura y de las artes" ¿sin sus artistas?: una negación de la negación.



Baldada del refrigerador

Resulta claro que al distanciarnos para apreciar las condiciones que rodearon este acto inaugural, resalta el caos; (de)mostración de cómo irá siendo cada suceso social que integre el todo. Gracias a esta disfunción, apreciado como episodio se muestra en disonancia consigo mismo y el total. La "in-coherencia" ya se anuncia; podemos esperar del Fórum la realidad mostrada como cualidad episódica que se contradice en sí. La primera muy clara evidencia ha sido El Concierto. ¿Cuál es la postura del teatrasta ante esta situación? Este momento de transición desarrollista contiene su respuesta: será labor y compromiso nuestro descifrarla.

Propongo una acción de "extrañamiento" para el análisis por parte de los artistas de Nuevo León. Una acción guía hacia lo que Bertolt Brecht llamó el "no... sino...": actores (sociales) realizando actos -en un foro permanente de reflexión sobre "...lo que no se está haciendo". De-mostrar que es a través de acciones, no de palabras contenidas en el Plan de Desarrollo Urbano, contradicciones internas las que obstaculizan el proceso. Si aceptamos -igual que Madre Coraje- al final de la obra colocarnos el arnés y tirar del carro, significará que al igual que ella no aprendió nada del dolor... nosotros no habremos aprendido nada tampoco de este episodio que nos muestra en su contradicción la pieza toda. Es importante asumir el derecho de expresar libremente nuestra opinión y legitimar nuestro compromiso con la vida en el arte, es importante entrar y co-participar en estas líneas de acción cultural o de lo contrario seguiremos marginados y desplazados a segunda "comisión", condenados a la mutación sexenal perenne.

JAVIER SERNA. Actor y director escénico.

QUERÉTARO. OTRA EXPRESIÓN ESCÉNICA

LA RE-COGIDA DE LAS SEÑORITAS

Nadia Sierra Campos

Cuando se tolera la violencia hacia las mujeres cedemos el paso a la censura del arte.

Nadia Sierra Campos

El Colectivo Malaleche –integrado por las artistas visuales Piedad, Laura y Anaí– presentó del 8 al 18 de marzo del 2005, en el noble Centro Histórico de la ciudad de Querétaro, una serie de cinco instalaciones, a las que denominaron *Pasos en la oscuridad*.

Las tres artistas –concientes de que los malos tratos y la violencia contra las mujeres se asientan sobre una realidad de discriminación que ocurre en un contexto cultural donde el control y el sometimiento de la mujer ha sido no sólo tradicionalmente tolerado sino legitimado– decidieron poner a reflexionar a la sociedad queretana con una muestra gran talento, ingenio y creatividad.

El objetivo era realizar una obra plástica de corte social con un marcado acento en problemáticas de género tomando como muestra, una vez más, el caso de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez.

La forma: intervenir espacios públicos en los que la gente pudiera interactuar. Las instalaciones eran: *Muerte en serie*, *Depredador del desierto*, *Reflejos*, *Medidas de prevención* y *Úse y tírese*.

Ellas sabían que exhibir la obra en espacios públicos implicaba realizar trámites oficiales, primordialmente con el gobierno local, para obtener los permisos correspondientes y hacer uso de las plazas públicas, cuando, siendo públicas, se entiende que son de todas y todos, pero había que respetar las reglas y pedir permiso. Así lo hicieron, a través de un oficio con la fecha de 15 de julio del 2004. El permiso se solicitaba para intervenir las principales plazas públicas del Centro Histórico el día 25 de noviembre del 2004, el cual fue aprobado

por las autoridades el 21 del mismo mes y año. Dicha solicitud quedó anulada posteriormente, ya que se les informó que los espacios serían ocupados para instalar los adornos navideños.

Se hizo una nueva solicitud pidiendo permiso para instalar el día 30 de enero del 2005 (Día Internacional de la Paz); a ésta le siguieron largas y varias vueltas a la oficina correspondiente sin obtener respuesta alguna, hasta que se les informó que no iban a tener el permiso en todo el año, por supuesto, sin la debida motivación y fundamentación.

Recurrieron, entonces, a las famosas “influencias”, tardando dos meses para obtener el permiso –que se otorgó finalmente del 8 de marzo del 2005 (Día Internacional de la Mujer)–, con una vigencia hasta el 22 de los mismos.

La obra se instaló el 7 de marzo, siendo dieciséis personas las que colaboraron en el montaje, tres camionetas que hicieron un total de dieciséis viajes, durante seis horas (de las 22:00 a las 04:00 a.m.). Dos horas después, la obra hacia eco en la población y dejaba estupefactos a unos y conmovidos a otros.

El 18 de marzo a las 12:00 hrs., el Colectivo recibió una llamada desde las oficinas de la Secretaria de Gobierno Municipal. Se les solicitaba retirar la obra debido a “las maniobras para los festejos de Santiago”; aunque en el fondo se sabe que ya no encontraban la forma para que no estuviera más en exhibición, pues sus acciones y constantes molestias demostraban descontento de parte de las autoridades. A cambio les ofrecieron transporte especial y personal calificado.

Ese mismo día, a las 17:00 hrs., las artistas se encontraron en la Plaza Constitución con personal del Departamento de Limpia del Municipio, quienes en un camión de seis

toneladas ya bastante deteriorado, recogieron la obra con lujo de descuido en sólo una hora (ese era el transporte especial y el personal calificado). La obra no fue entregada ese día, sino hasta la mañana siguiente. Al recibirla, las artistas se percataron que el 80% de la misma estaba destruida.

El responsable dijo que se pagaría hasta el último peso de lo destruido, sin embargo, no se comprometió por escrito y posteriormente no contestó llamada alguna. Tres días después, se hizo la denuncia pública a través de los medios de comunicación: boletines de prensa, entrevistas por radio y una gran rueda de prensa, en la cual se enfatizó que la autoridad municipal era la responsable de los daños y que una vez más las mujeres asesinadas habían sufrido violencia por parte de la autoridad. Qué incongruencia.

ÚSESE Y TÍRESE... EN LAS CALLES

Para tratar de justificar el porqué la recolección de la obra antes de la fecha señalada, quisiera explicar, a grandes rasgos, la importancia del arte en espacios públicos.

Existen dos tipos de arte público: el oficial, que es dictado por las autoridades y que tiene un carácter nacionalista, monumental, permanente e impositivo; y aquél que muestra una propuesta más radical, como es el caso de *Pasos en la oscuridad*, que por ser un proyecto de contenido político-social, permeó en el terreno de la realidad de manera incómoda, crítica y politizada, en la que va implícito un activismo artístico de parte del Colectivo Malaleche. Y por el tema y el impacto que generaron las piezas, se convirtió en un arte público reflexivo que quebró la mirada del transeúnte de esta ciudad, donde se estaba presentando un suceso de feminicidios e injusticias en un contexto–limpio y tranquilo– destinado a la recreación, como los son las plazas y



Fotos de Nadia Sierra.



jardines del Centro Histórico de esta ciudad, lugar en el que anteriormente no se había presentado ningún proyecto de esta naturaleza. Esto significó romper todos los esquemas del tránsito ciudadano, de los medios de comunicación y de las autoridades mismas. Como sucedió con la pieza de medidas de prevención, donde se encontraba una mujer muerta, tirada en plena calle, semidesnuda, y que se ubicaba justo enfrente del templo de San Francisco.

Este proyecto, como todos los que se exhiben en espacios públicos, representó ciertas consecuencias que se tenían parcialmente consideradas. Por un lado, se accedió a un público mucho más amplio que el que asiste a un museo. Además de que, por haberse abordado un tema de dominio general, la asociación fue casi inmediata, ya que logró impacto visual y emocional sobre los espectadores, generando todo tipo de reacciones por parte de los diferentes sectores de la población, como son, el gobierno, la sociedad conservadora, las y los artistas, organizaciones gubernamentales y no gubernamentales y el público en general. El espectro de respuestas fue amplio, desde el descontento, el reclamo y la indignación, hasta la aceptación del proyecto –recibieron propuestas de activismo social y político–. O las reacciones más tiernas y naturales al encontrarnos el ataúd lleno de flores o con gente que rezaba cerca de él con su rosario en la mano.

Lo complejo y estresante de colocar una obra en la calle es que queda expuesta a todo tipo de abusos. Niños que agarran las piezas como carritos, o algún atrevido que cortó con un serrucho las extremidades inferiores de un cuerpo para llevárselo con él. Los abusos esperados pudieran ser por parte de la gente que no podía con esa información visual o que simplemente, por no estar acostumbrados a tener obra pública, la demeritara. Nunca se esperó que la destrucción mayor fuera precisamente por parte del gobierno.

Por la polémica que este proyecto generó, fue necesaria la RE-cogida de la obra, porque lo más lejano al arte público es la

obra que no dice nada ni cuestiona nada ni sorprende, aunque nos quedemos sin nada”.

MUJERES DANDO PASOS EN LA OSCURIDAD

¿Esto era arte feminista, arte de género o sencillamente arte hecho por mujeres? Es solamente arte, sin necesidad de transversalizar el género, es decir, sin tener que diferenciar entre hombre o mujer, pues la situación nos atañe a todos y todas.

La intención, al trabajar con un politizado caso como es el de las asesinadas de Juárez, es solamente la de, como artistas, dar la propia interpretación de los hechos basadas en la investigación del caso. Así como la de provocar la reacción y la propia opinión en el espectador a través del hecho artístico. Porque, como artistas, se convirtieron en la voz que no se calla, que opina y dice lo que ve y lo que siente.

Sin embargo, a pesar de ser arte, el gobierno procedió a la RE-cogida de las señoritas, quienes fueron levantadas y nuevamente violentadas, maltratadas y mutiladas como las propias víctimas de Ciudad Juárez y Chihuahua, al igual que las artistas, pues su obra es lo que ellas son. Y les rompieron en pedacitos todo lo que significa un proyecto de esa naturaleza, que habla de cientos de mujeres asesinadas.

Evidentemente, la RE-cogida de las señoritas fue producto de una molestia política urgente de solucionar. Pues el caso de las asesinadas en Juárez comenzó durante el período del ex gobernador de Chihuahua, Francisco Barrio, quien fuera precandidato a la presidencia de la República por el mismo partido que ahora gobierna en Querétaro.

Motivos turísticos también están involucrados. Qué casualidad que las quitaron cuando iba a dar comienzo la semana santa y llegan a la ciudad cientos de turistas nacionales y extranjeros.

Hay tolerancia de la violencia hacia las mujeres, esto es claro; hay censura en el arte cuando no sé es capaz de comprender lo interesante que puede llegar a ser el interactuar a través del mismo. Situación parecida ocurrió meses después –en noviembre– cuando se negó el permiso al mismo Colectivo para presentar varios performance con artistas provenientes del Distrito Federal y Bolivia, quienes, a pesar de la negativa, se presentaron irrumpiendo en el tradicional festejo del día de muertos para dar paso a expresiones artísticas distintas y novedosas. El tema era la muerte, el espacio –nuevamente–, las plazas públicas del Centro Histórico de Querétaro. Al estar presentando lo que habían preparado con meses de anticipación, fueron interrumpidos –la primera vez– por un vigilante de la Plaza Constitución, quien insistentemente les pidió que mostraran su permiso para estar instalados en la Plaza, a lo que se le contestó que no se tenía ninguno y que, además, no era necesario, pues se trataba de un espacio público; la segunda vez, fueron abordados por policías municipales, quienes argumentaban que se llevarían a las y los artistas al Ministerio Público ya que estaban ocasionando desmanes y atentaban contra la moral y la seguridad pública. Su argumento era que una de ellas portaba condones y los estaba regalando a las y los jóvenes que encontraba en su camino, esto “ocasionaba una grave afectación a la moral de dichos jóvenes”. Después de una explicación larga y poco fructífera, también se tuvo que recurrir a las “influencias”, pues las autoridades estaban dispuestos a llevarlos al Ministerio Público, incluso a uno ya lo habían subido por la fuerza a la patrulla. Finalmente, dejaron que la actuación continuara.

¿Será censura o ignorancia? No lo sé, lo único que puedo decir es que quien pretenda difundir el arte y la cultura en esta entidad, tome sus precauciones.

NADIA SIERRA. Abogada defensora de los derechos humanos de las mujeres, actualmente coordinadora nacional del eje de violencia de la Red Nacional Milenio Feminista.

ZACATECAS. QU'EST-CE QUE TU FAIS?

EDUCACIÓN Y TEATRO

Jesús Guillermo Zapata Ortiz

Viñeta de Alejandro Cerecedo.

