

PASODEGATO

REVISTA MEXICANA DE TEATRO

PERFIL

HUGO HIRIART
JUGAR ES LO IMPORTANTE

ESTRENO DE PAPEL

AUTOPSIA A UN COPO DE NIEVE
DE LUIS SANTILLÁN
PREMIO NACIONAL OBRA DE TEATRO
MEXICALI 2005

DOSSIER



¿DRAMATIVA O
NARRATURGIA?
NUEVOS CAMINOS
DE LA ESCRITURA
DRAMÁTICA

ACOSTA, BECK, CHÍAS, DANIS,
GARCÍA BARRIENTOS, LEGOM, SANCHIS,
SARRAZAC, SCHIMMELPFENNIG

ENSAJO
DEL ENSAYO COMO ENSAYO
DE ALBERTO VILLARRE
GANADOR
DEL SEGUNDO CONCURSO
ENSAYO TEATRO
CITRU-PASODEGATO

REPORTAJE
25 AÑOS
DEL GRUPO CONTIGO AMÉRICA



CON PASODEGATO
ENTRA GRATIS AL TEATRO

AÑO 5 / NÚMERO 26 / JULIO-SEPTIEMBRE DE 2006 / \$50

De lo efímero a lo eterno, una marca indeleble

Lenguaje visual

Imágenes cautivantes

Gestos evocativos

El juego de la representación

Complicidad con el espectador

TEATRO

Centro **Cultural del Bosque**
Reforma y Campo Marte, Chapultepec



Centro **Cultural Helénico**
Av. Revolución 1500, Guadalupe Inn

Centro **Nacional de las Artes**
Río Charubusco y Tlalpan



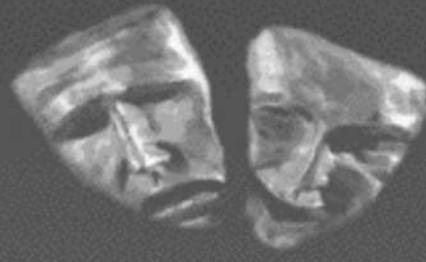
www.conaculta.gob.mx

ésto y más a tu alcance, en una experiencia compartida, acompáñanos

CONACULTA · INBA · CENART · HELENICO

CONACULTA S. DE RL. C. DE CV

MUESTRA ESTATAL DE TEATRO CHIHUAHUA 2006



DEL 4 AL 8 DE SEPTIEMBRE
DE 2006

El Gobierno del Estado, a través del Instituto Chihuahuense de la Cultura, con el objetivo de fortalecer nuestra cultura teatral y promover el gusto por las artes escénicas, convoca a la comunidad teatral de la entidad a participar en la **Muestra Estatal de Teatro Chihuahua 2006**, que se realizará en la ciudad de Chihuahua, Chih., del lunes 4 al viernes 8 de septiembre del 2006, de acuerdo con las siguientes

Bases:

- I. Podrán inscribirse grupos profesionales o amateurs cuya trayectoria, o bien la de su director, respalde su quehacer teatral. También podrán hacerlo aquellos montajes que hayan sido premiados en muestras municipales durante el 2005, de acuerdo a sus propios procesos de selección, en vista de que la muestra estatal de ese año no pudo llevarse a cabo, entre otras razones, por encontrarse el Teatro de los Héroes en proceso de remodelación.
- II. El tema, género y estilo de las representaciones podrán ser libres, con una duración mínima de 50 minutos. Los criterios de la selección se basarán en la calidad del montaje, así como en elementos de actualidad e innovadores que apoyen la obra.
- III. No podrán participar montajes ganadores en las últimas tres muestras estatales.
- IV. Los participantes deberán llenar formato de inscripción con los siguientes datos:
 - Nombre y domicilio del director o titular del grupo.
 - Título de la obra, género, duración y público al que se dirige.
 - Reparto
 - Sinopsis o síntesis de la obra
- V. Anexa al formato arriba señalado, el grupo deberá entregar o hacer llegar carpeta que contenga:
 - Necesidades técnicas: Plantilla de iluminación, requerimientos de audio, tiempos de montaje y desmontaje de escenografía, etcétera.
 - Currícula de los integrantes del grupo, incluidos su director, los demás creativos y los actores.
 - Fotografías e imágenes del montaje para efectos de difusión.
 - Copia del libreto.
- VI. La instancia convocante no se hace responsable de los gastos de producción, transporte, nómina o cualquier otro detalle en que los participantes incurran para representar su puesta en escena.
- VII. La organización se reserva el derecho de expedir boletaje y administrar la taquilla para obtener fondos de recuperación.
- VIII. La organización proveerá a cada grupo participante de:
 - Espacios teatrales y técnicos de tramoya, iluminación y sonido, comprometiéndose los participantes a respetar el reglamento y los horarios estipulados.
 - Asistencia gratuita a los integrantes a todas las puestas en escena que conformen la Muestra Estatal de Teatro y 30 pases de cortesía para el día de su propia presentación.
 - Gafetes para todos los integrantes de la compañía, los cuales deberán portar para tener acceso como invitados al resto de las puestas en escena y demás actividades paralelas.
 - Promoción y difusión en medios de comunicación.
 - Programas de mano.
 - Programa general de la Muestra.
 - Constancia de participación expedida por la instancia organizadora.
- IX. La comisión artística dictaminadora estará integrada por personalidades del teatro en el ámbito nacional y/o local, y su veredicto será inapelable.
- X. Los elementos a calificar por los jurados que conforman la comisión dictaminadora son:
 - Dirección escénica
 - Actuaciones
 - Elementos de producción: escenografía, iluminación, vestuario, musicalización, etcétera.
- XI. La obra ganadora se hará acreedora a:
 - Un premio único e indivisible por la cantidad de \$30,000.00 (Treinta mil pesos M/N).
 - Representar oficialmente a nuestra entidad en el Circuito Escénico del Noreste 2007, con presentaciones pagadas, incluidos los víáticos de hospedaje, transporte terrestre y alimentación, en los estados que conforman la región: Coahuila, Durango, Nuevo León, Tamaulipas y el propio Chihuahua.
 - El montaje ganador también participa automáticamente dentro del II Festival Internacional Chihuahua 2006.
 - La instancia convocante lo propondrá para participar en la preselección que el jurado calificador observa y examina para asistir a la Muestra Nacional de Teatro del 2006 con sede en el estado de Hidalgo.
 - Aparte de los premios arriba consignados para el grupo y el trabajo ganadores, el jurado calificador entregará reconocimientos impresos en los diferentes rubros descritos en este mismo punto: dirección, actuaciones masculina y femenina, escenografía, iluminación, vestuario y musicalización.
- XII. No se recibirá información que se presente incompleta, fuera del día y hora señalados para el cierre de esta convocatoria.
- XIII. La instancia convocante se reserva el derecho de resolver cualquier contingencia o asunto no contemplado en la presente convocatoria.
- XIV. El registro queda abierto a partir de la publicación de la presente convocatoria y cierra el lunes 14 de agosto del 2006, a las 15:00 horas, y sólo se aceptarán aquellas propuestas posteriores que hayan sido enviadas por correo físico y en el sobre exterior contengan el matasello con fecha no posterior al cierre de la presente convocatoria.
- XV. El registro se hará en días y horas hábiles, a Muestra Estatal de Teatro Chihuahua 2006, Oficina de Atención a Creadores, Instituto Chihuahuense de la Cultura, Av. Universidad y División del Norte S/N, Colonia Altavista, Chihuahua, Chihuahua, Código Postal 31170.
- XVI. Para cualquier duda o aclaración sobre la presente convocatoria, dirigirse ya sea a los teléfonos: 01-614-426-62-55, 414-53-64; o bien a los correos electrónicos msaavedra@chihuahua.gob.mx lvancarlos@chihuahua.gob.mx



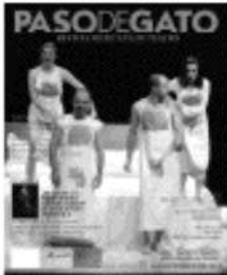
CHIHUAHUA
Gobierno del Estado



Instituto
Chihuahuense
de la Cultura



AÑO 5
 NÚMERO 26
 JULIO/SEPTIEMBRE
 DE 2006



En Portada:
Intimidad. De Hugo Hiriart.
 Dirección de Iona Weissberg.
 Foto de José Jorge Carreón.

Recuadro de portada:
Primer amor. De Samuel Beckett.
 Dirección de Antonio Algarra.
 Foto de Fernando Moguel.

- 4 ABREBOCA
**LA DESTRUCCIÓN DE
 TODAS LAS COSAS**
 POR HUGO HIRIART
- 6 PERFIL
**JUGAR ES LO
 IMPORTANTE**
 POR HILDA SARAY
- 9 **EL TEATRO DE HUGO
 HIRIART**
 POR TONY CASTRO
- CARTA AL SEÑOR
 HUGO HIRIART**
 POR LAURA ALMELA
- 10 **EN CORTO**
 POR ALEJANDRO LUNA
- CRONOLOGÍA TEATRAL
 DE HUGO HIRIART**
 POR SALVADOR RAMÍREZ
- 11 **DE HUGO HIRIART**
 POR SALVADOR RAMÍREZ
- DOSSIER
 12 **¿DRAMÁTICA
 O NARRATURGIA?
 NUEVOS
 CAMINOS DE
 LA ESCRITURA
 DRAMÁTICA**
- 14 **HISTORIAS DEL FALSO
 ELEFANTE FALSO**
 POR EDGAR CHÍAS
- 17 **EL DRAMA Y SUS
 HORIZONTES**
 POR JEAN-PIERRE SARRAZAC
 TRADUCCIÓN DE
 CARMEN MASTACHE
- 20 **TEATRO CON TRES
 INTERMEDIOS**
 POR ALBERTO VILLARREAL DIAZ
- 21 **LA NARRACIÓN TEATRAL***
 POR GERARDO GUCCINI
 TRADUCCIÓN DE
 LEGOM
- 23 **INSTRUCCIONES DE USO**
 POR OLIVIERO PONTE DI PINO
 TRADUCCIÓN DE
 RODOLFO OBREGÓN
- 24 **9 TESIS SOBRE LA
 NARRACIÓN EN EL
 DRAMA Y CONTRA LA
 "NARRATURGIA"**
 POR JOSÉ LUIS GARCÍA BARRIENTOS
- 27 **UN LAPSUS CONCEPTUAL**
 POR JOSÉ SANCHIS SINISTERRA

- 31 **ROLAND
 SCHIMMELPFENNIG,
 EL DESARROLLO DEL
 POSTDRAMATISMO**
 POR ANDREAS BECK
 TRADUCCIÓN DE
 MARTA KOVACSICS M.
- 33 **TEATRO NARRATIVO**
 POR ROLAND SCHIMMELPFENNIG
 TRADUCCIÓN DE
 MARTA KOVACSICS M.
- 36 **VIAJES MILIMÉTRICOS**
 POR MARTÍN ACOSTA
- 39 **EL DUEÑO DE LA
 HISTORIA**
 POR RODOLFO OBREGÓN
- 41 **LA RUPTURA DEL CANON**
 POR LEGOM
- 43 **CAMINAR SOBRE LA
 ESCRITURA**
 POR CARMEN MASTACHE
- 46 ENSAYO
**DEL ENSAYO
 COMO ENSAYO**
 POR ALBERTO VILLARREAL
- 52 REPORTAJE
**EL ROCINANTE
 Y SU ANDAR**
 POR TERESA RÁBAGO
- 54 **CONTIGO AMÉRICA,
 25 AÑOS**
 POR CARLA MÉNDEZ
- 56 **CHRISTINA PAULHOFFER Y
 EL DRAMAFEST**
 POR LYDIA MARGULES
- 58 REPÚBLICA DEL TEATRO
 BAJA CALIFORNIA
DE NOSOTROS DEPENDE
 POR HEBERT AXEL GONZÁLEZ
- 60 JALISCO
**DIRECCIÓN CONTRA
 DRAMATURGIA**
 POR LETRA EN ESCENA
- 61 **LA DRAMATURGIA
 ACTIVA COMO UN
 PROCESO PARA LA
 PUESTA EN ESCENA**
 POR GABRIEL BÁRCENAS
- 62 MICHOACÁN
**MUESTRARIO
 DE MUESTRAS**
 POR JOSE LUIS RODRÍGUEZ ÁVALOS

- 64 NUEVO LEÓN
**ALGUNOS ASPECTOS
 SOBRE EL XVI
 ENCUENTRO ESTATA
 DE TEATRO**
 POR VIDAL MEDINA
- 66 QUERÉTARO
CORONA DE FE
 POR RODOLFO OBREGÓN
- 68 ZACATECAS
**TEATRO UNIVERSAL
 DOS TIEMPOS**
 POR CLAUDIA SOLÍS
- 70 YUCATÁN
**BREVE RECUENTO D
 ESCENA 40º**
 POR RAQUEL ARAUJO
- 72 ESCENA INTERNACIONAL
**EDIMBURGO Y LA
 CIUDADANÍA ESCÉN**
 POR IGNACIO ESCÁRCEGA
- 74 TÉCNICA TEATRAL
ESTÉTICA DEL COME
 POR RICHARD VIQUEIRA
- 75 IN MEMORIAM
**LUDWIK MARGULES
 (1933-2006)**
 POEMA
- 76 **MIS ACTORES HAN S
 MIS MAESTROS**
 POR FEDERICO CAMPBELL
- 78 **LUDWIK MARGULES
 (1933-2006)**
 POR GERARDO MOSCOSO
- 80 LIBROS
**TEATRO SOBRE EL
 VIENTO ARMADO**
 POR RAFAEL TORIZ
- 82 DE ÚLTIMA HORA
PROYECTO XOLA
 POR OTTO MINERA
- 84 **MÁSCARA VS CABELLERA
 LO DEMÁS ES SILEN**
- 85 SUGERENCIAS FELINAS
CONVOCATORIAS

ESTRENO DE PAPE
AUTOPSIA A UN COPO DE NIEV
 DE LUIS SANTILLÁ

PASODEGATO

DE CARA A LO INCIERTO

DIRECTOR
JAIME CHABAUD*

SUBDIRECTOR
JOSÉ SEFAMI

EDITORA
MICHELLE SOLANO

CONSEJO EDITORIAL
EDGAR CHÍAS**
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
RUBÉN 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
HUGO WIRTH

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
MICHOACÁN: ARNULFO MARTÍNEZ
NUEVO LEÓN: JAVIER SERNA
QUERÉTARO: LEONARDO KOSTA
ZACATECAS: JUAN ANTONO CALDERA RODRÍGUEZ

IMPRESIÓN
GRÁFICA, CREATIVIDAD Y DISEÑO

PASO DE GATO, revista trimestral núm. 26, Julio-Septiembre 2006.
Editor responsable: Michelle Solano. 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 Elías Calles 1321, Col. Miravalles, 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).

Cuando usted, lector, tenga en sus manos este número de PasodeGato tendremos nuevo presidente de la República y una enorme zozobra y casi una certeza: la cultura seguirá siendo el patito feo de la vida nacional no importando que gane la derecha, la izquierda o el "centro". Ninguno de los candidatos tiene un proyecto en el ramo y los intelectuales hemos dejado de ser líderes de opinión y, por tanto, perdimos interlocución con el poder. Triste nuestro caso que dejamos a Vicente Fox imponernos funcionarios que nadie quería así como los recortes presupuestales a la cultura más salvajes en veinte años. La pasividad del gremio gana. Zozobra.

Nosotros, sin embargo, seguimos trabajando desde la trinchera editorial para alimentar la cultura teatral. El año pasado recibimos el Premio Nacional de Periodismo "José Pagés Llergo" a la Mejor Publicación Cultural y este año la Asociación Mexicana de Críticos de Teatro nos otorgó el Premio "Antonieta Rivas Mercado" como Mejor Medio de Comunicación. Es motivo de orgullo saber que las cosas se hacen bien y que PasodeGato se consolida editorialmente.

En esta ocasión el Dossier está dedicado a algunas de las nuevas tendencias de la dramaturgia contemporánea. "¿Dramática o narraturgia?" es el título jocoso que hemos elegido de la mano de nuestro Consejo Editorial. La narración escénica o la irrupción (o vuelta) de la narratividad en las plumas y los escenarios del mundo es el tema que han coordinado Rodolfo Obregón y Edgar Chías para este Dossier. El cuerpo de colaboradores que aceptaron polemizar en nuestras páginas es de primer nivel mundial.

El Perfil de este número ha sido pensado para acompañar al Dossier al presentarnos a uno de nuestros más atípicos y geniales hombres de teatro: el dramaturgo y director de escena Hugo Hiriart. En nuestro encarte Estreno de Papel publicamos *Autopsia a un copo de nieve*, obra del joven dramaturgo Luis Santillán que ganó el Premio Nacional Obra de Teatro Mexicali 2005.

Por segundo año consecutivo, el Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli del INBA y nuestra revista convocaron al Premio Nacional de Ensayo Teatral con un estímulo en metálico de veinte mil pesos y la publicación del ganador. Alberto Villarreal, que el año pasado obtuvo mención honorífica, es el galardonado en esta ocasión con el ensayo "Del Ensayo como ensayo". En un contexto gremial de muy escasa y pobre discusión teórica sobre el quehacer teatral, es grato que plumas recientes como las de Alberto abran brecha para la reflexión de las nuevas generaciones. Esa, finalmente, es una de las metas de convocar un premio de esta índole.

Por último, dedicamos al pedagogo y director de escena Ludwik Margules (1933-2006) un adiós cariñoso.

Jaime Chabaud



SI MÉXICO...

LA DESTRUCCIÓN DE TODAS LAS COSAS

Hugo Hiriart

La destrucción de todas las cosas es una novela delirante. En ella, los otros (o "los cabezones" -como se les llama al interior del libro-), procedentes de otro planeta, comienzan una sistemática e irrefrenable invasión a escala mundial. Parece que logran su objetivo. No podemos saberlo, sólo parece. Nos enteramos a pedazos por el diario parcial que uno de los personajes nos ofrece. Un presidente subnormal (tímido, pero incapaz de articular un discurso coherente), singulares y entrañables personajes (como Farfán y La Jitomata), así como memorables pasajes de acción y denodada comicidad (como aquel de una improbable comitiva salvadora en la elección presidencial) hacen de La destrucción de todas las cosas un libro jocoso e indispensable para los amantes de las letras nacionales (y del mundo). A continuación, ofrecemos un pasaje en el que Mongo -un director de teatro centroeuropeo afincado en nuestro país- es arrancado de su ensayo -que luego dirigirá por teléfono para regocijo de Laura Ahnla (actriz participante en el imposible montaje)- para obligarlo a participar de la resistencia contra "los cabezones". Deliciosa muestra del poderío imaginativo y versatilidad característica de uno de nuestros más atípicos escritores.

El maestro escenógrafo miró atentamente la escalera ensangrentada del templo. Arriba, la luz ambarina hería no sólo el vértice, sino parte sustancial del friso de jaguares. Alzó un poco los hombros, pensando, y ladeó la cabeza como siempre que miraba con atención.

-Hay que mover todo el templo a la derecha -ordenó imperioso-. Un metro. Hasta aquí.

Y dio una patada en el lugar que acababa de indicar. No estaba enojado, pero tenía que mostrar signos exteriores de autoridad. El ojo pensante del maestro escenógrafo no se cerraba nunca en las largas semanas del trabajo.

-¿Qué paza? -preguntó acercándose Mongo, el director de la obra, cuando vio brotar y empezar a atarearse el hormiguero de tramoyistas.

El maestro escenógrafo explicó que era necesario mover todo el templo a la derecha.

-¿Estáz loco? -gritó el Gordo Mongo silbando fuerte de zetas (los treinta años en México no

habían corregido su fonética centroeuropea, en la que no figuraba la ese). Ezo noz va a retrazar doz horaz... Eztoy por correr la obra...

-Desarmen todo.

-Ez que no, Lima, me vaz a arruinar.

-La pirámide chica, acá por favor. Ponte a ensayar mientras con los actores.

-Tú no te metaz con loz letradoz.

-Los sacrificados chillan y se revuelven como puercos en el matadero... El sumo sacerdote parece una mezcla extraña de cartero, acomodador de cine y mujik. La Llorona hace como ballet acuático...

Exageraba mucho, sin duda. El Gordo Mongo era un artista. Siempre probando llevar a los actores y el texto hasta su límite de resistencia. Pero así se trataban ellos dos.

En ese momento salió a escena entre los tramoyistas Mimí, dama joven, seguida de un muchacho negro alto y sonriente cuidadosamente vestido de traje gris Oxford.

-¿Qué haces aquí? -preguntó azorado e indignado Lima, el escenógrafo.

Mimí era la última adquisición en erótica extramarital del incansable y famoso escenógrafo.

-Pasé a verte -contestó Mimí-, quiero presentarte a mi amigo Adimado Aduayóm, es de Togo, en África.

-Ahora no, Mimí, tengo muchísimo trabajo.

-Lo conocí, *but of course*, en el Colegio -Mimí era, quién sabe por qué, investigadora en Relaciones Internacionales de El Colegio de México-, ¿verdad que es divino?

-Mimí, por favor.

-Mr. Aduayóm, él es Heriberto Lima, el que hace todo esto -y su manita giró en redondo en un ademán omnicompreensivo.

-Ah, mecho güesto -articuló sonriente y trabajoso Mr. Aduayóm-, yo quiero practicar mo español.

-Es historiador -explicó Mimí-, está becado para hacer algo sobre el tráfico de esclavos en la Nueva España. Muy interesante. ¿Ya te dije que es de Togo?

-Mimí, vete con este hombre a la cafetería. Al rato voy para allá.



-Le decía a Mimí, señor Aduayóm, que por favor me esperen un momento allá abajo, en la cafetería.

-Sé.

-¿Qué paza? -Mongo llegó hasta ellos como perro perdiguero-. ¿Quiénez son éstoz? ¿Por qué eztán interrumpiendo?

-Ven acá -respondió Lima llevándose del brazo al Gordo.

-¿Qué? ¿Quién ez? -preguntaba el director. Lima le hacía discretas señas de que hablaran quedo levantando el índice hasta los labios.

-Ella es Mimí de Relaciones Internacionales de El Colegio de México; él es el señor Aguayón, de Togo, en África.

-¿Aguayón? ¿Y qué hazen aquí? ¿Por qué tanto zecreto?

-El es el comisionado para teatro de las Naciones Unidas.

-No sabía que hubiera un comisionado para teatro -decía el Gordo en voz muy baja y espionando desde lejos a Mr. Aduayóm.

-Sí, sí, y me dicen que tienen muchísimo presupuesto... Parece que andan organizando una gira mundial de algunos grupos.

-¿Gira mundial?

-Han pensado en ti, Mongo.

-Qué maravilla. ¿Qué? ¿Zuzpendemos el ensayo? Creo que hay que atender bien a eze hombre. ¿No?

-No, no. No te tires tan bajo, Gordo, ni te pongas tan ansioso, déjame hablar con él un momento en la cafetería y hago una cita para otro día.

-¿El perro ez de elloz?

En ese momento un perro de raza indefinible cruzaba el escenario.

-Yo creo... -contestó Lima maldiciendo internamente a Mimí.

-Bueno, no importa. Mañana zi quieres lo vemos.

En ese momento salieron a escena Farfán y su primo Jerónimo Salazar.

-Farfán, cabrón -gruñó exaltado el Gordo-, ¿dónde te habíaz metido? Te buzcamos como loco para arreglar loz parlamentoz de la zexta ezcena del primer acto que zon una verdadera bazura... -y aquí Mongo suavizó el tono de

voz-, ¿estabas en Puza, de donde nunca debiste haber salido, o qué? No dijeron que te habían metido finalmente al manicomio. ¿Ez ziertó? ¿Por qué te dejaron salir?, qué irrezponzables, carajo...

Farfán cortó la esperada catarata de reclamaciones presentando a su primo de esta manera:

-Quiero que conozcas a Jerónimo Salazar, de Perú, pero trabaja en la UNESCO, con sede en París, es el comisionado para teatro y viene a ver tu trabajo porque quieren organizar una gira mundial...

-¿Otro? Eztamos pazando de la nada a la fama univerzal, carajo...

Salazar saludó muy sonriente. Esteban, hijo del escenógrafo y su esposa María, entre tanto, se apartó caminando con la muchacha por el enorme escenario; parecía que iban paseando flojamente pero él, en realidad, buscaba un lugar apartado para hablar con ella. Cuando lo encontró, se detuvo y dijo:

-¿Quieres ser mi novia?

Claro que lo hacía jugando. Ponía la pregunta de una manera tal que ella no pudiera lastimarlo si contestaba que no. La misma palabra novia hacía mucho que no se usaba. Porque ¿qué tal si ella decía que sí, que sí quería? Pero no estaba en los modos de ella el hacerle fáciles las cosas (y, en parte, por eso, ella le gustaba tanto), así que la muchacha respondió:

-Por supuesto que no.

Y sin embargo, Esteban creía que sí quería. Pero estaba lejos de sentirse seguro. Y no quería arriesgarse y dar el flanco. Que era, aparentemente, lo que ella estaba exigiendo. ¿Mero orgullo?, ¿o un deseo de controlar la relación desde el inicio?, ¿o nada de esto? ¿Pura imagería de Esteban?

-¿De veras? -pregunta Esteban muy serio. La clave estaba en la solemnidad que asumió Esteban: sin pompas, radical, decisivo. Todo o nada. Era quizá arriesgar demasiado, pero bueno, tampoco se podía dejar él maltratar como una especie de limosnero o de mosca importuna. Que se viera de una vez si la muchacha estaba dispuesta a dejarlo ir.

-¿Por qué lo preguntas? -contraatacó con astucia la muchacha. El movimiento de su peón interrogatorio regresaba las cosas a la posición anterior en el tablero amoroso. La seriedad perdía toda su eficacia. Y no era cosa de dar la espalda y echarse a correr diciendo algo tan humillante y timorato como "no, por nada". Y menos ahora que ella lo miraba segura, atenta, directa.

-Quiero saber si me quieres -alegó el joven.

-Por qué?, ¿por mera curiosidad?

-No.

-¿Entonces?

-¿Qué? -casi gimio Esteban.

-¿Por qué quieres saber?

-Porque te quiero, porque yo te quiero a ti.

-Por ahí hubieras empezado. Creí que no ibas a hablar nunca. Ven.

Se besaron y el perro empezó a ladrar.

-¿Quieres ser mi novia?

-Por supuesto que no.

-¿De veras?

-¿Por qué lo preguntas?

-Quiero saber si me quieres -preguntó el joven.

-¿Por qué?, ¿por mera curiosidad?

-No.

-¿Entonces?

-¿Qué?

-¿Por qué quieres saber?

-Por que te quiero, porque yo te quiero a ti.

-Por ahí hubieras empezado. Creí que no ibas a hablar nunca. Ven.

Se besaron y el perro empezó a ladrar.

-Espérate, espérate -dijo quedo Salazar a su primo.

-¿Qué? -preguntó Farfán.

-Una repetición. ¿No la sentiste?

-No.

-Sí, acaba de suceder. Desde que ella -Salazar señaló a María- le dijo al Gordo "te has hecho un cínico" hasta que él contestó "no veo nada malo en querer viajar un poco" todo se repitió.

-No me di cuenta.

-Carajo, es como si la realidad estuviera dentro de una videocasetera. Y va para atrás, la regresan y la vuelven a pasar.

-No, no la sentí.

-Pues acaba de suceder. Ya llegaron, Pepe, ya llegaron hasta acá.

-Zaquen a eze animal del ezcenario. Vamoz a empezar el ensayo y va a correr toda la obra.

-¿De adelante para atrás como las otras veces?

-No, no, no y no, de donde empieza a donde acaba -aclaró el Gordo, luego se volvió a Lima que discutía con su mujer, y le dijo muy quedo-. Mejor que no venga el de Togo, ezta corrida de zeguro va a zer un dezaztre.

Los que no eran actores empezaron a bajar del escenario y a ocupar las butacas; los actores empezaron a subir.

Mimí volvió a salir a escena con Mr. Aduayóm.

-¿Qué pasó? Estoy allá esperando...

-Ya va a empezar el ensayo -dijo con desesperación Mongo-, ¿pero no pueden mejor venir otro día?

-Bueno, yo regreso... -contestó Mimí- pero Mr. Aduayóm no; se va mañana a Veracruz a ver a Aguirre Beltrán.

-¿A Aguirre Beltrán? -el nombre no le sonaba conocido al Gordo como hombre de teatro.

-Sí, es el que más sabe de negros en México.

-¿De negroz? -preguntó confundido el director-, no, bueno, entonzes quédenze... Zíentenze donde quieran...

-Si ésta se queda yo me voy -le dijo María a Lima al oído.

Dos desconocidos se acercaron caminando lentamente por entre las hileras de butacas.

-¿Quién son Pedro Sánchez Farfán y Jerónimo Solazar? -preguntó el Turco Magallanes.

Los mencionados se identificaron.

-¿Por qué? ¿Quiénez zon uztedez? ¿No ven que va a correr la obra? -vociferó el Gordo.

-Pues que corra a donde quiera -contestó el Turco-, pero ellos dos vienen con nosotros. Somos de la Dirección Federal de Seguridad.

-¿La Federal de Zeguridad? -preguntó espantado Mongo-, le advierto que el señor es ciudadano de Perú y trabaja en la UNESCO.

-Será de Puza, Perú, y no me importa donde trabaje.

-No, de aquí no zalen. Eztamos en la Univerzidad.

-No la hagas de tos, Gordo, porque te vienes con nosotros tú también.

