

PASODEGATO

REVISTA MEXICANA DE TEATRO

DOSSIER



TEATRO
ALEMÁN
CONTEMPORÁNEO

BRIEGLEB, BEHRENDT, WILLE,
MAYENBURG, SCHULZ, POHLE,
MEIER Y BERG

ESTRENO DE PAPEL

MI JÓVEN IDIOTA CORAZÓN

DE ANJA HILLING

PERFIL

JOSÉ CABALLERO

UN PROVOCADOR INVISIBLE

REPORTAJE

PUERTA DE LAS AMÉRICAS

REDES DE DISTRIBUCIÓN DEL TEATRO

ENSAYO

LOS PROFETAS DE CLIPPERTON

DE MARIO FICACHI

MENCIÓN DE HONOR

PREMIO DE ENSAYO TEATRAL 2005

PASODEGATO-CITRU

¡CON PASODEGATO
ENTRA GRATIS AL TEATRO!



AÑO 5 / NÚMERO 25 / ABRIL-JUNIO DE 2006 / \$5



Escenario festivo

Centro Cultural del Bosque

Reforma y Campo Marte, Chapultepec

Centro Cultural Helénico

Av. Revolución 1500, San Ángel

Disfraz de las fantasías

Centro Nacional de las Artes

Río Churubusco y Tlalpan

Mascaradas de la vida



El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, a través del Instituto Nacional de Bellas Artes,
la Coordinación Nacional de Teatro, la Secretaría de Cultura de Michoacán,
el Instituto Queretano de Cultura y PASODEGATO
Revista Mexicana de Teatro

CONVOCAN

A PARTICIPAR EN EL

SEGUNDO DIPLOMADO NACIONAL DE ESTUDIOS DE DRAMATURGIA 2006-2007 A REALIZARSE EN EL MARCO DEL PROGRAMA NACIONAL DE FORMACIÓN CONTINUA

OBJETIVOS

- Proveer espacios de excelencia formativa para la profesionalización de los dramaturgos en el país.
- Alentar el desarrollo de nuevos procedimientos creativos para la escritura de textos dramáticos, incorporando al estudio materiales de reciente creación en México y el extranjero.

BASES

- Podrán postular todos los interesados en profesionalizarse en el área de la escritura dramática de cualquier estado de la República Mexicana, siempre y cuando cumplan con el requisito de disponibilidad planteado en esta convocatoria.
- El cupo es limitado y la selección de los participantes estará a cargo del Comité Académico.
- Las instituciones convocantes asumirán el costo total de la planta académica así como el 50% del hospedaje y alimentación de cada uno de los participantes en el entendido de que estos últimos asumirán el otro 50% de dichos conceptos, así como su transportación a los sitios designados para cada uno de los módulos.
- El Segundo Diplomado Nacional, en su ciclo 2006-2007 contará con maestros nacionales e internacionales de reconocida trayectoria, y consistirá de cuatro módulos distribuidos de la siguiente manera:

	Lugar	Fecha
Primer módulo	Michoacán (por definir la entidad)	26 de junio al 0 de julio de 2006.
Segundo módulo	Querétaro (por definir la entidad)	2 al 14 de octubre de 2006.
Tercer y cuarto módulos	Por definir	Por definir. Se realizarán durante el primer semestre de 2007.

Dichas fechas pueden estar sujetas a cambios y reajustes.
Además de las fechas señaladas,
se requiere de trabajo no presencial entre los periodos en que se realizan los diplomados.

REQUISITOS PARA REGISTRARSE

- Certificado Bachillerato concluido
- Currículum profesional
- Una muestra breve (20 a 30 cuartillas) de su trabajo dramático

EL PLAZO PARA REGISTRARSE SERÁ EL 26 DE MAYO DE 2006

• Instituto Queretano de Cultura
Tel. (01 442) 2 12 02 55, 2 14 22 59 y 2 24 05 70
Correo electrónico: lpedraza@queretaro.gob.mx

• PASODEGATO, Revista Mexicana de Teatro
Tel. (01 55) 56 88 87 56
Correo electrónico: lnfcpdg@prodigy.net.mx

INFORMES

• Coordinación de Artes Escénicas de la Secretaría de Cultura de Michoacán
Tel. (01 443) 313 1320, 313 1215 y 313 2141
Correo electrónico: scocescenicas@michoacan.gob.mx

• Programa Nacional de Formación Continua
Tel. (01 55) 52 80 7844 y 5280 5280
Correo electrónico: cnt.formacioncontinua@gmail.com

CONACULTA
INBA



Michoacán
GOBIERNO DEL ESTADO

PASODEGATO
REVISTA DE INVESTIGACIÓN Y CRÍTICA

AÑO 5
NÚMERO 25
 ABRIL/JUNIO
 DE 2006

En Portada:
Hedda Gabler. De H. Ibsen.
 Dirección de Thomas Ostermeier.
 Foto de Arno Declair.

Recuadro de portada:
3 de 5 millones. De Franz Kater.
 Dirección de Armin Petras.
 Foto de Drama/Iko Freese.

ERRATAS :

Redacción de PASODEGATO

En nuestro número 24, dedicado al **TEATRO COLOMBIANO CONTEMPORÁNEO**, hemos cometido algunas faltas de las que damos cuenta enseguida:

- 1) Hemos adjudicado erróneamente nuestra portada a la obra *Máquina Hamlet*, del grupo Hora 25, dirigido por Farley Velásquez. Dicha portada corresponde a la obra *Desplazados* de **ENSAMBLAJE TEATRO**, cuya autoría y dirección corresponden a Misael Torres. Y la fotografía, en este caso, es de Carlos Mario Lema.
- 2) Erramos también al interior de nuestras páginas, pues las fotografías que se enumeran a continuación son de Carlos Mario Lema y no de Sandra Zea: pág. 14, 2 fotografías, obra *Paloalto*; pág. 20, obra: *Gallina*; pág. 22, obra: *La procesión va por dentro*; pág. 23, obra: *La procesión va por dentro*; pág. 24, obra: *La procesión va por dentro*; pág. 38, obra: *A dónde el camino irá*; p. 39, obra: *A dónde el camino irá*.

ABREBOCA
4 UN RAYO DE ESPERANZA
 POR VÍCTOR HUGO RASCÓN BANDA
POR PRIMERA VEZ
 POR PDG

PERFIL
5 UN PROVOCADOR INVISIBLE
 POR SILVIA ORTEGA

7 EL MAESTRO Y EL AMIGO
 POR IGNACIO FLORES DE LA LAMA

8 JOSÉ CABALLERO
 POR HÉCTOR MENDOZA

9 PEDAGOGO Y DIRECTOR
 POR ENRIQUE SINGER

10 JOSÉ CABALLERO, DIRECTOR
 POR JOSÉ CABALLERO-PDG

DOSSIER TEATRO ALEMÁN CONTEMPORÁNEO

14 EL GOETHE-INSTITUT Y EL TEATRO ALEMÁN EN AMÉRICA LATINA
 POR FOLCO NÄTHER

15 ¿NADA QUE DESEAR?
 POR TILL BRIEGLEB

20 LA DIRECCIÓN DE ESCENA EN ALEMANIA
 POR EVA BEHRENDT

26 TRABAJO DRAMÁTICO SOBRE LA ÉPOCA
 POR FRANZ WILLE

32 FAMILIA, ESTADO, INDIVIDUO
 POR THEATERHEUTE

38 PEQUEÑOS NUEVOS MUNDOS EN EL ANTIGUO GRAN MUNDO
 POR SIMONE MEIER

41 TEATRO ALEMÁN EN LA WEB
 POR MARTIN BERG

ENSAYO
42 LOS PROFETAS DE CLIPPERTON
 POR MARIO FICACHI

REPORTAJE ESPECIAL
PUERTA DE LAS AMÉRICAS
48 PUERTA DE LAS AMÉRICAS: REDES DE DISTRIBUCIÓN DE LA OBRA ARTÍSTICA
 POR PDG

52 REDES DE DISTRIBUCIÓN DEL TEXTO DRAMÁTICO Y DEL ESPECTÁCULO
 POR PDG

58 LA TRANSERRACIÓN DEL TEATRO
 POR FERNANDO DE ITA

60 EL TEATRO MEXICANO EN EL MUNDO
 POR LUIS SANTILLÁN

REPÚBLICA DEL TEATRO
 BAJA CALIFORNIA
64 EL TEATRO, UN DERECHO CULTURAL
 POR VIANKA R. SANTANA

65 ¿PRIMERO LA VOZ Y DESPUÉS LA PALABRA?
 POR MARIO MONTENEGRO

JALISCO
66 EL TEATRO, LA DANZA
 POR MÓNICA CASTELLANOS BARBA

67 EN MEMORIA DE DON PANCHO
 POR FAUSTO RAMÍREZ

MICHOACÁN
68 ALFREDO MENDOZA GUTIÉRREZ
 POR JOSE LUIS RODRÍGUEZ ÁVALOS

NUEVO LEÓN
70 UN LUGAR PARA LOS DÍAS QUE VIENEN
 POR CÉSAR MANJARREZ

QUERÉTARO
72 DE ADENTRO VIENE LA LIBERTAD
 POR HERNANDO LOZADA

VERACRUZ
74 SI LA EFERVESCENCIA FUERA RIQUEZA...
 POR FRANCISCO BEVERIDO

ZACATECAS
76 IMPRESIONES DE UN CURIOSO DEL TEATRO
 POR ALDUS MARE

ESCENA INTERNACIONAL
78 TRAVESÍA Y DELIRIO PARA LLEVAR A ESCENA CIEN AÑOS DE SOLEDA
 POR MISAEL TORRES

79 LA MODERNIDAD DEL TEATRO EN COLOMBIA
 POR ENRIQUE LOZANO

IN MEMORIAM
80 LUIS ARMANDO LAMADRID
 POR JESÚS CALZADA

PRÓXIMO ESTRENO
81 EL SER HUMANO SOBRE EL ESCENARIO
 POR LUZ EMILIA AGUILAR ZINSI

ESTRENO DE PAPEL
MI JOVEN IDIOTA CORAZÓN
 DE ANJA HILLING

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 HUIJARA
MAURICIO JIMÉNEZ*
LUIS ARMANDO LAMADRID
ALEGRÍA MARTÍNEZ
LUIS NEVAREZ
RODOLFO OBREGÓN
RUBEN ORTIZ
ENRIQUE SINGER
HILDA SARAY

DISEÑO Y PRODUCCIÓN EDITORIAL
MIRIAM AGUIRRE ARVIZU

ASISTENCIA GENERAL
MARÍA DE LA PAZ ZAMORA

FOTOGRAFÍA
FERNANDO MOGUEL
JOSÉ JORGE CARREÓN

PUBLICIDAD
Y ASISTENCIA EDITORIAL
ELIZABETH GUERRERO

DISTRIBUCIÓN Y DIFUSIÓN
EDGAR LAURRABAQUIO
SERGIO SÁNCHEZ

COORDINADOR DE VOCEADORES
HUGO CORRIPIO

COORDINADORES
DE SECCIONES FIJAS EN LOS ESTADOS

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

IMPRESIÓN
GRÁFICA, CREATIVIDAD Y DISEÑO

PASO DE GATO, revista trimestral núm. 25, Abril-Junio 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
editorialpdg@gmail.com

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

EL CONTENIDO DE LOS ARTÍCULOS ES RESPONSABILIDAD DE SU AUTOR.

Esta revista se publica gracias al apoyo de las siguientes
instituciones: Dirección de Teatro y Difusión Cultural de la
UNAM, CNCA, INBA, Centro Cultural Helénico y Universidad
de Guadalajara, así como de los gobiernos de Michoacán,
Nuevo León, Querétaro, Baja California, Jalisco, Veracruz y
Zacatecas.

*Sistema Nacional de Creadores de Artes (FONCA).

** Jóvenes Creadores 2005-2006 (FONCA).

¿CÓMO SE VENDE EL ARTE TEATRAL?

Un nuevo galardón cosecha PASODEGATO, Revista Mexicana de Teatro. En esta ocasión, la Asociación Mexicana de Críticos de Teatro (AMCT) que fundara el legendario dramaturgo Rafael Solana, nos distingue con el Premio "Antonieta Rivas Mercado" al Mejor Medio de Comunicación por su labor de difusión y apoyo a la cultura teatral de nuestro país. En noviembre del año pasado recibimos el Premio Nacional de Periodismo José Pages Llergo 2005 a la mejor Publicación o Programa Cultural. Nos sorprendía en ese momento –y halagaba– que fuera el gremio periodístico y no el teatral el que hiciera tal reconocimiento. Agradecemos a la AMCT que nos estimule para no tirar la toalla en el trance sexenal que será la prueba de fuego de esta publicación independiente.

De cara a la tercera emisión del encuentro "México, Puerta de las Américas" nos hemos preguntado, junto a su organizador, Mario Espinosa, ¿cómo es que venden y distribuyen los textos dramáticos y los espectáculos nuestros colegas hispanoamericanos? Y para ello hemos realizado unas encuestas donde lo que destaca es cómo cada creador u organización teatral ha buscado el Santo Grial de la distribución durante mucho tiempo para encontrarse con que no existe un método claro ni específico sino más bien estrategias que cada uno implementa de manera particular. La manera en que hacen circular los textos y los espectáculos en sus respectivos países y en el extranjero no es, pues, una ciencia exacta. Creemos que resultará de interés este material para discutir y apropiarse de las muy diversas estrategias. También, en esta misma sección, hemos hecho un recuento incompleto de cómo ha circulado la dramaturgia y los espectáculos mexicanos en el extranjero de 2003 a la fecha. El diagnóstico que puede hacer el lector es sorprendente: a partir de apoyos limitadísimos (la visita de las siete casas en donde una institución da un boleto de avión, otra uno más para que el grupo acabe financiando parte de su gira) el teatro mexicano ha circulado por el mundo como nunca antes en su historia.

Dedicamos el Dossier al Teatro Alemán Contemporáneo, como lo hemos hecho en números anteriores al teatro checo y colombiano, con la finalidad de mirar más allá de nuestras fronteras y ponernos al día con lo que pasa en la escena mundial. Son pocos los mexicanos que han logrado estar en contacto con lo más representativo del teatro de otras latitudes y creemos importante que PASODEGATO asuma esta tarea. Gracias a una estrecha colaboración con el Instituto Goethe y su director Folco Näther, se ha elaborado un Dossier excepcional que, acompañado de la obra *Mi joven idiota* corazón de la dramaturga Anja Hilling, darán a nuestros lectores un panorama muy completo del teatro alemán de hoy.

El Perfil de este número lo hemos dedicado a uno de los directores de escena y formadores de actores más importantes de nuestro país, José Caballero. "Un provocador invisible" que, en palabras de Enrique Singer, "tiene la fortaleza de reelaborar su propio trabajo de dirección al escuchar, con una impresionante cualidad receptiva, el latido artístico del actor aún sin que éste lo note".

Por último, quisiéramos consignar nuestra tristeza por el fallecimiento de Luis Armando Lamadrid, actor, director e investigador teatral que nos acompañó desde los inicios de PasodeGato como un consejero editorial apasionado e inteligente. Descanse en paz.

Jaime Chabaud.



MENSAJE PARA EL DÍA MUNDIAL DEL TEATRO

UN RAYO DE ESPERANZA

Víctor Hugo Rascón Banda

Todos los días deben ser días mundiales del teatro porque en estos veinte siglos siempre ha estado encendida la llama del teatro en algún rincón de la tierra.

Al teatro siempre se le ha decretado la muerte, sobre todo con el surgimiento del cine, la televisión y ahora los medios digitales. La tecnología invadió los escenarios y aplastó la dimensión humana, se intentó un teatro plástico, cercano a la pintura en movimiento, que desplazó la palabra. Hubo obras sin palabras o sin luz o sin actores, sólo con maniqués y muñecos en una instalación con múltiples juegos de luces.

La tecnología intentó convertir al teatro en fuego de artificio o en espectáculo de feria.

Hoy, asistimos a la vuelta del actor frente al espectador. Hoy presenciamos el retorno de la palabra sobre el escenario.

El teatro ha renunciado a la comunicación masiva y ha reconocido sus propios límites -que le imponen la presencia de dos seres frente a sí que se comunican sentimientos, emociones, sueños y esperanzas. El arte escénico está dejando de contar historias para debatir ideas.

El teatro conmueve, ilumina, incomoda, perturba, exalta, revela, provoca, transgrede. Es una conversación compartida con la sociedad. El teatro es la primera de las artes que se enfrenta con la nada, las sombras y el silencio para que surjan la palabra, el movimiento, las luces y la vida.

El teatro es un hecho vivo que se consume a sí mismo mientras se produce, pero siempre renace de las cenizas. Es una comunicación mágica en la que cada persona da y recibe algo que la transforma.

El teatro refleja la angustia existencial del hombre y desentraña la condición

humana. A través del teatro no hablan sus creadores sino la sociedad de su tiempo.

El teatro tiene enemigos visibles, la ausencia de educación artística en la niñez, que impide descubrirlo y gozarlo; la pobreza que invade al mundo, alejando a los espectadores de las butacas, y la indiferencia y el desprecio de los gobiernos que deben promoverlo.

En el teatro hablaron los dioses y los hombres, pero ahora el hombre habla a otros hombres. Por eso, el teatro tiene que ser más grande y mejor que la vida misma. El teatro es un acto de fe en el valor de una palabra sensata en un mundo demente. Es un acto de fe en los seres humanos que son responsables de su destino.

Hay que vivir el teatro para entender qué nos está pasando, para transmitir el dolor que está en el aire, pero también



para vislumbrar un rayo de esperanza en el caos y pesadilla cotidiana.

¡Vivan los oficiantes del rito teatral!
¡Viva el teatro!

VÍCTOR HUGO RASCÓN BANDA. Dramaturgo y Presidente de la Sociedad General de Escritores de México. SOGEM.

POR PRIMERA VEZ

PDG

En 1962 el III UNESCO establece el 27 de marzo como Día Mundial del Teatro, a iniciativa de algunos artistas que depositaron en esta festividad su esperanza -y confianza- en que el arte escénico estableciera lazos permanentes de solidaridad y comprensión entre los pueblos. Desde entonces, cada año una personalidad renombrada en el campo de las artes escénicas es invitada a compartir una reflexión sobre el teatro y la armonía internacional. Por citar los nombres de algunos, diremos los de Jean Cocteau, Arthur Miller, Laurence Olivier, Peter

Brook, Eugene Ionesco, Martin Esslyn, Edward Albee, Tankred Dorst y Ariane Mnouchkine, entre otros.

En esta ocasión, y por primera vez en la historia de esta importante celebración, un artista mexicano es invitado a ofrecer el Mensaje Internacional de este año. Felicidades a Víctor Hugo Rascón Banda, pero sobre todo, felicidades al teatro mexicano por alcanzar esta distinción. Publicamos como una primicia, para nuestros lectores, el texto que se difundió a nivel mundial el pasado 27 de marzo de 2006.

ENTREVISTA CON JOSÉ CABALLERO

UN PROVOCADOR INVISIBLE

Silvia Ortega

1. UN SÉQUITO DE CAJAS

A Pepe lo asocio con cajas de cartón. Me es inevitable. Adonde quiera que iba, un séquito de cajas lo seguía fielmente. ¿Qué guardaban esas cajas?

Éramos un heterogéneo grupo de estudiantes de dirección de escena. Pepe, el maestro, nos invitaba a sesiones de lectura para preparar un montaje colectivo, nuestro modesto ritual de iniciación. Era 1998, José deseaba echar raíz, pero no encontraba dónde, así que el sitio de reunión cambiaba de aquí para allá. Lo que no cambiaba eran las cajas. Me llegué a asomar un par de veces. No contenían ropa, ni adornos, ni aparatos electrodomésticos. Las cajas que alcancé a ver estaban llenas de libros.

Sentado, con sus manos entrelazadas, mira sin darse cuenta sus zapatos a través del vidrio de la mesa. “Soñaba con ser escritor –dice–, no he dejado de soñar con ser escritor. Soy una especie de Bartleby que ha preferido no hacerlo y en cambio sí dirigir. Sí... Tengo el complejo de Bartleby: *preferiría no hacerlo*.” Ríe y me mira como esperando alguna respuesta. “También quise ser estrella de rock... Eso hubiera estado bien. Aunque ahora estoy reducido a tocar cada vez menos en las fiestas”.

En las noches de reunión de aquellos años, Pepe disfrutaba cantar con su guitarra. Los Beatles no podían faltar, tampoco Bob Dylan, Joaquín Sabina. Grandes letras, buenas melodías. Amplio repertorio y memoria prodigiosa. A veces lo seguíamos en los coros, pero a veces no teníamos idea de qué cantaba. Como sea, la fiesta se dividía en estéreo y en Pepe. Y ya entonados, soltaba de pronto alguna referencia literaria. Parecía, junto a nosotros sus alumnos, un estudiante más. Y en ese desparpajo, en esas borracheras, en realidad era como si quisiera hacerse invisible. Nadie de nosotros, escuchándolo cantar o viéndolo arrastrar esas cajas a todas partes podía imaginarse que estaba pasando por una sombría etapa de transición –mudanzas, separaciones amorosas, confusión profesional–.

“Me pasó lo que dice Dante al principio, *nel mezzo del camin di nostra vita*... Creo que pasé por la zona oscura, creo que bajé al infierno, creo que salí por el culo del diablo y que atravesé un purgatorio y que estoy entrevistando otra posibilidad de vida”.

2. FAUSTO O LA TELEVISIÓN

–¿Quién quiere integrarse al grupo de teatro de la escue...?– no acabó de preguntar la maestra



I destierro de Juan Tovar Foto de José Jorge Carreón

de la secundaria 3, cuando una mano ya estaba levantada. Pepe no bajó su brazo hasta asegurarse que hubiera quedado en la lista. De eso hace más de treinta años.

–Fue un impulso –me dice ahora–. Ahí comenzó todo. Era un niño tímido y aislado y, aunque sufrí, estuve dispuesto a luchar contra ello. Después, cuando estuve por primera vez en escena, cuando viví el proceso de producción, descubrí que pertenecía yo a ese mundo.



José Caballero dirigiendo *El Rey Lear* de William Shakespeare. Foto de José Jorge Carreón.

José tenía 18 años cuando dirigió profesionalmente. Después de montar *El pelicano*, de Strindberg, sus maestros (Mendoza, Gurrola, Margules y Tavira) ya le hablaban como a un colega. “Empecé a tener ofertas de trabajo. Muy pronto empecé a tener cierto lugar en el teatro”. Entonces vino una segunda etapa en la que hizo ciertas obras exitosas como *La ginecomaquia*, de Hugo Hiriart y *El destierro*, de Juan Tovar.

–Después vino un fracaso, *Las adoraciones*, las aberraciones o las aburricones, como le quieras llamar, también de Tovar, la obra con la que más he sufrido. Fracase con esa porque caí en la trampa de hacerlo con una Compañía Nacional. Trabajé con gente que no estaba dispuesta a trabajar conmigo y que entendían el teatro de una manera muy distinta. Padecí en manos de actores terriblemente caprichosos, inconstantes, indisciplinados. Fue una experiencia necesaria porque aprendí a no admitir más esas cosas.

–¿Y después...? –trató de dilucidar ese parteaguas en su vida–.

–Comencé a dar clases, y entonces me quisieron desviar.

–¿Te quisieron desviar, adónde, quiénes? –José me mira convencido de que existe otro mundo:

–La Televisión –me lo dice en mayúscula, como si hablara del diablo prometiéndole celebridad y dinero–. Llegó la tentación de la Televisión.

José, ambicioso, se convirtió en un director de telenovelas. “Me desvié de mi camino. A raíz de eso, bajó mucho mi idea de la calidad que necesitaba el teatro. Fue una etapa horrible de mi vida. Como bajar a los infiernos. Vi de cerca muchos vicios, tanto humanos como actorales. Estuve a punto de flaquear en muchos sentidos. Y bueno, yo estaba ganando mejor, pero era yo un hombre profundamente infeliz –Pepe lo expresa distanciadamente, como si hasta ahora

lo comprendiera-. De joven, el teatro me dio libertad. Me dio la oportunidad de fluir por primera vez. Me dio una enorme sensación de felicidad y en algún momento perdí esa libertad. Cuando logré salir de la televisión, me convertí en una especie de vagabundo, estuve errando, dando golpes de ciego, danzando en una y otra dirección. Tuve conflictos éticos. No lograba encontrar un camino profesional. Además, estaba yo muy mal de mi cabecita, mal en mi vida íntima. Me sentía perdido. Lo único que puedo decir a mi favor es que nunca dejé de trabajar, nunca dejé de dirigir teatro. Y, a pesar de todo, creo que hice buenos trabajos, que tuve buenos momentos. Hacer teatro es un impulso que se ha mantenido constante en mí. ¡Me estoy confesando!

-¿Qué te sacó de ahí?

Sin pensar responde:

-Lisa Owen y Enrique Singer me sacaron de ahí y les estoy muy agradecido. *Escenas de un matrimonio*, me sacó de ahí. A raíz de ese trabajo, me hice mucho más consciente de lo que hacía. Revisarme en Bergman me hizo también más consciente de mi vida íntima. Y entonces comencé a agarrar rumbo. Tardé mucho. Y voy por aquí.

3. LA LECCIÓN DE TEATRO BUDISTA

-¿Quién eres ahora, Pepe?

-Soy un hombre mucho más consciente.

-¿Y en este nuevo rumbo, qué te exiges como director?

-Estudiar cada vez más. Trabajar y vencer dos cosas que yo siento están continuamente ahí. Lo primero, es ese miedo ancestral que siempre he tenido y que, siento, es una máscara de lo segundo: la pereza. Ahora llevo una lucha sin cuartel contra la pereza. Esto significa: no renunciar a trabajar con las dificultades. Muchos colegas renuncian a trabajar con las dificultades que muestran los actores, yo pienso que es por pereza y sé que yo no quiero permitírmelo. Hay que hacer todo lo posible porque las cosas salgan. Esa es una gran lección que me dio Héctor Mendoza alguna vez, me dijo: "los actores están en tus manos, ellos confían en ti, tienes la obligación de romperte la madre porque ellos estén bien, aunque fracasas".

Si en algo Pepe no se ha desviado, es en su vocación como profesor. "Siempre me ha dado felicidad. Es una vocación que ahora siento mucho más firme".

-¿Qué buscas en el actor?



-Verdad. Creo que Stanislavsky lo ha dicho con una claridad meridiana. Buscamos la creación de un espíritu humano y para que ese espíritu humano exista, el actor necesita vaciarse de sí mismo, reinventarse, redescubrirse. Evidentemente, no hay una verdad, pero cuando la verdad se manifiesta en las personas, en el presente, la verdad es innegable, uno la ve, la puede palpar. Los actores aspiran a esta verdad y de una manera inconsciente se ponen obstáculos. Sin embargo, necesitan entenderla y transgredirse, y yo creo que soy, en el mejor de los casos, una ayuda para que ellos puedan quitar el obstáculo, romperlo, saltarlo o cavar un túnel por debajo. Cualquiera que haya trabajado cerca de los actores sabe que no quieren fingir, que no mienten, que están buscando hacer las cosas de verdad y aportan su ser. La totalidad de su ser es su instrumento para darle al público un poco de verdad.

-¿Qué significa ser maestro?

-El maestro es un guía, es un transmisor. Más allá de que haya ciertas cuestiones técnicas que enseñar, yo creo que es fundamentalmente una actitud ante la vida y ante el arte. Es lo que yo recibí de Héctor Mendoza. En los momentos de flaqueza, de duda, de incertidumbre, de pronto el maestro aparece de la misma manera en la que dicen los budistas de todas las escuelas, aparece el maestro. Yo veo que los alumnos llegan en una actitud de entrega, de devoción. He cometido errores y por ellos he defraudado gente en el pasado. Les fallé como profesor. Eso es algo que ya no me quiero permitir. Ser maestro es un ejercicio cotidiano de dedicación, de trabajo y de no permitir que haya actitudes poco éticas. Intento hacerles

entender la importancia de que la ética guíe el trabajo cotidiano.

-¿La pedagogía y la dirección se pueden separar?

-Para mí están juntas. Yo no creo en el director que dice: "¡No, no! ¡Pero eso es dar clases! Eso no es lo mío, lo mío es dirigir". No puedo ser así. No es que presuma de que les tenga que enseñar todo a los actores, pero hay que ayudarlos -a los jóvenes más, porque tienen menos experiencia de vida-. Incluso los actores más experimentados muchas veces acumulan vicios, mañas, flojeras; otras veces, tienen muchísimo que enseñar. Aprendo mucho de actores como Claudio Obregón, Ana Ofelia Murguía, Angel Peláez, Marta Verduzco, Luisa Huertas, Julián Egurrola o Margarita Sanz.

-¿Qué es lo que enseña José Caballero?

-La naturaleza es nuestra guía. Eso es lo que pretendo cuidar. Ir en contra de la naturaleza -está demostrado- produce aberraciones tanto en la escena como en la vida. Tener que actuar conforme a la naturaleza. En las clases de actuación estudiamos la naturaleza humana. Aprendemos a conocerla y a saber cómo funciona.

4. EL MAESTRO QUE SIEMPRE SE APARECE

Si lo ves en la calle, Pepe no llama demasiado la atención. Pero es porque es un provocador invisible. Es invisible porque, antes que nada, es un provocador de sí mismo. Sabe diluirse en la vida, y sin cargar banderas, sabe desarmarse ante sus actores y alumnos.

-¿Sabes? -me dice-, creo que de alguna manera estoy cerca de ser el hombre de teatro que soñé.

-¿Cómo es ese hombre?

-Sigo amando el teatro, eso es lo más importante. Me da terror dejar de amarlo y convertirme en un burócrata. Hago teatro, amo el teatro, creo en el arte de las relaciones humanas, creo en el arte vivo. He ido logrando un equilibrio. Digo, ya era hora, ¿no? Digo, ¡a los cincuenta años! Lo que sucedió es que no me había percatado -pero me percaté hasta mucho después- de que lo que me impedía recuperar esa sensación de libertad que tenía al principio es que estaba esperando algo, de alguna manera fuera del teatro mismo -dice José como si estuviera mostrándome la piedra que encontró en su zapato-. Es una cuestión de ego. Eso es. Y lo que pasa es que hay una serie de aspiraciones no cumplidas. Uno cumple de una manera distinta a como uno piensa que debe de cumplirlas. Es una competencia un tanto absurda. Como si hubiera una meta -suspira como si lanzara la piedra por la ventana-. Descubrí que el camino es la meta, que la felicidad está en ese trabajo cotidiano, que tengo un compromiso con la gente y que hay que hacer todo lo posible para que esto salga adelante más allá de los comentarios de quien sea, de los resultados aparentes y demás. Eso es lo que proporciona más felicidad.

-¿En qué crees, Pepe?

-Creo en el teatro. El teatro es el arte de



las relaciones humanas. El teatro ayuda a los espectadores a llevar una vida mejor, a entender mejor la vida. Creo que esta función religiosa que dio origen al teatro permanece y creo que en el futuro será más y más necesaria. Ante las contingencias de la vida, ante la naturaleza que se rebela, yo veo que el teatro tiene presente. Este es un credo para mí.

Parece como si hubiera llegado a la conclusión de que su arraigo es el desarraigo. Que su séquito de cajas lo seguirá siempre, aunque ya las haya desempacado.

-A fin de cuentas, me tardé todo este tiempo en aprender la lección que Héctor Mendoza, el maestro que siempre se aparece, puso frente

a mí desde el principio: la disciplina es consecuencia del amor por lo que haces y hay nada, nada que pueda hacer una carrera un creador como no sea el esfuerzo cotidiano ese juego comprometido, ese trabajo, ese sueldo. Como dice Ibarguengoitia en *Susana y jóvenes*, "la creación artística es un trabajo aburrido como hacer quesadillas". La cuestión está en que se puede disfrutar. Todo esto lo hizo Pepe con gran serenidad.

-He dejado de pelearme conmigo mismo

SILVIA ORTEGA. Directora de escena, crítica y columnista de la revista Chilango.

EN ARMONÍA CON EL UNIVERSO

EL MAESTRO Y EL AMIGO

Ignacio Flores de la Lama

Escuché hablar de él hace más de veinticinco años. Se decían cosas muy buenas de su trabajo como director; no cruzamos vías entonces y la vida siguió. Hace cinco años que trabajamos juntos en CasAzul, un proyecto académico y artístico que no se explicaría sin sus valiosísimas aportaciones.

Con todo, creo que por alguna razón he tenido más contacto con la persona de José Caballero que con el maestro y el artista de la escena que es. Es difícil decir que lo conozco, pero creo saber quién es. Inmerso en contradicciones, de esas que enriquecen; colmado de experiencias, de esas que aleccionan, y poseedor de un agudo sentido de la observación, José Caballero hace todos los días su parte

para estar integrado al todo; esta no es una figura retórica, es muy sencillo: Caballero trabaja para la escena nacional, sí, pero no sólo eso; en algún nivel, de alguna manera difícil de explicar, trabaja también por la armonía con el universo. ¿Me excedí en mi apreciación? No, no lo creo.

Veo a José Caballero en el centro de un triángulo que forman La Plaza México, La Casa Tibet, y la Unidad Cultural del Bosque; me gusta saber que está ahí.

Respeto enormemente al maestro por su capacidad para transmitir sus conocimientos y su pasión por el teatro.

Admiro profundamente al director de escena, siempre capaz de contar muy bien la historia y, en ocasiones, de llegar

a lo sublime; sólo tengo gratitud por esos momentos de verdad y de auténtica belleza con que periódicamente nos obsequia.

Pero al que más quiero es a mi amigo José Caballero.

IGNACIO FLORES DE LA LAMA. Dramaturgo, pedagogo y director del Proyecto CasAzul.



La suerte suprema de José Caballero. Foto de José Jorge Carreón.

UN DIRECTOR QUE SE FORMÓ EN LAS TABLAS



A buen fin de Héctor Mendoza. Foto de José Jorge Carreón.

JOSÉ CABALLERO

Héctor Mendoza

José Caballero cumplía dieciocho años cuando abordamos el avión que nos conduciría a Europa. A él, a mí y, claro, a toda la compañía de actores integrantes del espectáculo de cámara *In memoriam*. Íbamos invitados a participar en el festival de teatro experimental en Wrocław, Polonia. Él y Margarita Sanz eran los elementos más jóvenes del grupo. Nos presentamos en Polonia y posteriormente en dos ciudades de Holanda y en Bruselas. Después de haber cumplido con el calendario de nuestras presentaciones públicas, cada quien se fue a pasear por su lado y José Caballero, Margarita Sanz y yo nos fuimos a Suiza y después a Italia. Todo aquello fue de lo más gozoso.

Y es que José Caballero que se había iniciado como un director de escena, aunque terriblemente joven, sumamente talentoso, a instancias mías se puso a estudiar toda la carrera de actuación en el recientemente inaugurado CUT. En aquel entonces compartíamos en el Centro Universitario de Teatro clases con la Facultad de Filosofía y Letras; por lo que José Caballero, al igual que algunos otros de los alumnos del CUT más interesados en ser directores que actores, tomaron la clase de dirección y algunas otras materias teóricas que se impartían en el Departamento de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad.

A pesar de que desde una primera instancia había yo considerado a José Caballero un director escénico de talento, le dije que para convertirse en un buen director de escena el talento no es suficiente; que hay que apoyar ese talento natural con muchos conocimientos teóricos y con los prácticos esenciales de la actuación para lograr llegar a ser un director de escena realmente bueno. Así que José siguió con Luis de Tavira, con Julio Castillo y conmigo

todo el curso de actuación que se impartía en el Centro Universitario de Teatro. Fue, pues, por eso que participaba como actor en *In memoriam*.

Después de haberlo castigado con el sometimiento a la práctica actoral, le di nuevamente la oportunidad de dirigir. Y digo *le di*, porque entonces era yo el Director del Departamento de Teatro de la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM y tenía posibilidad de producir espectáculos teatrales. José escogió *El Pelicano*, de Strindberg para presentarse, ya en forma más seria, prácticamente en forma profesional, como director de escena. Llevaba en el reparto a dos actrices excelentes: Virginia Manzano, actriz de la vieja guardia, y Luisa Huertas, de la mucho menos vieja guardia. El espectáculo fue un verdadero éxito. Por tanto, José Caballero comenzó así una muy buena carrera. Yo todavía pude producirle *Un día de Octubre*, de Georg Kaiser y *El mal de la juventud*, de Ferdinand Brückner.

Hoy, después de una ya muy larga carrera, José Caballero dirige finalmente una obra mía, *A buen fin*, en el Teatro Julio Castillo. Es, generalmente muy difícil, si no imposible, que un dramaturgo quede satisfecho con la versión que necesariamente tendrá que darle el director a la obra que le monta. Yo, como director, sólo recuerdo cuatro ocasiones en que el autor de la obra que yo había dirigido había dejado satisfecho al autor del texto con mi puesta en escena. Ellos fueron: Elena Garro con mi versión de su *Un hogar sólido*, Luisa Josefina Hernández con su *Danza del urogallo múltiple*, Óscar Liera con su *Repaso de indulgencias* y Gerardo Velásquez con su *Tiro de Dados*. A mí, como dramaturgo, me ha pasado lo contrario. Son más las veces que he quedado satisfecho con las puestas en

escena que hacen de mis obras otros directores, de las que he quedado a disgusto. Tengo muchísima suerte. Desde *Las cosas simples* dirigida por Celestino Gorostiza, hasta ésta de ahora bajo la maravillosa –llena de inventiva y de ritmo y de humor chispeante– dirección de José Caballero. Soy un dramaturgo con muchísima suerte, no cabe duda.

En mi opinión –y haciendo mi mejor esfuerzo por ser objetivo–, José Caballero es actualmente el mejor director joven en México –que aunque ya no podamos decir que sea de los más jóvenes, sí es muy joven aún–. Afirmar lo anterior no quita que, por supuesto, haya tenido fallas en el pasado. ¿Quién no las tiene? Ningún director de escena podemos ser garantía de calidad al cien por cien en cada ocasión; porque todos, hasta Peter Brook, tenemos nuestros altibajos. En el caso de José Caballero sus *bajos* son menores en gran medida a sus *alti*, lo cual lo convierte, sin duda, en un gran director. Además de mi *A buen fin*, habría que recordar su muy reciente –y magnífica– puesta en escena de *Fedra y otras griegas*, de la muy talentosa Ximena Escalante. Ésta ha sido, sin lugar a dudas, una de las puestas en escena más brillantes de los últimos tiempos. Y que quede constancia que aquí desde luego puedo ser más objetivo, ya que la obra no era mía.

Me uno de manera muy entusiasta al reconocimiento que PASO DE GATO hace en este número al talento de José Caballero.

HÉCTOR MENDOZA. Dramaturgo, pedagogo y director de escena. Figura emblemática del teatro mexicano contemporáneo. Actualmente en cartelera su obra *A buen fin*.

PEDAGOGO Y DIRECTOR

Enrique Singer

Confieso una profunda admiración profesional hacia José Caballero. Inicié mi contacto con Pepe como espectador en lo que para mí eran sus primeros trabajos: *La Ginecomaquía*, en el teatro Coyoacán, en donde con un texto sorprendente de Hugo Hiriart, cuatro locas tremendas se desbarataban en el escenario; y en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón, un poco más tarde, con *Manga de clavo* y un espléndido Emilio Echeverría en un texto de Juan Tovar. Sin embargo, Pepe ya tenía una larga trayectoria como director con puestas en escena que le dieron fama: *El destierro*, *La madrugada*, *Las adoraciones* etc. Pepe fue un director que inició su carrera desde muy joven y que rápidamente trabajó con los actores más importantes de nuestro país. Como director, combina la limpieza y eficiencia escénica con la profundidad y el aliento poético. Director al mismo tiempo dedicado y profundo, riguroso y lúdico, integra la frescura del riesgo con un largo y continuo oficio. Siempre dispuesto a la búsqueda y a transgredir sus límites, a explorado la dramaturgia (*La suerte suprema*) así como la escenografía (*El contrapaso*), su estilo de dirección se adereza con trabajos actorales impecables. Pepe se distingue por conducir al actor por caminos claros y seguros, tiene la fortaleza de reelaborar su propio trabajo de dirección al escuchar, con una impresionante cualidad receptiva, el latido artístico del actor aún sin que éste lo note. Esa cualidad –la de recibir y procesar propuestas con la inteligencia de conducir las hacia un estilo o una verdad artística–, lo convierten en uno de los mejores y más propositivos maestros de actuación en México. El Caballero pedagogo tiene el rigor y la fortaleza de su maestro Mendoza, combinada con la sutileza y la estética del creador escénico que es. Pepe no exactamente enseña a actuar, sutilmente provoca en el alumno las condiciones para que él mismo descubra los caminos que lo

Escenas de un matrimonio de Ingmar Bergman. Foto de José Jorge Carreón.



harán actor; pareciera que los alumnos de Pepe aprenden en realidad de ellos mismos, con la guía de unos ojos atentos al desarrollo de su individualidad. En su pedagogía, Pepe funciona como una especie de machetero que le va segando al alumno los obstáculos que impiden su desarrollo; así, los actores que ha formado son artistas propositivos, inteligentes y rigurosos con una clara vocación por la investigación actoral. Pepe, a través de los años, ha logrado lo que muchos se proponen y pocos consiguen: un diálogo entre la práctica del director y la práctica pedagógica construyendo una red de alumnos-actores con los que ha ido y sigue construyendo un

discurso escénico cada día más profundo. Tiene la inteligencia para convertir a sus alumnos en colegas con quienes discute escénicamente desde una actitud horizontal y absolutamente profesional. El ahora director de la Compañía Nacional de Teatro no las ha tenido fáciles, ha luchado contra enemigos internos difíciles; y ahora, tal vez a la mitad de su vida artística, se ha convertido en una de las piezas clave del arte escénico mexicano que transita entre dos siglos.

ENRIQUE SINGER. Actor, director de escena y traductor. Actualmente es pedagogo en CasAzul.

JOSÉ CABALLERO, DIRECTOR

José Caballero-Redacción PDG

1972 *Fin de partida*, de Samuel Beckett. Teatro de Papel Y Teatro Carlos Lazo, UNAM.

1973 *Variaciones sobre un tema de Samuel Beckett*. Centro Universitario de Teatro, UNAM.

1974 *El pelícano*, de August Strindberg. Teatro Casa de la Paz, SRE, UNAM. Escenografía de Alejandro Luna.

1976 *Un día de octubre*, de Georg Kaiser. Centro Universitario de Teatro, UNAM.

1977 *Edipo tirano*, paráfrasis de Carlos Ortega a la obra de Sófocles. Centro Universitario de Teatro, UNAM.

1978 *La enfermedad de la juventud*, de Ferdinand Bruckner. Centro Universitario de Teatro, UNAM.

1979 *La madrugada*, de Juan Tovar. Centro Universitario de Teatro UNAM. Música original de Rafael Fuentes Orduñez.

1980 *Bill*, de Sabina Berman. Teatro Granero. INBA-José Hernández Díaz.

1981 *La ginecomaquia*, de Hugo Hiriart. Teatro Coyoacán, UAM-Sindicato de Actores Independientes.

1982 *El destierro*, de Juan Tovar. Foro Sor Juana Inés de la Cruz y Teatro Santa Catarina, UNAM. Escenografía de Arnold Belkin. Iluminación de Gabriel Pascal. Música original de Erando González.

El medallón de mantelillos, de Guillermo Sheridan y Daniel Catán. Teatro Miguel Covarrubias, UNAM.

1983 *Las adoraciones*, de Juan Tovar. Teatro del Bosque. Compañía Nacional de Teatro, INBA.

1984 *Gaspar*, de Peter Handke. Teatro Casa de la Paz. UAM.

Asamblea del blasfemo, de José Caballero. Casa del Lago. UNAM.

1985 *Compañeros*, de August Strindberg. Centro Universitario de Teatro. UNAM.

Manga de clavo, de Juan Tovar y Beatriz Novaro. Teatro Casa de la Paz y Teatro Juan Ruiz de Alarcón. UAM-UNAM. Escenografía de Alejandro Luna. Vestuario de Lucile Donay. Música original de Erando González y Leopoldo Novoa.

1986 *Loco amor*, de Sam Shepard. Teatro Libanés. Televisa.

Otra ópera de tres centavos, adaptación de José Caballero a la obra de Bertolt Brecht. Sótano del Teatro Carlos Lazo. Centro Universitario de Teatro. UNAM.

Huérfanos, de Lyle Kessler. Polyforum Cultural Siqueiros. Televisa.

1987 *Camille*, de Hugo Hiriart. Teatro Santa Catarina. UNAM.

1988 *Las mujeres sabias*, de Molière. Centro Universitario de Teatro, UNAM. Co-dirección de Lorena Maza. Bestuario de Beatriz Rusek.

1989 *La marquesa de Sade*, de Yukio Mishima. Teatro Casa de la Paz, UAM.

1990 *La mano ligera* y *Un amigo encarnizado*, de Eugène Labiche, Centro Universitario de Teatro, UNAM. Co-dirección Enrique Singer.

Yo, la divina Sarah, crestomatía de Tito Vasconcelos, Teatro Benito Juárez. Escenografía de Gabriel Pascal.

1991 *Medea*, de Eurípides, Teatro Julio Jiménez Rueda, ISSSTE. Escenografía de Gabriel Macotela Bechet. Iluminación de Gabriel Pascal.

1992 *Las paredes oyen*, de Juan Ruiz de Alarcón. Centro Universitario de Teatro, UNAM.

1993 *Así que pasen cinco años*, de Federico García Lorca. Teatro Legaria. Foro de la Ribera- IMSS. Co-dirección de David Olguín.

1994 *El contrapaso*, de Thomas Middleton y William Rowley. Foro Sor Juana Inés de la Cruz, FONCA-UNAM.

1995 *Mexican dream*, de Osvaldo Dragún, Casa del Teatro. Escenografía e iluminación de Philippe Amand. Titeres de Luis Martín Solís.

Una de tres, de Alejandra Trigueros, Casa del Teatro.

Ensayo de amor (es más laberinto), de José Caballero basado en la obra de Sor Juana Inés de la Cruz y Juan de Guevara, Teatro Julio Jiménez Rueda. Compañía Nacional de Teatro, INBA. Co-dirección de Jorge Arturo Vargas. Asesoría corporal de Ruby Tagle.

1996 *Por los caminos del sur*, de Víctor Hugo Rascón Banda. Foro Sor Juana Inés de la Cruz, UNAM. Escenofonía de Rodolfo Sánchez Alvarado.

Muerte deliberada de cuatro neoliberales, de Alejandra Trigueros, Teatro la Gruta, FONCA, Casa del Teatro.

1997 *Las mujeres sabias*, de Molière (reposición), Centro Cultural Helénico, Cárceles de la Perpetua, Teatro Juan Ruiz de Alarcón. UNAM.

Es uno de nosotros, de José Ramón Enríquez, Casa del Teatro.

1998 *La suerte suprema*, de José Caballero, Teatro Galeón. Casa del Teatro, FONCA, INBA. Escenografía de Edita Rzewuska. Iluminación de Philippe Amand.

Ubu desencadenado, de Enrique Rentería. Centro Universitario de Teatro, UNAM. Co-dirección Saúl Meléndez. Escenografía e iluminación de Edita Rzewuska.

Escenas de un matrimonio, de Ingmar Bergman. CasadelTeatro y ForoShakespeare. FONCA, Casa del Teatro. Escenografía de Edita Rzewuska. Iluminación Luis Manuel Aguilar. Escenofonía de Rodolfo Sánchez Alvarado.

1998 *Suave santa*, de José Caballero basado en la adaptación de la novela de Federico Gamboa hecha por Luis de Tavira, Julio Castillo y Héctor Mendoza, Casa del Teatro. Escenografía e iluminación de Luis Manuel Aguilar. Música original de Luis Rivero.

2000 *El vano afán del amor*, adaptación de Alfredo Michel a *Love's labours lost*, de William Shakespeare, ISSSTE-Casa del Teatro. Escenografía e iluminación de Arturo Nava. Vestuario de Cristina Sauza. Diseño sonoro de Rodolfo Sánchez Alvarado.

2001 *Algo de verdad (The real thing)*, de Tom Stoppard, Teatro de las Artes. FONCA, CNA, Argos Teatro. Escenografía e iluminación de Philippe Amand. Diseño sonoro de Rodolfo Sánchez Alvarado.

Corazón demediado, de Héctor Mendoza, Casa del Teatro, CEFAC.

La ginecomaquía, de Hugo Hiriart, Casa del Teatro, CEFAC. Escenografía e iluminación de Carlos Trejo.

Gianni Schicchi, de Giacomo Puccini (Ópera). Teatro de las Artes, CNA-SIVAM. Dirección de orquesta de Teresa Rodríguez.

Las metamorfosis, Espectáculo basado en el poema de Ovidio. CasAzul, Argos Teatro. Co-dirección Silvia Ortega, Edgar Álvarez, Rosa



Una especie de Alaska de Harold Pinter. Foto de José Jorge

Las mujeres sabias, de Molière. (Reposición.)

2003 *El verdadero oeste*, de Sam Shepard. Poliforum Cultural Sequeiros. Producción de Plutarco Haza.

Martha Fernández y Marcela Diosdado.

2002 *El destierro*, de Juan Tovar. Foro Sor Juana Inés de la Cruz, UNAM. Escenografía e iluminación de Phillippe Amand. Vestuario de Luis Manuel Aguilar. Música de Ana Lara. Diseño Sonoro de Rodolfo Sánchez Alvarado.

Don Pasquale, de Gaetano Donizetti (Ópera), Teatro de las Artes, CNA. Asesoría corporal de Ruby Tagle.

Fedra y otras griegas, de Ximena Escalante, Teatro Granero. Compañía Nacional de Teatro, INBA. Escenografía de Jorge Ballina. Iluminación de Víctor Zapatero. Vestuario de Tolita y María Figueroa. Diseño sonoro de Rodolfo Sánchez Alvarado. Asesoría corporal de Ruby Tagle.

Piedra de sol, basado en el poema de Octavio Paz, Casa del Teatro.

El Evangelio según Jesucristo, de José Saramago, CasAzul.

Il trittico (Il Tabarro, Suor Angelica y Gianni Schicchi), de Giacomo Puccini. Palacio de Bellas Artes, Compañía Nacional de Ópera, INBA. Dirección de orquesta de Enrique Patrón de Rueda. Escenografía de Luis Manuel Aguilar. Iluminación de Víctor Zapatero. Asesoría corporal de Ruby Tagle.



Fedra y otras griegas de Ximena Escalante. Foto de José Jorge Carreón.

La médium, de Gian Carlo Menotti (Ópera), Teatro de las Artes, Artescénica, FONCA, CNA. Dirección de orquesta Teresa Rodríguez. Escenografía e iluminación de Philippe Amand. Asesoría corporal de Ruby Tagle.

DeSazón, de Víctor Hugo Rascón Banda. Teatro Galeón, INBA. Imagen e iluminación de Alejandro Luna. Vestuario de Tolita y María Figueroa. Video de Sergio Yazbek.

2004 *Opción múltiple*, de Luis Mario Moncada. Teatro Ramiro Jiménez, OCESA. Escenografía de Hania Robrelo. Iluminación de Juliana Faesler.

Eco y Narciso, de Pedro Calderón de la Barca, Teatro Wilberto Cantón, CasAzul. Escenografía e iluminación de Itzel Alba y Patricia Gutiérrez.

El teniente, de Martin MacDonagh, Teatro Helénico. Rafael Sánchez Navarro-Sergio Pérez Grovas. Escenografía e iluminación de Philippe Amand. Escenofonía de Rodolfo Sánchez Alvarado.

Voces de familia, Estación Victoria y Una especie de Alaska, de Harold Pinter, Teatro Julio Castillo, Compañía Nacional de Teatro. INBA. Diseño espacial e iluminación de Matías Gorlero.

2005 *El rey Lear*, de William Shakespeare, Teatro Julio Castillo, Compañía Nacional de Teatro, INBA. Escenografía e iluminación de Alejandro Luna. Vestuario de Tolita y María Figueroa. Música original de Antonio Rusek.

Pericles, príncipe de Tiro, de William Shakespeare, Teatro Julio Castillo, CasAzul- INBA.

A buen fin, de Héctor Mendoza, Teatro Julio Castillo, Compañía Nacional de Teatro, INBA.





Creo que hay una contradicción entre intereses y las necesidades del público.

Lo que le interesa es lo que no necesita y lo que necesita no le interesa. Es menester hallar caminos para lo que necesita, aunque se resista a ello (...) de igual manera hay en teatro una diferencia entre éxito y eficacia.

H. M



EL GOETHE-INSTITUT Y EL TEATRO ALEMÁN EN AMÉRICA LATINA

Folco Näther

Este año 2006 se cumple el 50 aniversario luctuoso de Bertolt Brecht, representante sobresaliente del teatro alemán del siglo xx. Es, en definitiva, un momento especialmente adecuado para cuestionarse acerca de la presencia de la dramaturgia alemana en el México actual. ¿Después de Brecht, qué dramaturgo alemán adquirió presencia en el teatro mexicano? Evidentemente Heiner Müller y también –ya con cierta distancia– Botho Strauß.

En cuanto al trabajo de dirección, en el marco de la Culturale2003 y en las diversas ediciones del Festival Internacional Cervantino, el público mexicano tuvo oportunidad de conocer las propuestas de directores como Frank Castorf, Michael Thalheimer o Sebastian Nübling.

¿Cómo se dirige en los escenarios alemanes? ¿Qué nombres vale la pena tener en mente? ¿Cómo funciona el ámbito teatral en Alemania? ¿Cuáles obras causan polémica y cómo surgen? El presente dossier dedicado al Teatro Alemán Contemporáneo intenta abordar todas estas preguntas.

El término ‘alemán’ debe entenderse aquí en un sentido doble: en cuanto a teatros y eventos escénicos se trata predominantemente de Alemania; en lo concerniente a las nuevas obras dramáticas, sin embargo, autores como Lukas Bärfuss o Thomas Hürlimann de Suiza y las austriacas Kathrin Röggla o Elfriede Jelinek definen el medio igual que sus colegas alemanes.

Jelinek, Premio Nóbel y contemporánea de Botho Strauß, es prácticamente la decana de un grupo de autores que hoy en día tienen entre treinta y cuarenta años de edad, y que han aprendido el oficio en seminarios dedicados a la escritura escénica en las Universidades de Berlín o Leipzig.