¿Y esto es lo que les enseñan en esta escuela? Exclamó, con un desagradable tono, una maestra asistente a un festival en el que se conmemoraba el CLXXX aniversario de la fundación de esta noble institución, primera Normal de América, (egresada la dicha mentora de la misma institución hace ya bastantes generaciones, por cierto). Sus pupilas desorbitadas –y no me refiero a sus alumnas–, su rostro petrificado cual fósil del más cruel *tyrannosaurus rex* –y no por lo arcaico, que conste–, su respiración suspendida como puente colgante –y no por los prolongados y frecuentes paros magisteriales–, y en sí, su *cuasi rigor mortis* reflejado en su elegante vestimenta –característica de las docentes de antes (¿de antes de qué?) –, llevarían a cualquiera a imaginar las más atroces e inverosímiles escenas reflejadas en el fondo (o más bien, muy en la superficie) de esos asombrados ojos. ¿Qué fenómeno repugnante había provocado tal reacción? Quizá se enteró que los maestros ya no son poseedores de la verdad absoluta y universal, o posiblemente, que los alumnos pueden, deben y necesitan hablar, hacer y deshacer, aprender y desaprender; que son capaces de pensar por ellos mismos. O peor todavía: que ya no le van a dar sus noventa días de aguinaldo ni gozará de sus obscenas prestaciones. Para tranquilidad de muchos, diré que no, ninguna de estas situaciones provocó tamaña reacción, lo que acababa de ver nuestra insigne constructora de mentalidades analíticas, críticas, reflexivas y propositivas, llámese *maestra*, era una obra de teatro representada por una alumna normalista:

¡Qué calamidad! En que cabeza cabe aceptar que una futura profesora represente un monólogo donde se ve refle-

jado el trato denigrante y menosprecio que suele sufrir la mujer, y más cuando, como en este caso, ella misma lo propicia. Es inaudito, aberrante: la maestra debe dedicarse a enseñar a los niños a obedecer, a entonar rondas infantiles y a repetir el alfabeto. ¹

Cómo es posible que éstos que se dicen futuros maestros reflejen, mediante una obra de teatro, la inestabilidad de muchos matrimonios que por rutina y falta de comunicación convierten su unión en un infierno en lugar de un paraíso. ¡Eso es problema de cada pareja! ²

“¡Qué calamidad! En que cabeza cabe aceptar que una futura profesora represente un monólogo donde se ve reflejado el trato denigrante y menosprecio que suele sufrir la mujer

¿A qué desquiciado se le ocurre incluir mensajes de reflexión sobre la influencia de los padres en la conducta de sus hijos una en obra clásica infantil como *La Cenicienta*? Es producto de la mente de un perturbado pretender que en una pastorela se diga que nosotros somos los responsables de nuestros actos y no un ser supremo que desde arriba nos determina. ³

Si yo hubiera ingerido, deglutido y digerido este tipo de comentarios que –en algunas ocasiones (muy pocas, por cierto)– han llegado a mis oídos, no sé qué sería de mi labor educativa desde el teatro. ¿Y usted por qué hace teatro?, me pregunta-

ba cierto día una psicóloga. “Estoy segura que es por su baja autoestima; no, más bien por su alta autoestima, mejor dicho... su egocentrismo. Ya sé: es porque no ha definido su personalidad, es autoengaño... insatisfacción...”. No entiendo por qué le costaba tanto aceptar que mi única y decepcionante –mente superflua

razón es porque me gusta hacer teatro, porque me gusta educar a las personas, así de simple, así de fácil. Desde que empecé en estos menesteres, he concebido al teatro como una de las mejores formas de educar a la(s) sociedad(es), y me refiero en el sentido más amplio e integral del término. Afortunadamente, en México tenemos una infinidad de talentosos escritores que nos permiten, mediante sus obras, propiciar que las personas piensen, analicen, reflexionen, critiquen, propongan, ríen, lloren, canten, aprendan, reaprendan y desaprendan. Contamos con excelentes dramaturgos, desde los clásicos hasta los contemporáneos, que nos han favorecido con una inmensa gama de textos que coadyuvan en la formación-información del ser humano. Si a esto le agregamos el vasto número y calidad de directores, actores, escenógrafos, etcétera, que tenemos en nuestro país, sería una aberración, un crimen, un atentado, no aprovecharlos como un medio excelente para la educación de los pueblos.





En lo personal, he tenido la dicha de participar como actor y director en una breve, pero fructífera cantidad de puestas en escena (catorce y dieciséis puestas, respectivamente), que incluyen teatro para niños, teatro comunitario, pastorelas, leyendas, teatro histórico y teatro escolar. En ellas he podido vivenciar lo ya señalado. Por razones obvias, es difícil realizar un seguimiento de los aprendizajes reales que se logran en el público mediante el



teatro, sin embargo, en la misma reacción inmediata y mediata de los asistentes se percibe la actitud analítica, la carcajada sonora –alimento del espíritu–, el llanto sensibilizador, la propuesta *in situ*. Quien ha tenido la oportunidad de participar en el teatro lo ha experimentado, amén de lo observado en no pocas personas con las que se sigue en contacto tiempo después (pensares, sentires, actuares).



El teatro posee un potencial enorme que no debemos desperdiciar, cambiemos la imagen que tienen muchas personas de que teatro es equivalente a ver un tipo ridículo diciendo una sarta de tonterías y

albures, o bien la puesta de obras clásicas, tan clásicas que ya nadie entiende. Hagámosles ver que en el teatro podemos apreciar una serie de eventos relacionados con nuestra realidad cotidiana, con lo que le

El teatro posee un potencial enorme que no debemos desperdiciar, cambiemos la imagen que tienen muchas personas de que teatro es equivalente a ver un tipo ridículo diciendo una sarta de tonterías y albures, o bien la puesta de obras clásicas, tan clásicas que ya nadie entiende.

passa a usted, a mí, al vecino; con los problemas del adolescente, del matrimonio, la senectud, la drogadicción, la soledad y la política; en fin, que se acerquen al teatro y se den –nos den– la oportunidad de valo-

rarlo como un medio capaz de enriquecernos como humanos en todos los sentidos que se guste y quiera.

Yo, como maestro de la Escuela Normal Manuel Ávila Camacho de Zacatecas capital, y como director del grupo de teatro de la misma he intentado –sin falsa modestia, creo haberlo logrado en buena mediada– explotar y combinar mi labor educativa tanto en el aula como en el teatro (que por cierto, también en el aula existe mucho del arte histriónico...), y créanme que ambos son espacios muy propicios para educar a las personas y vaya que vale la pena aprovecharlos.

Por cierto –y ya para concluir–, volviendo al comentario inicial de este escrito “¿Eso les enseñan en esta escuela?”, debo confesar que mi primer reacción ante tal cuestionamiento fue de nerviosismo, ya que fue expresado de manera poco ortodoxa ante mis autoridades. Yo estaba a punto de balbucear alguna incongruencia, cuando precisamente uno de los profesores atinó a decir con un tono de grata satisfacción: “¡Eso y más!”.

Qu'est-ce que tu fais?

NOTAS

¹ Comentario respecto de *El mensaje de Huitziin*, de Alejandro Ostoa.

² Comentario respecto de *Intimidad*, de Hugo Hiriart.

³ Comentario respecto de *Entre diablos y pastores*, de Armando Fuentes Aguirre.

JESÚS GUILLERMO ZAPATA ORTIZ. Maestro en educación y docente de la Licenciatura en Educación Secundaria con especialidad en Telesecundaria, en la Normal Manuel Ávila Camacho, y director del taller de teatro Empiric, de la misma institución.



CATALANAMENTE

LOS NIÑOS DE MORELIA

José J. Vásquez

Movido por el interés del tema que finalmente eligieron, por simpatías y pasadas complicidades con la mayoría de ellos, y al conjuero de la *alineación del equipo*, hice acto de presencia en el Sant Andreu Teatre, un foro de unas cuatrocientas localidades que se abarrotó por completo. Había que estar *in situ* para constatar el resultado de este distintivo trabajo trasatlántico. A estas alturas, debo establecer –como escritor en el auto exilio–, por si no lo habían notado, que no pretendo ser crítico sino cronista, así que mucho me temo que tendrán que creerme o dejar de leer en este momento, ¿vale?

La obra es, por demás, entrañable y luminosa. Fue concebida con la idea de narrar la historia de unos (cuatrocientos cincuenta y seis niños españoles) y se convirtió en la historia de muchos; no sé de cuántos. Diría yo que de todos los huérfanos que diseña la vida y de todos los otros huérfanos que va dejando tras de sí, una gestión de vida donde los seres queridos privilegian la omisión, el silencio, el miedo, la sujeción, la indiferencia, el respeto y el desamor; algunos de los elementos principales de esa “canasta básica”, donde la orfandad aparece en el corazón, como un estado de vida que luego no se puede modificar porque ya ha formado islotes humanos, distanciados entre sí.

Esas son las orfandades que conocemos en el texto de Víctor Hugo Rascón Banda, y son mucho más de cuatrocientos cincuenta y seis y el público catalán las ha capturado y las ha hecho suyas de manera incuestionable, conjugando verbos que para los dramaturgos nos serán siempre muy preciados: ansiar, esperar, recibir, llorar, reciclar, reflexionar, reír, admirar, compadecer, otra vez llorar, culpar y perdonar porque al final, cuando toda la gente aplaudía de pie, reconocían el parentesco universal que compartimos, en casos como el de los niños de Morelia.

LAS BONDADES DEL AXÓLOTL
PRIMER INTERCAMBIO
MÉXICO-REPÚBLICA CHECA
Redacción de PDG

En 2003, Teatro Línea de Sombra de México y la productora checa MOTUS decidieron trabajar en conjunto para realizar un intercambio teatral entre sus países. A partir de esta iniciativa, el número 22 de PASODEGATO fue dedicado al teatro checo y se ha editado una antología de teatro mexicano contempo-

La puesta en escena de Mauricio Jiménez, es tan sencilla y tan diversa a la vez, imaginativa y poderosa, que se convierte en un ejercicio generoso de precisión y de talento donde los actores fluyen con toda naturalidad, dentro de ese universo entrañable que refleja una estupenda síntesis del experimento emergente de vida que, al buscar perturbar el destino y con ello burlar la muerte, finaliza siendo –una vez más– la comprobación de las miserias y de las imperfecciones inherentes a las sociedades que se inventa el hombre, ya sea para hacer la guerra, como para hacer la paz. Termina también por arrojar una punzante lección para todos y, por suerte al mismo tiempo, nos habla de que los escenarios para la vivencia nunca terminan de sorprendernos.

No les he de contar esta historia que se narra a través de cinco extraordinarios actores: Dana Aguilar, Ada Cusidó, Diana Fidelia, Óscar García y Héctor Hugo Peña, todos consagrados a una causa íntima y agotadora. Tampoco les hablaré de tonos, intensidades o ritmos; mucho menos de género o estilo, ¿para qué?

Los niños de Morelia hablaron por sí mismos, no sólo en el escenario, también lo hicieron al término de la función:

-Tenía yo 13 años y me ofrecieron cien pesos de entonces por hacer la primera comunión. No tenía ni un quinto, pero no quise porque era un niño republicano...

-Yo falsificaba la firma del director de la escuela, que era un cabrón, para irnos a pasear o de día de campo, y la verdad que me salía idéntica... ¿Queréis verla?

-Un día nos regalaron unas camisas...

-Y unas telas...

-Eso de las telas, fue otro día, ¿no te acuerdas?

-¿Claro que me acuerdo? Me acuerdo de

ráneo, misma que tuvo sonada presentación en el Teatro Nacional de Praga.

Asimismo, el director checo Ladja Sokoup estrenó en el Festival de Teatro del Cuerpo *El nombre del juego*, intenso trabajo de teatro danza visto en Querétaro y Ciudad de México. Y en el teatro Alfred ve dvorve de Praga se realizó la Semana de Teatro Progresivo Mexicano, que consistió en la presentación de *Autoconfesión* con Gerardo Trejoluna, un taller de actuación a cargo de Rubén Ortiz y el estreno de *Las bondades de ajolote*, puesta



todo. El caso es que las camisas eran para adultos y nos quedaron enormes...

-Al final, vendimos las telas y las camisas... para hacernos de algunos centavos...

-Yo sentí que estaba en el escenario, ¿y tú?

-También... Ahí está todo...

Nadie me preguntó a mi, pero también me sentí arriba.

Hoy, todavía permanecen ciento veintinueve Niños de Morelia que rondan los ochenta años y su risa continúa siendo una travesía de ida vuelta entre dos continentes distanciados por una vida inexorable, pero unidos por una historia, tal vez mágica... ¿o no?

Han de saber ustedes, que la primera función presentada en Morelia se celebró en La Bodega. Lo que nadie sabía hasta ese momento, es que ese teatro se ubica sobre el lugar exacto en el que estuvo el patio de juegos del internado España-México, donde vivieron ellos. Tampoco se sabía que jugaban con huesos y calaveras que ahí encontraban, casi a ras de tierra, porque aquel sitio antes de ser internado había sido un cementerio. Es común que los niños jueguen.

Es lógico que los vivos jueguen con los muertos (y esto lo esbozo sin pretender debilitar al *thriller*). Es normal que los niños vivos jueguen con la muerte si el miedo a ésta les dio una vida, ¿o no?

Los niños de Morelia siguen jugando, a sesenta y ocho años de haber comenzado este juego. Lo hacen, dicen ellos, porque seguramente algún día alguien podría jugar con ellos; después de que el general Cárdenas decida recibirlos nuevamente, porque: “El que se ríe se lleva...”. Dicen que lo aprendieron desde 1937, cuando jugaron a que eran mexicanos.

Catalanamente.

JOSE VÁSQUEZ · Dramaturgo y narrador mexicano afincado en Barcelona.

en escena creada en residencia por Héctor Bourges y Ortiz.