Mongo era valiente y no se dejó amedrentar. Tramoyistas y actores empezaron a rodear amenazantes a los dos Policías.

-No, no, espérense -dijo Farfán-, está bien, no es nada... Es que tenemos una cita con el licenciado Arrieta en la Secretaría de Gobernación.

-¿Qué manera de venir a dar un recado -protestaba furiosa María.

-Carajo, qué modo de tratar a la gente...

-Zí, zí, no vayan -exhortaba el Gordo-, para que aprendan eztoz cabronez algo de trato humano.

Y con esa frase tan literaria, se ganó el Gordo la obligación de acompañar a Farfán, a Salazar y a los dos policías.

-Eztá bien, ezta bien -declamaba heroico Mongo-, voy con ustedes, ze zuspende el ensayo, avizen a mi caza, y al rector y a loz abogadoz de la Univerzidad que voy detenido... Manden una carta a todos loz periódiciz...

HUGO HIRIART. Director y dramaturgo.

ENTREVISTA CON HUGO HIRIART

JUGAR ES LO IMPORTANTE

Hilda Saray

Hugo Hiriart llegó al teatro a principios de los años setenta, luego de Galaor, una primera novela fascinante que prefigura un estilo y una perspectiva donde la realidad no es lo que habíamos pensado. "Sin ánimo para escribir otra novela, no tenía el temple heroico para hacerlo", dice, el autor encontró en el teatro una manera de socializar. Su hermana y tres amigas fueron las actrices de La ginecomaquía, su primera obra "que no llenó ni en el estreno", pero que abrió las puertas del escenario a uno de los autores inclasificables de la escena nacional. Fraguada desde las exigencias de la filosofía analítica, la obra de Hiriart en el teatro es una constante pregunta por los modos del pensamiento y sus construcciones. Es la suya, una obra singular, hecha a mano, cuyo autor está, siempre, de principio a fin en todo el proceso: donde es autor, director y espectador asombrado de un juego que comparte con seres afines. La obra dramática y escénica de Hiriart resalta en el panorama teatral mexicano y representa un espacio para reflexionar teatralmente sobre todos los asuntos que conciernen a la humanidad y cuyos límites están únicamente marcados por la infinitud del escenario.

Hilda Saray: *¿Fue de los autores que desde pequeños hicieron teatro? ¿Jugaba con títeres, hacía funciones, leía teatro, actuaba frente a su familia...?*

Hugo Hiriart: A mí jamás me interesó el teatro. Nunca estudié teatro en mi vida. Ni siquiera leía teatro, leía poquito a veces. Y no estudié literatura, estudié otras cosas, pero era un lector encarnizado. Eso es lo que me ayudó más. A lo mejor es lo único que he hecho: leer libros. Y creo que por eso se hace uno escritor, dicho sea de paso, por leer. Literatura sí leía, también historia y filosofía y esas cosas, pero teatro no. En realidad tampoco estudié teatro, bueno, estudié un poquito con José Luis Ibáñez, iba a su taller porque me divertía mucho y me gustaba oírlo hablar de Chéjov y Shakespeare y sobre todo, del Siglo de Oro español.

H.S: *¿Qué puertas, qué mundos abrió el teatro?*

H.H: La posibilidad de jugar. El teatro –como cualquier otra actividad humanas no es una sola cosa, es muchas cosas, depende de quien lo ve. A mí me interesa el teatro como juego; por ejemplo, jamás he montado una obra que no haya sido escrita por mí, porque lo que me gusta es partir de cero y luego inventar algo y ponerlo en escena y verlo. Eso es lo que a mí me gusta y una vez que lo he visto, ya no tengo tanto interés en ello, más bien casi ninguno.

H.S: *Bueno, a final de cuentas del teatro sólo quedan huellas, ¿no?*

H.H: Sí, pero yo me he equivocado mucho. Nunca he sabido aprender de mis propios aciertos en el teatro; hago una cosa hoy, otra mañana y no es esa la manera. La manera es: hacer algo, observarlo y ver por qué funcionó y hacer otra cosa muy parecida e irte limitando, y luego otra parecida y limitarte más.

H.S: *¿Cómo se logra un estilo?*

H.H: Un estilo se logra aprendiendo a restringirte. Por ejemplo, el estilo de un pintor, Klee, digamos, sería: "yo pinto una superficie, y luego hago un dibujo encima, mis dibujos son de este tamaño, son chiquitos; yo no puedo pintar al óleo con grandes trazos, yo no puedo hacer cuadros grandes... yo no puedo, yo no puedo, yo no puedo...". El estilo es puros "yo no puedo". Cuando hay suficientes "yo no puedo" para reducir eso a un solo carrilillo, eso es un estilo. Wittgenstein define estilo de una manera preciosa, dice: "Estilo es como tomar un ferrocarril de juguete y ponerlo sobre las vías". Es decir, donde lo pongas ya sabes a dónde va, porque no puede ir sino

sobre la vía. Entonces, hay que restringir, la esencia del estilo es la restricción. Bernard Shaw, que era un hombre muy listo, decía: "No empieza a ser artista quien no aprende a restringirse".

H.S: *La noción de juego de pronto se olvida en los escenarios y aparecen las jerarquías y los prestigios. ¿Cómo lograr que la intención de jugar prevalezca?*

H.H: Hay que hacerlo apasionadamente, pero hay que hacerlo jugando. Como en un juego de fútbol. No es que los jugadores estén fríamente pasándose el balón, se ponen con ganas, ganas de marcar el gol, de ganar, y si no lo hacen se sienten mal y todo, pero es un juego. Hitchcock, que hizo muchísimas películas, cuando veía que llegaba una situación de angustia, ansiedad y desesperación, decía: "Well, well, come on, is just a film". Es decir, hay poquísimas cosas sobre la tierra que de veras son importantes y ciertamente, sería difícil decir cuáles son.

H.S: *¿Le ha costado trabajo encontrar compañeros de juego en el teatro?*

H.H: No. Para un actor ese juego es su trabajo. Qué delicia que tú vivas de eso, de jugar así. El juego es su trabajo. Nunca he tenido problemas con los actores; problemas serios, no. Tampoco los someto a las torturas a las que los sometía Margules, ¿verdad? (Risas) Son mis amigos... Lo importante de dirigir actores no es tanto decirles qué hagan o qué no, sino impedir que el actor actúe, lograr que se restrinja lo más posible. Eso es difícil porque el actor, a veces, tiende a desbordarse; hay algunos que no, claro. Si tú logras retener al actor y no lo dejas desbordarse va a quedar bien su trabajo. El director es el representante del público en los ensayos, es el ojo que ve

desde el escenario y le dice: “No, no, mejor no llores así, porque la gente está creyendo que tal y tal...” Eso es lo que pasa.

H.S: ¿Cómo ha aprendido a ser director?

H.H: Una vez que monté mi primera obra me empecé a fijar. Empecé a leer un poco y además, empecé a montar otras cosas, empecé a aprender de la práctica que es, en el caso del teatro y del cine, la verdadera escuela. Yo diría del arte en general, ¿no?

H.S: ¿Tiene un modelo, ha seguido un modelo?

H.H: Siempre es bueno tener modelos. Stravinski, decía: “Cuando te sientas extraviado en un trabajo, busca un modelo” él sabía muy bien lo que estaba diciendo.

Tengo varios. He tenido distintos modelos en distintos momentos, inclusive he hecho una obra que está hecha con pedazos de otras obras, *Simulacros*, y como su nombre lo indica, es como un *collage*: de una obra tomé un pedazo y de otra otro pedazo, tengo un pedazo de teatro romántico de Hebel, un pedazo de prosa de Arreola, buenísima; tengo una poesía entera de Cavafis, un pedazo de *Otelo* cuando habla Desdémona antes de que la maten y así, distintas obras, son como pequeños homenajes. Cada escenita es una muestra de cómo debería quedar bien, quizá ideal no hay en estas cosas, pero sí una muestra de que por aquí va...

H.S: La perspectiva filosófica y su conjunción con el teatro es una característica peculiar que vemos en su obra...

H.H: Pues yo estudié muchos años filosofía y con gusto. Me gustaba, y lentamente, me fui convenciendo que era demasiado difícil y que la forma de vida

Hugo Hiriart. Foto Archivo Personal.



de un filósofo no me gustaba; que era como claustral: estar en el Instituto toda la vida, ir al cubículo, dedicado a unos problemitas –o problemotas–, y luego, la filosofía es realmente, abismalmente, difícil. Aun los súper dotados del campo filosófico sólo le añaden una cosita de nada a lo que ya se ha hecho y son discutidos durante un tiempo corto, unos cinco o diez años, y desaparecen. Los filósofos que quedan, quedan como muestras de cierto pensamiento... y porque son buenos escritores...

H.S: Sigue estudiando entonces...

H.H: Sí. Me interesan los mismos filósofos que siempre me han interesado. Yo me formé en la llamada filosofía analítica; estudié lógica simbólica que era la filosofía de inclinación científica; leí mucho a Bertrand Russell, a los positivistas, al gran, gran, grandísimo filósofo alemán, que era matemático en realidad, que se llama Frege, y luego al monstruo de monstruos del siglo xx: Wittgenstein, que fue discípulo

de Russell y que me gusta muchísimo; yo he leído, creo, todo lo de él –que no quiere decir nada, porque nunca está uno seguro de que está entendiendo–. Me gustan también filósofos de otras corrientes como Nietzsche o Schopenhauer; estudié mucho a Kant y a Descartes y el que más me impactó y me impresionó siempre fue Aristóteles. Hasta ya grande empecé a tomarle el gusto a Platón, porque mi gusto por Aristóteles era tanto, que opacaba a Platón y hasta hace poco fui entendiendo dónde estaba el interés de Platón.

H.S: En sus obras existe la intención de desmontar la realidad, ¿no? O por lo menos, la apreciación que de la realidad tenemos...

H.H: Pero nunca adrede, ¿eh? Tal vez a veces salen primero las preocupaciones, las cavilaciones. A mí me gusta el momento en que te empieza a aburrir una obra y comienzas a desenvolverla, es un momento muy alegre, muy bonito. Es un momento de esos que les llaman inaugural. Hay obras que vienen y están perfectamente hechas y hay otras que no. Y hay otras que he ido haciendo sin darme cuenta a dónde voy. Por ejemplo, en *Intimidad* hice un ensayo, pasamos la obra y me di cuenta de que ya la había terminado. Yo pensé que tenía un pedacito y que debe seguir y seguir y de pronto dije: “No, así debe estar bien”.

H.S: ¿Cómo escribe sus obras?

H.H: *La Caja* es la primera obra que escribí en la computadora, la primera en que ya no utilicé el cuaderno. Antes escribía en un cuaderno y luego copiaba en la máquina; luego escribía en un cuaderno y copiaba en la computadora, luego directamente en ésta. Pero en realidad, si yo quiero que algo me quede muy bien,



Simulacros. Foto Archivo de Hugo Hiriart.

necesito escribirlo a mano primero.

H.S: ¿Qué le significa escribir a mano?

H.H: Como que estoy más cerca de las palabras, como que las estoy dibujando. Algo pasa.

H.S: ¿El teatro es aún una experiencia arcaica?

H.H: El teatro tiene que remarcar su carácter arcaico. Primero que nada, es un espectáculo donde no hay pantallas, o que si las hay, están de adorno o de escenografía, pero tú estás viendo lo que pasa, no estás viendo representado en dos dimensiones lo que sucede en tres. Luego, que no es un espectáculo que necesite dinero, es un espectáculo que tiene una inmediatez, que se puede hacer muy simple y muy barato. Todos estos son elementos que a la larga van a ayudar, porque nos vamos a inundar de *shows* de televisión cada vez más estúpidos, y eso, eso no es la vida, ni la realidad. A mí me parece o me ha venido a parecer, que el teatro, perdió mucho cuando dejó de hacerse en verso, perdió musicalidad, perdió espectáculo. El teatro no es una reproducción servil de la realidad, es un espectáculo, es una creación artificial, es una creación convencional. Hay un lenguaje del teatro. No necesitas ni verlo todo, ni representarlo todo, ni decirlo todo y lo que acentuaba ese carácter era el verso. Yo creo que debe haber obras más marcadamente teatrales, por ejemplo –y no porque quiera ser ejemplo de nada– la próxima obra mía que se estrena en el Cervantino, está en verso, claro que yo no soy Calderón ni lo pretendo, simplemente quiero ponerla en verso, como antes, y que suene un poquito y que tenga una pequeña reminiscencia a

corrido mexicano, en un ambiente que no es para nada de un corrido, es un ambiente como entre la boda de Alicia en el país de las maravillas y la cárcel de Cananea, si lo que sale de ahí es monstruoso o si sale un buen producto, ya veremos... se llama *Eligio Galindo en la torre del cocodrilo*.

H.S: Con la intención de que el teatro subraye su carácter arcaico...

H.H: Y me falta la otra parte –con lo que ya entramos en el terreno de lo que el teatro debería ser–: el teatro debe hacer un nuevo pacto, un nuevo contrato social con el público. Debe buscar a todo el público, especialmente al público marginado, a las clases depauperadas. Por eso quiero hacer un taller en la Universidad de la Ciudad de México –cuyo primer plantel fue hecho en Tláhuac y el segundo en Iztapalapa–, donde debe ser, en mi opinión, porque es a esas clases a las que hay que atender, porque han sido olvidadas por los gobiernos y por el dinero y por la educación y por todo.

México se ha dicho sistemáticamente: “Nosotros funcionamos para la gente que paga impuestos y trabaja, a todos los demás grupos, los omitimos”. Y claro, son millones de personas y luego se asombran de que haya delincuencia. El que México sea una sociedad profundamente enferma y desmoralizada se debe a que se ha negado a esa enorme cantidad de gente inocente. Y no, no hay que hacer eso, hay que buscar a esa gente y aprender a hablar con ella. Por eso hay que hacer un nuevo pacto social y las obras que salgan de ahí van a tener un cierto interés para todo mundo.

H.S: ¿Es un proyecto grande, masivo?

H.H: Grande no. Yo sólo estoy escribiendo, con los alumnos, obras sacadas del mismo contexto social. Es un teatro testimonial en el que van a oír las propias palabras de la gente: del tragafuego, del franelero, hasta del asaltante que está ahí y no decide cuál coche robar. Y también de la señora que va con su coche, porque también tiene problemas, también es personaje. Pero nos interesa ese teatro testimonial, vamos a integrar varias obras mezclando actores profesionales y alumnos, y luego los vamos a llevar a los planteles de la Universidad, y luego a las colonias depauperadas y vamos a ver qué pasa. El grupo se va a llamar *Teatro testimonial de México*.

H.S: Partiendo de que hay muchas visiones sobre la realidad, ¿cómo resumiría su relación con el teatro?

H.H: Yo no creo que sea conveniente que uno se plantee estos problemas; quiero decir: en el teatro lo que me importa es la actividad, primero; luego, la actividad vista como juego, como un juego el cual se pretende que esté bien hecho, lo que ya es difícil de por sí, porque no hay reglas, es siempre muy complicado determinar cuándo funciona y cuándo no y siempre es tentativo. Cualquier artista hace su trabajo y no sabe si quedó bien o no, ni va a saberlo nunca, se va a morir sin saberlo y ya después la posteridad tal vez pueda decirlo. Lo cierto es que la esencia de los actos humanos es la ambigüedad, la contradicción, la indeterminación. Nunca se sabe nada, de nadie, de nada, nunca se determina nada; todo es muy ambiguo en relación con los humanos, somos animales ambiguos, sujetos a muchas interpretaciones, cualquier acción puede ser descrita de muchas maneras diferentes...

HILDA SARAY. Periodista. Investigadora, miembro de la AMIT (Asociación Mexicana de Investigación Teatral). Es docente en la Universidad Iberoamericana.

PRUEBA Y ERROR

EL TEATRO DE HUGO HIRIART

Tony Castro

Una tarde sonó el teléfono. Era Hugo Hiriart. Muy animado, me contó que había organizado una gira por varios estados y me invitó a trabajar con él. “¿Y para cuándo es esto?”, pregunté ingenuamente. “Para dentro de dos semanas”, respondió con tranquilidad.

Sin saber qué decir, sólo atiné a hacerle otra pregunta: “Oye, ¿y con qué obra vamos a ir? No tenemos nada en cartelera”. Pese a que hablábamos por teléfono, pude ver cómo se iluminaba su rostro: “Ah, pues con una que vamos a hacer”, concluyó misterioso. Y así fue. Por más descabellado que parezca, nos avocamos a la ardua tarea de inventar un espectáculo en dos semanas. Nunca he conocido a nadie que esté menos preocupado por el fracaso y más empeñado en cuestionar sus convicciones estéticas.

En aquél entonces, trabajábamos juntos en el Teatro Santa Catarina, programando obras de lunes a lunes, como se hace ahora en La Gruta. Hugo estaba especialmente interesado en desarrollar nuevos esquemas de producción, que ofrecieran una alternativa a la monstruosa lentitud de los tiempos institucionales. Nuestra inspiración provenía de una carta de Lope de Vega, donde el bardo le dice a su hijo: “Pasamos de las musas a la escena, en días tres”. “¿Se dan cuenta?”, vociferaba Hugo, “el Siglo de Oro produjo obras del primer parlamento al estreno en tres días. Eso a nosotros generalmente nos lleva años. Por eso, ellos pueden probar cosas nuevas. Si no les sale, pues intentan otra cosa en la siguiente. Nosotros, en cambio, hemos invertido tanto tiempo en generar un proyecto que cuando finalmente llega el momento de trabajar, estamos aterrorizados. Si queremos liberar imaginativamente al teatro, debemos hacerlo de un modo que requiera menos esfuerzo”.

Posada. Foto Archivo de Hugo Hiriart.



Polemista incansable, Hugo defendía apasionadamente sus ideas contra quienes sostenían que era imposible hacer algo de calidad en poco tiempo.

La obra para la gira se hizo en dos semanas. Su estreno en el Teatro Principal de Puebla fue difícil y doloroso. Sin embargo, para cuando llegamos al Teatro Xicoténcatl de Tlaxcala, una semana después, ya había una estructura interesante. La acción ocurría en un balneario al que llegaba un casamentero en busca de su cliente, un hermafrodita, cuya vida amorosa había sido abundante en desencuentros. Me viene a la mente un parlamento en el que el hermafrodita se lamentaba de los abusos de uno sus amantes más queridos: “El general Rufo Pucceto bebía... y era pendenciero. Gozaba de aparearse con los animales, a la manera de los rústicos”. No recuerdo bien el final, pero había actos de magia y hasta una sesión espiritista.

La extraordinaria libertad del teatro de Hugo Hiriart se sustenta en la facilidad con la que está dispuesto a probar algo. A veces para desecharlo, a veces para usarlo. Hay directores que se aterrorizan con la idea de salirse un milímetro del mundo que conocen. No es el caso de Hiriart, quien se entrega al teatro para descubrir lo que no sabe, para salir del proceso de ensayos con una visión renovada y transformada de lo que es el teatro. Los caminos de la inventiva son inciertos: Hugo Hiriart es uno de sus grandes exploradores.

TONY CASTRO. Director de escena.

ALGUNAS CERTEZAS

CARTA AL SEÑOR HUGO HIRIART

Laura Almela

Estoy en mi cocina con piso de tablero de ajedrez escribiendo esto para ti. Conoces de sobra mi rebeldía para teorizar, pero aún así, pienso en tu teatro, tu dramaturgia, tu trabajo como director y viajo atrás, muy atrás. Mi corazón late rapidísimo y me doy cuenta de que aún me sé los textos de *La Vieja del tren* y me sé completa -casi- *Ginecomaquía*. Y sí, definitivamente tengo algunas certezas:

H. H. fue el primer director que se la jugó conmigo, flamante egresada -hacia dos semanas- del Centro Universitario de Teatro; me dio en la primera audición cinco personajes maravillosos y, tras tocarme la cabeza con un extraño bastón, me bautizó en el lobby del Juan Ruiz diciendo: “Tú eres actriz, te espero mañana en el ensayo, pero no vengas como si fueras a ver *Rigoletto*”. Yo usaba sombreros en ese entonces y pesaba ochenta kilos.

H. H. fue testigo presencial de mi primer amor y sus estragos, que dieron como resultado excelentes funciones de *Ámbar* y que yo me quisiera, en verdad, morir.

H. H. escribió *Galaor*, la más sabia y hermosa novela de amor que haya leído. Y leo bastante.

H. H. escuchó, con paciencia asiática, toda clase de peroratas durante el tiempo en que fui una terrorista emocional, y siempre mostró interés por mis teorías.

H. H. dibuja, con plumones de punta delgada, elaborados muñequitos durante los ensayos y cuando se levanta a estirar las piernas, se faja el pantalón y nos dice a los actores -que dejamos de hablar y nos ponemos morados de pánico ante esa súbita manifestación del director-: “Sigán, ustedes sigán, va padrísima”. Y Hugo vuelve a dibujar.

H. H. escribe un teatro que en México es excepcional. Sus textos, a diferencia de los de la mayoría, no suenan como si te rompieran las ventanas de tu casa a pedradas.

H. H. es papá de Ximena y Sebastián.

H. H. me dejó ver todos sus libros de arte, pero se enfureció cuando le robé el bote de acrílico color verde papagayo.

H. H. no ha sido suficientemente valorado porque los dramaturgos son muy envidiosos, porque a los directores les parece demasiado esfuerzo resolver lo que llaman “literario, con poca acción y demasiadas imágenes en el lenguaje y referencias”, y sencillamente porque el teatro no es el único canal en la cabeza brutal y conmovedora de Hugo y eso, en un medio tan lleno de lamesuelas, resulta, ¡francamente!, imperdonable.

Pero por encima de todo, Hugo Hiriart me presentó a Guita, su esposa, la persona más cariñosa y especial que yo jamás haya conocido y con quien, desde el primer momento, sentí una identificación absoluta, independientemente de que ambas somos gladiadoras matinales compulsivas y medimos más de 1.76 m.

Queridos, queridos Hugo y Guita, somos amigos desde hace veinte años. Gracias por todo. Nunca, con nadie, fui tan joven.

LAURA ALMELA. Actriz.

LA DIRECCIÓN, UNA VARIANTE DE LA PARTITURA MUSICAL

EN CORTO

Alejandro Luna

Baste para esta ocasión un par de testimonios ligeramente indiscretos.

Hace veintiséis años, Hugo me invitó a colaborar con él en *Minotastasio y su familia*, un enfoque doméstico del mito del Minotauro. Minotastasio, hijo de Pasifae y el divino toro, es aquí, por monstruoso, el hermanito incómodo de Ariadna y Fedra. El héroe Teseo es el novio libertador. Hugo me pidió que concretara un juego de escalas, proporciones y perspectivas que evocaran el laberinto inconmensurable que el Doctor, mezcla de Dédalo y Leonardo, construía para la familia. Todo esto debería estar inscrito en un teatrino portátil para dar funciones en las cantinas. Así son los proyectos de Hugo.

Como dramaturgo alemán, Hugo nos llevó durante varias semanas tratados filosóficos, pasajes literarios, ilustraciones de esculturas, todo lo que pudiera estimularnos a mí, a Fiona Alexander, a los titiriteros y a las actrices (las Sombras blancas) para materializar el texto. Hugo pensaba que la dirección escénica debería ser como la musical, como la de una orquesta. A él correspondía, además de escribir el texto, elegir el elenco. Si ya estaban distribuidas las *particellas* ¿por qué entonces las actrices no las interpretaban y ya? Era el equivalente de lo que se esperaba de músicos profesionales: que tocaran la partitura. Tardamos en arrancar. Finalmente un buen día, quién sabe cómo, todos estábamos haciendo lo que sabíamos. Las actrices construían enloquecidamente los personajes sobre la escena basándose en las pruebas de manipulación que hacían los titiriteros. Los titiriteros construían los títeres según los bocetos de vestuario. Fiona se inspiró en el ingeniero Brunnel para el vestuario del Doctor y vistió a Teseo de marinero



Tablero de las pasiones de juguete. Foto Archivo de Hugo Hiriart.

inglés. Yo empecé por Piranesi, pero recorrí la historia de la escenografía desde Serlio hasta Sbovoda pasando por los Galli Bibiena. Hugo nos animaba y supervisaba todo. Ante mi incapacidad de hacer un monstruo que pudiera “concebirse, más no imaginarse... usando plumas, cuernos, ojos, pelos y colmillos” opté por atender sólo a: “Es gigantesco, del tamaño de una tempestad”, y propuse la enorme manita de un bebé, la de Diego, mi hijo. En su construcción intervino un diseñador industrial y un cirujano plástico especialista en reconstrucción de manos. Diego se dejó tomar con el calibrador todas las medidas necesarias. Pensé que el realismo era lo único que podría ser monstruoso en ese mundo fantástico, pero no estoy seguro de que Hugo haya quedado convencido. Muy respetuoso, nunca me dijo nada. Lo que sí me dijo fue que la habitación de Teseo era de una vulgaridad insoportable, o algo así. Y lo era. Nuevamente, ante mi incapacidad de ilustrar un recinto con tapices de delfín guardado por tres puertas de plata, diseñé un cuarto de motel con cuadros de flamings. En vano intenté convencerlo de que también la vulgaridad debería caber en el laberinto.

Años después, cuando le planteé mis limitaciones para diseñar una de sus obras que era orgiásticamente barroca, le dije que con trabajos podría diseñar una sola de las escenas. No me contestó, se fue y -a la semana volvió con una obra compuesta únicamente con variantes de la escena que me gustaba. La obra fue *Intimidad*.

Cómo no voy a estar orgulloso de contar con su amistad.

ALEJANDRO LUNA. Arquitecto y escenógrafo.

AIRE A LA ESCENA MEXICANA

CRONOLOGÍA TEATRAL DE HUGO HIRIART

Salvador Ramírez

Sin lugar a dudas, como apunta acertadamente David Olgúin, el teatro de Hugo Hiriart “le ha dado aire a la escena mexicana”. Hiriart se sacude el lastre de una tradición y convierte la aparente gratuidad en un credo estético y un nuevo paradigma. Hiriart ha hecho de la inteligencia su principal herramienta dramática. Lúdico, como él concibe el teatro, desde el principio, Hugo se inicia en el teatro como director y dramaturgo en 1972 con la obra *La ginecomaquia*, que se representó en el Teatro Orientación. Al año siguiente se representó en San José Costa Rica, y más tarde José Caballero la llevó a escena. Ese mismo año escribió *Cassandra*, que se estrenó en el Teatro de Santa Catarina bajo la dirección de Ignacio Hernández. En 1980, en el Foro de Arte Contemporáneo se estrena uno de los montajes más memorables de los anales del teatro nacional, me refiero a *Minotastasio y su familia*, escrita y dirigida por Hiriart. El progreso fugitivo o el portentoso, alarmante, certísimo viaje en ferrocarril por el universo de José Guadalupe Posada, teatro para títeres, en el Archivo General de la Nación, en noviembre de 1981. En 1983 escribe y dirige *Simulacros*, que se presentó en el Museo Rufino Tamayo. Al año siguiente, en el Foro Sor Juana Inés de la Cruz del Centro Cultural Universitario, dirige *El tablero de las pasiones de juguete* de su autoría. Para la versión décimotercera del Festival Internacional Cervantino (1984) repite como autor y director con la obra *Intimidad*, que después tendrá una exitosa temporada en el teatro El Granero. En 1986, nuevamente en el Foro Sor Juana Inés de la Cruz, se estrena *Ámbar. Camille o Historia de la escultura de Rodin a nuestros días*, dirigida por José Caballero, se estrena en el Teatro Santa Catarina en 1987. El Foro Sor Juana Inés de la Cruz, en 1988, es el escenario de la nueva puesta en escena de Hiriart: *Las palabras de la tribu. 120 mil leguas de viaje submarino*, una adaptación de la famosa novela del gran Julio Verne, es el



Intimidad. Foto de Fernando Moguel.

pretexto para una nueva puesta en escena que él mismo dirige y que se representó en el Palacio de Bellas Artes en el año de 1990. En 1993, Hugo Hiriart escribe tres textos dramáticos que se estrenan ese mismo año: *Los peligros de la representación*, teatro para sordomudos, dirigida por Alberto Lomnitz en el Teatro Reforma; *La repugnante historia de Clotario Demoníax*, dirigida por Pablo Cueto en el Teatro Santa Catarina; y *Descripción de un animal dormido*, esta última dirigida por él mismo también en el Teatro de Santa Catarina. *La caja*, obra para dos actores escrita y dirigida por Hiriart se estrena en Centro Cultural de México en París, Francia, en 1994. Dos años más tarde, repone *La caja*, esta vez para tres actores, en el Teatro Casa de la Paz de la Universidad Autónoma Metropolitana. *El extraño caso de Caligari y el ostión chino* es estrenada en el año 2000 nuevamente en el Teatro Casa de la Paz de la Universidad Autónoma Metropolitana bajo la dirección de Antonio Castro. Hay que resaltar que muchos de los montajes de Hugo Hiriart sólo han sido presentados en una sola ocasión, y en la mayoría de los casos bajo su dirección. Hugo Hiriart es uno de los dramaturgos y directores más importantes de la escena mexicana.

SALVADOR RAMÍREZ. Escritor.

TEATROLOGÍA ABREVIADA

DE HUGO HIRIART

Salvador Ramírez

La Ginecomaquia .
Teatro Orientación, julio de 1972. Autor y director.

Teatro Coyoacán, México, D.F., dirigida por José Caballero, 1981.

Premio AMCT, 1980.

Premio Julio Bracho, UCCT, 1980.