A mediados de los años noventa, siguiendo el ejemplo de la nueva generación de autores ingleses como Mark Ravenhill o Sarah Kane, la escena alemana adoptó la idea de que la redacción literaria puede ser enseñada académicamente. Egresados de este tipo de carrera, como lo son por ejemplo, Dea Loher, cuya obra *Tatuaje* fue puesta en escena en el DF por David Olguín, y Anja Hilling, quien apenas cuenta con treinta años de edad y cuya obra *Mi joven idiota corazón* se encuentra impresa en este dossier, contribuyen a satisfacer desde hace años el creciente interés por nuevas obras de los escenarios de habla alemana. En muchas ocasiones, las obras surgen a partir de encargos por parte de los teatros, a veces en colaboración con el Goethe-Institut y en algunos casos directamente en América Latina, como por ejemplo *La vida en la plaza Roosevelt* de Dea Loher (São Paulo) o *Canto Minor*, acerca de Pablo Neruda, del autor Roland Schimmelpfennig en Santiago. Este último conocido para el público defenó por la obra *Una noche árabe* la cual fue escenificada exitosamente por Mauricio García Lozano.

Quienes hayan visto alguna de estas puestas, no encontrarán fundamento en las objeciones de algunos hacedores de teatro, quienes opinan que el nuevo teatro alemán no tendría nada que ofrecerle al público mexicano, dado que el contexto social que condiciona la aparición de las obras difiere demasiado del entorno en el que finalmente se presentan.

Los institutos culturales alemanes en Latinoamérica (Goethe-Institut) ven en la amplia oferta de obras de teatro alemán contemporáneo una oportunidad para promover un intercambio enriquecedor con la escena teatral de los países anfitriones, por lo que se está poniendo

especial énfasis en esta labor. En ningún otro idioma existen tantas traducciones de estas obras como en el español. Los ejemplos de esta fructífera interacción son numerosos: por un lado, las obras ya mencionadas de Dea Loher y Roland Schimmelpfennig escritas en Latinoamérica, así como la puesta en escena en Chile de una obra de Fritz Kater, la cual se hizo acreedora al Premio del Festival de Mülheim, uno de los dos certámenes más relevantes dentro del medio teatral alemán. Y por el otro, el encuentro de dramaturgia DramaFest, en cuya próxima edición en agosto del 2006, hacedores de teatro mexicanos abordarán obras alemanas y viceversa.

El Goethe-Institut agradece profundamente a Franz Wille, editor de *Theater heute* –la revista teatral más importante en idioma alemán– por su asesoría en la elaboración de este dossier.

¿Tiene curiosidad por la nueva literatura dramática alemana? Entonces consulte la siguiente página de *Internet* en inglés:

www.goethe.de/theatrelibrary

La versión en español se encuentra en construcción.

Quien quiera saber más acerca del trabajo de los directores más importantes en los teatros alemanes, encontrará mayor información, en español, en la siguiente página de *Internet*:

www.goethe.de/directores

Espero que se divierta con la lectura de nuestro dossier.

FOLCO NÄTHER. Director del Goethe-Institut Mexiko.

EN TODOS LADOS SE CUECEN HABAS

¿NADA QUÉ DESEAR?

Till Briegleb

El sistema teatral alemán sigue siendo el más rico del mundo, pero también en el paraíso se hace presente la realidad.

Alemania posee un sistema teatral único en el mundo. Ciento cuarenta y nueve teatros públicos son mantenidos por el estado. Muchos teatros privados disfrutan, además, de apoyo financiero. Con cerca de cuatro mil millones de euros, los estados y municipios no escatiman gastos para sostener esta vasta oferta de ópera, danza y teatro. No existe ciudad pequeña o mediana que no tenga su propio teatro.

Pero esta estructura, surgida de la división de Alemania en un gran número de pequeños estados durante el siglo XIX, se encuentra sumida ahora en varias crisis: una financiera, una de legitimación y una cualitativa. Drásticas e imperativas medidas de ahorro en el presupuesto público ponen en riesgo la presencia tradicional del arte escénico a lo largo del territorio alemán. Recortes presupuestales que amenazan con la insolvencia preocupan cada vez más a los directores artísticos; las consiguientes menguas en la calidad y la reducción de la oferta derivan, a su vez, en problemas de aceptación.

Este círculo vicioso de ningún modo preocupa a todos los teatros por igual. Por el contrario, en los últimos años se observa cada vez más que se ha establecido en Alemania una sociedad de dos clases. Mientras que en los años setenta y ochenta los así llamados "teatros de provincia" causaban sensación con experimentos y un alto nivel de calidad, ahora la atención pública se limita a un puñado de teatros de las grandes ciudades. Son precisamente ciudades con varios teatros como Berlín, Hamburgo o Munich, las que definen el acontecer escénico. A ellas hay que añadir los teatros en Francfort, Stuttgart, Bochum y Hannover. Son éstos los que concurren a grandes festivales, sus montajes son reseñados regularmente en las secciones culturales de los grandes

periódicos alemanes y también poseen una perspectiva financiera a largo plazo. Un viaje por Alemania con seis estaciones nos ilustrará las múltiples consecuencias que se pueden derivar de esta división.

Rostock, en la parte oriental de Alemania, alcanza un desempleo del veinte por ciento, aunque lo disimula de forma notable. En el centro de la ciudad, gratamente acicalado, las usuales cadenas comerciales sellan la zona de planta baja y se esfuerzan por alcanzar una originalidad que fomente las ventas. En general, en esta ciudad se tiene una idea muy clara de los vestigios del pasado de la RDA: han desaparecido totalmente. Pero también en los barrios en los que prevalecen las construcciones prefabricadas de la planeación urbana socialista -los mismo que tras la caída del muro llegaron a tener una triste reputación debido a los ataques xenófobos-, la ciudad se ostenta ahora como celosa de "la seguridad, la limpieza y los servicios".

Apenas en el Camino Patriótico (Patriotischer Weg) de la periferia de Rostock, uno repara en un deteriorado inmueble que, en medio de una larga fila de bellas construcciones antiguas, luce como un viejo entre lozanas novias. Es el edificio administrativo del Teatro del Pueblo de Rostock. Y quien quiera considerar esto como simbólico, no se equivoca, pues en Rostock ciertamente no se puede hablar de un apasionado apoyo de la municipalidad y sus ciudadanos para con el mayor centro cultural de la ciudad.

Antes que nada, un par de cifras tristes, en comparación con los teatros acomodados y exitosos de la república. El presupuesto de este teatro, dedicado a los cuatro rubros (ópera, música, teatro y danza) asciende a 18.51 millones de euros. Esto equivale, casi exactamente, al presupuesto que la ciudad de Bochum destina tan sólo al teatro de texto. Los gastos para escenografía y vestuario para una gran producción en



Theater Kassel. Foto de Christa Zweifel.

Rostock ascienden, en casos extremos (y raros) a dieciséis mil euros; en el Theater im Stadthafen, en el que se realiza la mayoría de las producciones teatrales, tan sólo a tres mil quinientos euros. El teatro Kammerspiele de Munich, por el contrario, cuenta con un presupuesto promedio para decorados y vestuario de cuarenta mil euros para la sala grande, y de quince mil euros para producciones más pequeñas. A los actores jóvenes que debutan, Rostock les paga el salario mínimo contractual de mil quinientos cincuenta euros netos, pero también un actor veterano, con cuarenta años de experiencia sobre sus espaldas, no puede ganar aquí más de dos mil novecientos euros. El Teatro Thalia de Hamburgo, en cambio, paga a los actores noveles, contratados desde las escuelas de actuación, un sueldo de mil ochocientos euros, y la compañía estable tiene un salario promedio de tres mil seiscientos euros.

Pero en Rostock el problema no sólo radica en los costos de operación, sino en el teatro en su conjunto. Las funciones se llevan a cabo en una antigua y derruida sala sindical que en 1976 fue remodelada, dando por resultado una instalación provisional horrenda que no cumple con ninguno de los requisitos técnicos de un teatro municipal. El foro no cuenta con plataformas giratorias y funciona todavía con parrillas y varas manuales. La escenografía debe transportarse a través del recibidor y la sala de espectadores, porque no hay otros accesos. Los sanitarios corresponden, como comenta el director artístico Steffen Piontek, "al nivel de un albergue juvenil de la RDA de 1970, incluidos los olores", y la ventilación y los registros de humo (en realidad requisitos obligatorios por motivos de protección contra incendios) no existían hasta este año.

Esta enumeración muy incompleta de las adversidades cotidianas tiene como consecuencias que en ocasiones dos



Deutsches Schauspielhaus. Foto de Matthias Horn.

producciones se realicen con la misma escenografía; que los trabajos de fin de cursos de los alumnos de teatro se presenten como grandes estrenos; que diecinueve actores realicen quince producciones casi sin público, y que desde la reunificación el teatro haya visto pasar a media docena de directores generales. Y todo esto ni siquiera despierta la compasión de los políticos.

A pesar de que, según una encuesta representativa, la cuarta parte de los doscientos mil habitantes de Rostock asiste al teatro, aunque sea de manera muy irregular, como lo demuestran las funciones semi vacías (ocupación del 67 por ciento de la capacidad, o sea ciento cincuenta y seis mil espectadores por año), la existencia de este teatro ha sido puesta en tela de juicio directa o indirectamente una y otra vez. Desde el despido masivo de los trescientos cincuenta trabajadores hasta un tiro de gracia inquietantemente lento a través de recortes a las subvenciones del orden de un diez por ciento (tomando en cuenta que los costos fijos de personal ascienden al ochenta y siete por ciento del presupuesto), cada año surgen nuevos escenarios de terror. Incluso la fusión con Schwerin (situada a unos cien kilómetros de distancia de Rostock) sigue mencionándose como una opción, a pesar de que ambos teatros difieren totalmente en cuanto a las dimensiones del foro y un servicio de transporte de conmutación costaría enormes sumas.

Con esta "política de estremecedora falta de información" (de acuerdo con la directora teatral Johanna Schall), la frustración se hace presente en el corazón de los artistas -y eso desgraciadamente también se puede ver. Sin embargo, Piontek y Schall se esfuerzan por convertir

la crisis en oportunidad, para no acentuar aún más el sentimiento negativo. Así, Schall pone en duda la hipótesis de que "en términos estéticos, artísticos y de contenido, un teatro pobre tiene peores posibilidades que un teatro que puede gastar mucho dinero". Sin embargo, en Rostock al menos, la pobreza no produce nada de teatro estimulante. Las puestas en escena son provinciales, se ven baratas y no se encuentra a grandes actores en este lugar.

Sin embargo, aún en circunstancias de pobreza, las decisiones artísticas juegan el papel decisivo para la calidad. Cuando uno escucha la directriz que Steffen Piontek plantea para su teatro, deja de asombrar el teatro gris y pusilánime, carente de cualquier riesgo estético, que se ofrece en Rostock: "Queremos tener un teatro que la gente entienda de manera inmediata", y por eso Rostock no necesita de "personas que ante todo pretendan una realización artística personal". Y lo puede expresar de manera aun más ruda: "No quiero en el escenario proyecciones de video, nada de neón, ni latas de cerveza".

Por consiguiente -tal como supone Johanna Schall- no sólo se debe a las deplorables condiciones materiales que en Rostock se produzca un teatro que no tendría oportunidad alguna ante una dirección artística más ambiciosa. Evidentemente, se debe también a una conducción artística que no está a la altura de las posiciones conflictivas del teatro contemporáneo y que, cansada de la eterna lucha por su existencia, ve el sentido de un teatro municipal en seguirle simplemente la corriente al gusto del público.

También Kassel tiene veinte por ciento de desempleados, pero no los esconde tan

hábilmente como lo hace Rostock. Por todo el centro de la ciudad, por sus regios jardines y en las escalinatas de la otrora residencia imperial se encuentran grupos numerosos de alcohólicos que piden limosna, despotrican y se pelean. Si bien Kassel tiene unos cuantos superlativos más que ofrecer que Rostock -con el Ottoneum, tiene el teatro más antiguo de Alemania, y el Fridericaneum, el segundo museo más antiguo del mundo; además de que tiene el mayor promedio de edad de Alemania y se sitúa en el centro geográfico de la nación-, por el otro lado tiene muchos paralelos con la ciudad hanseática oriental. Al igual que en Rostock, en Kassel viven doscientas mil personas y en ambas ciudades se va reduciendo la reserva tradicional de público interesado en el teatro, conformada por personas instruidas y calificadas que dan la espalda a ciudades carentes de perspectivas económicas. No obstante, ambas mantienen -aunque ciertamente bajo condiciones muy diversas- sus teatros dedicados a los diferentes rubros escénicos. Mientras que en Rostock desde 1948 se ha ido planeando continuamente la construcción de un nuevo teatro, con el único fin aparente de ahorrarse el mantenimiento del edificio antiguo, en Kassel actualmente se está adecuando el teatro para hacerlo a prueba de fuego con una inversión de treinta y dos millones de euros.

También en todos los demás índices se aprecia que la diferencia económica entre el oriente y el occidente de Alemania rige de igual modo para el teatro. Kassel cuenta con diez millones de euros más de presupuesto. El salario inicial para un actor aquí asciende al menos a los mil seiscientos cincuenta euros netos y el salario promedio alcanza los dos mil cuatrocientos euros -cercano al que gana un actor veterano después de cuarenta años en el Teatro del Pueblo de Rostock. El *cachet* que percibe un director de escena



Schauspielhaus Bochum. Foto de Jan Frerichs.

oscila en Kassel entre diez y quince mil euros, lo que en comparación con lo que pueden pagar los *top ten* del teatro alemán (de treinta a cuarenta mil euros, y en algunos casos aún más) resulta todavía modesto, aunque está entre tres y cuatro mil euros por encima de lo que se paga en Rostock. Y toda la empresa cuenta con ciento cincuenta colaboradores más que su equivalente este alemana.

Por ello, el director artístico Thomas Bockelmann dice claramente: "No somos un teatro verdaderamente pobre". No obstante, si tomamos como medida la atención suprarregional de los medios y las invitaciones a festivales que marcan tendencias, este teatro público figura entre la clientela que se puede sentir estigmatizada como teatro de provincia. Un solitario premio de promoción para la joven directora de escena Schirin Khodadadian—recientemente descubierta—traspasa la capa de lodo que media entre el teatro de estrellas y el teatro municipal. Por lo demás, una empresa como la de Kassel se dedica básicamente a batallar con los obstáculos locales.

Pero Bockelmann es un realista con ambiciones. Trata de aprovechar como fortaleza la aparente desventaja de que sufre un teatro medianamente equipado y distante de la mirada de los medios críticos, procurando descubrir talentos que merecen ser impulsados con cuidado. Si bien es cierto que con este concepto un teatro como el de Kassel corre el riesgo de que se abuse de él como mero proveedor de los grandes productores teatrales, Bockelmann abraza la esperanza sincera de que la lealtad sea retribuida y que, en caso de éxito, las plantitas por él cultivadas sigan embelleciendo su cartelera, hasta que él mismo algún día pueda ofrecer a sus seguidores una plaza de sol en la clase de lujo del crucero del teatro alemán.

En el aspecto artístico, Bockelmann trata de ofrecer una gama integral, produciendo tanto puestas de respetables

clásicos burgueses como favoreciendo la experimentación en un pequeño foro anexo. El resultado de estos componentes es un teatro municipal de buen funcionamiento que constituye un órgano que estimula eficazmente la cultura espiritual local y se puede dar el lujo de soñar con mayores éxitos. Al fin y al cabo, doscientos mil espectadores al año atestiguan que el teatro en Kassel es el lugar en el que se manifiesta una vida comunitaria interesante—y por lo visto, entre los ciudadanos de Hesse hay consenso de que esta calidad social bien vale veintiocho millones de euros.

Visto con todo cinismo, el Theaterhaus de Jena ofrece el mejor argumento por el cual deberían clausurarse todos los grandes teatros para luego reconstruirlos con equipos pequeños y eficientes. Pues a pesar de que aquí se realiza aproximadamente el mismo número de funciones que produce la compañía estable de Rostock, en la pequeña ciudad turingense trabajan sólo ocho actores. El presupuesto del teatro es mísero, apenas 1.65 millones de euros, 1.4 de los cuales son aportados como subsidio en forma paritaria por la ciudad y el *land* de Turingia. Desde la refundación del teatro en 1991, este presupuesto sólo ha tenido un parco aumento de cuarenta y seis mil euros en 2003. Treinta y seis trabajadores de planta, incluidos la compañía estable y el personal artístico, realizan de seis a diez estrenos por temporada, y ello con una calidad por la que en esa población de cien mil almas no sólo se venden de setenta a ochenta mil boletos por temporada, sino que también reciben invitaciones a festivales importantes. Sobre este proceso, comenta con una sonrisa el administrador Roman Rösener: "Las condiciones de trabajo aquí son probablemente mejores que en la mayoría de los teatros grandes y ricos. Aquí realmente nadie se mata trabajando".

Sin embargo, este modelo afortunado, barato y exitoso tiene un par de

condiciones que lo descalifican como solución universal para el sistema de teatros municipales alemanes. Este teatro orientado a la experimentación por mandato de sus estatutos, no tiene la necesidad de ofrecer un repertorio completo con montajes de clásicos y grandes elencos—lo que implicaría una necesidad de personal mucho mayor también tras bambalinas—, ni de cortejar otra clientela que la de los jóvenes y estudiantes con la que cuenta de por sí. Porque Jena integra una asociación artística con la ciudad de Weimar—ubicada a diecinueve kilómetros de distancia—y su Teatro Nacional. Este último, subvencionado con dieciséis millones de euros, abarca los cuatro rubros del quehacer escénico alemán (ópera, música, danza y teatro), y satisface las necesidades de los padres de familia de Jena de ver ópera y el *Fausto*, mientras que sus hijos y los veinte mil estudiantes de la universidad de Jena pueden disfrutar en el Theaterhaus estrenos, proyectos y puestas en escena experimentales de Schiller, Kleist o Heiner Müller. La propia relación del aforo (Jena tiene ciento cuarenta lugares, Weimar ochocientos cincuenta y nueve) muestra que el Theaterhaus representa algo así como el teatro experimental de cámara, pero con una dirección artística propia.

La situación espacial del teatro en Jena es muy peculiar: debido a que el antiguo director del teatro, *Sturm*, todavía en tiempos de la RDA, mandó demoler el patio de butacas para presionar al partido oficial SED a que construyera un "auténtico palacio socialista", en la actualidad toda la actividad teatral tiene lugar en el telar (obviamente adaptado). Con tribunas de aluminio móviles, se inventa una disposición diferente para los espectadores para cada puesta en escena. Y este sistema de soluciones flexibles se aplica a todos los ámbitos: el teatro no tiene talleres propios, sino manda hacer sus escenografías a Berlín por seis mil o siete mil euros. También tiene



Theaterhaus Jena. Foto de Archivo.

un manejo modular de su programación (cada producción se presenta siempre tres o cuatro días seguidos), con lo que ahorra enormemente en costos de cambios de escenografía y montaje.

Sin embargo, lo decisivo en este modelo de *dumping* es el nivel de salarios extremadamente bajo, el cual, en relación con el costo de la vida en Alemania, sólo alcanza para actores que aún viven compartiendo departamentos y a los que les gusta tomar cerveza de lata. Porque para los actores sólo existen dos categorías de remuneración: mil quinientos y mil setecientos euros brutos. Colaboradores con años de antigüedad en la administración ganan dos mil doscientos euros y los directores, la cabeza artística Markus Heinzlmann, y el director administrativo Roman Rösener, se llevan a casa dos mil seiscientos euros brutos. No obstante, todos en el Theaterhaus defienden este modelo como un éxito. Incluso los directores escénicos, que deben realizar sus producciones con un honorario de seis mil euros, lo hacen con convicción, aún cuando en otro lado pueden ganar cinco veces más.

Por consiguiente, la hipótesis de Johanna Schall de que no existe un vínculo forzoso entre presupuesto y calidad parece corroborarse en otras partes. Aún cuando el extraordinario éxito del modelo del Theaterhaus de Jena se debe a las circunstancias especiales en Turingia, incita a reflexionar sobre si no habría otros sitios en los que la densidad de teatros municipales posibilitara tal

tipo de coexistencia pacífica. El aspecto cínico en esta reflexión desde luego radica en el hecho de que para alcanzar esta feliz pobreza de una pequeña compañía innovadora, primero habría que liquidar cientos de fuentes de trabajo. Sin embargo, la afirmación fáctica de que poco dinero forzosamente es sinónimo de mala calidad se ha desmentido, al menos en lo que hace al teatro de Jena.

También al teatro Thalia de Hamburgo le gusta definirse como un teatro pobre. Por lo menos así lo considera su director administrativo Ludwig von Otting, pues finalmente en Berlín, Munich y Viena hay teatros más ricos, y “en la liga de los campeones, definitivamente somos los más pobres”. Pero sin duda alguna dichos criterios son relativos y el Thalia –con un subsidio de 15.6 millones de euros– no se compara con el pequeño teatro de Senftenberg (subsidiado con 3.6 millones de euros), sino con el gran Burgtheater de Viena (con 43.7 millones de euros). Dado que el Burgtheater, el teatro con mayor subsidio del mundo, desempeña un papel más bien singular, la categoría más alta de los teatros alemanes probablemente quedaría descrita muy representativamente con tres exponentes: el Kammerspiele de Munich, el Schauspielhaus de Bochum y el Thalia de Hamburgo.

A todas estas empresas teatrales se les aplican criterios nacionales y de capital mucho más estrictos que a los pequeños teatros, porque en última instancia la escenificación de lo extraordinario obedece a las mismas leyes de mercado que la producción de televisores o de automóviles. Si un teatro quiere y debe ofrecer de manera continua la más alta calidad, deberá invertir en los medios de producción, en personal altamente calificado y en promoción. Más allá de toda la cordialidad de los involucrados, en este mercado reinan la competencia

como moneda corriente, la rivalidad y la lucha por la existencia. La mercancía es tasada, pública y rigurosamente, a través de la crítica, la afluencia del público, las invitaciones a festivales y los agentes; los artistas negocian su valor en el mercado nacional y se crean e impugnan marcas de estilo. La admisión a este pequeño círculo de teatros altamente cotizados es, por ello, cara y su precio sólo es superado por lo que cuesta mantenerse dentro de él.

El argumento que suelen aducir los teatros más pobres –que a la sombra de los grandes reflectores y de la publicidad se sienten tratados injustamente–, es que con mucho dinero en esos teatros también se produce mucha basura. Sólo que esta verdad desafortunadamente no cambia en absoluto el hecho de que estas sumas son necesarias si uno quiere conservar la posibilidad de realizar, a largo plazo, producciones a un nivel tal que sean reconocidas por los medios, los políticos y el público como aportaciones culturales importantes. Y actores y directores inspirados, que con su arte logran cautivar a mucha gente, no permanecen fieles por pura amistad a la provincia teatral con sus modestos pagos, sino que aspiran naturalmente a un público mayor, tan pronto como se les presenta la oportunidad, todo lo demás es mera ilusión.

La aflicción permanente que esto significa para sedes que no llegan a la magnitud de los grandes centros metropolitanos –que son los únicos que generan una recaudación de impuestos y un público suficientes para mantener un teatro bien equipado–, desafortunadamente no puede evitarse sino en ciertas fases, cuando constelaciones afortunadas de artistas al principio de su carrera iluminan estos nichos por un par de años. Así sucedió en cierta época en Bremen, en Tubinga o en Friburgo, pero a la larga, el buen arte cuesta siempre su buen dinero.



Thalia Theater. Foto de Arno Declair.

¿Qué quiere decir eso en los hechos? Un presupuesto de dieciocho (Bochum) a veintidós millones de euros (Munich) es la base sobre la que un teatro municipal alemán puede alcanzar una calidad artística de nivel mundial. Este dinero puede repartirse de muy diversas maneras. Así, el Thalia tiene una compañía estable de cuarenta actores, mientras que el Kammerspiele sólo de veintiocho; pero los costos de personal son mucho más altos en Munich (17.2 millones de euros para doscientos setenta y un empleados fijos) que en Hamburgo (15.6 millones de euros para una planta de personal de trescientos cincuenta personas). Los teatros también pueden manejar de diferente manera sus presupuestos para artistas invitados y definir con ello su perfil artístico. De este modo, Bochum, con cinco millones de euros, tiene, con mucho, el presupuesto más alto de estos tres teatros para la contratación de artistas externos (Kammerspiele, 1.9 millones de euros; Thalia, 1.2 millones), porque en sus cuatro recintos ofrece cada temporada entre veintidós y veinticuatro estrenos, el doble de lo que realizan muchos otros, entre ellos el Kammerspiele. Por otra parte, sin embargo, según los criterios usuales de clasificación, el de Munich ha sido claramente el teatro artísticamente más exitoso.

Si bien es cierto que también los grandes teatros han tenido que realizar en los últimos años recortes y reducciones de personal en gran escala (el Kammerspiele ha reducido dieciocho por ciento de su personal en diez años, y el Thalia diez por ciento), y el techo presupuestal que desde hace diez años tiene Rostock lo tenía también el Thalia. Pero, por un lado, el recorte de personal en los teatros de las grandes ciudades es todavía moderado en comparación con algunos teatros del este, donde tras la reunificación se liquidaron más de cien plazas, y por otro, gracias a

su situación inicial, los grandes teatros pueden convertir todavía las condiciones de ahorro en medidas productivas.

Drásticos aumentos de precio, que en los boletos caros llegaron hasta el doscientos cincuenta por ciento, y un incremento enorme en el número de funciones de doscientos sesenta a trescientos cuarenta, fue, por ejemplo, la receta con la que el Thalia reaccionó ante las primeras exigencias de ahorro por parte del gobierno de Hamburgo en 1992, logrando así aumentar sus ingresos en un veintiocho por ciento del presupuesto total, cifra que casi podría considerarse como récord. Con semejante programa, Rostock seguramente se hubiera quedado en la ruina. Además, hacia finales de los años noventa, el teatro construyó un foro para ensayos, lo que le permitió cancelar veinticinco plazas que anteriormente se necesitaban para los cambios de montaje debido a los numerosos ensayos en el teatro principal. No obstante, gracias a la fluctuación natural, en este proceso, nadie perdió su puesto de trabajo. Y finalmente, con el actual director artístico Ulrich Khuon, se logró una vez más un incremento sustancial en el número de puestas en escena, al abatir los costos individuales de producción.

También en Munich, donde a finales de los años noventa fue restaurado el teatro con una inversión superior a los cien millones de euros, a la vez que se le dotó de un amplio anexo para ensayos y producciones menores, las condiciones de producción son impresionantes. Por ello, el director administrativo Siegfried Lederer responde a la pregunta sobre la situación espacial del teatro con un cordial: "Actualmente no nos queda nada que desear". En el teatro de Bochum, en cambio, alojado en un edificio de ladrillo clasificado como monumento protegido, reina una "gran estrechez espacial" según palabras del director de operaciones Rolf

Suhl; faltan espacios para el montaje previo de las escenografías, y la técnica de iluminación es bastante obsoleta. Sin embargo, calidad y cantidad de la producción artística no delatan estas deficiencias.

Estos hechos probablemente sean suficientes para demostrar que en el teatro alemán existe una división en clase económica y clase de lujo, aún cuando en ambos segmentos, según el caso, viajan pasajeros de muy diverso nivel de riqueza. ¿Pero realmente se abre más la brecha entre ellos? Lo que queda a la vista de todo mundo es que los teatros exitosos, si bien en los últimos años han sufrido mermas presupuestales multimillonarias, gracias a prácticas comerciales racionales y eficientes en algunos casos incluso producen más arte que en los tiempos en que los directores artísticos alemanes se prendían sus puros con billetes de cien marcos. Y gracias a sus éxitos, un teatro como el Thalia pudo negociar inclusive un aumento de presupuesto de un millón de euros, por lo que Ulrich Khuon puede decir: "Definitivamente no tenemos motivo alguno para lamentarnos". Para la gran mayoría de los teatros, que sí tienen este motivo, deberá servir como única salida practicable la frase optimista de Thomas Bockelmann: "Lo decisivo no es el dinero sino la personalidad que trabaja con él". Y con esta postura, durante algún tiempo se puede hacer excelente teatro, aunque no se reciba una invitación al Encuentro de Teatro de Berlín, el festival de las diez mejores puestas en escena del ámbito de habla alemana. Al menos, hasta que la fama repercute en una reclasificación al siguiente nivel o que un iceberg político hunda todo el barco. Y después de eso, todavía queda la isla de salvación llamada Jena.

TILL BREGLEB. (Munich, 1962) Es colaborador de la revista *Theaterheute* y del periódico *Süddeutsche Zeitung*, entre otros.

LA DIRECCIÓN DE ESCENA EN ALEMANIA

Eva Behrendt

Una nueva generación de directores alemanes se vale de una amplia gama de recursos que oscilan entre el pathos y la ironía.

Cuando el investigador en letras Sebastián Kleinschmidt –en septiembre del 2001– escribió un ensayo para la revista *Sinn und Form* (*Sentido y forma*) con el título “Alergia al pathos y auge de la ironía”, nunca se imaginó cuán rápido el pathos iría a recuperar su presencia. “En nada parece regodearse tanto nuestra época prosaica, desdeñosa de toda veneración y decepcionada de las visiones, que en el rechazo de lo que podría llamarse la autoridad de lo conmovedor”, constató, y junto con el filósofo Peter Sloterdijk, aportó de una vez también la explicación: El principio del mercado “tolera solamente el modelo laxo y frío de la sociedad (entendida como una libre asociación de clientes”. Casi al mismo tiempo, sin embargo, con el 11 de septiembre, la crisis económica extendida por todo el mundo y el desempleo creciente en una Alemania urgida de reformas, llegó a su fin la década de la “sociedad de diversión”, cuya notoria falta de seriedad se había plasmado también en las artes.

Naturalmente ni en el teatro ni en la literatura la ironía es un invento de los años noventa. Sea en la literatura dramática de Arthur Schnitzler o ya en Sófocles, en la teoría de la enajenación de Bertolt Brecht o en el teatro de revista Murx, de Christoph Marthaler: Desde siempre se ha empleado la ironía como instrumento de convencimiento y estrategia de entretenimiento en el escenario. Lo nuevo en la postura irónica (y a menudo también auto irónica) de los años noventa fue que cuestionó –de manera aún más elemental– las formas y los dogmas del quehacer teatral, de lo que ya se había intentado, con afán moralizador,

en los años setenta. ¿Hace falta realmente todavía un artista genial como director de escena? ¿Qué tan en serio debemos tomar a nuestros clásicos? Si la televisión, el video y toda la parafernalia electrotécnica de por sí representan la ruina de Occidente, ¿no puede uno antes de que esto ocurra, jugar todavía un poco con ella en el escenario? ¿Podría ser el teatro un club o un salón de fiestas o cualquier otra cosa, menos una institución pedagógico-moral? La ironía de los años noventa fue un puntapié inmoral contra la espinilla de la institutriz autoritaria en que se habían convertido los teatros municipales y estatales de Alemania.

En el invierno de 2005, la República Federal de Alemania no sólo tiene una canciller demócrata cristiana, sino que además ya no es tan alérgica al pathos, como lo fue todavía hace cuatro años. En películas del *mainstream* sobre la historia alemana o en campañas propagandísticas peculiares (“Tú eres Alemania”) se articula una nueva y a la vez vieja añoranza por una sensibilidad incontestable y un sentimiento de comunidad nacional. El teatro alemán, en cambio, se resiste –todavía– al espíritu de la época. Porque actualmente está regido por una generación de directores que celebraron sus primeros éxitos en los inflacionariamente irónicos años noventa. Los hacedores de teatro que hoy tienen entre treinta y cinco y cuarenta y cinco años de edad terminaron sus estudios en aquel tiempo, fundaron sus propios grupos de teatro y se pusieron a prueba con sus primeros contratos. Para aquéllos que venían del Este, empezó además una nueva vida en otro sistema político. Se podría decir que casi todos y cada uno de ellos pasaron por el baño gélido de la ironía en esa década –pero no todos quisieron creer (exclusivamente) en ella–. Por eso mismo, actualmente se encuentran casi tantos representantes

del pathos como de la ironía en el paisaje teatral alemán.

EL ÚLTIMO “GENIO”

Uno de los triunfos de los años noventa es el hecho de que entre los que surgieron posteriormente y hoy figuran como consagrados, ya casi no se encuentran grandes genios monomaniacos de la dirección escénica como lo fueron un Peter Stein o un Einar Schlee. La única excepción, por ironía de la historia, es el irredento *outsider* del negocio Christoph Schlingensief. Oriundo de Oberhausen, Schlingensief proviene originalmente del cine de autor, pero desde 1993 dirige con regularidad en la Volksbühne de Berlín y en el Burgtheater en Viena. En Berlín conformó una compañía de teatro con intérpretes física y mentalmente discapacitados, desfogó sus energías con *trash-performances* sobre temas alemanes *100 años bajo Helmut Kohl*, *Rocky Dutschke*, *La República de Berlín*, entre otros. Fundó un partido político (Chance 2000) en calidad de cuyo presidente se postuló en 1998 como candidato al parlamento federal. Usó en Hamburgo como escenario la misión de la estación central del ferrocarril, invitó en Viena al público a “elegir” asilados para la deportación y escenificó en Zúrich un *Hamlet* con extremistas de derecha alemanes. Además, experimentó con diferentes formatos de los nuevos medios y con diversos géneros artísticos (programas de televisión, la acción *Church of fear* durante la bienal de Venecia 2003, la dirección escénica de la ópera *Parsifal* en Bayreuth). En los últimos tiempos, la obra de Schlingensief se ha condensado en una “nueva mitología”, en la cual elementos y estilos de trabajos anteriores se yuxtaponen de múltiples maneras y a pesar de la provocación en los detalles (pornografía, símbolos nazis, arte acción) se convierten en obras de arte integrales (*Gesamtkunstwerke*) de sugestiva belleza (*Arte y hortalizas*).



DOSSIER



TEATRO ALEMÁN CONTEMPORÁNEO

Con la única excepción de *Hamlet*, Christoph Schlingensiefel jamás ha escenificado un texto dramático canónico. Su teatro conceptual, que una y otra vez rompe con las formas establecidas y a menudo se acerca más al arte acción que a la interpretación dramática, no requiere de texto literario ni de personajes específicos. Estos últimos, cuando mucho, se citan irónicamente, cuando discapacitados o actores aficionados aparecen como Heiner Müller (con lentes) o Joseph Beuys (con sombrero). A pesar de ello, Schlingensiefel, como ningún otro director, ha hecho teatro político que se sustrae consecuentemente de toda propaganda. Porque en ninguna de sus presentaciones el público puede estar plenamente seguro de si el dramaturgo y el intérprete toman realmente en serio lo que presentan. ¿De verdad instiga a matar a Helmut Kohl? ¿Presenta a sus discapacitados sólo como fenómenos curiosos o contribuye a su emancipación? ¿Es *Chance 2000* sólo un partido para divertirse o un proyecto que exhibe el funcionamiento de una democracia de partidos? Tales incertidumbres impregnan también sus trabajos más recientes, de una inmanencia artística mucho mayor, a los que les falta algo en comparación con sus proyectos anteriores: ya no llegan al gran público. Porque el rasgo más político del arte de Schlingensiefel fue quizás justamente aquello que el ámbito teatral más le reprochó: gracias a su olfato para el escándalo, logró ubicarse en las primeras filas de la prensa amarillista, llegando así también hasta aquéllos que por lo general no se interesan por el arte ni por el teatro.

IRÓNICOS

(BACHMANN, STEMANN, PUCHER, WEBER, RIMINI-PROTOKOLL) La actitud constructiva del *anything goes*, que permitió el surgimiento del teatro de director de los años noventa, se basaba en una mirada escéptica sobre los rituales religioso-artísticos del teatro de la

burguesía ilustrada. Quien veía más allá de éstos podía ganar nuevas libertades para la interpretación incluso de textos dramáticos clásicos y canónicos, podía concebirlos como "material" en lugar de objeto sagrado, pero se arriesgaba también a perderse en escaramuzas banales y festejos a la manera de cumpleaños infantiles. Directores como el suizo Stefan Bachmann (1966), Nicolas Stemann (1968) y parcialmente Stefan Pucher (1965), y directoras como Bárbara Weber actuaban y siguen actuando al amparo de este lema del (*almost*) *anything goes*.

Stefan Bachmann fue uno de los primeros directores a los que se les impuso la rúbrica de "teatro *pop*" y no solamente porque en 1999 en el Schauspielhaus de Hamburgo, con la pieza ícono *pop*: *Jeff Koons* de Rainald Goetz, se abocó a la búsqueda de las huellas del *Pop* de los años sesenta. Bachmann, oriundo de Zúrich, también realizó montajes de obras clásicas como *Las afinidades electivas*, de Goethe, *Troilo y Crésida* de Shakespeare, *Francisca* de Frank Wedekind, o, en fecha más reciente, la obra pocas veces representada de Paul Claudel *El zapato de seda*; sin embargo, siempre traslada los dramas a situaciones contemporáneas y convierte a los protagonistas declamadores en farfullantes individuos comunes y corrientes. Integra a coristas o canciones *pop*, incursiona en otros textos, permite improvisaciones, asocia sucesos mediáticos de actualidad. De este modo no sólo remite al proceso mismo de actuación en la construcción de la puesta, sino también a la complejidad de nuestra percepción, expuesta constantemente a exigencias que rebasaban ligeramente su capacidad.

Al iniciarse Bachmann en su primer cargo directivo en el teatro municipal de Basilea, le dio a Nicolas Stemann la oportunidad de estrenar la primera temporada con el montaje de una típica

novela *pop*: *The rules of attraction*, el texto estudiantil y rigurosamente nihilista de Brett Easton Ellis. Enervado, el crítico de la revista *Theater heute* suspiró todavía: "Puro sexo cachondo, puro aplauso cachondo. ¿Irónicamente refractado? Por mí que así sea". No obstante, desde entonces el graduado de la Escuela de Dirección Teatral de Hamburgo se ha impuesto como uno de los más interesantes directores de las generaciones más recientes. En el centro de sus puestas en escena, que a menudo guardan una apariencia de *collage*, se sitúa el individuo moderno agobiado por la libertad y la responsabilidad de su propio destino. Así por ejemplo, su *Hamlet*, que montó en el 2001 en el Teatro de Hannover, no sabía bien a bien contra qué debía rebelarse en la corte danesa totalmente liberal -y pierde con la superficie de fricción también toda instancia de control-. A Billy Pilgrim, el norteamericano traumatizado por el bombardeo a Dresde en la obra de Kurt Vonnegut *Schlachthof 5 (Matadero 5)*, en cambio, le falta arraigo en el tiempo. Stemann literalmente aterriza en el tapete las estrategias narrativas y conmemorativas de Vonnegut y relata esa compleja novela con la ayuda de videos con imágenes de destrucción, tanques de juguete y figuras de *aliens*. Stemann ni siquiera se arredra ante Elfriede Jelinek, la premio Nóbel templada en la auto ironía. En el Burgtheater de Viena se enfrenta a sus más recientes textos políticos para el teatro (*La obra*, *Babel*) no con cándidas ilustraciones, sino con sus propios mundos de imágenes asociativas.

Donde Bachmann y Stemann aplican *comedy*, *trash* e imágenes tomadas de la cultura *pop* a textos dramáticos y literarios, la directora Barbara Weber, nacida en Zúrich en 1974, se aboca, con recursos muy similares, a producciones y fenómenos del ámbito popular. Sin mayor despliegue técnico y con tan sólo diez días de ensayo, presentó en los últimos años,



Arte y hortafizus. (Schlingensiefel)
Foto de David Baltzer.



Arte y hortafizus. (Schlingensiefel)
Foto de David Baltzer.



principalmente en Gessnerallee, un foro independiente de Zúrich, una serie de pequeños montajes, sumamente cómicos y originales, que Weber caracteriza con el término *unplugged*: En ellos, por ejemplo, un hombre y una mujer relatan el drama de Leo y Kate en *Titanic*, *La guerra de las galaxias* se condensa en la mera relación padre e hijo, la RAF*se ridiculiza como una comunidad de inquilinos majaderos y la Madre Teresa (*Mother T.*) se desenmascara como cabeza de una gigantesca empresa de caridad.

A diferencia de sus colegas Stemann y Bachmann, Stefan Pucher acaso conserva una actitud más relajada frente a los grandes dramas de Shakespeare y Chejov. Pucher es uno de los poquísimos directores que no provienen de un entorno de burguesía ilustrada; estudió en la Universidad de Fráncfort pero no tuvo ninguna formación práctica en cuestiones de teatro. Su fase *pop* transcurrió básicamente al aire libre: en el TAT (Teatro al pie de la torre) de Fráncfort, pero también en un paso a desnivel en la documenta X (*15 minutes to comply*); su teatro tuvo más que ver con el videoarte y el *performance* que con actores y literatura. Ahora, hace tiempo que fusiona ambos aspectos en el escenario: sus montajes de Chejov en Basilea, Hamburgo y Zúrich muestran perfectas ambientaciones actuales, depuradas de toda nostalgia de samovares y sensiblería del alma rusa y enriquecidas, en cambio, con secuencias de video fríamente lúdicas, tomadas de la vida cotidiana.

En contraste, su puesta del *Homo faber*, presentada en Zúrich, tiene un cariz decididamente discursivo: el *collage* escénico con elementos de *talkshow*, semblanza de autores e imágenes oníricas cuestiona cómo leemos hoy en día esa lacónica novela *pop* suiza. ¿Cuáles de sus sexismos y de sus existencialismos ya no funcionan para nada? ¿Y qué nos dice nuestra experiencia como lectores

acerca de nosotros mismos? La inveterada costumbre de Pucher de derribar cualquier escenografía a más tardar poco antes del último acto, como si quisiera machacarle al espectador que esa cuarta pared debe demolerse a toda costa, ciertamente tiene algo de extravagante. Pero quizás esto no sea una medida tan equivocada, porque de vez en cuando, como recientemente en su puesta del *Tío Vania* en Basilea, Pucher se vuelve rollero y culinario, casi al estilo de los viejos maestros.

A partir de una actitud profundamente irónica, el equipo de directores del Rimini-Protokoll, integrado por los ex estudiantes de la Universidad de Giessen Stefan Kaegi (1972), Helgard Haug (1970) y Daniel Wetzel (1970) ha creado una nueva forma de teatro. Rimini-Protokoll no realiza puestas en escena de textos dramáticos, sino monta en el escenario el resultado de investigaciones periodísticas clásicas. Por ejemplo, sobre el entorno social del morir, de la muerte y el ser enterrado (*Deadline*), de la jurisdicción (*Testigos*) o, recientemente, acerca de las relaciones biográficas del tema de *Wallenstein* (donde el drama de Schiller sirve meramente como marco de referencia temático). En torno a ello, y con las personas entrevistadas –que como actores son aficionados, pero en la vida cotidiana son expertos en el tema investigado– los directores escenifican veladas teatrales a manera de *collages*, que no sólo son sumamente informativas, sino que se benefician también en el aspecto estético de la autenticidad de los actores.

Además, el grupo se ha especializado en exploraciones urbanas con la ayuda de *Audífonos* y *prismáticos* (tal fue el título de uno de sus *performances*), que manipulan de tal manera la percepción del espectador que la realidad profana parece haber sido escenificada específicamente para él. Así por ejemplo, en *Call Cutta*, organizada por el Hebbeltheater de Berlín y el Goethe-Institut de Calcutta, en la

primavera pasada se podía recorrer por caminos tortuosos el barrio de Berlín Mitte –guiado por un *call-center-boy* indio, con el cual el espectador-participante estaba conectado en vivo a través de su celular y el audífono–. Resultaba sorprendente no sólo el sólido conocimiento de los lugares del guía, sino también el ambiente de flirteo en que no tardó en envolver a la paseante. Al mismo tiempo, los directores del grupo Rimini tematizaron un fenómeno real de la globalización, porque efectivamente una gran parte del trabajo de los *call-center* en todo el mundo se realiza en la India debido a los bajos salarios, sin que el cliente estadounidense se dé cuenta de que su interlocutor telefónico no está en Arizona, sino en el subcontinente asiático.

CUENTACUENTOS DEL ESTE

“Desde que la Teoría crítica de la Escuela de Fráncfort ha expuesto merecidamente al ridículo la jerga de posguerra de la autenticidad, parece que todo lo patético se ha vuelto tabú en Alemania. Se sospecha automáticamente que todo *pathos* es hueco”. En estos términos relata el filósofo Norbert Bolz el triste sino del *pathos* en la vieja República Federal de Alemania, descrita a menudo como irónica, y dedicada programáticamente a la democratización y superación del pasado. Por ello, no sólo se reaccionaba de manera alérgica ante discursos hitlerianos y consignas al estilo de *Mi lucha*, sino también ante cualquier arte demasiado explícito u otra forma de pensamiento patético. Tales reacciones no se daban en la dictadura vecina, donde el *pathos*, si bien se tornó socialista, perduró en el ámbito estatal. Allí la ironía tenía todavía adversarios reales y concretos y constituía un arma afilada en la resistencia. Quizás ésta sea la razón por la que los hacedores de teatro del Este tienen una actitud más relajada que sus colegas occidentales frente a estos dos principios. Tal como en la generación mayor el irónico Frank



Babel. (Stemann) De Elfriede Jelinek.
Foto de Christian Brachwitz.



Otelo. (Pucher) De William Shakespeare.
Foto de Arno Declair.



TEATRO ALEMÁN CONTEMPORÁNEO

Castorf tuvo su contraparte en el patético Einar Schleef, fallecido hace tres años, en la generación más joven Armin Petras (1964) y Andreas Kriegenburg (1963) forman, a su manera, una pareja complementaria. Ambos figuran entre los directores con mayor frecuencia de montajes. Pero la energía con la que sacan una puesta tras otra el carpintero de Magdeburg, Kriegenburg, y el nómada criado en Berlín Oriental, Petras, no tiene tanto que ver con un sentimiento del deber y la disposición al trabajo, sino con la obsesión de cuentacuentos maníacos y apasionados animales del teatro.

Armin Petras, quien en la próxima temporada se hará cargo de la dirección artística del Teatro Gorki en Berlín, nació en el Sauerland, en Alemania occidental, pero durante su niñez se trasladó con su familia a la Alemania socialista del Este, la cual volvió a abandonar en 1988, un año antes de la caída del Muro. Esta impronta autobiográfica de las dos Alemanias la retoma en sus historias, a la vez broncas y tiernas, que relata bajo el seudónimo autoral de Fritz Kater especialmente en el escenario del teatro Thalia de Hamburgo. Estas historias describen la anarquía de las hormonas y los anhelos adolescentes en medio de una sociedad controlada por soplones y espías (*tiempo para amar, tiempo para morir*), cuentan cómo la política amenaza con romper a la familia (*we are camera*), pero también hablan de cómo, después de la reunificación, en el Este junto con la libertad, se hacen presentes también derrotas y deterioro social, pérdida de identidad y violencia (*fight city, 3 de 5 millones*).

Armin Petras escenifica sus textos escritos bajo el seudónimo de Kater, como un enamorado que se siente un poco avergonzado por sus sentimientos desbordantes. Por ello, hace que los monólogos más intimistas sean pronunciados de manera ruda, rápida y casi indiferente; por ello también le gusta vestir a sus actores

con trapos de segunda mano, haciéndolos aparecer como figuras de historietas o tentetiosos que no se doblan tan fácilmente ante su amarga ironía. Todo ello, hasta que en un momento dado, en medio de todos los intentos de distanciamiento y de relajo, repentinamente se permite una que otra pizca de *pathos*: momentos de grandes anhelos en que deja que caiga la nieve escénica, que la música languidezca impregnada de sentimiento y que el espectador enjague una lágrima en el rabillo del ojo. Estos instantes, de efecto perfectamente calculado, en los que el estómago se contrae en un espasmo dolorosamente bello, también se dan en muchas de las puestas en escena que Petras realiza de obras clásicas. Petras las ubica frecuentemente en un ambiente de pequeño burgueses y proletarios, dota a sus actores de vestuarios tipo *trash* y pelucas baratas y los hace actuar alternando canciones *pop* y accesos de ira sobreactuados con expresiones de la más alta poesía.

El Fritz Kater de Andreas Kriegenburg se llama Dea Loher. Aquí, sin embargo, no se trata de un seudónimo ni de un *alter ego* femenino, sino de una autora de carne y hueso que de preferencia pone la escenificación de sus obras profundamente melancólicas y filantrópicas sobre perdedores y personajes marginados en manos de Kriegenburg. Este *dreamteam* se complementa muy bien, porque Kriegenburg no necesariamente enfrenta a la autora con ironía y sí con comicidad y *slapstick* donde ella tiende a caer en un pesimismo romántico, pero en cambio intensifica su *pathos* justamente en aquellos pasajes donde denuncia injusticia social. Tal fue el caso, en fecha reciente, de la obra de Dea Loher *La gente de la Plaza Roosevelt* en el teatro Thalia de Hamburgo, donde trabaja Kriegenburg desde el 2001 en el cargo de jefe de dirección escénica. El expresivo estreno que Kriegenburg presentó de esa secuencia de relaciones

entre pequeño burgueses desdichados, creó conciencia sobre el hecho de que no sólo los habitantes de São Paulo se consumen entre soledad y enfermedad, criminalidad y miseria. Brasil está en cualquier parte.

Al igual que Petras, Kriegenburg no se interesa mayormente por la psicología de los personajes, pero sí por la expresión y los ambientes. Sus actores a menudo tabletean, gritan y escupen sus parlamentos sobre el escenario como si fuesen sangre o alimentos no digeridos; en esto se manifiesta también la afinidad con Castorf, bajo cuya égida Kriegenburg registró sus primeros éxitos al principio de la década de los noventa. Como autodidacta, Kriegenburg es, a la vez, artista *allround* y un creador de mundos, que en ocasiones exprime excesivamente el pomo del arte. Él mismo diseña sus escenografías, que presentan frecuentemente espacios monumentales con preeminencia rigurosa de un color determinado. Tal fue el caso del calabozo gris húmedo para su montaje multipremiado de cinco horas de duración de *Los Nibelungos* según Hebbel, en el teatro Kammerspiele de Munich, en el que, en primera instancia, se aproxima a ese mito alemán sobre la lealtad en medio de la desgracia con mucha chispa y pasión lúdica. El joven héroe Sigfrido representa un homenaje a Schleef, ya que se presenta como un coro de clones, Brunhilda masculla en lengua islandesa y cuando la jefa del clan, Ute, prende el equipo de sonido, suena atronadora la rola *Madres* de Rammstein. Pero las intenciones de Kriegenburg van más allá de la desfiguración satírica; él quiere rastrear a fondo los mecanismos sociales e históricos que se derivan de los mitos y así es como los borgoñones en la corte de Atila marchan tambaleantes, pero con grandes gestos hacia su muerte, ante un ruido de fondo atronador.



Wallenstein. (Kimmig)
Foto de Karola Prutek.



Crimen y castigo. (Castorf)
Foto de Thomas Aurin.



3 de 5 millones. (Petras)
Foto de Drama/Iko Freese.

PATÉTICOS Y POSTIRÓNICOS

(THALHEIMER, KIMMIG, NÜBLING, POHLE)

Mientras Kriegenburg sale al encuentro no sólo del drama alemán con un torbellino de ideas y efusión artificiosa, Michael Thalheimer, por el contrario, lo remite a un separo para desembriagar. Actor de formación, se presentó durante los años noventa con diversas compañías hasta que, en 1999, inició su carrera como director. En este ámbito ha desarrollado desde entonces un estilo inconfundible que polariza al público y a la crítica por igual. Con versiones radicalmente recortadas, en las que sacrifica frecuentemente también a personajes secundarios, con un estilo de actuación decididamente ajeno a todo sentimentalismo, repertorios de gestos artificiales y coreografías exactamente definidas, Thalheimer trata de poner al descubierto el núcleo existencial atemporal de los textos –como recientemente lo hizo con el drama de la vanidad del intelectual alemán en el *Fausto I y II* de Goethe, que montó en el Deutsches Theater, o la tragedia de la niña abusada en *Lulu*, de Wedekind, en el teatro Thalia de Hamburgo–. Pese a la aparente frialdad minimalista y a toda la vehemencia desplegada contra el texto, el “método” de Thalheimer es todo menos irónico, o siquiera humorístico. Frente a los bastidores gigantescos de Altmann, desprovistos de todo material de utilería y frecuentemente en constante rotación, sus actores a menudo parecen meramente criaturas ridículas que se debaten en una lucha desesperada contra la dramaturgia de la vida. Lo que se puede ver –todavía y de nueva cuenta– en las puestas de Thalheimer, es el existencialismo descarnado.

Sebastian Nübling y Stephan Kimmig seguramente jamás se comprometerían tan radicalmente con un método determinado, como su colega Michael Thalheimer; del mismo modo, ambos no se pueden relacionar unívocamente con ironía o

pathos. Estos dos directores son oriundos de la zona sur occidental de Alemania y pasaron una parte importante de su carrera al margen del teatro municipal y estatal. Kimmig anduvo varios años de proyecto en proyecto en el teatro independiente de Holanda. Nübling fundó, todavía en tiempos de sus estudios de teatro en Hildesheim, un grupo independiente llamado Theater Mahagony y se dedicó mucho tiempo a dirigir a actores juveniles en el foro independiente del Junges Theater en Basilea. Ambos no son ni los primeros ni los únicos entre los directores exitosos de la generación relativamente joven que han comenzado a hacer sus pininos en la dirección fuera de las empresas estrictamente jerárquicas del teatro de habla alemana. Lo que en el pasado solía ser la excepción, hoy en día casi se ha convertido en regla que repercute en la manera de trabajar y en la estética. Porque el teatro independiente exige flexibilidad: no hay relaciones de trabajo fijas ni contratos colectivos; el financiamiento (a menudo deficiente) se logra a corto plazo, los equipos cambian para cada proyecto y por consiguiente, frecuentemente también los estándares estéticos.

A pesar de ello y pese a que ahora ya lleva cuatro años de trabajar preponderantemente en teatros establecidos, Nübling, de 45 años, sigue siendo un director que más que otros trabaja con el cuerpo de sus actores. En sus puestas con el Junges Theater de Basilea –como en el drama de una muchacha púber *Fucking Amal*– esta concentración en la voz y la presencia física ayuda a los jóvenes aficionados que todavía se encuentran en vías de experimentación. También las escenografías conceptuales de Muriel Gerstner, como los monstruosos pliegues en *Juan Gabriel Borkmann* montado en Basilea, la biblioteca dispuesta para ser escalada en *Como gustéis* en el Schauspielhannover o la pared formada

por bocinas en el *Ricardo III* dirigido por Hanns Henny Jahns en el Schauspielhaus de Hamburgo, plantean un reto a la corporalidad de los actores. Pero Nübling es, ante todo, un director de actores que quiere presentar contemporaneidad en el escenario, sin tener que seguir la moda y sin tener que renunciar a la abstracción y al simbolismo. *Mamma Medea* de Tom Lanoye, en la puesta de Nübling, comienza en un tono mitológico sublime con vestuario magnífico y termina en una descuidada cocina-comedor entre manteca, cebollas y gritería de niños. Y para la obra *Wilde (Salvajes)*, inscrita en la tradición del teatro absurdo, del autor austriaco Klaus Händl, Nübling y Gerstner inventaron un infierno tipo *slapstick* muy peculiar, formado por cientos de casilleros de cajas de seguridad.