Vale destacar que MOTUS es una productora independiente que pone sus pocos recursos para producir y albergar teatro progresivo, sin fines comerciales, y que Línea de Sombra puso parte de sus centavos de México en Escena para que otros mostraran su obra. El Instituto Checo de Teatro y el CONACULTA actuaron sólo como valedores. Queda el ejemplo productor .

NUEVO NOBEL DE LITERATURA PARA UN DRAMATURGO

PINTER: UN CLÁSICO MODERNO DEL INCONFORMISMO

Silvina Frieria

Harold Pinter, El *enfant terrible* de la generación denominada “jóvenes airados” ganó ayer el premio Nobel de Literatura. A través de su trayectoria, Pinter se ha dedicado a desmontar las contradicciones de los vínculos humanos, a indagar en la naturaleza del poder y en los riesgos de que el fascismo penetre aun en los pliegues más íntimos, como si no se tratara tan sólo de un movimiento político, sino de un aspecto del alma. Muchos recuerdan la magnífica e irónica carta abierta que el dramaturgo publicó en el matutino *The Guardian*, cuando el presidente norteamericano visitó Gran Bretaña. “Estimado presidente Bush: estoy seguro de que en este momento debe estar tomando un lindo té con otro criminal de guerra como usted, Tony Blair. Por favor, no dejen de acompañar los sandwichitos de pepino fresco con un buen vaso de sangre”.

Pinter nació en Hackney, un barrio humilde en el East End londinense, el 10 de octubre de 1930. Hijo único de un sastre y de una ama de casa, sus cuatro abuelos fueron judíos askenazis que habían huido de los pogroms polacos y rusos a fines del siglo pasado. No sólo había una memoria ancestral de persecución, sino que, de niño, el autor de *El cuidador* y *Viejos tiempos*, vivió los bombardeos sobre Londres, cuando la muerte formaba parte de lo cotidiano. Pero la cultura de sus padres –que amaban la música y la literatura– fue la puerta de entrada de Pinter a la experiencia y a la realidad del mundo que lo rodeaba. En la biblioteca de Hackney, Harold devoró al azar todo lo que encontraba. Dostoievski, Kafka, Joyce, Eliot y Pound fueron su primera escuela; por ellos, o gracias a ellos, tuvo la primera certeza: la vida era algo incierto. El fascismo seguía vivo en el mundo de posguerra londinense bajo la forma de librerías, diarios ultranacionalistas e incluso grupos itinerantes. Y lo que resultó aún peor fue comprobar la toleran-

cia pasiva de un gobierno laborista que en 1945 no hacía ningún intento por frustrar el resurgimiento del antisemitismo inglés. El ADN de su identidad artística, de ese brazo que siempre pulseó hacia la izquierda, se encuentra en estos años de iniciación.

Pinter se ganó la vida en la BBC y haciendo giras por el interior de Inglaterra como actor, hasta que lo contrató la compañía del actor-empresario Anew McMaster, con la que recorrió Irlanda interpretando obras de Shakespeare. Cuando el dramaturgo comenzó a escribir, hacia fines de los años cincuenta, supo descubrir que las privaciones y la necesidad existen aun en la opulencia y la satisfacción que anesthesiaba a la sociedad inglesa. En 1957 publicó su primera pieza breve, *The Room* (*La habitación*), en la que abordó la historia de una mujer casada que no quiere bajar al sótano de su casa en donde está viviendo un extraño, un hombre que la llama por otro nombre, como si la conociera de otros tiempos, como si ella hubiera vivido otra existencia, que ha tratado de olvidar. Un año más tarde, con *La fiesta de cumpleaños*, adquirió notoriedad, a pesar de que la crítica la calificó de “incomprensible”. En esta obra, en la que exploró el tema de los que se rebelan contra el *establishment* y de los que lo defienden, el dramaturgo inglés muestra cómo los defensores del *establishment* son sus víctimas inconscientes.

A partir de *El cuidador* (1960), el dramaturgo inglés conoce las mieles del éxito. En el estilo de sus obras despunta la crueldad de Artaud y el absurdo de Beckett y Ionesco. Según el crítico Randall Stevenson, la preocupación pinteriana por el lenguaje y el monólogo interior son el resultado de las lecturas de Hemingway, Dostoievski, Henry Miller, las novelas de Beckett y, sobre todo, James Joyce, a quien Pinter definió como “mi compinche”: “Su trabajo, tan deudor de la ficción moderna, al comienzo



Archivo PdG.

desconcertó a la crítica teatral inglesa, quizá porque Pinter de algún modo introdujo una tradición vanguardista europea dentro del formato en tres actos y el escenario a la italiana del teatro inglés convencional”, analizó Stevenson.

Además de piezas teatrales, Pinter escribió más de veinte guiones cinematográficos como *El placer de los extraños*, *El proceso*, *La mujer del teniente francés*, *Reunión* y su ambicioso proyecto de *En busca del tiempo perdido* un guión aún no llevado a la pantalla. Ha colaborado con el director Joseph Losey en *El sirviente*, *Accidente* y *El mensajero*. En los ochenta, Pinter publicó obras más abiertamente políticas, que versan sobre la crueldad, la tortura, la violación de los derechos humanos o lo que el dramaturgo considera la duplicidad de las democracias occidentales. Pinter examinó la relación entre verdugo y víctima en *One for the Road* (1984), así como en *Ashes to Ashes* (1996). Una muestra de su teatro político son las piezas *Exactamente* (1983) y *El nuevo orden mundial* (1991).

Después de la muerte de Arthur Miller y Susan Sontag, Pinter es una de las pocas voces que sigue condenando la estupidez de las guerras, como ya lo hizo con las del Golfo, Kosovo e Irak. El año pasado, en el aniversario de la invasión a Irak, el dramaturgo fue el invitado de *Newsnight*, programa de opinión de la BBC, para debatir frente a un enviado especial del Pentágono. “La atrocidad en Madrid, que mató a 200 personas, y la atrocidad en Nueva York, que mató a 3,000 personas, no pueden ser distinguidas de la invasión a Irak, que mató a 10,000 personas. Yo creo que son todas atrocidades, monstruosas y criminales, y que todos los responsables deben comparecer ante una corte internacional de justicia”, subrayó el ahora ganador del Nobel. Ayer, después de brindar con champán con su esposa, declaró a la prensa: “Estoy muy fuertemente comprometido con el arte y con la política. A veces se cruzan y a veces no”.

SILVINA FRIERIA. Periodista cultural.

Tomado de Página 12

NADA MÁS NUEVO QUE LO VIEJO

¿VANGUARDIAS TEATRALES DESPUÉS DE LA VANGUARDIA?

José Luis García Barrientos

En el marco de la Cuarta Semana Internacional de la Dramaturgia Contemporánea, que se celebró en marzo de 2005 en el Centro Cultural Helénico, se presentó la antología de manifiestos o textos sobre teatro de los últimos sesenta años titulada *El drama ausente*, que han preparado el director del citado Centro, Luis Mario Moncada, y Edgar Chías, reconocidos dramaturgos e interesados ambos por la reflexión sobre el arte que practican, por la teoría teatral, que parecen entender que no estorba a su práctica, con toda la razón a mi juicio.

El interés del volumen se acrecienta al considerar el periodo de tiempo del que se ocupa, que es el de la pos-vanguardia. Los textos recogidos son de los siguientes autores y fechas: Sartre (1947), Grotowski (1965), Krejca (1968), Pasolini (1968), Kantor (1969), Jodorowsky (1970), Piccolo Teatro (1972), Richard Schechner (1973), Augusto Boal (1974), Heiner Müller (1975-1986), Sanchis Sinisterra (1977), Ariane Mnouchkine (1984), La Rendija (1989 y 1992), Derrida (1989, aunque el original es de 1967), Rodrigo García (1996), Daniel Veronese (2000), Denisse Stoklos (2001), Rafael Spregelburd (2002) y Telón de Aquiles (2003). Por nacionalidades, hay tres representantes de Francia y de México; dos de Argentina, Italia, Polonia, Brasil y España; y uno de Chequia, Alemania y Estados Unidos.

Entre el texto de Sartre y el siguiente hay un vacío de casi veinte años. Sin embargo, los

diez textos que siguen, más el de Derrida, o sea, once de un total de diecinueve, se concentran en poco más de una década (60-70). Los años ochenta, en cambio, sólo proporcionan un texto, el de Mnouchkine, breve y extraído de una entrevista. Los seis restantes corresponden a los últimos diez o quince años. La antología, que ganaría quizás en coherencia si renunciara al texto de Sartre, esboza un panorama de la neo-vanguardia teatral, con dos núcleos, de diez o quince años cada uno. El primero cabe identificarlo con la década de los setenta, aunque arranca de los sesenta; el segundo, con la década de los noventa, aunque se prolonga hasta hoy.

Llama la atención que la mayoría de los textos aquí reunidos no sean propiamente "manifiestos", ese género vanguardista por excelencia. Incluso los pocos que lo son arrojan diferencias radicales respecto a los de las vanguardias clásicas o históricas (valga la paradoja). Paradigmático es el caso del "Manifiesto único" del grupo de jóvenes dramaturgos mexicanos "Telón de Aquiles", que "no se instala en la muy sobada perpetración de las provocaciones en falso, ni nos anima la remolona costumbre juvenil de decirle No a lo que nos precede" (p. 155). No se puede decir nada más contrario al espíritu de cualquier manifiesto de las primeras vanguardias; ni tampoco, dicho sea de paso, nada más sensato.

Recorre con mucha frecuencia estos textos la idea de algún tipo de "vuelta al origen", frente a la

novedad *absoluta* en que se empeñan las vanguardias. La paradoja de la novedad está lúcidamente expresada en el punto uno del texto de Pasolini (p. 45). Lo cierto es que no encuentro en esta compilación nada tan radical, tan innovador, tan revolucionario como lo que -más que lo realizado por él o por otros en su nombre- *imaginamos* leyendo a Artaud.

También en lo ideológico es perceptible la "diferencia", sobre todo en la segunda ola, con la vanguardia clásica. Es nada menos que Müller quien afirma: "A mí me estimula una línea bien formulada, dondequiera que la lea, cualquiera que sea su contenido. Esa forma es un logro humano, y constituye un momento de utopía, y me da fuerza" (p. 108). Estar, como estoy, de acuerdo con tal opinión no me impide apreciar (al contrario) lo poco ortodoxa que resulta.

De la lectura de la antología se desprende una impresión general de crisis que tiñe todo el periodo y se cifra sobre todo en la deserción del público. Se trata de una crisis que afecta a principios demasiado fundamentales, a mi juicio. En primer lugar, la crisis de la representación, de las ideas de imitación, de ficción o de ilusión teatral, para dar entrada en el teatro a la "expresión de la realidad por la realidad misma, no por su imitación" (Kantor, p. 67). En el "teatro esencial" que postula Denisse Stoklos "todo es de verdad. Ahí no se crea ficción a través de personajes en un enredo, sino que se crea 'fricción' entre presencias: la

del actor y la del público" (p. 146). Vale, ¿pero no es acaso constitutiva del teatro esta maltratada idea de representación? ¿Y renunciar del todo a ella no implicará salir del todo de él?

Lo mismo diría yo de otra tendencia más o menos constante (sobre todo en las propuestas más ideologizadas: Gabriel Weiss, Augusto Boal, etc.), la de intentar anular la oposición entre actores y público en pro de conseguir un incremento de la participación (o más bien de una manera de entenderla). Pero ésta, como la oposición espacial entre sala y escena -en realidad la misma- que se propone romper Richard Schechner con su "teatro ambiental", es también constitutiva en mi opinión, y sin estar activada, en la medida que sea, no hay teatro que valga.

Pero, muy por encima de ciertas coincidencias generales, lo que prima en esta selección de textos es la diversidad de ideas que se formulan, todas interesantes y de las que no cabe hacer un resumen sino en todo caso ofrecer unas pocas muestras a título de ejemplo. Muy clarificador me parece el modelo del jazz que propone Jodorowsky para un teatro de creación colectiva. También resulta luminoso el concepto de teatro fronterizo que defiende Sanchis Sinisterra en contraposición al de teatro marginal; pues si margen remite a la relación entre un espacio lleno y otro vacío, frontera habla de contacto o intersección entre dos plenitudes. Da que pensar la constatación de que



muchas de las conquistas de las artes plásticas no han sido integradas en el teatro: el surrealismo entero, por ejemplo, queda fuera del teatro, según Heiner Müller. Quiero destacar para terminar lo atinada que me parece la alianza con el humor, algo muy serio sin duda y quizás imprescindible, que propone Rafael Spregelburd y que resulta tanto más atendible en contraste con el tono más bien solemne y apocalíptico que suele caracterizar a este género de los manifiestos o pronunciamientos. Copio la afirmación con que termina el texto del dramaturgo argentino, llena de provocaciones hermenéuticas: "El teatro no conoce de justicia./ Y sin embargo, es noble" (p. 154).

El volumen se abre, tras un preliminar en que los compiladores presentan y explican su trabajo, con una amplia "Introducción" de Edgar Chías, tan documentada como comprometida. Hay que felicitar a Moncada y Chías por haber puesto al alcance de estudiosos y aficionados un material tan útil y tan interesante. Ojalá se consolide la costumbre, que se inició con *Versus Aristóteles* (2004), de publicar en cada edición de la citada Semana Internacional un volumen de pensamiento teatral capaz de suscitar el debate. Tal es el que nos ocupa, segundo de la serie y merecedor sin duda de la gratitud y el aplauso de cuantos amamos el teatro o simplemente se interesan por él.