Casandra .
Teatro Santa Catarina, octubre de 1979. Autor. Dirigida por Ignacio Hernández.

Minotastasio y su familia .
Fantasía para títeres y actores.
Foro de Arte Contemporáneo, diciembre de 1980. Autor y director.
Foro Sor Juana Inés de la Cruz, 1981.
Teatro Nacional de Costa Rica, mayo de 1981.
World's Theatre Festival, Cologne, Alemania, junio de 1981.

Simulacros .
Teatro Museo Rufino Tamayo, 1983. Autor y director.

El Tablero de las Pasiones de Juguete .
Foro Sor Juana Inés de la Cruz, 1984. Autor y director.
Tour USA Nueva York, Boston y Washington, D.C., 1984.

Intimidad .
XIII Festival Internacional Cervantino, 1984. Autor y director.
Teatro Granero, Compañía Nacional de Teatro, INBA, 1984.

Ámbar .
Foro Sor Juana Inés de la Cruz, junio de 1986. Autor y director.



Ámbar. Foto de Fernando Moguel.

Camille o Historia de la escultura de Rodin a nuestros días .

Teatro de Santa Catarina, 1987. Autor. Dirigida por José Caballero.

Teatro Poliforum Siqueiros, 1987.

Sala Diego Rivera, Palacio de Bellas Artes, 1997. Dirigida por Antonio Castro.

La Repugnante Historia de Clotario Demoníax .

Teatro de Santa Catarina, noviembre de 1993. Autor. Dirigida por Pablo Cueto.

Descripción de un animal dormido
Teatro de Santa Catarina, 1993. Autor y director.

La Caja . Obra para dos actores.
Estrenada en el Centro Cultural de México, París, Francia, 1994. Autor y director.

La Caja. Obra para tres actores. (Considerablemente revisada, dos partes añadidas, 1996).

Teatro Casa de la Paz, Universidad Autónoma Metropolitana. Autor y director.
Festival Internacional de Teatro Hispánico, Miami, Florida, 1997.

El extraño caso del Dr. Caligari y el Ostión Chino, Teatro Casa de la Paz, México, 1999. Autor.

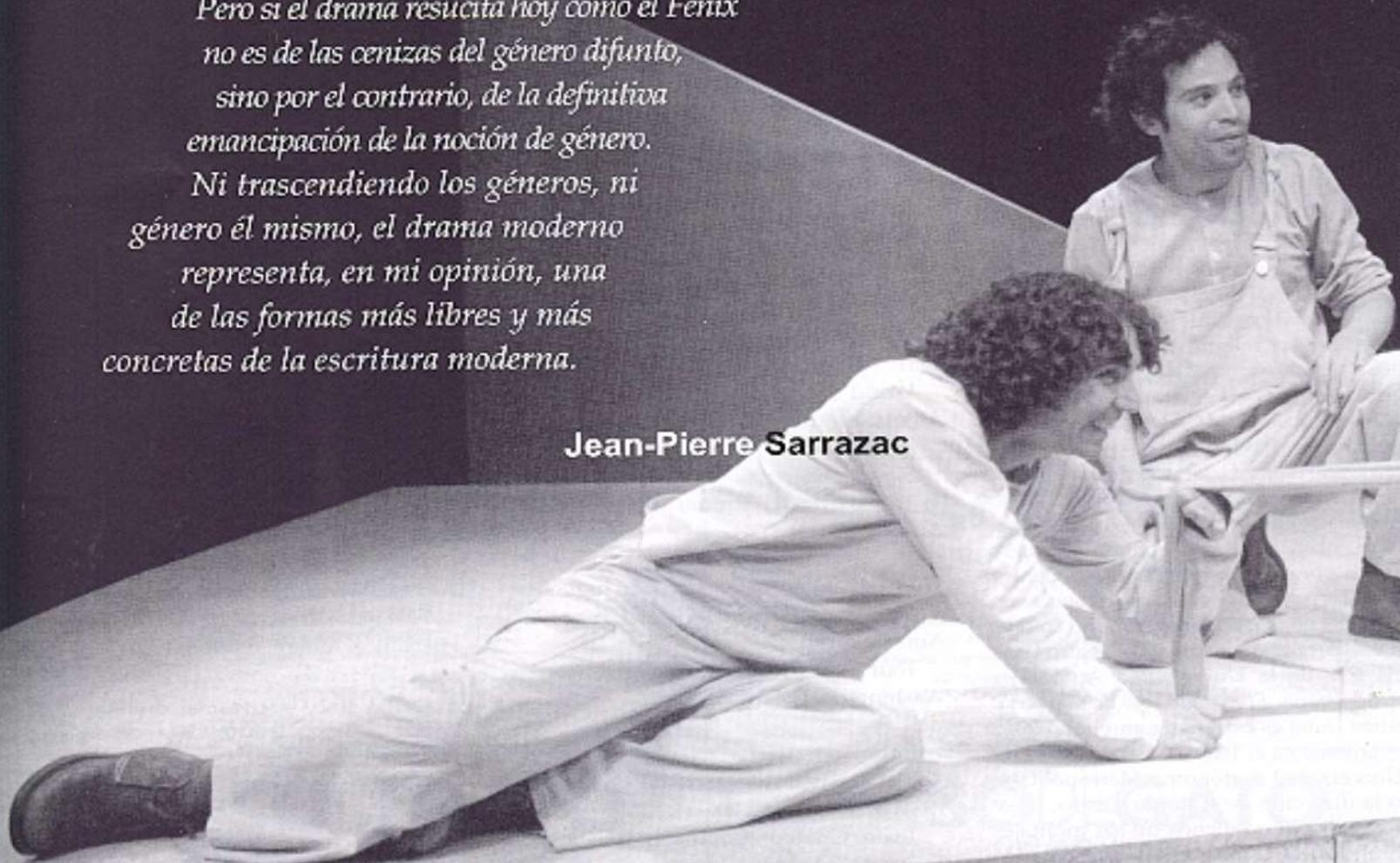
Dirigida por Antonio Castro.

El gran circo de historias en miniatura
Sala Xavier Villaurrutia, México, 2006. Autor y Director.

Rosete se pronuncia, esta obra que se presentará a finales de 2006 en el Centro Cultural Universitario. Autor. Dirigida por Daniel Giménez Cacho .

En la Poética de Aristóteles, el drama no es más que una categoría abstracta que subsume géneros estrictamente delimitados: comedia y tragedia. Mucho más tarde el drama, a su vez, va a designar un género particular y un género dominante: el drama burgués en el que todavía podemos sorprender, sobre todo en los boulevards, los últimos sobresaltos de su agonía. Pero si el drama resucita hoy como el Fénix no es de las cenizas del género difunto, sino por el contrario, de la definitiva emancipación de la noción de género. Ni trascendiendo los géneros, ni género él mismo, el drama moderno representa, en mi opinión, una de las formas más libres y más concretas de la escritura moderna.

Jean-Pierre Sarrazac





¿DRAMÁTICA
O NARRATURGIA?
NUEVOS
CAMINOS DE
LA ESCRITURA
DRAMÁTICA



El puente de piedras y la piel de imágenes. Foto de Fernando Moguel.

HISTORIAS DEL FALSO ELEFANTE FALSO

Edgar Chías

Parto de un deslinde. Aunque algunos de nuestros mayores (escritores de drama de la generación anterior a la mía) han querido imputarnos un afán de novedad, no me queda sino decirles que no, que se trata de una apreciación errónea. Que más que un deseo renovador pueden -si miran más hondo, con menos intenciones de golpear-, encontrar que la nuestra (la de un par de autores y la mía) es más una reacción conservadora, casi purista. Me parece que queda claro que hay una preeminencia en nuestros textos de la interacción del actor con su palabra y los espectadores. Y que preferimos un teatro sin aparato, un teatro que aspira menos a ser una cajita de ilusiones y más a ser un lugar para escuchar (cuando escuchar y decir atienden a un pensar que es acción). Ahí no hay, no puede haber un prurito de novedad.

Cuando la narración asaltó al drama, pero más concretamente al escenario (nuestros escenarios), no me quedó la menor duda de que se trató de una vuelta al origen, a lo pre-dramático. A ese momento en el que la literatura era una vorágine anterior a la medición y al análisis (y por tanto, anterior a las clasificaciones que tanto nos gustan). A ese momento en el que alguien que había vivido algo o visto algo, convocaba a la comunidad para transmitirlo a través de la construcción de una imagen capaz de permanecer, una imagen capaz de resistir las variantes y al tiempo, una imagen esencial capaz de comunicar lo humano.

Aceptemos aquí que la discusión del pre y del post como epítetos definidores del sentido último del drama corresponden a quienes tienen elementos y perspectiva. Me parece bien que unos hagan y que otros piensen en lo que esos otros han hecho, lo que no nos exculpa de no pensar en lo que hacemos, pero no confundamos. Hacer algo que funciona no tiene que ver necesariamente con imponer ese algo como la norma. Yo prefiero plantear problemas, exigir resoluciones escénicas alternativas a mi tiempo, que soñar con rascarle la espalda a la posteridad o poner una banderita con mi nombre en la punta de una montaña conceptual. Tampoco me hace ilusión pensar que le metí un gol espectacular a Aristóteles, o asumirme como su confidente. Creo que

nos conviene menos golpes mediáticos y más ideas u obras.

Todos deseamos que cuando encuentren algo para decirnos, los señores críticos o teóricos tengan la decencia de hacerlo sin dilaciones y que aquello sea luminoso, ayudador y algo más que afirmar que el vino es vino y que el agua, agua. Saber cómo se vieron afectados quienes se bebieron el menjurje tal vez sea más revelador que dilucidar la pureza de los componentes del café con leche. Puesto que si da lo mismo contar las cosas de uno o de otro modo, señores, nos esforzamos inútilmente en distinguir. Todo se reduce a melindres.

Pelearse por la originalidad de la jerga, por la primacía en la nominación me parece sospechoso. Y más que una muestra de ingenio, se asemeja a una estrategia de mercado. Todos sabemos que crear escuela es una alternativa más para ganarse la vida, puesto que de las deyecciones de la pluma nomás no se puede. Por eso me parece sospechoso, porque generalmente no tiene nada que ver la praxis (se escribe una cosa) y la pedagogía (se enseña otra de dientes para afuera) en el discurso de nuestros generosos maestros. Aluden a la perspectiva. Yo creo que todo tendría que ver más con la coherencia, uno puede hablar de lo que conoce, de lo que hace, pero allá ellos.

Me parece además que hay una intención política en todo esto de poner a pelear al drama con lo narrativo para ver quién tiene el derecho legítimo a ser el heredero directo al trono de la escena. Algo así como pretender que existe un solo punto de vista válido. Con lo que supongo, al final del día, que no hemos entendido nada de nada. Desde luego hay cosas y mañas muy hechas y, desde luego, casi todos esperan que el que salga revolcado no sea el drama. Las cosas muy hechas mantienen estilos de vida, posiciones de privilegio. Luego, este asunto es político -lo es a pesar nuestro-, al existir una alternativa que sacude un sistema de producción arraigado (desarticulado y flaco a la hora de los resultados, pero sistema al fin) al declarar que no necesita grandes diseños, grandes formatos ni grandes presupuestos para ofrecer el mejor teatro del país. Cierro los ojos, pienso en los últimos diez años y me vienen a la cabeza sólo obras de pequeño formato. Y son obras

que han cimbrado de verdad, que alimentan de manera constante el imaginario teatral de nuestros días. En cambio, los grandes espectáculos, los devoradores del erario, los perpetradores de este sistema desarticulado y flaco a la hora de los resultados resisten apenas como el falso elefante falso. Grandes ilusiones para nada.

Aquellas heroicas obras, las que llegaron para quedarse, y me río de contento cuando lo digo, han sido obras más apoyadas en la palabra, en aquello detonador del imaginario que tiene la palabra, en desmedro directo del aparato espectacular. Porque lo espectacular (en el sentido de gran chou) es territorio ganado por el cine, la plástica y los deportes. El teatro, entonces, se mueve, se ha movido y su sentido (si aún lo tiene) es, debe ser otro que el de entretener. Supongo que huelga decir que entendemos que se trata de teatro con aspiraciones artísticas el que nos interesa. Y en eso sí, como cuando se trata de drogas y alcohol, estoy de acuerdo: mejor no mezclar.

Y no, llegados a este punto no voy a meter la mano al fuego por una o la otra forma (o "modos", para concordar con mis amigos de la península). No se trata de ser mesiánicos ni de emprender de nuevo, una vez más, la revolución. Tampoco diré que me encuentro desempleado porque uno de los dos "modos" prive sobre el otro, ni pienso que expandir mis posibilidades termine siendo una auto traición. Suena un poco ridículo. Está bien ser purista, pero fanático no. Pienso en la sentencia sabia de Sarrazac: El drama, trascendiendo los géneros, es una de las formas literarias contemporáneas más libres¹. O pienso, al menos que, en nuestro contexto, debería serlo. Escribo drama y escribo narraciones. Confío plenamente en la experiencia. Y la experiencia (ajena y propia, nacional y fuereña) me ha demostrado que drama y narración son, ambas, juntas y revueltas, separadas y cada una, sabrosa carne de escenario. El drama, entonces, si seguimos a Sarrazac, es algo que tiene más que ver con un mecanismo profundo de contradictoriedad que revela el sustrato de lo humano². Y como tal, existe indistintamente en formas diversas, en contenedores o soportes menos constrictores. La forma única del drama no es, pues, el diálogo.



DOSSIER



¿DRAMATICA O NARRATURGIA? NUEVOS CAMINOS DE LA ESCRITURA DRAMÁTICA

Punto. La narración es sólo una posibilidad en la diversificación. Punto. Cuando escribimos drama, a veces dialogamos el drama y a veces narramos un drama. ¿Es esto tan confuso? ¿Tan molesto? ¿Tan renovador como para molestar los ánimos apaciguadores de alguien? Yo creo que no. Que si alguien dice sí, exagera. Y si dice que una narración no puede ser teatro, miente. Abundan los ejemplos, pero no iremos ahora a enumerarlos.

Para hablar de las narraciones escénicas (narraciones que se desarrollan en tiempo presente en un dispositivo teatral, despojando en la medida de lo posible de convenciones representacionales, desnudando la escena y al actor), prefiero evitar la enojosa tendencia a hablar de aquello que se hace convirtiéndolo progresiva y perversamente en el "cómo se hace" o en el más peligroso "cómo debe hacerse".

No puedo negar que la influencia de la literatura está marcada a fuego en mis páginas. Sueño con un texto para el teatro que pueda ser teatro (que tenga, aunque sea encriptadas, las matrices de representación dubattianas) y que, sin embargo, o justamente por eso, sea un material sabroso para la lectura y que no importe tanto definir si es un poema, un listado de verduras o una obra de teatro. Un texto que sea autónomo, con valores propios anteriores o posteriores, no lo sé, a su posible escenificación.

Pero tampoco puedo aceptar que, como actor que he sido, me desentienda de lo decible que puede ser (o no) un texto para la escena. El decir, la posibilidad de decir algo, un texto, es un problema que se incrusta más allá del ámbito de su parcelación y configuración formal en diálogos o monólogos, en coros o asiladas en indefinidas voces. Es un problema que afecta el presente del actor, el estar ahí más allá de que sepa o no quién es y bajo qué circunstancias está afectado. Y aquí voy a lo que me interesó de hacer "narraciones escénicas"³.

Repito que no había intención de ultra modernidad. A riesgo de decepcionar espíritus románticos, la propuesta es más sencilla. Se trata de revisar y problematizar el asunto del lenguaje en los emplazamientos realistas de la ficción teatral.

Y sí. Cuando un personaje o una voz no nos suenan, nos parece discursiva y decimos que está mal, que no sirve y que no se puede decir aquello, que suena falso, rimbombante y dominguero apelamos a nuestras lecturas y reformulaciones de la realidad. Hasta hoy así se había representado, reestructurado el lenguaje para trasladarlo a la ficción. Pero esos modelos, esos códigos cambian, necesariamente cambian, se renuevan, se contaminan o mutan, se expanden, porque la realidad misma se expande. La cibernética agrega otros espacios de reflexión éticos y estéticos. La manipulación genética. El lenguaje, entonces, sus estructuras expresivas también cambian, se expande, se modifican si quieren poder aproximarse a expresar, a ser experiencia.

Aquí, aunque de manera burda, saltan una serie de cuestiones interesantes y tristes. Supongamos que entre mucha basura hay una obra verdaderamente buena, importante de considerar porque tiene aliento de futuro, porque tiene, amorfo y poco desarrollado, pero lo tiene, el germen de lo otro. Consideremos a esta posible obra revisada con los instrumentos que servían para analizar lo anterior:

1) Cuando una voz no nos suena se debe a que no está codificada en nuestra experiencia inmediata. O peor, no nos suena porque no corresponde a nuestras aspiraciones de verismo en el habla del teatro, a este sistema anterior para nombrar la realidad. No nos suena porque no nos resulta conocido. De este modo, si alguien usa una palabra que no conoce (cosa por demás frecuente) y que produce dislates o rompe la línea causal de la comunicación, resulta que traiciona su pensamiento, que no es coherente en su idiolecto y que no tiene derecho a existir sino como un esperpento errático en el imaginario de un autor a vilipendiar. No construye idiolecto. El idiolecto es una exigencia idiosincrásica normativa. Un ignorante sólo puede hablar como ignorante, un niño como un niño. Impone un sistema causal y anula la posibilidad del caso. Es un aparato restrictor. Un hablante construido, una ficción, pues, que se sostenga como experiencia del lenguaje que no se sustenta en el aparato verista de representación de la realidad es, a la luz de este concepto, un error craso. Eso

que suele llamarse idiolecto se reduce a una práctica cerrada de códigos reconocibles muy próximos a un circuito de hablantes que niega a otros solamente porque no puede orejarlos, porque no los conoce, porque no le suenan. Así, el terminajo niega otro emplazamiento o uso del lenguaje que no le sea propio o legible. Acordemos que no todas las obras pueden ser medidas de la misma manera. Es ahí que deberían trabajar nuestros críticos, en entender estos vacíos conceptuales y proponer instrumentos de lectura. Cuando se sirven de modelos preexistentes su tarea es más fácil. Algo cabe o algo no cabe en sus sistemas de análisis. Punto. Si confiáramos en nuestros lectores de teatro, aún en nuestros lectores especializados, estaríamos en graves problemas. Aunque estamos, de hecho, en grandes problemas. Lo triste aquí es que son el mal periodismo, una jerga técnica huera y la televisión los canales de influencia que orientan nuestra oreja (sin contar la mala "poesía" que todos escuchamos en voz de cantantes mediáticos), nuestra construcción de lenguaje, nuestra lectura de la realidad.

2) Cuando una voz o un personaje no nos suena tal vez deberíamos desconfiar un poco más ordenadamente, sin el prejuicio de que eso no se puede decir porque no es teatro ya que nos plantea el problema del "eso cómo se dice". Porque justamente ese puede ser el meollo. ¿Cómo se dice eso? No pasa a menudo, pero es verdad que emplazamientos que contravienen la idea de lo realista en nuestro teatro pueden estar estructuradas desde el lenguaje. Tal vez en esa dificultad para decir algo está la clave de un acercamiento no realista, es decir, de modificación de códigos, de reformulación de la realidad, de construcción de otra cosa que trastoca, incluso, el sistema pedagógico actoral vigente. A nuestros actores se los prepara para decir a O'Neill, a Chejov, a Ibsen. Ya luego se los pone a cagar sangre cuando lo más arriesgado que han hecho es decir versos de Lope y se les pide que hagan a Pinter o a Beckett. Nuestro espectro en ese sentido es limitado. Si se puede decir más o menos como hablamos, es realista, si no, brincamos, hacemos muecas, engolamos la voz y ya hemos dado el salto al teatro no realista. Eso que llaman teatro no realista

debería ser más que dengues acrobáticos. Estoy seguro que en la nueva escritura (desde luego no en toda, hablemos de la verdaderamente buena, y sabemos que es poca) está el germen de una lectura distinta, distorsionada tal vez, de la realidad y que las escuelas de actuación están formando actores en modelos anteriores, en sistemas de representación que corresponden, si bien nos va, a la representación realista-psicologista que descansa todavía en las malas lecturas de Stanislavski. No hay, como lo hacen en Francia con su Koltés, actores capacitados para decir a Legom o a Hugo Wirth. No se piensa en la nueva escritura como una (nótese que no digo LA) fuente de renovación del lenguaje teatral. Tampoco hay directores interesados en investigar con sistema ya no digamos la nueva escritura, sino sus propias herramientas, sus marcos conceptuales. La prueba es que se muestran ciegos y recurrentes, salvo contados casos –curiosamente el caso excepcional que se me ocurre es el de un autor mexicano que cuenta con un director inglés⁴– a la ilustración y a lo evidente. Y cuando hay riesgo o sistema o búsqueda, sobreviene la lápida conservadora. Pasa que a la gente le dan ganas de decirle a alguno: “Oiga señor, fíjese que está usted bien pendejo, pero bien pendejo, porque su personaje está muerto y así no hablan los indios que no conocen la ciudad. No es coherente, no es realista, su hablante tiene una amplia e inverosímil competencia semántica. No sabe usted lo que es la acción. Puro blablablá”. Me hubiera gustado ver al ingenuo capaz de decirle a (R.) Obregón, “No señor, esto es una chaqueta engantada, muy elegante si quiere, pero una chaqueta, *Las Mil noches* están hechas nomás para leerse. Regréseme mi dinero”. La gente quiere decir esto porque lo vario, lo distinto, contraviene sus ansias de control: “En la escena el diálogo, las novelas en el librero”, acabando así, de un plumazo, con el ejercicio irreductible de lo que le sale al artista de los tanates. Lo peor de todo es que a veces le atinan lo artistas y la gente buena se enoja más. Me indigna la incapacidad de distinguir la literatura de las mamadas, pero todo se taza igual cuando no está en dialoguitos. Me sorprende más que se tienda a disociar la literatura del teatro, porque siempre, desde que el teatro es teatro, este se ha nutrido de ella. Me escandaliza este repentino asco por las construcciones lingüísticas. Pero ni modo. Nuestros prejuicios son duros y resisten. Si no se parece a lo conocido, es mejor no conocer, parece rezar nuestro manual interno.

3) Si un texto no está articulado desde el sistema de producción dominante, es decir, con prolijas acotaciones que le den juego a

los diseñadores y demás comerciantes de ideas para hacer vistoso lo que sólo puede ser visible si sucede el teatro y no “numerito”, no sirve. No tiene acción. Son sólo palabras. No le cabe una escenografía lucidora, no reparte el taco y está mal, de entrada.

4) Porque cuando se habla de manera extraña en una obra partimos del presupuesto de que es errónea. Aunque lo que la viste sea perfectamente pendejo, eso sin duda está bien. Lo hizo un artista que sabe lo que hace. Así pasa con la lectura o dirección de una obra. Pero es sospechoso, profundamente sospechoso.

5) Y es sospechoso porque estamos todos de acuerdo en que la verificación de un texto para la escena es la escena misma. Pero no hemos pensado quién verifica el aparato de puesta en escena, o si se trata de una lectura correcta. ¿Quién verifica a quién? Una lectura dramatizada verifica un texto y puede prevenimos contra un bodrio insufrible. Gracias. ¿Pero quién nos previene contra los insufribles bodrios en que se convierten las malas puestas en escena? Generalmente, no hay aviso y cuando todo se ha gastado en cerezas para el pastel resulta que el pastel es insustancial y las cerezas más que adornar embarran. Esto sugiere al lector atento un detalle importantísimo. Se verifican los resultados artísticos, pero no en igualdad de condiciones. La puesta en escena asume cierto rol paternal que valida o no la oportunidad y factura de un texto. Y la puesta en escena como instrumento escrutador, como implacable lupa es casi incuestionable. Imagino que por creer eso muchos señores directores, importantes artistas, los señores directores, no me cabe ninguna duda, se enojan cuando alguien les dice que su trabajo está mal. Han de pensar, “¿Pero cómo, si no soy escritor? Verifiquen, pero a su madre”.

Quiero llamar la atención a que estas consideraciones tristes obedecen más a las razones por las cuales decidí escribir narraciones para la escena que a una querrela amargosa, aunque tengan todo de querrela y todo de amargosas.

Escribo narraciones para volver, una vez más, otra vez, a lo duro y esencial del teatro que me gusta ver: al actor pensando, a la palabra que me permite volar, al escenario vacío que hace posible el sueño.

Me gustan las narraciones porque se desmarcan del logos central y permiten la coexistencia de voces y puntos de vista simultáneos (obvio, estamos pensando aquí en narraciones que no se construyen a partir

de un narrador omnisciente). El drama parte de que el personaje es solamente él. En la narración el personaje puede ser él y el que lo mira, y el que mira al personaje mirar al que lo mira, etc.

En la narración, el trabajo del actor es total. Se enfrenta a una construcción de lenguaje distinta al código que conoce, a una construcción del lenguaje libre y que se reinventa cada vez y que no tiene canon reconocible.

En la narración hay variedad que se opone al siempre lo mismo que ha sido el drama (en su sentido canónico) y su historia: una manera única, ilusoria y pública para “representar lo que la vida tiene de representable” (Gurrola *dixit*).

La narración nos aproxima de una manera más simple y menos artificiosa al teatro como una práctica incluyente, capaz de hacernos sentir el nosotros al que siempre aspiró. Además plantea un orden horizontal de los creadores que intervienen, un orden menos comercial porque lo que cuenta es contar lo que cuenta en lo que se cuenta.

La narración porque en el fondo, quien narra no finge, no juega a que es otro que no es: juega a ser todos los que puede ser. El que narra se despoja de sistemas ilusorios, pero nos obliga, y más que obligarnos nos permite acompañarlo en la difícil tarea de imaginar sin referentes duros, figurativos y costosos, mucho más costosos de lo que parecen, y no me refiero al dinero. Digo costosos porque anclan.

Paremos aquí.
Seguimos.

NOTAS

¹ Hago una paráfrasis de la introducción que Jean-Pierre Sarrazac hace para su *L'avenir du drame*. Me parece que la cita exacta es el epígrafe que abre este dossier.

² Véase, para ampliar la referencia, el espléndido ensayo de Luis Enrique Gutiérrez O. M. “La máquina de Esquilo” en *Lecciones de los alumnos*. Anónimo Drama. México, 2006.

³ Narraturgia es un término que acuña, según sé, José Sanchis Sinisterra y que le encanta usar para divertirse, no sin cierto aire denostativo, al maestro Jaime Chabaud. Aquí otro deslinde: No me interesa la “narraturgia” como un juguete conceptual o como el otro terreno resultante de la división de los teoretas, ni nominar nada más allá de mis propias experiencias como escritor.

⁴ Con esta afirmación malinchista no quiero decir otra cosa sino que los ingleses tienen una tradición sólida que incluye el trabajo con nueva escritura. Es decir, se hacen preguntas, se inquietan por el estar diciendo eso en la escena y resuelven un poco menos de oficio, como cínicamente, nos gusta decir a nosotros de nosotros mismos.

EDGAR CHIAS. Dramaturgo, reseñista y promotor cultural.

EL DRAMA Y SUS HORIZONTES

Jean-Pierre Sarrazac

Traducción: Carmen Mastache

Rapsodaje – acción de rapsodar,
de mal remendar.

Rapsoda – Antiguo término griego.
Nombre dado a quienes iban
de ciudad en ciudad
cantando poesías y fragmentos
recortados
de la *Ilíada* y de la *Odisea*...

Rapsódico – Que está formado de fragmentos.
Littre

Rapsodia – 1º Serie de fragmentos
épicas recitados por los rapsodas.
2º Pieza instrumental de
composición muy libre.
Petit Robert

ESCRIBIR EN EL PRESENTE

Se escucha decir: la escritura dramática provocaría un retardo permanente sobre el resto de la literatura. Sorda a la modernidad, tiene vocación por el inmovilismo.

La inspiración de una gran cantidad de piezas contemporáneas parece emanar de una fuente petrificante. Bajo la irisación de un tema o tono actual, aparecen las puntualizaciones de una dramaturgia inmutable desde hace siglos: la escritura dramática en su forma canónica. En estas obras, la creación se pervierte en la conservación de las formas del pasado, y la preocupación realista, cuando se manifiesta, torna al voto piadoso. Semejantes piezas no nos ofrecen más que la parte volátil, pues no es inocente tomar prestadas, para representar el mundo actual, las arquitecturas de un universo devorado. Porque la forma, si se le cree a Hegel, es un precipitado del contenido y las formas antiguas exudan las viejas ideologías. Estos autores que, al

pretenderse progresistas, acaban con el arte de los siglos precedentes.

Por suerte, otros artistas fijan en las categorías estéticas una mirada histórica y se dan cuenta, parafraseando a Brecht, que no basta decir cosas nuevas, que es necesario decirlas *de otro modo*. Escribir en el presente, no es contentarse con registrar los cambios en nuestra sociedad, es intervenir en el “cambio” de las formas.

¿La aspiración primordial de las escrituras dramáticas contemporáneas, no es precisamente obtener la misma libertad inventiva que la novela, género libre por excelencia? Pero el prejuicio es tenaz: mientras que se admite sin reticencia la vocación del género novelesco para formularse sin cesar, variar y renovar sus estructuras, se persiste en rechazar, a nombre de la óptica teatral y de la sacro-santa construcción dramática, esta posibilidad en un obra escrita para la escena.