De manera aún más sutil y con mayores conocimientos psicológicos explora Stephan Kimmig su especialidad atemporal: el campo de los descalabros y las catástrofes familiares. Si su escenificación de *Thyestes* (Stuttgart, 2001) todavía se asemejaba a un ambicioso performance de vanguardia, en el cual los actores hacían, por micrófono, un relato épico de las atrocidades del linaje de los átridas, sus montajes posteriores de historias familiares lo fueron acercando más al realismo psicológico. Su estupenda *Nora* en el teatro Thalia describía con enorme precisión social el fracaso de un matrimonio clasemediero muy actual y sólo aparentemente emancipado. Y su versión teatral del drama de abusos *La fiesta* de Thomas Vinterberg explica la traición de los parientes también a partir de la psicología de los personajes e individuos y no sólo en base a la pérdida de valores en una sociedad moderna que sustenta su fe en la razón, la democracia y el capitalismo. Incluso en una parábola como *El autobús*, de Lukas Bärfuss, que habla de las contradicciones de la fe en un mundo presuntamente racional, se mantiene vivo el interés de Kimmig por los



Faust II. (Thalheimer) Foto de Drama/Iko Freese.

Hedda Gabler. (Ostermeier)
Foto de Arno Declair.



personajes y su comicidad en el diálogo –a pesar de que el texto y el espacio escénico abstracto están diseñados más bien como meros portadores de ideas–.

También la ex actriz Christiane Pohle (1968), que desde los finales de los noventa trabaja como directora independiente, aunque recientemente cada vez más también en los grandes teatros, busca nuevos caminos, más allá de las veredas a menudo muy traqueteadas de la ironía. Aunque su forma de hacer teatro está en deuda con aquéllas: la disolución de perfiles definidos de los papeles, pasajes coreografiados, relatos no lineales –todo esto lo encontramos también en el trabajo de Christiane Pohle, donde, sin embargo, se condensa en atmósferas inconfundibles, más bien sombrías y magnéticas. Que ella misma (aún) tiende a sucumbir fácilmente ante ese magnetismo lo demuestra su adaptación de la novela *Der Plan von der Auslöschung des Dunkels* (*El plan de la eliminación de la oscuridad*) en el Teatro de Friburgo/Sophiensäle Berlín, que se ahoga bajo enormes masas de texto, así como el *collage* de textos *Betrachte, mein Seel* (*Observa, mi alma*), recargado de difusas imágenes religiosas, un montaje realizado en Sophiensäle de Berlín, que gira de manera demasiado hermética en torno a un caso real de estafa en seguros.

CRÍTICA SOCIAL PATÉTICA

Un cierto grado de *pathos* también estaba inherente en la exigencia de un “nuevo realismo” y un “nuevo énfasis en el contenido” que plantearon el director Thomas Ostermeier y su dramaturgista Jens Hillje, cuando en enero del 2000 se hicieron cargo, junto con la coreógrafa Sasha Waltz, del lujoso teatro de la Schaubühne de Berlín. Ostermeier, nacido en 1968 en Baviera, había recibido su formación en Berlín y acababa de ganar fama con pequeñas puestas, rápidas y sucias como *Shopping and Fucking* de Mark Ravenhill o *Disco Pigs* de

Enda Walsh, en las cuales los actores retozaban como jabatos después del consumo de ácido. Al asumir la dirección artística de la Schaubühne, su interés por jóvenes clasemedios narcodedependientes británicos se convirtió en una inquietud política explícita; durante algún tiempo él y sus compañeros de lucha incluso retomaron el modelo de cogestión de los años setenta y por unos cuantos meses reinaba un ambiente de comuna.

Pero la politización anunciada rara vez fue más allá de declaraciones de buena voluntad. La representación naturalista de los socialmente vejados y ofendidos, exhibida con intenciones pedagógicas y educativas, en medio de decorados costosos continúa en la cartelera de la Schaubühne, por ejemplo con la apocalíptica obra de guerra y tortura *Blasted* de Sarah Kane, que Ostermeier presenta sin omitir detalle, o en el *Woyzeck* de Büchner, que en su montaje se traslada al triste ambiente de un suburbio de construcciones prefabricadas. No obstante, en el ínterin ha adoptado como su proyecto personalísimo el desmantelamiento moral de la burguesía neoliberal. En la versión de Karst Woudstra del *Ángel exterminador* de Buñuel, Ostermeier hace que una elegante velada de sociedad caiga en la inmovilidad del aislamiento. En *Nora* de Ibsen, la puesta en escena también internacionalmente más exitosa de la Schaubühne de los años recientes, la elegantísima protagonista pierde los estribos en medio de su refugio de felicidad neoburguesa y la *Lulu* de Wedekind es tan víctima del deseo masculino como los hombres son víctimas de una cultura del consumo atizadora de los deseos.

La crítica en Alemania le ha reprochado a Ostermeier, con justa razón, que él lleva a cabo sus actualizaciones con instrumentos escénicos bastante conservadores. Si

bien sus actores ciertamente sí recurren a manierismos corporales, en última instancia siempre se mantienen dentro de un realismo cultivado y fácilmente consumible de telecomedia. Que aún así se puede desarrollar gran calidad ha quedado demostrado recientemente por su montaje de *Hedda Gabler*. En él, la joven actriz Katharina Schüttler en el papel de la mujercita Hedda rodeada de lujos, con flemático tedio teje sus intrigas contra sus ex y sus todavía maridos en competencia. Ostermeier logra que Schüttler dirija el pequeño grupo de actores muchas veces solo con la mirada, generando de esta forma una tensión casi criminalística. También su crítica al medio social resulta, en este caso, menos unidimensional. Porque el hecho de que Hedda acabe suicidándose en vez de seguir practicando hedonistamente y sin escrúpulos sus juegos malvados le confiere, al final, un secreto personal: Acaso fue depresiva, o hubo, pese a todo, un exceso de odio protestante contra sí misma. O quizás una sorprendente inclinación al *pathos* que actualmente se encuentra con alguna frecuencia entre los círculos burgueses.

*Rote Armee Fraktion, guerrilla urbana alemana de los años 60 y 70. (N. d. T.)

EVA BEHRENDT. (Waiblingen, 1973). Es editora de la revista *Theaterheute*.

TRABAJO DRAMÁTICO SOBRE LA ÉPOCA

Franz Wille

Reestructuración en plena operación: desde los años noventa, las condiciones en Alemania han cambiado profundamente, y las nuevas obras teatrales de habla alemana están midiendo el terreno.

Bernd Eichinger, el mandarín muni-quense del cine y productor alemán más poderoso, se quedó atónito. Recientemente dos redactores del semanario *Die Zeit* le preguntaron en una entrevista si acaso no consideraba la biografía del papa Wojtyła un buen material para una película. Eichinger se quedó perplejo: “No, ¿por qué habría de serlo?”. Los periodistas trataron de ayudarlo: “¿Piense nada más en las etapas de su vida, su trayectoria de Polonia a Roma, Solidarnosc, su rechazo a la guerra de Irak!”. Eichinger, esforzándose visiblemente por seguir siendo cortés, empezó a intranquilizarse: “No puedo imaginármelo en absoluto como material para una película. ¿Qué quieren que les diga?”. Los reporteros de *Die Zeit*, cada vez más emocionados por su idea, siguieron insistiendo: “¿Y Joschka Fischer? ¿Su vida no sería un tema, al menos?”. Pensaban en el ascenso de quien fue el bruto del escuadrón de limpieza y espontaneísta de Fráncfort, para convertirse en el ministro alemán de Relaciones Exteriores, cuyo rostro expresa la pena global. Eichinger, enojándose poco a poco por esta ingenuidad, explicó brevemente su *business* a los intelectuales de semanario: “¿Cómo podría funcionar esto? De todas las biografías resulta, en el mejor de los casos, una serie de situaciones, mas no una historia como, por ejemplo, la de *Hansel y Gretel*”. Los redactores, consternados, cambiaron rápidamente de tema (*Die Zeit* 4/05).

La lección no podría haber sido más clara: una buena película de Eichinger, es decir, lo más exitoso –comprobadamente– que el cine alemán ha podido ofrecer desde hace

casi treinta años, es una buena historia. Y una historia es buena cuando funciona como historia y no como una “serie de situaciones”, por más interesantes, realistas, reveladoras, etc. que sean. En este sentido, el viejo cuento de hadas de Grimm supera cualquier personaje de la historia contemporánea. Para enfocar el asunto con la puntualidad de Eichinger: en las nuevas obras de teatro alemanas, que son aprobadas y presentadas, por ejemplo, desde hace ya treinta años en Mülheim, ocurre exactamente lo contrario. En ellas, frecuentemente ni siquiera se reconocen secuencias de situaciones, para no hablar de un *plot* impecable. No estoy en contra de dramaturgias de narración eficaces, pero lo más relevante es otra cualidad: lo que un texto narra sobre la época en la que se escribió, no importando los recursos dramáticos.

FRACTURAS EN EL TIEMPO

Desde los (tempranos) años noventa, han cambiado enormemente las ideas sobre lo que es tiempo de hacer, lo que compagina con el tiempo y lo que el tiempo requiere. Las promesas más o menos lineales de progreso, procedentes de la exitosa combinación alemana entre el capitalismo renano y la emancipación a partir del 68, fueron sacudidas fuertemente desde dos frentes. Por fuera, la globalización fue la que hizo vibrar el fuerte del bienestar europeo, y por dentro, hizo efecto la reunificación con sus asincronías y dislocaciones. Entre 1989 y 1991 se les perdieron sus estados a los alemanes del Este y del Oeste, sin que por lo pronto la mayoría de ellos lo hubiera notado mucho. En las regiones más occidentales, en Munich o Düsseldorf, en Fráncfort o Hamburgo, las cosas siguieron –en lo superficial– su marcha habitual, y la gente siguió viviendo algunos años más con la ilusión de que los nuevos estados no eran más que la casita en malas condiciones, heredada inespere-

radamente de una tía lejana, y que la única cuestión era arreglarla. Se habrían conformado incluso con el hecho de que la herencia les iba a salir más cara de lo que jamás habían pensado; pero sólo lentamente penetró sus mentes la idea de que les iba poniendo de cabeza la propia vida.

En el Este, por el contrario, a todos les quedaba claro en qué medida había cambiado el mundo de la noche a la mañana. Las muchas decepciones que aún quedaban por experimentar incluían, una vez pasada la euforia inicial, el cierre de las empresas, la propagación del desempleo masivo y el comportamiento de un capitalismo que ya no le habían creído a Honecker, peor que el descrito en el manual marxista. El deficiente realismo de Occidente y el choque con la realidad en Oriente –los cuales en cualquier oportunidad pueden convertirse repentinamente en un deficiente realismo del Este o un choque con la realidad en el Oeste, respectivamente– son a partir de 1989-1991 las coordenadas entre las que tienen que encontrar su camino el teatro y sus autores contemporáneos.

LOS DRAMAS FECALES DE WERNER SCHWAB

Werner Schwab, quien entre 1990 y su temprana muerte en 1994 arrasó en la programación de los teatros de habla alemana con más de una docena de obras, se dio cuenta pronto de los cambios. Con su obra dramática, que escribió como en un estado de furor, lanzó uno de los pilares principales del –hasta entonces– nuevo drama alemán, las así llamadas “obras críticas de teatro popular”, en las que, en su opinión, todo se desarrolla en un estercolero conformado de flemas, suciedad, sangre y otros humores humanos: los “dramas fecales”.

Esta denominación genérica lleva al centro de la dramaturgia de Schwab porque, por un lado, en la mayoría de



Werner Schwab. Foto de Andy Urban.



Franz Xaver Kroetz. Foto de Winfried Rabanus.



TEATRO ALEMÁN CONTEMPORÁNEO

los casos trata de las cosas primeras y las postreras, vulgo de fornicar y de reventar; y, por otro lado, si bien a menudo corre sangre, aparentemente la cosa no se pone muy seria. A esto contribuye sobre todo, además de la inclinación de Schwab por la exageración grotesca, el lenguaje de sus obras, que bajo el nombre de *schwabisch* se ha convertido en un artículo de marca citado con frecuencia. Su base son los problemas de expresión de tinte austriaco-sudalemanes que los sociólogos denominarían el síndrome de ascensión social; dicho de otra manera: así habla la gente que no domina el lenguaje elaborado pero que, sin embargo, lo intenta. El resultado es un caos espantoso de gramática maltratada, aglomeraciones de sustantivos mareantes y expresiones rebuscadas que se enredan sin remedio, hasta que las atadas monstruosidades lingüísticas, tras vehementes movimientos de jaloneo y brinco, dan por lo regular, de narices. Lo agravante es que para semejantes acciones de desesperación lingüística todo, incluyendo a la persona que habla, se convierte en cosa; pues desde los tiempos de la burocracia inferior del emperador Franz Joseph se sabe que los hombres son de poca, y los hechos burocráticos, de suma importancia.

De esta forma, Schwab llegó a ser el primer poeta costumbrista de la época posmoderna. Sus obras carecen de todo interés cognoscitivo racionalista, como define con amable claridad en la nota preliminar de *Eskalation ordinär Escalación vulgar*: "El lenguaje, habiendo orinado a un objeto, sacude su órgano de evacuación para secarlo y se va. El objeto, mojado por el lenguaje, permanece allí sin cualidad reconocida alguna". Una cochinidad, no cabe duda. Pero hagamos la contrapregunta con el afán de conocimiento, en sentido de crítica social: ¿Qué cosas relevantes, nuevas, había que observar a los veinte años de Kroetz y Sperr?

¿El que los propietarios de los medios de producción son condenables y los pobres desempleados, pobres y explotados?, ¿o que las relaciones económicas han devenido, en efecto, un poco más complicadas? Las penas de los socialmente marginados ya se describieron detalladamente en los años setenta; había desempleo, y hoy en día hay más que nunca. En vistas de los ya agotados recursos de la economía y la ecología, ni siquiera el jefe de gobierno austriaco (que en aquel entonces todavía era socialdemócrata) se arriesgó a creer ingenuamente en el progreso hacia un futuro mejor, y Schwab le asiente sin reservas: "Es como dijo nuestro canciller federal. Quien tenga visiones, merece estar en el manicomio".

FARSAS (FRANZ XAVER KROETZ, PETER TURRINI, THOMAS JONIGK, OLIVER BUKOWSKI, SIBYLLE BERG)

Esto no se les escapó a los anteriores protagonistas del teatro social crítico. Franz Xaver Kroetz escribió, y puso en escena, con las obras *Der Drang* (*El impulso*, 1994) y *Bauerntheater* (*Teatro campesino*, 1996), dos estridentes y maliciosas parodias de anteriores generaciones que, para serlo, no tuvieron que aspirar a mucho más que la soñada llegada de los inicialmente humillados y ofendidos a un país maravilla en el que alcanzan éxito económico. Peter Turrini, el autor -tan comprometido con la crítica social- de *Rozznijogd* (*Caza de ratas*) y *Sauschlachten* (*Matanza de puercos*), logró con *Alpenglühen* (*Arrebol alpestre*) un idilio alpestre-pornográfico del alma, cursi como una tarjeta postal, empapado de un sentimentalismo exuberante, porque de todos modos ya no se distinguía entre sentimientos auténticos, falsos o imaginarios. En 1994 el joven autor Thomas Jonigk, ocupándose del drama familiar -hasta entonces aún más o menos apto para menores-, sorprendió con tres obras llenas de veneno (*Von blutroten Sonnen* [*De soles color rojo sangre*], *Du sollst mir*

Enkel schenken [*Quiero que me des nietos*] y *Rottweiler*), en las que prevalece el más duro chauvinismo alemán, completado por una buena ración de suelo y raza. En ellas, los señores de la creación difícilmente piensan en cosas que no sean erecciones y guerra, o bien relaciones sexuales y violencia, y las mujeres aterrorizan a sus familias con un afecto sofocante, a menos que tengan que celebrar el cumpleaños del *Führer*.

El crítico Günther Rühle llama a la farsa "el hijo de visiones rotas" y "el vergonzoso resto de la tragedia", es decir, "el resto de los esfuerzos de humanizar la sociedad de tal modo que ya no haya tragedias". Oliver Bukowski (*Londn-L.A.-Lübbenau, Bis Denver* [*Londres-Los Ángeles-Líbano, por Denver*], *Gäste* [*Huéspedes*]) no puede sino reír de todo corazón sobre los esfuerzos de humanización que han hecho los alemanes en el Este. Sus obras reúnen a aquellos perdedores de la unificación llenos de optimismo emprendedor -que no son minoría entre sus contemporáneos de la Alemania oriental-, quienes con su iniciativa de autoemplearse y realizar diversas inversiones acaban de arruinarse completamente. Trátese de propietarios de quioscos, de nuevos hoteleros o de chantajistas inexpertos que se aprovechan del cambio: Bukowski empieza por meter a todos ellos al rollo benévolo, para luego no eximirlos de la tragedia subsiguiente.

Las obras análogas para occidente las escribe Sibylle Berg (*Hund, Frau, Mann* [*Perro, mujer, varón*], *Helges Leben* [*La vida de Helge*]), quien nació en Weimar y vive en Zúrich. Sus personajes radican, por lo regular, en aquellas secciones de revistas para mujeres donde se dan consejos: historias de amor, de infelicidad, de la condición de ser joven o de envejecer; con las habituales catástrofes ineludibles, de la civilización occidental, observadas desde la solitaria mesa de un café. Sibylle Berg guarda frente a estas penas de la vida la sensible distancia del carnicero ante el



Einar Schleeff. Foto de Andreas Pohlmann.

filete: sabiendo dónde se separa la carne de la vida, ejecuta los cortes con precisión experta. Las ansias de felicidad son únicamente el claro instinto que conduce al animal al matadero. Allí donde los personajes de Sibylle Berg sienten o hasta aman, está cerca la ruina y la diversión es grande. Con todo, estas farsas son en el fondo, pese a toda la pintoreada comicidad, sustancialmente más sombrías de lo que anteriormente fue el más tétrico drama social, porque aquél –con todo lo condenable que eran las condiciones de representadas– siguió todavía el principio de esperanza. Sin embargo, éstas son mucho más divertidas.

CRONISTAS. EINAR SCHLEEFF, URS WIDMER

Una variante un tanto más sobria de manejar esas perspectivas poco alentadoras, es la de los protagonistas que se ubican dentro de su época, y de los autores que no se posicionan arriba o debajo, sino al lado de sus personajes; los cronistas, pues, como Einar Schleeff y Urs Widmer. Ambos escritores se ocuparon –a mediados de los noventa– de sistemas del más puro progreso estancado: de la RDA y de altos directivos sin empleo.

Schleeff, siendo como ensayista un amante de tesis muy arriesgadas en términos de filosofía de la historia, teme como dramaturgo cualquier especie de interpretación. Además, sus novelas y obras de teatro son igualmente obsesivas que su objeto: una imposición tan difícil de soportar como lo fue la RDA. En su trilogía *Totentrompeten* (*Trompetas de muertos*), Schleeff retrata a lo largo de diez años a tres ancianas perdedoras dentro de la historia alemana del siglo pasado. Este lapso de tiempo comprende desde los últimos años de la ya petrificada RDA, pasando por la fase inmediatamente anterior a la etapa del cambio, hasta llegar a la Alemania nueva. Para las tres obras y sus protagonistas aplica: “Mi infancia

coincidió con el Imperio, la cancha de deportes con la república de Weimar, el matrimonio con Hitler y la vejez, con la RDA. ¿Dónde caerá mi cabeza? Cuatro veces el Imperio Alemán; el quinto medirá dos metros”.

Trude, Elly y Lotte forman una comunidad interdependiente, que inseparablemente se fastidia y se vigila cariñosamente. Con los años, el tono se vuelve más áspero, el ambiente más pesado y delicado, los conflictos más desgastantes. Ellas viajan nerviosas por todo el pequeño país sin avanzar, la espiral de su constante palabrería se hace cada vez más angosta, con obstinación celebran los rituales de su autodesgarramiento que las mantiene vivas. Para describir el sótano del STASI (el servicio secreto de la RDA), se le ocurre a Elly una frase que abarca la totalidad de los cuarenta años de dictadura: “Un cuarto para *hobby* con vidriera emplomada y blindada”. Su panorama de cotidianidades, aferradamente preciso y que avanza encarnizadamente de un detalle a otro, crea un rompecabezas de cosas insignificantes que en su conjunto revelan cómo del lado de los perdedores seguros se va desarrollando aquella dureza que finalmente hizo quebrantar a la todopoderosa RDA; pues aquel a quien le han robado la esperanza no tiene nada que temer.

Mientras Schleeff está enterrando a la RDA, Urs Widmer se sumerge con *Top Dogs* en el sombrío corazón de la economía. Esta obra trata de la miseria de los desocupados, al igual que muchas de las predecesoras que tuvo desde los años setenta; pero ésta no se desarrolla en la parte inferior de la escala social, sino en la primera división de la sociedad de eficiencia. De pronto, se trata de gerentes, motivados hasta las puntas de su cabello, creyentes en la eficiencia y dinamistas de profesión, los que de la noche a la mañana se encuentran, ya no como indispensables tomadores

de decisiones, sino simplemente como prescindibles.

Lead, follow, or get out of the way, es el lema de un conocido directivo suizo; en su esencia significa que el *manager* implacable en caso de duda, es decir, de fracaso, deberá eliminarse a sí mismo. Con ello, las fuerzas autodestructoras de la razón económica han alcanzado finalmente las cimas de aquella economía de mercado que las democracias liberales consideran como su fundamento. La obra de Widmer sobre los mundos destruidos del bienestar, la autoestima rota en aquéllos que hasta hace poco se sintieron los pilares de la sociedad, hace blanco en el nervio del progreso con sus propios medios. Inmediatamente detrás de los castillos del bienestar, de los *Porsche* y *Pads*, en la columna siguiente de agendas hoy aún repletas comienza un territorio desértico y salvaje.

PRAGMÁTICOS DE UN MUNDO COMPRENDIDO: MARIUS VON MAYENBURG, MORITZ RINKE, THERESIA WALSER, ROLAND SCHIMMELPFENNIG, ALBERT OSTERMAIER, LUKAS BÄRFUSS

En la segunda mitad de los noventa, en el teatro Berliner Baracke de Thomas Ostermeier, tuvieron gran éxito dos dramaturgos londinenses que en su infancia derivaron de los años de libertad económica de Thatcher, si bien ninguna esperanza, sí enormes cantidades de rabia: Sarah Kane (*Blasted* [*Devastados*]) y Mark Ravenhill (*Shopping & Fucking* [*Comprar y Chingar*], *Some explicit polaroids* [*Fotografías explícitas*]). Su realismo social retoma, en apariencia, los viejos patrones de crítica social, pero renuncia a las perspectivas edificantes y no conoce mucho más que diversas variaciones de descomposición: variaciones depresivas, sádicas y apocalípticas. Los nuevos protagonistas ya no parecen confiar en su éxito, se echan con el cuchillo el polvo final, se hacen despedazar o se dinamitan junto con la casa paterna. Al menos así ocurre en *Feuergesicht* (*Cara de fuego*) de Marius von Mayenburg, el más



Lukas Bärfuss. Foto de Sebastian Hoppe.



Moritz Rinke. Foto de David Baltzer.



Rainald Goetz. Foto de Peter Peitsch.



TEATRO ALEMÁN CONTEMPORÁNEO

evidente punto de enlace alemán con los *New Brits*, para los que el viejo humanismo ilustrador ha devenido en una exploración sin compromisos de los últimos márgenes de acción, que son aprovechados hasta llegar a la autodestrucción. Vuelve a aparecer, entonces, el individuo decidido y capaz de actuar, si bien ya no es muy eficiente en sus acciones.

No obstante, aunque no se quiera romper la pared con la cabeza y acabar con el cráneo destrozado, no tiene por qué hacer uno las paces con las condiciones que parecen superiores. Moritz Rinke pone entre sus personajes y el mundo restante una cortina de diálogos acabados finamente –que incluyen material para aforismos citables– en los que el personal de moda se evapora a sí mismo mientras habla (*Republik Vineta* [La república de Vineta], *Die Optimisten* [Los optimistas]). También Theresia Walser (*King Kongs Töchter* [Las hijas de King Kong], *Wandernutten* [Putas migrantes]) busca y encuentra la salvación de sus personajes en el lenguaje pues, aunque a sus soberanos especialistas en desgracias les llega el agua hasta el cuello, soltarán de su boca todavía un sorpresivo bocadillo, una seca metáfora atinada, como salvavidas que les permite sacar en el último momento la cabeza al aire. Sus incorregibles habladores de supervivencia se elevan poéticamente, pero ante el despegue hacia la bella apariencia los salva inevitablemente la siguiente situación existencial precaria, para hacerlos aterrizar nuevamente en la realidad con un ligero, pero audible madrazo.

Roland Schimmelpfennig prefiere superar el umbral de una todopoderosa realidad cotidiana experimentando con técnicas dramáticas narrativas. *Die arabische Nacht* (La noche árabe) es un drama narrativo para cinco voces, en el que se unen la representación y la narración; *Push up 1-3* funciona como montaje paralelo de escenas de pareja, reflejando en el fondo el afán de

ascenso profesional, y en *Vorher/Nachher* (Antes y después) desata una tormenta momentánea de treinta y seis papeles que omite –vía saltos en el tiempo– los sucesos mínimos decisivos. En *Die Frau von früher* (La mujer de antaño) es el múltiple inicio de escena asíncrono el que finge poner un reto mítico al presente, que es banal en cuanto a relaciones. Albert Ostermaier, por su parte, gusta de trabajar con trucos dramaturgicos de espejo para, encapsular al menos, de modo muy constructivista, este mundo sin salida, como sólo uno de los muchos mundos posibles. Para tal efecto diseñó en *The Making Of. B-Movie* o *Death Valley Junction* un sistema medial autogenerador y cerrado, cuya relación con el universo exterior se limita al mundo de la imaginación de sus habitantes, el cual, a su vez, se reduce a algunas películas u otros mitos contemporáneos: la vida como un circuito cerrado sin fin.

Incluso la vieja obra de teatro que plantea problemas puede volver a atacar los problemas de la agenda actual, pero sin afirmar jamás que de esta manera pueda solucionarlos. Cuando Lukas Bärfuss con su personaje Dora, sensual y discapacitada, se pone a explorar las *Sexuelle Neurosen unserer Eltern* (Las neurosis sexuales de nuestros padres), o en un *Autobús* con una carga de pecadores seculares cotidianos averigua la capacidad de redención de un grupo de turistas de *wellness*, o cuando con Alice se ocupa de la eutanasia en *Alices Reise in die Schweiz* (El viaje de Alicia a Suiza), demuestra de manera contundente que ninguno de los problemas planteados se habrá solucionado ni siquiera remotamente. Por el contrario, Bärfuss prefiere agregar a las numerosas aporías del mundo occidental unas cuantas contradicciones más, que antes no habíamos notado de esta forma.

Ya sea que dan con la cabeza contra el mundo o que guardan la distancia mediante un trabajo dramaturgico de preci-

sión y virtuosismo de expresión: todos comparten lo reducido de los segmentos de realidad, lo abarcable de los problemas, la renuncia a toda utopía de dimensiones mayores. Lo patético les estorba, ellos piensan en alternativas y soluciones de nicho más que en planteamientos de largo alcance. Esto no tiene nada de vergonzoso. No es únicamente a partir de Schnitzler, Hofmannsthal o Shaw que las mentes de los dramaturgos reaccionan, en su desconcierto todavía más o menos acolchonado por el bienestar, con una permanente estimulación brillante que procede del centro del lenguaje.

DEJAR HABLAR, SIEMPRE DEJAR HABLAR: RAINALD GOETZ, ELFRIEDE JELINEK, RENÉ POLLESCH

La relación dramática con una realidad que parece ser cuestionable o superior, no necesariamente tendrá que acabar en un drama de conversación virtuoso. Si bien es cierto que el teatro contemporáneo de habla alemana con sus distintos recursos estéticos sigue decidida y contradictoriamente la huella de la realidad –sea ésta interna o externa, moderna o romántica–, también vale para su relación actual con la realidad la obvia de la técnica estética del *pop*. ¿No sería lo mejor –recordando al padre fundador Warhol– que citemos en el teatro directamente la realidad alrededor y dentro de nosotros, con sus códigos y ruidos al interior de la cabeza, llevando la vida al arte sin muchos rodeos?

Algunos autores (y autoras) son, desde hace tiempo, de esta opinión. Trátese de Elfriede Jelinek, quien en *Bambiland* (País de Bambi) procesa los diarios reportes mediales durante la guerra de Irak para convertirlos en texto, o Rainald Goetz, quien durante un año escribe su diario en *Internet: Abfall für alle* (Desechos para todos): el intento de mantener, de manera semiperiodística, lo más corta posible la distancia entre la percepción y la escritura, el material y la literatura –este intento pertenece desde



Elfriede Jelinek. Foto de Martin Vukobis.

Rolf Dieter Brinkmann a los estándares de la literatura contemporánea avanzada—. “Mi lema es: dejar hablar, siempre dejar hablar”, dice en *Heiliger Krieg* (*Guerra Santa*), la ópera prima de Goetz, el hombre de negocios universal Heidegger, cuya próspera empresa parece consistir únicamente de él mismo y un teléfono: “... sólo es cuestión de esperar, no hay nadie quien al hablar no eche a perder su causa, si lo dejas hablar, hablando cualquiera se destroza automáticamente...”. Goetz ha exhibido a los palabreros por medio de su tartamudeo elocuente, guardando con perseverante precisión las frases humanas vivas y observando siempre fielmente el principio de que en el hablar se reconoce el pensar, precisamente cuando tanto el uno como el otro dejan mucho que desear. Este procedimiento se llama, a más tardar desde Warhol, afirmación subversiva. O bien, de acuerdo a Heidegger: “Queda aún por inventar aquel que al hablar no se arruine solito”.

Puesto que el material lingüístico –bien que haya sido tomado del diario susurro de los medios o citado de Hölderlin, copiado de consultores empresariales o recopilado de Robert Walser– denota siempre, además de su valor material concreto, también significación, la cual realiza danzas de referencia más o menos organizadas entre los diferentes niveles de significación: por eso, esta literatura teatral padecerá pronto de complejas sobredosis de significación. La presencia como nivel de texto, no necesariamente centrado en el personaje, y la renuncia a manifestaciones de opinión didácticamente preparadas, llevan una y otra vez a la afirmación de que es imposible representar tales obras; afirmación que con la misma regularidad es refutada.

Elfriede Jelinek, que ya fue distinguida con el premio Nóbel, es el modelo exactamente opuesto, no sólo en lo dramático, al cuenta-cuentos de Eichinger.

Mientras que este productor muniense logra el mayor éxito de taquilla del año dentro del cine alemán con una película con reparto estelar que convierte los últimos días de Hitler en su búnker en un gran melodrama, Jelinek se maltrata a sí misma y a sus lectores y/o espectadores con un constante viaje hacia la perpetua locuacidad de autores y víctimas. Por ejemplo, en *Sportstück* (*Pieza deportiva*): Con intuición encantadora y flexible, Jelinek se introduce con monólogos largos en las mentes del entusiasmo masivo, en madres aficionadas del deporte que repiten las frases de la sección de deportes, en *hooligans* o luchadores de guerra civil, y en víctimas que quisieran ser autores y que, por lo tanto, brindan la mayor comprensión y auténtica admiración por sus asesinos. Un remolino compuesto de texto y palabrerío hace brotar de los cogotes de la sociedad una opinión pública que jamás se publicaría en un periódico. O bien en *Werk* (*Obra*), un viaje hablado en meandros que lleva al mito nacional austriaco de Kaprun, monumento de un progreso técnico basado en el trabajo forzado de prisioneros del nacionalsocialismo y sus sucesores, con los que bailan el vals las ideologías. Mientras Austria siga siendo como es y la gente hable como habla, Jelinek seguirá interrumpiéndose a sí misma y a las voces en las mentes alrededor de ella, al igual que los otros, pues, seguirán hablando.

Fue René Pollesch quien entre Lucerna, Hamburgo, Berlín, Stuttgart y Viena elevó al diálogo a la más reciente variante del performance dramático de texto mediante la inclusión lingüística directa de los hechos extra teatrales, considerando los códigos de la cultura *pop* y de la televisión diaria. Su material bruto son los módulos de teoría que en ese momento se prestan para su conexión –la crítica del capitalismo, la crítica de la representación, el culturalismo, mezclados con altas dosis de crítica a la globalización– y que los

contemporáneos, siendo capitalistas, muy urbanos y que en vano se esfuerzan por su identidad, aplican a sí mismos hasta comprobar su propia imposibilidad, demostrando, desde luego, de manera impresionante, su presencia real. Es una centrífuga desenfrenada, compuesta de pensamiento y lenguaje, a la que nadie escapa y que desintegra “esa imaginación burguesa de una vida coherente” y otras ilusiones del carácter, hasta llegar a sus elementos celulares. Las bocas despiden un *shake* batido de palabras, compuesto de galimatías *online* y *soap sound* y guarnecido con la penetrante dicción de actores de series. Para los momentos más intensos está la tecla de volumen. El metabolismo sentimental de todos los participantes dispone, además del modo *standby*, sólo del agotamiento total: en este caso tirarán, no sólo frases sino también cosas: por los aires vuelan platos desechables, cojines, discos, o burbujas, mientras sobreviven los actores, con sonrisa implacable, todas las catástrofes que ellos mismos causaron. El orden y la orientación se producen de otra manera; pero ¿qué significan orden y orientación en las paradojas de nuestra modernidad tardía occidental?

IDENTIDAD BAJO PRESIÓN: DEA LOHER, FRITZ KATER

¿Quién sigue creyendo inquebrantablemente en el sueño de vida burgués acerca del individuo autónomo que tiene dominio pleno sobre su pensar, sentir, actuar y querer en una edificante continuidad de vida? Dea Loher ha escrito, desde su drama de incesto *Tätowierung* (*Tatuaje*), muchas obras de teatro, en las que aquello que sucede a los personajes siempre ha sido más poderoso de lo que éstos mismos hacen o dejan suceder; al grado que muchas veces al final uno pudo preguntarse con justa razón: ¿quién era la persona a la que todo esto sucedió? Por ejemplo, Adam Geist: escolar de educación especial y aprendiz de carpintería, cuyo



Fritz Kater/Armin Petras. Foto de David Baltzer.



René Pollesch. Foto de Marcus Lieberenz.



Dea Loher. Foto de David Baltzer.

padre está desaparecido, su madre muere muy al principio; él se convierte en distribuidor de drogas, viola y mata a una amante, intenta suicidarse, llega a salvar vidas con los bomberos, convirtiéndose en héroe, genera una masacre con una sierra de cadena, marcha como mercenario a los Balcanes, mata allí de un balazo a un amigo, maltrata a un anciano, etc. etc. Con Bernd Eichinger, semejante proyecto de guión probablemente no habría prosperado más allá de su secretaria; con Dea Loher, en cambio, no importa la aparente plausibilidad del cine narrativo, pues en sus obras sucede todo lo que pueda suceder, hasta que las cosas superan a las personas a las que suceden. Trátese de *Klaras Verhältnisse* (*Las relaciones de Klara*) o *Unschuld* (*Inocencia*): en las obras de Dea Loher no son los hombres los que unen los sucesos, sino que los sucesos unen a los hombres hasta que éstos quebranten. Al final, será una cuestión meramente teórica si el sujeto que está siendo desmontado, alguna vez haya existido realmente.

También Armin Petras gusta de jugar con las perspectivas, que se cruzan de manera confusa dentro de un individuo. En este sentido, el director empieza consigo mismo, inventándose hasta su salida en 1987 como el autor Fritz Kater una biografía impecable para la RDA, que coincide sólo parcialmente con aquella de su inventor: fue en 1969 que Petras se trasladó con sus padres a la república unitaria socialista, y en su vida real no la abandonó en dirección a Occidente sino en 1988. Tiempo suficiente, tanto en la vida real como en la proyectada, para traer a ese país en sus entrañas –con todos los problemas de representación que hoy en día resultan de ello–. ¿Debo recordarme a mí mismo con la obligada sentimentalidad o más bien resaltar las cosas que en retrospectiva resultan penosas? ¿Qué sucede si al observarme a mí mismo me separo en diferentes elementos que

después ya ni siquiera encajan? ¿Qué ocurre si soy más que una perspectiva? ¿Quién fui en verdad, entre la seriedad ridícula de la Juventud Libre Alemana y las represiones en absoluto ridículas, entre la sinceridad del pequeño burgués, brotes de anarquía (auto) destructora y toda esa locura absurda, que muchas veces no era ni absurda ni loca? ¿Y adónde lo meto, ahora que ya desapareció?

Petras no quiere decidirse ni siquiera entre sí mismo y Fritz Kater, no tiende a formar mitos de unidad retrospectivos: ni en dirección a rollos estilo *Sonnenallee* ni tomando rumbo a comedias de problema aptas para ganar premios de cine, tipo *Good-bye, Lenin!* Por el contrario, en su trilogía hamburguesa (*Fight City. Vineta, zeit zu lieben zeit zu sterben* [*tiempo de amar, tiempo de morir*] y *we are camera/Jasonmaterial*) reúne un panorama de biografías ligadas mediante saltos en el tiempo, cuyos protagonistas pilotan en un viaje sumamente arriesgado como de montaña rusa, entre psicología y rollo, ambiente, cabaret y tragedia –todo aquello que únicamente encaja si abandonamos la ilusión consoladora de que la biografía tiene una dirección previsible o que el carácter ha de ser a toda costa algo redondo y profundo–. Porque hay, además de los poseedores de identidad satisfechos, un número cada vez mayor de gente que no cuenta con ella. Existen, pues, muchas verdades en una persona tipo Petras/Kater, y tal vez haya más personas tipo Petras/Kater de los que nos imaginamos.

Por otra parte, en su obra más reciente, *3 von 5 Millionen* (*3 de 5 millones*), Kater se arriesga a presentar un programa de arte explícito que servirá de pauta para calificarlo –cosa que desde Werner Schwab nadie había hecho–. *Bacon spricht* (*Habla Bacon*) trata muy libremente de la vida y obra del pintor autodidacta y tradicionalista moderno, con sus legendarias criaturas deformes y maltratadas; en el Deutsches

Theater Berlín es representado por Milan Peschel, quien sale en un traje demostrativamente pobre de abeja con dos antenas de resorte que balancean sobre su frente, y enseguida empieza a platicar en dialecto berlinés que siempre había tenido problemas al desarrollar un estilo propio. De esta manera logra sacar con su catastrófico disfraz de alquiler apenas las primeras risas maliciosas, pero lo que sigue en un discurso ininterrumpido es un dogma-manifiesto del realismo sin mentiras: Después de insultar al público de arte, el sermón pasa con ligereza, pero sin respirar, a insultar a los narradores de cuentos –“los cuentos se narran siempre automáticamente por sí mismos, se trata de interrumpir los cuentos y de hallar nuevos cursos”–, abraza el humanismo autodestructor de Bacon –“quiero que mis cuadros se vean como si un ser humano hubiese pasado por ellos al igual que un caracol que deja atrás un camino de baba”–, para desembocar en un credo de un arte del tipo ‘arte es vida’ basado en la experiencia: *you live it or lie it*. Si bien después Peschel sigue, con la misma cara pálida de labios delgados y las antenas de abeja que vibran en su frente, viéndose bastante tonto en su disfraz de fiesta infantil, ahora ya nadie se ríe.

Esto quizás habría gustado también a Bernd Eichinger, puesto que él tiene humor.

FRANZ WILLE. (Munich, 1960). Editor en jefe de la revista *Theaterheute*.

FAMILIA, ESTADO, INDIVIDUO

Theaterheute

Una conversación en la redacción de la revista Theater heute con la directora Christiane Pohle, el director general artístico (Intendant) Wilfried Schulz del Staatstheater de Hannover y el autor teatral Marius von Mayenburg sobre nuevos textos y teatro de director, promoción de autores y obras de encargo, contenidos contemporáneos y visiones.

Theater heute: Wilfried Schulz, aunque usted no siempre ha trabajado con obras nuevas, lo ha hecho al menos casi tanto tiempo como Müllheim –primero como dramaturgista en Heidelberg, Stuttgart, Basilea y Hamburgo, y ahora como director general artístico (Intendant) en Hannover. Además, de ustedes tres es quien ha observado durante más tiempo los cambios que se han dado en el teatro alemán desde 1976, año de la fundación de los Müllheimer Theatertage (Jornadas teatrales de Müllheim), el festival que reúne año con año los estrenos teatrales más destacados de habla alemana. ¿Qué ha ocurrido desde entonces? ¿En qué situación se encuentra la escritura del nuevo teatro alemán? ¿Ha tenido una marcha triunfal? ¿O sigue requiriendo de cuidados especiales?

Wilfried Schulz: Por principio, instituciones como Müllheim, que presentan obras nuevas no sólo para la lectura sino como puestas en escena, las reúnen y exponen a la luz de los reflectores, fueron y siguen siendo importantes. Constituyen un foco de exposición, encuentro y debate. Permiten una mirada concentrada sobre obras nuevas, en medio de una grata mezcla de público especializado y público “normal”.

Theater heute: En Müllheim se dan años buenos, y otros no tanto.

Schulz: El diagnóstico es muy subjetivo. A menudo, tiene que ver más con la atención que presta cada quien a las obras o con el hastío personal y no tanto con las coyunturas reales. Sin embargo, si alguien recorre las listas de

las invitaciones al festival de Müllheim desde 1976, constatará cierta continuidad en la evolución del drama. Y en eso radica realmente un fenómeno único en el ámbito de habla alemana: existe un desarrollo propio e independiente, pues la literatura dramática no es meramente un subproducto de escritores de prosa, sino que constituye un género propio, más cercano al escenario que a la casa editorial. Y Müllheim, con toda perseverancia, ha hecho mucho para que esto sea así. Esta concentración es tan importante hoy en día como lo fue en 1976. Lo que ha cambiado, ciertamente, es la delimitación de qué se considera como obra de teatro y qué no, y por consiguiente, quién es el autor y artista genuino: el director o el escritor de las obras. El término clave en cuestión es “proyecto”. Ahí es donde se han diluido los límites.

Theater heute: Marius von Mayenburg, usted fue invitado inmediatamente a Müllheim con su primera obra *Cara de fuego*. ¿Funciona el festival como lugar de encuentro?

Marius von Mayenburg: Yo pienso que sí. Para las producciones seguramente es ventajoso que se presenten ante un público diferente. Yo estuve dos veces allí y, tal como lo dijo Schulz, me pareció muy bien que el glamur no fuera excesivo y que uno realmente tuviera la oportunidad de hablar con el público. Si efectivamente contribuye a que las obras sean retomadas en otras partes, no lo sé. Aún sin un festival, los teatros saben muy bien qué es lo que buscan.

Theater heute: A Müllheim se invitan obras, pero en forma de puestas en escena. Y de hecho es para eso que se escribe la literatura dramática. Pero esto a veces puede dar lugar al dilema de que el equipo de selección considere muy interesante un texto, pero juzgue que la puesta es lamentablemente deficiente. Si se invita ese montaje, puede ocurrir que se

perjudique la obra; si no se le invita, la pieza pasa desapercibida.

Schulz: Pero eso es cotidiano en el teatro y es uno de sus cuestionamientos básicos: si las obras han sido escenificadas de manera adecuada o no. Nos ocupa ese grado de diferencia entre la experiencia del lector y la experiencia del espectador, que a veces puede ser muy grande, al igual que la discusión a ese respecto. Probablemente en eso radique un aspecto fructífero y no terrífico. Este discurso forma parte de la reflexión no sólo sobre la literatura dramática reciente, es algo que todos los involucrados deben soportar.

Mayenburg: Yo esperarí que profesionales de la crítica teatral sean capaces de discernir entre el texto y su puesta en escena. Y yo esperarí también que inviten a la mejor obra y no al mejor trabajo de dirección. Para los espectadores esto quizás sea difícil de asimilar, pero es un factor que el jurado debe saber manejar.

Schulz: De ahí resultan entonces ese tipo de debates con el público, donde el espectador dice, tal o cual cosa no la entiendo, y el autor responde que en realidad la acción no transcurre en un decorado único, sino en alta mar...

Theater heute: Este es el punto para hacer intervenir a la directora. Christiane Pohle, ¿siente usted un compromiso diferente para con un texto cuando se trata de un estreno absoluto que cuando, digamos, realiza una puesta de Gorki?

Christiane Pohle: Sí, efectivamente. Y por eso no me gusta mucho hacerlo. Me resulta difícil realizar estrenos absolutos, porque me gusta manejar un texto como materia prima. Hay textos, como los de Gert Jonke, que uno puede y debe manejar como material, y entonces esto funciona muy bien; y hay piezas frente a las cuales esto no es lo adecuado, que no fueron escritas de esta manera; entonces me doy cuenta de que no son para mí. Yo estuve una vez en Müllheim

ALEMÁN
CONTEMPORÁNEO

con la obra *Täglich Brot* (*Pan de cada día*) de Gesine Danckwart y, para ser honesta, yo no tenía para nada la impresión de que lo que habíamos hecho correspondía exactamente a la intención de la autora. La invitación me sorprendió, porque nos habíamos alejado bastante del original.

Theater heute: *Pero esa obra se podía manejar perfectamente como material; no tiene una trama fija, ni personajes claramente definidos.*

Pohle: Pero nosotros habíamos incorporado textos propios. Si algo así realmente sirve al autor o más bien a mí como directora, esa es la pregunta.

Theater heute: *La dramaturga Theresia Walser, quien durante la última temporada tuvo dos experiencias muy amargas con los montajes de Kriegsberichterstatterin (Reportera de guerra) en Konstanz y Wandernutten (Putas itinerantes) en Stuttgart, escribió lo siguiente: "Lo que en años recientes se ha dado en llamar teatro de director debería caracterizarse en la escena teatral actual cada vez más como autointronización del director como autor. Desde hace algún tiempo pareciera que en la relación entre autor y director hubiese, por el lado del director, una rivalidad tácita, como si se tratase de quién de los dos se llevará la velada." ¿Quiere usted llevarse la velada, señora Pohle?*

Pohle: No. Sí se trata de comprender la intención del texto, de captar su forma y de reaccionar ante esto. Pero a veces sólo es un aspecto de la obra el que le interesa a una y en el cual una se apoya. Esto desde luego puede dar lugar a que se modifique el énfasis. Yo comprendo a Theresia Walser y tampoco pretendo ser más inteligente que el autor. Pero en caso de duda, simplemente prescindo de estrenar una obra nueva.

Schulz: A mí me parece comprensible la postura de Theresia Walser, aunque la considero excesivamente simplificada, y

desde luego ella manejó los términos con afán de provocar. Y por cierto, la polémica funcionó muy bien, porque ahora estas piezas se están poniendo en todas partes. Yo creo que las cosas no son tan simples. El teatro es un proceso colectivo, una *création collective*, como se dice tan acertadamente en Francia. Y de ella forman parte el autor y el texto, también en su disponibilidad o su carácter de materia prima, así como el director y el dramaturgista, quienes desarrollan un acercamiento al texto, y el actor, quien puede cambiar por completo un personaje. Quien puede convertir una figura cálida, abrazadora, en un cínico. También la escenografía puede darle una ubicación diferente a una obra y redefinir los personajes. Conciente de esa creación colectiva, cada quien lucha por imponer su visión y afortunadamente en el teatro las más de las veces eso no es cuestión de poder o falta de poder, sino que queda sujeto al libre juego y a la energía e inteligencia de los involucrados. Lo improductivo es, en todo caso, una actitud de sumisión, no importa de parte de quién. Lo fundamental en esa obra colectiva es el respeto artístico recíproco. Y eso, en ocasiones, funciona mejor que en otras. No son pocos los textos que se han mejorado gracias a la presentación.

Theater heute: *Pero en ese libre juego ¿no es el autor quien tiene las de perder, ya que normalmente no está presente en el proceso de los ensayos?*

Mayenburg: ¡Claro que sí! Y ahí es donde sí se plantea la cuestión del poder. Uno adelanta su trabajo, hace una propuesta con su texto y otros elaboran el producto. Como autor uno acaba siendo bastante impotente y no tiene palancas en ese proceso. Además que naturalmente se ha operado un cambio en la profesión de director. Si hoy en día leemos obras de Arthur Miller o Eugene O'Neill, por ejemplo, vemos que ahí se describe hasta

el último detalle los decorados, cómo miran los personajes, cómo se visten. Toda la puesta en escena ya está escrita. Hoy en día los autores diseñan sus obras de manera muy diferente, porque saben que en la persona de los directores se las tienen que ver con artistas seguros de sí mismos, con una voluntad creativa mucho más definida que treinta años atrás. Por ello, yo trato de escribir tan solo lo que realmente está en mis manos configurar; el resto se lo dejo a los directores y sólo puedo esperar que yo le haya dejado un margen de creación lo suficientemente grande, porque de otro modo irrumpirá en mi propio espacio. Y en tal caso puede ocurrir fácilmente que uno como autor se sienta ultrajado.

Schulz: Pero este desarrollo también tiene por consecuencia que en la última década los autores se hayan vuelto a acercar otra vez más al teatro. Algunos autores, como Mayenburg, se han relacionado con los teatros en el papel de dramaturgistas, otros se han visto vinculados de manera creciente a determinados teatros a través de obras de encargo. De esta forma se ha hecho más estrecho el contacto. Se discuten con ellos repertorios y temas así como aspectos relacionados con el trabajo teatral. Nuestros autores –en años recientes Lutz Hübner, Nuran Calis, Roland Schimmelpfennig, Joanna Laurens, Martin Heckmanns– asiste asiduamente a nuestro teatro durante el proceso de producción. Para nosotros más bien se plantea el problema que con esos autores uno tiene que hacer cola cuando uno quiere encargarles una obra nueva, y con suerte a uno le toca el turno al cabo de tres años. Yo calcularía que hay fácilmente una veintena de autores que mantienen esa cercanía con el teatro. Entre ellos, por cierto, también algunos muy jóvenes, recién salidos de los centros de formación de Escritura Dramática en Berlín o en Leipzig. Estos centros, que antes tampoco



existían, contribuyen a enriquecer considerablemente el mercado, a la par de las casas editoriales.

Pohle: Eso es precisamente lo que me parece problemático. La rapidez con que autores muy jóvenes, que han escrito alguna pequeña obrita aceptablemente buena, reciben encargos, quizás incluso para teatros grandes. Ya casi no se da la vía lenta, a través de una editorial, donde uno es asesorado por los editores y uno puede ir desarrollándose. El mercado está muy presente y llegan a los escenarios incluso textos no tan buenos. En este sentido me parecen mucho mejores las jornadas autorales, donde se presentan textos en lecturas dramatizadas o en escenificaciones esenciales y en las que realmente es el texto el que se sitúa en el centro de la atención, sin tener que compartir esa posición con un director deseoso de perfilarse. En este caso el interés se vuelca demasiado pronto hacia el producto.

Theater heute: *Aparte de querer atraer la atención suprarregional, ¿cuáles son los motivos que impulsan a los teatros a comisionar tan generosamente nuevas obras dramáticas?*

Schulz: Durante años hemos sido fuertemente presionados para hacerlo, en buena parte para amortiguar la precaria situación financiera de los autores dramáticos, que siguen siendo el eslabón económicamente más débil del sistema teatral. Esto lo podemos mitigar un poco invirtiendo por adelantado. Pero naturalmente esto tiene como consecuencia que la crítica malévola nos reprocha una y otra vez, cuando algo no ha salido muy bien, que estamos forzados a poner la obra porque fue un encargo. Por esta razón, ya no menciono este hecho en el programa de mano. Las encomiendas son importantes. Sin embargo, encierran dificultades porque con demasiada frecuencia tocan a las mismas personas y porque uno, desde luego, no siempre obtiene el producto que

había imaginado. Pero así una pequeña porción del riesgo se transfiere del autor al teatro, y eso simplemente es justo.

Theater heute: *Para los autores, ¿qué resulta de mayor utilidad: un montaje tipo taller, con margen de improvisación o como lectura dramatizada o un gran estreno ensayado a fondo?*

Schulz: Son dos modelos que tienen su justificación. Por principio opino, sin embargo, que las obras nuevas tienen el mismo derecho a una presentación en el gran escenario, a contar con el mismo tiempo de ensayos y la misma dedicación y cuidado que una puesta de *Don Carlos*, de Schiller. La visión de conjunto de obras producidas con arreglo a este criterio que ofrece Mülheim tiene el gran mérito de sustentar la sensación de que realmente existe literatura dramática contemporánea y que el teatro es un medio que habla de la actualidad a través de textos actuales y no sólo se limita a descubrir rasgos actuales en textos antiguos.

Theater heute: *He ahí la pregunta de fondo: ¿de qué sirven los textos nuevos al teatro?*

Mayenburg: Efectivamente esa es la pregunta. A fin de cuentas, los textos nuevos no son tan sólo un caso precario al que hay que prodigar cuidados a través de encargos. Porque también los teatros necesitan textos nuevos. Porque no fue mera casualidad que el auge de las obras de encargo comenzara justamente cuando el teatro de director había empezado a tambalearse un poco y se necesitaba sangre nueva. Cuando uno tuvo que cuestionarse

de qué forma se podía hablar directamente del presente. Un autor que escribe hoy en día tiene, forzosamente, otro acercamiento a la realidad que un clásico escenificado por enésima vez.

Theater heute: *¿Sería posible que teatros como el de Hannover o que los directores prescindiesen totalmente de obras nuevas a manera de proyecto?*

Schulz: Seguramente no. En los teatros existe una conciencia clara de que necesitamos obras nuevas. Puede haber discrepancias sobre la proporción en que esto se refleje en las carteleras. El elemento conservador es, esencialmente, el público, que le teme a la actualidad cuando se la enfrenta con nuevos textos. Quizás con excepción de Botho Strauß y Peter Handke; ahí la gente piensa que quizás ya estén muertos y entonces les infunden menos temor. Todo lo demás no funciona simplemente como título y requiere de un proceso de presentación para acercarlo al espectador. Ahí está en primer lugar el montaje, pero también todo el entorno definido por debates, textos explicativos y encuentros con los autores.

Theater heute: *Esta falta de curiosidad, esta temerosa cerrazón ante lo desconocido ¿no han disminuido algo en los últimos treinta años?*

Schulz: ¡No! La gente sigue acudiendo en masa a ver *La gata sobre el techo de cinc caliente* porque tiene la sensación de poder anticipar al menos en un nivel la velada y que por lo tanto la aventura no va a ser tan grande. Curiosamente, después de treinta años de teatro de director, la estructura básica conservadora del público burgués y pequeño burgués (en las grandes metrópolis los segmentos seguramente se distribuyen de manera diferente) condiciona un mayor temor ante el texto que ante la dirección, por muy desbocada que ésta sea.