MONCADA, Luis Mario y Edgar CHÍAS, antólogos, *El drama ausente: Otros paradigmas: Manifiestos, textos de fundación y pronunciamientos 1947-2003*, México, Anónimo Drama Ediciones, 2005, 174 pp.

JOSÉ LUIS GARCÍA BARRIENTOS. Doctor en filología hispánica y francesa. Docente e investigador del Consejo Superior de Investigación Científica de Madrid.

DIVERSIDAD DE PROPUESTAS

NUEVOS DRAMATURGOS DE YUCATÁN

Vidal Medina

En Yucatán se escribe teatro, y la tarea de divulgación del maestro Fernando Muñoz Castillo se hace patente en la compilación *Nuevos Dramaturgos de Yucatán*, que conjunta nueve obras de teatro escritas por jóvenes. En el libro conviven dramaturgias que se caracterizan por su diversidad; obras de teatro que van desde lo que conocemos como dramaturgia "convencional" (con diálogos, acotaciones, etc.), hasta dramaturgias híbridas (entendiendo el término como lo hace Alfonso de Toro, como "el empleo de diversos sistemas de signos lingüísticos y non-verbales") que combinan el texto con o sin matrices de representación explícitas (la danza) o elementos como el video.

Dentro de las primeras tenemos: *No se lo cuente a su madre*, de Luis Alcocer, que nos presenta una anciana que arde en deseos sexuales y odia a su nieta por ser joven y bella; *Piracururú, la Sirena*, escrita por Miguel Arroyo, para títeres y dirigido a niños, donde los personajes son animales de la selva que muestran su solidaridad; Miguel Ángel Canto en *Orestes no es Máquina* repasa el mito griego de manera informativa y cuestiona, por boca de Orestes, la misión que el Oráculo de Apolo le encomienda: el asesinato. En *Las creyentes*, de Concepción León, tenemos un mejor despliegue de personajes y una visión más crítica del mundo que retrata: una niña-narradora nos cuenta de su relación con su madre y los avatares de ésta por recuperar a su hombre, ayudada por brujas y pócimas. *Trilogía de engaños*, de Francisco Solís Muñoz, nos

pone delante de una pareja de jóvenes *open mind* que disfrutan jugándose bromas y en las que el engañado puede ser el lector.

Por otro lado están las obras híbridas como *Escribir: Mensaje*, donde "el hombre abandonado en la rutina espacial se traduce a ser simple eco de una sinfonía triste por el mundo que se esfumado", nos dice Andrés Herrera Martín, que plantea una reflexión sobre el hombre en un futuro (presente) robotizado; o *Guerra de tazazos (Pokemón contra los Aluxes)*, en el que sus autores, Marco Aurelio y Víctor Pavón, escriben un guión para performance, que no debe ser ensayado, dejando por supuesto, un amplio margen de error a sus ejecutantes; *La ira de nadie* plantea a la imagen como la gran narradora del relato-crónica que nos presenta, y por último *Danzas en el caparacho del Armadi-yo*, escrito por Érika Torres, coreógrafa y dramaturga de la danza, en el que leemos un texto que no especifica personajes (como una gran acotación de acciones) en las que sin embargo encontramos varias voces.

Advertimos en esta dramaturgia búsquedas nuevas, temáticas contemporáneas y variedad en cuanto a sus formatos. La tecnología en algunos de ellos forma parte crucial de su discurso, así el video o la performance. Sin embargo no encontramos, salvo en dos casos, una construcción solvente de personajes y fuerza dramática. En fin, las obras tendrán que probarse sobre la escena y serán los espectadores los que tengan la última palabra. Sin lugar a dudas, con estos trabajos Yucatán se



suma a la alternativa teatral mexicana contemporánea.

VIDAL MEDINA. Actor y dramaturgo regiomontano.

Nuevos dramaturgos de Yucatán, Fernando Muñoz Castillo (compilador). Fondo Editorial Tierra Adentro, Edición 2004.

ESPECTÁCULOS ESCÉNICOS PRODUCCIÓN Y DIFUSIÓN de Marisa de León

México, CONACULTA, 2004, 310 p. (Colección Intersocios N.º 1)

Un libro excepcional e indispensable para las artes escénicas



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

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

LA MÍSTICA EN LA TÉCNICA

LUZ Y SONIDO

Zonia Rangel Mora

“**T**odo el universo físico son formas y nombres; todo en la mente es pues, luz y sonido”, dice el hinduismo. Todas las formas tienen nombres, y todos los nombres son para una forma. La luz da las formas y el sonido los nombres. En mi mente todas las formas y los nombres se pueden reducir, derivar, agregar, combinar, disociar, agrandar, ligar, completar, etc.

La inteligencia realiza las infinitas combinaciones para el discernimiento y la comprensión de las cosas. La luz es lo último que queda después de quitar todas las formas en mi mente. El sonido *om*, es lo último que queda después de quitar todos los nombres y las palabras en mi mente. Después de la luz y el sonido viene la conexión con mi Ser interior.

La luz y el sonido en mi mente, son pues, el umbral entre el plano material y el plano espiritual. El teatro se auxilia de la luz y el sonido externos para crear magia. Magia que entra por los ojos y los oídos.

Las personas que manejen la luz y el sonido, y todo lo que rodea a la obra teatral, deben ser personas extremadamente sensibles, dada la tremenda importancia de estos dos elementos. Ellos deben ser grandes artistas también, pues crean la base material del alimento espiritual que debe ser el teatro. ¿Por qué en nuestros escenarios son personas sin cultura las que realizan este quehacer tan delicado?

En la actualidad, los técnicos teatrales son algo “aparte” de la obra; son más bien como parte del edificio teatral. Son como extensiones de las palancas, los botones, los *switches* y las poleas del teatro.

Para ellos, una obra más en el teatro es solamente “su chamba”. Cada función es sólo un día más de salario. Si la función sale bien o mal, no es su problema. Si la obra tiene éxito o no, no es su problema. Si el pro-

ductor se queda en la ruina o los actores no ganan un quinto, no es su problema. Si la obra tiene mensaje, profundidad y espíritu, y es una obra de arte, o no, no es su problema. Si la obra es superficial y comercial, no es su problema. Su único problema, es recibir su salario y conservar su chamba.

Desde este miserable punto de vista, ¿cómo puede ser posible que su energía enriquezca a la obra y finalmente al teatro mismo? En realidad su participación viene siendo una fuga de energía. Cada obra y cada función es un evento único, y por ello a lo menos, precioso. En la actualidad, los que pueden participar del evento teatral como único, son todos los integrantes de

La luz y el sonido en el teatro crean un marco mágico a las actuaciones. Y son el apoyo para que se filtre a mi interior la belleza de la representación teatral

la obra, menos los técnicos. Los técnicos no deben ser algo “aparte” de la obra. Los mercenarios jamás han sido ni pueden ser el espíritu de aquello a lo que se alquilan.

En las escuelas de teatro, además de las carreras de actor, director y dramaturgo deben existir las carreras de promotor teatral, técnico teatral y escenógrafo, juntos. Artistas con cultura y sensibilidad para desempeñar el delicado trabajo de manejar la luz y el sonido. Y en el desempeño de sus labores, integrarse a las obras de teatro de igual manera que se integran los actores y directores, escenógrafos, músicos, promotores, etc., en la actualidad.

Teniendo cada obra sus propios “artistas técnicos” como parte integral de la obra, no habrá fuga de energía. Para que una obra de teatro pretenda ser arte, es necesario que todos los elementos humanos que la conforman tengan una misma motivación, lo más elevada posible, y una misma finalidad, lo más elevada posible.

Es necesario que todos sus elementos amen esa obra como su creación y su realización.

La luz y el sonido en el teatro crean un marco mágico a las actuaciones. Y son el apoyo para que se filtre a mi interior la belleza de la representación teatral. La escenografía y la utilería, al reflejar la luz, toman de ella su expresión y forman un mundo otro que se regala. Este mundo al que entra el actor y en el que sucede la obra, marca a ésta con un carácter propio.

La imagen complementa al sonido y el sonido complementa la imagen. Al aunar el sonido con la imagen que se está captando, adentro, en la mente, en el laboratorio del infinito, se crea el mundo específico que se quiera dar.

La luz y el sonido son de vital importancia en la magia teatral; por eso deben ser artistas los que conformen ese mundo noche a noche; seres con sensibilidad y con un sentido de reverencia hacia el hecho teatral. Deben ser magos y sacerdotes los que coloquen cada objeto sagrado en su lugar mágico. Y cada objeto mágico debe ser puesto por sacerdotes y magos en su específico sitio sagrado.

Sólo así el suceso teatral podrá ser un hecho sagrado en un lugar mágico y transmutor, y un suceso mágico y trascendental en un lugar sagrado.

ZONIA RANGEL MORA. Actriz y pedagoga.

TREINTA AÑOS SE DICEN FÁCIL

MARIONETAS DE LA ESQUINA

Leonardo Kosta

Con una generosa programación que se presentó en uno de los teatros del Centro Cultural del Bosque, el grupo Marionetas de la Esquina celebró sus primeros treinta años de vida.

La historia del grupo es inseparable de la historia personal de Lucio Espíndola y Lourdes Pérez Gay, quienes han organizado y animado el incesante trabajo de sus marionetas por muchos escenarios de México y del exterior.

Fue en 1976 que Lucio Espíndola llegó a Guadalajara al taller de Roberto Espina; en poco tiempo, con uno de los hijos de Roberto, Chicoria y con Óscar Garduño, formarían el primer elenco de lo que desde entonces se conoce como Marionetas de la Esquina. Tres años después, el trío se acercó al grupo de teatro Mascarones, de Mariano Leyva, que trabajaba en Cuernavaca desde hacía varios años. Fue desde entonces que se sumó al grupo Lourdes Pérez Gay, quien ya era actriz de los Mascarones desde 1966.

La primera obra que el grupo montó fue *Éranse muchas veces*. Con ella asistieron al Festival de los Pueblos del Pacífico en San José, California, y se irían de gira por todo el país con los auspicios de FONAPAS (Fondo Nacional para Actividades Sociales) que organizó la esposa del entonces presidente José López Portillo.

Para 1982, FONAPAS pasó a mejor vida y tomó la estafeta el ISSSTE, gracias al empeño que mostró siempre en este tipo de actividades don Manuel de la Cera. Fue gracias al ISSSTE que guarderías, hospitales, plazas y teatros de todo el país pudieron recibir todo tipo de obras de arte, entre éstas, las nuevas obras que había montado el grupo de Lourdes y Lucio: *El jardín*, *La barranca* y *El circo*. Casi al mismo tiempo, la SEP compartía el entusiasmo distribuidor de obras

de arte por todo el país. Marionetas de la Esquina estuvo en esas caravanas.

Cerca ya de finalizar la década de los ochenta, Marionetas de la Esquina recibió dos encargos, uno por parte del INBA para montar un homenaje a la legendaria compañía de los Rosete Aranda y otro del Gran Festival Ciudad de México para montar la obra *Historias en colores*.



La visita inesperada. Foto Archivo Marionetas de la Esquina.

Poco a poco el grupo venía convirtiéndose en una compañía de repertorio y eso les permitió organizar un Centro de Desarrollo del Arte de los Titeres, en Cuernavaca, Morelos, lugar de residencia de la compañía. Allí, connotados maestros internacionales dieron cursos de mejoramiento profesional para titiriteros; entre esos maestros vale la pena mencionar a Alcides Moreno, Henryk Yurkowsky y Penny Fracis, entre otros. Mientras tanto, la compañía había llevado su arte a escenarios de España, Portugal, la Estados Unidos y Canadá, sumando a su prestigio

la experiencia que se adquiere con el roce internacional.

Ya para finalizar el siglo XX, una de las hijas de Lourdes Pérez Gay, Amaranta Leyva, se incorporó como dramaturga y desde entonces es quien provee de obras a la compañía, obras que ha fraguado desde su computadora –porque ella no escribe con pluma–: *El señor de Tierrablanca*, *El siglo de los abuelos*, *El cielo de los perros* y *Dibújame una vaca*.

La compañía, con mucha frecuencia, presenta sus obras en diferentes teatros del Distrito Federal, en donde también no ha dejado de participar en el programa de Teatro Escolar del INBA y la SEP.

Durante los últimos tres años, con el auspicio del gobierno de Guanajuato, han organizado un original sistema de producción que desemboca en un festival internacional conocido como Titerías. En efecto, mediante un concurso, varios grupos de teatro de títeres reciben un auspicio económico por parte del INBA para producir una obra que será asesorada por directores del exterior. De esa manera han visto la luz del escenario más de ocho producciones de diferentes estados del país.

Para cerrar el festejo con bombos y platillos, la compañía acaba de editar un libro que da cuenta de su historia y de las técnicas que han desarrollado, porque Lucio Espíndola es un espléndido constructor de marionetas y un asiduo descubridor de mecanismos insólitos. El libro se llama *Marionetas de la Esquina tras bambalinas*.

Después de este apurado recuento, solamente queda por escribir un deseo: larga vida a la compañía.

LEONARDO KOSTA. Director de escena. Actualmente en cartelera su obra *El Quijote*.