Nadie duda sin embargo que la sacudida que Brecht hizo pasar a las bases aristotélicas del teatro occidental abrió nuestro teatro a las perspectivas de emancipación. Pero si el brechtismo ha fecundado el arte de la escena, no ha sido más que una influencia nefasta sobre los dramaturgos franceses. Víctimas del mito de un progreso en literatura, algunos autores han creído de buena fe que se trataba de “superar” la forma dramática y de instalarse en el campo sin división de lo épico en el teatro. Por falta de fuerza para realizar concretamente esta superación, se dejaron engullir por la estela de la obra brechtiana.

La dramaturgia francesa presentaba, al fin de los años cincuenta, un paisaje casi desértico donde se miraban fríamente dos clanes irreductibles de seguidores: partidarios del Teatro del absurdo y aduladores de Brecht (sólo Adamov intenta una síntesis, a partir del ping-pong entre la dimensión metafísica de sus piezas anteriores y el teatro social y épico de Brecht).

Puesto que finalmente la modernidad de la escritura dramática se decide en un doble movimiento que consiste por un lado en profundizar, deconstruir, cuestionar las formas antiguas y por otro lado en forjar las nuevas, ¿está permitido solamente esperar que cese todo dogmatismo respecto a la cuestión principal de las relaciones entre lo dramático y lo épico?

LA OBRA HÍBRIDA

Al interrogarse sobre la llegada de un *teatro rapsódico*, cosido de momentos dramáticos y de pedazos narrativos, uno se pregunta si nuestra tradición teatral no esconde desde hace mucho tiempo una parte refractaria a la forma dramática, una parte *épica*.

En esto nos interesan los dramas de Diderot y Beaumarchais, incluso si no constituyen éxitos artísticos. Estas obras participan en efecto de un teatro épico *nativo* superficial tal vez, pero acorde a nuestra genealogía estética, social y política. Desde *Le Fils naturel* o *Eugenia* se expresa el deseo de una emancipación del drama por la novela. La categoría de novelesco está omnipresente en la práctica teatral de Diderot, en la que es incluso fundadora la “novela”, es el estado original de una pieza, su material o, si se quiere, su fábula desarrollada – “Oh amigo mío ¿quién es el que meterá esto en escenas? ¿Quién es el que dividirá esta novela en actos?”, escribía Diderot a Grimm. Un siglo más tarde, es Zolá, quien víctima de la impropiedad de la forma dramática para satisfacer sus exigencias realistas, retomará la idea de una contaminación benéfica, tanto en el plano estructural como en el plano temático, del drama por la novela. Para el maestro naturalista, es el cimienta novelesco el que garantiza de una obra tanto la apertura social como la diferencia con respecto al canon anticuado de la “pieza bien hecha”.

“A-canónica por excelencia”, tal es justamente la virtud principal que Bakhtine reconoce de la novela, género en perpetua evolución, renovando permanentemente los medios de su aproximación del mundo. Bakhtine teoriza en el siglo XX la intuición de Diderot y de Zolá: la novela, por su forma enteramente libre, puede ayudar a la evolución de otros géneros, en particular el teatro. “Pero -precisa Bakhtine- la novelización de la literatura no significa la aplicación a los otros géneros del canon de un género que no es el suyo. ¡Puesto que la novela no posee el menor canon! Por su naturaleza misma, es a-canónica. Es flexible. Es un género que eternamente se busca, se analiza, reconsidera todas sus formas adquiridas (...) También la “novelización” de otros géneros no significa sumisión a los cánones que no son los suyos. Al contrario, se trata de su liberación de todo aquello que es convencional, muerto, ampollado, amorfo, de todo eso que frena su evolución, y los transforma en estilizaciones de formas caducas.”

Pero los defensores, artistas o teóricos, de la pureza de la forma dramática hacen escuchar su voz. “El Teatro se deforma. Se infla de los procesos de la novela. Se deja contaminar”, exclama Copeau. Cuanto al hegeliano-marxista Lukács, no le falta ocasión de vituperar los intentos de novelización de la escritura dramática, en su opinión, contra natura.

Es comprometiéndose en esta voz impura de la novelización, no en desagrado de estos guardianes de la virginidad de la forma dramática, que nuestros dramaturgos tienen la mayor oportunidad de producir obras nuevas. En la medida en que la introducción en Francia, durante el último cuarto de siglo, de la “Gran forma épica del teatro” inventada por Brecht no ha dado más que injertos estériles, ¿no es justo aplaudir a las tentativas, más conformes a nuestra tradición, de ampliar el campo de la escritura dramática, de renovarla, pero sin imitar servilmente un modelo?

La Remisa, primera pieza de Roger Planchon, que bajo pretexto de una investigación policíaca -el viejo Emile Chausson viene de ser asesinado - detalla la existencia, sobre varios decenios, de la familia Chausson y del pueblo de La Borée, es justamente construida como una novela dramática. Aunque antes el tema de la memoria popular no se haya impuesto al teatro o al cine, esta pieza

desarrolló la saga de una dinastía campesina de la Ardeche, la tentativa de sobrevivir en el lugar después de la diáspora. *La Remise* está además en competencia no sólo con una novela sino con un ciclo novelesco entero, en la manera de Balzac o de Zolá. Del invierno de 1923 a mayo de 1954, los nueve cuadros de la pieza dan cuenta de los destinos de tres generaciones de Chausson.

La apuesta no es sin embargo sostenida más que a precio de un equilibrio de los más precarios. Decepción de no tener, de la novela no escrita, más que una magra antología: los saltos, las elipses aparecen más que como las decisiones del narrador como sus faltas: dispersos, los cuadros se parecen a un pequeño paquete de fotos amarillentas, escapadas de una colección perdida. Y si la pieza escapa sin lugar a dudas a la “totalidad dramática”, ella sugiere con mucho otro modo de totalización, el de la novela del siglo XIX, para que no le perjudique la confrontación entre su proyecto fantasmagórico y el resultado. Todo transcurre como si el autor no consiguiera conciliar sus aspiraciones de dramaturgo épico y una retórica indudablemente hiper-dramática. Las grandes horas de los Chausson suceden, en el espacio de los cuadros sobrecargados de información, de eventos, de micro-conflictos, como minutos fugitivos. El tiempo épico, que combina generalmente el presente, el pasado y el futuro, se canjea permuta en un presente inasible.

Los cuadros están llenos a reventar de una materia novelesca contraída. La estructura general tiene a bien ser épica, el detalle, éste, queda convencionalmente dramático. Los granos se caen del racimo. De hecho, la novedad de *La Remisa* es cierta, pero su gesto mal asegurado. De esta manera, de la investigación policíaca, consecutiva a la muerte del Viejo, que sirve de pretexto a la rememoración del pasado de los Chausson y de vínculo entre los cuadros: mezclando las voces de los inspectores, los ancianos del pueblo, tomados como testigos, y de Gabriel Chausson expirando cerca de su hijo en el hospital, ésta (la novela) no engendra más que un relato disfrazado, al que se le habría dado *in extremis* color natural y verosimilitud dramática. Al inicio de cada cuadro, una laboriosa reexposición no hace más que aplicar, nueve veces en vez de una, el modelo de la dramaturgia clásica: allí donde Brecht hubo hecho intervenir un canto

o una recitación, incluso un simple título proyectado, Planchon procede con alusiones anecdóticas: por situar, en el cuadro II, la fábrica a la que Emile Chausson va a prender fuego, se evoca la gallina que un carro de la susodicha fábrica ha atropellado...

En *La Remise*, el narrador renuncia a trabajar a descubierto. Se borra delante de la evocación dramática. Uno remarca en efecto las audacias de construcción, las rupturas -después de un cuadro en Privas en 1953, un cuadro en La Borée en 1950 - pero que no intervienen más que en límite de la escritura. Se tiene la impresión curiosa de asistir a movimientos de cámara y a encuadres fuertemente originales que siempre volverían a fijar en el mismo lugar del mismo estudio la misma escena paralizada.

La construcción de *La Remise* puede parecer excesiva; tiene sin embargo el mérito de revelar uno de los destinos del drama: su hibridación con la novela. De antemano el novelista Döblin se asombraba al final de los años veinte, en favor de las obras intermedias entre el relato y el drama, de que “se le reprochara a un mulo no ser ni un burro ni un caballo”. Estas obras que Piscator llevaba entonces a la escena podían, ellas también, parecer rudimentarias, no contribuyeron menos a quebrantar uno de los fundamentos de la estética clásica: la concepción del drama a la imagen de un cuerpo viviente. En su *Poética*, que podría desde diferentes puntos de vista ser considerada como una aplicación de sus teorías biológicas y de su *Tratado sobre las partes de los animales*, Aristóteles compara la fábula de una pieza de teatro a un “bello animal” del que esta debería tener la unidad y las proporciones. Durante milenios esta analogía ha hecho dogma y ha acompañado el desarrollo del drama. Subvertir la estética clásica es, entonces, intervenir prioritariamente en este lugar metafórico donde se elabora una concepción organicista del drama. Al que se llega encaramado sobre un mulo o sobre cualquier otra montura. La parábola de la obra moderna, podemos escucharla de la boca de Kafka. Es la parábola del “Cruce”: “Yo poseo una extraña bestia, mitad gatito, mitad cordero. Yo la heredé de mi padre. Pero ella se convirtió en lo que es durante mi vida; antes ella era más cordero que gato. Actualmente tiene igualmente de los dos. Del gato tiene la cabeza y las uñas; del cordero el tamaño y la



¿DRAMATIVA O NARRATURGIA? NUEVOS CAMINOS DE LA ESCRITURA DRAMÁTICA

forma; de los dos, los ojos que son vacilantes y salvajes, el pelaje que es dulce y corto, los movimientos, que pueden incluso ser brincos como deslizamientos”.

Frente a ella, la criatura kafkiana descubre un doble horizonte: el de su radical inviabilidad, que, no identificable y prácticamente irrepresentable, constituye a la vez una aberración de la naturaleza y un desafío a la mimesis; y, al mismo tiempo, el (horizonte) de su metamorfosis infinita, si es verdadera, siempre según el relato de Kafka, que “no contento de ser cordero y gato, se diría que ella quiere ser perro”.

Con respecto al cruce fantástico del drama moderno, *La Remise* representa desde luego una fase un poco primitiva. El mulo, de acuerdo. Se ve sin embargo esbozarse, en esta pieza, el gesto del autor-rapsoda del futuro. Practicar la vivisección. Cortar y cauterizar, coser y descoser en el mismo cuerpo del drama. Que los primeros resultados de la hibridación sean modestos importa poco en vista de esta constatación *posteriori*: el drama se sentía aprisionado en la piel del “bello animal”; su sangre aspiraba a ser mezclada.

La novela dramática planchoniana no sella más que un encuentro convencional, torpemente arreglado, entre dos géneros literarios, la novela naturalista y el drama campesino. Pero anuncia además vastas hibridaciones: cruces, no solo entre géneros literarios históricamente delimitados (clasificaciones demasiado estrictas y contingentes) sino entre los grandes *modos poéticos*, que remiten a las formas originales y están dotados de una base antropológica: la épica, la dramática, incluso la lírica.

Una pieza de Gatti, oportunamente titulada *La Naissance*, relata un episodio de la guerrilla en Guatemala contra el imperialismo americano. Porque es precisamente el producto de una hibridación entre el modo épico y el

modo dramático, esta pieza consigue mostrar como un hombre puede comportarse, con otro hombre, unas veces como cordero y otras como lobo. Butch el militar negro-africano fraterniza con Sombrerón, guerrillero negro guatemalteco, en el tiempo del drama (en las relaciones entre cercanos) pero el ciclo de golpes y la tortura (están) en el tiempo de la historia (a lo lejos). La alternancia de modos poéticos –aquí lo dramático y lo épico – permite al dramaturgo rendir cuenta de nuestra existencia como *separada*, como teatro de una disyuntiva trágica entre lo social y lo existencial.

En *Convoy*, pieza que se incluía en el espectáculo *Vichy-Fictions* de Jean-Pierre Vincent, Michel Deutsch retraza el éxodo, en 1941, de la joven judía Hannah Friedmann, recogida por una vieja mujer en una pequeña ciudad del Sur-Oeste de Francia, escondida bajo la falsa identidad de Marie Lupiac, después denunciada a las autoridades por los familiares de su benefactora y, finalmente, llevada por la policía vichysense. En el seno de esta obra, es la protagonista, ella misma, el objeto de una hibridación: unas veces personaje individualizado de un teatro intimista, viviendo con su protectora una relación ideal donde no cuentan ni la edad ni referencia social alguna, otras veces corifeo del poema épico del éxodo. Cruce prolífico de un personaje singular y de un personaje múltiple. “MARIE, como presa de pánico: ¡No me dejes sola! ¡No me dejes!... ANNE, volviendo hacia la joven: Jamás, María... María, mi inquietud, jamás te abandonaré... MARIE: Ellos nos separaron/Ellos no nos querían/Era la noche/Los hombres cerca de las alambradas/Las mujeres y los niños cerca del abismo.../¿De dónde viene usted?/Yo me llamo Esther Jablonski. Soy de Berlín./yo vengo de Varsovia. Mi nombre es Raquel. Raquel Bernheim.../Y él, es David. Tiene tres años. Es mi hijo más chico/ Yo me llamo Zelda

Liebermann. Mi marido, no han escuchado hablar de mi marido? Lo vi caer aporreado...”

A través de Hannah Marie, el autor se volvió rapsoda.

A diferencia de la *Remise*, *Convoy* como *La Naissance* no se dedican a fusionar dimensión épica y dimensión dramática. El emblema de estas piezas ya no es más el “mulo” döbliniano sino el “cordero-gatito” kafkiano cuyos dos animales componentes permanecen para siempre discretos el uno con respecto al otro, desunidos.

Brecht, cuya obra es contemporánea a la *Physique* de Max Planck, nos introdujo a una estética contemporánea del *discontinuo*. Primer separación de las concepciones orgánicas del drama. ¿Es posible proyectar, en la época de las manipulaciones genéticas, una estética de la desunión? Puesto que la homología entre el arte y la ciencia no es menos lícita ahora que antes, con tal que no se mezcle, a la manera jdanoviana, de confundir los destinos. Al organicismo que continúa a pesar de todo haciendo ley (cuando Lukács denuncia “la inhumanidad” que confiere al drama moderno sus tendencias narrativas, es de hecho el abandono del modelo del “bello animal” lo que él ve venir), la modernidad responde a través de la paradoja de la hibridación.

En verdad, no se trata, en nombre de quien sabe qué modelo «mecanicista», de deshumanizar el drama pero sí de producir obras *contra natura* y de preferir a la rígida imitación de la bella naturaleza la libre variedad de monstruos.

JEAN-PIERRE SARRAZAC. Dramaturgo y teórico francés, profesor de la Sorbona de París.

CARMEN MASTACHE. Actriz. Egresada del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Actualmente estudia en Canadá.

INCERTIDUMBRE DE LO QUE EXISTE

TEATRO CON TRES INTERMEDIOS

Alberto Villarreal Díaz

*Los vínculos no son eternos,
y no todo puede vincular a todas las cosas,
y si lo hace, no puede hacerlo
de la misma forma.*

Giordano Bruno

Toda discusión sobre las formas y estrategias del teatro constituye, simultáneamente, una discusión sobre las formas y estrategias de los modos en que se comprende -no con ideas sino con pulsos del sistema nervioso- que algo existe. El teatro revisita, a forma de pregunta, una condición que creemos habitada y entendida. ¿Cómo sabemos que lo que existe teatralmente, existe o no realmente? Para contestar de modo breve, citaremos tres formas o estrategias del teatro para presentar en el aquí y el ahora, aquello que realmente no está, pero que según el sentido teatral, no necesita estar en la realidad para poder deconstruirla y fragmentarla.

La primera estrategia es la dramaturgia, que en sus metamorfosis canónicas tiene por objeto presentar la existencia de la forma más directa posible. Es acontecer ficcional del presente, contrapesado por el aquí y el ahora. Con el combustible del drama, debe hervir ante nosotros.

La segunda es la narraturgia¹, que en sus metafísicas canónicas apela a una existencia en segundo grado. Es decir, que lo que aparece en el aquí y ahora de la escena, no tiene sentido más que como escalera de Jacob o espacio de precipitación de la ficción que ocurre en otro lugar no encarnable en el presente. Si la dramaturgia cree en la acción del espacio-tiempo, la narraturgia tiene su acto de fe en que todo mecanismo del drama puede contenerse y comprimirse en la palabra. Si la palabra es el medio para hacer presentable lo no presentable, una palabra es un sistema teatral comprimido a su forma última.

La herejía para los ortodoxos del drama es provocadora, la trinidad acción-espacio-tiempo se encarna en una humilde y mortal palabra. La existencia en forma directa es desplazada por una en segundo grado, el espacio tiempo sólo es necesario como recipiente para evocar la realidad que habita en otro lugar. Es sólo un intermediario. Si la dramaturgia es la doctrina del presente, la narraturgia lo es de la intemporalidad contenida en el sujeto, verbo y predicado.

La tercera estrategia o fe, es la de lo postdramático, que sin organizarse en dogmas citables², podría pensarse como los mecanismos para convertir al teatro en espacio de conflicto de su propia teatralidad, donde la presencia directa y sus intermediarios son la materia central de conflicto. Presencia en primeros, segundos, noventa, ciento ochenta o trescientos sesenta grados. La fe y sus herejías como materia misma de teatralidad³.

Pero podemos encontrar una valoración adecuada de estos tres estados de la existencia y sus intermediaciones en el teatro, acudiendo a la visión renacentista del proceso de impresión de la realidad en el espíritu. La citamos porque finalmente el tema es el mismo y los efectos buscados, casi idénticos.

En este proceso, la *imaginación*, es el acto de obtener una impresión sensorial que se adecua al objeto, es el eslabón más cercano a lo que la cosa es en su modo de existir. Después aparece la *fantasía*, que es la capacidad de abstraer el producto de la imaginación y de interrelacionarlo con otras imágenes no presentes. Una vez que la fantasía llega a una síntesis, se elabora el *fantasma*, que es imagen universal de la forma percibida y entendimiento de los modos de la percepción en sí, a partir de él se crea el juicio y el conocimiento.

Esta organización muestra los niveles de intermediación para conocer o estar en presencia de algo, pues no es posible

conocer sin intermediación, y cada grado es necesario para llegar al *juicio*.

Si transferimos la imagen a la dramaturgia, la fantasía a la narraturgia y el fantasma a lo postdramático, podremos encontrar una progresión coherente con la de presentar la existencia en el teatro, donde ésta se muestra de forma más o menos directa y con mayor o menor intermediación, generando así, diferentes grados de teatralidad.

Pero concluyamos en el principio de la discusión, no en la de este ensayo sino casi en la de las fuentes conocidas sobre el tema. La división imagen, fantasía y fantasma renacentista, fue tomada de la capacidad cognoscitiva del espíritu descrita por Aristóteles (proceso con el que en nuestros días, el filósofo tiene aún mucho que decir en materia de teatro), donde acentúa la necesidad de llegar al estado final del conocimiento y apropiación de la realidad por el espíritu. Es ahí a donde cualquier intento dramático debiera aspirar más allá de su forma, a esa comprensión, dada por el sistema nervioso, de que algo existe; dotada además de una preocupación renacentista central, la de que toda forma, más allá de suponer una estética, supone una ética, que por supuesto, no tiene nada que ver con el almohadón de plumas del aplauso.

NOTAS

¹ Ese animal hogareño que siempre ha dormido y comido entre nosotros, pero que recién ahora (ya sea por olvido, sobrebia o madurez) nos decidimos a darle un nombre.

² Cosa que hace pensar a muchos que esa ballena blanca no existe.

³ Dentro de este procedimiento cabría el texto pensado como ensayística. estrategia de descomposición de lo dramático y lo narrativo por lo que debo confesar especial afinidad.

ALBERTO VILLARREAL DIAZ. Dramaturgo, director y pensador teatral. Uno de sus montajes más destacados es Máquina Hamlet de Heiner Müller. Becado por el FONCA y la Fundación para las Letras Mexicanas.



LA NARRACIÓN TEATRAL*

Gerardo Guccini

Traducción: Luis Enrique Gutiérrez Ortíz Monasterio

La "Narración teatral" explota en los noventa con la representación televisiva de "Racconto del Vajont" (1997), que con sus tres millones de telespectadores contribuyó a la diseminación del modelo, aunque antes ya se hablaba de la "Narración teatral" como de una importante etiqueta de la innovación en el teatro. La moda de la narración teatral parecía no sobrepasar el decenio. Lo que languideció no fueron las historias ni la utilización de la representación épica en la trama de las funciones recitativas como la figura del narrador. Los ochenta se configuraron como un periodo de preparación. En este decenio, la narración teatral sobrevive, o mejor dicho, renace después de que su muerte fue anunciada por todas partes. Deriva a espectáculos de gran fuerza visual y recibe un nuevo impulso por el interés en las tradiciones fabulísticas, de las imitaciones o del retrabajo sobre otros géneros tradicionales, o de la despreocupada apropiación del lenguaje de otros medios. En forma más o menos generalizada, los artistas del "nuevo teatro" asimilan el uso de la palabra y de sus técnicas discursivas, pero la figura del narrador aparece ahora en otro orden: por una parte, el mecanismo general de los espectáculos tiende a corromperse en la individualidad de los unipersonales; por otra, la técnica vocal y corporal se sobreponen por prestigio y espesor teórico al arte de contar. Con todo, basta retroceder a los setenta para encontrar, entre la emergencia del periodo, su propio modelo de narrador mientras que, en el decenio siguiente, se encontrará apenas en plena fase de incubación. Darío Fo después de haber pasado por la radio, la televisión, la revista y la comedia, conjuga la impronta, recibida durante

su primera juventud de los narradores orales de Valtravaglia (Varese), con el redescubrimiento de la juglaría medieval, de lo que resulta *Misterio buffo* (1969), un medio de integración social y formación de cultura política para representarse en espacios no convencionales y ante públicos no habituados al teatro. Giuliano Scabia, con la experiencia de Gorilla Quadrumano (1974), condujo con los estudiantes de Dams di Bologna, a reactivar dentro de la teatralidad y la poesía los prósperos tiempos del teatro de corral y las narraciones populares. Y así, el narrador es redescubierto.

Para explicar esta alternancia entre la presencia y la ausencia podemos observar que tanto Fo como Scabia, a su vez alternando protagonismos, han atravesado un área de innovación que se consolidaba contemporáneamente en otros modelos y culturas teatrales. Por una parte, los maestros de los sesenta (Grotowsky, Barba, Beck), se habían arraigado con la fuerza del ejemplo, y a través de una acción pedagógica muy estudiada y consecuente, un modelo actoral en que los procesos mentales se dilataban a la dimensión física, fundando la unidad "cuerpo-mente", pero sin trasladarse a la expresión verbal, anatemizada como falsa y parcial respecto al profundo sentido de la identidad corporal. Por otro lado, las postvanguardias practicaban los metalenguajes. Como consecuencia directa, la siguiente leva teatral se compara principalmente con tendencias de corte antinarrativo a las que responde con una multiplicidad de recursos, entre los que resulta la figura, por supuesto, de la narración teatral de los noventa que, a diferencia de las experiencias anteriores bajo este signo, transforma la morfología

del panorama teatral. La narración teatral tiene la noción de que la acción de narrar constituye en si misma una forma autosuficiente de teatralidad, pero abre el camino para una multiplicidad de tentativas y posibilidades que por sus espesores originales y absoluta independencia, tienden a aumentar cuando se tiene un contexto en el que pensar en la narración como una práctica teatral corriente resulte instintivo y del todo obvio.

ENTRE LA IDENTIDAD Y LA PERMANENCIA

El estudio de la narración teatral requiere de una aproximación metodológica que se compenetre con el carácter absolutamente persuasivo y difuso de la narración, con la identidad histórica de sus manifestaciones teatrales. La narración es depositaria de la cultura y tiene esa mezcla de arcaico y muy actual de lo postmoderno.

No hay cultura que no cuente con un patrimonio compartido de cuentos. No hay palimpsesto televisivo que no arme su trama de múltiples narraciones. A la universalidad de la función corresponde, sin embargo, la marcada individualidad de los movimientos genéticos que constituyen las maneras, los modos y las formas del narrar a partir de una serie de confluencias que incluyen las aportaciones personales, las contingencias históricas, como las económicas y los instrumentos de comunicación. La compenetración de estos aspectos contrastantes —la permanencia histórica del narrar y la identidad históricamente determinada de las formas narrativas— hace de la narración teatral un fenómeno parafrontal de innovaciones, que presenta en sus propios contenidos esenciales una práctica primaria y generalmente difusa. Mientras el *avant garde* o las emergencias históricas del teatro —como, por no dar cualquier ejemplo, el Teatro Pobre de Grotowsky,

o el Teatro Eurasiano de Barba, el Teatro de Imágenes de Wilson o el teatro-danza de Pina Bausch— se desarrollan en torno a tipologías actorales y a la agregación de elementos espectaculares, sostenidos por líneas de investigación muy características y sin duda originales, la narración teatral tiende a buscar sus recursos en sus propias materias primas. Y, digamos, tiende a metabolizar la experiencia, a traducir en prácticas creativas la impronta narrativa de la infancia, a conjugar identidades personales con bagajes de historias largamente preexistentes. El arte del narrador escénico es la expresión inmediata de un ser que, sin separarse en absoluto de los procesos del *continuum* existencial, se plasma artesanalmente a sí mismo, mas sin buscar refundarse en sentido anatómico, estético o formal, pero especializándose en productos penetrantes y reactivos, controlados y dúctiles, convincentes y enérgicos de la propia dinámica psicofísica del narrar. El estudio de la narración teatral deberá distinguir los momentos de la impronta narrativa de los sucesivos caminos de búsqueda que fluyen durante la composición como una gran constelación de redescubrimientos personales en torno al rol del narrador. Los primeros están estructurados mediante demostraciones de un instinto antropológico primario; los segundos, por el contrario, conservan la dialéctica entre lo individual, el contexto, y los sistemas de pensamiento evidenciando las cualidades únicas e irreducibles de cada caso. Fo, Baliano, Curini y Celestini, experimentaron durante la infancia el estupor del escucha. Fueron guiados en esta experiencia —en el caso específico de Fo— por cuenteros populares y más frecuentemente por sus abuelas y tías: cuenteras expertas en el arte femenino y doméstico de entremezclar el mundo cotidiano con las historias narradas, que, en ese pequeño mundo, además

El arte del narrador escénico
 es la expresión inmediata
 de un ser que, sin separarse
 en absoluto de los procesos
 del *continuum* existencial,
 se plasma artesanalmente
 a sí mismo, mas sin buscar
 refundarse en sentido
 anatómico, estético o formal,
 pero especializándose en
 productos penetrantes
 y reactivos, controlados
 y dúctiles, convincentes
 y enérgicos de la
 propia dinámica
 psicofísica del narrar

de funcionar como referencia, dilatada la acción narrativa saturándola con las sombras de la cocina, la tenebrosa caverna de la chimenea, las genealogías familiares, la vida campirana, y hacía que el pequeño oyente instalara la historia entre los hechos de la existencia. Son experiencias permeadas por los elementos de la cultura popular: ahí vuelven a encontrarse fábulas

o cuentos según esquemas narrativos de impronta fantástica, rituales domésticos, supersticiones, creencias mágicas y el entorno femenino... las improntas producen recíprocamente conexiones con valores que atenúan, en virtud de su filiación común al sustrato popular, tanto las distancias espaciales como las temporales, pero, cuando examinamos el recorrido teatral de nuestros actores/narradores, sentimos cómo el soplo violento de la historia compone y descompone entre ellos escenarios radicalmente diferentes. Dario Fo, una vez expulsado de la red televisiva y separado del circuito de teatro burgués, busca espacios y públicos no teatrales, y los encuentra en los locales y asambleas de la gente de izquierda. El narrador, en su caso, actúa al interior de una comunidad preexistente que atiende a quien plasma en forma escénica sus mismos imaginarios, sus pasiones, valores, visión del mundo y formas de relacionarse. La sátira del poder, la visión proletaria de Cristo, la ridiculización de las instituciones, la celebración de las necesidades fisiológicas y del sentido común dan al juglar de Fo una proyección política que va de las ardientes contraposiciones de aquellos años hasta llegar a una creación colectiva en la que la gente de la izquierda puede reconocerse y celebrarse como una comunidad provocadora de nuevas invenciones populares.

* Fragmento del artículo del mismo nombre, publicado en la revista italiana *Hystrio*, y reproducido aquí gracias a la generosidad de su directora, Roberta Arcelloni.

GERARDO GUCCINI. Dramaturgo, traductor y teórico teatral italiano.

LUIS ENRIQUE GUTIERREZ ORTIZ MONASTERIO. LEGOM pa' los cuates. Dramaturgo y pensador del acontecimiento teatral. Traductor cuando la situación lo requiere.



EL BUEN NARRADOR

INSTRUCCIONES DE USO

Oliviero Ponte di Pino

Traducción: Rodolfo Obregón

En el principio fue Carmelo Bene, o quizás el *Misterio bufo* de Dario Fo. Y luego tal vez “el Lenny Bruce de los Navíos” Paolo Rossi y el Cioni Mario de Roberto Benigni. En resumen, una visión del actor muy lejana al simple ejecutor de un proyecto de otro. La idea del narrador es una idea del teatro que se opone a la Supermarioneta técnicamente perfecta pero carente de subjetividad, y que prefiere lo “sucio” de la improvisación, la confrontación directa con el espectador y con su característica más volátil: la capacidad de atención.