ALEMÁN
CONTEMPORÁNEO

Mayenburg: Según mi experiencia, no se puede hablar tan unívocamente de un público. Si en la Schaubühne ponemos *Nora* llegamos a un público con experiencia teatral, para el cual es cosa habitual comprar sus boletos con quince días de anticipación. Cuando ponemos obras nuevas, en parte también atraemos a esa misma gente, pero en su mayoría acude un público muy diferente, que responde a orientaciones distintas y jamás en la vida ha hecho cola un fin de semana para comprar boletos de teatro. Esta gente por la noche se fija qué hay en cartelera, y lo mismo se decide por el teatro que por el cine, porque han oído que algo está padre: ahí van. Se trata más bien de gente que conserva malos recuerdos de la clase de literatura, que es resistente a los clásicos y que siente curiosidad cuando lee un título como *Shopping & Fucking* (*Comprar y Chinga*). Es un público que da más trabajo; cada puesta implica nuevos esfuerzos de difusión y hay que cifrar las esperanzas en la publicidad de boca en boca; las reseñas no surten mayor efecto con ellos. Pero por este conducto, Sarah Kane casi se volvió un clásico en Berlín. Eso se ha convertido para nosotros en un banco seguro. Y ahí asiste gente fantástica con la que tenemos los mejores debates.

Schulz: Esta experiencia es un indicio en favor de que un teatro busque mantener cierta continuidad con sus autores. Eso nosotros lo hemos logrado con Joanna Laurens, con quien después de tres obras presentadas hemos alcanzado un cierto posicionamiento y desarrollo conceptual.

Theater heute: ¿Cómo encuentran ustedes a los autores con los que se puede alcanzar semejante continuidad? ¿Y qué papel juegan los centros de formación que apenas existen desde hace diez o doce años en las Escuelas Superiores de Artes, en la Universidad de las Artes en Berlín (UdK) o en Leipzig? Usted,

Marius von Mayenburg, es egresado de una de estas escuelas? ¿Hay algo de cierto en la idea de que estos cursos de escritura dramática enfocan las obras con miras a su factibilidad escénica y con ello tienden a constreñir en cierta medida la originalidad?

Mayenburg: De ninguna manera podría decir que en la Universidad de las Artes (UdK) hubiese existido algo así como un estilo académico, uniforme. Todo era muy, pero muy diverso. Los intereses diferían mucho entre sí y había también enfrentamientos intensísimos. A ese tipo de gente no es posible darle línea.

Schulz: A este respecto, yo pasé por una experiencia de aprendizaje. Originalmente yo estaba en contra de estos cursos de escritura y hace muchos años, como docente en la UdK, que entonces todavía se llamaba Escuela Superior de Artes, voté en contra de su implementación. Hoy en día veo las cosas de otro modo. De esas carreras sale gente muy buena y es sorprendente la atención que logran atraer jóvenes autores gracias a esta institucionalización. Hace poco, el director del Goethe-Institut en Chile me enumeró una buena cantidad de los egresados de la UdK—quizás incluso fueron todos—. Cuando nos dirigimos a una de estas carreras porque requerimos de algunas escenas sobre determinado tema para un pequeño festival que estamos planeando, bien puede ocurrir que nos digan que los estudiantes no están disponibles porque se encuentran absolutamente ocupados en un gran número de proyectos. Naturalmente esto también puede implicar el riesgo de “lo prematuro”. Pero aquí no se trata de plantillas que requieren de cuidados en un área protegida. Al fin y al cabo todos los demás artistas también tienen que publicar y tratar de venderse, y lo hacen de manera muy ofensiva, ¿por qué entonces debería protegerse e introducir a los autores teatrales de manera particularmente pedagógica?

Mayenburg: Pero estas carreras definitivamente son mucho más que meras

bolsas de contacto. El hecho de escribir tanto y la atención que uno recibe por parte de los docentes y de los compañeros de estudio me ha servido mucho. Y también hay aspectos en la escritura que se pueden aprender. Después de todo, también Goethe y Schiller aprendieron el uno del otro.

Theater heute: ¿Hay algunos temas que les parece que han quedado excluidos de esta nueva literatura dramática alemana? ¿Cómo se manejan fases en las que, por ejemplo, constantemente se escriben piezas sobre empleados o farsas familiares?

Mayenburg: De esas hay siempre...

Schulz: Desde la antigüedad existen la familia, el estado y el individuo. En estas tres categorías contextuales se pueden clasificar todas las obras de teatro. Naturalmente uno siempre tiene la sensación de que la literatura que le sale a uno al paso no refleja toda la complejidad de nuestro mundo. Por el otro lado, sin embargo, como dramaturgista o director artístico me siento sumamente reticente a proponer nuevos temas. Personalmente, eso a menudo me parece arrogante. Eso serían obras de encargo en sentido negativo, tan pobres y baratas como las que suelen criticarse. Y el panorama no está nada mal: tenemos en el ámbito político a gente como René Pollesch, que tratan de esbozar discursos teóricos o de transferirlos a sus personajes; tenemos a Elfriede Jelinek, con una sensibilidad política sismográfica, o a Rainald Goetz, quien probablemente ha vuelto a escribir unas diez mil cuartillas y no las suelta. Aparte de eso desde luego existen en las obras los temas de la familia, del niño violado y de las relaciones en vías de desintegración. En fin, no podría decir que todo un ámbito de la vida social sea tabú o haya quedado soslayado en la conciencia de los autores.

Pohle: En el aspecto temático tampoco podría decirlo. Sin embargo, en muchas



Marius von Mayenburg. Fotos de David Baltzer.

de las obras de jóvenes autores que, en mi calidad de jurado, acabo de leer del mercado de obras del Theaterreffen (Encuentro de teatros) de Berlín, echo de menos algo que vaya más allá de la mera discusión de temas y la descripción de realidades. ¿Dónde quedan las partes visionarias? Esto no lo digo en el sentido de “¡Necesitamos más visiones!” o de “¡Que venga la revolución!”, sino más bien en cuanto a la manera en que se maneja la imaginación o el lenguaje.

Schulz: Pero Martin Heckmanns, por ejemplo, trata de encontrar un lenguaje suspendido más allá de un reflejo directo de la realidad.

Theater heute: ¿No será acaso que los autores se sienten limitados por la conciencia de que están escribiendo para el escenario? A fin de cuentas actualmente hay un auge enorme de temas para cine y novela, es decir, grandes propuestas de texto y de mundo que fueron escritas sin pensar jamás en condiciones que permitieran su puesta en escena.

Mayenburg: Es cierto que en los textos dramáticos actuales se describen segmentos más bien limitados. En eso también se puede lograr un alto grado de precisión. Como autor, eso me da la sensación de que es justo lo que cabe en una obra, tanto por el factor tiempo como también para responder a una pretensión de precisión y competencia. Si uno ampliara el segmento y tratara de representar todo un mundo, como lo hace la novela, el asunto se vuelve difícil. Eso se atrevieron a hacer los autores del pasado.

Schulz: Obras como *Don Carlos*, *Nathan el Sabio* o *Egmont* esbozan realidad política o actualidad con un alto nivel de abstracción y tienen, sin embargo, al mismo tiempo un alto grado de concreción psicológica, de modo que, por ejemplo en Schiller, están presentes tanto el aspecto político como el familiar. Si hoy en día una editorial me ofrece una obra sobre Bush o Blair, aún antes de haberla leído, siento –quizás

injustificadamente– una suerte de pánico: ¡tal cosa no puede ser sino kitsch o cabaret! No obstante, también yo siento el anhelo de tener un poco más del gran mundo dentro de ese mundo pequeño.

Pohle: Pero yo quisiera retomar una vez más la parte visionaria. Ciertamente debería formar parte del teatro no sólo la denuncia de situaciones sino también el planteamiento de contrapropuestas. También en los montajes. ¿Por qué no nos atrevemos a eso? ¿Por qué no hay un teatro de respuestas?

Mayenburg: Quizás porque no creemos en ellas.

Theater heute: Eso suena muy pusilánime.

Pohle (dirigiéndose a Mayenburg): Sí, pero justamente no lo creo. Creo que el cinismo que estamos mostrando es bastante coqueto.

Schulz: No sé si sea pusilanimidad o desaliento. Si uno se pone a observar el estado actual de la filosofía, si se lee a Giorgio Agamben o lo que sea, se puede constatar allí también una dificultad para captar el mundo como un todo, para entenderlo realmente y describirlo, tanto en lo abstracto como en lo concreto –ni qué hablar de ambos aspectos en uno, igual que en la literatura.

Mayenburg: El anhelo de una visión lo puedo entender muy bien. Yo también lo tengo, y sobre esto posiblemente también podría versar un relato. Pero yo creo que esa visión tampoco existe en la sociedad. ¿De dónde habría uno de tomarla? Yo siento que el teatro siempre actúa y reacciona en el contexto de la sociedad, y ahí es donde actualmente reina una suerte de calma chicha.

Theater heute: Pues ahí está el problema de todo arte contemporáneo. Para desarrollar esta visión, sería necesario salir de la sociedad en que uno vive. Viendo obras de arte históricas en retrospectiva, eso funciona naturalmente.

Pohle: Al fin y al cabo, de lo que se trata es básicamente atreverse a ser híbrido, a pensar en forma híbrida, formular en términos más híbridos. Esto puede conducir a un fracaso total. Pero si uno no incluye en sus cálculos ese fracaso, no se llega a ninguna parte. De ahí podría resultar quizás una energía diferente, más allá de esa mera casuística de la realidad.

Theater heute: Pero en los textos dramáticos se formula constantemente la ausencia de utopías.

Pohle: Claro que uno puede describir la realidad, tal como es, con toda su desunión y todas sus fracturas, el individuo en toda su soledad, etc., y en el mejor de los casos, el espectador deriva de ahí la necesidad de un cambio. Eso es, en términos someros, la forma en que el teatro opera entre nosotros actualmente. Pero yo podría venir justamente desde el extremo contrario y manejar respuestas: en este contexto desde luego me atraen temas como el de Juana de Arco, donde se describe un personaje cautivado por una visión extrema que va mucho más allá de lo físico y a la que en algún momento ya no resiste lo físico. Algo así me interesaría. Pero este tipo de escritura dramática casi no existe y nosotros casi no hacemos puestas de esta naturaleza.

Schulz: Es que por todos lados hay un gran miedo a la ingenuidad. La probabilidad de que respuestas de esta índole sean ingenuas, impugnables o sencillamente erróneas es muy grande. Por consiguiente, uno prefiere plantear preguntas y no respuestas.

Pohle: Eso, en última instancia, me parece cobarde. Quizás lo importante sea precisamente ser contradictorio, volverse



TEATRO ALEMÁN CONTEMPORÁNEO

Christiane Pohle. Fotos de David Baltzer.

vulnerable. Eso, en el fondo, es un aspecto sumamente creativo. En realidad, hace tiempo que debería aplicarse también en la política. ¿Y acaso no es un deber fundamental también para nosotros promover ese impulso más intensamente en la sociedad? Al fin que las respuestas no tienen que ser definitivas; de lo que se trata es más bien del proceso.

Theater heute: *El hacerse pasar por tonto de una manera inteligente no es tan sencillo. Por regla general, el resultado sólo es tonto de una manera tonta.*

Mayenburg: Yo no tendría ningún problema en ser tonto, si eso le sirviera a alguien. Pero más bien tengo la impresión de que hay cualquier cantidad de respuestas que no satisfacen. Si veo puestas de Schiller o de Brecht en el teatro, me dan ganas de subirme a las paredes. Simplemente no lo creo. Porque ellos escribieron para una imagen humana idealizada que yo no considero real. Así, naturalmente se pueden desarrollar las visiones y utopías más bellas. Sólo que ahí desde un principio falta la base.

Schulz: En Hannover actualmente estamos poniendo *Don Carlos* y estamos discutiendo sobre la *Santa Juana* de Brecht, que quizás escenificaremos próximamente. Está uno tan aferrado a estos temas políticos y eso induce a pensar: si ya no los encontramos en la literatura dramática reciente, habrá que recargar con actualidad los patrones y temas dramáticos

de los clásicos. Gracias a la distancia temporal, en el caso de *Don Carlos* uno puede manejar las figuras de manera más ingenua y potencialmente determinante. La reducción se acepta más fácilmente que en el caso de una obra contemporánea comparable, porque la época así como la imagen del hombre y del mundo son lo suficientemente distantes. Además la exigente complejidad contextual, que nos hemos elaborado con esfuerzo sustancial en el teatro alemán y que, en principio, me parece positiva, a veces lamentablemente ahoga la intensa afirmación artística. En las artes plásticas las obras frecuentemente son más claras porque no hay tanta gente sabihonda que se mete con ellas.

Theater heute: *La vieja experiencia del crítico: uno asiste al teatro, registra los errores y se pregunta: ¿por qué no se dieron cuenta ellos mismos?*

Schulz: Y luego más de un colega crítico acepta un contrato como dramaturgista en un teatro y comete allí los mismos errores.

MARIUS VON MAYENBURG. (Munich, 1972) Estudió Escritura Dramática en Berlín.

WILFRIED SCHULZ. (1952) Es dramaturgista en Basilea, Stuttgart y Hamburgo, entre otras ciudades; desde el año 2001 es director artístico del Schauspielhannover.

CHRISTIANE POHLE. Actriz y, a partir de 1999, directora en Viena, Hamburgo y Berlín, entre otras ciudades.

PEQUEÑOS NUEVOS MUNDOS EN EL ANTIGUO GRAN MUNDO

Simone Meier

La joven dramaturga berlinesa Anja Hilling no solamente es un regalo de dios, sino que también escribe obras, cuyos temas alcanzan tranquilamente para noveletas, cuentos breves y guiones.

Un día, dios tuvo ganas de hacer una función de gala. Debía ser algo muy opulento con muchos reyes, ángeles, pastores, ovejas y un precipitado alumbramiento en un establo. Pero cuando hubo convocado a todos los posibles actores, humanos y animales, los ángeles ya no quisieron seguir siendo ángeles, sino que decían cada tanto: “¡Alabado sea el señor, qué chido es coger!”. María cantaba: “De la cabeza a los pies dispuesta estoy para el amor”. Lo que casi era el mensaje de toda la empresa, pero sólo casi. Entonces, dios se dio cuenta de que necesitaba un principio de orden. Un acuerdo. Un texto. Reflexionó largo tiempo, se sentó y escribió: “En el principio fue el verbo”. Así surgieron la Biblia y las pastorelas. No tardó dios en advertir que los hombres copiaban su modo de actuar. El más diligente y talentoso de ellos se llamaba Shakespeare; dios entendió que eso era bueno y que todos los pequeños nuevos mundos que continuamente eran creados podían cambiar algunas cosas en el antiguo gran mundo. Las más de las veces, en todo caso. Sólo con Alemania no estaba particularmente contento, aquel Mefisto no le agradaba y el resto lo aburría demasiado. Por eso, un día dios decidió crear un nuevo talento alemán. Tenía que ser joven, fresco, con la cabeza rebosante de ideas y pensó dios –pero fue más bien una decisión intuitiva– que para ello tal vez una mujer sería más interesante que un hombre. Se sentó, no lo pensó demasiado, y creó a Anja Hilling.

Pero no se la puso fácil. No venía ella –como muchos jóvenes literatos alemanes– con un “von” en su apellido, proveniente de una familia adinerada, ni llegó a la luz pública como la señorita maravilla que a los dieciocho años ya había escrito una obra maestra, ni tampoco tenía una profesión particularmente lucrativa, como, por ejemplo, modelo o psicóloga. Anja Hilling era –y es todavía hoy– mesera de profesión y dramaturga por vocación. Y para que lo segundo se pueda convertir en lo primero, como ella se lo merece, es probable que en un país y un idioma como los suyos deberán pasar por los escenarios todavía unos cuantos años, unas cuantas representaciones y unos cuantos premios. Anja Hilling cumplirá treinta años dentro de poco y aún gana su sustento en el bar Morena, en Berlín-Kreuzberg, uno de esos viejos locales de su tipo en aquel rincón, un antro con los muros probablemente revestidos de azulejos portugueses, en donde los clientes consumen abundantes desayunos todo el día, fuman hasta no poder más y dejan tras de sí las mesas cubiertas de periódicos deshechos, anillos de café y montañas de migajas.

La clientela clásica del Morena antaño ocupaba (clandestinamente) casas en Kreuzberg, lee cualquier biografía del Che Guevara que llegue a sus manos y muy seguramente no tiene idea de que esa mujer alta, delgada, callada y las más de las veces vestida de negro que les sirve el café es la máxima estrella joven en la dramaturgia alemana.

Allí, Anja Hilling encuentra su tranquilidad, la mental al menos. Está ahí tres días a la semana por un salario de hambre de siete euros con cincuenta la hora, y ocho cincuenta los domingos. Cuando Anja Hilling termina una jornada

de éstas sus energías están agotadas –ni qué pensar en las salvajes desveladas de escritura nocturna y otros clichés de poeta romántico. Los otros tres días los dedica a los estudios para forjar su oficio de escritora. Anja Hilling es muy formal y dedicada siempre. Porque el talento por sí solo no basta, a menos que uno sea uno de esos fenómenos que se dan sólo una vez cada siglo, como Georg Büchner.

Anja Hilling estudió primeramente teoría teatral, lo que –para su fortuna– no la dañó; después se trasladó de Munich –donde vivía con su madre– a Berlín. Allí hizo una maestría y finalmente pudo realizar su sueño teatral. Actualmente está instalada en la carrera de Escritura Escénica, en la Universidad de las Artes, con Oliver Bukowski, de la cual han surgido ya autores tan reconocidos como Dea Loher y Marius von Mayenburg. Las clases se llevan a cabo “como en la escuela, sólo con siete personas”, comenta Anja Hilling, en un ambiente íntimo y duro al mismo tiempo; se trata de un apretado programa de talleres, exposiciones, lecciones y crítica recíproca de piezas: “Leemos nuestras piezas repartiéndonos los papeles, y dado que todos estamos apenas en un nivel de diletantes al leer, uno puede escuchar rápidamente lo que no funciona. Con Oliver trazamos, entonces, curvas de tensión. Cuando en un pasaje de seis personas diferentes todos se quedan dormidos, uno puede ver si es o no es algo aburrido”.

Hasta la fecha, Anja Hilling tiene tres piezas en oferta; dos de ellas *Mi joven idiota corazón* y *Monzón* surgieron durante su periodo de estudios. La tercera, *Protección*, es una obra en tres partes que, en cierto modo, Hilling escribió en su tiempo libre, cuya primera parte ya ha



TEATRO
ALEMÁN
CONTEMPORÁNEO

participado en un taller en el Royal Court Theatre de Londres. Tres piezas –las tres de gran calidad–, que constituyen una especie de *backlist* tranquilizante para una joven dramaturga, pues así no necesita tener miedo de una segunda obra ni tampoco de una tercera. Con tres obras una dramaturga tiene pleno dominio de su destino. En cuanto a su estructura, sus voces y sus historias, las tres están tan sorprendentemente alejadas unas de otras que uno jamás sospecharía tras ellas una misma autoría.

La más coherente, la más teatral de las tres piezas de Anja Hilling es, sin duda, *Mi joven idiota corazón*. En ella, nos encontramos a lo largo de diez escenas a seis personajes reunidos en una casa; el cartero llama varias veces –o el repartidor de refrescos–, o el agua se filtra de un departamento a otro, las relaciones de las acciones son esencialmente grotescas, todo transcurre como en una comedia blanca, incluso el título está tomado de una canción de la inocente Doris Day: *My young and foolish heart*. Sin embargo, tras las puertas de los departamentos acecha toda clase de obsesiones torcidas y autodestructivas, los hilos sueltos se entretejen criminalísticamente en un entramado que paulatinamente se hace más denso. Al final, efectivamente yace un muerto en el sótano, quien tiene sujeta bajo la lengua una pieza de rompecabezas, la última que le falta a su enloquecida esposa para la conclusión triunfal de su imagen sencilla y completa. Además del suicida del rompecabezas, está también la señora Schlüter, una reina del drama que continuamente está vomitando y que sueña con tener sexo con el repartidor de refrescos, el cual a su vez tiene una novia igualmente proclive al vómito en casa;

los señores Hartmann y Zarter, quienes sueñan con rollizas mujeres en playera de *volley ball*, y la señora Lachmár, quien seduce a los hombres con *gulasch*.

En esta casa de muñecas del absurdo encontramos frases sensacionalmente agudas, empezando por la aseveración de la señora Schlüter: “Puntualmente a las tres voy a ser una mujer trágica”. Esto, sin embargo, no se cumple. A qué se debe que su intención de poner fin a su vida haya fracasado, no se aclara del todo. Tal vez sea el panecillo de semilla de girasol descompuesto contra el que se rebela su estómago, o incluso los restos de pastillas que se encuentran en el excusado junto a las semillas sin digerir. “Ni idea si eran de amapola. O alguna otra flor en la taza. De todos modos, no es un lugar adecuado para las flores”, comenta el añorado repartidor sobre la excreta de la señora Schlüter que evita la tragedia, con una frase igualmente hermosa. Y la euforia se describe de manera maravillosamente acertada: “Mi corazón es un concierto de los Stones. Las manos en alto. Todas las cuarenta mil manos.”.

Casi da claustrofobia la exactitud con que todo se resuelve en esta pieza, lo cerrada que al final resulta la sociedad, lo encerrado que se está en esta casa que al mismo tiempo es una tumba, una prisión y una clínica psiquiátrica. Esto resulta muy sugerente, puesto que prácticamente no existe ningún vínculo de los personajes con un mundo vital; los únicos intentos de establecer contacto con el exterior –los paquetes que el señor Sandmann envía a una mujer fantasma en Australia– siempre regresan. El lenguaje arranca de manera tan excéntrica que la búsqueda y unión de los distintos planos de significado a lo largo de la pieza requieren una vez más de



Anja Hilling. Fotos de David Baltzer.

un intenso trabajo detectivesco. Pero luego todo se acomoda en el lugar adecuado, y al final se cumple incluso el sueño erótico de la señora Schlüter con el cargador de cajas de jugo de fruta.

Semejante a un guión, *Monzón*, es por el contrario casi una antipieza. Se advierte que se trata de “Una pieza en cinco actos”, consta además de una “introducción”, y está dividida en interminables escenas marcadas con números que por su parte están plagadas de indicaciones de dirección. Pero la división, el aparente control total, el enorme corsé que con frecuencia ocupa mucho más espacio que los diálogos, son una finta. El marco significa libertad, la pretendida precisión, la mayor imprecisión posible. Los bastidores son, ante todo, “Las habitaciones de los departamentos en Berlín, un Audi, un amasadero, una verbena, una cama de enfermo, un café, una casa en el mar Báltico, escalones para



la playa, las carreteras de Brandenburgo, un kayak en el agua, un pantano, un zaguán, una cabaña en las montañas de Vietnam, etcétera". En el cine eso podría realizarse; para el teatro, en cambio, es evidentemente una exigencia irrealizable. Un exceso, un torrente, precisamente un monzón. También hay unos *close-ups* que incluso serían excesivos para el cine. Al igual que en *Mi joven idiota corazón*, aquí también encontramos el refinamiento en el detalle, es decir, en el pan: en el estudio de la descomposición de un sándwich de queso, un minucioso acercamiento a la corrupción –conocida por los cuadros de moho de Cindy Sherman– un texto que es una gran pena que desaparezca en un muda indicación de dirección. Un texto que prácticamente subvierte el formato del texto de las indicaciones de dirección y lo deroga y se revaloriza como otra cosa. Tal vez como un ruido de fondo atmosférico.

Monzón es una pieza sobre la desintegración de los órdenes. De los órdenes burgueses, occidentales y poéticos. En *Monzón*, Melanie atropella al hijo de Bruno y Paula, con lo que la paternidad y el matrimonio de ambos llega abruptamente a su fin. Melanie no quiere ningún niño vivo en su vida, ninguno propio, y evidentemente tampoco el de Bruno y Paula como suplente. Pero al final este rechazo se revierte en una dependencia: Melanie está sentada ahora en las montañas de Vietnam, donde quiere rodar un documental, ha enloquecido un poco y se deja alimentar con carne de perro por unos niños del lugar. Paula, en tanto, se ha enamorado de Coco, la ex novia de Melanie, y ambas se encaminan tal vez, pero tal vez no, a una nueva vida, sólo después de que Coco perdió al niño que había querido tener junto con Melanie.

Una historia extraordinariamente dramática y particularmente rica en acción, en este resumen resulta mucho más cruda y fuerte, de lo que suena en las palabras de Anja Hilling. Si bien dentro de la acción todo cae *into places* acorde a las acciones, y en lugares aparentemente congruentes, el conjunto es sólo un finísimo tejido de la representación de todos los posibles casos imaginables, que no se basan en otra cosa que una desorientación y una conmoción

fundamentales de todos los personajes. Se trata de la conciencia de no saber nada, se trata de la libertad, que siempre es –ante todo– una pérdida. Pérdida de estructuras, de la vida, del sentido.

También *Protección*, tres diálogos sobre amor y violencia, se desarrollan en Berlín, o en todo caso, probablemente. Tan sólo en el primer diálogo, que también se llama *Protección*, una historia sobre conmovedoras, pero insuficientes medidas preventivas, figuran un par de referencias geográficas; el barrio de Kreuzberg, el puente Oberbaum, un pequeño monte en el parque Görlitz. En ella, el vagabundo Ross se enamora de Lucy, una música callejera anoréxica. Ross trata de proteger del frío a este decrepito despojo de mujer, le ofrece alcohol y la frota con sus manos mientras la arrastra con dificultad en el estuche de su contrabajo por el parque Görlitz para llevarla al sol. Cuando hablan uno con otro, el lenguaje se sirve de convenciones coloquiales, como "llégale" y "estás pirado", pero cuando hablan el uno del otro, el diálogo se torna afectuoso y amenazante, penetra la observación en el cuerpo del otro a través de grietas y otras heridas, a través de dedos y labios. Al final, tal vez ocurra la muerte de Lucy sobre el pequeño monte en el parque Görlitz, pero ese fragmento de un acercamiento que se muestra en medio del edén de la miseria callejera, es verdaderamente consolador y respira un arcaico romanticismo como la historia de *Los amantes del Pont Neuf*.

De manera mucho más contundente, y en cierto modo normalmente erótico como también normalmente neurótico, sucede el segundo diálogo de *Protección*, que lleva el título de *Fantasma*. Marc y Marco se encuentran luego de dos años en una disco gay –y sucede lo que tiene que suceder en una disco gay–. El problema es sólo que, en el ínterin, Marc tiene una pierna fantasma, una prótesis, y el habitual acercamiento en el ambiente gay, por su parte, va cayendo de un malentendido en otro. Se abre una brecha trágica entre la auto imagen y la imagen del otro que impiden la cosa más sencilla del mundo.

Los ojos de Nazife, el último diálogo de la trilogía de *Protección*, lleva a la exacerbación todos los modos del amor esbozados

anteriormente –la protección, el deseo, el cuidado y el descuido del propio cuerpo–. Una vez más, se da el juego con los nombres: Nazife es una joven turca, quien ya lleva en su propio nombre al enemigo –al nazi–, y se refiere a sí misma como "fascista". Puede ser que en el pasado haya sido violada por un alemán, puede ser que sólo sea una sadomasoquista común y corriente, aunque tampoco hace falta que quede tan claro; de todas maneras obliga a León, un gentil joven vestido de mujer que se equivocó de puerta camino a una fiesta de disfraces, a representar el abuso sexual. "¿Nunca te has cogido un culo turco?", inquiriere ella y establece –para llevar a cabo su propósito– un escenario de sometimiento racista.

Mientras que en León el deseo vence al miedo, mientras se consuma la escena violenta, el discurso de Nazife se descompone al final en un diálogo esquizofrénico sobre sí misma. El lenguaje inmundado de una es eclipsado por el del otro: "Soy una montaña. Un ascenso. Un paisaje... Soy un camino trillado, torcido. Me quedo donde estoy, me quedo donde estoy. Del principio al final y al principio", dice ella y con ello disuelve la violencia y el dolor en un círculo vicioso orgánico que recuerda el *Finnegan's Wake* de James Joyce: el camino solitario que de manera tan singular comienza en la última oración de la novela y que nuevamente continúa en la primera. Es algo más que una epifanía lírica, o una declaración que muestra, de manera ejemplar, en qué se basa el teatro, que hace posible la redención y los respiros, lo que queda de todo siempre está al principio y al final, lo que siempre es algo más que un cuerpo tangible sobre el escenario, el cual presta su voz al texto, a la palabra.

SIMONE MEIER. (1971, Basilea) Es editora del periódico Tagesanzeiger de Zürich.

AL ALCANCE DE TODOS

TEATRO ALEMÁN EN LA WEB

Martin Berg

¿Desea saber qué directores están en el debate actualmente en Alemania? ¿Necesita información sobre los festivales importantes en Alemania? ¿Busca direcciones para ponerse en contacto con coreógrafos alemanes? ¿Desea informarse sobre la dramaturgia alemana actual y saber cómo puede obtener traducciones? Quien busque información actual sobre el teatro o la danza en Alemania pronto dará con la página del Goethe-Institut.

En www.goethe.de/theater o www.goethe.de/tanz se encuentran muchas ofertas que pueden dar respuesta a la mayoría de las preguntas sobre directores, coreógrafos, dramaturgos, piezas nuevas e información sobre tendencias actuales. Una lista con comentarios completa la oferta y remite a páginas relacionadas de otras instituciones.

Ofrecer una visión de conjunto del amplio e inabarcable panorama del teatro alemán no es tarea fácil. El solo número de directores da una idea aproximada de la dificultad: en los teatros estatales, municipales y regionales, en los teatros privados y en los innumerables grupos independientes, se estima que trabajan cerca de novecientos directores. Junto a los grandes y conocidos nombres emergen jóvenes directores que tras exitosas pruebas de talento no tardan en recibir ofertas de los grandes centros teatrales. Aquí, las carreras avanzan rápido. En su compendio *cincuenta directores* (www.goethe.de/regisseure) el Goethe-Institut presenta una selección de aquellos directores que en los últimos años han llamado la atención con interesantes y muy comentadas puestas en escena. El criterio de selección no responde a la trascendencia y trayectoria de la obra (el trabajo de una vida), sino sólo a la calidad y la fuerza del trabajo actual. Las colaboraciones –escritas por renombrados críticos teatrales– destacan las características particulares de los distintos estilos de dirección y contienen, además de una breve biografía y un listado de puestas en escena, vínculos que conectan con teatros, en cuyo programa de repertorio figuran montajes actuales de estos directores.

Cincuenta coreógrafos (www.goethe.de/choreografen) es una propuesta que ofrece un panorama similar en el ámbito de la danza contemporánea. Como un servicio especial, algunos coreógrafos cuentan con *videoclips* que, a manera de bocetos, muestran escenas de sus producciones recientes

que ilustran el estilo personal de su labor coreográfica. Al igual que con los directores de teatro, la selección de los coreógrafos está a cargo de un consejo artístico. El sitio www.goethe.de/tanzadressen agrupa casi un millar de direcciones de coreógrafos e instituciones vinculadas a la danza contemporánea en su base de datos. Aquí se encuentran también vínculos a las páginas *web* de coreógrafos e instituciones, así como sus correos electrónicos.

En el extranjero, el interés por el nuevo teatro alemán ha ido en aumento de manera constante en los últimos años, como lo demuestra el creciente número de puestas en escena, de lecturas dramatizadas y publicaciones de nuevas piezas de autores alemanes. El Goethe-Institut promueve este desarrollo mediante el apoyo a traducciones y la negociación de derechos de explotación. En todo el mundo, año con año, el Goethe-Institut comisiona más de sesenta traducciones de piezas nuevas en lengua alemana. Mientras que en el pasado estas traducciones recibieron apenas alguna difusión, hoy en día son centralizadas y los interesados pueden tenerlas a su disposición por vía electrónica. De este modo, y en colaboración con las editoriales de teatro alemanas, se formó recientemente una biblioteca de teatro digital, única en su tipo y en constante crecimiento, que cuenta actualmente con casi trescientas traducciones a 27 idiomas; de las cuales, más de setenta están traducidas al español (www.goethe.de/theaterbibliothek). Y, lo mejor de todo: todas estas traducciones pueden solicitarse fácilmente por *Internet*, sin costo alguno.

Cerca de ciento cincuenta estrenos teatrales tienen lugar cada año en Alemania, pero pocas de estas obras son retomadas por otros teatros y permanecen en el programa de repertorio de las compañías. Incluso para los expertos es difícil tener una mirada panorámica y completa de esta variedad. Para orientar a los interesados, la oferta de *Neue Deutsche Dramatik* (*Nueva dramaturgia alemana*) (www.goethe.de/neuedramatik) ofrece información sobre las piezas más importantes de cada temporada. Se ofrece también una selección de piezas y nuevos autores que destacaron en la temporada pasada. Colaboraciones de años anteriores se conservan y están disponibles en un archivo que va conformando un acervo creciente de la dramaturgia alemana contemporánea. Cada colaboración se compone de un breve resumen y una valoración descriptiva de la obra, una biografía y un índice de obras del autor, anuncios sobre estrenos, datos del repertorio, indicaciones sobre los derechos de explotación y, eventualmente, información sobre las traducciones disponibles. Un jurado de expertos es el responsable de la selección de las obras.

Desde 1996 se otorgan –cada dos años– los dos premios literarios de mayor dotación económica para teatro infantil y juvenil en idioma alemán: el Premio alemán de teatro infantil (*Deutscher*

Kindertheaterpreis) y el Premio alemán de teatro juvenil (*Deutscher Jugendtheaterpreis*). La biblioteca teatral para teatro infantil y juvenil (www.goethe.de/kinderundjugendtheater) presenta las piezas en lengua alemana –así como a sus autores o autoras– que se han hecho acreedoras al Premio alemán de teatro infantil o al Premio alemán de teatro juvenil, así como aquellas obras que hayan sido nominadas a estos premios. De esta manera, los realizadores de teatro tienen a su disposición una amplia gama de piezas importantes del teatro alemán para niños y jóvenes, cuya puesta en escena en el extranjero seguramente vale la pena.

Tampoco faltan en la oferta online del Goethe-Institut noticias sobre la escena teatral y dancística, sobre festivales y debates de actualidad. Los grandes teatros federales y estatales están representados, lo mismo que los teatros independientes importantes. Yase trate de las múltiples actividades del año dedicado a Schiller, de la formación actoral en Alemania, de la relación entre fidelidad al texto y del teatro de director o de noticias actuales de festivales, el interesado en el teatro encontrará aquí numerosos artículos que lo acercarán a las actividades más recientes del teatro alemán.

Con base en ejemplos de coproducciones internacionales, se verifica y estudia qué impulsos pueden surgir a partir del intercambio cultural internacional. Documentaciones y procesos de producción, críticas de observadores externos y entrevistas con artistas proporcionan un cuadro diferenciado de los trabajos y de las condiciones bajo las que éstos surgieron. Artículos científicos escritos con claridad los ubican en un contexto cultural y estético mayor, de modo que ejemplos de proyectos individuales permiten ilustrar corrientes y tendencias generales.

Quienes se interesen también por los modos de trabajo del Goethe-Institut o por una colaboración concreta con él, encontrarán en línea información de primera mano y contactos. Entre estos datos figuran posibilidades de becas y datos sobre certámenes y concursos. Por último, una lista elaborada con cuidado ofrece numerosas referencias y vínculos a otras listas, a instituciones y centros de formación profesional y festivales.

Hasta la fecha, la oferta *online* está disponible sólo en alemán e inglés (www.goethe.de/theatre, www.goethe.de/dance); en breve, sin embargo, una parte considerable de esta información se ofrecerá también en otras lenguas, como en español y en portugués. Las colaboraciones y los artículos fueron escritos por especialistas competentes y son actualizados con regularidad. Quien quiera estar al corriente sobre las novedades que surjan, puede abonarse al Newsletter Künste del Goethe-Institut.

MARTIN BERG. (Wevelinghoven, 1960) Es director del Departamento de Teatro y Danza del Goethe-Institut.

MENCIÓN DE HONOR EN EL PRIMER PREMIO DE ENSAYO TEATRAL PASODEGATO-CITRU 2005

LOS PROFETAS DE CLIPPERTON

Mario Ficachi



Mario Ficachi. Foto Archivo Personal.

Dedicado al Lic. Miguel Ángel Granados Chapa, Promotor cultural ejemplar y asiduo espectador de teatro.

TTAN CERCA Y TAN DISTANTE Tláhuac y Ciudad Juárez están íntimamente ligadas. Son dos poblaciones en las que parte de sus habitantes se han encargado de embarrar de mierda el nombre de México. Su índice de violencia y formas de expresión son únicos. El eslabón que las une tiene, además, tintes de impunidad, frustración y salvajismo. Para corroborar lo que escribo habría que estar al tanto de las escaramuzas de, digamos, los últimos cuatro años de gobierno. En un ambiente político en el que lo más importante es la violencia verbal para denostar al adversario, no es difícil que el ciudadano común identifique a reporteros, policías, mujeres o al vendedor de jugos de la esquina como enemigo. Tláhuac, Ciudad Juárez y la isla Clipperton apestan. Nuestra política también.

Acertado, por parte de David Olguín –inteligente dramaturgo y director de escena de la obra de Teatro *Clipperton* (el recordado cronista teatral Eduardo Santaella del periódico La Prensa hubiera escrito: “A cuya pluma y atinada dirección de actores debemos el drama y montaje respectivo de la pieza que da nombre al presente escrito”)– haber hecho una analogía de los tiempos actuales con los de 1914, y una metáfora de la isla Clipperton con la República toda. Porque si bien Clipperton es una isla cagoteada, no es una isla “de cagada”, lo mismo que México no es un país “de mierda” sino enmierdado. Mientras que un término hiede el otro duele. Dolor y olor nos pesan. Es así porque las cagadas son actos fallidos o simplemente acciones que resultan de la torpeza y terminan por

crear un cagadal. ¿No es esto lo que a fin de cuentas hace nuestra clase política con su constante irracionalidad?

La isla Clipperton es un atolón coralífero circular situado en el océano Pacífico, a unos 1,250 kilómetros del puerto de Acapulco, olvidada de Dios y más cerca de la nada que de algún referente directo. Fue ocupada por un grupo de cien mexicanos en tiempos de la Revolución. Esto es parte de la realidad; de este punto en adelante Olguín aborda –con una poderosa dosis de ficción– los enfrentamientos entre sus habitantes, sus intereses, limitaciones, capacidades intelectuales, dudas, miedos, obsesiones y concepciones del poder.

A Clipperton la cagan las gaviotas. Su excremento, suponen sus habitantes, puede convertirse en oro. Pero aquellos que están predestinados para dictar normas y hacerlas cumplir también “la cagan” y es así que entre discusiones teóricas, homofobia, racismo, visiones parciales de la verdad, enfrentamientos, reproches, demandas, intolerancia, enfermedad y hambre los personajes van acercándose a su fin condimentando su dolor con un toque de textos literarios de José Enrique Rodó, Rubén Darío y Tomás Moro. Sólo algunas mujeres sobreviven, tanto en la obra como en la realidad, las rescata un barco estadounidense y terminan cagoteadas por Venustiano Carranza, quien además tuvo el detalle de señalar a los soldados ahí muertos como enemigos de la patria. Pero hablemos...

DE LOS PERSONAJES

Un matrimonio –muy de la época– de mexicano-francés con mexicana, su bebé en eterno sueño y su joven sirvienta. Un alemán; un puñado de soldados con diferencia de rangos, un soldado

homosexual (me veo obligado a abrir un paréntesis para explicar a los incrédulos que una cosa así puede llegar a ser realidad, incluso en nuestro país, tan macho él); un capitán de marina estadounidense; una comadrona y un negro.

Raymundo Ricard (nacido en Orizaba, de padres franceses) es el capitán y, por consiguiente, responsable del grupo. A él corresponde el discurso utópico, nacionalista y demagógico de la isla como una metáfora de la antigua Atenas. En la práctica, intentará demostrar superioridad y cultura (su educación se impone) proponiendo formas de gobierno. La isla resulta un excelente campo de experimentación, un laboratorio sociológico vivo y la única oportunidad en su vida de abandonar la mediocridad. Sólo que en vez de buscar la unión de los gobernados, lo primero que Ricard hace es fomentar la discriminación, así que separa al joto (Margarito) y al negro (Victoriano) durante los primeros quince minutos de su mandato, cosa que, por supuesto, ha de terminar costándole caro.

Ricard: ...Construiremos la democracia, pero no ésa que podría hacer del negro Victoriano un diputadete. Primero vamos a educar y a elevar el espíritu de nuestra gente...

Nada más antidemocrático que evitar, por decreto o cualquier otra maña, que alguien sea votado por los electores, ¿verdad?

Herr Shön, el alemán, lleva viviendo nueve largos años en la isla trabajando para la *Oceanic Phosphate Company*. Sugiere electrificar la isla (¡tanto que aprenderle a los alemanes siempre! Y tanto más sobre ellos que conviene olvidar). En su boca, el dramaturgo pone las palabras más hirientes para describir a nuestro pueblo.



Clipperton. De David Olguin. Foto de José Jorge Carreón.

Shön: ¡Incapaces de prever nada! "...ustedes los mexicanos nunca pueden elegir. Una democracia vive en peligro constante. Los políticos, por tanto, tienen que engañar a su pueblo para protegerlo. Hagan cita con la muerte y que sobrevivan los líderes. A río revuelto..."

Schön: (A Ricard, refiriéndose a nuestro país) Acuértese: hay pueblos que piden a gritos ser conquistados.

Cuando se da cuenta que nadie le hará caso, verborrérico, espetará largas peroratas en alemán (total, si no me entienden mis compañeros de escena, que tampoco me entienda el público).

Margarito Vargas y Victoriano Can (homosexual y negro-perro respectivamente) tienen una de las escenas más bellas de esta obra y de muchísimas otras. Se identifican en su aislamiento, comparten sus gustos por el teatro, hacen planes para demostrar que su condición es su encanto y que las limitaciones de los otros habrán de convertirse en su fortaleza. Convienen en montar un congal donde la alegría y la marihuana reinen. Lamentablemente la traición sonríe, como en toda pareja-dispareja, la sociedad que se vislumbra termina con el asesinato de Margarito (lástima). Me referiré después a las actuaciones para subrayar los atributos de ambos.

Victoriano Can, el negro, alimentándose de huevos de los pajarracos bobos que llegan a la isla, terminará por hacerse cargo del gobierno al darse cuenta de la frustración de los intentos civilizados y de que, por obra de la vida, se ha quedado como único hombre en la isla. De una escena a otra termina convirtiéndose en una caricatura obscena y ridícula.

Victoriano: (Armado hasta los dientes) Victoriano ordena que te hinques. (Ella -Altagracia- obedece. El saca una tintura y le pinta la cara de negro) ¡Yamba-o, el se breviviente!. ¡Yamba-o, negro mayombe-bombe, rey y soberano supremo de Clipperton y gran señor y capitán gobernador general del territorio mexicano de ultramar! Acá negra Altagracia, mira los ojos de tu consorte... Cuando el negro termine la frase, gritas: ¡yamba-o! ¿Lista mi negra?

Altagracia - Lista.

Victoriano - ¡Viva el rey Victoriano primero de Clipperton!

Altagracia - ¡Yamba-o!

Victoriano - ¡Muerto el rey, viva el rey!

Victoriano Huerta era entonces proclamado Presidente de México, después de la muerte de Francisco Indalecio Madero. La analogía funciona.

Secundino Ángel Cardo, teniente mexicano, un personaje entrañable. El dramaturgo es traicionado por aquello de bautizar a sus personajes. Mientras a uno lo vuelve perro, a éste le pone la calidad de ángel en el nombre y lo condena a figurar en segundo plano. Tipo noble, disciplinado, culto, tolerante, realista y visionario. Estará hasta las últimas con su superior. Le enmendará la plana cada que le den la oportunidad, pero se sujetará a lo que le ordenen.

Secundino, lector de Rubén Darío, es el único que muestra los albores del modernismo en su discurrir. Termina sus días, al igual que su jefe, comido por tiburones.

Cardo - Pensé que la intención era motivarlos a trabajar aun sin comida, que usted y el güero loco tenían algún pacto y que eso de limpiar la caca de

siglos era la frase hueca de siempre "¡ya nos saquearon, no nos volverán a saquear!". ¿Cuántas veces hemos oído lo mismo?

Ricard - ¿Y cuántos hipócritas volverán a escribirlo en otro discurso?

Respecto al Capitán Williams, otro de los personajes de la obra *Clipperton*, diré poco, aparece impoluto en la isla para traer malas y buenas noticias. Las primeras se relacionan con la guerra en México y el consecuente olvido del gobierno mexicano de los ahí colocados. Las buenas se traducen en comida y el ofrecimiento de sacarlos del lugar, cosa que inteligentemente el alemán acepta y que, para colmo de colmos, nadie más hace. Por aquello del orgullo malentendido... Sí, ¡por orgullo!... Una de las cagadas que más le han de doler a los mexicanos por los siglos de los siglos.

Por cierto, los norteamericanos, ya traspuestos al plano de la realidad, han de invadir Clipperton en 1944 siguiendo su sempiterno destino bélico, interesados en el sitio como punto estratégico de guerra. Es obvio que al verse rodeados de caca y sin petróleo a la vista... *What the hell!* Terminan diciendo *Good bye* a la pinche isla.

Debo referirme ahora a la tropa, la plebe. Uno de los actores, dúctil por naturaleza, como todo buen actor, personifica hasta tres personajes: Un cabo, Tomás Moro y Filoctetes. Estos dos últimos, producto de las pesadillas del capitán Ricard. Las apariciones son ricas en imágenes, sugerentes y muy importantes para contextualizar el desquiciamiento del gobernante.

Me limito a señalar que cuando el hombre, en su calidad de creador, arremete con proyectos como el de *Clipperton*, llegar a buen puerto es posible y gozoso sobre

todo si llega de la mano con un equipo de actores como éste. David Olgúin seleccionó muy bien a sus colaboradores. ¿Quiénes son ellos?

ELENCO

Por orden de aparición: Jorge Ávalos (Teniente Secundino Ángel Cardo); Juan Carlos Beyer o Roberto Soto (el alemán Herr Schön); Enrique Arreola (Cabo Santiago Irra, Tomás Moro y Filoctetes); Mariannela Cataño (Altagracia Quirón); Mauricio García Lozano (Capitán Raymundo Ricard); Mariana Giménez (Señora Ricard); Laura Almela (Margarito Vargas y Comadrona Juancha); Joaquín Cosío (Victoriano Can); Jordi Piñol (Capitán Williams, además de ser asistente de dirección) y Marco Antonio Sánchez (Soldado).

Por supuesto que ninguno del elenco "la caga". En primer lugar habrá que mencionar la interpretación de Joaquín Cosío, juguetona y terrible, algo sobrada, pero memorable, del negro Victoriano. Por su manejo corporal, proyección de voz e imágenes plagadas de erotismo (chuchumbianas, según el término usado), estamos frente a un portento de visionado. Su dominio del espacio es total y la comprensión del personaje hasta lo más recóndito de sus pliegues es, lo repito, memorable, tanto como su *Felipe Ángeles* dirigido por Luis de Tavira.

Laura Almela, en su creación travestida del homosexual Margarito. Bien, por animarse a enfrentar tal reto y bien por su director que la incluye en su equipo. Con creces, Almela regala al espectador la sorpresa de que la veamos como mujer que hace de hombre que se ve como hombre que quiere ser mujer... Un deleite de voz y manejo del cuerpo. Su canción de *Los marineritos* es un verdadero bálsamo, sobre todo, considerando que canta entre la mierda. Habíamos visto a esta gran actriz en otros personajes, torturados algunos (*Cuarteto*, dirigida por Ludwig Margules), blandengues otros (*Fotografía en la Playa*, dirigida por Raúl Quintanilla). Aquí, Laura Almela es inolvidable.

Mauricio García Lozano es creíble en su arrogancia, contundente en su atormentada derrota y didáctico en su



Clipperton. De David Olgúin. Foto de José Jorge Carreón.

alocución positivista. Todo por la teoría. Que vivan los posrománticos y que la utopía se enarbole para justificar cualquier cosa. Nunca un dejo de debilidad, ni la más leve sombra de humor. Ricard es misógino, homofóbico y racista. ¡Qué personaje!, para un hombre afable y educado como Mauricio. La casta mostrada aún en los momentos en que ha de servir de comida a los tiburones lo redime y consagra.

Enrique Arreola, contundente en sus tres propuestas. La más impactante y estética como soldado sudoroso entonando un canto entre arena y burla para que, como en toda acción brechtiana, el espectador juzgue, el espectador se anime, el espectador aprenda. Bella y fugaz imagen recortada en la soledad del plomo tardío del fin de la jornada. Antes se desempeña Arreola, representando al aristócrata pedo, grotesco y chocante en espera del naufragio. Enrique juega al teatro dentro del teatro dentro del teatro, dentro del teatro. Sí, la propuesta del autor-director es ésa y en Arreola encuentra al mejor para llevarla a cabo. Luego lo vemos interpretando a Tomás Moro con su perro Robinsón (Joaquín Cosío) que visita a Ricard en su pesadilla de beodo, una de esas borracheras envidiables. Podemos elucubrar que escenas como éstas resultan

de las vivencias del propio dramaturgo. Docto y pedante, Enrique Arreola hará un Tomás Moro ciego (por aquello de que "sin cabeza para que me sirven los ojos"). La estampita, por todos conocida, salta a la palestra a defender sus más elaboradas teorías dándonos a conocer su abortado deseo de no ser el santo de los políticos y su desesperación contenida de no poder encontrar -¡señoras y señores!- La Utopía. Cabe aquí una digresión: David Olgúin domina el tema y lo convierte en su obsesión, recordemos su participación en la cátedra Alfonso Reyes con el tema "Ernesto Sabato: el hombre solo cabe en la utopía".

Sigamos con los personajes de Arreola: ya olvidado el Tomás Moro, vemos desfilar ante nosotros a Filoctetes, personaje trágico cuyas cenizas nos recuerdan las cortinas de guano con que cubren su incompetencia tantos gobernantes. Despojado de vestuario alguno, Enrique Arreola, con gran seguridad, nos deleita con una interpretación sobria y escalofriante. Su lamento crispante y algunas líneas le bastan a este actor para que el teatro en pleno se sobrecoja. Por cierto, se trata del mismo actor -polifacético sin duda- que acaba de ser galardonado con un Ariel por su trabajo en la película *Temporada de patos*. En ella hace de repartidor de pizzas.

Mariana Giménez, sumisa esposa del que ha de rechazarla públicamente en su borrachera. La señora de Ricard tiene apariciones diversas, suficientes para leer en su rostro lo denigrante que resulta ser la mujer de un jodido macho pseudointelectual (o de cualquier jodido macho, ¿no?). Los ojos de la Giménez pierden brillo. Hay derrota, profunda tristeza y resquebrajamiento. Y también un contenido grito de coraje que en la escena de defensa del alimento abarca todo el escenario, todo el país, todo el mundo, todos los mundos. Madre al fin, Mariana defendería a Patricio Eugenio (su propio hijo) como fiera. Crece la actriz consciente del papel que le corresponde interpretar: el de todas las mujeres. Al final, su mirada cambia. Hay esperanza, ha cometido el brutal descuartizamiento del negro-loco-violador-gobernador. No hay mas ley. "Venga cualquier buque

a salvarme, estoy de vuelta a la vida. Me he empoderado como ninguna. Nazco del ultraje". Mariana Giménez ha demostrado, desde su llegada a México, una firme determinación: entregarse a sus personajes, aprender de todos y enseñarle a todos lo propio. Dirigida por Daniel Giménez Cacho en la trilogía de Copi, por Aracelia Guerrero en *La extraordinaria historia del pájaro azul* o por Arturo Sastré en *Eduardo II*, Mariana ha sabido ser reina, muñeca Barbie o aristócrata rusa. Toda una actriz.

Mariannela Cataño, cuyo personaje de ángel protector de las aguas nos alucina anunciándonos que lo que veremos desde el inicio de la obra está salpicado de "Teatro dentro del teatro". Después, será la voz que dé las alertas al avistar un barco. Un personaje de apoyo sostenido todo el tiempo con tareas escénicas adecuadas, con conocimiento de la técnica y con el amor que se le debe a los personajes bordados pacientemente por el autor. Después de un accidente que nos deja impávidos (por la caída del autor de no darnos más elementos), Cataño logra movernos a compasión. Reciba mi aplauso y agradecimiento por el profesionalismo con que enfrenta su interpretación.

DEL EQUIPO CREADOR DE ATMÓSFERAS

Antes que nada, el área escénica de creación propuesta por el escenógrafo e iluminador: una resolución efectiva del espacio para darnos la ilusión del territorio limitado, inseguro y pelón, cubierto de estiércol blancuzco. Tanto las entradas laterales como el minúsculo espacio privado al frente cumplen sobradamente la posibilidad de ampliar los puntos de vista del espectador, a quien por cierto, le toca representar al mar y sus tiburones. También resulta efectiva la trampa central convertida en escotilla del buque o aposento del negro. Pero la isla cuenta con un faro y ése nos lo escamotea Gabriel Pascal, al igual que, al menos, alguna luz que lo sitúe. Hay aquí cierto descuido en la construcción de la escenografía, cosa extraña en trabajos de Pascal. El último que le vimos, *El que en mal anda mal acaba*, bajo la dirección de Martha Verduzco era simplemente magnífico. Aquí, volviendo a



Clipperton. De David Olguín. Foto de José Jorge Carreón.

Clipperton, su trabajo funciona, pero se nota una factura precaria, ligera, construida con prisas..., casi casi al "ahí se va".

En cuanto a la iluminación, Pascal es un verdadero maestro. Mucho aprendió trabajando para la danza y el teatro universitarios.

Luego está el vestuario de la época, concebido en estilo realista (tanto que se va deteriorando conforme pasa el tiempo y las caídas de las gaviotas los van teniendo como blanco). Eloise Kazan cumple con diferenciar los grados militares, darle a la señora de Ricard el lujo que supone ser esposa del gobernador de la isla y deslumbrarnos con el uniforme impoluto del capitán Williams, a quien por cierto, los espectadores esperamos verlo denigrarse con al menos una descarga de mierda..., una sola, una..., pero no, no se nos hace. ¡Suertudos gringos que terminan cagándose en el mundo y que aquí resultan immaculados! ¿Será esta imagen parte de la expresión ideológica de Kazan?

El Diseño Sonoro, término que le debemos al excelentísimo Rodolfo Sánchez Alvarado, es acertado, discreto y presente sólo cuando se le necesita. Nada de olas (ni siquiera durante el naufragio), nada de viento (ni siquiera cuando un ciclón azota la isla), nada de saludos de embarcaciones

(¡hombre!, al menos para alguna vez darle la razón a la vigía), y nada del piar y constante aleteo enloquecedor de las gaviotas que, por millares, vuelan sobre las cabezas –no sólo de los actores en esta obra, sino incluso de aquellos que pasean por el auditorio nacional–. Nada, nada de sonidos que delaten la obviedad del lugar y de "su participación creativa" (supongo que pensó Gonzalo Macías). Todos esos sonidos serán dosificados, según la propia imaginación del espectador, en el momento que lo requieran y con el volumen que más les acomode. Está bien. Pero no del todo. Hace falta crear la imagen sonora del tormento que la isla significa. No sólo verlo en el deterioro de las telas y en algunas de las actitudes corporales del elenco.