Dibújame una vaca. Foto Archivo Marionetas de la Esquina.



SUGERENCIAS FELINAS

PREMIOS INTERNACIONALES Y CONVOCATORIA

1ER PREMIO DE TEATRO GEORGE WOODYARD

Redacción de PDG

• El Departamento de Lenguas Clásicas y Modernas y su sección de Español de la Universidad de Connecticut instituye el presente certamen de teatro latinoamericano en honor al dr. George Woodyard por su incansable dedicación a este género, con el propósito de estimular, apoyar y promover la creación de obras teatrales de alta calidad. Podrán participar del premio aquellas obras en lengua castellana, con absoluta libertad temática, originales, rigurosamente inéditas y no estrenadas, de autores residentes en Latinoamérica o de hispanos que viven en Estados Unidos. Las obras deberán estar en papel tamaño carta escritas a máquina con font 12, a doble espacio y de un solo lado de la hoja. No deberán exceder de 50 páginas. Sólo se aceptará una obra por autor. Deberán entregarse dos originales. Cada original deberá presentarse bajo seudónimo. En un sobre cerrado aparte, se incluirán el seudónimo y el título de la obra. Dentro del sobre se incluirá una nota donde se consignarán los datos personales del autor/autora (nombre, dirección, teléfono y correo electrónico) y una declaración firmada garantizando que la obra no se halla pendiente de fallo de otro certamen y que el autor/la autora posee su libre disponibilidad. La declaración firmada deberá incluir además la afirmación de que la obra no viola ninguna propiedad intelectual existente y que no posee ningún tipo de contenido que pudiera dar lugar a una acción o reclamo judicial. Se seleccionará un solo premio al que se le otorgarán \$2,500 U.S.D más gastos de viaje-ida y vuelta-a la Universidad de Connecticut, gastos de estadía por dos noches y publicación de la obra en *Latin American Theatre Review*. El o la ganador/a se compromete a viajar a la Universidad de Connecticut para recibir su premio y presentar una charla/ponencia o taller, según sea requerido por el Departamento de Lenguas Clásicas y Modernas de la Universidad de Connecticut. Los originales podrán enviarse por correo a la siguiente dirección hasta el 15 de marzo de 2006 valiendo como comprobante el sello postal:

Prof. Laurietz Seda
1er Premio Teatral George Woodyard
Department of Modern and Classical Languages
University of Connecticut
337 Mansfield Rd, U 1057
Storrs, CT 06269
Mayores informes: premiodeteatro@yahoo.com

• El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, a través del Instituto Nacional de Bellas Artes y la Coordinación Nacional de Teatro en colaboración con la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, la Dirección de Educación y Cultura del Municipio de Juárez y Telón de Arena A.C. convocan a participar en el Diplomado Nacional de Creación de Espectáculos para Niños, Ciudad Juárez, Chihuahua, 2005-2006. Los objetivos son: A) Proporcionar conocimientos teóricos y prácticos sobre el tema. B) Preparar recursos humanos capacitados en todos los ámbitos relacionados con la creación de teatro infantil. C) Establecer espacios de reflexión y análisis desde la perspectiva escénica, con el fin de ampliar los conocimientos referentes al desarrollo cultural de la infancia. Está dirigido a profesionales de las Artes Escénicas especializados en el área, que debido a sus dinámicas de trabajo no tienen acceso a una capacitación continua. Son requisitos de admisión el certificado de bachillerato concluido y experiencia escénica profesional comprobable. Requisitos para registro: 1) Copia fotostática del certificado de Bachillerato concluido. 2) Currículum profesional actualizado. 3) Carta de motivos por los cuáles desea asistir al diplomado. Estos documentos deberán ser enviados con atención al Programa Nacional de Formación Continua, a la siguiente dirección:

Coordinación Nacional de Teatro
Reforma y Campo Marte s/n, módulo "A" mezzanine, Col. Polanco Chapultepec. C.P. 11560
Tel: 01 55 52 80 78 44 y 01 55 52 80 48 66
Correo electrónico:
formacion.continua1@gmail.com

La recepción de documentos es desde la presente fecha hasta el 25 de noviembre de 2005. La fecha límite para registrarse es el 25 de noviembre de 2005.

• Premio de Dramaturgia Fernando Sánchez Mayans, convocado por el Instituto de Cultura de Campeche, a través del programa de Estímulo a la Creación y al Desarrollo Artístico (FECA). Con el objetivo de reconocer su trayectoria como poeta, escritor, dramaturgo e investigador campechano. El premio será de \$150,000.00 /ciento cincuenta mil pesos 00/100 M.N.). Podrán participar todos los escritores residentes en la República Mexicana. Los concursantes enviarán una obra de teatro inédita, escrita en español y que no haya sido representada. Los trabajos deberán remitirse a las oficinas del Instituto de Cultura de Campeche, ubicadas en la calle 61 No. 20 entre 12 y 14, C. P. 24000, Centro Histórico, Campeche, Campeche, hasta el 15 de enero de 2006. Los trabajos deberán estar escritos en español y presentarse por triplicado, a máquina o en computadora (con letra de 12 puntos), a doble espacio, en papel tamaño carta y por una sola cara. Los participantes deberán participar con un seudónimo. Adjunto al trabajo, en sobre cerrado e identificado con el mismo seudónimo, enviarán su nombre, domicilio y número telefónico. Estas plicas de identificación serán depositadas en una notaría pública de la ciudad de Campeche. No podrán participar obras que se encuentren participando en otros concursos en espera de dictamen, obras que hayan sido premiadas con anterioridad, ni trabajos que se encuentren en proceso de contratación o de producción. El jurado calificador estará compuesto por escritores, dramaturgos y críticos de reconocido prestigio. Una vez emitido el fallo se procederá a la apertura de la plica de identificación y se notificará al ganador. El resultado se divulgará a través de la prensa. Es facultad del jurado calificador descalificar cualquier trabajo que no presente las características exigidas por la convocatoria, así como resolver cualquier caso no referido en la misma. El premio puede ser declarado desierto. Los convocantes cubrirán el traslado en el territorio nacional y la estancia del autor ganador para que asista al acto de premiación. En el caso de los trabajos remitidos por correo o por mensajería se aceptarán aquellos en los que coincidan la fecha del matasellos o envío con la del cierre de la convocatoria. El fallo del jurado es inapelable. La participación en este concurso implica la aceptación de todas las bases de la presente convocatoria.

ACLARACIONES

CARTA A LA REDACCIÓN

Rodolfo Obregón

Mi querido Jaime:

En la nota (que agradezco) sobre la "Biblioteca Virtual del CIRU" aparecida en el número anterior de PASODE GATO, hay un par de detalles que quisiera aclarar.

En primer lugar, no se trata de una biblioteca "virtual", sino de un producto editorial (en formato de CDs) que lleva por título "Biblioteca Digital" como algunas colecciones de libros se llaman o han llamado "Biblioteca Universal" sin ser un edificio que guarda libros ni contener alguno escrito y publicado en otra galaxia.

Y no es "virtual" justamente porque su objetivo es preservar la información en un soporte material, evitar que se diluya en el aire o se nos enrede.

Por lo demás, no comparto en absoluto los apocalípticos temores de la Redacción de PASODE GATO respecto al hecho de que este

tipo de publicaciones logrará que no se lea más en los libros. La Biblioteca Digital fue diseñada para dar salida a los materiales producidos en el CIRU cuya lectura y consulta se facilita en el formato digital y poder destinar nuestros escasos recursos económicos a aquellas investigaciones y trabajos que deben ser leídos en el ritmo pausado y gozoso del libro.

Mucho menos comparto las angustias postdramáticas de su referente Hans Thies-Lehmann (para ello habría que ser alemán) respecto a que "la circulación de las imágenes animadas" logrará desplazar "el estatus" de la lectura. La Biblioteca Digital saca raja de las posibilidades tecnológicas que exceden aquellas del libro. A saber: la ampliación y mejoramiento de las imágenes a color, así como la cantidad que puede conte-

ner; y, sobre todo, la presencia del sonido y el movimiento, aquello que los libros sobre teatro hasta hoy sólo nos habían platicado. De aquí que una de las cuatro series en que se divide la BD se llame "Imagen y sonido del teatro".

Finalmente, la Redacción de PASODE GATO sugiere un posible debate sobre "lo que se transmite con estos nuevos media: información o conocimiento". Pero el debate termina rápido: transmiten información. Al menos eso pretende nuestra BD. Puesto que no existe conocimiento sin información, la proporcionamos en un formato muy cómodo y esperamos que ésta despierte el interés de "los sabios" y genere nuevos conocimientos que estaremos felices de leer en los libros.

Rodolfo Obregón.

AU PURE STYLE MEXICAIN

A LA COMUNIDAD TEATRAL

Jean-Frédéric Chevallier

A principios del 2004, la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo (UAEH) me encargó crear un centro de investigación. Sugerí la posibilidad de establecer vínculos con el Instituto de Estudios Teatrales (IET) de la Universidad de la Sorbonne Nouvelle. Mantuvimos dos reuniones en París durante las cuales se acordó que el IET participaría en el centro de investigación y también en la realización en México de la primera maestría en estudios teatrales. A mi regreso, el rector de la UAEH me encargó que se concretizarán estos proyectos. Un enviado de la Sorbonne vino a México –en el marco del Primer Coloquio Internacional sobre el Gesto Teatral Contemporáneo, celebrado ese año– para evaluar la calidad del trabajo que realizábamos. Entregó un reporte más que favorable e iniciamos los trámites.

A principios del año 2005, recibí los resultados de la convocatoria del Programa de Mejoramiento del Profesorado (PROMEP): obtuve un apoyo mensual a la permanencia y un reconocimiento a la trayectoria universitaria. Pero, la UAEH decidió bloquear estos recursos con el pretexto de que no había resultados del convenio con Francia... En ese momento no entendí bien el modo de funcionar de la institución hidalguense: mi trabajo consistía en preparar un convenio, no en firmarlo –hago una observación mínima: es el rector quien tiene el poder legal–. Bien, supongamos que se trata de una ligera falta de comunicación al interior de un sistema administrativo un tanto pesado y sigamos. En el resultado de la misma convocatoria PROMEP, se me autorizaron además fondos para proyectos de investigación. Era parte del dinero que necesitábamos para realizar las Jornadas de Trabajo en el Festival Internacional de Teatro de Avignon, junto con investigadores del IET. El resto de los fondos necesarios a la realización de estas Jornadas, lo obtuve mediante la Comisión Institucional de Investigación de la UAEH. Aquí, el rector se

comprometió –personalmente frente a más de un centenar de investigadores– a entregar el dinero prometido.

En total, sumando los distintos "apoyos", se trataba, aproximadamente, de quinientos mil pesos. Pese a que no había recibido nada todavía, y con la esperanza de que el problema se iba a solucionar en un futuro no lejano, se decidió mantener la realización de las Jornadas de Trabajo en Avignon. Se llevaron a cabo del 14 al 20 de julio del presente año. Los gastos fueron asumidos por los catorce investigadores y artistas participantes... Al regresar a la UAEH, las autoridades habían cambiado de discurso: si habíamos ido a Avignon es porque queríamos, razón por la cual no se nos daría el dinero otorgado. Para manifestar mi profundo desacuerdo con estos procedimientos, paré mis labores durante unos días. Entregué a todas las instancias de la universidad una carta en la que explicaba la situación que aquí describo. Resultado –este sí casi inmediato–: me despidieron.

Dr. Jean-Frédéric Chevallier.

YUCATÁN: DEL PRINCIPIO, EL FINAL

CREACIÓN DE JOSÉ RAMÓN ENRÍQUEZ

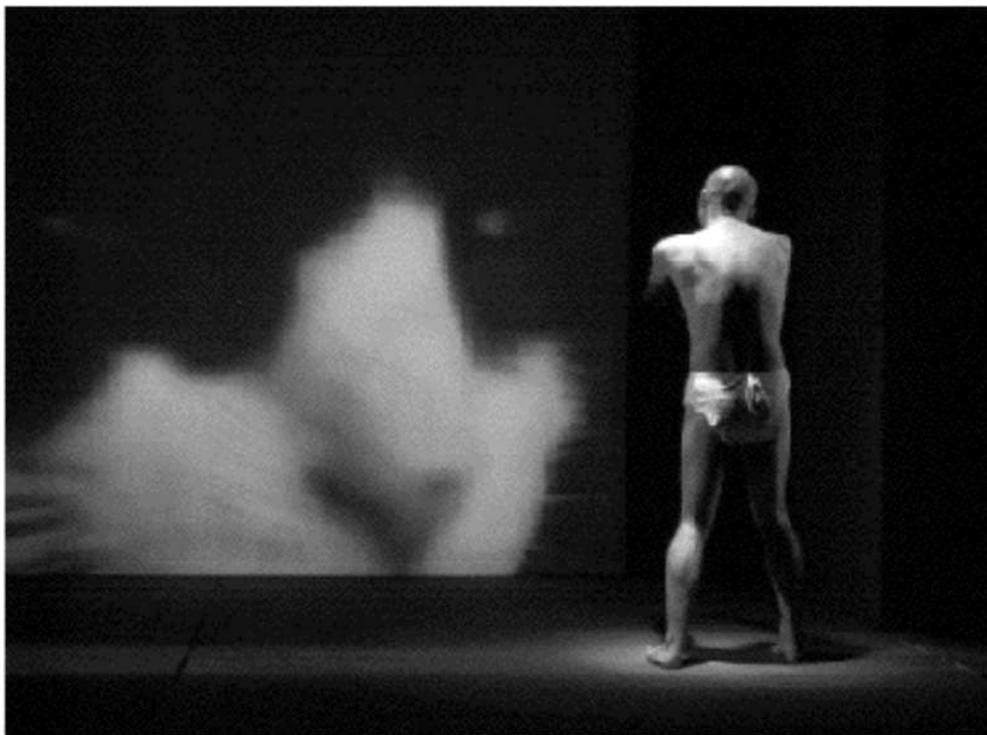
Raúl H. Lugo Rodríguez

A pesar de que apenas ronda los sesenta años, José Ramón Enríquez se ha tomado muy en serio eso de que ya está viejo. Esto, que no sería más que un desfase en la concepción que hoy tenemos de las edades (hay octogenarios que se enojarían si alguien se atreviera a llamarlos viejos), se ha convertido para los seguidores del afamado dramaturgo avecinado en Yucatán, en una enorme ventaja.