En ciertos aspectos, el narrador recuerda la tradición del gran actor a la italiana, como era antes de la revolución de la puesta en escena y de la aparente contrarrevolución desestructuradora de las vanguardias. Incluso si el consabido retorno de la centralidad del actor sobre la escena rechaza de antemano la idea de utilizar al personaje como un instrumento propio (y, por tanto, la psicología, los tormentos del alma y el desahogo lírico), para moverse en busca de un contacto directo con el público y –por medio de éste– de su propia identidad de autor y actor. Pero evidentemente, para hacer un buen espectáculo de narración no bastan el *pedigree* histórico del narrador, las notas de Walter Benjamin sobre Leskov y las reflexiones de Ong; se requiere de otros ingredientes.

Para empezar, obvio, se necesita una historia interesante, importante y apasionante tanto para quien la cuenta como para quien la escucha (y aquí no estamos lejos de la recuperación de la narratividad en la literatura). Después, lógicamente, la técnica ayuda. Quien haya visto un par de espectáculos de los narradores de grandes ligas aprende enseguida algunos de sus secretos: los trucos que les permiten atrapar y reactivar la atención del espectador, los

puntos de apoyo y los trampolines que ofrece la oralidad, la musicalidad construida por las repeticiones y el retomar los temas y núcleos narrativos. Por lo demás, en una decena de años se ha enriquecido notablemente el baúl de la utilería.

Pero todo esto (la buena historia, la maestría técnica, el rechazo del personaje) no es suficiente. Porque, sobre todo, el narrador debe tener el derecho –y el valor– de contarnos esa historia. El narrador debe ganarse la legitimidad, ya sea al interior de cada espectáculo, ya sea en el marco de una carrera que le otorga credibilidad y autoridad, espectáculo tras espectáculo. En resumen, no basta con que la historia sea “la historia”; tendría que serlo porque es esa persona quien la cuenta. Y los motivos por los cuales, para él, en ese momento, es necesario contarnos esas vicisitudes, deben ser claros, perceptibles, aunque no necesariamente explícitos.

Quien cuenta una historia no puede entonces ser un instrumento neutral, no importa cuán virtuoso sea o cuán aguerrido, o cuán documentado esté en términos históricos o periodísticos. Porque no sólo cuentan los hechos, por significativos que estos sean, sino también el motivo por el cual resultan fundamentales para el narrador y para nosotros. Y al mismo tiempo, sin embargo, debe existir una distancia, un deslinde crítico, porque el narrador no puede ser un propagandista, el cantor de un Edén cualquiera, de un idilio o un triunfo.

De un modo o de otro, el narrador dice “yo”, porque se pone en juego en primera persona. No se pone la máscara. Pero al mismo tiempo, eso que cuenta no es una autobiografía; o mejor dicho, no debe y jamás puede ser sólo autobiografía. Las perspectivas épica y mitopoética de la narración solamente pueden tomar fuerza

en ese deslinde entre el yo que cuenta y la historia que cuenta.

El narrador, por tanto, debe tener una identidad y un punto de vista. Por ello con frecuencia son tan importantes los orígenes geográficos y aún más las raíces lingüísticas que otorgan un triple sostén: identitario, lingüístico y social. Porque la mirada del narrador es a menudo una mirada que viene de un pasado tal vez mítico, de fábula, y de lo bajo, de los márgenes sociales, de los estratos más pobres e indefensos.

Estos espectáculos tienen casi inevitablemente dobleces políticos, o si se prefiere “civiles”. Es por ello que desconfío de muchos espectáculos autonombrados como “de narración”. Por ejemplo, desconfío de aquellos que cuentan una historia interesante, incluso interesantísima, pero que podría contarme cualquier otro, cualquier actor. Desconfío de aquellos espectáculos en los que el narrador se identifica totalmente con el objeto de la narración; de aquellos que se identifican demasiado con el lugar o con la situación en la cual encuentran las raíces, a veces con un giro localista e ideológico. Desconfío de los espectáculos donde el narrador es demasiado el personaje, y por tanto, demasiado actor, y prefiere ponerse la máscara que ponerse en juego. De aquellos en que hay demasiadas caricaturas, por divertidas que sean. En cambio, siguen llenándome de curiosidad aquellos espectáculos en los cuales el actor-autor busca e inventa un nuevo equilibrio entre estas diversas tensiones. Porque sólo así es posible encontrar y quizás inventar nuevas borraduras del yo y del nosotros.

*Artículo publicado en la revista italiana *Hystrio*, y reproducido aquí gracias a la generosidad de su directora, Roberta Arcelloni.

OLIVIERO PONTE DI PINO. Nació en Turín en 1957. Vive en Milán y colabora en *Il Manifesto*, *Il Patalogo*, *Diario*, *Radiotre* y *Revista Golem*. Es autor de *Nuevo Teatro in Italia* (1988). Enciclopedia práctica del cómic, (1999) y del *Quaderno del Vajont* (1999), entre otros.

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

9 TESIS SOBRE LA NARRACIÓN EN EL DRAMA Y CONTRA LA “NARRATURGIA”

José Luis García Barrientos

Llevemos la contraria. ¿Qué, si no?

Una de las señas de identidad -que no la única- del teatro más actual es su mestizaje, su contaminación, su promiscuidad con elementos narrativos; pero de muy diversa índole y que no se deben confundir.

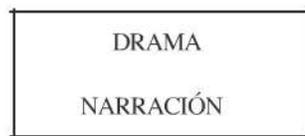
Ignoro si la “narraturgia”, ese híbrido verbal que nos llega por Sanchis Sinisterra, tiene ya un significado en propiedad. Por lo atroz que me suena, yo la tomo como emblema de lo que combato: la idea, decididamente posmoderna, de que la relación entre narración y drama se resuelve en *confusión*. y es que mestizaje no es hibridación, la promiscuidad no disuelve la identidad de los promiscuos, ni la contaminación anula la diferencia entre contaminante y contaminado. Seguramente se trata de un caso más de *confusión a priori*. Se apagan todas las luces y a continuación se decreta la oscuridad de la cosa. Pero que algo sea oscuro no es lo mismo que mirarlo a oscuras. Cuando hablo de luces, me refiero, claro está, a las Luces.

Pensando en el asunto, me parece advertir algunas cosas claras. Las numero, y anoto las que quepan. No dejen de poner la entonación irónica.

1. ESTÁ CLARO que drama y narración se oponen de forma nítida e irreductible en el nivel conceptual correspondiente a sus definiciones (como categorías opuestas). Claridad tautológica, pero no estéril. La primera y definitiva visión -o sea, teoría- es la de Aristóteles al distinguir dos *modos* de imitación, es decir, de representar mundos imaginarios o ficticios (*Poética*, 48a). Lo asombroso es que se pueda sostener, como sostengo”, que dos mil quinientos años después, para poner en pie una ficción, para representar un argumento, siga

habiendo dos vías, dos modos y sólo dos: precisamente los aristotélicos, con la venia de LEGOM 2. La narración es el modo mediato; el drama, el modo in-mediato. El cine pertenece al modo narrativo, en el que el mundo ficticio *pasa* hasta el receptor a través de una instancia mediadora, la voz del narrador o el ojo de la cámara. En el drama (la actuación) el mundo ficticio se *presenta* -en presencia y en presente- ante los ojos del espectador.

2. ESTÁ CLARO que drama y narración se vacían o se suman en un nivel de abstracción superior, el de la ficción o la “poesía”, y que pueden interferirse o contaminarse en grados inferiores, de mayor concreción, de los géneros (históricos) a las obras particulares. El teatro español del Siglo de Oro y el isabelino inglés son más narrativos que la tragedia griega y la del clasicismo francés. Lo son al menos en un cierto sentido. En otro, la griega es quizás más narrativa que la francesa. En cuanto a las obras, se situarán en distintos puntos del espacio definido por dos líneas paralelas, la de la máxima pureza modal y la de la frontera con el otro modo. Gráficamente:



FICCIÓN

Götz von Berlichingen de Goethe y *Woyzeck* de Büchner se acercan más a la frontera con la narración que *La señorita Julia* de Strindberg, *La casa de Bernarda Alba* de García Larca o *Las criadas* de Genet.

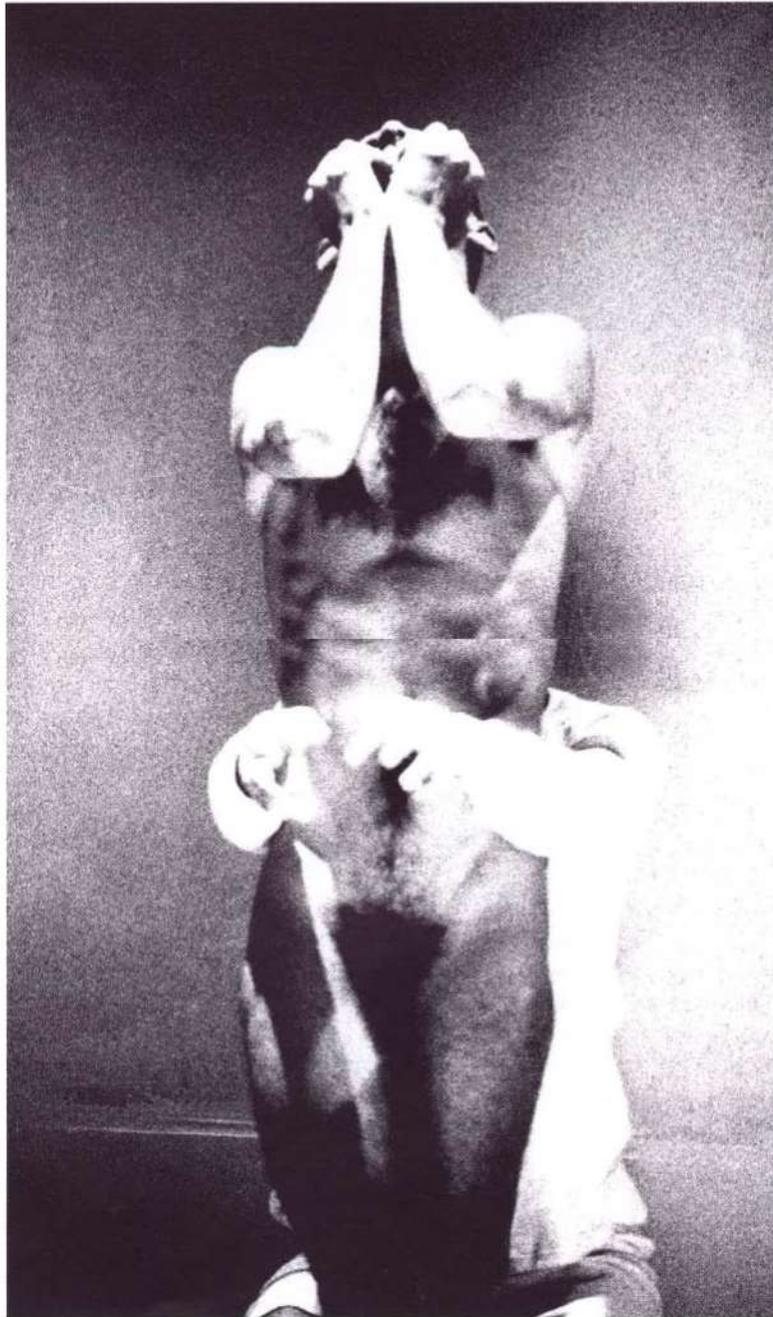
3. ESTÁ CLARO que la narrativización del drama no es posmoderna, ni siquiera moderna, sino, al contrario, antigua y



hasta originaria; para nada posdramática sino más bien predramática y desde luego dramática sin más. Seguramente en el principio fue la narración. Aristóteles ve la tragedia como la culminación superadora de la epopeya, y la evolución del género teatral, como el progresivo aumento del número de actores: Paso de una voz única a una polifonía de voces, del monólogo primigenio al diálogo (en el sentido coloquial). Esquilo, Sófocles y Eurípides tres estadios en ese camino de lo narrativo originario a lo dramático genuino. Pero el proceso resulta reversible, con recurrentes vueltas al origen, a Esquilo, al monólogo a lo narrativo. Desde Séneca hasta hoy mismo “. Por lo que se refiere a las últimas oleadas, Jean-Pierre Sarrazac habla de «la vague du “th éâtre-r écit” qui marque le th éâtre français et européen des débüt des années soixante-dix»⁴ y desde luego con manifestaciones anteriores en los sesenta y antes, como el peculiar teatro de Marguerite Duras. Hay toda una tradición de la ruptura narrativa en el drama moderno, que arranca de la profunda crisis de fines del XIX (Ibsen, Chéjov, Strindberg, Maeterlinck Hauptmann), continúa en las Vanguardias y hasta mediados del XX (Expresionismo

Piscator, Brecht, Dürrenmatt, Valle-Inclán, Claudel, Cocteau, Pirandello, O'Neill, Wilder, Miller, Williams...) y adquiere nuevas fuerzas (O formas más descaradas) en las dos oleadas neo-vanguardistas, en torno a los setenta y a los noventa. En éstas estamos. Y salta a la vista la variedad. Con todo, la divisa de los partidarios acérrimos de las novedades genuinas, entre los que me cuento, debiera ser: *Nihil novum sub sale*.

4. ESTÁ CLARO que el drama puede contagiarse de narración por muy distintas vías. Importa distinguir (al menos) tres tipos de contagio: *temático*, *estructural* y *discursivo*. Los dos primeros no ponen en cuestión la frontera modal; el tercero, según el grado y la forma de realizarse, puede llegar a intentarlo. Narratividad temática es la que estudió magistralmente Peter Szondi para el periodo 1880-1950, desde «una semántica propiamente dicha de la forma», y en ella «el enunciado formal -estable e indiscutido- se verá puesto en entredicho por el contenido», por la mediación temática de un «yo épico». Toda la dramaturgia de Antonio Buera Vallejo, que preside el teatro español de la segunda mitad del siglo XX, está atravesada por ella, por el intento de imponer una «visión» subjetiva, y es la clave también de una obra tan redonda, tan moderna y tan divertida como *¿Estás ahí?* de Javier Daulte. La narratividad estructural coincide con lo que se suele llamar forma de construcción «abierta»⁶ (*Luces de bohemia* de Valle-Inclán), y resulta tan vigente como la anterior. Basta pensar en dos espléndidas piezas de Jaime Chabaud que la llevan al límite, *¡Que viva Cristo Rey!* y *Perder la cabeza*. Ambas, dramas al cien por cien, pero colindantes con la frontera del relato, con el ritmo seco



del fresco histórico y del cine policiaco o la novela negra, respectivamente. Estos dos tipos de narratividad, menos llamativos (quizás por más profundos), son tan interesantes y tan fecundos, al menos, como el tercero. Y están estrechamente

imbricados. A ambos parece afectar, por ejemplo, el quiebre del orden cronológico que resulta capital en *La fe de los cerdos* de Hugo Abraham Wirth Nava. ¿Y qué decir de *Rashid 9/11* de Chabaud, que sigue un orden temporal inverso de principio a fin, en un alarde de maestría no caprichoso, del todo justificado?

5. ESTÁ CLARO que es la narratividad discursiva, la narración sobre el escenario, la que puede resultar problemática. O no, pues está integrada en el drama desde el principio, como relato del mensajero o del coro (o de un personaje). Mientras permanece enquistada, no hay problema. Éste se plantea cuando empieza a proliferar como un cáncer que destruye el tejido dramático, la acción y el diálogo. Si el proceso llega al final, no hay confusión que valga, sino cambio de modo. Se ha pasado del drama a la narración oral⁷. La «narraturgia» como híbrido modal habría que imaginarla como una invasión cancerígena que se parara en seco a la mitad. Y ni aún así. Pues no es lo mismo confusión que mezcla, ni siquiera que mezcla al cincuenta por ciento. La primera me parece impensable; la segunda, un hecho; la tercera, difícil.

6. ESTÁ CLARO que existen dramas (más o menos) narrativos y narraciones (más o menos) dramáticas: textos y espectáculos, narraciones orales y escritas, que habría que examinar por separado. Lo difícil, lo raro es que una obra presente los dos modos rigurosamente coordinados; lo normal, que uno de ellos se subordine al otro y resulte una narración con incrustaciones dramáticas o un drama con interpolaciones narrativas. La frontera

modal queda a sí intacta, y las presentaciones de confusión, burladas. Pero siempre que se tenga el valor (que se hace heroico en la posmodernidad) de llamar a las cosas por su nombre.

7. ESTÁ CLARO que un texto narrativo es un texto narrativo, aunque lo escriba Heiner Müller. Por ejemplo, *Camino de Wolokolamsk*. Cinco textos narrativos escritos en verso⁸; no cinco monólogos; cinco textos, sin marca alguna que provoque pensar que deben ser puestos en escena⁹, ni siquiera vocalizados. Un dramaturgo no es -no tiene por qué ser- una máquina de hacer dramas (en exclusiva); puede también escribir puros ensayos, puros poemas, puras narraciones... Müller ha escrito cinco de éstas. Para escenificarlas les falta lo mismo que a cualquier narración escrita por quien sea: la dramaturgia. Si esto es lo que algunos llaman teatro post-dramático, que venga Dios y lo vea. Porque es lo contrario: predramático. O sencillamente no dramático ni teatro: narración. ¿Que se puede adaptar? Naturalmente, y como cualquier otro texto o cosa: haciendo su dramaturgia. ¿Que Müller quiere que ése sea «trabajo para los ensayos» y subrayar así la autonomía artística de la puesta en escena? Pues estupendo. Pero estos textos son narrativos. Y las posibles (y reales) representaciones de los mismos serán dramas más o menos narrativos, o narraciones orales más o menos dramáticas. y no hay vuelta de hoja, ni más cera que la que arde. ¿O sí?

8. ESTÁ CLARO que las tesis anterior es habrá que confrontarlas con realidad es como la muy exitosa adaptación *James Joyce: Carta al artista adolescente* (1994), de Luis Mario Moncada y Martín Acosta, o la espléndida escenificación por Rodolfo Obregón de las *Mil noches y una noche* (2001 y 2002) Y la más radical *Un alma simple* (2005), de Flaubert, o las excelentes piezas de Edgar Chías *Telefonemas* y *El cielo en la piel*, etc. No hay lugar para el análisis; sólo para dos o tres observaciones sueltas¹⁰. En los espectáculos, ¿es posible que actor y narrador se confundan, narrar y actuar al mismo tiempo; o sólo cabe mezclar ambas funciones, alternándolas? *Telefonemas*, que lleva tan lejos el intento de fusión, proporciona en cambio un síntoma de la

Un dramaturgo no es -no tiene por qué ser- una máquina de hacer dramas (en exclusiva); puede también escribir puros ensayos, puros poemas, puras narraciones... Müller ha escrito cinco de éstas. Para escenificarlas les falta lo mismo que a cualquier narración escrita por quien sea: la dramaturgia

impermeabilidad entre los modos: el editor del texto pretende «separar los niveles del discurso» mediante la puntuación y la tipografía (lo decisivo es que sea posible). En cuanto a *El cielo en la piel*, que va aún más lejos, al menos en su escritura, me pregunto si será, como el de Müller, un texto narrativo sin más. Sé que en la puesta en escena lo narrativo y lo dramático alternaban más que se confundían. En una combinación a mitad de camino entre el drama narrativo y la narración dramática. No sé si será esto la dichosa «narraturgia»; pero dudo que se consiga ir más allá. Quede claro que soy partidario sin reservas de estos experimentos y rendido admirador de sus autores. Decididamente, estoy por la fusión; no por la confusión.

9. ESTÁ CLARO, en fin, que la «narraturgia» como híbrido modal, ni narración ni drama sino otra cosa, pura confusión, es una quimera conceptual. Y, como tal, no existe. (Como queríamos demostrar.)

Todo esto (y más) me parece claro. Pero sólo de momento. Para empezar a discutir. Que es de lo que se trata.

NOTAS

¹ Véase J. L. García-Barrientos, ««Modos» aristotélicos y dramaturgia contemporánea», en *Versus Aristóteles: Ensayos sobre dramaturgia contemporánea*, L. M. Moncada, comp., México, Anónimo Drama, 2004, pp. 17-27; y «Teatro y narratividad», *Arbor* (CSIC, Madrid), 699-700, marzo-abril 2004, pp. 509-524.

² Que ha escrito recientemente que Aristóteles «no entendía el drama» y, más coloquial, que «no sabía ni puta madre del drama» (L.

E. Gutiérrez Ortiz-Monasterio, «La máquina de Esquilo», en *Lecciones de los alumnos: Ensayos sobre dramaturgia y dramaturgos*, L. M. Moncada, ant., México, Anónimo Drama, 2006, pp. 19 Y 21). Descartando la arbitrariedad, que es el privilegio de los creadores a la hora de opinar sobre poética (pues es la suya la que en definitiva les importa y nos interesa), la deliberada provocación de un dramaturgo tan excelente cuanto inteligente merece una glosa que la interprete o la conteste. Dejemos de lado, por simple, tomar saber por saber crítico, o sea, por gusto, y que la «necedad» aristotélica no sea sino el oximoron que sanciona la predilección de LEGOM por Esquilo contra la aristotélica por Sófocles. Si por saber entendemos saber hacer, inclinación disculpable en un dramaturgo, es probable que Aristóteles no supiera hacer dramas y es seguro que Esquilo sabía hacerlos como el que más. Ahora bien, si por saber entendemos saber ver, teorizar, ni Esquilo ni Sófocles ni LEGOM ni nadie sabe más que Aristóteles de drama, de teatro. Es cierto que su *Poética* es descriptiva. Mira lo que hay, lo que tiene delante. Pero lo hace con tanta perspicacia, tan a fondo, que llega a verlo *todavía* la parte que mira. Así, por descriptiva, en rigor la única dramaturgia aristotélica es la tragedia griega. Pero, por la claridad y penetración de su teoría, en realidad toda la dramaturgia (de los griegos hasta hoy) es aristotélica. No hay poética alguna alternativa a la *Poética*. Ninguna teoría se ha levantado contra ella en dos mil quinientos años. Sólo algunas preceptivas, como la de Lope de Vega o, cuatro siglos después, la que no puede ser más significativa la de Bertolt Brecht. No está mal para alguien que no sabía ni puta madre del drama.

³ Iba a decir hasta LEGOM, pero la indiscutible novedad de su teatro, a juzgar por las obras que conozco, *De Bestias, creaturas y perros* y *Las chicas del tres y media floppies*, no se juega, a mi entender, en esta cancha, sino en la contraria y más difícil de la renovación/depuración del diálogo plenamente dramático. Que me parece que es el caso de Beckett, salvando las distancias.

⁴ J.-P. Sarrazac, *Théâtre élitimes*, Arles, Actes Sud, 1989, p. 159.

⁵ P. Szondi, *Teoría del dramadorno (1880-1950)* [1961], trad. de Javier Orduña, Barcelona, Destino, 1994, p. 14.

⁶ Véase V. Klotz, *Gesellschaft und offenes Formin Drama [1960]*, Múnich, Hanser Verlag, 1969.

⁷ Primero de los niveles que distingue J. Sanchis Sinistera, *Dramaturgia de texto narrativo*, Ciudad Real, Naque, 2003, pp. 28-31 (cf. García-Barrientos, «Teatro y narratividad», cit., pp. 520-522) Y que denomina «epicidad pura», con razón pues se trata de pura narración. El tercero, que llama «narración dentro de la cuarta pared» y es el que le parece más interesante, no rebasa a mi juicio las fronteras del modo dramático, a pesar de su rareza (los actores se narran unos a otros). El segundo, los «narradores múltiples», es el pertinente para la discusión: la narración se reparte entre varias voces, entre varios actores/narradores, que pueden asumir también papeles de personajes.

⁸ Cf. García-Barrientos, ««Modos» aristotélicos...», cit., pp. 25-27.

⁹ Excepto la nota «Sobre la escenificación» que se *añade* al final del primero; pero que queda fuera del texto, como un comentario autorial que no puede afectar a la naturaleza de aquél.

¹⁰ Debe verse, no sé si *sensu contrario* E. Chías, «Rapsodia, bohemios: O de cómo el drama no está solo», en *Lecciones de los alumnos*, cit., pp. 91-101.

UN LAPSUS CONCEPTUAL

José Sanchis Sinisterra

*Una deconstrucción siempre
tiene como objetivo
revelar la existencia de articulaciones
y fragmentaciones ocultas
dentro de las totalidades
aceptadamente monádicas.*

Paul de Man

A⁰ mi amigo gemelo, el dramaturgo chileno Marco Antonio de la Parra -además de actor, maestro, psicoanalista, ex-rockero y filósofo- le escuché en cierta ocasión: "Hay que estar siempre renegociando con el realismo". Gran verdad. Y lo mismo podría decirse con respecto a la narrativa: la dramaturgia parece condenada a habérselas siempre, de un modo u otro, con la narratividad. Y ello desde sus mismos orígenes hasta hoy... con alguno que otro breve período o "escuela" de mutua ignorancia o aparente desdén.

Este perenne trasiego entre drama y relato, entre mimesis y diégesis -que en mi deriva personal cristalizó con la fundación de El Teatro Fronterizo (1977)-, reaparece hoy como distintivo de la más rabiosa modernidad. La amnesia y/o la ignorancia de las nuevas generaciones produce a menudo estos espejismos, para lo cual basta que alguien invente un rótulo atractivo: teatro de la no-representación, por ejemplo; o teatro post-dramático, que tampoco está mal. Nada que ver con conceptos teóricos sólidos, como el de "drama rapsódico" de Sarrazac, que tratan de dilucidar la genealogía de los nuevos paradigmas, a veces con hondas raíces históricas.

Hablando, pues, de rótulos, me apresuro a aclarar que el de "Narraturgia", cuya invención se me atribuye, nació probablemente de un lapsus en alguno de mis Seminarios, en los que, efectivamente, me refiero muy a menudo a las fértiles fronteras entre narratividad y dramaticidad. Y muy especialmente

cuando me ocupo de la "dramaturgia de textos narrativos", que constituye no sólo uno de mis temas preferidos, sino también un segmento considerable de mi propia práctica autoral. Desde la epopeya de Gilgamesh hasta *Ensayo sobre la ceguera* de Saramago, pasando por relatos y novelas de Joyce, Kafka, Sábato, Cortázar, Melville, Beckett, Borges, Cervantes, etc., la hibridación del discurso narrativo y el discurso dramático ha fecundado mi reflexión y mi escritura, ayudándome -obligándome, más bien- a reconsiderar una y otra vez los cánones que tienden a fijar el texto teatral en una órbita más o menos veladamente aristotélica.

Narraturgia, sí: un lapsus conceptual que, previa aceptación y clarificación, quizás podría servir para indagar la geografía de un territorio fronterizo e impuro en el que se entrelazan inextricablemente ambos "géneros", el narrativo y el dramático, y cuya historia se extiende desde los orígenes del discurso ficcional hasta sus más recientes avatares. Por lo que respecta al teatro, pues, no resulta exagerado afirmar que un vector *narratúrgico* atraviesa toda su compleja genealogía, incitando al estudioso y -¿por qué no?- también al creador a transitar permanentemente desde un dominio al otro. ¿O acaso pueden explicarse la poesía épica y la narrativa oral, raíz de todas las tradiciones literarias, sin referirlas, en su urdimbre más íntima, a la expresividad propiamente dramática, teatral, del juglar o del cuentahistorias? ¿Y es posible no reconocer en algunos procedimientos discursivos empleados por los personajes de Michel Vinaver, Fabrice Melquiot, Peter Handke, Botho Strauss, Heiner Müller, Sarah Kane, Martin Crimp, Roland Schimmelpfennig, Daniel Keene y tantos otros, claros vestigios de las voces narrativas post-faulknerianas o herederas del *nouveau roman*? Ello sin hablar de la doble adscripción -a la narrativa y al teatro- de autores como Beckett, Duras,

Bernhard, Jélinek, etc., más algunos de los citados, no pocos de cuyos textos ofrecen una identidad *mestiza*. Tema aparte, pero no ajeno, sería la indudable aportación de los estudios narratológicos a la teoría y a la práctica de la escritura dramática de los últimos 25 años.

1

No me propongo, naturalmente, definir los parámetros de este vasto territorio, ni tampoco trazar su genealogía, sino tan sólo sugerir algunos de los ámbitos en que el concepto de *narraturgia* se revela como más pertinente. Y el primero de ellos sería, sin duda, el de aquello que constituye, desde Aristóteles hasta Brecht -y aun después-, la columna vertebral de la acción dramática: la *fábula*. Ésta es, en efecto, para el Estagirita, "el principio y como el alma de la tragedia", y sobre este punto coincide con él, expresamente, el autor del *Pequeño Organón*, pese a su postura supuestamente antiaristotélica. Toda la dramaturgia occidental, y no sólo ella, puede considerarse como un conjunto de dispositivos enunciativos -verbales y no verbales- destinados a **contar historias**. Y es precisamente esta preponderancia de la función narrativa en el teatro a lo largo de los siglos lo que ha llevado a (con)fundir abusivamente, tanto en la teoría como en la práctica, los dos niveles que se articulan inextricablemente en el texto dramático: la acción dramática y la fábula.

Un enfoque *narratúrgico* permitiría dilucidar con precisión esta relevancia de la trama o argumento en los diferentes períodos, sistemas y géneros dramáticos, y explicar por qué y cómo, en el siglo XX, con el advenimiento y la expansión del relato cinematográfico -y luego televisivo-, el teatro va renunciando gradualmente a su función narrativa, con lo cual la acción dramática se independiza en mayor o menor grado de la fábula. Fenómeno similar, por cierto, respecto a otro de los niveles de la mimesis (la figuratividad), al

experimentado por la pintura tras el auge de la fotografía.