Paso a la coreografía. Aunque sólo recuerdo la composición de danza del soldado Margarito, no descarto que Rafael Rosales haya contribuido en la puesta en escena con movimientos de grupo entre los soldados y, sobre todo, en la primera escena del naufragio. Siendo así, su trabajo es muy eficiente.

La producción ejecutiva de Verónica Quezada se adivina oportuna. Precisamente lo que un director de escena espera. Como ejemplo apunto que, a la gaviota que cae muerta sobre Ricard sólo le falta estirar la pata frente al espectador de primera fila. El trabajo de Quezada, repito, es eficiente... salvo el momento de la comida, tan esperada, tan simbólica, tan mezquinamente resuelta a base de migajas. No se vale aplicar así la austeridad impuesta por El Milagro. Si hay un juego realista, éste incluye la utilería fresca y ella deviene en gastos diarios, ni modo. ¡A comprar al menos pedacitos de ate!

PERSONAJES INVITADOS

En torno a aquellos en quienes Olguín se basa para dar sustento a la parte ideológica de su texto, José Enrique Rodó, William Shakespeare, San Ambrosio, Domingo Faustino Sarmiento, Sófocles y Tomás Moro –entre otros–, me atraen particularmente los aportes del filósofo uruguayo José Enrique Camilo Rodó (1871-1917), llamado el "Maestro de la juventud". A él me referiré sucintamente: Rodó fue uno de los miembros más destacados de la llamada

Clipperton. De David Olguín. Foto de José Jorge Carreón.



“generación de 1900”. En sus ensayos, que reflejan un espíritu del modernismo, Rodó trató de desarrollar una filosofía nueva de la ética y crear un espíritu político diferente. Su credo “reformarse es vivir” ocurre recurrentemente en sus obras, así como su insistente propuesta de unificación España-América.

La obra más famosa de Rodó es *Ariel*, escrita en 1900 (de ella Olguín llega a transcribir algunas líneas en boca de Raymundo Ricard). Se trata de un sermón laico dedicado a la juventud de América, escrito con una visión pesimista del futuro de su país y de la religión. Es un ensayo basado en la obra *The Tempest*, de William Shakespeare; los dos protagonistas principales son Ariel y Calibán, que representan la América Latina y los Estados Unidos, respectivamente.

Hasta cierto punto, *Ariel* es una alegoría de las relaciones que existían entre los Estados Unidos y las naciones de Centro y Sud América a comienzo del siglo XX. Rodó invita a los lectores a reconsiderar diferentes tipos de poderes (económicos, políticos, sociales y culturales) que existen entre los países de América Latina y los exigentes Estados Unidos.

Ariel, genio del aire, representa, en el simbolismo de la obra de Shakespeare, la parte noble y alada del espíritu. Ariel es el imperio de la razón y el sentimiento sobre los bajos estímulos de la irracionalidad. Es el entusiasmo generoso, el móvil alto y desinteresado en la acción, la espiritualidad de la cultura, la vivacidad y la gracia de la inteligencia, el término ideal a que asciende el hombre, rectificando entre sus iguales, los tenaces vestigios de Calibán, símbolo de sensualidad y de torpeza. Rodó murió abandonado en Italia en 1917.

Retomo el texto de Olguín:

Raymundo Ricard: (*Argumentando en su defensa*) ...Jamás debí permitir que “Ariel” me sedujera a tal punto.

De acuerdo señor dramaturgo, de acuerdo.

EL PROGRAMA DE MANO

Entrar en el terreno del diseño gráfico relacionado con el teatro es como caminar en la isla Clipperton: el que no cae, resbala. Y es que en ambos terrenos uno puede consignar caca a montones.

El programa de mano es una pieza de información básica para el espectador común, investigadores y coleccionistas. El mejor preámbulo de cualquier montaje teatral es ese objeto impreso que sirve de guía al espectador y cuyo cuidado y elaboración deberá ser encargado a profesionales inmersos en el trabajo creativo del director, de los productores y, por supuesto, del propio autor de la obra. Cuando el arte, el buen gusto, la sensibilidad están expresadas a través de un programa de mano es tiempo de prepararnos en forma distinta para disfrutar lo que vendrá. El de *Clipperton* responde a la más elaborada de las exigencias; es incluso lo didáctico que podemos esperar sin caer en la pedantería o la ofensa. Hasta humor tiene, lo cual se agradece.

Me referiré ahora a cuestiones técnicas, sin el ánimo de ser exhaustivo. En cuanto a su formato: se trata de un políptico desplegable en forma vertical con tres plecas y ocho caras. Impreso en *offset* a tres tintas en papel couché con ilustraciones de reproducciones fotográficas y viñetas en diferentes tamaños. En cuanto al contenido: reproduce parte del texto dramático, informa detalladamente de todo aquel que tuvo algo que ver con el montaje dando a conocer ciertos agradecimientos (por cierto incluyen a la Comisión de Cultura de la LX legislatura de la Cámara de Diputados. ¡Leer para creer!), también vemos datos del próximo estreno en el mismo teatro El Galeón, nos ilustra con una cronología de historia e hitos de la isla Clipperton (también llamada La isla de la Pasión), y termina con una dosis

de trivia que tiene desde frases de Alfonso Reyes hasta el recuerdo del intérprete popular Mikey Lauren “Tiburón a la vista... ¡bañista!”.

En fin, una pieza digna de ser conservada gracias a Pablo Moya y gracias a los coproductores: CONACULTA, INBA, FONCA y El Milagro.

EL AUTOR Y DIRECTOR

Para darle cuerpo dramático a un puñado de ideas alimentadas con textos como el *Ariel* de José Enrique Rodó y *La tempestad* de Shakespeare, se requiere de disciplina intelectual, metodología y creatividad, de sobra demostradas por David Olguín. El autor, aunque no lo consigna, debió haber realizado su propia investigación y consultado seguramente la obra *La isla de la Pasión* de Victor Hugo Rascón Banda, la novela del mismo nombre de Laura Restrepo, el texto *Clipperton, isla mexicana* de Miguel González Avelar y habrá visto la película de Emilio el “Indio” Fernández y el reciente documental de Robert Amram.

Su pasión por el teatro se amalgama con su interés social. El compromiso del hacedor del texto resulta armónico con la puesta en escena. Reconociendo lo anterior, me atrevo a señalar que al David Olguín director de escena se le impone un David Olguín dramaturgo. El eterno enfrentamiento entre la letra escrita y su complemento para llevarla a escena. La interpretación, el enriquecimiento, los cortes, la sugerencia de cambios, el combate entre creadores se aplana aquí. El director se deja llevar por una secuela de escenas en la que parece no sobrar nada, sin embargo, el espectador, por ejemplo, ha tenido suficiente con el avistamiento frustrado que ilustra la primera parte del montaje. No es necesario que el engaño se repita hasta en tres ocasiones. Sí, sí, el cuento de la pastora y el lobo. Pero resulta reiterativo y cansa.

Como de mar se trata, director y escritor logran hacernos sentir el vaivén, el acometimiento de la ola y su resaca. La estructura del texto responde a la de un telar. Primero una escena de teatro dentro del teatro, luego una de aporte ideológico mediante el enfrentamiento discursivo de Ricard y Secundino Cardo, después el grito de ¡Barco a la vista! Enseguida la trama

vuelve a tejerse: teatro dentro del teatro, discurrir del pensamiento teórico y rompimiento. La ola se repite y repite y repite hasta el momento final de los aplausos.

Algo más: David Olguín –dramaturgo– “patea el pesebre” y David Olguín –director de escena– lo deja hacer impunemente. Me explico, se ataca a los teatristas de cuya mano Olguín se ha formado, con obvia excepción de sus maestros ingleses. En una escena, nuevamente de teatro dentro del teatro, expone su *mea culpa* y practica un auto exorcismo. Veamos:

Victoriano: Teatreros, ustedes me asombran. ¿Por qué le dan tanto por su lado al público? ¿Por qué quieren que se cague de risa? ¿Por dinerito? Sí, sí, claro... a reír a costa del pendejo de Hidalgo y de su negra comparsa. Teatro nacional en clave chusca, pasaje patrio chocarrero porque uy, sí, nos molesta lo solemne... Venga más, que historia y el país aguantan un piano, ¡todos a jugar!, ¡zumba el mango!, ¡mombé-mayombé!, abran paso a lo apto para toda la familia, ligerito y, de preferencia, con desnudos, aunque sean artísticos. Ay, pero qué chistoso es México... país de chito chito, pueblo carpero y guasón hasta la náusea, ¡mierda!... Acérquense más, trozos de guano. Escuchen la muerte del teatro. ¡Se acabó! (Al público) ¿Alguna cultadama se apunta de ministra de cultura? ¿Eh? ¿No hay fémina letrada? ¿O burocratita nalgona y zalamera, politiquita y cursi? No teman a la pregunta esencial del negrete: ¿Qué teatro hacer hoy?

Así arremete Olguín contra la corte y sus súbditos y... “la caga”, puesto que su programa de mano e historia personal lo ligan a la máxima institución cultural que hay en nuestro país. ¿Para qué, entonces, escupir hacia arriba?

Estamos, hay que admitirlo, frente a un texto excepcional. Su calidad lo redime. Su apego a los más limpios ideales del modernismo personificado en el poeta Rubén Darío y el ensayista José Enrique Rodó le dan giros de aliento y frescura inusitados. La metáfora y analogía a que me he referido al inicio de este ensayo es suficiente. El exabrupto resulta innecesario.

LOS PROFETAS DE CLIPPERTON

Voy directo al texto original:

Soldado 1: Mexicano de Jalisco... quiero un país que aplique la ley sin asegunes.

Soldado 2: Soldado raso de Tepic... Un país con escuelas y fábricas...

Irra: Y que lo niños tengan vacunas. Cabo Santiago Irra, de Ixtapa.

Ricard: Un país por encima de mezquinos intereses personales o de partido...

Soldado 1: Con tierras cultivadas...

Irra: Gobernantes sabios...

Soldado 2: Y la prosperidad bien repartida.

Cardo: El teniente Secundino Ángel Cardo, enfermero y soldado que traga libros a falta de filetes, sueña con una cama y sábanas limpias.

Irra: Un país sin emigrantes balaceados.

Soldado 1: Con techo para todos.

Señora Ricard: Y mujeres libres... Con voz y voto.

Irra: Sin distinciones de raza o credo.

Cardo: Donde Margarito Vargas, buen soldado de la capital, pudiera vivir en paz...

Altigracia: ... donde una pudiera enamorarse.

Cardo: Sin hombres que abusen y maten mujeres.

Soldado 2: Que haya comida, comida.

La escena continúa, sin embargo, me parece que este último texto seleccionado sintetiza, hoy por hoy, la máxima necesidad de la existencia humana. La gran paradoja del mundo actual es la creciente desproporción de la distribución de la riqueza causante del gravísimo problema de la pobreza. Aunado a la hambruna, podemos afirmar que continúan cabalgando los Jinetes del Apocalipsis. Con un nuevo aliado: La injusticia. Para ejemplos basta el siguiente botón.

La historia de nuestro país está plagada de sucesos a partir de los cuales se desencadenaron episodios relevantes. Recientemente, hemos podido constatar uno de ellos: el Poder Legislativo de la Nación, a través de su Cámara Baja instalada en calidad de Jurado de Procedencia, no

Clipperton. De David Olguín. Foto de José Jorge Carreón.



obstante el cúmulo de contradicciones e inconsistencias del expediente en cuestión, votó a favor del desafuero del Licenciado Andrés Manuel López Obrador, Jefe de Gobierno de la Ciudad de México. Nuestros representantes populares “la cagaron”. El salvajismo suple la cordura, la mesura, el orden, la política, el criterio común y la voluntad popular. Se asesta un golpe a la joven vida democrática mexicana y se confirma que la justicia selectiva es la peor de las injusticias. Es venganza. Para colmo, deja sin gobernante democráticamente electo a los defechos.

Nos queda una carta: la esperanza. Volvamos al teatro: la imagen del abusivo dictador en la obra *Clipperton* es anulada por la esperanza de salvación reflejada a través de la profundísima mirada de Mariana Giménez que, en su calidad de mano justiciera, nos acompaña vislumbrando un futuro diferente. Con ella me quedo. Haciéndome temblar emocionado en mi butaca mientras me prometo hacer el intento de plasmar, a través de un texto, mis impresiones de este trabajo teatral estrujante y revelador.

De la mano de Michel de Montaigne lo hago, torpemente, tomándole prestadas las primeras líneas de su reconocida obra: “Lector: este es un escrito de buena fe”.

MARIO FICACHI. Actor, director de escena, escritor, artista gráfico, fotógrafo y funcionario público. Desde 1972 ha hecho de lo cultural su campo de acción. Tiene el título de Especialista en Gestión Cultural y Políticas Culturales por la UAM I, CENART y OEI.

ENTREVISTA CON MARIO ESPINOSA

PUERTA DE LAS AMÉRICAS: REDES DE DISTRIBUCIÓN DE LA OBRA ARTÍSTICA

PASODEGATO

En el marco de la tercera emisión del Encuentro de las Artes Escénicas de México: Puerta de las Américas, y luego de un intenso año de incursiones del teatro mexicano en el extranjero, se impone un breve alto, espacio para la reflexión en torno al orden y mecanismos merced a los cuales los trabajos artísticos de algunos de nuestros más importantes creadores desbordan nuestras fronteras refrendando el reciente interés por el teatro mexicano.

La redacción de PASODEGATO participa del debate que Mario Espinosa, Secretario Ejecutivo del FONCA, propone para dilucidar cómo participan los creadores y su obra en los circuitos y redes de distribución nacional e internacional.

A continuación, presentamos la conversación que sostuvimos con el director de escena y funcionario.

PASODEGATO: ¿Qué es México: Puerta de las Américas? ¿Cómo funciona? ¿Cuáles son sus objetivos? Se dice mucho en contra, que no se ven los resultados, que para qué. Luego, la definición y la claridad de alcances son una prioridad

Mario Espinosa : Es un escaparate, una vitrina para conocer el trabajo creativo de los artistas del teatro, de la danza y de la música. Se trata de un espacio que no excluye al público en general, pero que pretende incidir y privilegiar al público especializado compuesto por quienes programan los teatros y los espacios públicos y privados destinados a las artes escénicas. México: Puerta de las Américas es el espacio diseñado para que se establezca contacto directo y personal –este es el concepto clave–, entre los programadores, organizadores de festivales, directores artísticos, productores y presentadores con los creadores y su obra. Esta plataforma de lanzamiento no tiene solamente un alcance nacional, ni se dedica exclusivamente al ámbito internacional. Busca acertar en ambos blancos. Por lo tanto, nuestro interés central consiste en que quienes se

dedican a la programación de la danza, la música y el teatro en México y otros países hallen en México: Puerta de las Américas el lugar y tiempo adecuados para encontrarse con referentes concretos del quehacer escénico en nuestro país. Este esfuerzo busca propiciar un espacio de socialización directa entre estos especialistas y nuestros artistas, sus obras, propuestas y preocupaciones.

PDG: ¿Para qué es necesario un escaparate? ¿Por qué es necesario que los programadores nos vean?

M.E: Porque en nuestro país la programación era, o lo fue casi, un monopolio público. Sobre todo federal. Con que los programadores centrales la conocieran bastaba para que se tomara una decisión y, de esa manera “natural”, los espectáculos llegaban a los escenarios del país. Esto es distinto ahora porque México ha cambiado vertiginosamente. Cada vez más, la programación de estos espacios públicos se diseña y se define más en distintas instancias que no son el gobierno federal. Hoy en día, cada festival, cada estado, cada ciudad, incluso cada teatro tiene sus propios criterios de programación y, por lo tanto, se requiere de una plataforma en la que, durante un breve espacio de tiempo, los programadores y los artistas coincidan. Y por último, se trata de lanzar, de mostrar al artista, de proyectarlo fuera de sus fronteras.

PDG: A Puerta de las Américas se le toma como un supermercado de arte, de productos estandarizados. Esta visión es, quizá, la más contundente de las detracciones que se escuchan. ¿Qué piensas de esto?

M.E: A veces, cuando hablamos de un mercado de trabajo, parece que estamos hablando de un súper. Pero no funciona así, no se vende como se venden las frutas o cualquier otra mercancía, el concepto es otro. Partimos de que las artes escénicas son

efímeras y de que el proceso de creación de una obra de esta naturaleza suele ser muy largo. Dicho proceso no tiene sentido si la vida de un espectáculo es muy corta. Cuando la vida del espectáculo es corta porque el espectáculo no es muy bueno y a la gente que va al teatro no le agrada, se trata de la sanción natural del público. Pero cuando una obra posee algún valor o está dedicada a cierto público que la aprecia y no logra cierta longevidad, estamos ante un desperdicio de dinero, de esfuerzo y de creatividad. Me parece que un país no puede darse un lujo atroz como ese. En México: Puerta de las Américas lo que haremos será poner en una mesa las propuestas de nuestros creadores escénicos y procurarles la ocasión de prolongar la vida de sus obras, y propiciar que la gente que trabaja alrededor de estos proyectos (los intérpretes, diseñadores, técnicos, difusores, etc.) tengan un medio de subsistencia digno. Esa es la intención de esta Puerta.

PDG: A escala nacional, ¿y los artistas de otras latitudes?

M.E: Lo que nos interesa, desde luego, es ser un escaparate para los creadores mexicanos, pero también para el trabajo de los creadores del continente, desde Canadá hasta Chile y Argentina. Como es natural –el factor geográfico se impone–, se presentan más trabajos mexicanos que trabajos de otras partes del continente. El porcentaje actual se expresa en una relación del 80-20.

PDG: Es decir que va a crecer, a expandirse con la suma de ofertas y participantes, ¿no es peligroso e inmanejable –por confuso– un escaparate con sobreoferta?

M.E: No necesariamente crecerá, siempre nos ha importado el tamaño. Una característica importante de nuestra Puerta es justamente la dimensión. No es un mercado muy grande. Nos interesó diseñar un espacio con un tamaño suficiente



Giselle sí es él.
De Alicia Sánchez y Jorge Ballina.
Foto de José Jorge Carreón.

para exhibir, pero capaz de guardar una proporción razonable y humana. Toda comparación es odiosa, pero lo voy a decir, nuestra Puerta no es como el mercado de Nueva York, que tiene quinientos locales y presenta mil doscientos fragmentos de espectáculos. Tan sólo ir y decidir qué vas a ver es una locura. Hay que ser muy concreto y saber qué es lo que quieres para no entrar en crisis. En México, presentamos ochenta grupos y tenemos cien locales. En estas condiciones, las oportunidades de ver y ser visto son mayores, el rango de atención es mayor, la apreciación a esta escala puede ser meticulosa e insisto, nos interesa ponderar la dimensión humana, el espacio del contacto.

PDG: ¿Cómo empatan la dimensión humana y la inserción en ámbitos más amplios, como los circuitos de distribución internacional?

M.E: Ese es justamente el debate, estamos preparando encuentros, mesas, coloquios para esta emisión en los que se desarrollarán estas temáticas en torno a la circulación de las artes escénicas.

Creo que todos coincidirán, más ahora que nunca, en que no se puede ser un creador sin referentes. Ninguna cultura se nutre de sí misma nada más, siempre se nutre de otros movimientos. Y el arte, como parte estelar de esa cultura no puede ser ajena a esto. Necesita poder ejercer

su influencia en otros y estar abiertos a recibirla de otras culturas y, además, encontrar una voz fuera de su localidad capaz de propiciar los intercambios y la reciprocidad. Por eso abordamos el tema de la circulación de los espectáculos – porque es un asunto más complejo de lo que aparenta–, y más que quejarnos de los obstáculos que la impiden, queremos ayudar a construir y fortalecer los caminos que la propicien. En ese sentido, nos interesan mucho las mesas de trabajo. Tenemos tres muy importantes, una de música contemporánea, otra de danza y una más de teatro.

Hablando de teatro, específicamente de la dramaturgia, necesitamos que las obras de nuestros dramaturgos estén en contacto con las personas que deciden qué obras se traducen, qué obras se publican, qué obras se llevan a la escena, y para eso hay que tener una plataforma que ayude, pero también propiciar que los artistas audaces sean capaces de proponerle a los cazadores de puestas en escena sus propios espectáculos.

Creo que debemos estar atentos a lo que sucede en el exterior, porque esa contextualización, por diferencia o por semejanza, nos enriquece. ¿Cuántas veces hemos tenido que lamentar que el creador de este lado de la acera no ve lo que está haciendo el de la acera de enfrente?

PDG: ¿Se trata de establecer un diálogo con los destinatarios y con programadores solamente?

M.E: No. Falta hablar de un coloquio especial que estamos organizando. Se trata de uno que involucra a las instancias privadas, corporaciones y fundaciones de carácter filantrópico. Queremos concertar un encuentro con aquellas fundaciones que dan dinero a las artes escénicas, y dar a conocer qué es lo que hacen y por qué lo hacen. Y luego, tratar de animar a aquellas fundaciones que no participan, que no se interesan por ellas y que prefieren otros rubros como la preservación del patrimonio histórico o las exposiciones de artes visuales, o que cuando se orientan a los escenarios, lo hacen por el show business o la música de moda. Queremos alentarlos a participar con nosotros, convencerlos de que no sólo ese tipo de espectáculos valen la pena, sino que existe otro tipo de opciones de conocimiento en materia de artes escénicas –la apuesta por la nueva creación, el tratamiento y reformulación de los temas que preocupan a la sociedad, el trabajo comunitario o formativo, etc.–, y que dichas opciones o caminos alternos puede ser una inversión que rinda abundantes frutos. Se trata, pues, de abrir un espacio para exponer estos planteamientos, conocer puntos de vista e intereses, tanto como experiencias

nacionales e internacionales en materia de apoyos de la iniciativa privada.

PDG: ¿Qué crees que hace falta en México para que se construyan redes efectivas de distribución de textos y espectáculos a escala nacional e internacional?

M.E: En principio, por parte del artista y las instituciones, un cambio en la manera de relacionarse y de concebir su quehacer. Es decir, un cambio de actitud, pero también en las formas organizativas. No son épocas en las que pueda estar en fila, esperando cada uno su turno y su ración. Se requiere una estrategia distinta, apta para construir proyectos más que acomodarse a los que ya están. Nos hace falta cambiar los modelos de trabajo que permitan una mayor continuidad en los procesos creativos y un mayor contacto con la sociedad.

PDG: ¿Esto tiene qué ver con algo que decías hace trece años en La Gruta, en unas mesas que se llamaban Por dónde sí, por dónde no, relacionadas con el perfil del artista, que debería tender –según decías entonces– un poco más hacia la planeación estratégica y la actividad empresarial?

M.E: No los artistas, pero sí los grupos artísticos. Me parece que debería existir una persona en todo equipo que se especialice en acercarnos con los públicos. No creo que el dramaturgo o el actor tengan que ser buenos promotores, no es su trabajo. No podemos pedirle a la gente tanta versatilidad, pero sí a los grupos para que en el momento en que se conciben como un equipo artístico, cuenten con un especialista, alguien capaz de velar por esos intereses, por las particularidades de cada grupo porque nadie más lo va a hacer.

Las instituciones no pueden ni deben hacerlo, creo que ese no es su papel. Éstas deben crear las condiciones generales para que iniciativas de este tipo no sólo surjan, sino que se mantengan y tengan consistencia. Las instituciones deben ocuparse de los públicos de manera distinta, su función debe ser la de mantener y desarrollar públicos. Son dos asuntos que no debemos confundir. Creo que hemos fomentado un sistema que está pensando más en dejar tranquilos a los artistas y en cumplir con metas de producción, que en realmente dar el servicio que requiere una sociedad como la nuestra. Nosotros decimos, y decimos con razón, que las

artes escénicas son indispensables para la sociedad, no tenemos que probarlo, pero sí participar en el diálogo social para que esto sea cada vez más convincente. No se trata de una verdad a priori, sino de algo que tenemos que constatar día con día y creo que estamos descuidando ese frente. La renovación del lenguaje, la apuesta a la nueva creación, la escenificación de los temas y conflictos que vive el mundo que nos rodea efectivamente son parte irrenunciable de la cultura de un país. La comunidad artística requiere establecer más contactos con su entorno, hacerse de nuevos aliados para mejorar el lugar que ocupa actualmente en la sociedad mexicana.

Por lo tanto, nuestro interés central consiste en que quienes se dedican a la programación de la danza, la música y el teatro en México y otros países hallen en México: Puerta de las Américas el lugar y tiempo adecuados para encontrarse con referentes concretos del quehacer escénico en nuestro país

PDG: ¿Cómo lograrlo?

M.E: No creo que todos debamos hacer un teatro que venda, que sea autofinanciable y que llene al cien por ciento los teatros. Hay gente que se dedica a eso, tiene sus objetivos y los cumple. Contamos con otro tipo de teatro con aspiraciones artísticas y sociales que debe ser estimulado. No obstante, me parece que cada tipo de teatro debe buscar su público, tener muy claro con quién dialoga, y tiene que encontrar cierta eficacia administrativa, pues no puede ser pagado, ni cubierto, ni protegido totalmente por las instituciones, por los impuestos de la población.

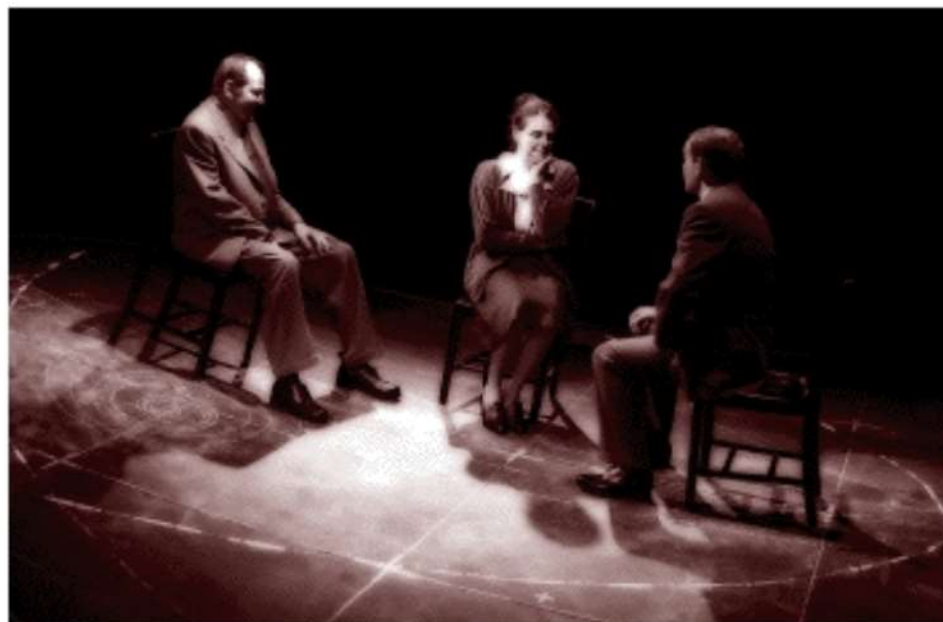
PDG: ¿Tiene qué ver con la tendencia en los grupos teatrales a emprender largos procesos de producción que no necesariamente corresponden a la longevidad de la temporada de presentaciones, y con las condiciones de protección al artista que generan las instituciones?

M.E: Hay muchas maneras de enfrentar el hecho teatral. Hay artistas que se tardan mucho en madurar y realizar sus proyectos (un año o dos), pero el periodo de presentación de sus obras es prolongado y forma parte de un repertorio. El ejemplo por excelencia es el de Kantor. Hay otro tipo de esquemas más veloces, como el de los ingleses y los estadounidenses, que en cinco semanas construyen, ofrecen una temporada de seis semanas y se acabó. Finalmente, nosotros sí seguimos ciertos esquemas de producción, pero estos esquemas son resultado de una especie de inercia y no obedecen a una racionalidad que nosotros hayamos desarrollado y perfeccionado. Nuestros esquemas de producción son un poco efecto de las circunstancias. Sabemos que en estos momentos sostener un elenco durante los ensayos –otra vez en largos procesos– es casi imposible. Después del estreno es igualmente difícil. Por eso, insisto en cambiar las maneras de relacionarnos y de planear nuestros procesos creativos y de producción.

PDG: ¿Cómo se vincula Puerta de las Américas con los festivales internacionales?

M.E: Los festivales internacionales, sin que exista una red formal, constituyen una extraoficial porque tienen una comunicación muy estrecha entre sí, aunque cada uno tiene su carácter propio. Unos están enterados de lo que se hace en los otros. Hay festivales que se distinguen por ser los que imponen la moda y están en busca de lo novedoso para bendecirlo. Hay otros que siguen esas modas, y los que buscan espectáculos para un público determinado, un poco más conservador. Funcionan como grandes exhibidores y mercados de artes escénicas. Tener presencia en uno de ellos es potenciar las posibilidades de contratación y de generar el interés en nuestro trabajo, es posibilitar nuestro ingreso en esos mercados y redes de distribución.

Cuando lo hemos logrado, ha sido de manera poco sistemática. En mi opinión, debería ser de interés de la comunidad artística integrarse a esos



Copenhague.
De Michael Fryan.
Fotos de José Jorge Carreón.

circuítos y sumarse a los debates que ahí se desarrollan. También nuestros festivales deberían participar de forma más protagónica en esos círculos.

Otra labor es que nuestros artistas, una vez que acceden a estos festivales, una vez que consiguen salir, deben ser capaces de construir nuevos lazos y puentes para dar continuidad a su participación internacional. Salir es el primer paso para el desarrollo, debemos aprender a capitalizar estas oportunidades.

PDG: Refiriéndonos a los casos de dramaturgos latinoamericanos (argentinos como Rafael Spregelburd, Javier Daulte o Daniel Veronese, y venezolanos como Gustavo Ott), ¿cuál crees tú que sea la constante de la que se sirven para hacer ver y viajar su trabajo fuera de sus fronteras?

M.E: Ellos tienen la habilidad de hacer una obra de arte que vale la pena, pero también tienen la de lograr que esa obra se conecte con quienes están buscando nuevos trabajos, nuevos lenguajes y quieren dar un espacio a este tipo de creaciones. Son solventes y audaces. Por eso han conseguido salir del ámbito local, porque encontraron una veta importante que es la coproducción con el extranjero. Ellos lo ven claramente y lo buscan, creo que para nuestros creadores eso no es tan claro ni se da de manera natural. Los argentinos, por ejemplo, están buscando por dos vías los recursos para dar solución a sus problemas, una parte en su país y la otra parte fuera de él. Los canadienses

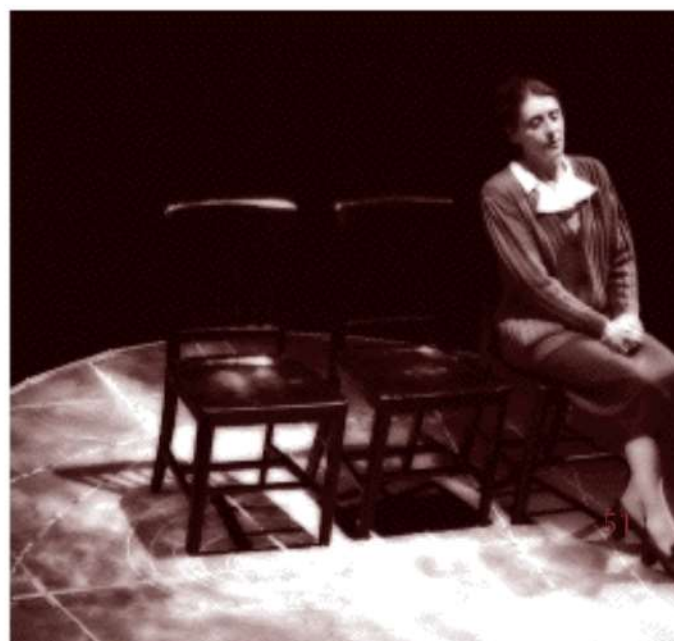
hacen lo mismo por necesidad, porque el suyo es un país muy extenso y con pocos habitantes. Si dependieran de presentarse solamente en sus localidades no conseguirían sobrevivir, por eso es que tienen que girar dentro y fuera de Canadá. Así está diseñado el espectáculo desde el principio: para viajar y para presentarse muchas veces. Nosotros pensamos diferente, diseñamos para dar treinta funciones. Si nos va bien hacemos cien y se acabó el proyecto. Ellos no conciben así la vida de sus espectáculos.

Esto es posible en México y cada vez queda mucho más claro. Me parece que generaciones más jóvenes lo hacen con mayor facilidad, pero insisto en que hace falta un cambio de mentalidad y claridad de objetivos para trabajar en pos de lograrlos, aunque en el camino estos se modifiquen.

PDG: ¿A quién le corresponde este cambio, dar el impulso para que estas redes de difusión se establezcan y funcionen, al artista o a la institución?

M.E: Yo creo que las instituciones sí tienen una obligación con el arte, la cultura y la sociedad mexicana. Debemos construir la idea –y difundirla– de que la cultura y las artes son de interés público. También es de interés público que

las creaciones que provoquen curiosidad y un diálogo inteligente con la sociedad sean detectadas y apoyadas, además de que se deben crear condiciones para que fenómenos así se repitan. La responsabilidad de crear estas redes y estas condiciones es compartida, es del gremio (que debe aprender a funcionar como tal) y de las instituciones. Las iniciativas casi siempre son institucionales y pocas veces del gremio. Esto tiene que cambiar. El gremio debe ir más rápido que las instituciones. Espero que esto suceda pronto y se convierta en un gremio más activo, más creativo y propositivo de lo que es hasta ahora.



HABLAN LOS ESPECIALISTAS

REDES DE DISTRIBUCIÓN DEL TEXTO DRAMÁTICO Y DEL ESPECTÁCULO

PASODEGATO

“Todo está en buscarlo, en ser un artista solvente y audaz” –nos dice Mario Espinosa–, “para acceder a las redes de distribución y a los circuitos de festivales a escala internacional y regional”. Es muy simple, o eso parece, expresado en esos términos. Sin embargo, siempre hay uno o dos o un racimo completo de despistados que insisten en preguntar, “Sí, ¿pero cómo?”

Consultamos la opinión de importantes creadores hispanoamericanos (dramaturgos, directores y productores, todos ellos en activo e influyentes en su entorno), especialistas en hacer viajar su obra dentro y fuera de sus fronteras. Hemos ordenado sus respuestas para que, si fuera posible, de entre estas sustanciosas líneas el lector descubra el patrón oculto, la constante secreta que ha dado el éxito y el reconocimiento internacional a estos indiscutibles artistas aunque, en la mayoría de los casos, las respuestas que nos ofrecen se oponen o contradicen.

Por desgracia, la abundante y variada participación planeada originalmente no se llevó a cabo porque los enlaces no siempre pudieron efectuarse y muchos de los artistas convocados no pudieron atender esta árida encuesta. Sin embargo, la muestra aquí contenida es suficientemente clara y vasta como para contrastar miradas, comparar odiosamente si se quiere, e incluso, emular la ruta que alguno de estos creadores ha emprendido para organizar su presencia constante sobre los escenarios mundiales.

La tendencia general apunta hacia un trabajo hormiga, pequeño pero sólido, consistente en la construcción artesanal de una agenda de clientes (festivales, presentadores y programadores con quienes se tiene que buscar y ser audaz), y en la solidez de la obra (que lleva a algunos a decir sobradamente que les va bien por azar, cosa que desde luego es un poco una invención). He aquí, desnuda y al alcance de todos, gracias a un sencillo cuestionario, la sapiencia quintaesenciada, la respuesta pura, la clave añorada de la que se han servido estas importantes voces. Que nos sea de provecho.

PDG: ¿Cómo se difunde el texto dramático (y/o el espectáculo) a nivel nacional y a nivel internacional? ¿Qué rutas, estrategias y métodos de difusión o distribución utiliza? ¿Le ha sido de utilidad colgar y distribuir sus textos por Internet?

Marco Antonio de la Parra (dramaturgo chileno): Siempre se piensa en la compañía propia, los amigos, los cómplices de siempre. Incluso se escribe para ellos. La tarea de grupo enriquece el trabajo y lo vitaliza. Está la opción del concurso que solventa el montaje, pero también la difusión entre directores de otros países del mundo, la búsqueda de traducciones, la colocación de la pieza en Internet, su edición de bajo costo que permita una fácil distribución. Hay una mirada a lo local como punto de arranque, a veces un preestreno en una ciudad de provincia, incluso una pequeña gira hasta llegar con la obra más probada a Santiago de Chile y luego arrancar hacia festivales o capitales de fuerte gravitación como Buenos Aires. Con la obra ya montada es mucho más fácil distribuir dossiers en festivales y luego, con la opinión de los observadores de otros festivales, conseguir nuevas conexiones. Así, los directores asistentes al festival, locales y extranjeros, pueden interesarse en la pieza. Con los años ya conozco traductores, editores y directores en el extranjero. Les envío, incluso, versiones elementales, los primeros borradores. Recibo

sus comentarios. Voy tanteando quién se interesa, cómo, cuándo, cuánto y por qué. Intento entrar en algunas revistas de teatro en español y en otros idiomas. Internet es un camino muy poderoso.

Gustavo Ott (dramaturgo venezolano): Trabajo con una compañía estable, el grupo TextoTeatro y en un espacio concreto, el Teatro San Martín de Caracas (TSMC). Con ese grupo he estrenado una pieza al año. Nuestra red es nacional e internacional. Evito hacer montajes con otro grupo o en otra sala de mi país, quizás por lo conveniente que resulta el TSMC no sólo para la producción –los bajos costos–, sino por el público tan especial de esa sala, que tiende a ser muy amplio en su gusto. Eso permite poder producir sin la presión de la taquilla, con presupuestos muy bajos.

Internet. Luego, las lecturas dramatizadas, los festivales nacionales e internacionales, los centros académicos, el envío directo a las compañías con departamentos literarios, traductores y finalmente la edición. En dos años y medio han bajado de mi sitio web (www.gustavoott.com.ar) más de diez mil veces alguna de mis obras, eso sin contar las ocasiones que son bajadas de otros sitios especializados, como el del CELCIT. Para que el libro de teatro tenga diez mil ejemplares debe ser un mega éxito. Además, está el tema del acceso. A través de Internet la posibilidad

de llegar a los textos es universal, facilita la traducción a otros idiomas y así, las puestas en escena. Entre el 2003 y el 2004 estrenaron obras mías en Australia, Japón, Israel y Polonia. No porque sean las mejores piezas, sino por el acceso que tienen gracias a Internet. Los autores no deben dudarlos ni un instante.

José Sanchis Sinisterra (dramaturgo español): Desde luego no hay un solo método, un sistema uniforme o camino. Cada autor se las arregla como puede. Los casos más frecuentes son los de los autores vinculados con una sala, una compañía o con un grupo y que escriben para ese modelo. Hay otro caso, que es el de los premios dramáticos –muy pocos– que van aparejados con una puesta en escena, de modo que la vinculación se da de manera automática. Los premios a veces consiguen que la obra se conozca y atraiga el interés de algún teatro. Esto ocurre más en las comunidades autónomas que en los grandes centros como Madrid o Barcelona. Así pues, no hay una manera única, mucho depende del azar, de la Divina Providencia, de las conexiones y conocidos que tenga cada uno y a veces hasta de la cama. Este puede pasar por un breve diagnóstico general que refleja la realidad teatral española: no hay una lógica de distribución de los textos ni de seguimiento o continuidad hasta su puesta en escena. La llegada de los textos a su



De momismos y prodigios. De Jorge Kuri y Claudio Valdés.
Foto de José Jorge Carreón.

representación es muy anómala y la enorme actividad dramaturgica y la gran diversidad de propuestas escriturales que se están produciendo en España quedan al margen del circuito teatral. Esto es un síntoma de que a las instituciones de cultura, a los directores y a los productores les interesan más los clásicos, los clásicos contemporáneos y las obras comerciales que han tenido éxito en el extranjero, que lo que se está escribiendo en España en este momento. Hecho que puede derivar en un daño grave para la dramaturgia al generar desánimo y fugas de talento hacia la televisión por ejemplo.

Yo paso por un proceso de verificación. Quiero cotejar que los efectos que buscaba imprimir en el texto estén, de manera que comienzo con lecturas entre amigos y alumnos, para luego buscar la verificación escénica en forma. A las lecturas íntimas no invito gente con capacidad para poner en escena mis obras. Así que no creo que las lecturas hayan sido un elemento importante de difusión. Me ha pasado, sí, en Latinoamérica, que muchos de los directores de mis textos han sido alumnos que se interesaron por mi obra, de modo que también me son una manera de conocer mi teatro. Mis alumnos son dramaturgo y no tienen capacidad de puesta en escena. (No usa Internet).

Guillermo Heras (dramaturgo español): De una manera posibilista y verdaderamente artesanal, por lo tanto bastante primitiva y alejada de las necesidades reales. Los distribuidores en España apenas se interesan por el teatro y las librerías dedican escaso espacio a mostrar los libros, por lo que casi podríamos decir que tenemos una distribución clandestina y, si se puede decir así, de mano a mano para dar a conocer nuestros textos teatrales. Sin embargo, hay veces que el hecho

de pertenecer a un colectivo teatral como El Astillero me ha permitido estrenar obras que ha montado otro compañero del grupo, como fue Rottweiler o el hecho de escribir piezas directamente para proyectos que nosotros lanzamos. Hasta ahora, en el caso de mis estrenos españoles, su distribución ha sido a nivel regional y nacional.

En este momento he mandado a la AAT varios textos para que se cuelguen en Red. Me parece un sistema bastante interesante de utilizar la aldea global para dar a conocer nuestros textos.

Roberto Perinelli (dramaturgo argentino): En la actualidad consigo estrenar porque si bien no tengo compañía, grupo o como quiera llamarse (Buenos Aires casi carece de grupos estables), junto con cinco dramaturgos (reunidos en una fundación, la Fundación Carlos Somigliana) administramos artísticamente un teatro muy acreditado, el Teatro del Pueblo con setenta y cinco años de existencia en la ciudad. Pero ninguno de nosotros acapara el escenario, somos cuidadosos y prudentes, estrenamos con una frecuencia de dos años y así dejamos espacio a otros dramaturgos, ya que nuestro interés es, precisamente, estimular la escritura dramática nacional (estrenamos sólo autores argentinos).

La capacidad de llegada de las páginas web del Teatro del Pueblo y del CELCT son ignotas para mí, aunque supongo que será universal. Sospecho que me ha leído más gente por ese medio que por mis publicaciones. Como dije, tuve respuestas impensadas y algún estreno producto de haberse conocido algún texto mío mediante la web.

Rafael Spregelburd (dramaturgo y director argentino): El texto se difunde mediante la publicación. Casi siempre

difundo más el trabajo de mi compañía (esto es, la obra ya montada), porque nuestro trabajo tiene que ver con "hacer" obras, y no con escribirlas. Otra forma de difusión muy solicitada es la que se da en Internet. Hay varias páginas argentinas que cuelgan obras completas, y sus lectores son muchos. Hay incluso un foro de dramaturgos, si no varios: www.portaldedramaturgos.com.ar, donde además cada autor puede gratuitamente armar su propia página web. Algo similar ha creado Argentores, la asociación de autores de Argentina, en www.argentores.org.ar, donde se puede acceder al listado de autores y su producción, y comunicarse vía mail con los autores para solicitarles los textos directamente a ellos. Esto se debe a que en Argentina (a diferencia de lo que ocurre en Alemania, por ejemplo) los dramaturgos no solemos trabajar con agentes. Pero en realidad –por contratos editoriales preexistentes– mis textos no están en Internet. (Creo que hay sólo dos obras mías, bastante viejas, que se pueden conseguir en páginas web de dramaturgos, materiales cuyos derechos de publicación están liberados o caducaron con la editorial que las publicó originalmente).

Daniel Veronese (dramaturgo y director argentino): En realidad, me preocupo por tener buenos actores, que compartan una ideología de trabajo en común y en conseguir una sala cómoda para la obra y para los espectadores. No tengo estrategia de comercialización. Y lamentablemente esta ciudad (Buenos Aires) monopoliza casi todo el teatro del país, así que se hace complicado pensar en algo fuera de lo local, al menos al inicio del proyecto.

De la distribución se encarga la editorial. Trato de tener una buena editorial que haga circular los materiales. Es decir, que tengan verdadero interés en mis materiales. Es un

PUERTA DE LAS AMÉRICAS

De bestias, criaturas y perras. De Luis Enrique Gutiérrez O. M. Foto de Jorge Blenda.

intento, no siempre se puede. Tengo serios problemas con la distribución de los objetos que creo a lo largo de mi trabajo (obras, performances, puestas en escena). Lo que mejor hago es hacerlo, exponerlos y dejar que la gente se sirva. Creo en la naturaleza y su devenir más que en las oficinas de prensa y esas cosas. No me ha funcionado mal este plan. Y sé que debería ponerle un poco de atención al fenómeno web, pero la verdad es que me sigo negando, cada vez con menos excusas.

Javier Daulte (dramaturgo y director argentino): Actualmente, mi red de distribución es a escala local (Buenos Aires; donde monto yo mismo mis textos), nacional (donde cedo los derechos de mis obras a otros directores) e Internacional (en algunos casos, como en España, en general, yo hago la dirección del espectáculo; en otros, como en Francia, Australia, etc., cedo los derechos a compañías de esas localidades).

No tengo un método ni estrategia alguna. Tal vez debería tenerla. Si se supone que mis textos tienen una buena difusión en Argentina y en España se debe más que nada al hecho de haber puesto las obras en escenarios de esos países. Una vez alcanzada cierta difusión se genera una demanda natural. Creo que la publicación de mi sitio *web* en Internet me ha facilitado muchas cosas al respecto; pero debo aclarar que mi página apareció cuando la demanda ya era un hecho y la aparición de un sitio en la Red se tornó algo necesario.

Luis Enrique Gutiérrez O.M. (dramaturgo mexicano): No tengo una estrategia de distribución ni trabajo con un grupo en especial. Mis montajes los realizan normalmente amigos o personas que se me acercan en los estrenos para sacarme un texto. Últimamente he estado trabajando más de cerca con un productor bisoño como yo y estamos creciendo juntos. Esa puede ser, en un futuro, una estrategia para llevar los textos a escena en mejores términos económicos.

Distribuyo mis textos en el extranjero del mismo modo que en el país, pero con el traductor de por medio. Creo que en este momento queda claro que no soy un buen promotor de mis textos, pues no uso una estrategia agresiva, sólo recibo solicitudes. Las traducciones que tengo para este año (al catalán, al hebreo, al inglés y otra vez al francés), son casi todas producto de una presentación en el Fringe de Edimburgo. Y no uso Internet. Ya no mando textos por *mail* ni a mi tía Julia, siempre me los chingan (especialmente mi tía Julia).

Patricia Rozitchner (productora argentina de Artillería Producciones): En Artillería

producciones generamos obras que se realizan teniendo en cuenta la necesidad creativa de la compañía (Laboratorio Actoral Artillería Teatro). Para comenzar la realización de una obra es necesario tener un espacio asignado. Algunas obras (Máquina Hamlet, Ensayo sobre la inmovilidad) se presentan en nuestro propio espacio (La Madriguera). Respondemos metódicamente a las convocatorias de los espacios oficiales en los que distribuimos hasta ahora nuestras obras. Tenemos mayor impacto en el Distrito Federal y estamos desarrollando estrategias para presentaciones a nivel nacional e internacional (participación en Puerta de las Américas, APAP, envío de carpetas etc.).

Hasta ahora no hemos encontrado "fórmulas". Sólo el trabajo constante y la disciplina de producción ha dado frutos. Artillería tiene sólo seis años de vida, con un departamento de producción iniciado a partir de 2003. En ese tiempo se ha logrado un background que comienza a darnos mayores posibilidades para una distribución efectiva. Internet es una gran herramienta. En estos momentos contamos con nuestra página *web*. A un mes de su creación ya nos han contactado para un festival a realizarse en Panamá.

Alicia Laguna (actriz colombiana productora y promotora de Teatro Línea de Sombra): Por medio de las instituciones correspondientes, normalmente antes de que se realice el proyecto hay que poder lograr el teatro para la presentación. Aunque esto no siempre es así. Se contacta con los festivales y se aplica una solicitud en ellos como en cualquier otra convocatoria. Y sí, nuestra página ha sido de utilidad como medio de difusión de convocatorias o de cartelera. (www.teatrolineadesombra.org)

Claudio Valdés Kuri (director de escena mexicano y director artístico de Teatro de Ciertos Habitantes): La estrategia es: buen arte, buena recaudación de fondos y buena promoción. Creo que es lo que todo proyecto artístico necesita para ingresar a las redes de distribución. Me parece que todo puede resumirse en la producción de buen arte y en el desarrollo de una buena organización. Es decir, las buenas relaciones que mantiene la compañía con presentadores, productores y festivales. No me refiero con esto de "buenas relaciones" al buen trato solamente, sino a que todos nuestros materiales y las relaciones de índole técnica sean de gran calidad. Hay casos en los que el público está muy satisfecho con el arte, pero la relación con el presentador o productor no es muy buena y entonces se fractura el canal, las cosas no funcionan bien.



El elemento más valioso de un sistema de promoción organizado es una agenda de clientes, compromisos y estrategias propias que deben ser actualizados, cumplidos y bien desarrollados.

Hemos hecho muchos intentos. Buscamos pro todas partes el Santo Grial de la distribución del espectáculo y no lo encontramos. Compramos un archivocarísimo con los contactos de todos los festivales del mundo y le mandamos el material a todos y la utilidad ha sido relativa, no la mejor. Lo que funciona, al parecer, es lo que hace mucha gente: establecer ciertos pivotes. Te invitan a un festival. Ahí es que haces tu trabajo de promoción personal, tratando de extender tu visita a otros países. Tú planeas, cada compañía planea sus rutas. Considero importante, fundamental, pensar en la figura de representación directa en el modelo de las compañías. Nosotros trabajamos hasta hoy con tres grandes áreas, que son la de dirección artística y de la compañía (que llevo yo), otra

dedicada exclusivamente a la producción, una más de coordinación y comunicación, y la nueva que agregamos, que es la de relaciones públicas. Con esta figura creo que podemos mantenernos varios años más, para luego ir creciendo. Pero se trata de una figura esencial, la de contacto y relación personal con los presentadores de arte.

Internet ha sido el elemento clave. Es importantísima. Es la herramienta básica, te ahorra muchísimo dinero, está al alcance de todo mundo, es lo máximo. La conformación de la agenda ha sido un trabajo arduo, largo, de años, pero con la *Internet* hemos facilitado el seguimiento de nuestras relaciones y nos ahorramos muchísimo en envíos de paquetería. De modo que estamos construyendo una página nueva que sea una media entre lo artístico (porque nos gusta ese espacio), pero que sea rápida y eficaz, muy práctica y sencilla, pero con una calidad extraordinaria. Nuestra página está traducida al inglés. Eso es muy importante, lo mismo que tenerla al día. Y sí, es la clave. La *Internet*, el medio de promoción más barato, es público. Además abarca al mundo entero (www.ciertoshabitantes.com).

PDG: *¿Participa regularmente en festivales, muestras, intercambios y mercados de arte? ¿Dónde y cómo se entera? ¿Son de perfil nacional e internacional? ¿Cuáles son?*

De la Parra: Voy dónde me invitan. Sigo la línea de los festivales y busco colocar obras antiguas y recientes de fácil transporte e impacto.

Oft: Participo en todos los eventos que me invitan y hasta en los que no me invitan, tanto nacionales como extranjeros. Lo asumo como parte del trabajo del escritor de teatro: ir detrás de sus obras, ayudarlas, promover su acceso. Con mi compañía, TextoTeatro, manejamos una agenda internacional muy intensa, quizás la más activa de Venezuela. Vamos a todos los eventos, de todas las clases, desde grandes festivales hasta los eventos más pequeños donde no ofrecen casi nada. Y de todos modos vamos. El viaje no sólo es memoria, sino también una clase magistral sobre un único tema: tu obra.

Sanchis Sinisterra: Siempre que puedo. Yo creo que el relativo éxito en América Latina, pero sobre todo en lengua española, se debe a que soy un autor barato. Mis obras siempre son de pocos personajes, de pocos elementos escenográficos y son obras fáciles de montar. Yo no sé si esta es una razón, pero puede ser que mi escritura sintonice con la sensibilidad latinoamericana.

Heras: Sí, participo en Festivales de Artes Escénicas en diferentes partes del mundo. Lo hago desde hace años y me parecen experiencias muy importantes para conocer mejor los lenguajes escénicos que se producen fuera de nuestro entorno. De los Festivales de América, creo que he estado en muchos de los más importantes: México, Caracas, Bogotá, Belo Horizonte, Santiago a Mil, FIT de Buenos Aires, MERCOSUR de Córdoba y, por supuesto, en casi todos los españoles y gran parte de europeos: Avignon, Pontedera, Londres, Ámsterdam, Roma, etc.

Perinelli: Participo y me gusta participar, porque aprendo mucho viendo y escuchando. Soy invitado, desde ya, que no siempre, a los encuentros nacionales y a muchos internacionales. El inconveniente, en este último caso, es el económico. La imposibilidad de obtener ayuda para pagarse el pasaje hace que muchas veces desista de concurrir; contra mi voluntad, claro.

Spiegelburd: Sí, he tenido la suerte –en mi corta experiencia teatral de diez años– de visitar numerosos festivales de teatro con mi trabajo. En general, me entero de su existencia en los propios festivales, donde programadores de todo el mundo van a buscar nuevas producciones que invitar o grupos con los cuales coproducir en el futuro. *Internet* ha facilitado enormemente la difusión a nivel mundial de estos eventos, que antes ocurrían de manera casi íntima, y cuyas comunicaciones internacionales, por fax o correo normal, se hacía de manera lenta y errática. Estos encuentros de los que he participado son siempre de carácter internacional: a excepción del Festival Internacional de Buenos Aires (cuya vida es relativamente nueva), y del Festival del MERCOSUR (en Córdoba) en la Argentina no hay muestras de nivel nacional. La Fiesta Nacional del Teatro, organizada por el Instituto Nacional del Teatro, es un evento de enorme importancia para los elencos del interior del país, pero no tanto para los de Buenos Aires: esta muestra tiene carácter competitivo, lo cual la torna para mí muy poco interesante. He conocido y trabajado para los siguientes festivales, salas y eventos internacionales: FIBA (Festival Internacional de Buenos Aires), FIT de Cádiz, Festival de Manizales (Colombia), Festival Iberoamericano de Bogotá, Festival Internacional de Caracas, Festival de Otoño de Madrid, Festival Temporada Alta de Girona (Cataluña), Mercado Puerta de las Américas de México, Festival Porto Alegre Em Cena, Festival Rio Cena Contemporánea (Río de Janeiro), FILO (Festival Internacional de



Londrina, Brasil), MIT (Mostra Internacional de Teatro de Brasilia), Muestra Hispana del Teatro Guaíra de Curitiba, Deutsches Schauspielhaus (Teatro Nacional de Hamburgo), Hebbel-Theater (Berlín), Schaubühne (Berlín), Festival Internacional de Badajoz (España), Festival Fronteras (Londres), Festival de Bayonne (Francia), Carnavales Culturales de Valparaíso (Chile), Festival Santiago a Mil (Santiago de Chile), Sala Beckett (Barcelona), Festival de Valladolid (España), Festival Universitario de León (España), Festival de Teatro Contemporáneo de Almagro (España), Festival de Teatro de Almada (Portugal), CAT de Sevilla, L'Obrado (Escuela de Dramaturgia de la Sala Beckett, Barcelona), Teatro Helénico de México, Teatro ISFF de Querétaro (México), Festival de Teatro de Santander (España), Festival de Teatro Independiente de Tucumán en La Zona (Tucumán, Argentina), Festival Tardor Pinter (Barcelona), Encuentro de Traducción Teatral Oltrebabele Euroamérica (Firenze), Kunsten Festival des Arts (Bruselas), Royal Court Theatre (Londres), Casa de América (Madrid), Festival de Nuevas Tendencias (Quito y Cuenca, Ecuador), Alias Teatern (Estocolmo), Festival del MERCOSUR (Córdoba), Theaterhaus (Stuttgart), Goethe Institut (Buenos Aires), National Theatre Studio (Londres), Akademie Schloß Solitude (Stuttgart), Wiener Festwochen (Viena).