José Ramón ha comenzado, en virtud de su vejez prematura, a visitar a sus autores preferidos. Como buen yucateco, así sea por adopción, se sienta a las puertas de su casa para conversar y tomar el fresco. Pero José Ramón, empedernido amante del teatro, no conversa con cualquiera, sino que hace un tiempo invitó a charlar nada menos que al mismísimo Tennessee Williams. El resultado de su conversación quedó plasmado en el excelente texto *Tres deseos, pero ningún tranvía*, que, en su momento, comenté en este mismo espacio.

Le tocó ahora el turno al incomparable Samuel Beckett. En *Del principio, el final*, José Ramón Enríquez ha construido, en ocasión de los cien años del nacimiento del escritor irlandés, un espectáculo inquietante. La combinación de actuación y multimedia le da a la nueva creación de Enríquez un aire fresco. El diálogo de José Ramón con Samuel Beckett nos ha regalado, como antes sucediera en su conversación con Williams, un resultado impactante.

El autor de *Esperando a Godot* se pasea a sus anchas por la memoria de José Ramón. La percepción final del espectador contradice la escena inicial, donde el autor y director aparece llevándose la mano a la cabeza y musitando en nostálgica queja: "¡Ah... la memoria!". No, el problema de José Ramón no es la falta de memoria, sino su exorbitante abundancia. Y es que, a diferencia de su diá-



logo con el autor de *Un tranvía llamado deseo*, en esta ocasión José Ramón no alude al texto original de alguna obra de Beckett para hacer una nueva recreación a partir de soterradas referencias, sino que retoma directamente la riqueza de sus textos e hilvana, en un recorrido de saltos cronológicos, algunos de sus más memorables temas.

La óptica, el prisma de lectura de los textos, es la circularidad del tiempo, la negación, como afirma Bruce Swansey en el programa de mano, de "toda cronología, toda linealidad, todo orden...". Como un huevo interminable, serpiente que muerde su propia cola, los textos de Beckett se entrelazan desnudando las obsesiones del autor (¿de los dos "autores"?): locura, angustia, muerte, absurdo, Dios. Hoy se habla mucho del "metadiscurso": cuando el resultado final no

es otra cosa que la narración de sus antecedentes y el proceso de construcción del poema se convierte en el poema mismo. Algo así ocurre en *Del principio, el final*. El autor de la pieza conversa consigo mismo, revela los entretelones de su construcción artística, "enfrenta el teatro (Swansey *dixit*) como teatro que se mira a sí mismo".

Los actores son Roberto Franco y Pablo Herrero, quienes nos tienen ya acostumbrados a un desempeño actoral notable, con una expresividad corporal y artística de alto nivel. El lugar: Escena 40 grados. La promesa: un espectáculo que difícilmente olvidará. Mérida, Yucatán.

RAÚL LUGO. Discípulo de Jesús y presbítero católico. Le gusta la poesía y, en ocasiones, hasta ha cometido versos.

LOS ESCENARIOS DE LA PALABRA

DRAMATURGIA ECUATORIANA ACTUAL

Patricio Vallejo Aristizábal

En el Ecuador, escribir piezas teatrales no ha sido precisamente una tradición importante dentro de su literatura, como no ha sido, entonces, una opción gratificante para los autores que, progresivamente, la fueron desechando, o ubicándola muy al margen de su actividad creativa. El teatro, sin embargo, como suceso escénico se encuentra muy arraigado en la vida de los ecuatorianos. Lo que nos lleva a colegir que, en la tradición teatral ecuatoriana, la palabra siempre ha estado subordinada al escenario. Pero puede decirse que, a diferencia, de períodos anteriores, la escena ecuatoriana actual ha producido dramaturgos. El autor teatral en la actualidad deviene en escritor luego de una práctica intensa como actor, director o pedagogo, escribe desde su práctica escénica las obras se gestan en las improvisaciones y ven la luz a la par de las representaciones, son obras estrenadas mucho antes de sospechar siquiera de que podrán ser publicadas. Se puede decir que este es un momento que aspira fundar una nueva tradición.

El más reciente período del teatro ecuatoriano moderno inicia en 1979 con la fundación del grupo de teatro Malayerba, pues desde su nacimiento –y a lo largo de toda su trayectoria hasta nuestros días– este elenco expresa fundamentalmente los elementos que definen al período. Entre otros espectáculos puestos en escena por Malayerba tenemos *Robinson Crusoe* (1981), *La Fanesca* (1983), *El señor Puntilla y su criado Matti* (1986), *Doña Rosita la soltera* (1987), *Galería de sombras imaginarias* (1988), *Francisco de Carimanga* (1990), *Luces de bohemia* (1994), *Jardín de pulpos* (1992), *Pluma* (1996), *Nuestra señora de las nubes* (1998), *El deseo más canalla* (2000), y *La niña de los libros usados* (2003). Los cinco últimos escritos por Aristides Vargas. La bibliografía dramática de Vargas se completa con obras escritas en procesos con otros

grupos distintos a Malayerba: *La edad de la ciruela*, *El zaguán de aluminio*, *Ana, el mago y el aprendiz*, *Tres viejos mares*, *Donde el viento hace buñuelos*, *Casa Rigoberta*, *Danzón Park*, etc.

Otros de los grupos que son parte de el mismo proceso es La Espada de Madera, dirigido por Patricio Estrella, que incorpora la técnica del teatro negro, teatro de títeres y teatro de objetos. Ha dejado puestas en escena como *El tío carachos*, *El Principito*, *El Dictador*, *Ana la pelota humana*, *Romeo y Julieta*, *Solo cenizas hallarás*, *Al pie de la campana*, *Cristobita el de la Porra*, *Cuentos en verso para niños perversos*, *El Quijote*. Estrella transita en su dramaturgia el camino de la adaptación, sin embargo, es con *Al pie de la campana* que cuaja una dramaturgia propia; después vendrán otras como *Luna ático*, *Eréndira*, *El ritual de las flores*, *El Luterano*, *Ladrones* o *Cenpasuchil*, escritas y dirigidas por Estrella, pero estrenadas por elencos distintos a la Espada de Madera.

El grupo de teatro La Trinchera, de la ciudad de Manta, sostiene una intensa actividad teatral en una ciudad de provincia. Nos han dado puestas en escena memorables como *Viaje al mundo de Plauto*, *Bandais*, *El cuco de los sueños*, *El zaguán de aluminio*, *Tres viejos mares*, *Ana, el mago y el aprendiz*, todas con una dramaturgia propia a los procesos del grupo y la tradición popular de la provincia de Manabí, pero también de la mano de la creación literaria de Aristides Vargas, a quien pertenecen las tres últimas. El director de este elenco, Nixon García, también tienta a la dramaturgia con un par de obras que son llevadas a escena por La Trinchera, *La montaña azul* y *La Travesía*.

Ya en la década de los años 1990 surge un nuevo grupo con inquietudes experimentales: el grupo de teatro Contrael viento, dirigido por Patricio Vallejo Aristizábal. Entre sus montajes están *La oscura humedad* (1994), basada en un texto de Osvaldo Dragún, *La*

señorita Julia (1995) de August Strindberg, *Por el camino de una estrella* (1995), *Tarjeta Suscia* (2000), *Adiós* (2002), *Herodías y la luna del desierto* (2003), *Cargamontón* (2005), las cinco últimas escritas por el director del grupo y en las que se destacan las actuaciones de Verónica Falconí y Cristina Coral. Es de mencionar que Vallejo Aristizábal ha desarrollado la dramaturgia de espectáculos llevados a escena por otros grupos distintos a Contrael viento, como en el caso de *Al final de la noche*, *A ver... una historia*, ya estrenadas, y *Marietta*, próxima a estrenarse.

Otro grupo que desarrolla un interesante proceso experimental en el teatro incorporando las técnicas del clown, bufonería y comedia del arte es el teatro del Cronopio, dirigido por Guido Navarro, quien logra cuajar su propuesta con importantes resultados; entre sus obras podemos citar, *Los clowns del fin del mundo*, *La verdadera historia de la Capercucita Roja*, *El baile de los inocentes* y *La última escena*. Al igual que en otros casos, Guido Navarro ha dirigido espectáculos de elencos distintos al teatro del Cronopio, entre los más sobresalientes, la comedia *La Marujita se ha muerto con leucemia*, de Luis Miguel Campos, dramaturgo que es un caso particular de autor desligado a la práctica escénica.

Finalmente, dentro de este marco de actores, directores y dramaturgos al mismo tiempo, no se puede dejar de mencionar el caso de Peko Andino y el grupo Zero no Zero. Dentro de las obras de Andino –que llevó a escena este elenco– podemos citar *Ullises y la máquina de perdices* (1997), *Kito con K* (1997), *Edipo y su señora mamacita* (1999), *Medea call back* (2002), *Sacrificios del alma* (2004). Otras obras representadas por este elenco son *Por qué no nos vamos todos al infierno*, *Ceremonia con sangre*, *Eres perla que te hundiste*, *Función continua*, en estas dos últimas aparece la figura de María Beatriz Vergara, actriz del grupo, que inicia sus pasos por la dirección y la dramaturgia.

Este recorrido superficial alrededor de los autores teatrales apenas intenta explicar el contexto en el que se produce la literatura dramática en el Ecuador actual, que de alguna manera es consecuente con el proceso histórico y la tradición teatral ecuatoriana.

PATRICIO VALLEJO ARISTIZÁBAL . Director de escena y dramaturgo, director del grupo teatral Contrael viento.



Teatro de la Ciudad / Monterrey

SALA EXPERIMENTAL

Temporada Enero - Marzo 2006

La expresión de la comunidad teatral de Nuevo León.

Enero

Las chicas del 3.5 Floppies

de Luis Enrique Castánzari Ardo Alencaster

Dr. César Aristáizabal

Obra seleccionada en la Convocatoria Puertas en Escena 2005

Representante de Nuevo León en la XIII Mostra Nacional de Teatro

Enero - Febrero

Ortodoxia

de Vicente Galindo

Dr. Vicente Galindo

Obra seleccionada en la Convocatoria Puertas en Escena 2005

Febrero

Madre fugitiva

sobre hechos de Santa Fe

Dr. Angel Rivas

Húmedas almohadas

de Vidal Medina

Dr. Vidal Medina

Relaciones peligrosas

sobre la novela policial de Choderlos de Laclos

Dr. Mario Costa Tezanos

Fábulas de policías y ladrones

con homenaje a Truffaut

Texto y dirección: Mario Medina

Marzo

Nastenka

sobre "Los noches blancas" de Destoyevski

Dr. Marcelo González

¡Que te parta un rayo!

de Reynal Pérez Ramírez

Dr. Sergio Gallo

Obra seleccionada en la Convocatoria Puertas en Escena 2005

Marzo-Abril

Cúcara Mácara

de Oscar Lewis

Dr. David Gómez



Teatro de la Ciudad

CHATE



20 años

20 años

www.comarte.org.mx

www.teatrodenuevoleon.com

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 05 33 49 o lláma a los teléfonos 56 88 92 32 y 56 88 87 56. Anexa copia de depósito a nombre

de José Sefami Misraje en HSBC, cuenta 04024741449. Para información de suscripciones escribe a suscriptorpdg@prodigy.net.mx. Pregúnta 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 Gandhi, Educal, El Péndulo y La Torre de Lulio, así como en los foros Teatro Contemporáneo, Luces de Bohemia, Casa del Teatro, La Madriguera, CADAC, Sogem, Librerías Siglo XXI Editores y Librería Ganco así como con los Voceadores en los teatros del CC Helénico, del CC del Bosque y del CC Universitario. PASODEGATO, Eleuterio Méndez 11 Col. Churubusco-Coyoacán, C.P. 04120, México, D.F. infopdg@prodigy.net.mx, visítelos en <http://groups.msn.com/PASODEGATO>

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 ENERO-MARZO 2006



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 ENERO-MARZO 2006



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 ENERO-MARZO 2006



PASODEGATO

UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO

Cupón canjeable por un boleto de entrada
para los teatros del Centro Cultural Universitario
y el teatro Santa Catarina.