A medida que el teatro se siente dispensado de la obligación de contar historias, el texto comienza a concebirse como una "arquitectura de interacciones" (según expresión de Sanda Golopentia), y sus diferentes códigos o partes constitutivas empiezan a independizarse y a organizarse en nuevas articulaciones, con lo que se abre un proceso autorreflexivo (H.-Th. Lehmann *dixit*) que, afortunadamente, prosigue en nuestros días. En consecuencia, rastrear el proceso de atenuación de la fábula -y su sustitución por otros principios compositivos- a lo largo de los últimos 80 años, por lo menos, sería de gran utilidad para orientarse en la aparentemente caótica evolución de la dramaturgia más contemporánea. Quizás incluso la disgregación -que no "superación"- del paradigma brechtiano, cumbre de la hibridación entre lo épico y lo dramático, sería susceptible de una nueva lectura desde la todavía borrosa perspectiva *narratúrgica*.

Pero también la siempre deseable y necesaria relectura de los "clásicos" antiguos y modernos, con su fiel adscripción a una *historia para ser contada*, podría enriquecerse con esta mirada transversal, capaz de individualizar y definir los procedimientos y convenciones de cada sistema dramatúrgico como traducción y transgresión de determinadas estrategias narrativas. Quiero decir que, preguntándonos cómo narra Ibsen (o Büchner o Sófocles o Calderón o Marlowe o Valle-Inclán o...), analizando el modo en que tal o cual texto articula su *fábula* con los parámetros temporales, espaciales, discursivos, etc., resultarían quizás mejor comprendidos los mecanismos de la acción dramática y, con ellos, los recursos específicos de su teatralidad, las claves de su funcionamiento escénico, la "estructura apelativa" (en la terminología de Wolfgang Iser) que lo conecta con el receptor.

¿Cómo organiza Shakespeare el punto de vista en *Macbeth*? ¿Qué función desempeña en *El pato salvaje*, de Ibsen, la irrupción del pasado en el presente? ¿Quién desempeña el rol de narrador para el narrador Quentin en *Después de la caída*, de Arthur Miller? ¿Cuál podría ser el Modelo

Espacial (Iuri Lotman) que enmarcaría los cuatro lugares en que transcurre la acción de *La Gaviota*, de Chejov? ¿Qué códigos figurativos se entrelazan y se enfrentan en los diálogos de *Lulú*, de Wedekind? ¿Son realmente "interiores" los monólogos que puntean la acción de *Extraño interludio*, de O'Neill?...

2
Otro posible ámbito temático -y formal- de la *narratúrgica* lo constituye el fenómeno universal y transhistórico del **narrador oral**, del contador de historias, del recitante que se planta delante de un auditorio para transmitirle un relato. Mito, leyenda, fábula, gesta épica, noticia más o menos veraz, caso insólito, milagro, crimen espantoso, hazaña sobrehumana... una inmensa variedad de sucesos acaecidos *allí y entonces*, evocados *aquí y ahora* mediante la palabra y el gesto de un único intérprete, quizás con el apoyo de unos cuantos objetos a menudo humildes. Considerada como una de las raíces del teatro en todas las culturas conocidas -junto con la fiesta y la ceremonia-, esta modalidad dramatúrgica llega hasta nuestros días con un vigor que parece inagotable.

Y no me refiero sólo a la proliferación de cuenteros que discurre, diversa y vivaz, por las zonas marginales del sistema teatral. El monodrama, frecuentemente articulado en torno a un eje narrativo, aparece también en la dramaturgia contemporánea más "avanzada". Baste recordar *El vagabundo*, de Enzo Corman; *Ella*, de Herbert Achternbusch o *Tiempo universal + 1*, de Roland Schimmelpfennig, para señalar el parentesco enunciativo de un sector de la nueva textualidad con las más arcaicas tradiciones del teatro narrativo. Dicho parentesco consiste en la **interpelación** directa del personaje al "público", sin que ello lo expulse de un marco ficcional tan concreto como el exterior de la casa quemada en la obra de Corman o el gallinero -con la madre viendo la televisión- en *Ella*, donde, además, Joseph, vestido con una bata de mujer y ataviado con una peluca de plumas de gallina, profiere su monólogo en primera persona y en femenino, como prestando su voz a quien nunca fue capaz de contar su historia.

Transgresiones discursivas como ésta no son raras en los nuevos avatares del monólogo narrativo: recordemos el texto de Beckett titulado precisamente *Un monólogo*, en el que el personaje, apenas visible, relata su propia vida en tercera persona. Aunque también la transgresión puede instalarse en el dispositivo enunciativo de la palabra dramática, como las tres voces en *off* en que se dispersa el discurso interior del personaje oyente en *Aquella vez*, del mismo autor, invadiendo con tres recuerdos su duermevela e interpeándolo en segunda persona. O, también de Beckett, la voz grabada de la mujer de *Nana* que, sentada en su mecedora, reclama una y otra vez el relato de su postrera abdicación... enunciado en tercera persona.

La interpelación al público puede a menudo ser **atenuada** por la inscripción textual y escénica de un destinatario dudoso, como las botellas de diversos colores a las que habla Lianne en los sucesivos monólogos que forman *Lo inesperado*, de Fabrice Melquiot, sin duda soporte metafórico -o metonímico- del amante ausente. O el canario a quien interpela vagamente la mujer mayor de *Perspectivas ulteriores*, de Franz-Xavier Kroetz, mientras selecciona los pocos enseres que podrá llevar consigo mañana al asilo de ancianos. Y también el indefinido interlocutor de *Justo la noche antes de los bosques*, sobre cuya naturaleza y función dramática expresa serias dudas el propio autor, Koltès.

3
Otro amplio dominio *narratúrgico* lo constituyen todas aquellas obras en que la figura de un personaje Narrador interpela al público para **enmarcar** la acción dramática propiamente dicha. Heredero del Coro griego y tomando a veces esta misma denominación (*Romeo y Julieta*, la *Antígona* de Anouilh...), este introductor, presentador o conductor de la historia, voz diegética en un universo mimético, ha sido exhaustivamente estudiado por Ángel Abujín en su excelente libro *El narrador en el teatro* (Universidad de Santiago de Compostela, 1997). Allí se nos recuerda la variada y nutrida presencia de tal figura en la escena contemporánea, antes y después de su proliferación *épica*,



¿DRAMATICA O NARRATURGIA? NUEVOS CAMINOS DE LA ESCRITURA DRAMÁTICA

inducida por el “giro copernicano” del teatro de Brecht. Con este intermediario, el “presente” de la acción dramática es explícitamente arrancado a la fábula acaecida en el “pasado” y reconstruido fragmentariamente al hilo de su discurso narrativo.

El Anunciador de *El zapato de raso* (1919-1924), de Paul Claudel, especialmente en su versión representable (1941), así como su Explicador de *El libro de Cristóbal Colón* (1927), pueden servirnos como instancias representativas de una variante particular, aquella en la que el Narrador es **extrínseco** a la historia evocada e interviene sobre ella como un demiurgo más o menos distante, aunque no indiferente, exhibiendo un mayor o menor grado de omnisciencia sobre los personajes y las circunstancias de la acción, y hasta cierta propensión metateatral sobre los dispositivos ficcionales de la representación. Funciones similares se dan en el Traspunte de *Nuestra ciudad*, de Thornton Wilder (1938) y, en íntima correlación con la posterior influencia brechtiana, una larga prole que incluiría al Narrador de *Hölderlin* (1971) de Peter Weiss y, en tiempos muy recientes, al Acotador de *Hamelin* (2005), de Juan Mayorga.

Una segunda variante es aquella en que el Narrador está directamente **implicado** en la acción, con un mayor o menor grado de centralidad en las circunstancias de la fábula, de modo que funciona en un doble plano, no sólo ficcional -demiurgo / personaje-, sino también espacio-temporal: aquí y ahora de la representación ante el público, allí y entonces de las circunstancias evocadas. Es el caso de Tom Wingfield en *El zoo de cristal*, de Tennessee Williams (1944); de Willy Loman en *La muerte de un viajante*, de Arthur Miller (1949) o, del mismo autor, el abogado Alfieri (*Panorama desde el puente*, 1955). La trayectoria de esta modalidad *narratúrgica* es extensa y también rica en variaciones, según

muestra Abuín en su libro, que se detiene en autores españoles como Alfonso Sastre, Buero Vallejo y otros.

Si quisiéramos abrir un capítulo sobre formas anómalas del personaje “narrante” deberíamos revisar algunos de los experimentos beckettianos, como *Comedia* (1962), con sus tres relatos entrelazados que rememoran, desde el más allá, una lamentable historia de adulterio; o pinterianos, como *Silencio* (1969), cuyos tres personajes, Rumsey, Ellen y Bates, alternan sus lacónicos diálogos con monólogos narrativos en presente de indicativo, anticipando el peculiar discurso didascálico de, por ejemplo, *La misión*, de Heiner Müller (1979), con el insólito relato de Sasportas, o *La noche árabe* (2001), de Schimmelpfennig, autor proclive a poner en boca de sus personajes su decir, su pensar y su hacer (como Tina en *La mujer de antes*, 2004, y algunos de los 39 sujetos enunciativos de *Antes / Después*, 2002).

Puede ocurrir que entre el narrador implicado y los personajes de su rememoración se manifiesten **interacciones** y rectificaciones, como ocurre en *Mi madre coraje*, de George Tabori (1979), en donde el Hijo y la Madre no están siempre de acuerdo en los detalles de la historia de ésta. O que los personajes evocados se conviertan a su vez en narradores, como sucede en *Griegos*, de Steven Berkoff (1980), así como en su *Kvetch*, cuyos monólogos interiores desdibujan el procedimiento al introducir un tipo de discurso -el flujo de conciencia del personaje, en tiempo presente- que podría cuestionar la noción misma de narratividad.

(Porque, en efecto: ¿podemos adscribir al discurso narrativo la expresión de los pensamientos, sentimientos, impresiones, etc. que se entretajan con el “hacer” de los personajes? Evidentemente, sí. Sería absurdo pretender que los relatos y novelas sólo contienen narración de

acontecimientos, cuando resulta evidente que la introspección es consustancial al género, así como la descripción y la especulación. Sólo que, en tal caso, las consideraciones acerca de la intersección entre narratividad y dramaticidad deben hacerse cargo también de estos constituyentes del discurso narrativo... y operar en consecuencia. Lo cual significa, entre otras cosas, replantearse -renegociar, sí- el estatuto de la palabra dramática. Pero esto nos llevaría por otros derroteros.)

4

Y prefiero referirme, en último lugar, a aquel ilimitado territorio *narratúrgico* que se abre al considerar la forma, la función y el sentido de los **relatos dialogizados**, es decir, del material narrativo inserto en los intercambios dialogales de los personajes. Desde los primeros documentos de la dramaturgia occidental, una parte considerable de los hechos que constituyen la *fábula* no es representada en escena, sino que es comunicada por unos personajes a otros en situaciones de interacción dialogal. Tanto los antecedentes inmediatos o remotos de la acción dramática como los episodios acaecidos en los intermedios (o entre actos o intersticios...) de la obra, e igualmente multitud de situaciones que ocurren en la extraescena próxima o lejana, se hacen *presentes* mediante el discurso narrativo.

Este capítulo se abriría con una figura emblemática de la tragedia griega: el Mensajero o Heraldo, presente ya en Esquilo (*Los persas*, *Los siete contra Tebas*, *Las suplicantes*, *Agamenón*...) y, apenas camuflado, en los demás poetas trágicos, que cumple la ingrata tarea de comunicar a los protagonistas o al Coro (también, sin duda, al público) noticias generalmente infaustas. Su función dramática varía según su grado de implicación en la acción dramática, es decir, según su vínculo personal, objetivo o subjetivo, con el

contenido de la información que transmite y/o con el destinatario de su relato. En este sentido, la narración de la muerte de Hipólito que Terámenes hace a Teseo en la *Fedra* de Racine supera en intensidad al relato del Mensajero en el *Hipólito* de Eurípides.

Toda la dramaturgia medieval y renacentista, sin duda por su contigüidad respecto a las formas narrativas religiosas y profanas, orales y escritas, abunda en situaciones en las que el relato parece disputar al diálogo su preeminencia en el texto dramático. Asimismo, las largas "relaciones" de nuestro teatro barroco abren paréntesis de evocación verbal en la a menudo vertiginosa acción dramática, produciendo sutiles alternancias de estatismo y dinamismo, sin duda muy del gusto del público, siempre amante de oír contar historias. Tachadas por algunos críticos -y directores de escena- de "atentados" contra el principio de la **progresión** dramática, se olvida que ésta no se produce sólo en el plano de la aceleración y/o intensificación de los conflictos, sino también en el del conocimiento y/o la información sobre las circunstancias pasadas o presentes de los personajes, que suelen ser, precisamente, el contenido de tales relaciones.

Sería inútil pretensión por mi parte señalar, siquiera vagamente, la infinita complejidad de un recurso omnipresente en la literatura dramática de todos los tiempos y de todos los lugares, por lo cual me limitaré a sugerir una nueva distinción conceptual y técnica, no siempre fácilmente verificable en los textos. En términos generales, podría diferenciarse entre los relatos que:

1) confían a la palabra narrativa lo que **no puede** mostrarse en la acción dramática -por dificultades técnicas o por tabúes y convenciones sociales-

2) condensan verbalmente circunstancias y sucesos cuyo desarrollo situacional requeriría mayor **extensión** temporal -cuestión, pues, de economía dramática-

3) confieren a los hechos evocados por la palabra una mayor capacidad sugestiva que a su concretización escénica -y prevalece entonces el criterio de la **eficacia** estética.

En los tres órdenes se manifiesta una **función pragmática** que considero determinante de la validez dramática del procedimiento: la repercusión del relato en el devenir de los acontecimientos

-objetivos o subjetivos- que constituyen la acción dramática. Sin olvidar que, como antes dije, dicho devenir o progresión se produce no sólo en el ámbito del suceder, sino también en el del conocer.

5

Aun a riesgo de ser tachado de taxónomo compulsivo -o, más elegantemente, de deconstructivista empecinado-, no quisiera abandonar este mi primer rastreo sistemático en el terreno de la *narraturgia* sin señalar otras posibles categorizaciones del relato dialogado. Siendo la más evidente, por superficial, la relativa compacidad o continuidad del material narrativo, frente a su dosificación y disgregación en los intercambios dialogales. Dicho de otro modo: en un extremo de la clasificación, un personaje narra a otro(s), de principio a fin, el suceso o circunstancia que *debe* transmitir y, en el extremo opuesto, la sustancia narrativa se configura gradualmente al hilo de las interacciones verbales de su "portador" con el (o los) personaje(s) que *debe(n)* recibirla.

A primera vista, podría parecer que las situaciones "lastradas" con bloques narrativos adolecen de una menor teatralidad y revelan una cierta pereza o torpeza dramática por parte del autor. Aunque esto puede ser así en muchos casos, en otros, por el contrario, se percibe que el relato contiene su eficacia dramática precisamente en su ostentación de la forma y de la función narrativas, como ocurre en tantas obras de Benet i Jornet, por ejemplo (*Descripción de un paisaje, Deseo, El perro del teniente...*); o en la escena 8 de *El señor Puntilla y su criado Matti*, de Brecht, con los relatos finlandeses de la Contrabandista, la Telefonista, la Ordeñadora y la Empleada de la farmacia. Por no hablar de la ambigua intencionalidad de los dos breves relatos que Teddy le cuenta a Ruth en *Retorno al hogar*, de Pinter, de quien podrían recordarse otras muchas inscripciones narrativas tan evidentes en sus perfiles como misteriosas y potentes en su dramaticidad (*El cuidador, Viejos tiempos, Cenizas a las cenizas*, etc.).

Asomándonos al otro extremo del arco clasificatorio, a los relatos que ocultan y diluyen su consistencia en la discontinuidad a menudo abrupta del diálogo, el prurito taxonómico me conduce inevitablemente a establecer distintas categorías, según que:

a) el portador del relato *no quiera contar*, y son los reclamos y las preguntas del "otro" quienes se lo extraen, más o menos a la fuerza (¡tantas situaciones basadas en el modelo dialogal del **interrogatorio**, con todas sus modalidades!);

b) el oyente *no quiera saber*, y el narrador debe vencer su resistencia dosificando la información que posee (*Lejos*, de Caryl Churchill);

c) el relato sea *objeto de disputa* entre dos narradores que tienen diferentes versiones del mismo y, por lo tanto, lo reconstruyen conflictualmente (*Noche*, de Harold Pinter);

d) al contrario, la reconstrucción del relato sea *objeto de cooperación* entre dos narradores que tienen informaciones parciales del mismo (*Variaciones sobre el pato*, de David Mamet);

e) la sustancia del relato *no exista previamente*, sino que éste es inventado gradualmente por dos o más narradores, en cooperación o conflicto (*Abel y Bela*, de Robert Pinget o *Atentados contra su vida*, de Martín Crimp);

Y un largo etcétera que resulta inabarcable para alguien de memoria declinante y biblioteca dispersa como yo, que no pretende con estas reflexiones sino esbozar el mapa provisional (pero "el mapa no es el territorio", como dijo N. S. Trubetzkoi) de un campo teórico y práctico, es decir, reflexivo y creativo, en el que convergen la narrativa y la dramaturgia. Convergencia que se expande en una proliferación fractal de formas, funciones y sentidos a la que, a falta de mejor término, podríamos llamar *narraturgia*. "Forse altri canterà con miglior plettro" (Ariosto).

* Artículo publicado también en la revista *Las puertas del drama*, de la Asociación de Autores de Teatro en España.

JOSÉ SANCHÍS SINISTERRA. Dramaturgo, teórico, pedagogo y director teatral español. Autor de *Ay Carmela, El lector por horas y Naque o de pijos y actores*, entre otras obras escenificadas en México.

NO PONER EN CUESTIÓN, PERO SÍ A PRUEBA

ROLAND SCHIMMELPFENNIG, EL DESARROLLO DEL POSTDRAMATISMO

Andreas Beck

Traducción de Marta Kovacsics M

Desde que se publicó el libro *El Teatro Postdramático* de Hans Thies Lehmann, este concepto "postdramático" es considerado tanto una denuncia como un modelo. Para Lehmann, es tarea de la teoría volver el hecho un concepto, razón por la cual su observación de la práctica teatral se densifica hacia una teoría: desde los años sesenta hasta el cambio de siglo, el autor elabora a partir de la multiplicidad del teatro hablado, una tendencia que denomina como "teatro después del drama" - y que por lo tanto llama *post-dramático* - en la que el signo idiomático ya no puede ser visto como lo dominante, provocando así que los otros signos teatrales parezcan estar emancipándose frente a la sobre-determinación de lo idiomático. Es decir: lo primordial del lenguaje y la historia específica de un drama a través de exponentes del lenguaje hablado es cada vez más a menudo remplazado o definido por otras invenciones o medios teatrales. ¡Hasta aquí todo bien!

Lo que Hans Thies Lehmann excluye de su análisis sobre esa clara tendencia de las presentaciones teatrales en los países de habla germana, es lo que su libro no podía darse el lujo de mostrar: la nueva corriente en el teatro escrito. La cuestión era entonces ¿a quién se incluía entre los autores postdramáticos o quién quería ser incluido entre ellos, o finalmente, cuáles eran los textos que marcaban de manera especial al teatro, es decir cada vez más al teatro postdramático, o ¿eran los autores mismos quienes fueron marcados con el no siempre positivo atributo de "postdramático"? que quiere decir: un autor incapaz de pensar o escribir de manera dramática; razón por la que ya no es un escritor de teatro, menos aún si procede sin los cánones establecidos y las reglas, y a quien se etiqueta como un distribuidor de texto. Obviamente, con esto los críticos quieren provocar y, a veces, hasta ofender.

El público joven y una nueva generación de directores que bordeaban los 30 años, mostraron su deseo por obras y temas más contemporáneos y auténticos; obras que no solamente fueran del presente y así reflejaran el mundo actual, sino también se quería un teatro distinto, pero que a su vez cuestionara y fuera específico y novedoso. Dicho de manera sucinta: La época descrita por Lehmann, lo postdramático ya hacia tiempo era un hecho

aún antes que se publicara el libro, lo que era nuevo era el concepto *postdramático*, lo que a su vez conllevó a un uso inflacionario, y según mi opinión, poco sano, porque era visto como la moda.

De la misma manera en que la palabra postmoderno había servido para abofetear a toda una generación en el arte, también había entonces aquí una palabra "post" igualmente bonita, que servía para poner en juicio a los que venían detrás... De este modo, una definición sensata y un interesante análisis de un profundo conocedor y profesional del mundo del teatro se volvieron una palabra ofensiva para los que nacieron después del 65 y que estaban haciendo sus pinitos en el teatro. Lo postdramático significaba el fin del teatro, la pérdida de valores, la devastación inútil de los clásicos y finalmente mostraba el libre albedrío de la dirección artística del teatro. Lo que la generación del 68 -que amaba el análisis y la verdad- odiaba tanto: el revuelto, la reacción y lo reaccionario, lo retrógrado, lo que no tiene sentido, pero sobre todo la falta de metas de una "generación divertida", imágenes en vez de contenido, espectáculo en vez de sentido. El enemigo era el postdramático. La palabra "post-" incluía el significado "anti-" anti-moderno, anti-dramático, anti-teatro.

Pero ¿qué significaba todo esto para esta futura y nueva generación de autores en el teatro germano parlante? A la par las importaciones de obras desde Gran Bretaña y los Estados Unidos -Sarah Kane, Mark Ravenhill, David Harrower y Nicky Silver- comenzaron a surgir jóvenes dramaturgos alemanes. Una nueva carrera en la Universidad de las Artes de Berlín que se llama "Escritura escénica" empezó a dar frutos, y nuevos autores y temas contemporáneos llegaron a escena. Llamaba la atención que los textos habían cambiado en su estructura, las obras se apropiaron de las nuevas tendencias de igual manera que la nueva dramaturgia cinematográfica: figuras compuestas que a su vez conllevaban a una nueva forma de actuación y que también se inspiraban mutuamente. El desarrollo postdramático en el teatro parecía enseñar una nueva costumbre de ver y novedosas formas de escritura en estos autores.

Roland Schimmelpfennig - con toda seguridad un talento extraordinario - debe

ser contado como el típico hombre de teatro de esta nueva generación de dramaturgos. Schimmelpfennig describe esta "nueva ola" de la dramaturgia contemporánea alemana como una sociedad más bien heterogénea que poco tiene que ver entre sí. El único denominador común podría ser, según él, la no involucración de la política de los jóvenes autores y que ninguno, teniendo en cuenta que habían comenzado a escribir después de la caída del muro, había encontrado su tema en la búsqueda de una identidad (alemana) y de una asimilación del pasado.

Schimmelpfennig estudió dirección teatral en la Otto-Falkenberg-Schule en Munich, una de las escuelas de teatro más importantes de la región y trabajó luego durante años, como asistente del director administrativo y artístico Dieter Dorn, en el teatro Münchner Kammerspiele, que en ese entonces era una de las compañías más maravillosas en Alemania, y bien podía ser considerado como la escuela de teatro por excelencia.

Después de su etapa en la compañía Kammerspiele, Schimmelpfennig no trabajó mucho tiempo como director de teatro. Se entregó a la escritura. Lo que le seducía de un "actor de la escritura" era la soledad. El trabajo de director siempre había sido para él una administración de sus compromisos y sólo podía escribir si no oía voces y no tenía actores a su alrededor. La libertad de la hoja en blanco y la posibilidad de poder inventar y repensar un teatro, lo que era y lo que es, fue lo que le permitió y le permite ser un dramaturgo. El hecho de volver reales sus imaginaciones y luego ponerlas a prueba a través de los demás, se trata de una doble libertad. En contravía a muchos otros directores-autores que dirigen sus propias obras, a Schimmelpfennig nunca le llamó la atención llevar a escena sus propias ideas. Si es así, entonces deben ser obras ajenas. Schimmelpfennig conoce las posibilidades, así como también las imposibilidades del quehacer de un teatro, observó a grandes actores en su trabajo y ahora escribe teatro para ellos; ahora simplemente escribe lo que a él como director le había costado mucho esfuerzo llevar a escena. Por eso sus obras pueden ser escenificadas, porque son portadoras de un conocimiento específico del medio, así como también de su gran conocimiento del espíritu humano.

El descubrimiento de la forma no-espectacular en cuanto al contenido, es el centro de sus obras, pequeñas y sutiles historias que siempre reciben un toque surrealista y que reflejan las posibilidades y peculiaridades del teatro. Ahora se le dice que es un "enamorado del teatro" y en ninguna obra como *Aus den Städten in die Wälder und aus den Wäldern in die Städte* (De las ciudades a los bosques y de los bosques a las ciudades), que es una paráfrasis del *Sueño de una noche de verano*, se puede ver de manera exacta la nostalgia y la locura hacia el teatro de este joven autor. Es efectivamente un enamorado del teatro, pero en ese momento aún no lo provoca. Sólo después de una pausa en su escritura y a través de una obra por contrato que suscribió con el Teatro Nacional de Stuttgart (Staatstheater Stuttgart) comenzó a tomar forma un nuevo Schimmelpfennig que siempre desafía al teatro.

Die arabische Nacht (La noche árabe) es precisamente ese Schimmelpfennig enamorado de las herramientas del teatro, que a la vez desafía: es un texto similar al de Thornton Wilde *Nuestra pequeña ciudad*, que desmenuza los caracteres delante de los ojos de los espectadores, los abre como muñecos de trapo, porque las figuras no hablan solamente hacia los demás y hacia sí mismos, sino que se describen a sí mismos, lo que sienten y piensan; se explican y median frente a sí mismos. Un texto lúdico que no pone en cuestión al teatro, sino a prueba, porque ¿qué es todo lo que se puede presentar? es una invitación a la reducción total de los medios pero simultáneamente una necesidad de volverse a reinventar. Su manera épica de contar es provocadoramente sencilla. Sólo hay cinco monólogos, encadenados entre sí y que a su vez desencadenan en una textura liviana a la par de una melodía, de un quinteto de actores. Así se vuelve una obra ejemplar de una nueva generación y una fórmula atrevida e inédita de cómo puede y podría el teatro narrar, qué tan específico y teatral puede ser.

A esta obra le siguen otras que en su peculiar forma épica de contar, en su experimental orden teatral, entre las bambalinas de las palabras, ponen al descubierto al actor como jugador, como inventor de historias sobre la escena. Y Schimmelpfennig piensa siempre más allá del camino por él escogido; se inventa nuevas reglas de juego, nuevos juegos y nuevas reglas para los actores.

Una prueba de máximo esfuerzo es *Vorher/Nachher* (Antes/Después): 36 figuras en distintos encuentros surrealistas e hiperrealistas - *short cuts* - en un soñado mundo cotidiano o fantástico, éstos encuentros muestran precisamente momentos antes y después, pero el punto de quiebre falta en realidad. Éste debe ser imaginado por el espectador y este

espectador debe volverse un más motivado y activo socio del ilusionista de escena Schimmelpfennig. La obra describe el "ahora", que en el teatro -es decir en esta obra- siempre es excluido, a pesar de que el teatro sólo está conformado a través del "ahora"; aún dentro de su propia transitoriedad, entonces esta obra muestra un pedazo de pasado y futuro de un momento, pero lo esencial, lo real, lo teatral desde su origen está negado, quitado del foco. El teatro es devuelto a lo que finalmente encarna y desea: el recuerdo y lo venidero.

Estas dos obras -*La noche árabe* y *Antes/Después* - evidencian lo que el autor piensa del teatro y lo que encuentra en él: conoce los límites del medio y no sólo quiere hacerlos visibles, sino presentarlos de manera teatral; quiere, a través de los sentidos, hacer aprehensible y experimental para el público lo propio, lo específico y el medio mismo. Acá se hace también evidente, que lo que Hans Thies Lehmann había analizado como una tendencia en los países germano parlantes tuvo, sin duda alguna, consecuencias: un autor como Schimmelpfennig está marcado por el teatro de dirección alemán.

Sus obras, sin embargo, no requieren solamente de una solución en el escenario, sino también de un estilo de actuación muy específico, muy lacónico y directo. Es un estilo consciente y poco pintoresco, que requiere que todos los involucrados sepan que el teatro es también aceptado por el público como un medio artístico. Son obras que nunca aseveran ser retrato de la realidad, ni siquiera representan un segmento de esta realidad. Son obras que saben del acuerdo entre público-actor-autor. El acuerdo que seres humanos están actuando en un escenario y otros los están observando. El autor siempre quiere sorprender, de igual manera que el cine, que siempre trata de convencernos a través de formas narrativas y dramaturgias poco comunes, a través de técnicas de corte y de manejo de cámaras, así también Schimmelpfennig trata de reinventar una dramaturgia y una posición narrativa propias. Introduce a los actores que a conciencia "instalan", pero los que también deben convencer y tocar por su rol, así como por la historia misma. Y lo que es seguro, es que estas formas de narrar se prenden a través de las experiencias en el teatro y de los montajes de las últimas décadas, así como del presente.

Por ejemplo: cuando en *Für eine bessere Welt* (Para un mundo mejor) los mundos y la misma cosmovisión, compuesta por distintas partes del mundo, se funden entre sí o cuando en *Die*

Frau von früher (La mujer de antes) el correr del tiempo se confunde y las escenas, revueltas de manera multicolor, son narradas sin seguir la cronología de los acontecimientos. El orden temporal es detenido y la misma escena se repite algunas veces, lo que en el teatro nunca significa una repetición idéntica, por lo tanto el teatro es reconocido como tal y también una imposibilidad del teatro: la repetición (exacta) - es decir lo pasajero de la presentación - se vuelve tema, parábola para las figuras y para los espectadores de un escenario.