PUERTA DE LAS AMÉRICAS

Las chicas del 3 1/2 floppies. De Luis Enrique Gutiérrez O. M. Foto de José Jorge Carreón.



Veronese: Comencé a viajar a principios de los noventa. Participé de más de setenta festivales. Quizás más, ya perdí la cuenta. La mayoría internacional, porque como ya les dije aquí está muy centralizado todo en Buenos Aires. Es más fácil conseguir invitación desde afuera que desde algún punto del interior de la Argentina. A finales de los ochenta, con el Periférico de Objetos –grupo de investigación que creé junto a Ana Alvarado y Emilio G. Whebi en 1989– invadimos cuanto festival internacional existía con nuestras lindas carpetas promocionando nuestro primer espectáculo. Mandamos cerca de seiscientos sobres con la información. Nunca nadie nos respondió. Abandonamos esa estrategia y tan sólo nos dedicamos a tener en cartel los espectáculos la mayor cantidad de tiempo posible. Aún sin gente, o con muy poca (tres o cuatro espectadores) hacíamos la función y con mucha alegría. Ese espíritu de trabajo nos mantuvo. Y fue en ese estar en permanencia que nos hicimos conocidos. Y si venía alguien de afuera a ver espectáculos siempre podía encontrarse con algo nuestro. Así comenzó la

cadena, de manera muy natural y realmente sin esperar ese resultado. Lo hacíamos porque era nuestra vida. Ahora, años después, sigo con la misma estrategia, poner las obras con la mayor calidad posible y relajarme.

Daulte: Sí, lo hago. He tenido la suerte de ser reiteradamente invitado a participar de festivales (sobre todo internacionales) con mis espectáculos. Cada festival, cada mercado, tiene perfiles bastante diferenciados entre sí. Creo que hay que saber cuál es el perfil de cada uno de esos festivales para entrever la cabida del propio trabajo. Los festivales que conozco (por haber participado) son: Festival Internacional de Buenos Aires, Festival Internacional de Caracas, Festival de Londrina (Brasil), Manizales (Colombia), Rennes (Francia), Sitges (España), Grec (España), Temporada Alta (España), Festival de Otoño de Madrid, Festival Fronteras de Londres. Sin duda estaré omitiendo algunos.

Gutiérrez O. M: El año pasado participé en el Festival de Teatro de las Américas y en el Fringe de Edimburgo, y en uno que hicieron en Caén, Francia, que no sé cómo se llama.

Cada año participo, en la medida de mis posibilidades y mi salud en La Semana Internacional de la Dramaturgia Contemporánea que organizan Luis Mario Moncada y Boris Schoemann. Este año y según sé hasta el momento, parece que participaré de nuevo en el Fringe, en el de Luis Mario y Boris, en Avignon, en el de Caracas, en uno en Colombia que no sé cómo se llama, y en la Fiesta Nacional de Buenos Aires. En enero fuimos a un showcase en Nueva York, pero es sólo showcase y el dramaturgo no fue requerido. Normalmente yo no me entero de los festivales hasta que ya está todo más o menos amarrado y me piden las cartas de autorización, quienes los buscan o son invitados son mi productor, o los grupos que montan mis obras, o la promoción directa de Luis Mario Moncada en el Helénico, que recibe solicitudes y reparte juego entre los dramaturgos. De los festivales que conozco, son sólo los que me han invitado y ni siquiera todos ellos.

Rozichtner: Participamos en la mayor cantidad de festivales, muestras, intercambios y mercados que nos es posible. Nos enteramos a través de convocatorias públicas y a través de búsquedas y agendas que realizamos y actualizamos año con año. Generalmente, tienen perfil internacional. Nos encantaría poder participar en más, pero o no las conocemos, o aún no tenemos el background suficiente o carecemos de recursos financieros para solventarlas. Conocemos la existencia de los mercados de Estados Unidos, Francia, Inglaterra, México, Japón, Canadá, Brasil. Festivales en Colombia, Argentina, Chile, México, España, Panamá, Honduras, Uruguay etc.

Laguna: En la medida en que hacemos los contactos y se logra la invitación es que participamos. Nos enteramos sobre todo en la web o por otras compañías. A nivel internacional: el Fringe de Edimburgo, Mimos Perigueaux de Francia, Voies du mime en Montreal, Festival Latino de Los Ángeles, Reus en Barcelona, Mime Festival de Londres y Experimenta en Argentina.

Valdés Kuri: Viajamos mucho: Festival Internacional Cervantino (Guanajuato), Kunsten Festival des Arts (Bruselas), Haus der Kulturen der Welt (Berlín), Festival de L'Imaginaire (París), Festival Grec (Barcelona),



Festival Iberoamericano de Teatro (Cádiz), Temporada Alta (Gerona), Granada Abierta (Granada), Festival Iberoamericano de Teatro (Bogotá), Festival Internacional de Teatro (Caracas), Carnaval Cultural (Valparaíso), Festival Internacional Teatro a Mil (Santiago de Chile), Muestra Internacional de Artes Escénicas (Puerto Rico). En Estados Unidos en el Instituto de Artes/Duke University (Durham), NCSU Center Stage (Raleigh), Museo de Arte de Carolina del Norte (Raleigh), Kennedy Center (Washington D.C.), Roger Ebert's Overlooked Film Festival (Champaign), Ford Amphitheatre (Hollywood), Festival Internacional de Teatro Hispano (Nueva York y Miami), The Goodman Theatre (Chicago), Time-Based Art Festival (Portland), Hopkins Center (Hanover), Wexner Center for the Arts (Colombus).

PDG: ¿En términos generales, cuáles son sus mecanismos de comercialización y promoción en giras? ¿Qué modelo de financiamiento utiliza?

De la Parra: Ganarse la vida en cualquier otra cosa. Recurrir a fondos del estado. Pero, sobre todo, trabajar en montajes ultra portátiles, por compleja que sea la obra.

Ott: Todos los modelos que estén a nuestro alcance. Desde las ayudas públicas, organismos multilaterales (en esto hay muchas posibilidades y organismos que a través de convenios entre países disponen de presupuesto) pasando por el intercambio con empresas privadas, patrocinadores "viajeros" (invitamos a personas privadas a acompañarnos en las giras, siempre que ellos paguen parte de los gastos de la compañía), convenios con aerolíneas y hasta programas de millas, que son muy útiles.

Sanchis Sinisterra: Es muy irregular. En países como Francia se han hecho cinco obras más; en Inglaterra se han hecho varias versiones de Ay, Carmela; en Alemania se han hecho un par, pero no hay un mecanismo de introducción de mis obras en Europa. Depende mucho de contactos y de personas que han mostrado un interés particular de conseguir traductores. En Polonia se acaba de montar El cerco de Leningrado sólo porque una traductora conoció la obra y le gustó mucho, así que la tradujo. Pero son casos muy aislados. No soy un autor de quien circulen regularmente sus obras en Europa, no.

Heras: Nuestras giras con el Astillero han sido hasta ahora nacionales y de carácter totalmente artesanal: llamadas privadas, envío de dossiers, conocimiento de ciertos programadores... Nuestros montajes son muy esenciales y entrarían dentro del sistema

llamado independiente o alternativo.

Perinelli: Creo que estoy contestando otra cosa, porque por aquí las giras son quiméricas y si bien uno sueña con ellas, son muy difíciles de concretar, pero acaso valga la pena la siguiente explicación. En Buenos Aires hay tres fuentes de financiación, donde se obtienen diferentes montos: el Instituto Nacional de Teatro, Proteatro (un organismo parecido al anterior, pero que no atiende a nivel nacional sino al local de Buenos Aires), y el Fondo Nacional de las Artes (el más austero y el más difícil). En casi todos los casos el subsidio obtenido está por debajo de la cifra necesitada, de manera que hay que completar los gastos de producción con la taquilla. En mi caso particular, muchas veces recorro a la financiación de que dispone el Teatro del Pueblo. Nosotros trabajamos en la programación, pero no cobramos sueldo, de modo que toda la recaudación (la de este año fue excelente) se invierte en producir obras propias y ajenas. Repito, somos una Fundación, y como tal no podemos lucrar, lo prohíben las leyes. Y, por otra parte, como también dije, nuestro objetivo es apoyar al autor nacional.

Spiegelburd: Afortunadamente, la propia reputación precede al grupo y, en general, lo que hacemos es tratar de mantener la relación con aquellos festivales a los que nuestro trabajo les ha interesado, comunicándoles cada vez que tenemos entre manos un nuevo proyecto, para ver si les interesa programarlo. Las obras se financian casi exclusivamente con el trabajo de nuestros propios recursos humanos (actores y rubros técnico-artísticos) y en general son las propias giras con un espectáculo las que nos permiten financiar el próximo. No obstante, hemos contado en el pasado con ayudas extra de teatros o festivales internacionales que colaboran con el proceso de producción, como el Hebbel-Theater de (Berlín), el Wiener Festwochen (de Viena), el Deutsches Schauspielhaus (de Hamburgo), la Akademie Schloß Solitude (de Stuttgart), el Complejo Teatral de Buenos Aires, el recientemente creado Fondo Cultura de Buenos Aires, y el INT (Instituto Nacional de Teatro). Fuera de estos apoyos, hay que aclarar que cada uno de los miembros del grupo tiene además sus otros trabajos habituales, como docentes, actores en cine y tv, traductores, productores, etc.

Veronese: Cuando salimos cobramos un cachet (que no es fijo, es negociable según el lugar al que vamos y según el espectáculo). Viajamos siempre con todos los gastos pagados: vuelo aéreo, hotel, per diem o

viáticos o comidas, traslados internos, etc. No utilizo ningún modelo de financiamiento interno porque simplemente carezco de él. También es bastante difícil conseguir financiación oficial desde aquí. Viajamos si somos invitados. Eventualmente aparecen productores o intermediarios, pero en general prefiero un viaje menos importante, pero que la compañía pueda manejarse por sí sola. Ser lo más independiente posible es una de mis necesidades. Si recibimos dinero de festivales extranjeros para producir algo -como ha ocurrido varias veces-, es y será siempre con libertad de poder trabajar sin condicionamientos.

Daulte: En algunos casos, la comercialización y promoción las tuvo a su cargo una productora. El dinero ha sido casi siempre privado, en otros casos (cuando se trata de festivales subsidiados por el estado), se financian con dinero público.

Rozitchner: Hasta ahora FONCA, INBA, Conaculta y la Secretaría de Relaciones Exteriores han financiado nuestras giras, además de pequeños recursos propios generados por Artillería Producciones. La promoción y comercialización siempre la ha realizado la institución contratante.

Laguna: Viajamos con contactos hechos personalmente. El modelo de financiamiento es estatal.

Valdés Kuri: La coproducción es el modelo que todo el mundo prefiere, es el más real, el más viable. Los presentadores y las instituciones tienen la obligación de producir arte, pero no tienen dinero suficiente para lograrlo, de modo que le viene muy bien a Bellas Artes que ellos paguen una parte y que algún festival alemán -por ejemplo- pague la otra parte, así ambos presentan el producto y ambos cumplen con su cometido. Después de lograr la coproducción nos dedicamos más o menos un año a ensayar, luego seis meses de presentación en México y al mismo tiempo comenzamos el trabajo de promoción a nivel nacional e internacional. De modo que luego de esos seis meses comienza su gira por el país y fuera de él. La vida en giras de nuestros espectáculos es de aproximadamente un año y medio o dos.

EL MUNDO EN LOS MUNDOS

LA TRANSTERRACIÓN DEL TEATRO

Fernando de Ita

Richard Foreman, uno de los decanos de la vanguardia teatral neoyorquina, sostiene que una auténtica obra de teatro no puede ser sacada de su espacio primigenio porque pierde su aliento vital. Considerando que los espacios teatrales del fundador del teatro Ontológico Histórico son recintos mentales, sólo queda darle la razón. Sin embargo, en los tiempos modernos la movilidad del teatro ayudó a su reconstrucción. Gracias a los festivales organizados al término de la segunda guerra mundial en diversos países de Europa, el teatro salvó fronteras para consolidar en el extranjero su prestigio nacional.

En los años cincuenta, sesenta y setenta del siglo xx, estos eventos jugaron un papel esencial en la resurrección de las compañías históricas del continente, en la formación de nuevos ensambles, en la difusión de nuevas propuestas y lenguajes dramáticos y escénicos, en la formación de públicos, y en la liberación del teatro de los países bajo la férula soviética. Sin ellos, el teatro de Brecht, Grotowski, Szajna o Kantor, habría quedado encerrado en sus fronteras geográficas. Sin estos festejos, los grandes dramaturgos, directores, diseñadores y actores de la segunda mitad del siglo pasado sólo serían glorias regionales, y nuestro teatro seguiría siendo costumbrista.

En los ochenta, lo que fue un genuino y vital foro de expresión teatral comenzó a derivar en desfile de prestigios, cronopios y famas. Ya no iban a los festivales sólo las obras que habían tenido un profundo y profuso impacto en su público, sino aquellas elaboradas para el público de feria, vitrina y pasarela. A pesar de que en muchos festivales prevalece la espectacularidad sobre la hondura del teatro, son foros necesarios para la internacionalización del oficio dramático.

En otro ámbito, diversas instituciones culturales -canadienses y europeas- están propiciando un acercamiento más antropológico de los teatros de países marginales, comenzando por traducir a sus dramaturgos contemporáneos y ofreciendo lecturas y hasta montajes formales de algunos de ellos. También están los grupos de diversos países que han logrado organizar sus propios intercambios teatrales, y no faltan los espontáneos que echan su barca al mar en busca de emociones fuertes.

¿Cómo leemos en México el teatro de otras latitudes y cómo se lee en esos lugares el teatro mexicano?

A finales de los ochenta, Luis de Tavira montó *Grande y pequeño*, de Botho Strauss, en el teatro Galeón. La acción de la obra tiene lugar en un edificio de la ciudad de Berlín, habitado por la fauna urbana del fin de siglo xx alemán. Yo juzgué que esa era una realidad ajena a nuestra experiencia social y cotidiana. No supe ver que era un premonición de nuestro propio desastre, porque maese de Tavira no cayó en la baja tentación de mexicanizar su montaje. Tenemos la tendencia de ponerle rebozo a las obras extranjeras, ya sea idiomático o gestual. La otra salida es llamar en escena John Broughman a un actor prieto y bajito.

Me pregunto cómo sería el montaje de *Esperando a Godot* al que se atrevió Salvador Novo en los años cincuenta, apenas dos años después de su estreno en París. En Varsovia, lo que era un montaje experimental tomó una explosiva dimensión política al coincidir con el xx Congreso del Partido comunista. No sabemos cómo reaccionó el público chilango de aquellos años ante la obra que marcó el pasado y presente del teatro, aunque algunos datos confiables indican que se aburrió como ostra.

Recuerdo una obra de Ionesco que Julio Castillo leyó en el sentido contrario al texto, haciendo de los personajes reaccionarios de Burdel guerrilleros progresistas, demostrando de paso, que la traición literaria no es privilegio de los traductores. Como entrevisté a Heiner Müller, no faltan los jóvenes directores de provincia que me piden consejo para montar *Máquina Hamlet* o *Cuarteto*. ¿Qué sentido tiene montar el oscuro desmembramiento del alma germana bajo el luminoso cielo de Zacatecas?

Cuando no había *Internet*, más de un prestigioso diseñador de escena se trajo de Europa la calca de un espacio escénico que firmó como propio. Ahora mismo hay más obras de autores extranjeros que nacionales en las carteleras de los teatros públicos, y ya no se puede acusar a nuestros dramaturgos de costumbristas. Tenemos seis generaciones de autores dramáticos abarcando toda la gama del realismo y otras regiones dramáticas, pero

es más denso estrenar la obra de un poeta noruego.

En el sentido contrario, sin los autores extranjeros no habríamos tenido el Teatro de Ulises, ni el movimiento de teatro independiente de los años cuarenta, ni Poesía en Voz Alta, ni el cenit del teatro universitario. Mas no bastan los autores. Así como una mala traducción puede arruinar una novela genial, un mal montaje suele destruir una pieza maestra. Ahora sabemos que el método de Stanislavski fue mutilado por su editora estadounidense y que de esa transfixión surgió el Actor's Studio. Artaud malinterpretó las claves del teatro balinés, pero su error fue uno de los mayores aciertos del teatro europeo. Brecht sobrevivió a su muerte como un autor canónico cuando lo esencial en Brecht es su herejía del canon. En sus *Obras escogidas*, publicadas en Cuba, Eugenio Barba cuenta cuál fue la verdadera génesis del teatro de Jerzy Grotowski y deja en claro la cadena de malentendidos que acompañaron su vida y su obra de principio a fin. Hubo un tiempo en el que todo mundo era grotowskiano, menos Grotowski, que había renunciado al teatro. Y hablando de Barba, la aventura del Odin Theater abrió y cerró la utopía de un tercer teatro, esa isla flotante que terminó a la deriva del siglo xx.

La paradoja es el signo del teatro. Chéjov escribe sus obras como comedias de costumbres y triunfan como tragedias modernas. Sergio Magaña inicia la comedia musical mexicana sin que nadie se entere. Antonio González Caballero lleva el absurdo a sus últimas consecuencias y es recordado por sus obras costumbristas. En México, la Compañía Nacional de Teatro no monta teatro mexicano contemporáneo porque está haciendo lecturas decimonónicas de Shakespeare.

En la historia del teatro el mejor teatro ha sido el que condensa el espíritu de su lugar y de su tiempo, poniéndolo en tela de juicio. El teatro ruso, lituano, magiar, ha tocado primero el sistema intelectual y emocional de su pueblo (por llamarle así a la ridícula cantidad de espectadores que van al teatro en cualquier país, en comparación con los eventos mediáticos), y enseguida ha conquistado la admiración internacional. Lo mismo ha



sucedido con los grandes creadores del siglo xx. Para salirse de Inglaterra, Peter Brook tuvo primero que reinar sobre el teatro inglés. No es el caso de Bob Wilson, quien tuvo que triunfar en Europa para reinar sobre el teatro texano. Aquello que toca profundamente el corazón del hombre en un pueblo perdido de Polonia puede conmover a otro órgano semejante, donde quiera que esté. Aunque no hay fórmula. En los países del Este europeo y en las dictaduras latinoamericanas, la censura fue una bendición para el teatro. Cuando todo se puede decir, ¿cómo expresar lo indecible?

DEL RANCHO A CIUDAD GÓTICA

Si lo primero que busca un mexicano en París es la Torre Eiffel, ¿porqué juzgamos irónicamente que lo primero que busca un francés en México sean las pirámides? En 1990, Hugo Salcedo ganó el entonces codiciado premio Tirso de Molina por su eficaz dramatización del peligro de muerte que acecha a los mexicanos que emigran a los Estados Unidos. En 1997, Enrique Mijares recibió el mismo premio por su versión dramática del conflicto zapatista. Sin poner en tela de juicio el valor dramático de ambas piezas, es un hecho que los temas expuestos por estos dramaturgos fueron un punto a favor en el ánimo de los jueces españoles. Si buscamos en el extranjero aquello que no hay aquí, es lógico que los extranjeros busquen acá lo que no hay allá.

Entre la veintena de obras de autores mexicanos que han sido traducidas y presentadas en los últimos cinco años en Francia, Inglaterra, Bélgica, Alemania, Portugal y la República Checa, hay piezas que refrendan el interés por la frontera norte, como *Cartas al pie de un árbol*, de Ángel Norzagaray, cuyo tratamiento de la emigración mexicana a los Estados Unidos mereció especial atención en Europa, y textos que han puesto su pica en Flandes, como el *Molière*, de Sabina Berman y la *Fedra* de Ximena Escalante. Llama la atención que una obra sobre uno de los dioses tutelares del teatro galo, y un tema emblemático de la escena francesa, tratados por dos autoras mexicanas, hayan merecido la traducción y el montaje, en el caso de *Fedra*, de un medio teatral tan celoso de su idiosincrasia.

Lo que resulta ominoso es el desdén con el que se ha recibido entre nosotros la presencia del teatro mexicano en el extranjero. Nunca en la historia de nuestro teatro tantos creadores han sido distinguidos con premios, traducciones, lecturas y montajes fuera de

México, y la respuesta de nuestro medio y los medios informativos es el silencio. ¿Qué han visto los europeos en las obras de Cutberto López, David Olguín, Jaime Chabaud, en las que no hay folclor descartado ni exotismo manifiesto? Ciertamente les interesa el referente de una cultura ajena a la propia, y acaso piensen con Lévi-Strauss que el pensamiento salvaje también es una figuración válida del mundo.

El universo norteño de Cutberto López resultó intrigante para los franceses. El desierto de Sonora y sus personajes emblemáticos hallaron pie de imprenta en *Le miroir qui fume*, mientras acá el dramaturgo es más conocido por su humor desenfadado que por sus obras. La madurez de David Olguín como autor dramático es más apreciada fuera que dentro de nuestras fronteras. *Divino Pastor Góngora* de Chabaud ya ha sido traducido al portugués, al francés y al checo, y lo será pronto al inglés porque es la obra invitada este año al Fringe de Edimburgo, donde *Las chicas del 3 ½ Floppis* de Legom, abrieron la puerta para la más reciente dramaturgia mexicana.

El pasado mes de enero el Royal Court de Londres le dedicó una semana de lecturas dramatizadas a obras de cinco autores mexicanos menores de 35 años: Edgar Chías, Alberto Villarreal, Bárbara Colio, Claudia Ríos e Iván Olivares merecieron la atención del público y la crítica londinense porque su temática y su lenguaje dramático están a la par de la joven dramaturgia europea. El éxito de *Las chicas...* se debió a que no muestra la humana miseria de dos mexicanas sino la miseria humana. Punto. Claro que cuenta el color social, la atmósfera local y hasta los giros idiomáticos, pero lo que le ocurre a esas perdedoras en una ciudad mexicana le puede ocurrir a dos *losers* en cualquier ciudad del mundo. El desquiciado universo de Sarah Kane está, a su manera, en las obras de Hugo Wirth, Luis Ayhllón y Alejandro Román. La locura, el dolor y el humor diabólico que provoca el mundo contemporáneo son tan universales como la coca-cola.

Tal vez porque la realidad global se parece cada vez más a una tira cómica, el teatro de los jóvenes autores de lugares tan lejanos y distintos como Alemania y México tiene algo en común; aunque una estimada amiga alemana me preguntaba alarmada, a propósito de una obra de Ayhllón que producirá este año el instituto Goethe, cómo se podría presentar al público germano la inverosímil corrupción de la policía mexicana.

En su conjunto, la joven dramaturgia de acá y de allá refleja un desquebrajamiento de la realidad que uno quisiera ignorar al sucio cerebro de sus autores, pero que sigue las campañas del PRI el pasado año por la presidencia de la república, el plano nacional, o ver lo que ha pasado en una caricatura del profeta musulmán en el internacional, para cambiar de mundo. Como dice el tango, el mundo fue porquería en la que sólo queda inerte tanta mierda nos toca por cabeza.

En eso está el mejor teatro contemporáneo diciendo que en medio de la peste que es el mal: la política, los negocios, el poder, el sacrificio social, el esfuerzo por el placer, el hedonismo, la felicidad. En el teatro de los años cincuenta nuestros autores buscaban una luz al final del túnel, y por eso sufrieron sus personajes siempre una pérdida de esperanza, aunque fuera poética. Un siglo después, la única luz que se busca son las obras de sus bisnietos es la de la vida. La ciudad fue a mitad del siglo xx un reflejo de la civilización. Las megaurbes de hoy son la antesala del Apocalipsis. Ciudad de México no es igual el metro de Berlín que el de la ciudad de México, en términos de presión social, pero el resultado es la desolación del sujeto.

No creo que se haya perdido en el teatro del hombre la necesidad de amar, pero en varios años que no veo o leo un buen teatro en la que triunfe el amor, la muerte. Como en Nuevo Laredo, donde es la jefa de jefes del teatro actual, las condiciones, da pena escribir sobre ellas. No importa que nuestros jóvenes actores gocen de buena salud, tengan buena vida y sean relativamente dichosos. Necesitamos una obra de teatro sobre lo bien que se vive en su colonia. Hay que sufrir, al menos en el papel. Acá y allá hay cientos de obras que sufren por el sufrimiento. A los productores de teatro de acá les interesa mostrar cómo se vive en Suiza. A los productores progresistas allá les interesa cómo se sufre en México. Cuando se juntan los sufridores de los dos mundos allá se la pasan divino. Pero eso no es la vida.

FERNANDO DE ITA. Crítico y dramaturgo del Sistema Nacional de Creadores de Arte FONCA. Tiene una columna en el suplemento *Ángel* del diario Reforma.

¿PRESENCIA INVISIBLE?

EL TEATRO MEXICANO EN EL MUNDO

Luis Santillán

El desden al teatro mexicano sigue siendo el mismo de siempre. Esta terquedad sorprende ahora que la proyección internacional de dramaturgos, escenógrafos y directores es de suma importancia, tanto así que un dramaturgo mexicano fue designado para escribir el discurso que se leerá el Día Mundial del Teatro este año. Para el gobierno y la mayoría de los medios de comunicación siempre será más fácil celebrar la mediocridad que reconocer el talento, pues cuentan con el recurso del "no me enteré". Sin embargo, el teatro mexicano existe, y pisa con mucha fuerza en el extranjero. Prueba de ello es esta incompleta muestra.

ALEMANIA

•La revista Theater der Zeit, en su número de septiembre de 2004 dedicó un dossier al teatro mexicano, con artículos de Luz Emilia Aguilar, Luis Mario Moncada, Enrique Singer, Jaime Chabaud y Ximena Escalante, entre otros.

•En noviembre de 2004, se llevaron a cabo lecturas dramatizadas en el teatro Mainzer Kammerspiele de las obras: *Mujer Lagartija*, de Cúberto López; *Fedra y otras griegas*, de Ximena Escalante; *Los años siguientes a la muerte de John Lennon*, de Bertha Hiriart; *Naturaleza muerta y Marlon Brando*, de Humberto Leyva; *Súperhéroes de la aldea global*, de Luis Mario Moncada; *Belice*, de David Olguín y *Feliz siglo nuevo, doctor Freud*, de Sabina Berman. Estas lecturas fueron realizadas en ocasión a la publicación de la antología *Eine unendliche Reise-Neue Theaterstücke aus Mexiko (Un viaje sin fin-nueva dramaturgia mexicana)* en la serie Dialog de la editorial Theater der Zeit. Las otras obras que incluye la antología son *After shave*, de Alejandro Román, *El ajedrecista* de Jaime Chabaud y *Habitación en blanco*, de Estela Leñero.

•Se publicó tanto en Alemania como en España el libro: *Un viaje sin fin*, teatro mexicano hoy con Heidrum Adler y Jaime Chabaud como editores. Iberoamericana, Madrid 2004, Vernvert Vercag, Frankfurt am Main, 2004.

•En 2004 se estreno *Pancho Villa y una mujer desnuda*, de Sabina Berman, dirección Gerrit Meyer.

•En 2005, *¿Dónde estaré esta noche?*, de Claudio Valdés Kuri y Maricarmen Gutiérrez, participo en In Transit Festival, Haus der Kulturen der Welt.

ARGENTINA

•En el 2004 se estrenó *París detrás de la puerta*, de Daniel Serrano y *Polvo de hadas*, de Luis Santillán, ambas bajo la dirección de Alejandro Casavalle.

•En 2005 el ciclo de lecturas dramatizadas de la obra *El peso (Primera variación)*, de Luis Santillán.

•En 2005 el estreno de *Las chicas del 3 1/2 floppies*, de Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio.

•En 2005 se publicó la antología *Dramaturgia mexicana hoy*, edición a cargo de Jorge Dubatti y Luis Mario Moncada por parte de la editorial Atuel y el Centro Cultural Helénico. La antología está integrada por *Ik dietrick fon*, de Martín Zapata; *Las gelatinas*, de Claudia Ríos; *Las chicas del 3 1/2 floppies*, de Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio; *De monstruos y prodigios*, de Jorge Kuri y Claudio Valdés Kuri, y *Telefonemas*, de Edgar Chías.

AUSTRIA

•En 2003 *La visita*, de Claudia Mader, dirigida por Miguel Ángel Gaspar, con Claudia Mader y Rubén Ortiz se presentó en Dieteather Konzerthaus de Viena.

•En 2005 *¿Dónde estaré esta noche?*, de Claudio Valdés Kuri y Maricarmen Gutiérrez, se presenta en el Wiener Festwochen de Viena.

BRASIL

•En 2005 se estrena la versión al portugués de *Divino Pastor Góngora*, de Jaime Chabaud en la Pontificia Universidad Católica de Belo Horizonte; participa en el 1er. Festival Puente entre Culturas-Italia a Escena, Minas Gerais, Brasil. A partir de mayo del 2006. *Divino Pastor Góngora* tendrá temporada en Belo Horizonte, en el Teatro de la Prefectura Municipal, con actuación de Héctor Caro, es dirigida por el jalisciense Javier Serrano.

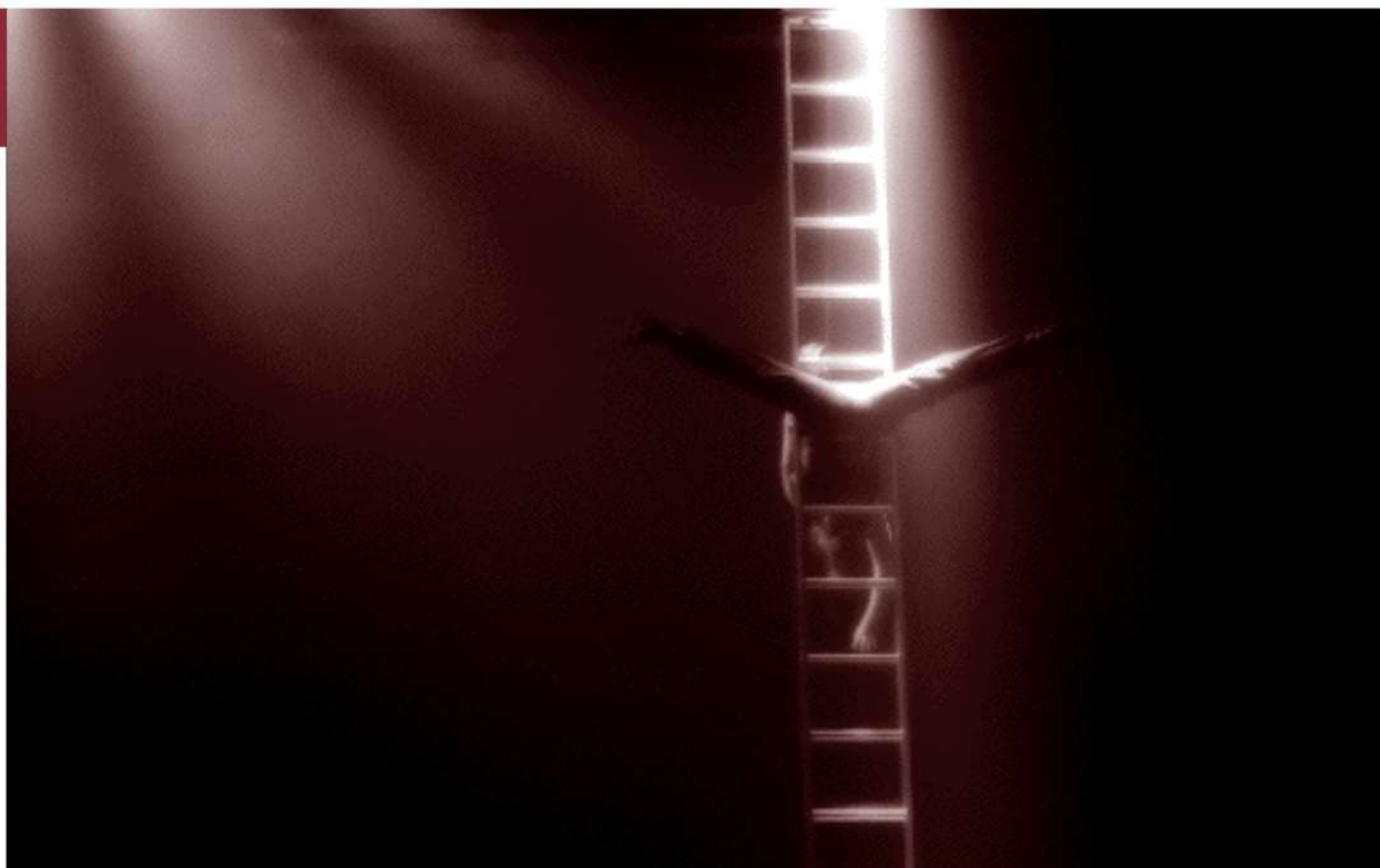
CANADÁ

•En 2003, *Seña y Verbo* se presentó en el Congreso de la Federación Mundial de Sordos, en Montreal, con la obra *La noche del Tigre*, de Carlos Corona.

•En 2003 *Fedra y otras griegas*, de Ximena Escalante fue traducida al francés en Montreal por Geneviève Billete y presentada en el Festival des Ameriques. Tuvo una temporada en Québec, con la compañía Theatre de L'inconnu en 2005.

•En 2005 la calidad y la diversidad del diseño escénico mexicano fue reconocida en la primera edición del World Stage Design (WSD), en Toronto, Canadá, donde los mexicanos Philippe Amand (iluminación), Mónica Raya (vestuario) y Jorge Ballina (escenografía) obtuvieron tres de las cuatro medallas de oro que ahí se otorgan.

•*Cuerpos extraños*, bajo la dirección de Janet Pinela, en coproducción internacional Quebec-Colima, tendrá una temporada en Montreal del 30 de agosto al 17 de septiembre de 2006, en el Théâtre de Quat'sous.



¿Dónde estará esta noche? De Claudio Valdés Kuri. Foto de José Jorge Carreón.

COLOMBIA

•En 2002 *Cartas al pie de un árbol*, de Ángel Norzagaray participó en el Festival Latinoamericano de Teatro de Manizales.

•En 2002 *Copenhague*, de Michael Fryan, dirección de Mario Espinosa. Participó en el VII Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá.

•En 2003 *Divino Pastor Góngora*, de Jaime Chabaud, dirección de Miguel Ángel Rivera participó en el Festival Latinoamericano de Teatro de Manizales.

•En el 2004 *Autoconfesión*, de Peter Handke, dirección de Rubén Ortiz y Gerardo Trejo Luna participó en el Festival Latinoamericano de Teatro de Manizales.

•En el 2004 *Divino Pastor Góngora*, representó a México en el IX Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá.

CHILE

•En 2005 participó *El mercader de Venecia*, puesta en escena del grupo Luna Avante, en las Temporales de Teatro de Puerto Montt.

ESCOCIA

•En el Festival Fringe de la Ciudad inglesa de Edimburgo, realizado del 8 al 28 de agosto de 2005, participaron tres producciones mexicanas. En el Roxy Art House se presentaron *El Automóvil Gris*,

dirección Claudio Valdés Kuri, y *La Oscura Raíz*, dirección Jorge Vargas. En el Traverse Theatre se presentó *Las Chicas del 3 1/2 Floppies*, de Legom, dirección John Tiffany. Dicha obra fue premiada como la mejor obra del festival, además de que Gabriela Murray fue nominada para el premio de mejor actriz.

ESPAÑA

•En 2003 *Fedra y otras griegas*, de Ximena Escalante; *Opción Múltiple*, de Luis Mario Moncada; *Belice*, de David Olguín; *1822*, de Flavio González Mello y *Divino Pastor Góngora*, de Jaime Chabaud fueron publicadas en una Antología de Teatro Mexicano por la colección de Casa de las Américas.

•La última participación de la Compañía Nacional de Teatro en el extranjero, fue en el Festival de Cádiz en el 2004, con *Albertina en cinco tiempos*, de Michel Tremblay, bajo la dirección Alberto Lomnitz.

•En 2004 *Autoconfesión*, de Peter Handke, bajo la dirección de Rubén Ortiz y Gerardo Trejo Luna se presentó en Casa de las Américas, Madrid, y en el festival de Bilbao.

•Bárbara Colio fue galardonada por su obra *Pequeñas certezas* con el Premio María Teresa León para Autoras Dramáticas 2004,

convocado por la Asociación de Directores de Escena y el Instituto de la Mujer del Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales de España. La obra se publicó en 2005 por la ADE, en la Colección Iberoamericana, serie Literatura Dramática.

•¿Dónde estará esta noche?, de Claudio Valdés Kuri y Maricarmen Gutiérrez, participó en el Festival de Cádiz en el 2005.

•Jarra Azul de España, y Conjuero Teatro de México llevaron a escena en el 2005, *Los niños de Morelia*, de Víctor Hugo Rascón Banda, bajo la dirección de Mauricio Jiménez; esta obra se estrenó en Morelia, para después ir a Madrid y Barcelona.

ESTADOS UNIDOS

•En el 2003, *El automóvil gris*, dirección Claudio Valdés Kuri, en un proyecto de traducción y contextualización de Arts International de Nueva York, se presentó en: el Instituto de Artes/Duke University (Durham), en NCSU Center Stage (Raleigh), Museo de Arte de Carolina del Norte (Raleigh), Kennedy Center (Washington D.C.), Roger Ebert's Overlooked Film Festival (Champaign), Ford Amphitheatre (Hollywood), Festival Internacional de Teatro Hispano (Miami), The Goodman Theatre (Chicago), Time-Based Art Festival (Portland), Hopkins Center (Hanover), y Wexner Center for the Arts (Columbus).

PUERTA DE LAS AMÉRICAS

•En 2003 Bárbara Colio fue escritora residente del Writers Room de Nueva York. Y en 2004 su obra *La Habitación* fue estrenada en inglés en el marco del Howl Festival, en el corazón de Manhattan. En los Ángeles será montada en el 2006.

•En 2004. *Fedra y otras griegas*, de Ximena Escalante tiene una lectura dirigida por John Jesurum en Nueva York, en CUNY University Martin E. Segal Theatre Center y es presentada por la compañía The Labyrinth, bajo la dirección John Gould Rubin.

•En 2005 se presentó una lectura dramatizada de *La amargura del merengue*, de Jorge Kuri en La Mama ETC de Nueva York.

FRANCIA

•A partir de 2002, se lanza un programa de teatro mexicano contemporáneo en el Instituto de México en París, merced al trabajo de Manuel Ulloa, y gracias al cual se han hecho lecturas de textos de autores mexicanos traducidos al francés, como *Fedra y otras griegas*, de Ximena Escalante en el Instituto de México; esta obra fue publicada en 2003 por Philippe Eustachon en la editorial *Le miroir qui fume*, con prefacio de Patrice Pavis.

•En 2002 Jaime Chabaud participó en el Festival La Mousson d'été du Pont-à-Mousson con *Perder la cabeza*, dirección de Michel Didym.

•En 2002 se realizó lectura escenificada de la obra *Durmientes*, de Cutberto López en el Instituto de México.

•En 2003 se llevaron a cabo unas jornadas dedicadas al teatro mexicano contemporáneo en la Comédie-Française, en colaboración con la Maison des Écritures Européennes Contemporaines y el Instituto de México en París, con un ciclo de lecturas de las obras *Divino Pastor Góngora*, *La representación* y *Cartas al pie de un árbol*, en presencia de sus respectivos autores: Jaime Chabaud, David Olguín y Ángel Norzagaray.

•En 2003 participación de los autores Elena Guiochíns y David Olguín en el Festival La Mousson d'été du Pont-à-Mousson y se estrenó del montaje *El Diván*, con la dirección de Michel Didym.



Divino Pastor Góngora. De Jaime Chabaud. Foto de José Jorge Carreón.

•En 2003 re realizó la puesta en escena de las obras *Durmientes* y *Desierto* de Cutberto López en el Instituto de México.

•En 2003 participaron en el Festival Don Quijote, organizado con la colaboración del Instituto Cervantes y el Instituto de México en el Café de la Danse de París los montajes mexicanos de *Divino Pastor Góngora*, de Jaime Chabaud, y *Cartas al pie de un árbol*, de Ángel Norzagaray.

•En 2004 se lanzó la colección de teatro mexicano contemporáneo editada por *Le Miroir qui fume* y se presentó el primer título, *Fedra y otras griegas*, de Ximena Escalante en el Instituto de México.

•En 2004 se publicó *Belice*, de David Olguín, segundo título de la colección *Le Miroir qui fume*, cuya presentación se realizó en el marco del Festival Don Quijote de ese año.

•En 2005 se estrenó *Fedra y otras griegas*, de Ximena Escalante en el Nouveau Théâtre du Huitième de Lyon por la compañía francesa Les Trois Huit.

•En 2005 participaron en el Festival Écrire et Mettre en scène del Panta Théâtre de Caen (Normandía) obras de Ángel Norzagaray, Ximena Escalante, Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio y los directores de escena Guy Delamotte, José Antonio Castro y Claudia Ríos.

•En 2005 se publicaron las obras *Desierto* y *Durmientes* de Cutberto López, tercer título de la colección *Le Miroir qui*

fume, cuya presentación se llevó a cabo en el Instituto de México en París.

•En 2005 se publican el cuarto y quinto título de la colección *Le Miroir qui fume*: *Molière*, de Sabina Berman y *De Bestias, criaturas y perras*, de Luis E. Gutiérrez Ortiz Monasterio.

•En 2005 participa en el Festival Franco-Iberoamericano de teatro de Bayona y Biarritz la compañía mexicana Teatro de Ciertos Habitantes con el espectáculo *El automóvil gris*, y se realiza la lectura de las obras *Desierto* y *Durmientes*, de Cutberto López.

•En 2005 se repone el montaje de *Fedra y otras griegas*, de Ximena Escalante en el Nouveau Théâtre du Huitième de Lyon por la compañía francesa Les Trois Huit.

•En 2006 *Yo también quiero un profeta*, de Ximena Escalante es traducida por Philippe Eustachon y publicada en la colección *Le Miroir qui fume* como el sexto de la serie mexicana.

HOLANDA

•*Unos cuantos piquetitos*, de Ximena Escalante se estrenará en Amsterdam el 9 de marzo de 2006, bajo la dirección Mauricio García Lozano y teniendo como diseñador de escenografía e iluminación a Philippe Amand; después del estreno habrá una gira por Holanda, Bélgica e Italia.

INGLATERRA

•En el Royal Court Theatre de Londres, dentro del ciclo Arena México, realizado del diez al catorce enero de 2006, cinco dramaturgos mexicanos presenciaron la lectura dramatizada traducida de sus obras. Las obras que participaron fueron: *De insomnio y medianoche*, de Edgar Chías –elegida entre trece trabajos desarrollados en un taller binacional para ser coproducida por el Royal Court Theatre, el FIC y el Centro Cultural Helénico para ser estrenada en la edición 2006 del Festival Internacional Cervantino de México, y en un teatro del Royal Court–; *Sánchez Huerta. Se mató la niña*, de Claudia Ríos; *Seven Eleven*, de Iván Olivares –esta obra tiene un propuesta para ser montada en Hong Kong–; *Pequeñas certezas*, de Bárbara Colio y *Deshuesadero de sangre basura*, de Alberto Villarreal.

REPÚBLICA CHECA

•Philippe Amand diseñó y coordinó la exposición que representó a México en la Cuadrienal de Praga en Junio de 2003, donde se presentaron diseños de Alejandro Luna, Gabriel Pascal, Mónica Raya, Jorge Ballina, Arturo Nava y del mismo Amand. Jorge Ballina obtuvo una Mención Honorífica en escenografía por los diseños de *Copenhague* y *La flauta mágica*.

•En 2005, la editorial Edice Světové Drama publicó la antología *Peit mexických her* integrada por *Lo que cala son los filos*, de Mauricio Jiménez, *Divino Pastor Góngora*, de Jaime Chabaud, *Cartas al pie de un árbol* de Ángel Norzagaray, *Belize* de David Olgún y *Ámbar* de Hugo Hiriart.

•El Instituto de Teatro de Praga organizó el Festival del Teatro Progresivo de México efectuado en noviembre de 2005, donde se presentó *Autoconfesión* bajo la dirección de Rubén Ortiz y Gerardo Trejo Luna; y se estrenó *Las bondades del Axólotl*, creada en residencia por Héctor Bourges y Rubén Ortiz, en el teatro Alfred ve Dvore en Praga.

•En febrero del 2006 se presentará *Las bondades del Axólotl* en el festival Malá Inventura.

POLONIA

•*Me llega una carta*, adaptación de textos de Rodrigo García, dirección de Natalia



Cament, representó a México en el III Festival Internacional de Escuelas de Teatro, realizado en Varsovia, Polonia, entre el 26 de junio y el 3 de julio del 2005, organizado por la Akademia Teatralna Im A. Zelwerowicsa. La obra recibió el Premio Especial del Jurado por Dirección, Adaptación y Diseño de Escenografía, siendo la primera vez que un proyecto latinoamericano es reconocido en este certamen.

Hace una década, era casi un cuento de hadas la existencia del teatro mexicano fuera de sus fronteras, ahora, ante la fuerza y empuje de proyectos que rebasan los alcances locales, sólo los mexicanos seguimos diciendo que no existe teatro en México.

LUIS SANTILLÁN . Dramaturgo. Ganador de la última emisión del Premio Nacional de Dramaturgia INBA-Baja California con *Autopsia de un copo de nieve*, misma que participará del programa Pago por ver de la UNAM y el Festival del Centro Histórico.

EL TEATRO, UN DERECHO CULTURAL

Vianka R. Santana

A bordar el tema del Teatro como derecho cultural, necesariamente obliga a tomar como marco referencial y jurídico el Pacto Internacional de los Derechos Económicos Sociales y Culturales PIDES, ratificado por México en 1981, con lo que México se convierte en “estado parte” obligándose a crear condiciones de protección, resguardo y propiciar el desarrollo de las formas y significados culturales, así como promover la creación artística. Esto, entre otras muchas acciones que enmarcan dicho compromiso internacional. Sin embargo, a veinticinco años de distancia, podemos decir que aún no se ha legislado lo suficiente en materia de arte y cultura debido a dos razones fundamentales. Por un lado, la falta de información en torno a la cobertura de las garantías individuales y por otro, la indiferencia hacia el arte y a la cultura por parte de los gobiernos, quienes suelen ver la creación artística como un fenómeno separado de la política o con un rango menor de importancia frente a otras prioridades. Y es justamente el hecho de que nuestros derechos culturales no estén insertos jurídicamente en la constitución con toda su especificidad y cobertura lo que, de alguna manera, exime a los gobiernos de la responsabilidad de cubrir tales garantías, ya que la ley en buena medida está sujeta a la interpretación.

Sin embargo, la ausencia de políticas culturales más eficientes en materia de artes escénicas, no ha detenido la creación y, afortunadamente, día a día nos encontramos con nuevos colectivos de teatro, que bajo el formato de la autogestión logran producir obras de singular calidad.

El teatro, como expresión innata de la cultura, como mediador de las fuerzas y los estratos sociales, como decantador de

lo cotidiano que sublima la condición y la naturaleza humana para volverla un trazo legible sobre la hoja blanca de la escena; es, tal vez, una de las disciplinas que requieren artistas con mayor compromiso y procesos verdaderamente integrales. Ya que tanto el creador (llámese dramaturgo, director, diseñador) como el ejecutante (actor), deben ser poseedores de una cultura más universal que les permita acceder a los mundos y contenidos culturales que cada obra y cada autor representan, pero además, ser capaces de trabajar con una cualidad: la cooperación para el trabajo en equipo. En el quehacer teatral es preciso aprender no solo habilidades y destrezas técnicas, sino aprehender la lectura diaria de la realidad, del entorno y trabajar en sí mismo como quien afina día a día el instrumento de su creación.

El creador escénico al igual que en las otras disciplinas, es sujeto de derechos y garantías de orden cultural, que al igual que sus derechos políticos, civiles, económicos o sociales, son “irrenunciables, inalienables e intransferibles”.

En los Pactos Internacionales si bien existe una premisa de “obligatoriedad” por parte de los “estados parte”, la UNESCO emite sólo recomendaciones que se suscriben de conformidad a los consensos de las diferentes reuniones, que son plataformas internacionales de reflexión en torno a temas y problemas mundiales específicos. Y entre estas preocupaciones ha estado latente no sólo lo relacionado a las condiciones del artista, sino al teatro como arte y patrimonio de la humanidad. De ahí el sentido de la existencia del Instituto Internacional de Teatro que en 1961 declaró el 27 de marzo como Día Internacional del Teatro, con una declaratoria anexa sobre la importancia

del arte escénico para cualquier entorno social.

Sin embargo, las recomendaciones de los tratados internacionales dejan un amplio margen a la interpretación de los propios gobiernos, donde se diluyen las posibilidades de que existan mecanismos auténticos de verificación, escrutinio y exigibilidad de las garantías individuales en materia de arte y cultura. Esto, evidentemente empaña la posibilidad de que un artista o un grupo puedan hacer una demanda por violación a sus derechos culturales pues, al no estar regulados jurídicamente, es imposible enmarcar una denuncia y darle un seguimiento formal ante las procuradurías. Esto ha favorecido un clima en el que el Estado omite sus atribuciones reales y con ello, violenta las garantías de los creadores así como de los ciudadanos, es decir, que si bien podemos hablar de que en nuestro país ciertamente existe infraestructura cultural e instituciones dedicadas a la enseñanza artística, a la divulgación y preservación de las formas culturales, desafortunadamente no se cuenta con programas que resuelvan la protección social del artista, lo cual tiene implicaciones como los servicios de salud, la protección laboral y la alimentación. Así mismo, existen formatos tributarios para creadores de las artes visuales donde la obra artística es susceptible de negociarse como “pago”, pero en el caso de las artes escénicas, no existe tal posibilidad de intercambio. Visto bajo esta lógica, tenemos que los creadores escénicos en su mayoría laboran de forma independiente y retribúan al estado el impuesto por el desempeño de su actividad, pero el estado por su parte, no les ofrece las condiciones de seguridad laboral, de protección de la salud y alimentación, así como la

¿PRIMERO LA VOZ Y DESPUÉS LA PALABRA?

Mario Montenegro

La Ópera de Tijuana, compañía oficial que lleva en la camiseta el nombre de la ciudad, presenta un título anual y ofrece un festival de un día casi completo: La ópera en la calle. La ópera en la calle, que lleva dos años presentándose en el mes de julio, en la colonia libertad, no es propiamente un festival, pues no ofrece un ciclo organizado de óperas completas, sino más bien un espacio dedicado para conciertos al aire libre con programas de arias y piezas corales que representan lo más popular del repertorio. Estos conciertos, acompañados de un tianguis de antojitos y bebidas, permiten tanto la participación de estudiantes como de cantantes y gente de teatro de mayor experiencia profesional. La otra actividad de la Ópera de Tijuana es la presentación de una obra completa en el teatro del CECUT. En noviembre pasado se representó *Romeo y Julieta*, de Ch. Gounod. El resultado global fue decoroso y superior a las presentaciones anteriores de la compañía, lo que nos habla de un progreso en el trabajo de la Ópera de Tijuana.

Otra actividad operística en la ciudad, es el trabajo del Café de la Ópera, en coordinación con la Ópera de Tijuana. Las "pequeñas escenas del café" forman la actividad central de este pequeño espacio, que aún no logra despuntar como una verdadera propuesta ni escénica ni musical, pero que también continúa en mejoría de sus eventos, a pesar de no contar con el espacio más adecuado para tales fines.

La tercera actividad importante es el trabajo que presentó Ópera Explícita, un proyecto personal de Mario Montenegro -investigador de arte especializado en ópera- que tiene carácter informativo (y formativo) y que presentó conferencias y conciertos organizados temáticamente, explicados y subtítulos, en la sala de video del CECUT. De Ópera Explícita destacó el concierto *Pasión barroca*, presentado en el mes de septiembre en la Casa de la Cultura de Tijuana. Apoyado en material de proyección visual y un vestuario teatral y contemporáneo, dicho concierto representa un experimento escénico y musical con búsquedas interesantes que rebasan la idea misma del concierto operístico. Esperamos que este proyecto tenga continuidad.

La ópera, como forma de representación dramática a través de la música, aporta en su misma naturaleza el ingrediente teatral básico: la experiencia escénica, y dentro de las contradicciones y conflictos sobre la importancia y la supremacía del canto o la comunicación textual (el canto y la actuación), somos nosotros, como audiencia, los que salimos ganando en ese enfrentamiento.

Que haya más y mejor ópera en Tijuana para este año 2006.

MARIO MONTENEGRO. Investigador académico de arte y comunicación especializado en metodología aplicada a objetos culturales, ha dedicado gran parte de su trabajo a estudios sobre la ópera.

Foto de archivo personal.



posibilidad de acceder a los programas de vivienda, garantía con la que sí cuentan otros sectores de la sociedad. Todo esto nos lleva obligadamente a la reflexión sobre la ausencia de políticas culturales consistentes que vean al artista como un sujeto de derecho y no, como un sujeto de asistencialismo. Las becas, las convocatorias estatales, municipales o federales (respondiendo con frecuencia a intereses centralizados o de pequeños cotos en el poder), no son sino un mediático paliativo social que no cubre con una obligación federal contraída hace veinticinco años ante la UNESCO. En la declaratoria firmada en París en 1997 en torno a la Protección Social del Artista, se anota con precisión el papel determinante de los gobiernos y se señala puntualmente la necesidad de allegar a todos los creadores las condiciones para el mejor desempeño de su labor artística, ofreciéndole el resguardo de sus garantías sociales, dada la naturaleza y la intermitencia de su actividad laboral (contratos pasajeros, convenios temporales, servicios por honorarios, etc.), y se exhorta a crear vínculos con las demás estructuras nacionales que tienen en su cometido la protección de la salud, la vivienda y la alimentación. Por eso es importante recordar que los Derechos Culturales son derechos de segunda generación y se deben asumir en el mismo rango de importancia que los derechos sociales, y económicos.