Válido para las cuatro primeras personas que se presenten
30 minutos antes de la función
SUJETO A LUGARES DISPONIBLES
NO APLICA A ESTRENOS, FESTIVALES, O MUESTRAS TEATRALES.
VIGENCIA ENERO-MARZO 2006



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 ENERO-MARZO 2006



PASODEGATO

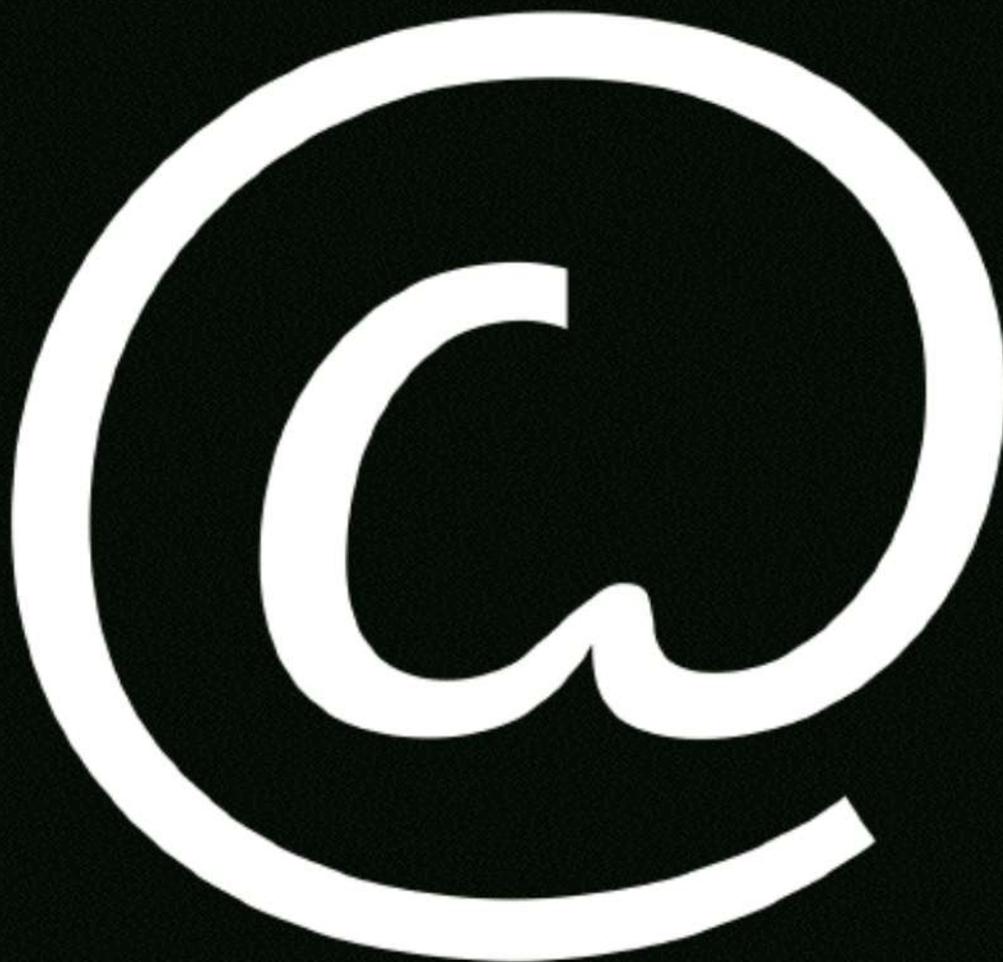
FORO LUCES DE BOHEMIA
ORIZABA 193, COL. ROMA NORTE, MEX. D.F.
(METRO HOSPITAL GENERAL).

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 ENERO-MARZO 2006



La cultura en Michoacán, ahora por internet.



www.cultura.michoacan.gob.mx

primerallamada
Guía de Arte y Cultura

www.michoacan.gob.mx



TALLERES Y CURSOS EN LA ESCUELA ESCRITORES DE SOGEM

A PARTIR DEL 27 DE MARZO DE 2006

TALLER DE DRAMATURGIA

Lunes de 10:00 a 13:00 horas
(10 sesiones de 3 horas c/u)

Inicio 27 de marzo

TALLER DE POESÍA

Martes de 10:00 a 13:00 horas
(10 sesiones de 3 horas c/u)

Inicio 28 de marzo

CURSO DE CORRECCIÓN DE ESTILO Y PROPIEDAD IDIOMÁTICA

Miércoles de 11:00 a 14:00 horas
(10 sesiones de 3 horas c/u)

Inicio 29 de marzo

CURSO TEORÍA Y PRÁCTICA DEL CUENTO

Jueves de 10:00 a 13:00 horas
(10 sesiones de 3 horas c/u)

Inicio 30 de marzo

CURSO-TALLER DE NOVELA

Sábados de 10:00 a 13:00 horas
(10 sesiones de 3 horas c/u)

Inicio 1 de abril

Duración de los cursos: 30 horas.

Costo por curso: \$ 3,000.00

Forma de pago: Depositar en Santander-Serfin
Cta. 65501158585

Abierta convocatoria general de escritores de México

Requisitos para participar en el proceso de selección del
DIPLOMADO EN CREACIÓN LITERARIA
de la Escuela de Escritores de la Sogem para formar la
Generación JOKIX, en el primer semestre 2006

-Trasmitir competitivamente de pago: \$ 300.00, a nombre de
SOGEM Cta. 65501158585 Santander Serfin.

-Traer un trabajo literario: cuento, poesía, crónica,
fragmento de novela, o escena de teatro, cine, t.v. o radio. (no ensayo, ni
reseña, ni nota periodística). Máximo tres cuartillas
a doble espacio, Arial o Times New Roman 12 puntos.

-Traer una fotografía tamaño infantil.

-Trabajar una hora en la escuela para desarrollar
un tema de dos cuartillas máximo,
en cualquier género literario.

En el mismo día se da la cita para presentarse a dos entrevistas
(con el director de la escuela y con uno de los maestros).

INSCRIPCIONES AL PROCESO DE SELECCIÓN:

ABIERTAS

DE LUNES A JUEVES DE LAS 17:00 A LAS 21:00 HORAS.
Forma de pago: El diplomado está dividido en cuatro semestres y las actividades
son mensuales. El primer semestre se cubre con seis pagos de \$ 1,954.00 cada uno.

Inscripciones de aspirantes aceptados al diplomado: de lunes a jueves de 17:00 a
21:00 hrs.

Diplomado: inicia el lunes 16 de enero de 2006

Se imparte de lunes a jueves de las 17:00 a las 21:00 hrs.

Eleuterio Méndez 11, Esq. Héroes del 67, Col. Churubusco Coyoacán.

Tels: 5688-2429/2314/2316/2028

A nombre de: SOGEM

Inscripciones abiertas. De lunes a jueves. De 17:00 a 21:00 horas,
presentando la ficha de depósito Grupos mínimos de diez alumnos.

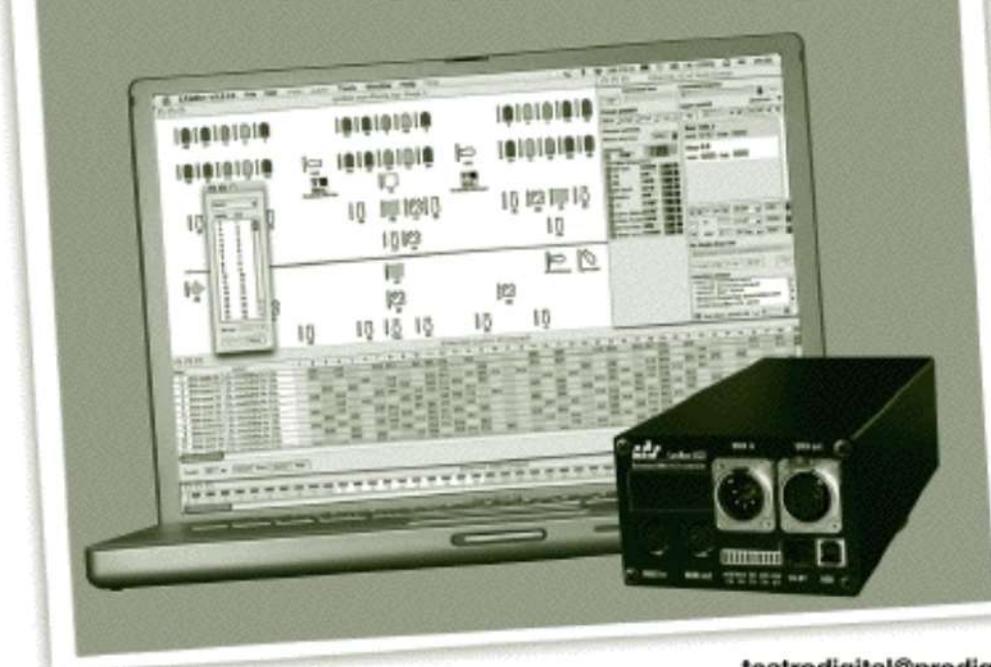
Sólo en caso de no formarse el grupo se devolverá el dinero o se
puede utilizar en otro curso.

Eleuterio Méndez 11, Esq. Héroes del 47, Col. Churubusco Coyoacán.

Tels: 5688-2429/2314/2316/2028

¡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

 **Ballet Folclórico**
de la Universidad de Guadalajara
Dirección Carlos E. Ochoa



INFORMES Y CONTRATACIONES
(33) 3616 49 91
Francisco Rojas #131, Col. Ladrón de Guevara
C.P. 44600 Guadalajara, Jalisco, México

cultura **UDG**

**BC
GRANDE
POR TI**

Gobierno del Estado
Instituto de Cultura

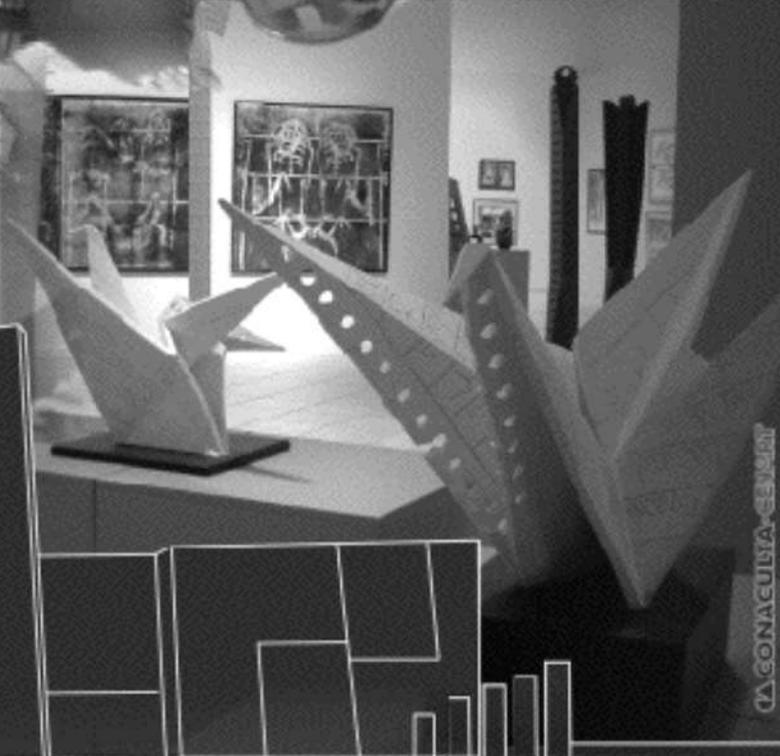
CENTRO ESTATAL DE LAS ARTES de Baja California

Formación de alto nivel



enero
31
2006

Primer Aniversario



CA CONAGUIA-CEMAT

• www.bajacalifornia.gob.mx •

TEATRO

Contigo
es posible

TEATRO JULIO CASTILLO



A Buen Fin

Le Héctor Merdoza
Dirección: José Caballero
Con Marta Verduzco,
Farnesio de Bernal, Luciana Silveyra,
Américo del Río, Everardo Arzate, Arturo Reyes,
Mario Corona, Héctor Holtén, Carlota Carlagana,
Carlos Orozco y Adrián Hernández

Del 27 de enero al 19 de marzo
Jueves y viernes 20:00 hrs.
Sábados, 19:00 hrs. / Domingos, 18:00 hrs.



Emilia y su globo rojo

Adaptación dramática: Leticia Negret y
Esmeralda Peralta. Basada en el cortometraje
The Red Balloon de Albert Lamorisse

Dirección: Esmeralda Peralta
Con Leticia Amezcua y Juan Carrillo
Del 14 de enero al 19 de marzo
Sábados y domingos 13:00 hrs.



EDAD MENOR
2 AÑOS



Entremeses Cervantinos

Del 7 de febrero al 15 de marzo Martes y miércoles, 18:00 hrs.

TEATRO EL GRANERO, XAVIER ROJAS



Psicosis 4:48

De Sarah Kane
Dirección: Ignacio Ortiz
Con Arturo Ríos, Laura Almela y Ana Graham
Del 20 de enero al 20 de febrero
Lunes y viernes, 20:00 hrs.
Sábados, 19:00 hrs. / Domingos, 18:00 hrs.

PSICOSIS 4:48

La vida útil de Pillo Polilla

Dirección: Lourdes Aguilera
Del 21 de enero al 4 de abril
Sábados y Domingos 12:30 hrs.



EDAD MENOR
5 AÑOS



El eclipse.