En su última obra, escrita para el Burgtheater (Teatro nacional de Viena) en Marzo de este año, *Ende und Anfang* (Final y comienzo) le echa aún más leña al fuego. La forma de la obra es aún más abierta, más épica, él mismo le da a la obra el nombre de "poesía dramática". De hecho no hay una sola palabra que sobre y la textura es un fino tejido de acciones que se entretajan entre sí. Las figuras no solo entregan su texto, sino lo pasan, las caracterizaciones son entregadas de un actor a otro de tal manera que los actores no sólo actúan entre sí, sino actúan, personifican los mismos roles y por qué no, también las actitudes y los pensamientos de los demás. Es un alineamiento experimental como todas las obras de Schimmelpfennig, es una noche de teatro contemporáneo. Pero también es un juego con las posibilidades del teatro: el actor se adentra en distintas acciones y actitudes para así narrar una historia a su público, teniendo en cuenta que los quiebres en la acción, en las figuras y en la actuación encarnan puntos esenciales de este teatro.

En el caso de que postdramático signifique renuncia a lo primordial del teatro a favor de la multiplicidad, de una polifonía de los medios, que también define nuestro tiempo, entonces Schimmelpfennig, como otros tantos autores de nuestra contemporaneidad, inicialmente son postdramáticos. Pero de pronto la definición ya no es vigente e implica al autor en una imagen equivocada: no significa postdramático también una polifonía de los medios teatrales en una presentación generada por un texto dramático. ¿No deberíamos entonces llamar a la nueva generación polidramática? No lo sé. La generación de hoy está igualmente enamorada del teatro como las otras. Sólo que actúa/juega de acuerdo a la época con su instrumento, su medio.

ANDREAS BECK. Dramaturgo, teórico y pedagogo alemán. Nació en 1965. Profesor de la Universidad de Hamburgo y de la Escuela Superior de Artes Aplicadas de Viena. También es traductor del inglés y del italiano.

MARTA KOVACSICS. Nació en Chile. Es Traductora especializada en literatura, filosofía y arte.

TEATRO NARRATIVO

Roland Schimmelpfennig

Traducción: Marta Kovacsics

En franca contravía a tanta gente del teatro de mi país, Alemania, y Europa soy un anti-teórico declarado, evito las palabras como "discurso", o "deconstrucción" o "lo postmoderno", tampoco leo a los sociólogos recién anunciados ni a los caídos en el olvido.

Mi comprensión del teatro cambia con cada obra que veo, leo y escribo.

Como casi siempre, en este momento estoy trabajando en tres obras simultáneamente, en una amarga y gran trilogía sobre el transcurso de la vida de un hombre que en su juventud había sido un ambicioso seductor y quien al final de este viaje se volverá un actor fracasado que vive en un montículo de basura y que se gana la vida cuidando animales de laboratorio. En el camino traicionará a su padre, a su hermana y a su mejor amigo, estará metido durante cinco años en un traje de león proveniente de un musical. En esta obra, los muertos hablarán, se presentará un coro de pájaros y al final, el hombre, Peter, no se reconocerá en una foto. Dos monos mirarán el futuro. Algunas escenas se arrastrarán como en una novela rusa, otras se oirán como un poema moderno y no como una obra, y en la segunda de las tres obras, habrá una batalla de diálogo, una discusión brutal, cómica y rápida enmarcada en la más pura tradición anglosajona. Cada una de las partes deberá poder existir de manera independiente.

1.
El comienzo: una foto se encuentra pegada en la puerta del refrigerador, una foto en blanco y negro, nueve por trece, muchas personas juntas, de buen genio, una recepción, una fiesta, la fiesta de un estreno, una mujer joven, riendo, feliz, un hombre joven, sólo visible la mitad de él, le está besando la mano.

Botellas vacías o medio vacías de agua, cerveza o vino, en algunas nadan colillas de cigarrillos; loza y cubiertos sucios que se amontonan en el lavaplatos; sobre la mesa muchos vasos sucios; verduras remojadas, zanahorias y cebollas mojadas de leche que se había volteado en la nevera, una vasija

con manzanas y naranjas enmohecidas, cáscaras y pedazos viejos de queso; tajadas de salchicha empacadas a medias; una tostadora; restos de café molido por todas partes: en el lavaplatos, sobre la estufa, sobre el piso, regado en el intento de hacer un café; sobre la estufa una olla con agua casi quemada por el olvido; dos sartenes, una encima de la otra, ambas con restos pegados de una o varias cenas; latas, unas aún cerradas, otras abiertas y vacías, otras abiertas casi vacías, oxidadas y enmohecidas, secas; tomates pelados, fríjoles; detergentes en frascos de plástico, dos casi vacíos, uno lleno, esponjas de más de dos años color negro-café sobre el piso delante de la nevera; un charco de agua, junto a él cajas de pizza; un zapato de hombre, una bota con cordones, vieja, color negro; dos montones de periódicos; copos de polvo; fideos caídos; algunas cáscaras de huevo; colillas; salpicón de grasa; líquidos resecados de: vino, leche, cerveza, jugos; botes de basura llenos.

Un mesa, tres sillas. Frente a la mesa está sentado un hombre, fuma y echa la ceniza en una lata de bebida, tiene puesto un traje, una camisa limpia, pero no se ha afeitado porque no se había podido afeitarse, le habían cortado la energía. Mira la foto de la nevera, una mujer joven, su media hermana, riéndose, feliz en una fiesta de un estreno y un hombre joven, sólo es visible su mitad, le besa la mano. Intenta imaginarse su futuro, desde este día en adelante tiene trabajo, en un par de horas comenzará, es el primer trabajo remunerado hace dos años, a pesar de que este trabajo no tenga nada que ver con lo que él fue alguna vez, o lo que alguna vez intentó ser.

Soltar, no soltar, soltar, soltar.

Entonces haz sencillamente algo distinto, entonces haz sencillamente algo distinto.

Mira hacia atrás, intenta acordarse del día en que fue hecha la foto, tal vez hace veinte años, no está seguro si es el hombre joven de la foto.

Si lo había sido.

No puede reconocerse con seguridad.

Y luego la mirada hacia el invitado: mi viejo amigo Frankie, totalmente calcinado, se accidentó en un avión por niebla espesa sobre el Cañón Garrapata al sur de Pebble Beach, Pacific Grove, Monterrey, con otros 22 pasajeros, la máquina prendió fuego en el piso.

Lo lamento, muchacho, lo lamento, si yo en ese entonces no, si te hubieras quedado en casa – si yo en ese entonces – entonces hoy no habrías – lo siento.

Frankie: se levanta, totalmente calcinado, revuelve en su taza vino tinto con blanco, con algo de ceniza y cerveza, toma un sorbo.

No tan terrible, sólo un poco, piensa, si no qué hubiera sido de mí.

Pequeña pausa

Por ti, por el futuro.

Frankie, totalmente calcinado, sigue tomando.

(De: *Ende und Anfang* /Final y comienzo)

*

Más o menos desde hace dieciséis años estoy escribiendo obras, ninguna se parece a la otra, cada una es distinta. Son dieciséis o diecisiete obras, obra para radio, prosa corta, mini-dramas, un guión de ópera. No existe un método, ni un "sistema Schimmelpfennig" – a pesar de estar seguro, como supuestamente le sucede a cualquier otro autor, de estar dándole vueltas a las mismas e invencibles obsesiones. El material (de teatro) se busca su forma. Algunos textos como *Die arabische Nacht* (Noche árabe), *Push Up Vorher/Nachher* (Antes/Después) y *Die Frau von früher* (La mujer de antes) están paseando por el mundo, otros nunca son presentados.

Vengo de la práctica, he sido por muchos años asistente de dirección, luego director. He trabajado como técnico de luces.

Mi idea visual en cuanto al teatro (como hacedor de teatro) era, fue durante mucho tiempo muy, pero muy sencilla, minimalista. No importaba si dirigía obras de Shakespeare o de Heinrich Kleist, el resultado final se parecía la mayoría de las veces: los actores se paraban, los unos junto a los otros en el proscenio, lo más cerca posible del público y le contaban a ellos su historia: Ruprecht y Eve del *Cántaro roto* (*Der zerbrochene Krug*), Romeo y Julieta, ellos simplemente estaban ahí, no había jardín, ni balcón, ni decoración. Contaban su historia, en mis anteriores trabajos como director sólo había lenguaje, sólo narración.

Narración.

No había "psicología". No había una cuarta pared. Sólo ritmo, tempo. Lo fantástico.

2. LA SIEMPRE CAMBIANTE MUJER

Todo el tiempo estoy cambiando mi forma corporal. Me transformo. Varias veces al día. De pronto, hasta varias veces en una hora. No puedo influenciar el momento y la manera de la transformación. Sin embargo siempre quedo siendo mujer, eso es seguro, y la mayoría de las veces también mantengo mi edad biológica, pero puede suceder que la edad salte. Hace dos años, en invierno, fui por algunas horas una señora de sesenta años, vendedora en el mercado y hace poco, por veinte minutos, una niña de siete años.

Normalmente me despierto entre las siete y las ocho de la mañana, como una mujer de aproximadamente un metro con setenta y dos. Peso más o menos sesenta y cinco kilos y tengo el pelo color castaño oscuro. Pero puede suceder que en el camino hacia el metro me transforme.

Ni yo misma me doy cuenta de la transformación, sólo cuando me veo reflejada en las puertas automáticas del metro, me doy cuenta que soy alguien totalmente distinta a la que se levantó hoy.

Estoy en camino a una cita judicial, llevo conmigo en un maletín algunas actas que quería revisar antes del proceso. Voy a ganar el caso, eso lo tengo seguro. Está lleno, no encontré asiento, y me sostengo con una mano en el pasamanos del metro que resuena.

Salgo de la estación del metro y me encuentro delante del juzgado. Junto al edificio del juzgado se encuentra un gran hospital. Esta vez siento cómo se lleva a cabo la transformación, me encojo al tamaño de un empleado de cocina asiático, llevo puesto un delantal azul claro y una gorra, estoy precisamente en la pausa del desayuno y estoy fumando delante de la puerta de salida de mercancía del hospital, con algunos colegas. Nadie me entiende y yo tampoco entiendo mucho. Nuestra tarea, el día de hoy, es procesar unas 20 mil papas.

Atravieso con el carrito de ruedas lleno de bandejas una puerta plateada y empujo el carrito en el ascensor. Es la 1.35 p.m. Una urgencia está entrando a la sala de operaciones número 2. Hago la anestesia como europea central. Debajo de la gorra y del protector de boca no puedo reconocer con facilidad el color de mi cara y de mi piel, café-rojizo-gris, diría yo. Soy un poco gorda y ahora, después de una operación de más de tres horas, tengo un hambre increíble. Uno de los cirujanos pone su mano, por un instante, sobre mi trasero.

Hubo días en los que en el rol de tres mujeres tuve sexo con tres hombres distintos.

Abandono la sala de operaciones, boto el delantal en el bote de la ropa sucia y los guantes en el de basura junto al conducto de los desperdicios y voy con mi traje azul de anestesiista a la cafetería. Sopa, carne molida, pudín. Me estoy volviendo muy gorda, sin embargo al devolverme cojo un pedazo de pastel de requesón.

Me quedo un rato delante del almacén de flores y le vendo un ramo a un señor entre los cincuenta y sesenta. Tiene aquella expresión en la cara que tienen los hombres cuando sus mujeres, después de treinta o cuarenta años de matrimonio, se encuentran de pronto en el hospital y los hombres tienen que lavar todo solos.

Y esta rosa, dice, me gustaría regalársela a usted. Eso suele suceder, que un tipo así le quiera regalar a uno, una rosa, por puro agradecimiento o qué se yo, sus mujeres tienen que haberse quitado la matriz para poder recibir un ramo de flores y de pronto este tipo te regala sencillamente unas rosas. Junto a la caja está el pedazo de pastel de requesón, alguien me lo dejó ahí, para que coma más, para que por lo menos gane un poco de peso, pero no soy capaz de comer nada ahora. Son la 6.00

p.m. cierro puntualmente, porque quiero ir al cine, sola.

Está haciendo calor afuera, delante de los cafés hay gente sentada, pido un café con leche, mientras se pueda estar al sol, media hora de pausa, después hay que seguir, el almacén de antigüedades hoy está abierto hasta las 10.00 p.m. porque también se exponen cuadros, porque somos almacén de antigüedades y galería, todo al mismo tiempo. Tengo un leve acento que a la gente le parece simpático y a menudo me aliso el pelo, de corte mediano, detrás de las orejas. Alguien busca algo sobre el altar de Isenheim y porque no tenemos nada al respecto, por lo menos miro en el catálogo lo que hay por ahí. Comenzamos a hablar, es amable, luego pide donde el español dos ensaladas para llevar y una botella de vino tinto, que nos tomamos entre los libros y los cuadros.

Después de haber cerrado el almacén, me besa, pero yo no me voy con él, sino hasta la próxima estación de tranvía. Es cambio de turno. Le hago el relevo a mi colega Mike. Me pongo el uniforme azul de los conductores de tranvía, debajo del gorro aparecen algunos rizos rubios. Me gusta conducir de noche, cuando las calles están vacías. El rechinar del tranvía. Las ruedas que rechinan al tomar una curva. A las cinco y media estoy en mi casa. Abro la puerta de mi apartamento y miro al espejo. Ante mí se encuentra una mujer de un metro setenta y dos, con el pelo castaño oscuro.

(de *Vorher/Nachher* Antes/Después)

*

Quien haya visto la instalación de la primera lectura de Mauricio García Lozano de *Noche árabe* en la Ciudad de México, hace algunos años, se puede dar una cierta idea de lo que pienso; sólo que Mauricio procedió de manera aún más purista que yo: cinco actores se encontraban en el escenario, los textos de la obra delante de ellos puestos sobre atriles, todos vestidos de blanco y negro, como miembros de una orquesta.

Noche Árabe es una pieza de teatro narrativo. Me acuerdo de aquél día – aún era técnico de luces – cuando por primera vez le conté a André, mi mentor, sobre mis propósitos. André es un hombre mayor, maravilloso, un gran comunista, un escritor sin mucho éxito y con un aliento espantoso; me miró por encima

de su asado de cerdo, porque siempre estaba comiendo, y me dijo: "Muchacho, este es un material increíble. Lo tonto es que, probablemente no lo sabes."

Desde ese día, pasaron algunos años en los que no pude adelantar mucho. Los besos, las transformaciones, el realismo mágico, finalmente todo eso no fue decisivo. Lo decisivo para la historia fueron dos cosas. Primero: la agudización en cuanto al contenido.

Noche árabe trata de personas que están presas en su propia existencia.

Segundo: el arranque narrativo.

Tomando en cuenta el teatro narrativo, de pronto se volvió posible que ya no tenía que pensar sobre el hecho de cómo eran factibles las escenas de la botella, del desierto, etc. Me despedí del teatro de la "ilusión" y encontré una solución, una antiquísima forma de actuar, que toma al espectador consigo, lo toma de la mano. Eso significaba: narración. El teatro es una forma artística directa. El teatro es un arte, que en su preparación a través del actor permite ser visto. Actuar y la narración se pertenecen irremediamente. No existe para mí algo más hermoso que eso... Mientras que el teatro no comience a aparentar con algo.

El espectador conoce cualquier truco, cualquier tuerca, cualquier pirueta, cualquier técnica. Cualquier estilo. Cualquier manierismo. Y precisamente porque es así, porque ya no existe nada que no podamos hacer, que no tengamos que necesariamente probar para que seamos capaces de liberarnos del peso de lo clásico, es que podemos tomar atajos. Podemos, no tenemos que. Nos podemos permitir en el escenario, reducir un diálogo de siete páginas a media página de texto en prosa.

La narración en el teatro o diciéndolo de manera aún más radical: la prosa hablada en el teatro permite, por otro lado, un lujo en la minuciosidad de los detalles, así como lo vimos arriba en la descripción de la cocina devastada. En *Noche árabe* las figuras todavía contaban su historia. En mi obra *Antes/Después* del año 2001, la narración, a veces, le cede el espacio a la descripción. Las figuras se disuelven, se vuelven la descripción de sí mismos. Se llega a una "narración sin narrador", sin embargo el narrador sigue estando



Noche árabe. Foto de Fernando Moguel.

presente. No puede no existir. Ejemplo de un texto:

Una mujer alrededor de los treinta está sentada en el borde de una cama doble. Junto a la cama están prendidas dos lámparas de la mesa de noche, la lámpara del techo está apagada. Junto a la mujer, un hombre con pantalones y en camiseta, sin zapatos. Ella aún tiene puesta la ropa interior.

Está justo antes de engañar a su amigo – por primera vez en once años, los que ha estado viviendo con él. La mujer alrededor de los treinta y su amigo ya eran una pareja cuando estaban en el último año escolar, desde hace 8 años viven juntos. Ambos ya han experimentado sus primeros éxitos profesionales. No tienen hijos, aún no. Viven en un bonito apartamento de 4 habitaciones, que ellos habían restaurado después de invertir mucho esfuerzo y dinero. Como contraparte el arrendador les dejó el apartamento con unas condiciones extremadamente convenientes.

Les va bien. A pesar de todo ella se pregunta si en los últimos once años no se habría perdido algo. Se pregunta si no hubiera debido tener hijos antes, si es eso lo que le está haciendo falta – pero no está segura. Más bien no. ¿O sí? Durante todos estos años, nunca había engañado a su amigo y ella supone que él tampoco nunca la había hecho. En realidad lo cree incapaz de hacerlo, hasta más que ella misma.

Cuando su amigo y ella permanecen por unos días separados, comienzan a escribirse cartas, aún ahora y entonces ella piensa que lo ama.

El hombre junto al que está sentada al borde de la cama, se demoró más en desvestirse que ella. Es mayor que ella. Está sentado al lado de ella sin tocarla. Es un conocido, un colega de otra ciudad, con quien ella hoy en una reunión anual se reúne por cuarta vez en cuatro años, sin que mientras tanto hubieran tenido comunicación entre sí. No se siente atraída de manera especial hacia él, pero ya la primera vez que se encontraron, hace

cuatro años, ella había pensado que si fuera a engañar a su amigo lo haría con este hombre. Está nerviosa, insegura, piensa que de pronto se desvistió demasiado rápido.

Yo – nunca he hecho algo así. Digo – digo desde que vivo con él y eso que ya vivimos hace tiempo juntos, desde hace once años, pero algo así, nunca lo he hecho.

DE LA MUJER ALREDEDOR DE LOS TREINTA

Mientras tanto, mis textos están llenos de cosas, de contenidos que en un teatro del diálogo puro no tendrían chance alguno. Extraterrestres, monstruos, etc., etc. A través de la narración/descripción se mantienen invisibles y sin embargo comienzan a existir en la cabeza de los espectadores. Por esta razón el teatro se volverá cada vez más rápido que el cine, cuyos erarios se desvanecen en el volver-imagen las cosas, que a su vez pueden perfectamente ser imaginadas y narradas.

En el teatro el narrador se vuelve un actor/jugador. ¹Un actuante. De un actuante puede surgir un narrante. Tal vez narra que está actuando/jugando o al revés. Los límites se desvanecen.

Pero eso no significa que uno no tenga que soportar a veces el silencio de sus figuras. Narrar sobre el silencio es tal vez lo más difícil.

Desde diciembre o enero quisiera pasar con mi esposa y mis hijos algunos meses en México: el que quisiera encontrarse conmigo, quien tenga inquietudes o preguntas puede escribirme: rolandschimmelpfennig@web.de

NOTA

¹ En alemán *spielen* significa tanto actuar como jugar. Es importante entender qué tan cerca están ambas definiciones. (N.d.T.)

ROLAND SCHIMMELPFENNIG. Nació en 1967 en Göttingen (Alemania). Trabajó como periodista y autor independiente en Estambul, antes sus estudios de dirección teatral en Munich. Luego fue asistente de dirección y director artístico de los Münchner Kammerspiele. Trabajó como dramaturgo y autor en la Berliner Schaubühne en la temporada 1999/2000. Actualmente se desempeña como autor en el Deutsches Schauspielhaus de Hamburgo.

MARTA KOVACSICS. Nació en Chile. Es Traductora especializada en literatura, filosofía y arte.

VIAJES MILIMÉTRICOS

Martín Acosta

Lo único natural que conozco es contar y que me cuenten historias. Todo lo demás es complicado: pagar impuestos, estacionar el auto, hacer el amor, levantarse en la mañana, agradecerle a la gente. El cine es el templo, el lugar misterioso en donde todo se puede contar. El teatro la carnicería, el local medio sucio de las historias de carne humana. La literatura es la recámara, la intimidad perfecta para el viaje de la imaginación. Claro que podemos leer una buena novela al pie de un árbol, o en la plaza, o en el avión. Pero siempre nos llevamos esa recámara junto con el libro. Retar al cine. Comernos al libro. Hacer el teatro.

Nunca tuve conciencia exacta de la diferencia entre el texto dramático y narrativa. Son historias. Bueno, leer teatro es un poco aburrido. Hasta una mala novela se deja leer. No así el teatro. Por supuesto no toda la narrativa puede ser llevada al teatro, o al cine. Al menos hasta que alguien demuestra lo contrario. Supongo que lo fundamental es pensar en una convención que cuente de manera adecuada nuestra historia.

El primer teatro que vi fue el de Kantor. Ahí, un puñado de viñetas contaban algo que había sucedido en muchos lados pero que atestiguábamos en la misma recámara. La guerra podía venir de debajo de la cama o al abrir una puerta. O la memoria de la foto familiar entrando por la ventana. Como un cuadro de Chirico: un Ulises que navega una cáscara de nuez, en un pequeño océano que es un charco en el centro de una habitación vacía. Toda historia cabe en un mismo cuarto si lo sabemos acomodar.

Todo es narrativo. Tanto la nota periodística como el hombre que pasea a su perro en la calle. La diferencia es el ojo.

La factibilidad de lo escénico. El triángulo que se establece entre el patio en donde al último Buendía se lo comen las hormigas, el patio de mi propia casa que, por supuesto, también tenía hormigas y un abuelo al que se le está cayendo el cuerpo en pedazos y el espacio vacío en donde al espectador le toca poner a su abuelo y a sus hormigas. Así, para mí fue revelador que me contaran mi visión de la conquista de México en una escalera de la que yo ya tenía memoria. Mi propia escalera. Mi propia conquista. Lo que cala son los fillos, maestro Jiménez, cariño mío, cariño mío. Entonces todo se puede. Si para darse un tiro a López Velarde le servían, más que sus poemas, un espacio vacío y unos actores encuerados todo se puede en *In memoriam*, Mendoza mío, Mendoza mío.

Así, y de manera natural, al salir de la escuela el primer proyecto al que me invitan a trabajar es sobre la narrativa de Marguerite Yourcenar y sus *Fuegos*. Montaje inconcluso, como otros, del maestro José Enrique Gorlero. Investigación ardua, árida, pero divertida, cachonda por lo menos. Los griegos entre nosotros. Clitemnestra y su cuchillo cebollero degollando a Casandra, la muchacha de la esquina que siempre adivina qué cartas traerá el cartero. Nunca llegamos a puerto. Aunque años más tarde el maestro abordaría el asunto en diversos ejercicios con la complicidad de una magnífica Mónica Serna.

Mi primer intento se llamó *Cartas irlandesas*. Ahí pretendía mezclar las cartas medio sucias que James Joyce escribió a su mujer Nora Barnacle con la famosa *De Profundis* que Oscar Wilde dirigió a Lord Alfred Douglas. Cartas de amor ambas. Las primeras recomendando los calzoncitos que, alardeaba, le quitaría rompiéndolos apenas llegara a Trieste al

encuentro de su camarera favorita y que muchos años después sería su esposa. La segunda un recuento de los daños en una relación que nunca fue equitativa: amar sin ser amado, querido gordo gigante egoísta, brillantísimo e ingenuo Wilde. El lugar: un cruce de caminos. James Joyce en bicicleta y atuendo de piloto de la Primera Guerra Mundial. Wilde un Búster Keaton con maleta y con bombín. Un Beckett juvenil.

El segundo intento sí se hizo y se llamó *Irish letters*. Una vez asumido a Wilde como innecesario ¿para qué clavar el puñal del amor despreciado? Mejor mirar cómo llegamos al niño interior que nos pedía la palabra. Stephen Dedalus como alter ego. En el estado de Nueva York, gracias al Intercambio de Residencias Artísticas México-USA tuve el tiempo y el lugar para escribir una versión corta del texto de Joyce con la complicidad de tres actores neoyorquinos. Escuerto pero eficiente. Abrió la puerta de la infancia y se desencadenó una lluvia de recuerdos. Habitaciones con hormigas y Dios.

En realidad, un habitación azul llena de piedras.

La tercera es la vencida: *James Joyce: Carta al artista adolescente*. Primero lo primero, un actor con un registro singular para la fragilidad y las convenciones teatrales complejas: Alejandro Reyes. Aunque dos veces dijo que no haría el papel. Preguntaba: “¿lo que quieres es que el personaje hable en tercera persona, que lo actúe en primera, que nada determine los espacios sino la arquitectura mental, que una maleta sea el pupitre de la escuela, una piedra el universo en la clase de geografía, que nunca salga de escena y que el personaje crezca desde cero años hasta la post-adolescencia y que todo sea emitido como si fuera el tren del pensamiento?” Sí. Respondí. Y además,



que el interlocutor sea un amigo muy cercano, un cómplice, alguien que estará muy cerca del escenario, que te mirará y lo mirarás a los ojos y con quien te confiarías sin ninguna reserva... Y que la obra haga un círculo que nace y cierra con la frase: en aquéllos tiempos, ah qué buenos tiempos eran, había una vez una vaquita, muuuuu, que iba por un caminito...

Necesitamos un dramaturgo. Después de ver la primera escena montada, Luis Mario Moncada, con su habitual inteligencia, pero con un apasionamiento que usa sobre todo cuando habla de fútbol, dijo: "necesitas una estructura. Ah, y reducir tu campo de acción a los temas que te interesan. Decide". Decidamos juntos entonces: la sexualidad, la religión y la memoria. Ordenado todo en cinco capítulos arrancados del *Retrato del artista adolescente*: La infancia, El castigo, El pecado, El infierno y La penitencia. Necesitamos un final. Aprovechando la extensa vida literaria de Stephen Dedalus nos concentramos en el primer capítulo de *Ulyses* y a cuatro manos literalmente escribimos La absolución. El truco teatral fue un salto súbito a un teatro con cuarta pared, en una especie de realismo chejoviano en donde a la par de la famosa primera y última frase Dédalus se mira en un espejo, reconoce que está solo, sin familia, sin amigos y sin Dios, mientras

un domador de circo en caricatura ¿de dónde salió eso Arturo Reyes? Deja caer una lluvia de pelotas de esponja desde una maleta misteriosa y el viaje se vuelve contemporáneo de mi generación con *Where the streets have no name* de U2. Así nació la habitación irlandesa de la Avenida Revolución 1500. La habitación amarillo cadmio.

Siguiente parada Truman Capote: *Las historias que se cuentan los hermanos siameses*. Ya establecido y asumido el dúo dinámico con Luis Mario Moncada, parecía natural regresar al formato que habíamos abierto luego de haber montado dos obras de su autoría y dejando atrás una incursión a dos manos también en Shakespeare.

Yo propuse el tema de la gemelaridad. La convención nos la dio Truman Capote en un pequeño texto de literatura muy menor y muy egocéntrico que en realidad sólo es famoso porque en ella se asumía como homosexual, como drogadicto y como genio Ni más ni menos. Decidimos agregarle una historia interior que nos robamos de la novela de Michel Tournier *Los Meteoros*. En medio de ellos una mujer inventada en el insomnio y que recuerda siempre a una Jane Fonda pelirroja que nunca logran recordar si es arrancada de *Barbarella* o de *El síndrome de China*. Así que teníamos una historia en donde Truman y Capote, dos gemelos

siameses unidos por la pélvis, cuentan la historia de Jean y Paul, dos hombres separados mediante una dolorosa operación quirúrgica y por una mujer.

La convención múltiple incluía: Ari Brickman y Mario Oliver que no se parecen nada pero que si a uno le da comezón el otro se rasca; desnudos del torso y descalzos, los identifica un pantalón negro robados de un esmoquin; la historia se la cuentan entre ellos pero puede ser observada por unos espectadores que han acudido a una vitrina de *freaks*; una mujer declara su participación en el triángulo amoroso como lo contaría a una audiencia sedienta de *reality show*; una bitácora de viaje de la persecución de los hermanos separados que pasa por África, el Polo Norte, Japón y una larga travesía en el *Canadian Pacific Railway*. Así, los siameses unidos inventan a la mujer que inventa a los siameses separados. La habitación era rojo bermellón.

Nace una polémica. El maestro Víctor Hugo Rascón Banda pregunta en su nota de Proceso sobre los siameses que quién nos dio los derechos literarios para usar a nuestros novelistas. De paso incluía a Sandra Félix que recién había trabajado sobre Virginia Wolf. Nos asumimos como muy decentes ladrones de historias de la postmodernidad. Corta y pega dice Luis



Hans que Hans. Las opiniones de un payaso. Foto de Fernando Moguel.