El teatro, por su naturaleza "efímera", difícil de detener y congelar en el espacio-tiempo para el ilegítimo usufructo de las instancias de poder cultural (como sucede en caso contrario con otras disciplinas, como la plástica), es decir, el teatro como arte vivo, presenta una problemática totalmente distinta y por lo tanto, requiere de nuevas concepciones en las políticas culturales. El creador escénico necesita no sólo de espacios para presentar su "obra concluida", sino sitios en donde poder desarrollar los procesos preparatorios, además de recursos materiales, económicos, pero sobre todo, requiere del respeto

de las instituciones. Es necesario, que las instituciones transparenten sus mecanismos de adjudicación de recursos para los grupos teatrales en nuestro país.

Es vergonzoso que dramaturgos con obra y trayectorias sólidas, no alcancen jamás el "privilegio" de la publicación, mientras que los "becarios reiterados", tienen asegurada la publicación de obras aún no producidas. Y digo "reiterados", porque si revisamos a detalle las listas de los apoyos a los creadores en los estados y a nivel federal, encontraremos la repetición de ciertos nombres en los mismos programas de estímulos. Es por eso que mientras los artistas no asuman que "solicitar un apoyo" no los convierte en sujetos de asistencialismo o no les obliga a la sumisión institucional, no podrán acceder con plena libertad al disfrute de las garantías, que la preocupación y activismo de otros artistas a nivel mundial han configurado en los Pactos Internacionales para beneficio de todos. En ese sentido resta solo exhortar a la comunidad teatral, a conocer ampliamente sus derechos.

VIANKA R. SANTANA. Artista Multidisciplinaria con veintitún años de trayectoria artística en Baja California. Licenciada en Ciencias de la Educación. Promotora independiente de los derechos culturales. Responsable del Proyecto Sortilegio Camaleón Cultural, espacio independiente.

JALISCO. LA HUMANIZACIÓN DEL ARTISTA

EL TEATRO, LA DANZA

Mónica Castellanos Barba

La práctica pedagógica que realicé hasta el momento con bailarines y actores no ha sido tarea fácil pero sí un reto interesante. Hace ocho años me reencontré a partir de una experiencia con la danza experimental. Mi formación de raíz fue el ballet clásico, posteriormente decidí bajar más a la tierra y probar la danza contemporánea, pero algo aún hacía falta, una voz dentro de mí trataba de ser escuchada sin tener respuesta, mi necesidad de comunicar ya era otra. Fue entonces que, a partir de la formidable experiencia de ver un espectáculo de la bailarina Lola Lince*, me animé a acercarme a ella y a darme la oportunidad de desechar todo lo aprendido anteriormente.

Desde entonces, desacondicionarme de los patrones aprendidos y regresar a un cuerpo natural no ha sido una labor sencilla, romper con los hábitos que sofocaron mis facultades expresivas naturales sigue siendo mi quehacer. Durante mucho tiempo me cuestioné sobre los procesos pedagógicos que se aplican comúnmente en la danza, los cuales simplemente facilitan al bailarín/actor la adquisición de hábitos y modelos dancísticos que el ejecutante va adquiriendo para llegar al objetivo final: la demanda una gran carga energética que muchas veces sólo se va apropiando de su cuerpo y por consiguiente sofoca su espíritu.

En la pedagogía de la danza, comúnmente existe una tendencia hacia la mímica, es decir que el bailarín/actor está acostumbrado a observar los ejercicios que muestra el maestro, repitiéndolos tomando únicamente la forma, por lo tanto, se crea un patrón de acondicionamiento del bailarín disponiendo su cuerpo, pero sólo para ejecutar una copia y posteriormente ir la puliendo hasta dominarla en lugar de entrar en un proceso distinto que lo

invite a la reflexión y a la interiorización, comenzando por la respiración. En pocas palabras, trabajar juntos cuerpo y espíritu. Lo cual sucede ya en el proceso coreográfico y no en el entrenamiento que es donde el bailarín/actor crea las pautas de acceso con su ser.

Sin embargo, la técnica no es suficiente si no tiene vida, es necesario mimetizarnos en ella como lo haría un actor con un personaje o un bailarín con una emoción. En pocas palabras, las herramientas transmitidas por los docentes siempre estarán ahí para ser utilizadas, pero la habilidad para saber cuándo, así como la de cargarlas de contenido y energía humana original, están en la manera en la que el maestro guía y las comparte con el alumno.

A partir de esta reflexión, mi práctica pedagógica ha cambiado su enfoque tanto en la enseñanza de la danza con bailarines y actores como en el laboratorio de movimiento, cuya finalidad es rescatar la naturaleza orgánica del cuerpo y potencializar las capacidades expresivas innatas en cada artista.

En mi labor como docente en la Compañía de Teatro de la Universidad de Guadalajara, mi experiencia ha sido muy fructífera y enriquecedora, me sorprende la posibilidad y la habilidad de los actores y actrices para trabajar y abordar la vida del cuerpo, pareciera que tuvieran un trabajo más profundo de interiorización y reflexión con respecto a las acciones y sus estímulos y probablemente una imaginación más desarrollada. Por supuesto, hay que mencionar que son actores preparados



con un entrenamiento dancístico que va desde la improvisación de contacto hasta la técnica Decroux, entre otras más.

No hay por qué diferenciar a un bailarín de un actor sólo porque tiene el dominio técnico aparente de un estilo dancístico. Cuando arriba al terreno del cuerpo se trata de desnudar el espíritu y reflejar desde lo más grotesco y oscuro hasta lo más luminoso. Al tener en mi taller bailarines y actores a la vez, podemos experimentar mutuamente y descubrir a través del otro lo que hemos ido sofocando. Por lo cual, considero necesario guiar al alumno a que desarrolle un vínculo con su interior y que a partir de ahí se mueva, que descubra las fibras íntimas que le dan sentido a las acciones o formas y, por lo tanto, la danza como la actoralidad estarán cargadas de vida o espiritualidad.

* Lola Lince bailarina y coreógrafa de danza experimental.

MÓNICA CASTELLANOS. Bailarina, coreógrafa, docente y actual directora de la Compañía Anzar Danza de la Universidad de Guadalajara. Sus acercamientos con el teatro surgen a partir de entrenar actores y realizar coreografías específicas para Teatro.

ALFREDO MENDOZA GUTIÉRREZ

José Luis Rodríguez Ávalos

Si la historia del teatro mexicano es una historia de carencias, la del teatro infantil es de una constante apatía. Quien se haya dedicado a esta actividad artística en el país, en el pasado o en el presente, en la capital o en los estados, tiene a flor de piel congojas y sustos mil, pero al mismo tiempo, grandes satisfacciones por un quehacer que ha servido para inaugurar un camino poco transitado y que, aunque se tarda un poquito, será una de las vías más creativas del teatro mexicano contemporáneo.

El teatro infantil cuenta con numerosas y fantásticas herramientas, una de las cuales viene a ser la construcción y manejo de títeres y marionetas, así como la creación de obras para muñecos. Alfredo Mendoza fue uno de los cultivadores de este teatro en Michoacán.

Originario de Nuevo Urecho, población y municipio ubicado en la ladera sur del estado, nació el 20 de diciembre de 1914. En plena revolución y con un papá boticario –al que saqueaban los grupos revolucionarios y los del gobierno– tuvo que huir a Uruapan. Su papá se metió de maestro de primaria y comenzó un largo peregrinar de la familia por Morelia, Acuitzio, Paracho, La Huacana, Zuruquí, Ihuatzi, Cuanajo y luego lo enviaron a Guerrero y la familia se quedó en Uruapan, viviendo seis personas en un cuarto de vecindad.

Mendoza tuvo que trabajar desde la edad de nueve años para colaborar en la economía familiar. En esa época, conoció la compañía de títeres de Rosete Aranda, que le despertó el interés por esa actividad. Emocionado también con el circo, decidió organizar con sus amigos un circo infantil en el que él hacía de payaso, el director y mago era Tomás Rico Cano. Sus hermanos participaban de diferentes formas y cobraban las funciones para sacar por lo menos para ir al cine.

Hizo estudios como maestro rural en Uruapan y se inició frente a un grupo en Tocumbo, en 1931, donde lo envió el profesor Jesús Romero Flores, que era Director de Educación en Michoacán; allí se inició como actor. Al año siguiente lo cambiaron a Santa Ana Maya, donde ganaba cuarenta y cinco pesos de sueldo al mes; también siguió haciendo teatro. Un año después, lo enviaron a Ciudad Hidalgo hasta que consiguió una plaza federal y fue destinado a La Huerta, cerca de Morelia, pero después lo enviaron a Las Huertas, cerca de Indaparapeo.

Finalmente, lo destacaron como asistente de su padre en la escuela de Tungareo, del municipio de Maravatío, en 1935; allí tuvo su primer éxito en su carrera en los escenarios a favor de la niñez, aprendiendo junto a su alumnado el ejercicio de fabricar y manejar marionetas, lo cual le sirvió para ser designado como profesor en Morelia, capital del estado de Michoacán.

En busca de saltar de la improvisación al conocimiento, Mendoza realizó viajes a la ciudad de México para abreviar de quienes investigaban y creaban el teatro de títeres en la capital, tales como Angelina Beloff, María Dolores y Ángela Alba de la Canal, Alfonso Contreras, Carlos Andrade, Roberto Lago, Lola y Germán Cueto, Graciela Amador, Germán Lizt Arzubide y Elena Huerta, entre otras personalidades.

Con los éxitos que obtuvo en Morelia, se dio a la tarea de crear la agrupación de Teatro Infantil de Morelia. De hecho, su mayor ambición era convertir a Morelia en cuna del teatro de niños para niños, sueño que no pudo lograr, pero alcanzó metas que ni siquiera se había propuesto.

En 1945 ganó el segundo premio de teatro infantil del INBA –cuyo director general era Carlos Pellicer y Concepción Sada la jefa de

teatro infantil–, consistente en quinientos pesos (diez meses de sueldo, a decir del propio Mendoza) y la presentación de la obra en el Palacio de Bellas. Dicha obra había sido bautizada por Alfredo Mendoza como *Marujilla*, pero se le rebautizó en el estreno en Bellas Artes como *Mariquita*, por considerarse que este apelativo era profundamente mexicano, en tanto que el otro era más bien españolado. Fue dirigida por Clementina Otero y la música creada por Carlos Jiménez Mabarak. Después, tuvo una temporada bajo la dirección de Fernando Torre Laphan y contó con las actuaciones de José Solé, Ignacio López Tarso, Chavela Vargas, Socorro Avelar y muchos más.

Notas laudatorias aparecieron en la prensa, escritas por Francisco Monterde (El Universal), Salvador Novo (Excelsior), Rafael Solana (Novedades), Francisco Chávez (Novedades) y Armando de María y Campos (El Nacional), entre otros.

Gracias a este premio, fue también seleccionado como becario para integrarse a la primera generación del Centro Regional de Educación Fundamental para América Latina (CREFAL), que se instaló en Pátzcuaro –de México asistieron diez becarios para prepararse en aspectos especiales de la educación–.

La experiencia en el CREFAL le permitió a Mendoza ejercer su verdadera pasión por el teatro, no sólo el infantil, sino que también desarrolló múltiples aspectos del teatro comunitario, tanto como creador escénico como adaptando obras para ser representadas en los pueblos, muchas de ellas con participación masiva de indígenas y mestizos de los pueblos de la región lacustre de Pátzcuaro.

Tal experiencia puso a los comuneros en contacto con obras del teatro universal,



como las de Shakespeare, en las que los intérpretes encontraron que el teatro de ese señor se refiere a las pasiones humanas con una actualidad deslumbrante; de esa manera, se interpretaron verdaderas tragedias de odio, celos, venganzas, amor y desamor.

La primera obra que adaptó al ambiente rural, escenificada al aire libre con caballos y toda la cosa, fue *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla. La gente campesina, que de teatro sólo había visto los coloquios o pastorelas populares, se emocionó con esa obra y pensando que su tema era de la época de la revolución mexicana, disfrutó los enredos de los personajes que peleaban, enamoraban y se enfrentaban a la muerte y al más allá. Mendoza tuvo que modificar a los personajes de Inés y Brígida, porque había una campaña nacional contra el CREFAL, que lo acusaba de ser nido de comunistas; en lugar de que fueran religiosas, para que no se pensara que estaban mofándose de la religión, las pusieron como personajes de escuela particular.

La siguiente obra fue de Lope de Vega, *Fuenteovejuna*, que fue ambientada de acuerdo a la cercana población de Santa Clara del Cobre, por lo que le cambiaron el nombre por *Fuenteclara*; a ésta siguió *Romeo y Julieta*, de Shakespeare, también ambientada en la época de la revolución; luego *El médico a palos*, de Molière, etcétera. Pensadas para representarse en Pátzcuaro, las poblaciones ribereñas pidieron que se les llevaran estas obras y así salieron a giras por toda la región lacustre.

Pero muchas otras obras se hicieron a partir de los problemas y la historia de cada lugar, de tal manera que se escenificaban en todo el pueblo y sus habitantes eran, al

mismo tiempo, actores y espectadores. Cuando se lograba reunir poco público se hablaba de quinientas personas. Llegaron a presentarse ante tres mil asistentes, normalmente utilizando técnicas de teatro círculo, ya que la mayoría de las veces se montaban en canchas de basquetbol.

En 1951, Mendoza participa en otra convocatoria del INBA -entonces bajo la dirección de Carlos Chávez- y en esa ocasión gana el primer lugar con su obra *Piñoncito*, cuyo premio fue de diez mil



pesos y presentación de la obra en el Palacio de Bellas Artes. Fue tal el júbilo que causó en Pátzcuaro esta distinción, que el CREFAL designó a un representante de cada uno de los países que participaban en el Centro, de tal manera que Mendoza llegó a Bellas Artes con una comitiva de 21 compañeros latinoamericanos.

Al terminar sus estudios en el CREFAL, trabajó para la UNESCO durante dieciocho años. Además del magisterio y del trabajo teatral, fundó en la sede del Centro un cine

club; pero uno de sus logros internacionales fue la creación de un muñeco para guiñol que mostraba rasgos e indumentaria indígenas, al que bautizó como Crefalito.

Fue tal el éxito de este muñeco, que la revista *El Correo*, de la UNESCO, le dedicó tres páginas de un número bajo el título: *El maestro más popular de la UNESCO: Crefalito*. Esto provocó que titiriteros de muchas partes del mundo solicitaran copias de este títere y el CREFAL tuvo que hacer una producción especial de Crefalitos y despacharlos a Rusia, China, Polonia, Francia, Estados Unidos, etcétera.

Una vez que dejó el CREFAL, fundó su grupo de teatro infantil y trabajó en todos los teatros de Morelia, salió a poblaciones del estado y del país hasta cumplir más de cincuenta años de trabajo teatral infantil.

Murió en la ciudad de Morelia el 17 de marzo de 1994. Entre sus publicaciones, se encuentran *Teatro infantil y escuela primaria, Morelia 1951*. *Teatro Guiñol, CREFAL, Pátzcuaro 1952*. *Cómo escribir teatro rural, CREFAL, Pátzcuaro 1956*. *Nuestro teatro campesino, CREFAL Pátzcuaro 1962*; UNESCO, París 1962 (español, inglés y francés); SEP, México 1964. *Teatro de muñecos y teatro infantil, Ministerio de Educación, Guatemala 1961*. *La recreación en el desarrollo de la comunidad, CREFAL, Pátzcuaro 1968* (dos tomos). *Organización de la juventud, CREFAL, Pátzcuaro 1968*. *Coles y zanahorias, obra para teatro guiñol, Colectivo Artístico Morelia 2005*.

JOSÉ LUIS RODRIGUEZ ÁVALOS. Productor de radio y televisión, escritor y editor, director, actor y dramaturgo, periodista y guionista. Premio Nacional de Promoción de la Lectura 2002.

NUEVO LEÓN. EL DESAFÍO ES LA VOLUNTAD

UN LUGAR PARA LOS DÍAS QUE VIENEN

César Manjarrez

¿Hay algún problema con el teatro en Monterrey? Después de todo, se producen y presentan obras, hay infraestructura, se realizan festivales y encuentros, hay escuelas. El asunto pasa por cuestiones de repercusión, fuera de los montajes con decidido carácter comercial, la actividad teatral no acaba de involucrar a la sociedad.

Es un comportamiento insular, indiferencia del posible público, y autismo del teatro respecto a ese público. Si bien no hay ganadores por no ser una disputa, ambos se pierden de algo. El teatro en Monterrey no termina de impactar en su sociedad porque parece que no sabe leerla, pensarla ni decirle nada.

Esto no deja de ser curioso en una entidad que –en el discurso oficial– quiere vincularse al conocimiento e inscribirse en el contexto mundial. El fantasma de lo provinciano asoma, ¿cómo con economía dinámica y empresas competitivas a nivel global no existen manifestaciones propias de universalidad cultural? Dejando lo que otras disciplinas tengan que decir, el teatro está renunciando a una de sus principales atribuciones: ser el instrumento que mide el pulso de una sociedad y lo expresa más allá de ella. Algo anda mal cuando el teatro de un lugar ni siquiera va a la par de su sociedad y se resigna a seguirla de lejos. Triste teatro.

Si no suele pensarse en Monterrey como lugar cultural, en descargo hay que decir que resulta nueva como ciudad, porque a pesar de sus más de cuatrocientos años, es hasta finales del siglo XIX que se sentaron las bases para proyectarse como tal. Apenas hoy, después del trabajo de generaciones, hay tiempo para el ocio, y es de este que surgen espacios para otras cosas como la creación artística y

la reflexión sobre la cultura. ¿Por qué el espíritu emprendedor no se ha contagiado a manifestaciones artísticas como el teatro? ¿Es ideosincrático? ¿Cómo esa identidad empresarial de la ciudad sale a conquistar mercados y a relacionarse internacionalmente, mientras el teatro no parece tener capacidad de establecer relaciones, aunque fuera sólo por la proximidad, con Estados Unidos, una relación natural que involucra economía, familia e historia?

En todo caso, en el teatro regiomontano el factor pudiera ser mental, carga como toda la región, con la desconfianza y recelo hacia el centro del país, y eso le obsesiona. Además, al desarrollarse en una sociedad de claros valores empresariales, se percibe como marginado de estos y su productos, los niega y se aparta, pero no los revisa ni critica seriamente.

Creo poder aclarar parcialmente la problemática desde ese antagonismo de Monterrey con el Distrito Federal, por ser esa ciudad la que, gracias al centralismo, muestra la mayor hipertrofia teatral, revelada en cartelera y presupuestos. Otro elemento auxiliar es el relativo a la formación y desarrollo actoral, y por extensión teatral al ser la base sobre la que gira este arte.

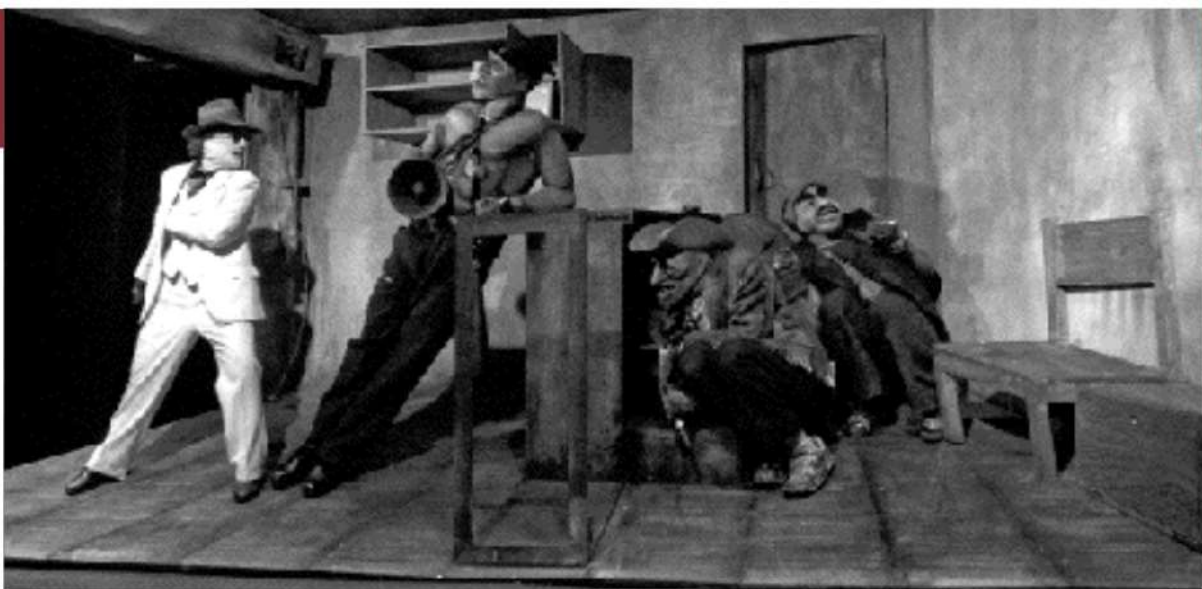
En el Distrito Federal, dedicarse al teatro se reconoce como una profesión, bien o mal vista, según. En Monterrey ni siquiera se reconoce como tal, lo cual le da cierto aire romántico, que a la larga se convierte en frustración y en el origen de parte de la problemática, los jóvenes llegan a las escuelas de teatro por razones similares a las de todo el mundo en todo el mundo, sin embargo, después de la escuela y el entusiasmo inicial no sólo sobreviene el desencanto, sino el subdesarrollo de



capacidades que no encuentran manera de potenciarse y sofisticarse. Esto, aunado a presiones económicas y materiales que, por ser una ciudad basada en esos valores, no sólo es un factor objetivo de presión sino profundamente subjetivo, ideológico, que los hace declinar.

Lo que se salva es la pasión por hacer las cosas, por expresar una parte de sí. Y esta debe ser grande toda vez que existe, aunque no hayan oportunidades viables de sustento y los actores se sigan lanzando como lemmings. Ese impulso meritorio y no menos suicida en Monterrey, se extraña en la Ciudad de México donde acaso muchos quieran ser actores movidos por la idea del posible dinero y la seducción de la exposición mediática. Esto a veces despoja del espíritu de hacer las cosas por algo más que la retribución material, y todo por una dudosa noción de “profesionalismo”, que sin dejar de reconocer cierta efectividad también mercenariza.

La opción final en Monterrey es apenas digna: la burocratización, la incorporación de los sobrevivientes del desencanto y a veces ya iniciados en el cinismo, a los organismos culturales, y no es que no



La buena persona de Szczuan de Bertold Brecht. Foto de Enrique Camozhita.

tenga una dignidad volverse funcionario, si se entiende que es una manera de contribuir al desarrollo del teatro y no de ir pasando mientras algo ocurre. Y lo que pueda ocurrir es ganar una beca, dar clases donde se pueda, pero no construir un proyecto. Ya sea en el DF o en Monterrey vemos dos caras de un mismo fenómeno: el chambismo, derivado del ansia por poder sobrevivir dignamente

Aquí puede surgir otra manera de hacer que el teatro en Monterrey no continúe defectos propios ni repita los de otros lados, una que se vincule a su entorno y demuestre una valía generadora de un público que retribuya directamente o justifique una subvención. Para eso falta una identidad, un contacto del teatro consigo mismo desde el cual relacionarse con sus destinatarios, porque hasta hoy esa identidad se ha basado más en el estereotipo. El teatro regiomontano, al hacer una reflexión y una autocrítica lo estaría haciendo también de la ciudad y de su gente, reflejaría sus ambiciones, anhelos y temores.

Esto ya empieza a suceder en otros ámbitos como la música *rock* reconocida fuera de México, que es una explosión juvenil que no pide permiso y busca hacer las cosas a su manera, tampoco es revolucionaria, pero sí distintiva. También es notable una inquietud cinematográfica que comienza a ganar atención, todavía más por lo inusitado que por lo constante, pero son realizaciones de jóvenes que por la novedad no tienen que lidiar con precedentes. En la plástica creo que algo pasará más temprano que tarde. El caso de la narrativa es diferente pero también afortunado, un movimiento más maduro y trabajado que rompiendo con

condicionamientos locales dialoga en el contexto nacional. En el teatro regio los relevos generacionales nunca terminan de darse.

Aunque hay excepciones, se carece de contundencia, no sólo no se incide en un contexto nacional o internacional, sino que no hay impacto en la propia ciudad. Quizá sean el agotamiento, la complacencia, o las dificultades para encontrar crecimiento, pero nada pasará si además de ambición no hay apertura (o ruptura). Quienes se han ganado el título de maestros, en buena medida realizando trabajos pertinentes en su momento, podrían, con generosidad, entender que ellos no estarán ahí para siempre, y que el legado por lo que se les recordará tiene que ver con la formación rigurosa y detallada de nuevos artistas, así como de la generación de condiciones para su desarrollo, y aquí hablo de actores, pero también de dramaturgos, directores y teóricos, todos necesarísimos. Los legados viven en las personas. Habría que reflexionar sobre los estímulos que se lanzan a los jóvenes para que ellos respondan con otros puntos de vista, indispensables siempre.

Quiero pensar que hay mejores días por venir. Este aparente vacío es también un amplio espacio para construir, a diferencia de la Ciudad de México que en el caos, parece haber renunciado a gobernar su destino. Monterrey puede. Si como en otros ámbitos, en el teatro se aplican creatividad, trabajo y visión. La realidad no espera a nadie, si esta ciudad ha consolidado su subsistencia y ahora se relaciona industrial, comercial, educativa y mediáticamente con el mundo, su comunidad tendrá una demanda, la desprendida de la necesidad cultural de

conocer a los otros y en ello conocerse. Para este proceso, para continuar construyendo una identidad regional más allá del cliché y generar un modelo más complejo, el teatro es, por naturaleza, elemental si sabe relacionarse con esa comunidad.

Se puede no sólo mejorar el entorno teatral local, sino, porqué no, constituirse en un referente latinoamericano si se distancia de su fijación con el centro, manifiesta en al absurdo continuo de imitarlo montando sus obras, y al mismo tiempo ver más allá de las fronteras. No es afán de comparar, pero está el caso de Tijuana, con una gran proyección de sus expresiones culturales, o más reciente el de Morelia, donde la efervescencia creativa y el intercambio de experiencias atrae miradas.

Para ello hay que saber escuchar, si bien al establecer el deseado diálogo con el afuera, antes en una introspección que haga encontrar la propia voz. ¿Suenan descabellado? Quizá, viéndolo desde dentro, pero desde mi punto de vista, propio y externo a la vez, no sólo es posible, sino inevitable. Va en ejemplo *La tempestad*, revista de arte orquestada desde Monterrey y a la que he sido muy cercano, que sigue demostrando los alcances y viabilidad para lo "imposible" cuando se hacen a un lado atavismos.

Las nuevas generaciones presionan, y quizá no sea sólo por el camino que yo apenas esbozo aquí, sino por otros múltiples e insospechados que ni siquiera se cuestionan tantas cosas.

CÉSAR MANJARREZ. Director de escena y actor regiomontano radicado en la Ciudad de México. Colabora con la revista *Letras Libres*.

QUERÉTARO. PARÁBOLA PARA LOS MAL PORTADOS

DE ADENTRO VIENE LA LIBERTAD

Hernando Lozada

U A LA CÁRCEL NADIE VA POR GUSTO. Una estupenda sorpresa rompió la monotonía de uno de mis días decembrinos de hombre apresurado. Se trataba de una invitación que mi amigo filmador Antonio Fosado me hacía para asistir a la última representación de la comedia musical *Don Quijote*, un grito de libertad, bajo la Dirección de Arturo Morell, en el Centro de Readaptación Social de la capital queretana, ubicado en San José el alto. No lo pensé dos veces. Adiviné que iba a ser una experiencia reveladora. Creo que lo fue.

¿Cómo podrá un hombre herido por la sociedad hipócrita representar a un hombre herido por una sociedad hipócrita? ¿Dónde dejará su dolor, su impotencia, su frustración y sus rabias? O mejor dicho, ¿qué deberá hacer para canalizarlas y hacerlas provocadoras y edificantes? Estas y otras preguntas iban formulándose en mi mente mientras nos dirigíamos a la cárcel. Para Toño significaba algo más que una obrita de teatro hecha por reclusos para quedar bien con las autoridades, los familiares y los amigos. Era ver el dolor a flor de piel, en un escenario que ya de por sí resulta triste y amargo.

¿Qué sentido tiene la vida? Al menos para un prisionero, la conciencia de la vida adquiere dimensiones extraordinarias cuando se enfrenta al abismo de la soledad. Culpable o no, cualquier ser humano que es privado de su libertad, obligadamente ve la existencia de otra manera. Más amarga y tediosa, o más valiosa y significativa. ¿Tiene sentido la vida? Cada uno tiene su respuesta. Pero sea cual sea, todos estamos en el engranaje, bajo la rueda, y todos somos parte del cuadro que vemos. No hay inocentes. Todos somos responsables de todo. Entonces, ¿por qué no estamos todos en la cárcel? De un momento a otro cualquiera puede caer. Como aquel maestro que daba clases de inglés en chirona y se hizo tan amigo de sus alumnos que se le hizo fácil surtirlos

de droga. Pero fue descubierto y terminó en una celda por una buena cantidad de años. Clases gratis para todos. Qué fortuna. Qué desgracia.

EL AÑEJO Y PECULIAR CHIRRIDO DE LAS PUERTAS.

Hacia un viento frío que se colaba por la espalda y atontaba las manos y los pies. ¿O sería el miedo de ingresar a un sitio del que todo mundo quiere salir y al que nadie desea entrar? No lo sé. Lo que sé es que temblaba incontrolablemente. Mis nervios se calmaron cuando encontré a mi amiga Lorena, que es la sicóloga del centro penitenciario. Qué duro debe ser llevar la carga de tantas personas, más tu propio peso, pensé. Me aseguró que le gusta su trabajo. Ayuda y al ayudar se salva. Yo no podría. Se abrieron las puertas para que pudiéramos entrar, después de una rigurosa revisión, nos adentramos por pasadizos de concreto y metal. Los guardias no sonríen. Posiblemente esté prohibido sonreír y se castigue con energía.

En esa prisión todos los internos se hacen querer mediante la plática y el teatro. Mario, el falsificador de dólares confeso, dijo que todo cambia y que aquí adentro uno cambia más. Se le quita a uno el orgullo. Crece en uno el arrepentimiento. Deseas a morir una jícama, unos taquitos de La Cruz, o mirar las estrellas, o dormir hasta tarde. Aquí es imposible.

Espacio amplio para ir y venir, guardias por todos lados, y desde las torres, en cada equina, más ojos registrando lo que sucede. Aún era temprano para que iniciara la función y, sin embargo, había un gran bullicio de actores, músicos, y técnicos. Se afinaron los instrumentos y se practicaban las maromas. Se advertía una energía acumulada y dispuesta a fluir. Dos tribunas y un centenar de sillas fueron instaladas para recibir a los invitados de esa noche. Aquí habemos de todo, me dijo uno de los internos; asesinos, violadores,

ladrones, traficantes, unos culpables y otros inocentes, pero ya estando aquí, pelas.

¿Y tú por qué estas aquí? Me quebré a un pendejo que se burlaba de mí todos los días, hasta que me cansé. Un cobrador como el de Fonseca. ¿Y ahora estás arrepentido? Cómo no, estar aquí es como estar muerto. ¿Y de no haber sucedido ese accidente, dónde estarías? No, pues andaría en el gabacho con el resto de mis carnales, se fueron de aquí porque no la veían venir. Allá se la viven escondidos de la migra, pero al menos tienen jale y billetes.

Mientras se acercaba la hora de la presentación, conocí a Erick y a Paulo, escritores internos, autores del libro de cuentos y poemas *Hacia la Libertad*. Los escuché hablar de su experiencia en el reclusorio y de la manera en que al escribir alcanzan las alturas propias de la libertad. Para el director del cereso, como lo dice en la presentación, "Aquí libran su batalla personal para emerger del pasado y fundamentar un mejor futuro". También conocí a Alfredo, un hombre involucrado en las trampas del dinero, amigo de importantes empresarios y políticos, que espera el milagro de no ser abandonado a los arbitrios de la justicia. Me dice -con un libro desgastado bajo el brazo-, "Soy español, pero me siento mexicano. Pero aquí todos somos iguales. Pienso que cada hombre y cada mujer deberían experimentar la cárcel para entrar en ese mundo de experiencias que te dan la oportunidad de conocerte a ti mismo y cambiar, valorar desde un atardecer hasta la maravilla de un nuevo día, y agradecer al Señor la oportunidad de luchar una vez más por la libertad, y cuando él te invada, cada día, cada hora, cada movimiento, cada instante hasta el final, te levantarás dispuesto a enfrentarlo todo". Extraño caminar bajo la noche de Querétaro

Durante cerca de dos horas de espera y de conversación, fueron llegando los invitados.



Jóvenes estudiantes, familiares, autoridades y uno que otro teatrero. Tercera llamada. Ojos atentos. Silencio. Nervios.

SE APAGAN LAS VOCES DEL PÚBLICO Y SE INCENDIA EL ESCENARIO.

Ha caído la noche sobre el cielo borgeano. La luna, real, a medio llenar, fondea la profundidad. Estamos frente a un escenario descubierto. Sin aire acondicionado, sin butacas, sin telón y sin cafetería. Vigilaremos de ahora en adelante cada movimiento de los actores mientras seremos vigilados desde todos los ángulos por una gran cantidad de hombres de negro perfectamente armados. Doble trabajo tienen también los guardias de la torre de vigilancia esta noche; vigilar a los actores y a los convidados.

La introducción está a cargo de cuatro huapangueros. Violines, vihuela y jarana le dan a la atmósfera un toque único, con un ritmo que hace mover los pies de las reclusas invitadas a esta función. Con poesía decimal, los músicos traídos de la cárcel jalpense elogian la obra de Cervantes y el heroísmo de *Don Quijote*. Con una mezcla de alegría y melancolía se despiden los soneros de la huasteca queretana. Comienza la función. La música marca el inicio con una obertura que nos aviva y nos despierta. Todos los actores salen al escenario que tiene varios planos. Tan amplio es el espacio que por más que abro los ojos en busca de la acción más importante se me escapan demasiados detalles. Es una energía viva y aparentemente desorganizada que fluye por todos los espacios disponibles. Actitudes, maromas, giros, riñas, saltos, equilibrio, golpes, marcan el inicio con tal intensidad que sorprende a más de uno. Todos son reclusos que cumplen condenas por diversas causas. Son más de ciento cincuenta hombres, mujeres y niños, actores, bailarines y cantantes, procedentes del cereso femenino, jóvenes del centro tutelar y hombres de los ceresos de Jalpan, San Juan del Río y San José el alto, quienes representan la versión libre de *El hombre de la Mancha*, un musical de Broadway del año 1965 que cuenta la historia de *Don Quijote de la Mancha* como una obra de teatro dentro de una obra de teatro, representada por Miguel de Cervantes y sus compañeros de prisión mientras espera una audiencia con la inquisición española. Está basada en el

libro del mismo nombre de Dale Wasserman, las letras de las canciones son de Joe Darion, y la música de Mitch Leigh. La canción El sueño imposible fue especialmente popular.

UN GRITO DE LIBERTAD CON CIENTO CINCUENTA ACTORES EN ESCENA.

Habla Arturo Morell, presidente de la fundación Voz de Libertad A.C. y director de *Don Quijote*, un grito de libertad:

“Decidimos demostrar que la cultura es el mejor vehículo de readaptación social y diseñamos un sistema para implementar montajes teatrales profesionales con presos dentro de las cárceles.

El propósito es lograr, a través de intensos procesos teatrales, tocar profundamente las fibras sensibles de todos los involucrados en el sistema penitenciario: internos, autoridades, personal de seguridad y custodia, administrativos, familiares, prensa y sociedad en general.

Muchos son los riesgos de trabajar montajes teatrales de gran nivel con presos, demasiados los obstáculos que sortear, enorme el desgaste de energías, ánimos y sueños, pero al final, el resultado supera todas las expectativas y sabemos también que todo el esfuerzo valió la pena cuando algunos presos te abrazan y te revelan que realmente eran culpables y ésta experiencia les cambió la vida, o cuando otro preso te dice que nunca había llorado, que ni siquiera en el funeral de su madre derramó una lágrima, y que con ésta vivencia liberó su alma a través del llanto. Aquí las palabras adquieren otra dimensión, sobre todo las palabras gracias y libertad.

Una vez pasadas las dos primeras semanas, comienza la etapa de técnicas teatrales de relajación, vocalización, respiración, clases de baile y expresión corporal. Ahí comienza la reflexión. Los ejercicios comenzaban en la tarde y se extendían hasta la una de la mañana. Esto representó una ruptura con el horario y rutina de los internos, que diariamente son encerrados en sus celdas a las seis de la tarde. Los reclusos pudieron, después de muchos años, sentir la noche, observar la luna, empaparse con la lluvia, darse la mano o vestirse de otro color diferente al beige de sus uniformes. Experiencias tan normales para las

personas del exterior, en ellos se convertían, gracias a este proyecto, en fuga espiritual. Tras introducirse en el ejercicio teatral, se comienza por leer el texto con los internos. Es una lectura reflexiva ya que reclusos del siglo XXI tienen que asumirse como prisioneros del siglo XVI y aportar sus propias vivencias a los personajes que interpretan. Ahí se autoanalizan, sensibilizan y desahogan toda la angustia o rencor que llevan dentro.

En este montaje, los reclusos participaron como actores, coristas, bailarines, músicos, vestuaristas, iluminadores, escenógrafos, sonidistas o electricistas. Como parte de este proyecto teatral de readaptación, contamos con la colaboración de Napoleón Ochoa en la dirección musical y Sergio Rod en la coreografía. Ambos realizaron una labor extraordinaria y se complementaron totalmente.

Hemos trabajado en penales de los estados de Morelos, Tlaxcala y Querétaro. El montaje de la obra en Querétaro costó trescientos mil pesos (unos treinta mil dólares), financiados, en su mayoría, por el gobierno estatal y con apoyos de la fundación Voz de Libertad.

Hoy, aquí, buscamos demostrar la vigencia de la filosofía del Quijote, acercándolo a aquellos seres humanos que por alguna causa –justa o injusta– se encuentran privados de su libertad. Me siento muy orgulloso de poder mostrar a la sociedad que se pueden descubrir tesoros al interior de las cárceles, donde muchos creen que sólo hay basura.

Espero que con este proyecto la gente voltee hacia las cárceles, que son la parte enferma de la sociedad y debemos curarla, si no, moriremos por ella. La gente que está en reclusión es un reflejo fiel de nuestra sociedad, por eso es importante estar con ellos, ayudarlos a readaptarse a una sociedad con reglas”.

El teatro nos ha elevado al paraíso y ha sido, esta vez, un vehículo de salvación liberadora.

HERNANDO LOZADA. Escritor y director de teatro. También es promotor de la cultural del Centro Cultural Casa Campa, de la cual es Director.

VERACRUZ. QUE NO ES LO MISMO...

SI LA EFERVESCENCIA FUERA RIQUEZA...

Francisco Beverido

Una de las condiciones del teatro es que sea "en vivo". Una de las maravillas del teatro es que sólo puede estar vivo.

Ya Aristóteles decía que el drama –que la tragedia–, a diferencia de las otras formas de imitación que constituyen la actividad artística, mostraba a los hombres en acción, o sea: "drama". Y lo importante de esa acción es que sea vista, es decir: teatro.

En consecuencia, parafraseando la propuesta de Peter Brook, el teatro es algo que sólo puede suceder en un eterno presente en el que coinciden sus otros dos elementos fundamentales: el que hace y el que ve, no importa si el lugar es sólo un "espacio vacío" o si está aderezado con otros (múltiples) elementos, con toda la parafernalia que puede caracterizar a las grandes producción.

En los últimos meses (y es algo que parece venir repitiendo sobre todo en el segundo semestre de los últimos años) la actividad teatral xalapeña, al menos, ha mostrado una efervescencia como hacía tiempo no se había visto.

Es más notoria aún cuando que no se trata sólo de puestas en escena aisladas, de producciones que buscan su propio espacio para desarrollar su temporada, sino de presentaciones en conjunto que son producto de la búsqueda de los propios actores y no a convocatorias oficiales o invitaciones institucionales.

Todo ello, a pesar de la carencia de espacios adecuados. Una de las quejas frecuentes (y constantes) de los teatristas xalapeños es la carencia de espacios a nivel oficial. Ya no digamos de los "ideales": teatros con el equipo y las instalaciones adecuadas (con buena acústica, un eficiente sistema de tramoya, un buen equipo de iluminación con lámparas suficientes, una adecuada sonorización, desahogos y espacios para el

deambular de actores y escenografía tras bambalinas, camerinos, etc.); ni siquiera de espacios adecuados.

(Es una verdadera lástima que el viejo IMSS no haya incluido a Xalapa entre los lugares que se vieron beneficiados con la construcción de aquellos teatros que ahora, en algunas ciudades, representan un oasis. Sería imposible que el IMSS actual se decidiera a hacerlo, cuando instancias más cercanas –hablo de las instancias estatales y locales, y no federales– tampoco parecen haberse preocupado por ello: la Universidad, con cincuenta años de tradición, una Compañía en activo y una Facultad, sigue sin un teatro propio.)

En 2004 Candileja realizó su Primer Concurso de Teatro en la Alacena con la participación de 13 grupos, un poco más tarde Caftán Rojo y Teatro y Comunicación, A.C., realizaban un Primer Encuentro de Teatro Íntimo. Casi inmediatamente el Consejo de Artes Escénicas realizó el Festival Telón de Niebla con más de veinte puestas en escena.

En estos últimos meses, Candileja realizó su segundo concurso de Teatro en la Alacena de nuevo con la participación de trece grupos. Algunos de ellos participando por segunda ocasión, otros por la primera. La idea de este Concurso es recurrir no sólo a espacios no tradicionales sino incluso a espacios no convencionales para la presentación de los trabajos. En esta ocasión, uno de los grupos se presentó en un parque, otro de ellos en un taller de hojalatería mecánica, otro más aprovechando la azotea de una construcción (con el público ubicado en diferentes niveles en torno a ella) y varios más en habitaciones de casas (uno de ellos limpió y pintó una habitación en un departamento dejándolo vacío, para presentar su versión de *Háblame como la lluvia...* puesta en escena que resultó



Los paradigmas del Dr. Zanchini. Foto Archivo de Candileja.

ganadora del concurso). Debe mencionarse que varios de los grupos participantes continuaron sus temporadas en los espacios originales, y en algunos casos la retomaron posteriormente en espacios más convencionalmente teatrales.

Poco más de un mes más tarde *Caftán Rojo* y *Candileja* convocaron al Encuentro de Teatro en Corto, que contó con la participación de 18 trabajos.

Entretanto, el Ayuntamiento de Xalapa había programado un primer Concurso de Monólogos que debía desarrollarse cada martes durante octubre y parte de noviembre; la inscripción fue tan nutrida que hubo de extenderse hasta mediados de diciembre.

Al mismo tiempo, y coincidiendo con las festividades del Día de Muertos, el mismo ayuntamiento reprogramó el Festival Micltlán en su propuesta original. Ésta consistía en la presentación de varios entremeses, escenas o *sketches* (8 o 10) utilizando el viejo panteón municipal, encerrado ya en la centro urbano de la ciudad, y donde reposan los restos muchos personajes ilustres a nivel local o estatal (el General Juan de Luz Enríquez y Enrique C. Rébsamen entre otros). Una hermosa muestra de arquitectura funeraria decimonónica, bastante bien conservada a pesar de los años y los depredadores, y ciertamente un remanso de tranquilidad en el agitado centro de la ciudad y cerrado normalmente al acceso del público. La propuesta del Festival consiste en utilizar



algunas de las tumbas y monumentos funerarios como escenario para la presentación de esas escenas o *sketches*. Se establecen al menos dos recorridos con duración de menos de una hora, donde los espectadores pasan de un espacio a otro, de una escena a otra. Este Festival se realizó de esa manera un par de veces. Posteriormente el espacio fue vetado y el Festival se realizó en otro lugar con una estructura que atendía más a la tradición del teatro de revista: se presentaban también *sketches* relacionados de una manera u otra con los muertos o con la festividad correspondiente, incluyendo, por supuesto, escenas y referencias al *Don Juan Tenorio* tradicional para estas fechas. Este año, el Ayuntamiento actual decidió retomar la propuesta y durante cuatro días, el público asistía formando colas interminables para presenciar alguno de los dos recorridos que se iniciaban con diez minutos de diferencia a lo largo de dos o tres horas, y en los que participaron ocho grupos con sendas puestas en escena, además de una programación musical y dancística que se presentaba en el exterior del panteón.

Debe aclararse que además de todo ello, hay grupos que han mantenido su actividad sin participar en ninguno de estos eventos colectivos: la Compañía de Teatro de la Universidad Veracruzana (ORIEUV) ha tenido una presencia más constante en cartelera a lo largo del año; Abraham Oceransky y los integrantes del Teatro Studio T han presentado igualmente diversas producciones (*Muñequitas de Sololoi*, *Veneno Scorpio* y recientemente *Retro-masterizado*), Adriana Duch continúa presentando exitosamente su espectáculo *Ser o no cer... dos*. He ahí el concurso, la versión local de los concursos de improvisación con gente muy valiosa en ese rubro y otros.

Y hay que mencionar que, en una acción sin precedentes, el gobierno del estado decidió otorgar su apoyo a una institución privada, *Caftán Rojo*, para la construcción de un foro al que se le impuso, por consenso de los teatristas consultados, el nombre

de Emilio Carballido, y que fue la sede del Encuentro de Teatro en Corto. Se trata de una sala con muchas deficiencias: es una estructura semejante (idéntica) a los módulos con los que se construyen las escuelas, no tiene butacas sino sillas, pero tiene una capacidad de hasta ciento cincuenta espectadores, se ilumina con latas colgadas de la estructura misma del techo, etc., pero en el cual, como se dijo el día de la inauguración, la única razón por la cual un grupo no podrá tener acceso a él es que las fechas ya estén ocupadas.

Del mismo modo, los primeros días de noviembre se inauguró otro espacio independiente: el Centro Artístico y Cultural del Bosque, A.C., con el estreno de *La boda* de Bertolt Brecht con dirección de Yaco Guigui. Un poco alejado del centro de la ciudad, no deja de ser una nueva posibilidad. (Y no mencionaré la actividad constante de presentaciones y ahora también de visitas guiadas del Centro de Estudios en el Arte de los Títeres de Carlos Converso para no abrumar al lector con más nombres y títulos.)

Es cierto que la estadística de los festivales, encuentros y concursos es engañosa, pues varias puestas en escena repitieron en uno u otro (o incluso en los tres), pero ello habla también de la necesidad que los grupos y los teatreros tienen de presentar su trabajo ante el público.

Estuve tentado a escribir la palabra "confrontar" en la oración anterior, pero finalmente decidí utilizar la palabra "presentar", que es menos comprometedor. No es gratuito, por supuesto: hay una razón.

A raíz de todo esto se ha considerado la posibilidad de un "repunte" de la actividad teatral que tanto brillo y renombre le ha dado a la ciudad en el pasado. Lamentablemente yo no estaría muy seguro de ello, y así lo he manifestado en ocasiones: el aumento en la cantidad no necesariamente indica

un incremento en la calidad. Adolecemos aún de muchas cosas, entre ellas, de manera preponderante, de la incapacidad de la autocrítica que, de tenerla, nos llevaría también a la posibilidad de aceptar la crítica externa. Seguimos siendo "los únicos", y cualquier comentario adverso a nuestro trabajo siempre obedece a intenciones malsanas o a envidias o a cualquier otra cosa que tiene como intención oculta minar nuestro trabajo.

De haberse implementado cualquier mecanismo de selección previo a la realización de las actividades comunes ya mencionadas, muy probablemente la participación se hubiera limitado a no más del diez por ciento.

Sin embargo, y a pesar de las deficiencias, una cosa es cierta y puede incluso llegar a ser saludable en algún momento: es cierto que cada vez hay más gente ansiosa de hacer teatro y de presentar sus trabajos ante el público. Puede ser saludable (si nos lo permitimos nosotros mismos) que esa efervescencia, que ese incremento en el número de las actividades teatrales, redunde en un incremento también en la calidad de los trabajos. Uno de los indicadores seguirá siendo el público, particularmente el público conoedor, que asiste o no a los espectáculos de acuerdo con los logros artísticos. (Todos sabemos también que hay un público, ciertamente más amplio, al que interesan otras cosas y no la teatralidad, y que puede abarrotar las salas atraído por el morbo.)

Esperemos que este "desbordamiento", como las inundaciones del Nilo, represente la posibilidad de fertilizar el terreno del teatro que se hace en la ciudad de Xalapa para que pueda recuperar el sitio que alguna vez ocupó como una de las capitales teatrales de nuestro país.

FRANCISCO BEVERIDO. Director de escena y director del Centro de Documentación Teatral Candileja.

ZACATECAS. TEATRO E IRONÍA

IMPRESIONES DE UN CURIOSO DEL TEATRO

Aldus Mare

El dosel de la jura, reducido a segunda intención, a horror segundo, teatro funesto es, donde importuna representa tragedias la fortuna.

Pedro Calderón de la Barca.

Fantasmal es el entorno y la atmósfera donde deben ejecutarse ciertas pericias literarias: escribir teatro, por ejemplo, y llevarlo a una escena ficticia para asistentes ficticios. Esto no sucede en aquella otra escena que ha llegado a ser, a fuerza repetirla, una frase ruin: “la tierra adentro”. Al menos no en Zacatecas. La resonancia del concepto “tierra adentro” es magnética: volvemos al imán de prejuicios y reyertas intelectuales, sociales o de cualquier índole, que nos dejara otra época y otro México a veces camaleónico, infiel al espejo diario de su dicha embozada, de su mendicidad en ideas y en otras minucias, digamos, de perfil estético o literario.

Comparto cuán democráticamente nos viene a pulso desde hace poco más de tres años el Festival Internacional de Teatro de Calle, aquí en Zacatecas, porque nos permite renovar esa deliciosa y universal oportunidad de ser teatro con el mundo. De inmiscuirse con los actores y seguirlos por estas callejuelas que de suyo son escenarios propicios para la gama de estilos e ideas que por el mes de octubre se destilan y decantan aquí como irrevocable fuerza que, concéntrica e imponente, nos atrae apenas comienza la función. No me queda más que compartir de buena fe con estos idealistas que hacen teatro de calle –aunque no deje de creer que la sustancia del teatro, en caso de que tenga alguna, es la misma en lo ancho de una plaza o en el recoveco de una calle que en un foro escolar o en un teatro convencional–. Sólo hay una diferencia de grado y de recursos, de espectáculo y de ingenio. No dudo –porque así lo he visto– que el rigor prive y la audacia señoree. Comparto también con los grupos de teatro independiente

que se empeñan en ser ubicuos frente a los ojos de unos cuantos parroquianos que les dispensan el aplauso meridiano; comparto igualmente la soberbia del novel y del no tan novel actor que viven en su castillo de naipes y creen que mañana escribirán para ellos la obra perfecta.

Es el teatro de entre los géneros mayores el que se me antoja desahuciado. Al menos lo que alcanzo a observar en estas interioridades del la parva patria. En Zacatecas hay teatro, por supuesto que lo hay. Y que lo haya no es una ironía del destino, es más bien una especie de titánico rubor con que nuestra gente de teatro se ha empeñado en teñir la bandera de su tozuda angustia por dejar alguna grave o leve huella de su paso por el mundo: ideal superior y de probada enjundia existencial que pasa desapercibida para más de alguna autoridad cultural distraída.

Nuestra comunidad de teatro, por llamarla de algún modo, suele ser acomodaticia. Cuida la forma, sin apenas respetar el fondo: la obra de teatro en sí. Yo he visto más de una: el tedio prevalece, la emoción se opaca. De pronto alguna chispa vital descuella sobre los telones ficticios y el discurso, desvalido de todo principio de autoridad, se disuelve como una estrella fugaz en medio de la noche. No ha habido un sólo actor, una sola actriz que desencadene en mi interior alguna guerra subversiva si no contra mí mismo, sí contra tal o cual descaro ajeno o contra cualquier pasión humana.

Llevada a escena por la compañía de Miguel Sabido, hace algunos años vi en el Teatro Fernando Calderón *La vida es sueño*, de Pedro Calderón de la Barca; este prohombre arremetió contra mi atolondrada incredulidad de púber, la daga cruenta en mis primitivos acercamientos literarios. Todo el aparato escenográfico, toda la astucia actoral, toda la magia del asunto dejó en mí la impronta de la verdad del teatro. He escrito la verdad, porque de ella me convenció todo este ardid fabuloso. No

es lugar para decir por qué me sedujo tanto esa obra. Algo tuvo que ver el platonismo calderoniano; tuvo que ver también el scholástico modo de la pedagogía dramática de Calderón. Pero eso no lo supo el púber, sino el curioso impertinente que ahora soy. Finezas teológicas y abalorios filosóficos hoy por desgracia desusados. No por ello menos impactantes en nuestras sensibilidades a la hora de tejer con la hebra del libre albedrío y del destino, según lo hace Calderón en su obra. Segismundo no deja de ser actualmente una alegoría de un mundo ya provisto de otros valores y de otra ciencia muy ajena a aquella astrológica que practicaba Basilio. Una alegoría mayormente humana, también para nuestra, a veces, descuidada formación moral. El teatro es un medio, no un fin. Y tampoco he visto una obra aquí y ahora de nuestros grupos de teatro, alegorizante y magnífica que lleve una gota sagaz e inventiva. No digo que sean improvisados, digo que no la he visto. Quizá no valga decir qué clase de teatro urge. Para que el de cuño antropológico y existencialista se renueve, debe buscar tal vez lo que el propio Calderón encontró: un teatro avasallantemente cosmológico, ese teatro que valga para sí como metáfora de su quehacer: el gran teatro del mundo está a la vuelta de cada esquina, está en “la raíz perdurable de las cosas”, según dijo aquel eminente poeta y dramaturgo austriaco Hugo von Hofmannsthal, a quien quizá recuerden por aquel *Gran teatro del mundo* de Salzburgo o por *Seníramis*, ésta última publicada, en parte, cuatro años después de su muerte, o sea, en 1933. O mejor aún: por los libretos de que fue autor de estas y otras óperas de Richard Strauss *El caballero de la rosa* y *La mujer sin sombra*. Hofmannsthal es deudor de Calderón en el mismo sentido que el teatro metafísico lo es de Hugo von Hofmannsthal. Nada más decir que el teatro por el que pugnaba este alemán era ese que renovara el candor espiritual, la tradición fundamentada en una muy

occidental manera de concebir el decurso de la historia preñada de una mitología intemporal, que él adjudicaba a Europa solamente, pero que nosotros podríamos hacerla extensiva a todos los pueblos.