De Carlos Olmos
Del 20 de marzo al 22 de mayo Lunes, 20:00 hrs.

TEATRO EL GALEÓN

Teatro línea de Sombra en El Galeón

Del 21 de enero al 14 de mayo

- Alguien va a venir
- Blod
- La oscura raíz
- Entre cruces (talleres)
- Encuentro de Escuelas de Teatro
- Celebración del Centenario de Samuel Beckett
- Muestra de Escena Alternativa

Descuento: Estudiantes, maestros, INAPAM, tarjetas Maestros a la Cultura y Sépalo 50% de descuento. Trabajadores del INBA 75% de descuento. Boletos de Gente de Teatro, **Jueves al Teatro Boletos \$30.00**. Informes: 5282 1964

TEATRO ORIENTACIÓN



Mar de silencio

De Robin Kingsland (Texto comisionado y producido originalmente por Quicksilver Theater de Inglaterra)
Dirección: Larry Silberman
Con Anacelia Guerrero,
Bernardo Gamboa, Abigail Soqui,
Salvador Jiménez y Larick Huerta
Del 21 de enero al 2 de abril
Sábados y domingos, 12:30 hrs.



EDAD MENOR
8 AÑOS

Casa suspendida

De Michel Tremblay / Dirección: Raúl Quintanilla
Del 16 de febrero al 9 de abril
Jueves y viernes, 20:00 hrs. / Sábados, 19:00 hrs. / Domingos, 18:00 hrs.

SALA XAVIER VILLAUURRUTIA



Adela y Juana

De Verónica Musalem / Dirección: Alejandro Veis
Con Marta Aara, Juan Carlos Remolina,
Elona de Haro, Verónica Albarrán,
Celia Marcué y Tenoch Huerta
Del 3 de febrero al 26 de marzo
Jueves y viernes, 20:00 hrs.
Sábados, 19:00 hrs. / Domingos, 18:00 hrs.



EDAD MENOR
3 AÑOS

Martina y los hombres pájaro

Dirección: Mónica Hoth
Del 21 de Enero al 2 de abril
Sábados y Domingos, 13:00 hrs.



Conversación entre las ruinas

De Emilio Carballido
Dirección: Zaide Silvia Gutiérrez
Con Alberto Estrella, Angeles Marín y
Zaide Silvia Gutiérrez
Del 15 de febrero al 29 de marzo
Miércoles, 20:00 hrs.

TEATRO JIMÉNEZ RUEDA

Av. de la República 154, a un costado del Monumento a la Revolución, Col. Tabacalera

XVIII Encuentro Nacional de los Amantes del Teatro

Más de 20 puestas en escena
Del 12 al 29 de enero

Jueves a domingo ENTRADA LIBRE

Consultar horarios:

Centro Mexicano de Teatro (TI-UNESCO) 5(58 2139 / 5659 1094
teatro@comexitiunesco.org / www.comexitiunesco.org



Centro Cultural del Bosque

Paseo de la Reforma y Campo Marte

antígona

de José watanabe
versión libre de la tragedia de Sófocles
una puesta en escena de
miguel ángel rivera

a partir del 27 de enero

viernes 20:00,
sábados 19:00,
domingos 18:00 hrs.

Teatro Juan Ruiz de Alarcón
Centro Cultural Universitario - Insurgentes Sur 3000

El motel de los destinos cruzados Histeria introspectiva

Dramaturgia y dirección: Luis Mario Morcada
A partir del 3 de febrero
Viernes 20:00, sábados 19:00, domingos 18:00 hrs.
Foro Sor Juana Inés de la Cruz
Centro Cultural Universitario - Insurgentes Sur 3000

el ventrilocu

de Larry Tremblay
Dirección: Boris Schoemann



A partir del 3 de febrero
Viernes 20:00, sábados 19:00, domingos 18:00 hrs.

Teatro Santa Catarina

Jardín Santa Catarina 10 - Plaza de Santa Catarina, Coyoacán

El Carro de Comedias de la UNAM
presenta

EN LA QUINCENA, JULIO CÉSAR

DRAMATURGIA Y DIRECCIÓN: JUAN CARLOS VIVES



A partir del 21 de enero
Sábados y domingos 11:00 hrs.

Fuente del Centro Cultural Universitario
Insurgentes Sur 3000

TEATRO
UNAM

Programación sujeta a cambios
Informes: 56226954, 56226955 y 56060679





RED@ctuar

Red de Encuentro y Diversidad
para la Actuación

¿Eres alumna o egresada de alguna escuela de teatro?

¿Te gustaría compartir lo que sucede en tu comunidad?

¿Quisieras saber qué pasa en otros centros o escuelas?

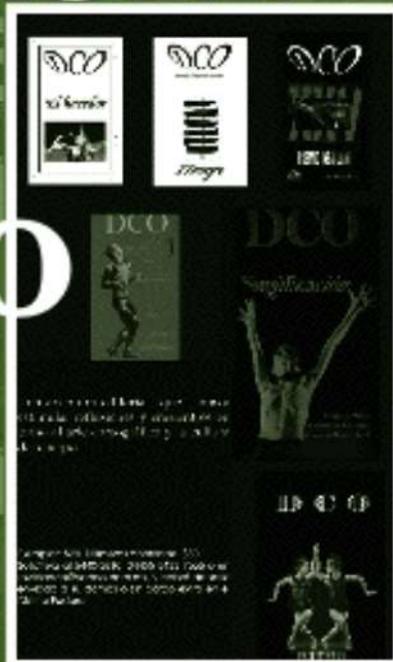
Van y forma parte, tejendo con nosotras esta red, envía colaboraciones, mensajes solidarios y propuestas indecorosas a:

redactuar@yahoo.com.mx

www.genclites.com/redactuar

REVISTA

DCO



Cinefilias

Foro de la Cultura Cinematográfica

Interesados en promover la cultura cinematográfica y en otorgar conocimientos que contribuyan a la formación de los participantes en áreas específicas de la actividad fílmica, ofrecemos Cursos Talleres, Seminarios y Diplomados:

- DIPLOMADO EN REALIZACIÓN CINEMATOGRAFICA.
- DIPLOMADO EN GUIÓN CINEMATOGRAFICO.
- DIPLOMADO EL ACTOR FRENTE A LA CAMARA.

Cursos y Talleres de Cine que se imparten:

- Realización Cinematográfica I y II.
- Guión Cinematográfico I, II y III.
- Montaje Cinematográfico.
- Cinematografía en 16mm.
- Dirección de Actores y puesta en Escena para Cine.
- El Actor Frente a la Cámara.
- Realización de Documental.
- Producción Ejecutiva para Cine.
- Continuidad y Script.
- Dirección de Arte.
- Géneros Cinematográficos.
- Análisis y Crítica Cinematográfica.
- Dirección de reparto y casting.

Nuestra planta de maestros está integrada por reconocidas personalidades de la actividad fílmica, entre quienes se encuentran: Beatriz Novaro, Ignacio Ortiz, Sergio Barja, Lulsa Huertes y Jorge Ayala Blanco, entre otros.

Ofrecemos también: Asesorías personalizadas en Guion, Dirección y Edición.

Centro Cultural "Los Talleres"
Fon. Snsa #29, Urayoacán.

Cinefilias
5658-4455 / 5554-8592
cinefilias1@aol.com

¿Quieres ver anunciada tu obra de teatro?

¿Tienes algún producto que te interese comercializar?

este es el espacio ideal
una red nacional de distribución nos respalda

anúnciate

56 88 9232

56 88 8756

56 01 6147

admonpdgprodigy.net.mx

Que cómodas butacas

El sonido es maravilloso

Es impresionante la manera
en que cambian los escenarios

Los telones y cortinas
se ven muy bonitos

La iluminación
es sorprendente

Detrás de una gran obra, hay otra gran obra.

En Teletec ofrecemos la solución total
en mecánica teatral, audio,
iluminación, vestimenta teatral,
mobiliario e instalación.



Fco. I. Madero 81, Col. San Andrés Atoyac, C.P. 53500 Naucalpan, Edo. de México
Tel.: (55) 33 58 48 88 / 49 95 • Fax: (55) 33 76 01 62
e-mail: broadcast@teletec.com.mx • ventas@teletec.com.mx

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MEXICO

NÚM. 16

JUNIO 2005

NUEVA ÉPOCA

Adolfo Sánchez Vázquez
S. L. de María Zambrano

Adolfo Aguilar Zinser
Reformas de la ONU

Vicente Quintanilla
El México de Julio Verne

Lilla Weira Sánchez
Voces en la Biblioteca
Nacional

Eduardo Antonio Parra
Canción

Alberto Parodies
Poesía

Ignacia Solares
Las abstracciones
sintagmáticas del diseño

José Ramón Enriquez
Los fantasmas esenciales
de Martha Molina

Marc Carmen Fernández
Los dibujos de
Gunter Grass

Francisco Yuste
S. L. de Fernando Valle

Enrique Basilemann
Tecnología fotográfica

Textos de

Juan José Gumbá
El poeta Fernando Molero
e Inca de la
Biblioteca Nacional
Lilla Weira Sánchez
Voces en la Biblioteca
Nacional
Eduardo Antonio Parra
Canción
Alberto Parodies
Poesía

ISSN 0014-1801 (Impreso) ISSN 1600-0139 (Digital) SUSCRIPCIONES 55 92 35 01

HOMENAJE A IBSEN EN SU CENTENARIO LUCTUOSO

El Comité Nacional de Ibsen en Noruega,
ORGANIZA LA CONMEMORACIÓN NACIONAL E INTERNACIONAL
CON EVENTOS PLANEADOS ALREDEDOR DE 40 PAÍSES EN LOS
5 CONTINENTES.

En México, instituciones teatrales, escuelas
de teatro y grupos independientes se
unen a la conmemoración internacional,
integrando un programa artístico
y académico que logre motivar el
acercamiento de las nuevas generaciones
hacia un dramaturgo crítico de su
sociedad, quien escribió para los jóvenes.

Encuentro:

Del 26 al 28 de abril se realizará en la Facultad de Filosofía
y Letras y en la Escuela Nacional de Arte Teatra (ENAT),
un Coloquio Internacional que reúne a investigadores,
académicos, actores, artistas, y personas vinculadas u
interesadas en la obra de este autor.

LA MAR ENFORTUNA

Música sefardí

de los siglos X al XV en España

Contrataciones: José Sefami

0155 5688-9232, -8756

01 (55) 5601 6147

044 55 5807 4429

Sincretismo de las culturas

Judeocristiana e Islámica,

con instrumentos de época y regionales.

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. Atento más a las obras que a sus autores y preocupado por encontrarle a cada título su comentarista ideal, el suplemento presenta mes con mes la arena editorial como un espacio vivo en el que se crea, se comparte y se habita.

- 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) ▪ *Cambio* (Toluca) ▪ *Crónica* (Campeche) ▪ *Mural* (Guadalajara) ▪ *Noreste* (Poza Rica)
- *El Norte* (Monterrey) ▪ *Palabra* (Saltillo) ▪ *Prensa de Reynosa* (Reynosa) ▪ *Reforma* (ciudad de México)
- y en las librerías de la Asociación de Libreros de Querétaro

Además puede consultarse en www.hojaporhoja.com.mx



*Festival
Cultural
Zacatecas*

del 8 al 16 de abril

2006



*Zacatecas,
patrimonio cultural
de la humanidad.*



INSTITUTO
DE CULTURA Y
PATRIMONIO CULTURAL
RAMÓN
LÓPEZ
VELARDE

CONACULTA

[Apoyo a las Artes Escénicas]

Visita la nueva página www.conaculta.gob.mx



Consolidación de proyectos y presencia internacional de nuestras artes escénicas

- El Programa *Puerta de las Américas* permite la unión de creadores, directores y programadores artísticos de México y el mundo para el desarrollo, consolidación y presentación internacional de grupos artísticos mexicanos
- Giras nacionales, nueva obra y enlace de las artes escénicas con las nuevas tecnologías, una realidad a través del Programa *México en Escena*

Lo mejor de las artes escénicas en múltiples foros nacionales

- Con la presencia del Festival Internacional Cervantino en diversas ciudades de México, las artes escénicas llegan a un cada vez mayor número de público
- Con espectáculos de calidad, el Instituto Nacional de Bellas Artes, así como los centros Nacional de las Artes, Cultural Helénico y Cultural Tijuana ponen al alcance del público lo mejor de la danza, el teatro, la música y la ópera mundiales

Con programas innovadores, mayores oportunidades para el disfrute y proyección de las artes escénicas

Promoción de la cultura, impulsando la política exterior de México

Contigo
es posible

- **Promoción y difusión** de variadas producciones artísticas, fundamento para fortalecer lazos políticos y comerciales.
- Más de **800 apoyos al año** en materia de artes escénicas y visuales con la participación mexicana en eventos de música, teatro, danza, muestras colectivas y exposiciones individuales de arte, ferias y bienales de artes plásticas, así como apoyos a la difusión de la creatividad literaria y a la presencia mexicana en festivales y ciclos de cine, televisión y radio.
- Con la orientación de enriquecer el diálogo cultural, con sentido humano, a la par de un extenso **programa de becas para extranjeros**, fundamento para el mejor entendimiento entre naciones.
- **Canal para la internacionalización** de las industrias culturales mexicanas.