He visto otras obras a lo largo de mi vida, pero ésta de Calderón hizo que leyera muchas de sus obras que hoy, representadas con todos los recursos técnicos y actorales deleitan aún. Hace dos años, por ejemplo, se representó en el Teatro Ramón López Velarde, de esta ciudad, *El alcalde de Zalamea*, cuyo papel de don Pedro lo hizo el augusto actor Ignacio López Tarso.

No soy enemigo de las innovaciones, pero sí de las insolencias malhadadas, no de las geniales, que las hay. Eso creo que fue aquella puesta en escena de la obra de Federico García Lorca *La casa de Bernarda Alba*, hace cosa de años en el ahora triste teatro del Seguro Social de esta capital del estado, a cargo de un grupo independiente. Yo había visto esta misma obra en la ciudad de México, protagonizada por la ilustre señora que lo fue por muchos años del teatro en México doña Ofelia Guilmain. Comparadas ambas puestas, da pie a mi sospecha del desigual ideal que cada quien tiene del teatro. En este punto no desdigo lo que apuntaba más arriba y que extendiendo a otras entelequias del teatro: a veces –no siempre– se cuida de la forma, pero no del fondo. La puesta me pareció demasiado desabrida, demasiado efectista, demasiado insolente y sin un ápice de imaginación. Más garra que rigor. Más preciosismo en el vestuario de los personajes, todo él de cuero y chinchetas que en el esmero de la actuación. Una irreverencia por donde se le vea. Una irreverencia para el mismo Lorca. Sí: en el teatro clásico los varones cumplían muy bien los personajes femeninos y sólo a ellos les estaba permitido actuar. Pero había de por medio una cosmovisión, una cultura y unas convicciones diferentes. No era necesario que Bernarda Alba fuera ridiculizada bastamente por un varón.

Ya no se usan coturnos ni mascarones, pero el carácter del teatro, es universal: mueve las pasiones, las revuelve y las conduce a un estado catártico, si seguimos a Aristóteles y un poco escépticamente admitiendo sin conceder lo que Nietzsche escribió en *La voluntad de dominio*, queriendo enmendar al autor de la Poética, diciendo muy al contrario que:



Ilustración de Alejandro Cerecedo.

He puesto muchas veces el dedo en el gran error de Aristóteles, que creyó reconocer en dos emociones deprimentes, en el terror y en la compasión, las emociones trágicas. Si tuviese razón, la tragedia sería un arte peligroso para la vida: habría que ponerse en guardia contra ella como contra un peligro público y un escándalo. El arte, que es generalmente el gran estimulante de la vida, de la embriaguez de vivir, de la voluntad de vivir, llegaría a convertirse en un movimiento descendente peligroso para la salud como siervo del pesimismo (sencillamente porque es falso que mediante la excitación de estas emociones nos purifiquemos de ellas como parece creer Aristóteles).

No creo que haya sido Nietzsche el primero en entender mal a Aristóteles. Claro que no estoy casado con las maneras canónicas de hacer teatro, supuesto el caso de que a estas alturas del mundo moderno las hubiere. Lorca y Villaurrutia pueden ser interpretados como le venga en gana a un director o un actor o a un escenógrafo de manera unitaria e inteligente, no ridículamente o como el santo de su devoción le dé a entender. Yo espero que en estos días a alguien se le ocurra montar por ejemplo *El Solterón*, de Villaurrutia o *El tercer Fausto*, de Novo, no ya con principiantes que ni saben quién fue uno ni quién fue el otro.

Comparten estas opiniones algunos amigos míos que son parte de este mundo que llaman “de teatreros”. Diré, abonando un poco a mi impericia sobre estas cuestiones concernientes al tuétano dramaturgico, que el término “teatreros” me desplace. Las más de las

veces lo escucho pronunciado con un dejo peyorativo. Para mí es una actividad que debe ganar en audacia y en actualidad, en poder y en renovación, en ironía y en magisterio.

Hace muy poco tiempo vi en un espacio poco adecuado para ello, en pleno Centro Histórico, la puesta en escena de *Las afueras*, una obrita con una buena dosis de humor y de ironía. Una obra que gana en fuerza dramática lo que pierde en descuido escenográfico y en intrepidez actoral. Es una obra de un autor joven, y aún más: de los pocos que escriben teatro en Zacatecas, Iván Guardado. Él mismo dirigió la obra. Fue una sorpresa para muchos, no el tema que es uno que aquí en Zacatecas corre como río –el de la inmigración–, sino los recursos imaginativos que el autor ha ideado en esta obrita. Citaré algunos: gracia en el hablar de los actores, tremendismo a la hora de hurgar en la médula del asunto, belleza en el desenlace, unidad en el conjunto de las escenas, exacto dibujo de los caracteres. Ciertamente *Las afueras* deja un grato sabor de boca a cualquiera que no tenga prejuicios frente a los llamados grupos de teatro independiente o alternativos. Como no soy crítico de teatro me abstengo de comentar más sobre esta obra de Iván Guardado, no por temor a exponer mis juicios en el entretiem po de sus ensayos, sino por defender mi silla de espectador, de curioso del teatro, de veedor de las novedades que se preñan en materia de teatro –joven o viejo– en estas lindes de la tierra adentro.

ALDUS MARE. Bibliófilo, anticuario, *flâneur* consumado y continuista de la tradición literaria de Zacatecas. También escribe ensayo y poesía.

ENSAMBLAJE-TEATRO

TRAVESÍA Y DELIRIO PARA LLEVAR A ESCENA CIEN AÑOS DE SOLEDAD

Misael Torres

ENSAMBLAJE TEATRO forja su existencia en los fragores de la Fiesta. Nace en el Festival de Teatro de Manizales en un acto lúdico, creativo y escénico en 1984 y con esta actividad que llamamos genéricamente ENSAMBLAJE cerramos la edición de ese Festival en una Fiesta que duro veinticuatro horas continuas

Desde entonces, indaga en los territorios del teatro y la festividad y viceversa.

Tres líneas de acción guían nuestros pasos: a) La presencia de los diablos en las fiestas populares, b) La novela *Cien Años de Soledad* de Gabriel García Márquez, c) Las tradiciones orales y su función escénica.

En 1989 inicié el recorrido de investigar acerca de la novela *Cien Años de Soledad*, de Gabriel García Márquez. El objetivo principal de esta investigación es la de montar desde el lenguaje del arte teatral la genial novela del nobel colombiano. Inicié este periplo en Pasto, Nariño, en compañía de miembros del Colectivo Ensamblaje y el Colectivo Teatral de Pasto.

Hicimos una comparsa que se llamó *Macondia* en el marco de, concurso de comparsas en el Carnaval de Blancos y Negros de ese año. Dos imágenes quedaron grabadas para siempre en mi memoria: La de un burro que conseguimos y adornamos con flores de papel amarillo sobre la cual iba Gabo de liqui-liqui blanco, representado, por el niño Juan Sebastián Moyano, portando una máscara con la imagen del escritor costeño, elaborada por el artista nariñense Javier Lasso. Gabo llevaba un gran libro en el que se leía *Cien Años de Soledad* y abría nuestra comparsa.

La otra imagen era trágica propia de los lenguajes de carnaval: una muerte vestida como si estuviera en vacaciones, arrastraba una carreta tirada por un caballo flaco. La carreta estaba llena de tierra negra sobre la cual iban clavadas muchas cruces blancas. En cada esquina del planchón de la carreta iba una guadua a dos metros de altura y sobre cada una de ellas un chulo. Los chulos estaban unidos por una cinta tricolor que le daba vuelta a la carreta. Era una evocación de los cuadros que sobre la violencia pintara Débora Arango. La muerte en vacaciones guiaba la carreta y cantaba:

Huyendo vengo de todo
lo que pasa en el planeta,
aquí voy con mi maleta,
me declaro en vacaciones.
Es que el poder ignorante

comete tantas barbaries
que no deja en paz mi trabajo
de llegar tranquilamente.
Por eso yo lo que quiero
es definir con claridad
a mí no me llamen ahora
o en caso de necesidad
estoy en vacaciones
vuelvo en otra oportunidad.

La segunda experiencia escénica fué creada por una asociación de pequeños colectivos de trabajo comandados por Juan Carlos Moyano y por mí. Esta asociación se llamó Colectivo Cien Años de Soledad y llevamos a escena *Memoria y Olvido de Ursula Iguarán*, poema escénico con dramaturgia de Moyano y dirigida por ambos. Esta experiencia centraba su acción dramática en el momento premortem de Ursula Iguarán, personaje principal de nuestra historia, tejedora de la memoria colectiva de una familia, de un pueblo, de una nación. Este montaje de grandes proporciones (25 actores en escena, una banda de músicos, tres técnicos, dos directores) usaba como escenario las plazas de toros, escenarios deportivos y lugares insólitos para la representación como el camposanto de Armero; recorrió medio país en el proyecto Expedición al corazón de Macondo.

Asumí el reto de representar a Ursula Iguarán. Durante un largo año estuve tras sus huellas. Fruto de esta experiencia actoral inolvidable para mí, es el texto *Memoria de Ursula* que narra todo lo que como actor vi y sentí representando a la matrona legendaria. De esta experiencia que muchos colombianos aún recuerdan, quedan programas en TV, videos, estudios y críticas. Fue noticia de primera plana en los periódicos varias veces y obtuvo resonante éxito en los festivales de Manizales en 1991 y el Iberoamericano de Bogotá en 1992.

La tercera experiencia escénica sobre la novela fue creada por Mérida Urquía y por mí y fue estrenada en Santiago de Chile, en el auditorio de la U. Católica el 23 de Abril de 1999 y la bautizamos "Sobrevivientes". Recorriamos en ese entonces los países del Sur con nuestro proyecto América 2000.

En esta obra, el lente del teatro se posó sobre algunos miembros de la familia Buendía y los puso a reflexionar sobre lo que les pasó en la novela. Esta reflexión se origina desentrañando la relación que la novela plantea donde vivos y muertos conviven en una cotidianidad que nos acerca al realismo mágico del universo Macondiano. Con una



Los desplazados de Misael Torres. Foto de Carlos Mario Lema.

estructura dramática independiente del argumento de la novela, sus once escenas se desarrollan fragmentariamente como si se soñara con *Cien Años de Soledad*.

Actualmente se encuentra en repertorio y ha recorrido festivales y países como Chile, Argentina, Ecuador y Colombia. Es teatro para sala de gran formato.

La cuarta mirada sobre la novela nació de dos miradas: el dolor que nos causa el crimen del desplazamiento forzado y el rompimiento del tabú del incesto. Sobre estas dos premisas descansa la columna vertebral de un argumento que estructura su historia en la tragedia de la familia Buendía que sufre el sino trágico del incesto en medio de una guerra absurda que no acaba nunca. La dramaturgia es de Misael Torres.

El aliento poético del colombiano Juan Manuel Roca y su libro *Señal de Cuervos* y la visión pionera del icono de lo marginal de la pintora antioqueña Débora Arango inspiraron los componentes esenciales de nuestra puesta en escena, bebiendo con entusiasmo de la fuente griega. Esta propuesta se erige como una "Tragedia Criolla" en donde... "No hay dolor mas grande que no poder volver a donde uno tiene enterrados sus muertos..."

Indagamos como funciona la estructura mítica en el relato garciamarquiano, su fundamento: el incesto sobre el cual se teje toda la trama del relato. Se crea un mundo, un universo y la novela se hace grande, universal desde Macondo. El tabú del incesto rige en todas las culturas y Macondo no es la excepción. La guerra es una realidad y la stirpe busca una segunda oportunidad sobre la tierra. La hemos llamado *Los Desplazados* evocando la película *Los Olvidados* de Luis Buñuel.

Actualmente se encuentra en repertorio desde su estreno en Bogotá el 8 de Agosto del 2003. Ha participado en festivales nacionales e internacionales de teatro en Colombia, México y Ecuador.

Con este último montaje concluye un ciclo que permite pensar seriamente en llevar a la escena la monumental novela.

Sólo aspiro a una segunda oportunidad sobre la tierra y que la lámpara de Melquíades me ilumine.

MISAE TORRES. Actor, Director escénico, Juglar y Dramaturgo. ENSAMBLAJE TEATRO. Colombia

ENRIQUE BUENAVENTURA

LA MODERNIDAD DEL TEATRO EN COLOMBIA

Enrique Lozano

Con Enrique Buenaventura (1925-2003) a la cabeza de un grupo de creadores escénicos, el teatro en Colombia entra en la modernidad durante la segunda mitad del siglo xx. Dramaturgo, director y actor, el fundador del Teatro Experimental de Cali hace de su práctica profesional –escénica y dramática– una constante indagación en los recursos teatrales. Sólo a través de su exploración y transformación puede el teatro ser factor decisivo del cambio social: objetivo último del quehacer artístico de Buenaventura. La pertinaz insistencia en la vinculación del dramaturgo Enrique Buenaventura con la escena, es un gesto que demuestra la incursión del teatro colombiano en la modernidad.

Enrique Buenaventura es un ejemplo del dramaturgo cuya obra rechaza el constreñimiento a la hoja: sus textos teatrales son producto de un permanente intercambio entre la escena y el papel. Durante la época en que el drama –como género– fue el principio organizador de la escritura teatral, el autor escribía dentro de un sistema determinado de antemano y su obra era cotejada con un “modelo” que el tiempo había forjado. Buenaventura, por el contrario, dependía de la experimentación escénica para su exploración textual. La vinculación, indisociable, de Enrique Buenaventura como dramaturgo con la escena puede encontrarse básicamente en dos hechos: su función como autor-director y su pertenencia durante casi medio siglo al TEC. La tarea en esa doble figura de autor del texto y director de su representación es una constante indagación por las posibilidades del conjunto teatral. La renovación de la escritura dramática sólo puede darse –para Buenaventura– en una permanente confrontación del material textual con la escena. Sólo de esta

pugna pueden surgir “esas formas expresivas que representen el punto de arranque para las energías literarias del presente”. El doble espacio de su búsqueda –en el texto y en las tablas, como autor y como director– hace eco de la doble naturaleza de la misma: teatral y extrateatral (política). De tal manera que el texto no es un producto autónomo –como lo era en el drama– pues depende para su completud de una doble verificación: con los actores en el trabajo de sus posibilidades escénicas (las del intercambio entre el texto y el grupo) y con el público para “...escuchar con cuidado sus críticas y sus demandas...”, pues –haciendo referencia a Brecht– “también nosotros tenemos el propósito de aplicar arte profesional para fines no artísticos”. Esta intención de hacer de la práctica teatral un instrumento de transformación social –que debe a su vez ser transformado a través de la prueba de su eficacia– niega de tajo las características principales del drama como género: el drama como entidad absoluta.

Está claro que la creación colectiva no es un invento del TEC ni de Enrique Buenaventura ni del Teatro La Candelaria ni de Santiago García: “La creación colectiva (...) ha existido desde que hay teatro”. Sin embargo, la metodología específica de trabajo del TEC, que fue tantas veces revisada por Buenaventura y su grupo, sí es un producto del teatro nacional y de un recorrido escénico de casi medio siglo. Esta labor –“primera teorización que se hizo en el país del método colectivo”– halla eco y retroalimentación en el desarrollo propio que del tema realiza Santiago García con su grupo de teatro La Candelaria –y posteriormente otros como La Mama, Acto Latino, etc.–. Este desarrollo, tanto



teórico como práctico, de lo colectivo en el teatro, a partir de aquel impulso inicial de Buenaventura, constituye una prueba efectiva de que en Colombia se logró “el carácter modelo de la producción, que en primer lugar, instruye a otros productores en la producción y que, en segundo lugar, es capaz de poner a su disposición un aparato mejorado”. El “aparato mejorado” al que hace referencia Benjamin es aquel que hace del artista un productor de formas nuevas. Esta empresa de parir nuevas formas es posible porque la forma del drama hizo crisis y se ha entrado en la modernidad. Más allá de las afinidades o discrepancias que pueda suscitar el trabajo de Enrique Buenaventura, su obra es una prueba irrefutable de modernidad en el teatro colombiano. El medio está en espera de realizar un gran esfuerzo investigativo para comprender el legado de quien, en palabras de Carlos José Reyes –dramaturgo e historiador del teatro en Colombia–, “...se destaca en forma nítida (...) como el maestro por excelencia del teatro colombiano del siglo xx”.

ENRIQUE LOZANO. Dramaturgo, director y Docente de la escuela de Bellas Artes de Cali, Colombia.

Este texto y el anterior de Misael Torres debieron aparecer en nuestro número 24, dedicado al Teatro Colombiano Contemporáneo, pero la falta de espacio nos obligó a conservarlos y darles cabida en nuestra sección de Escena Internacional.

CARTA BREVE

LUIS ARMANDO LAMADRID

Jesús Calzada

A Xabier Lizarraga

El pasado 28 de diciembre, como quien recibe una broma cruel, me enteré de que habíamos perdido, yo, a un amigo delicioso, y la escena, a un teatrista notable –que no notorio–, ya que Luis Armando Lamadrid nunca buscó los corifeos del prestigio para convertirse en vaca sagrada. Y, sin embargo, otros de mayor fama, pero de menor cuño, han hecho mucho menos que él por adentrarse en los laberintos del teatro.

Luis Armando ejerció su talento en muchas disciplinas relacionadas con la escena: fue investigador, actor, maestro, director y ensayista, y uno de los hombres más amenos que recordamos quienes tuvimos la fortuna de recibir el regalo de su amistad. Nació en Ensenada, tierra enérgica de olivares, viñedos, mares y ballenas; fue natural, entonces, que su vocación se decidiera por esa metáfora puesta de pie que es el Teatro. Tenía una risa franca, abierta, sonora, y un sentido del humor culto y sembrado de ironías. Bien decía Oscar Wilde que la ironía y el sarcasmo son el sentido del humor de los seres inteligentes.

Llegó a saber de García Lorca más que el mismo García Lorca, al que estudiaba de manera obsesiva y circular, pues su obra, vida y muerte, lo apasionaban. Y para entenderlo mejor, participó en las puestas en escena de *El público* y *El maleficio de la mariposa* en foros de La UNAM. Siempre lamentó la pérdida del texto de *La bola negra*, la única obra gay de Federico, cuyo secreto se llevó a la tumba Cipriano Rivas Cherif. Disfrutó, en cambio, el hallazgo de *Lola, la comedianta*, cuyos engaños y desdenes se apresuró a compartir con sus amigos.

Medi el gusto de trabajar bajo su dirección en *La farsa del amor comprado*, de Luis Rafael Sánchez, en el diminuto foro Buñuel, obra que se burla del existencialismo y que Luis Armando llevó a escena por puro amor al arte. Además de su feliz inmersión en el

teatro, Luis Armando navegó en las aguas de la literatura y el cine; y si bien era capaz de disfrutar los churros más deleznable de la cinematografía nacional y extranjera, gracias a la chacota con que los volvía digeribles, en contraste nunca toleró un mal libro. El cine, decía, bien puede aspirar a ser tan sólo una diversión, pero la literatura está obligada a ser una reflexión.

Su presencia fue fundamental en foros alternos, como el del bar El Taller, donde por diez años alternó con Xabier Lizarraga, su compañero en la vida y en las aventuras teatrales, ocupándose de la difícil, pero necesaria labor del Grupo Guerrilla Gay; y también con Tito Vasconcelos en el Cabaré-Tito. No creo que hubiera nadie mejor que él para dar a este comediante la réplica ingeniosa y lúdica que hacía tan disfrutables los numerosos *sketches* en que ambos participaron. Militó, no sólo como instructor en sexología, sino también en la lucha contra el SIDA; colaboró en IMESSEX y llegó a presidir AVE de México cuando este grupo altruista era la mejor opción educativa contra el Síndrome de Inmunodeficiencia Adquirida. Nunca lucró con sus labores sociales.

Trabajó en el Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, institución a la que vio nacer y donde consolidó su amistad con la investigadora Maya Ramos, quien lo invitó a colaborar en algunos de sus trabajos documentales. Entre otros textos de Luis Armando es *El pie desnudo*, un ensayo sobre las prohibiciones en la escena mexicana de cuatro siglos, que enriquece el volumen *Censura y teatro novohispano*, publicado por Escenología A. C., Conaculta e INBA. Mucho polvo y humedad tuvo que tolerar con la vista y el olfato en los archivos pero, conforme a su temperamento, su erudición sobre el México previo a la Independencia no la convirtió en pedantería culterana, sino en charla divertida y sabrosa.

Pudo darse el delicado placer de interpretarse a sí mismo en *El amor, la*



Y luego por que las matinas de Xabier Lizarraga. Foto de Roberto Blenda.

pasión y la pasta de dientes, que presentamos en el Foro de la Nueva Dramaturgia. La obra, una farsa atípica integrada por dos monólogos y un diálogo, fue escrita por Xabier Lizarraga para dos personajes, Rigoberto y Ludovico, basados en Luis Armando y en quien esto escribe: el primero, desordenado y azaroso; y el segundo, maniático del orden. La temporada, prevista para unas cuantas funciones duró en escena un año completo. Nunca un retrato fiel ha sido visto, en vivo y en primera persona, por tanta gente y con tanto gozo.

Luis Armando, te nos adelantaste en la gira, como decía José Antonio Alcaraz, tu inefable amigo. Ya llegaremos luego los demás a integrarnos a tu reparto. Tu vida, si no fue larga, sí fue extensa: lograste ser testigo de tus tiempos y de los de tu país, curioso observador de tus obsesiones, y hasta jocosos satirista de ti mismo. Gracias por ser quien fuiste.

JESÚS CALZADA. Escritor escénico, realizó estudios de dramaturgia y teatrología en la Universidad de París como becario del gobierno francés. Es guionista de televisión y miembro de SOGEM (comité de vigilancia) desde 1983.

PRÓXIMO ESTRENO

ENTREVISTA CON MIGUEL ÁNGEL GASPAR.

EL SER HUMANO SOBRE EL ESCENARIO

Luz Emilia Aguilar Zinser

Luego de ¿Dónde estaré esta noche?, producida en 2005, Claudio Valdés Kuri, director del grupo Teatro de Ciertos Habitantes, invitó a Miguel Ángel Gaspar, de Karpa Theatre, a colaborar en una puesta en escena en torno de la piel. El proyecto se puso en marcha con un periodo de tres meses de ensayos, mismo que culminó con una presentación abierta a un selecto y reducido público en el Foro Sor Juana Inés de la Cruz, en abril del año pasado. Se retomó el trabajo al iniciar el año en curso, para estrenarse en el marco del Festival de México en el Centro Histórico.

He tenido la oportunidad de seguir la evolución de la obra. El equipo de actores lo constituyó en la primera etapa Irene Akikido, Fabrina Melón, Claudio Valdés Kuri, Kaveh Parmas, Miguel Ángel López y Katia Castañeda. En esta segunda etapa ya no se encuentra Irene, pero la huella de su piel amarilla –su huella japonesa– permanece, entre otros textos, en la poderosa reflexión sobre la cicatriz como un alarido, que ella aportó en las improvisaciones.

En un intenso trabajo de ensayos diarios de seis horas, el director de la puesta en escena, Miguel Ángel Gaspar provoca, plantea, propone. Los actores reaccionan, crean posibilidades. La dramaturga que participa en este proyecto, Ximena Escalante, ha tomado los textos de los actores, los ha trabajado para devolverlos al grupo. Los actores y el director reflexionan sobre ellos, los cambian, y en un ir y venir de posibilidades se ha ido armando una colaboración colectiva, en la que los actores, como en ningún otro proceso que haya yo presenciado, son autores. Al terminar un ensayo pregunto a Miguel Ángel Gaspar qué es lo que busca provocar en el público con este trabajo, me responde:

Quiero que la gente se pregunte ¿la piel qué? ¿Está bien ignorarla? ¿Está bien sentir deseos de tocar? ¿De no tocar? Me di cuenta que había en mí una necesidad de piel no satisfecha. Algo que no me dejaba en paz. En realidad, yo quería tocar más, estar en contacto. Era un deseo muy escondido, que surgía en momentos especiales. Creo que es un deseo de todos tocar. Estamos tan condicionados que ya no lo sabemos. Había

en mí una insatisfacción muy grande que quería compartir.

Para este director, de quien vimos De Memoria en 1997, en El Galeón, no es interesante el teatro convencional, tener un texto armado y hacer con él una puesta en escena:

Hago teatro desde hace veinte años. Había tenido experiencias anteriores que dejaron un granito de arena, pero no me marcaron. Me interesaban los espacios vacíos entre el teatro y la danza, entre el teatro y el performance. Hay abismos tremendos no explorados. Empecé haciendo teatro apoyado relativamente en textos, pero no teatrales. Empecé, sobre todo, a experimentar con mi grupo en Viena, con el Karpa Theatre, donde yo fui articulando mis ideas y definiendo mi manera de trabajar, con el cuestionamiento de las formas del teatro. He ido desarrollando distintas posibilidades de la improvisación en espacios no teatrales.

Mi modo de hacer teatro viene de una necesidad que me imaginaba y no había visto en ningún lado.

Gaspar reconoce que hubo experiencias escénicas que le han parecido fascinantes, como el Ubú de Peter Brook, que estuvo en México, o la obra de Tabori, con quien incluso trabajó. Pero no era su camino.

En todas las puestas de Brook me ha fascinado ver seres humanos con un cierto grado de transparencia. Pero yo estaba buscando otras verdades, incluso menos teatrales, más cercanas al hombre, como es y menos como debería de ser. Esa es una gran diferencia. Hay siempre esta idea de cómo deberíamos ser. Y siempre me ha interesado saber cómo es el hombre realmente. Cómo son mis actores.

En los ensayos se construye el texto con lo que el director propone como eje. La materia central es la imaginación, el cuerpo y la piel de los actores...

La Piel. Teatro de Ciertos Habitantes. Foto de Miguel Ángel Rivera Melo.



Mi idea es que la esencia de los actores no se pierda debajo de un discurso, de una estética de la forma. Hay algo así como una creencia de la esencia espiritual de las personas. No solamente he trabajado con actores. He hecho proyectos de teatro-danza con personas sin formación artística, teatral o actoral.

¿Te interesa el ser humano en el escenario?

Sí, definitivamente. Busco la cristalización de los grupos con que trabajo, la cristalización de las personas con quienes trabajo. Me interesa el ser humano en el escenario. Es una definición de teatro con la que me puedo identificar.

La piel es la historia de un hombre que festeja su cumpleaños y pide a sus invitados que le concedan como regalo deseos relacionados con la piel: ser tocado, que los otros digan su verdad sobre la piel. A partir de esta historia en apariencia simple, el espectador es invitado a un viaje por los mitos, las aberraciones, los placeres, crueles verdades, extravagantes suposiciones en torno de lo más próximo, íntimo: nuestro continente, nuestro límite con el mundo.

La piel, con sonido y música a partir de un laboratorio de experimentación entre el grupo y Joaquín López "Chaz" y la escenografía, iluminación y vestuario a partir de otro laboratorio con Mónica Raya, tendrá funciones en el Foro Sor Juana Inés de la Cruz, dentro del Festival de México en el Centro Histórico, los días 30, 31 de marzo y 1y 2 de abril, para continuar temporada hasta el 9 de julio en el mismo recinto. Los productores son, además del mencionado festival, la UNAM, el grupo Teatro de Ciertos Habitantes y el Programa México en Escena del FONCA.

LUZ EMILIA AGUILAR ZINSER. Periodista, investigadora, crítica y traductora teatral. Actualmente publica en la revista DF.

¿A DÓNDE VAS, JEREMÍAS?

De Philippe Noyam.
Traducción de Luis Zepeda
Dirección: Álvaro Cruzado.



Viernes 21:00
sábados 19:00
domingos 18:00 horas
LA CAJA NEGRA

OPERACIÓN AMÉN

Versión trancéutica
de José Ramón Enriquez
a partir de La mucka del miedito de Darío Fo.
Dirección: Jesús Ochoa

Viernes 20:00, sábados 19:00
y Domingos 18:00 horas
FORO DEL CUT

PROCESO DE SELECCIÓN DE LA GENERACIÓN 2006-2010

El registro de aspirantes para el
Proceso de Selección
será del 1 al 30 de junio

CENTRO UNIVERSITARIO DE TEATRO
Insurgentes Sur 2006, Centro Cultural Universitario
Detrás de la Sala Piedad Calzadilla
Informes: 5622 1101 y 5622 1102
e-mail: cutse@servidor.unam.mx
www.cut.unam.mx



Autores

**Autores la Enciclopedia
Temática de Teatro**
revista especializada

Suscripciones:
autoresteatro@hotmail.com
Tel: 01 244 44 56051

Próximos Números:
*Sketchs y Sainetes
*El Performance
*Teatro y Canza

PROMOCIÓN:
de los 20 Números:
\$350.00
(Incluye correo Nexpost)

Promoción válida sólo en la cuenta de cheques
No. 526-9941 Banamex Atlixco, Puebla, Méx.



Dir. Ricardo Pérez Quitt

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MEXICO

NÚM. 24

FEBRERO 2006

NUEVA ÉPOCA

Wozart: 250 años
Alexander Pushkin
Sergio Pata
Guadalupe Loaeza
Auricio Molina

Ruy Pérez Tamayo
Ciencia y religión

Juan Ramón de la Fuente
Bicentenario de Juárez

Eliseo Alberto
Memorias

Tomer Aridjis
Arrocería y Casa del Lago

Julio Ortega
Sobre Erica Eberique

Francisco Hernández
Juras en fechas

Aline Pettersson
Personajes de Japón

Marina Velásquez
Ayer

Reportaje fotográfico
Castos Sumoestro

Ficciones

Tomás León Verda
Anamar Gómez
Jorge López Pérez
Guillermo Samperio
Rafael Hernández

la Guía de México
tiempo libre



~ El entretenimiento muy en su papel ~

PREMIOS NACIONALES DE LITERATURA

CENTRO NACIONAL DE INFORMACION Y
PROMOCIÓN DE LA LITERATURA
República de Brasil #37, Centro
México, D. F., C.P. 06020
Teléfonos: 5526.0219, 5526.0449
Correo electrónico: cnipl@correo.inba.gob.mx

INSTITUTO DE CULTURA DE BAJA CALIFORNIA
Dirección de Desarrollo Cultural
Av. Álvaro Obregón 1209, col. Nueva
Mexicali, Baja California, C. P. 21100
Teléfono: 01(686)553.5044 ext. 116
Fax: (686)553.6076
Correo electrónico: comunicacionicbc@baja.gob.mx

Gobierno del Estado
Instituto de Cultura de Baja California
Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
Instituto Nacional de Bellas Artes
convocan al

Premio Nacional de Dramaturgia 2006

Puede consultar la convocatoria en
www.bajacalifornia.gob.mx/icbc



CONACULTA · INBA
Extensión Cultural

VIDEOFEST 2K6

BIENAL INTERNACIONAL DE VIDEO Y CINE CONTEMPORÁNEO
6 - 17 DE NOVIEMBRE | BAJA CALIFORNIA | MEXICO

06-11 MEXICALI CENTRO ESTATAL DE LAS ARTES
13-17 TIJUANA MULTIFORO DEL ICBC
13-17 ENSENADA SALA DE USOS MÚLTIPLES DEL ICBC

ABIERTA LA CONVOCATORIA
PARA PARTICIPAR
EN LA BIENAL INTERNACIONAL
DE VIDEO Y CINE CONTEMPORÁNEO
VIDEOFEST 2K6

En su esfuerzo por alentar el estudio de la cultura audiovisual en el noroeste de la República Mexicana, el Instituto de Cultura de Baja California invita a todos los artistas visuales e interdisciplinarios, así como a las asociaciones e instituciones culturales y educativas nacionales y extranjeras a participar con sus propuestas en la *Bienal Internacional de Video y Cine Contemporáneo videoFest 2K6*.

Dicho evento se realizará del 6 al 17 de noviembre del presente año en las ciudades de Mexicali, Tijuana y Ensenada, y podrán participar las obras realizadas con un máximo de dos años de anterioridad a la fecha de publicación de esta convocatoria en las categorías de video experimental, video animación, tanto ficción como documental, o video clip, ya sea video danza o video instalación.

Las obras participantes deberán tener una duración de no más de 15 minutos sin importar el formato de registro, siempre y cuando hayan sido post-producidas electrónicamente y presentadas en soporte de video.

Las obras inscritas serán evaluadas basándose en su originalidad, su capacidad expresiva y espíritu innovador en el uso del lenguaje audiovisual.

No hay límite en el número de obras que cada artista o institución desee inscribir en la competencia, y deberán ser enviadas a más tardar a las 20:00 horas del 31 de julio de 2006 en las instalaciones del Instituto de Cultura de Baja California ubicadas en Av. Álvaro Obregón 1209 Col. Nueva, C.P. 21100 en Mexicali, Baja California, de lunes a viernes de 9:00 a 15:00 horas.

Sólo las obras seleccionadas serán exhibidas y pasarán a formar parte de la muestra oficial del festival, además de recibir constancia de participación.

La convocatoria y la ficha de inscripción pueden ser consultadas en la página de internet www.bajacalifornia.gob.mx/icbc. Para mayores informes comunicarse al Instituto de Cultura de Baja California al (686) 553 50 44 ext. 146 y 107 o escribir al correo electrónico visualicbc@baja.gob.mx.

PREMIO NACIONAL DE DRAMATURGIA 2006



Víctor Hugo Rascón Banda

Con el propósito de reconocer la contribución a la cultural nacional y, fundamentalmente al norte de México, del escritor mexicano Víctor Hugo Rascón Banda, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, el Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, la Universidad Autónoma de Nuevo León y la Fundación Sebastián, convocan a la tercera edición del Premio Nacional de Dramaturgia Víctor Hugo Rascón Banda, el cuál se registrá por las siguientes

BASES:

1. Podrán participar todos los escritores mexicanos o extranjeros residentes en el país sin distinción de edad o sexo, cuyas obras, enviadas a este concurso, sean inéditas, que no estén participando en una convocatoria similar, dentro o fuera de México ni estén en proceso de contratación, producción editorial o montaje. Los participantes extranjeros deberán tener un mínimo de residencia (comprobable) de 3 años en el país.
 2. Los concursantes enviarán una obra inédita escrita en español, que no haya sido representada. El tema de la obra y el número de actos serán libres, siempre y cuando el trabajo alcance un mínimo de 60 cuartillas o considere un tiempo aproximado de 1 hora y media de representación escénica. Se podrá participar sólo con una obra por autor.
 3. Los trabajos deberán enviarse en hojas tamaño carta, a doble espacio y por una sola cara, en tipografía Times New Roman de 12 puntos, por cuadruplicado.
 4. No podrán participar quienes formen parte directamente de la organización del concurso ni familiares en primer grado de los mismos.
 5. No podrán participar las obras escritas como sketch y/o musicales.
 6. Se concursará bajo seudónimo, que se consignará en la primera página de cada copia. Dentro de un sobre cerrado, identificado con el mismo seudónimo, los autores deberán consignar los datos siguientes: nombre completo, datos de la localización y una breve ficha curricular.
 7. Las obras deberán remitirse a:
Premio Nacional de Dramaturgia
Víctor Hugo Rascón Banda 2006
Teatro de la Ciudad
Zuazua y Matamoros s/n
Macroplaza, Centro, Monterrey, N. L., 64000
 8. La fecha límite para la recepción de trabajos será el 1º de septiembre de 2006. Se aceptarán aquellos trabajos cuya fecha del matasellos coincida incluso con la del cierre de la convocatoria.
 9. Se concederá un premio único e indivisible de \$160,000.00 (ciento sesenta mil pesos m.n.) al autor del trabajo ganador; la publicación del mismo, diploma, una estatuilla realizada por el escultor Sebastián y el 10 por ciento de la edición en especie por concepto de derechos de autor, correspondientes a la primera edición de la obra.
 10. El jurado estará integrado por especialistas de reconocida trayectoria nacional, cuyos nombres serán dados a conocer con oportunidad. Los resultados serán publicados en los medios nacionales de comunicación a más tardar un mes después. La decisión del jurado será inapelable.
 11. La premiación se llevará a cabo en un acto público, a celebrarse en la ciudad de Monterrey, Nuevo León, durante la última semana de noviembre o primeros quince días de diciembre del 2006.
 12. Los organismos convocantes cubrirán los gastos de transportación, hospedaje y alimentación del autor que resulte ganador, si resultara ser foráneo a Nuevo León.
 13. Cualquier aspecto no establecido en la presente convocatoria será resuelto por los organizadores. El premio podrá declararse desierto si el jurado calificador así lo considera. Los organizadores no se responsabilizan de la devolución de los trabajos originales.
 14. La participación implica la aceptación total de estas bases por parte de los concursantes.
- Para mayores informes comunicarse a los teléfonos: 83.43.89.75 al 78 o en la página www.conarte.org.mx

Monterrey, N. L. abril del 2006



GOBIERNO DEL ESTADO DE NUEVO LEÓN



CONACULTA



CASA DEL
TEATRO



Licenciatura en Actuación

**Cursos y Talleres de Iniciación,
Perfeccionamiento actoral,
Dramaturgia,
Dirección, Voz, Esgrima.**

5659 4238

5659 5981

5659 4348

casadelteatro@prodigy.net.mx

CENTRO DRAMATICO
DE MICHOACAN



**Programa trashumante
para llevar el teatro a los que no
lo han tenido.**

LA DAMA BOBA
de Lope de Vega
Dirección: Luis de Tavira

Gira en el Teatro Rodinante
en el Estado de Michoacán
Gira en el Bajío

Temporada en el Centro Nacional de las Artes

434 342 6631

434 342 6605

centrodramaticodemichoacan@prodigy.net.mx

LA ESCUELA DE ESCRITORES DE SOGEM

invita a las personas interesadas en el

DIPLOMADO EN CREACION LITERARIA

A inscribirse y participar en el proceso
de selección para formar parte de
la XL generación,
el cual se llevará a cabo

del 13 de febrero al 13 de abril de 2006.

TALENTO Y DISCIPLINA

Inicio de clases: 10 de julio de 2006.

Talleres y cursos matutinos de:

- * Corrección de estilo y propiedad idiomática
- * Novela
- * Teoría y práctica del cuento
- * Dramaturgia
- * Poesía

Duración: 30 horas / Inicio de clases: marzo de 2006.

Inscripciones: Héroes del 47 #122. Col. Churubusco Coyoacán

Informes: Tel. 5688-2314 / 5688-2429

EA RO DE LOS AÑOS EL HISTO
EX CARO DE LA BVERY UD
BA ADA DE SPIN EN EX CO

Los invitan a la 14ª Temporada de

“COMEDIA SINTÍ ULO”

de Federico García Lorca

del 23 de marzo al 25 de junio del 2006

Jueves a las 20:00 hrs.

y Domingos a las 18:00 hrs.

en el Teatro Coyoacán
de la SO E M

Héroes del 47 núm. 122,

Col. Churubusco-Country Club

Entrada general \$ 300.00

50% de descuento a estudiantes,

maestros y personal del INAPLEN

Duración: 60 minutos

Adolescentes y adultos

Para funciones especiales y
contrataciones comunicarse con

Luzeth Rosales, productora ejecutiva

665 1995 044 55 2244 1568

luzeth_rosales@yahoo.com.mx

teatrosdelossetaños@gnail.com

TEATRO

Contigo
es posible

SALA XAVIER VILLAURRUTIA



Adela y Juana

De Verónica Musalem
Dirección: Alejandro Velis
Hasta el 2 de abril
Jueves y viernes, 20:00 hrs.
Sábados, 15:00 hrs. y
Domingos, 18:00 hrs.

EL RINCCERONTE ENAMORADO

Justos castigos

Basada en textos de Esquilo, Sófocles,
Eurípides y José Alfredo
Dirección: Jesús Coronado

Del 28 de abril al 21 de mayo

Jueves y viernes, 20:00 hrs.
Sábados, 19:00 hrs. y Domingos, 18:00 hrs.

Hora de junio,

voz de la aventura espiritual

De Carlos Peñicor

Dirección: Tina French

A partir del 17 de mayo

Miércoles, 20:00 hrs.

Los niños de Morelia

De Victor Hugo Rascón Banda

Dirección: Mauricio Jiménez

A partir del 14 de junio

Jueves y viernes, 20:00 hrs.

Sábados, 19:00 hrs. y

Domingos, 18:00 hrs.



Martina y los hombres pájaro

Autora y directora: Mónica Hoth

Edad mínima: 5 años

Hasta el 2 de abril

Sábados y domingos,
13:00 hrs.



TEATRO JIMÉNEZ RUEDA

El alcalde de Zalamea

De Calderón de la Barca /

Dirección: Juan Morán

A partir del 22 de junio

Jueves y viernes, 20:00 hrs.

Sábados, 19:00 hrs. y Domingos, 18:00 hrs.

La celosa de si misma

De Tirso De Molina

Dirección: Marta Verduzco

A partir del 19 de mayo

COMPANÍA DIVADLO

Hansel y Gretel

De Engelbert Humperdinck

Dirección: Haydée Boetto y Emsuel Márquez

A partir de abril

Sábados y domingos, 13:00 hrs.



TEATRO JULIO CASTILLO



proyecto



Martes a viernes, 20:00 hrs.

Sábados, 19:30 hrs.

Domingos, 18:00 hrs.

Sueño de una noche de verano

De William Shakespeare

Dirección: José Solá

El rey Lear

De William Shakespeare

Dirección: José Caballero

El mercader de Venecia

De William Shakespeare

Dirección: Faúl Zermeno

Ricardo III

De William Shakespeare

Sábados y domingos, 12:00 hrs.

Pericles

De William Shakespeare

Dirección: José Caballero

Sábado y domingo, 12:00 hrs.

TEATRO EL GRANERO

Hedda Gabler

De Henrik Ibsen / Dirección: Enrique Singer

A partir del 12 de mayo

Jueves y viernes, 20:00 hrs.

Sábados, 19:00 hrs. y Domingos, 18:00 hrs.

La vida útil de Pillo Polilla

De Vivian Mansour Manzur

Dirección, adaptación y

escenografía: Lourdes Aguiar

Edad mínima: 5 años

Hasta el 9 de abril

Sábados y domingos,

12:30 hrs.



Yo sin ti

De Aziz Gual

Dirección:

Jesús Díaz y Aziz Gual

A partir del 29 de abril



EL ARCA DE NOÉ

El arca de Noé

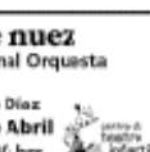
De La Sessacional Orquesta

Lavadero

Dirección: Jesús Díaz

Hasta el 23 de Abril

Domingos, 13:30 hrs.



De la escalinata del Auditorio Nacional a la Plaza Ángel Saas

TEATRO EL GALEÓN

Teatro línea de Sombra en El Galeón



Oscura raíz

TEATRO VISUAL

Dirección: Jorge A. Vargas

Hasta el 2 de abril

Martes a viernes, 20:00 hrs.

Sábados, 19:00 hrs.

Domingos, 18:00 hrs.

Semana Beckett

Del 3 al 9 de abril

Lunes a viernes, 20:00 hrs.

Sábados, 19:00 hrs. y Domingos, 18:00 hrs.

Muestra alternativa

Del 25 de abril al 13 de mayo

Martes a viernes, 20:00 hrs.

Sábados, 19:00 hrs. y Domingos, 18:00 hrs.

Julio sin agosto

Autora y directora: Carmina Naro

A partir del 8 de junio

Jueves y viernes, 20:00 hrs.

Sábados, 19:00 hrs. y Domingos, 18:00 hrs.

TEATRO ORIENTACIÓN



La casa suspendida

De Michel Tremblay

Dirección: Raúl Quintanilla

Hasta el 21 de mayo

viernes, 20:00 hrs.

Sábados, 19:00 hrs.

Domingos, 18:00 hrs.

La tregua

De Mario Benedetti / Dirección: Germán Castillo

A partir del 16 de mayo

Lunes y martes, 20:00 hrs.

Congelados

Dirección: Aurora Cano

A partir del 30 de junio

Jueves y viernes, 20:00 hrs.

Sábados, 19:00 hrs. y Domingos, 18:00 hrs.

Mar de silencio

De Robin Kingsland

Dirección: Larry Silverman

Edad mínima:

8 años

Hasta el 2 de abril

Sábados y domingos,

12:30 hrs.



Las tandas de Rosete Aranda

Dirección: Luis Martín Solís

A partir del 13 de mayo

Sábados y domingos, 12:30 hrs.



PROGRAMACIÓN SUJETA A CAMBIOS

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 Boleto \$30.00.** Informes: 5282 1964

CONACULTA-INBA

CONACULTA

INFORMES-5282 1964
LADA: 01 800 904 4000

Centro Cultural
del Bosque
Paseo de la Reforma y Circo Norte

CONSULTE NUESTRA
CARTELERA EN:
www.bellasartes.gob.mx

ticketmaster
www.ticketmaster.com.mx
5282-3000

Contigo
es posible

III Encuentro de las Artes Escénicas

México

Puerta de las Américas

Danza
Música
Teatro

Ciudad de México

Del 1 al 4 junio de 2006

Palacio de Belas Artes
Lunario del Auditorio Nacional
Centro Cultural del Bosque
Centro Cultural Universitario
Centro Cultural Helénico
Centro Nacional de las Artes



contactocultural
Fundación Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México, S.C.

CONACULTA



la CULTURA en tus manos

El Gobierno del Estado a través del Instituto de Cultura de Yucatán presenta las obras seleccionadas a participar en
México: Puerta de las Américas
III Encuentro de las Artes Escénicas
del 1 al 4 de junio 2006

Mestiza Power

Retrato de la mujer maya contemporánea
Dramaturgia y Dirección, Concepción León Mora
con Asunción Haas, Lupita López / Laura Zubleta
y Conchy León

(seleccionado en la modalidad
de espectáculo completo)

fotografía: www.yucatanphotography.com

"Uno de los mejores momentos de la muestra"
Olga Harmony / La Jornada, 1 de Dic. 05

Producción MÉXICO EN ESCENA- CONACULTA-FONCA / 40 Grados Escena sur / Instituto de Cultura de Yucatán

Legión de Gansos

Compañía de Danza Contemporánea del Estado de Yucatán

Dirección y Coreografía Lourdes Luna

(seleccionado en la modalidad de fragmento de espectáculo)

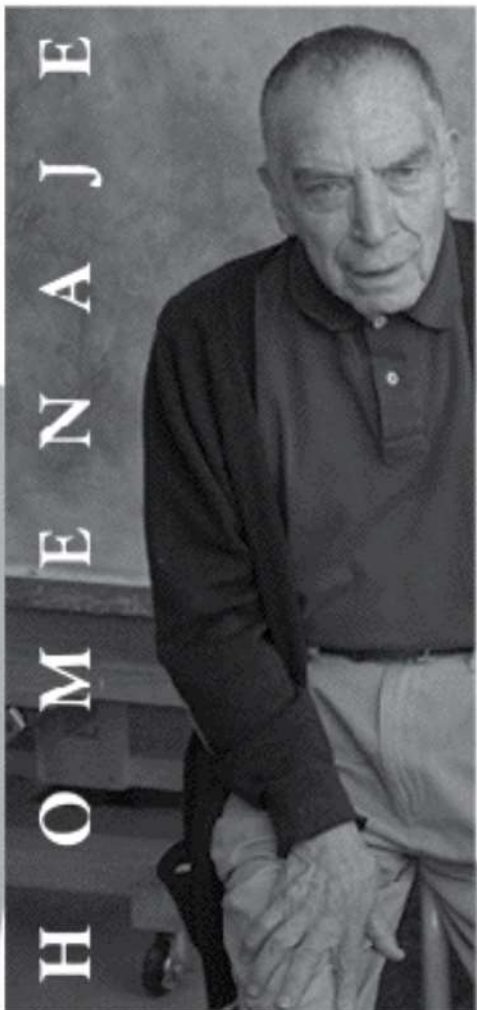
"Lo mejor del Festival Cervantino en la UNAM"
Fosario Manzano / Revista Proceso
6 de nov. 05

YUCATÁN

GOBIERNO DEL ESTADO

INSTITUTO DE CULTURA DE YUCATÁN

Dirección de Artes Escénicas / Saúl Meléndez Viana, Director / Margherita Pavla, Coordinadora de Grupos Artísticos
Luis Velázquez Cabrera, Coordinador de Producción / 01999 9304700 ext. 54018, 54066 / artesescenicas.icy@yucatan.gob.mx / www.culturayucatan.com



H O M E N A J E



Instituto Veracruzano
de Cultura



Juan Soriano

8 de Junio al 27 de agosto 2006

www.ivec.gob.mx

Pinacoteca Diego Rivera

ENTRADA LIBRE

J.J. Herrera No. 5

Xalapa, Veracruz

Mayores informes (228) 8 18 18 19



LOS CUATRO

GRANDES

Orozco Rivera Siqueiros Tamayo

22 de marzo al 7 de mayo 2006



despierta
tus
emociones

visita la cartelera:
<http://cavaret.culturaudg.com>

arte
cultura
y espectáculo

Teatro Estudio

CAVARET

2006

autores obras
directores

Obras: Electra o la caída de las máscaras · La piel · Peer Gynt · La excepción y la regla · Perfumes y tentaciones de una mujer muerta · Los figurantes · Almuerzo en casa de Ludwig W. · El viaje de los cantores · Los jugadores · El Codex Romanoff · Yamaha 300 · Lou, la sibila de Heindberg · Pía · Ricardo III · En la soledad de los campos de algodón · Rosete se pronuncia · Otelo sobre la mesa · **Autores:** Margarite Yourcenar · Ximena Escalante · Henrik Ibsen · Bertolt Brecht · Alberto Villarreal · José Sanchis Sinisterra · Thomas Bernhard · Hugo Salcedo · Nicolai Gogol · Estela Leñero · Cutberto López · Beatriz Martínez Osorio · Gabino Rodríguez · William Shakespeare · Bernard Marie Koltés · Hugo Hiriart · Jaime Chabaud · **Directores:** Salvador Garcini · Miguel Ángel Gaspar · Carlos Corona · David Psalmon · Emilio López · Fernando Morales · Rosalba García · Claudia Ríos · Antonio Castro · José Luis Cruz · Gabino Rodríguez · Ricardo Díaz · Alberto Villarreal · Daniel Giménez Cacho



TEATRO
UNAM

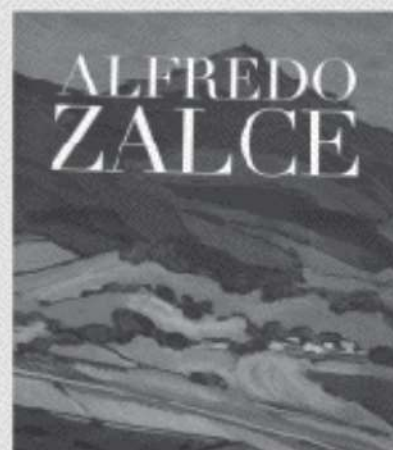


Secretaría de Cultura de Michoacán

Publicaciones



Imágenes de la Patria / Enrique Florescano



Libro Alfredo Zalce

Imágenes del desasosiego



Imágenes del desasosiego / Antología de cuentos / José Cealán Maldonado

Colección Vagones



Filosofía Culturalista / Mario Teodoro Ramírez

Colección Cruce de Vías



Antología Poética / Juan Gelman

Colección Alas Vivas



Lejos en octubre / Iván Blatny



Algo ha quedado rato desde entonces / José Antonio Alarado

Colección Arena



Un gobierno con la gente, un gobierno diferente

Informes a los teléfonos:
Secretaría de Cultura: 3 13 11 74, 3 12 41 51



Consume lo que Michoacán Produce

www.cultura.michoacan.gob.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

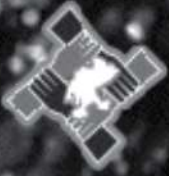
La iluminación
es sorprendente

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 Abasco, C.P. 53500 Naucalpan, Edo. de México
Tel.: (55) 53 58 48 88 / 49 95 • Fax: (55) 55 76 01 62
e-mail: broadcast@teletec.com.mx • ventas@teletec.com.mx



ZACATECAS
ESTADO LIBRE Y SOBERANO



INSTITUTO
ZACATECANO
DE CULTURA
RAMÓN
LOPEZ
VELAZQUEZ

JORNADAS LOPEZVELARDEANAS
PREMIO IBEROAMERICANO DE POESÍA

24
abril
1921

...sombra, porque tú frep
...en morir tu anima y tu
...uiciados van las cantad
...las ferias, con el bravio pe
...cuando la caquita, han he
...ria y el ritmo de las hor
...te doy de tu dicha la c
...afre igual, fiel a tu espejo de
...ta veces es igual el ave
...da en el hilo del rosario,
...es feliz que tú, Patria suav
...igual y fiel; pupilas de aban
...ta vez; la trigarante faja
...tus pechugas al vapor; y un tr
...la intemperie, cual una song
...carreta alejónica de paja.

Ramón López Velarde

JUNIO 2006

XC Aniversario de La sangre devota
LXXXV Aniversario de La suave Patria

Colección Periodismo Cultural

El mundo de la cultura a través de la mirada ágil del periodista

Novedades editoriales

EDUARDO MATA A VARIAS VOCES

Verónica Flores.

En este libro se concentran voces que nos harán aplaudir la existencia de un músico destacado y esencial en el panorama cultural del México contemporáneo: Eduardo Mata.

A través del testimonio polifónico ágilmente tramado por la autora reconocemos que desde su infancia, en Oaxaca, Mata desplegó numerosas pruebas de genio artístico, al igual que del enérgico placer con que enfrentó un dilema único: el de su vida.

SENDAS DE TINTA

Roberto Vallarino

El autor aborda los personajes y temas más destacados del medio cultural y artístico correspondiente a las últimas décadas del siglo XX, a través de los géneros periodísticos.

Con gran vocación literaria Vallarino cultiva la poesía y el ensayo que lo aproximan a la vida y la obra de literatos como Octavio Paz, Juan García Ponce, Huberto Batis; artistas plásticos como José Luis Cuevas, Juan Soriano, entre otros; iconos de la música como Frank Sinatra y los Rolling Stones y comparte además su experiencia como corresponsal de guerra en Medio Oriente.

A la venta en Educual
www.librosyarte.com.mx
y librerías de prestigio



Dirección General de Comunicación Social / Dirección General de Publicación

HACIA UN PAÍS DE LECTOR

CONACULTA

CULTURA EN SUS TIEMPOS

Revista

emeaquis

PERIODISMO • INDELEBLE

www.eme-equis.com.mx



Cuando se quiere convencer a los demás de que es el mejor candidato, no es bueno que se sepan cosas malas de uno, como que tengo departamentos en Miami o que soy amigo de Salinas. Por eso los invito a que sólo admiren mis cualidades y no pierdan su tiempo leyendo **emeaquis** que atenta contra mi reputación. En serio, no lean **emeaquis**



No es para ellos, **es para ti**
¡CÓMPRALA TODOS LOS LUNES!

Pestalozzi 1125, Col. Del Valle, México, DF CP 03100 Tel. 2455 9862