Mario. Y de paso nos preguntábamos si el Subcomandante Marcos había autorizado el uso de sus textos en su montaje de *La Malinche* que tanto éxito tenía en ese entonces. Él asumió que no conocía al Sub y que no tenía su permiso, pero que era importante su divulgación. Como quien dice, el texto es de quien lo trabaja. Claro, no asumimos el plagio en tanto que afirmamos que hemos creado una obra artística completamente distinta del original. No es una traducción de la literatura. Es teatro. ¿Y qué es el teatro? Personas que hacen y dicen cosas. A veces se desnudan. Válgame Dios. Y hay unas personas mirando. La quintaesencia del polvo, pues.

Ultimo puerto para la trilogía narrativa. *Hans Quehans: Las opiniones de un payaso*. Esta no fue co-autoría y nació de la necesidad de Luis Mario Moncada de contar esta historia durante el año de elecciones presidenciales. Originalmente juraba que podíamos hacerlo literalmente en la calle: una parte cada día en un mismo semáforo. Una obra hecha cada día al paso del burócrata en su auto rumbo a su trabajo a las nueve de la mañana. Finalmente ambos lo olvidamos y terminó en otro espectáculo para sala. De alguna manera, el más afortunado de los tres desde el punto de vista de la narración escénica. Creo. Así, lo que habíamos trasladado sutilmente

de la novela al teatro en los montajes anteriores se planteó con toda obviedad en el México del año 2000. Convirtiendo partidos y facciones de la Alemania a que hace referencia Heinrich Böll a los partidos y nuestra historia política de los últimos treinta años. Y una nueva vuelta de tuerca para la convención de la narración. Esta vez el espectador es el espectador real que espera una representación de un clown que viene ante ellos pero para aceptar su incapacidad de representar la obra que ellos esperan. Abandonado por su mujer y en la encrucijada de un mundo que no le plantea ninguna opción viable. Luis Mario mismo interpretó nuestro Hans Quehans. Y Ari Brickman y Erika de la Llave cada uno once personajes con diferentes grados de cercanía con algún género emparentado con el clown.

El truco era que el personaje se tardaba hora y media en informarle al respetable auditorio que se encontraba física, anímica y espiritualmente incapaz de representar su acto. El escenario era el escenario pero sobre él, claro, una habitación vacía. Esta vez multicolor. Una habitación con paredes de miles de cuentas de plástico que más de una vez se dejaban caer en el mismo escenario en una obra distinta con quien compartíamos el teatro. ¡Maldita manía nuestra la de existir!

Por lo pronto la trilogía es de tres. Tres obras para tres actores cada una. Nació y murió con los años noventa. Tal vez queríamos decirle al dramaturgo mexicano que nuestro teatro ambiciona las grandes historias que nos conmueven y nos apasionan en nuestros libros de cabecera. Sin pudor y sin respeto. Pero con mucho, mucho trabajo. Sin prejuicios ni preconceptos. Pero con actores maravillosos que pusieron aliento de vida y teatro en una literatura que dejó de serlo, para ser palabra de hombres y de mujeres, solos en una habitación vacía, mirando hasta la habitación vacía de los espectadores que, entre la curiosidad y el misterio, acudieron a quinientas representaciones de una cita de teatro de caja de zapatos convertida en viaje.

MARTÍN ACOSTA. Miembro del Sistema Nacional de Creadores. Entre sus montajes recientes se encuentra el Don Juan Tenorio de José Zorrilla con la Compañía Nacional de Teatro estrenado en el Palacio de Bellas Artes, Faust/How I Rose de John Jesurun producido en Nueva York por la Brooklyn Academy of Music y Hamlet de William Shakespeare que se encuentra actualmente en temporada en Bogotá, Colombia. Es docente de la Escuela Nacional de Teatro del INBA de donde él mismo es egresado.

CARTA A EDGAR CHÍAS

EL DUEÑO DE LA HISTORIA

Rodolfo Obregón



Mil noches y una noche. Foto de Fernando Moguel.

Mi querido Maese:

Aquí le va (amén del texticulín adjunto) una breve *histoire* de mi interés por la narrativa en escena.

El asunto comenzó con la lectura del libro de Georges Banu sobre Brook donde afirma que el contador de historias medio-oriental (usted a medias) se convirtió con el tiempo en el modelo mental de sus actores. Poco más decía, pero lo suficiente para inspirarme un ejercicio que comencé a plantear a mis actores o alumnos (todavía en Querétaro, alrededor de 1995-96) cuando tenían problemas con alguna escena particular. Entonces les pedía de manera individual que propusieran una teatralidad en la cual me contarán la escena, interpretarán a todos los personajes e, incluso, hicieran algún comentario sobre ella. Recuerdo mucho una escena de *El monje* de Tovar con la que el actor que hacía el monje nomás no podía: ya echado a andar en las seducciones de la carne, el monje intenta seducir a una chavita que lo admira inocentemente. Cuando al fin se le va encima, la madre enferma (el pretexto con el cual el "santo varón" ha entrado a la casa) los interrumpe. Bueno, pues el chavo (que trabajaba con un grupo muy malo y generalmente estaba muy mal en lo que hacía) entró vestido con una falda larga y el torso descubierto, encendió algunas velas o hizo una especie de rito previo y, acto seguido, comenzó a hablarnos (esto es muy importante: el narrador habla directo, mira a los ojos del espectador, está en su mismo plano de realidad mientras conserva un pie dentro del universo ficticio de su relato). Al presentar a Antonia, cubrió el dorso de su mano derecha con un brocado de suave caída, blanco. Cuando hizo aparecer a Ambrosio, cubrió la izquierda con un pedazo de cuero áspero y mal cortado. Y así, con los puros gestos de las manos interpretó las partes dialogadas (el ejercicio funciona también para que el actor aprenda a reconocer lo verdaderamente dramático, a distinguir los momentos de acción pura,

de las descripciones. Que jerarquice, pues). El resto: el contexto de la escena, las descripciones y sus comentarios los hacía sacando la cabeza hacia nosotros sin abandonar del todo la intención de cada brazo. Fue un ejercicio espléndido que me reveló cosas de la escena que yo no había entendido. Debo decir aquí que el gesto de los brazos, cuando estaba "en personaje", se extendía al cuerpo entero. Y éste es un fenómeno que percibí con el tiempo: el cuerpo va siempre por delante. Yo les pedía "un clic mental" (así de esotérico me pongo de repente) entre cada segmento de la narración: entre descripción y personaje, entre personaje y otro(s) personaje(s), entre acción y comentario a la acción. Y podía reconocer cuando la operación funcionaba porque el cuerpo lo muestra inmediatamente, antes de pronunciar palabra alguna. Un aspecto importante que me revelaron los constantes errores, es que el narrador no debe memorizar jamás un texto, únicamente los diálogos que utiliza para mostrar (que brechtiano, *n'est pas?*) sus personajes. La narración debe ser siempre espontánea (lo que el actor tiene que conseguir para hacernos olvidar que ese texto está memorizado), y funciona en la medida en que quien la hace se siente "dueño" de la historia. Como si yo la hubiera presenciado y ahora la estuviera contando a los que no estuvieron ahí. Apropiarse de la historia, que es lo que los actores rara vez consiguen porque piensan en su parte o respetan erróneamente al "señor autor" o al mercachifle del director. En la tradición popular no hay derechos de autor ni SOGEM que los persiga. Otro aspecto importante es que el narrador no se convierta en un personaje. Ahí se chinga la Francia. Sí tiene que tener cierta extrañeza (como el atuendo del cuate aquel del monje); no es igual que el público pues despliega una teatralidad que atrae y reúne a los espectadores: por su apariencia, la forma en que delimita su espacio, los objetos que presenta, o las acciones (música, danza, acrobacia, arenga u otras por definir) que realiza

para atraer y sostener la atención del respetable. Esa teatralidad, desde luego, introduce ya en el universo de la historia que nos va a contar. Recuerdo a otro alumno -ya en el Foro- que contó una historia que sucedía en un circo de quinta y entró al espacio, que ya tenía algunos elementos extraños, con una especie de cetro de juguete, con cabeza de puerquito, que echaba luces de colores y producía una música ridículamente festiva. Como habla directo al público, el ejercicio sirve para que el actor reconozca cuando tiene la atención del espectador y cuando no (en la realidad, el público simplemente se iría y el pobre narrador no cenaría esa noche). Yo entonces lo complementaba con un ejercicio de espectadores: ponernos de pie, sin aspavientos ni agresiones, cuando queríamos hacerle saber al actor que eso que hacía y decía ya no nos interesaba. Y, generalmente, los actores reaccionaban. Otra de las finalidades, amén de atraer y sostener la atención haciendo avanzar la acción (sentido de progresión dramática), entrar y salir de la ficción a voluntad, y apropiarse de la historia, es que el actor entienda la relatividad de su personaje en el contexto general, que pueda verlo en relación a los demás personajes. Quizás ya te he contado que en una entrevista de radio para las segundas *Mil noches y una noche*, Emilio Eberguenyi nos preguntó cuál era la diferencia entre esta forma de trabajo y la tradicional. Y Moisés Arizmendi contestó algo que me encantó: "en el proceso tradicional (mejor dicho: común o habitual), uno va y lee una obra, se discute sobre ella un par de días, y luego se va a su casa a subrayar con amarillo o verde las líneas que le tocan. Y a fuerza de concentrarte en esas líneas, pronto se te olvida en qué clase de historia estás metido". ¡Me encantó! Contra eso fue diseñado el ejercicio. Bueno, creo que eso describe el cómo y sus bondades. Pero la seducción de las fronteras (dónde empieza el narrador y termina el actor o viceversa), el tiouvivo de identidades que genera, me llevaron del ejercicio de apoyo a la exploración escénica del fenómeno. Primero (1998-1999), con una generación del malhadado Foro, hice una serie de cuentos individuales que presentamos en 3 sesiones (con 3 cuentos cada una) en el bar de La Casa del Poeta, ahí en Alvaro Obregón. Había algo de Tito Monterroso, la historia del circo que ya mencioné, una Blancanieves gótica, un fragmento del ciclo del Rey Arturo, otro de la épica hindú, un cuento maravilloso de Borges sobre gauchos contrabandistas que finalmente no se presentó, etcétera. El cuate que hizo lo de Arturo (Uther

Pendragón), Salvador Hurtado, ha seguido explotándolo y dirigió lo de "Rapidita González", que -según me dicen- toma mucho de nuestro "actor-narrador". Otros chavos de esa y posteriores generaciones también han seguido la misma línea de trabajo. Por mi parte, y ya metido de lleno en esto, me enteré que el Festival de Otoño de París (2000) presentaba una serie de sesiones tituladas "Los cuentos de Babel" con narradores populares del mundo entero. Y volé. La sesión a la que asistí, y que ejemplificaba a las mil maravillas lo que Dubatti denomina "el convivio", incluyó la energía desafortada y la musicalidad de un narrador camerunés, la confianza en el embrujo de la oralidad de un marroquí, y el prodigio de un especialista chino cuya codificación corporal, de los tonos y los ritmos verbales, la utilización del abanico (su único elemento de apoyo) y de los músculos faciales para "mimar" las emociones de sus personajes (un temblor de labios para expresar la cólera), hacían de la narración una experiencia total. El resto ya lo conoces: en 2001 hice la primera versión de las *Mil noches y una noche*, muy clavado en lo narrativo y con la idea -otra vez brookiana- de abarcar todos los géneros: lo sublime y lo grotesco de la condición humana, la auténtica tragicomedia. En el 2002, la "versión integral" que era mucho más pretenciosa pero menos arriesgada (y que el irremediable Chabaud rebautizó como *La maja barata*). La tercera parte de esa segunda intentona, la más deshulvanada, me resulta a la postre la que ofrecía otras posibilidades: juegos de voces, sombras, apariciones y desapariciones; ni narración individual -más bien coro- ni representación de lo narrado. Luego vinieron los también malhadados *Cuentos chinos* (2004), escritos en su mitad de chino de usted, que fueron un regreso al drama pero donde el "cuento" está todavía muy cercano. Y de ahí a *Un alma simple* (2005), el hermosísimo relato de Flaubert: pura narración, nada de adaptaciones, pero con el narrador disuelto en el grupo y el intento de separar la representación del cuerpo anecdótico del relato. Por cierto, en octubre de 2004, ya embebido en Flaubert vi el *Tierno Bokar* de Brook, su despedida, toda platicadita, que me confirmó que el escenario sirve para cualquier clase de relato tanto como para cualquier forma de la teatralidad: ¡a chingar a su madre el monopolio del drama! ¡Pues eso! ¡Ah!, y un abrazo

Rodolfo

PROGRAMA DE MANO
Para Mil noches y una noche
El Foro/Teatro Contemporáneo
Mayo, 2001

El principio de *Las mil y una noches* (*Qitab alif laila va laila*), o como quería el capitán Burton, de *El libro de las mil noches y una noche*, está íntimamente ligado a los *confabuladores nocturni*, según Borges, "hombres de la noche que refieren cuentos, hombres cuya profesión es contar cuentos durante la noche".

A aquellos rapsodas, cuyos orígenes se pierden en el tiempo, se debe la arabización y pervivencia de esta fascinante antología de historias épicas, míticas, dramas realistas o cómicas fabulaciones, ese compendio de tipos y arquetipos, resumen de géneros literarios pasados y por venir.

Herederos y transmisores de una cultura y un imaginario colectivos, estos narradores se colocan a medio camino entre las formas fijas de la memoria y la improvisación que revitaliza al relato. A medio camino también entre la identificación y la distancia, el contador de historias es la voz de una comunidad a la que reúne y atrapa, desplegando todos los recursos de la teatralidad, para relatar sucesos, presentes o lejanos, pero siempre ligados a su propia experiencia. Ese narrador capaz de encarnar a todos sus personajes, sean viejos o niños, mujeres u hombres, que salta dentro y fuera de su historia, la comenta y la hace avanzar a fin de mantener de forma ininterrumpida la atención del público que lo alimenta.

Desde la perspectiva del teatro, la experiencia de estos legatarios de la tradición reserva un doble interés: el reencuentro con las formas primarias de contacto entre alguien que cuenta una historia y el auditorio al que está destinada ("recitar es un arte vocal, al cual corresponde otro arte, el de oír atentamente", diría el poeta sirio-libanés Adonis) y la observación de las formas escénicas específicas que contribuyen a la eficacia del relato.

El contador de historias (la palabra narrador no hace justicia a esta figura más cercana a la representación que a la simple exposición verbal) opera con una libertad acorde a la teatralidad contemporánea:



representa con gestos y signos mínimos todo tipo de personajes, entra y sale de la ficción a voluntad, hace avanzar su historia siempre a través de fragmentos discontinuos y aún se da el lujo de comentarla.

Por ello, los grandes renovadores del teatro del siglo XX no pasaron por alto estas formas "primitivas" de comunicación con el espectador e, incluso, derivaron de ellas su estética y el modelo mental de sus actores. No otra cosa representan los *moritaten* para Bertolt Brecht, los narradores del Lago Como para Dario Fo y los del mundo árabe para Peter Brook.

En un artículo titulado "Síntesis prematura o cierre provisional por inventario de fin de siglo", el estudioso francés Patrice Pavis se atreve a predecir, para el teatro del futuro, la desaparición de la puesta en escena y la necesaria adaptación del texto en boca del actor para un público específico. Si a lo largo del siglo que comienza, el nuevo actor consiguiera la libertad y autosuficiencia de los antiguos *confabuladores*, no tendríamos por qué dudarlos.

Valga pues la elección de estas *Mil noches y una noche* como metáfora (le robo las palabras a Oscar Almeida) de un nuevo grupo de hombres y mujeres que comienzan a contar historias como una manera de afirmar* la vida. (R. O.)

***Afirmar:** Poner firme, afianzar, asegurar, dar firmeza. Sostener, asegurar o dar por cierto algo. Estribar, apoyarse en algo para mantenerse firme. Ratificarse uno en lo que antes dijo. **Esgrima:** Irse firme ante el contrario, presentándole la punta del arma.

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

LA RUPTURA DEL CANON

Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio

Cuando los dramaturgos mexicanos cumplieron sus treinta años de muertos y los directores lloraban lágrimas de cocodrilo sobre las lápidas que ellos mismos labraron para unas tumbas vacías; cuando el público reaccionó a la dictadura subsidiada de directores y escenógrafos con su voto de ausencia en las salas de teatro de nuestro país para reclamar la naturaleza esencialmente democrática del teatro; cuando a los escritores nos dijeron que mejor nos dedicáramos a la poesía porque en el teatro no cabe la literatura, sabiendo nosotros que en la poesía no hay un puto clavo y las vacas gordas del teatro pastan donde las flacas de la letra impresa chillan; fue entonces que una generación anterior de dramaturgos que había padecido la tumba que no le era, comenzó a generar espacios para las nuevas plumas en el teatro.

El producto de estos esfuerzos se ha catalogado como una nueva generación de dramaturgos. Antes que una nueva generación, prefiero creer que la apertura de estos espacios ha sido desproporcional a la respuesta real y masiva de jóvenes escritores con propuestas frescas. Si contamos cuántos autores jóvenes realmente están trabajando sobre modelos no muy gastados de teatro y de representación de lo humano en la escena más o menos vigentes, cuántos de ellos se preguntan siquiera por qué a un público en estos tiempos le interesaría abandonar la comodidad de su control remoto para meterse a ver una obra con sus textos, si contamos cuántos han roto los lazos afectivos con los grandes y muy sobados ídolos del panteón arqueológico de nuestra escena; si contamos cuántos de ellos pueden llamarse cabalmente dramaturgos, nos sobran los dedos de la mano.

Esto no quiere decir, –como sostiene Ximena Escalante– que todos los jóvenes

escriban sobre modelos más cercanos a los de la generación de Sabina Berman y Rascón Banda que a los de la generación de la misma Ximena, Luis Mario Moncada y Jaime Chabaud. Esta declaración más parece destinada a pelear por un espacio propio en los presupuestos de producción que a realizar un análisis objetivo del entorno. Es verdad que como resultado de la explosión en los espacios para promover a nuevos dramaturgos aparecieron cientos de plumas que de joven sólo tienen un acta de nacimiento y muchas veces falsa. Si hacemos un tamiz entre el grueso poblacional y los verdaderos poetas de la escena –y esto sumando la generación de Ximena con las siguientes– encontraremos pocos, mismos que si bien no bastan para hacer cabalmente una generación sí han marcado una ruptura entre el canon hegemónico (y hasta ejemónico) y han aportado nuevas propuestas para la escena que tal vez, con el tiempo y una buena dosis de entendimiento por parte de los hacedores de teatro, pueda por fin lograr que el público vuelva a las salas a pensarse como comunidad. Inclusive, como siempre pasa, entre estos mismos autores las búsquedas no siempre son correctas, y entre sus obras aparecen textos que realmente son un acierto y una ruptura, y otros que ni en lo convencional tienen manera de mantenerse a flote. Si Shakespeare hubiera escrito en computadora, la de mierdas que ahora conoceríamos de él. Y aún así.

Pero unos bien y otros muchos mal, como ya no tienen la tremenda cola de los viejos maestros sentada sobre su cerebro (no les piden permiso, no les deben horas de cátedra o taller, no ponen veladoras a una foto equivocada) hacen lo que se les antoja. Y entre todas esas elecciones crean un teatro que algunos llaman narración escénica,

otros teatro narrado, otros narración teatral y otros ni nombre le ponen, pero que en resumen no es otra cosa que un teatro que no está esencialmente dialogado, o no se soporta enteramente en las convenciones del diálogo. Ha causado tanto furor el asunto este del teatro en escena que, ahora, en cualquier rancho del país encuentras un joven que intenta entrar de golpe a la modernidad redactando parrafadas ilegibles.

Como ni lo narrado ni el año de nacimiento, pues, garantizan en sí mismos la vigencia de un teatro en el público, hablemos de los elementos, muchos de ellos concentrados en el teatro narrado, que supongo le permitirán a esta “nueva generación” romper las barreras del autoconsumo y ofrecer un espectáculo teatral al imaginario colectivo, si es que todavía tiene remedio el teatro en nuestro país.

El modelo de escena. Un drama dialogado en el que entran unos pendejos por una puerta y luego salen por otra es un lugar común de la escena. Cualquier persona sin saber de teatro te dice que el teatro es eso. De la misma manera, formas muy datadas en el tiempo, como la canonización del cuerpo de los sesenta y setenta (el modelo del actor físico envejeció como pasa con todos los cuerpos, y como pasa con los cuerpos viejos terminó por podrirse), la negación a priori y por el gusto de romper con lo que también en esas décadas representaba convencionalmente el “teatro”, no tienen algo que aportar. Si no caemos en cualquiera de estas dos opciones, al menos en cuanto respecta al modelo de teatralidad estamos del otro lado de la barda. Por otra parte, consideremos que los recursos de la narración tradicional aplicados a la teatralidad, todavía están a medio camino en

su exploración, tanto desde el texto como en las soluciones escénicas, haciendo de esta forma de teatro una opción para incorporar otros modelos de presentación de la escena.

El formato. No podemos apostar por el simplismo de que todo nuestro teatro se reduzca a formatos mínimos sostenidos por la actoralidad y la palabra como una respuesta a las condiciones económicas, de disposición de espacios y movilidad de las obras, pero también tenemos que aceptar que los formatos costosos -ya ni se hable de los grandes espectáculos teatrales- en estos tiempos son cada vez menos frecuentes y los presupuestos se orientan a unos cuantos a través de mecanismos cada vez más viciados. A esto sumemos, al menos en la experiencia actual, que los dramaturgos que han apostado por estos formatos no han podido estructurar en ellos un modelo del hombre vigente ni una teatralidad innovadora. El teatro narrado, por sus habilidades (sobra decir "narrativas") de evocación, contra la naturaleza más orientada a la "presentación" del teatro dialogado convencional, sin ser la única opción, ofrece una flexibilidad tal, que un mismo texto pueden llevarlo a escena tanto un esfuerzo unipersonal como una compañía de doscientos actores.

El modelo de presentación de lo humano. Declaradas, primero, la muerte de la edad de la razón en el pasado medio siglo, y más recientemente la grotesca senilidad del imperio, estos todavía no terminan por aflojar la osamenta, y los procedimientos forenses aplicados sobre la primera han quedado muy datados en sus décadas correspondientes (de los cincuenta a los sesenta, el absurdo por una parte y el realismo neurótico norteamericano por la otra, de los sesenta a los setenta las desestructuraciones, la revisión exhaustiva de los elementos que fundan la teatralidad, y en todo este periodo la conformación de un personaje desencantado y exhausto, o las respuestas a la emergencia política de los setenta que sólo aportaron más buró-

cratas a las plantillas culturales). En su lugar, en los ochenta y noventa aparecieron, por una parte, nuevos tipos de desencanto (los inmigrantes armados de Koltés, por citar un ejemplo) y a partir de ellos tomaron más fuerza los diferentes modelos de hijos del libre mercado, condenados a acceder a una modernidad que no les corresponde y que, permeados por un optimismo inútil, son totalmente rebasados por el curso de los acontecimientos sin importar si es correcto o no lo que hacen. Este personaje (como los de Mamet y Rabe), han derivado a su vez en la incorporación sutil de elementos de todas las revisiones del medio siglo anterior, y hasta de modelos de construcción del personaje medio olvidados por el naturalismo pero presentes constantemente en unos cuantos autores. Así tenemos personajes ligeramente absurdistas y demasiado retóricos, contruidos sobre bases tenuemente desestructuradas que se niegan a enunciar su naturaleza desde la retórica, no porque no la puedan aprehender necesariamente, como porque el público que hasta hacía unos años le bastaba con no ser directamente adoctrinado, ahora no quiere escuchar ningún razonamiento, en parte porque esto siempre antecede a la venta de un seguro o un tiempo compartido, en parte porque no cree en la razón como una estrategia suficiente y legítima para calar el peso de la realidad. Así, vuelven a aparecer en medio del naturalismo imperante, tipos marcados por retóricas que tenían dos siglos de no reinar sobre las tablas, sobre todo en la parte discursiva (repetimos, la retórica exhaustiva e inútil de Koltés, la de fines comerciales de Mamet, la ingenuidad avasallada de Rabe o el razonamiento paródico de nuestros comediógrafos latinoamericanos jóvenes, como Sprengelburd y Daulte en Argentina, o el extraño y prometedor caso de Hugo Wirth en México). Ahora, con el teatro narrado se amplían las posibilidades de construcción sobre estos personajes, y la enunciación de ideas globalizadoras de la situación, desterrada del lenguaje de los personajes del teatro moderno porque les supondría un control sobre la realidad que

ni tienen ni aporta, paradójicamente vuelve de la narración, donde sí se permiten estas omnisciencias, para aportar desde recursos estructurales hasta la más simplona aseveración del autor.

El texto es una cosa, el teatro otra. Esto quiere decir que ahora, mientras un texto narrado cuente con la progresión necesaria en cuanto a personajes, hechos e ideas, o permita que la escena brinde sus propias progresiones al texto (lo que deja dentro de la canasta a prácticamente cualquier texto existente o ni siquiera esbozado), tendrá posibilidades en el público. Es decir, la dramaturgia como la conocíamos ya no tiene sentido y el papel del dramaturgo, que tanto peleó por el lugar de la palabra en la escena, queda totalmente en entredicho. Si aceptamos que cualquier texto puede solucionarse en escena, ya no podemos hablar de dramaturgos. Podemos, en su caso, referirnos a escritores que tienen una afinidad con la escena y que en algún momento dado pueden aportar soluciones al espectáculo más allá de las meramente textuales. Rodolfo Obregón ha llamado a los objetos nacidos de esta situación, más laboral que estética, "dramaturgia autónoma", acaso queriendo rescatar el papel de la dramaturgia o la figura del dramaturgo. La única dramaturgia posible ahora se dará sobre las tablas. La realidad, por lo menos en nuestro país, es que fue tan desmoralizador el papel al que fueron relegados nuestros dramaturgos por los dueños del teatro subsidiado, que el "cliente objetivo" de nuestros textos pasó hace mucho de ser el público a la gente que hace teatro. Confundidos, pues, los medios con los fines, y por la naturaleza colectiva de la puesta en escena, los que escribimos para teatro debemos, por lo tanto, preocuparnos más por los valores intrínsecos al texto escrito y de cuidar nuestras relaciones sociales con el mundillo teatral.

LUIS ENRIQUE GUTIERREZ ORTIZ MONASTERIO.
(Guadalajara, Jal. 1968). Dramaturgo antes de declarar en este artículo la extinción del oficio. Ahora aparentemente desempleado.

ENTREVISTA CON DANIEL DANIS

CAMINAR SOBRE LA ESCRITURA

Carmen Mastache

Agradezco a Boris Schoemann que gentilmente me puso en contacto con Daniel Danis, a Edgar Chías que me sugirió un excelente material sobre el tema y a Jorge Kuri Neumann por su generosa colaboración.

Carmen Mastache: En las obras que conocemos de usted en México, *El canto del dime dime* y *El puente de piedras y la piel de imágenes* es notoria esta forma textual de escribir teatro en donde la narración tiene un papel preponderante y que ha sido llamada *narraturgia*. ¿Qué piensa de eso? ¿Se siente usted en esta línea de expresión?

Daniel Danis: Claro que sí; creo que es una bella manera de nombrar esa necesidad de inventar una nueva dramaturgia en los años ochenta. Había una cosa extraña, mucho teatro visual, un teatro llevado hacia el cuerpo o la danza; entonces era difícil encontrar, hacer *la escritura* para los nuevos directores que planteaban experiencias con el cuerpo, la imagen y el sonido; de hecho había muy poco texto. Todo eso tomó una proporción tal, que los autores de teatro estaban confinados a preguntarse ¿de qué manera podemos escribir de otro modo?

Yo pensé el cuerpo como todo el decorado, que toda la escenografía fuera llevada a la boca y que esta sustentara el decorado, su universo mental; y esto en diálogo con los otros. Entonces para mí, era un manera de imaginar una extensión: el pensamiento del humano en la idea de la boca. Esta forma de hacer una escenografía del ser, generaba que no se necesitara tener decorado en la escena, sólo dos o tres actores y todo el universo estaba allí. Entonces me di cuenta de que cuando escribía en mi cabeza yo no visualizaba jamás la escena real: el escenario con la iluminación y demás, yo no iba jamás a ese lugar. Cuando escribo siempre estoy afuera del teatro, estoy en la calle; es decir, hago una película de los eventos que son importantes, veo una imagen, pego allí otra... es como si yo hiciera una película

en mi cabeza, y que todo eso pasara por la escritura. Y entonces, sí, naturalmente, después la *filmodramática*, la película dramática, se escribe y así uno escucha una suerte de película de imágenes. Y esto se impone como pregunta porque al mismo tiempo no es una película, es la palabra. Entonces se está muy cerca del espectáculo, cerca del decir teatral. Lo que me interesaba mucho después era pasar la pregunta al escenógrafo ¿ahora, cómo le hacemos para hacer la escenografía con una palabra-decorado, con una palabra de escenografía?, ¿cómo? ¿qué metemos, qué mostramos en el escenario? Esto por un lado y por otro ¿cómo la actuamos?, ese era el juego de escritura que me interesaba mucho, ¿cómo ponemos esto en la escena? ¿cómo dirigimos a los actores? ¿cómo están vestidos los actores? ¿cómo será el decorado? Eso era lo que me interesaba cuando comencé a escribir y estaba muy estimulado por ese tipo de escritura. Ahora estoy lejos, he cambiado mucho.

CM: ¿Cómo es su estilo ahora, podría describirlo?

DD: Actualmente me he aproximado a lo tecnológico, a la SAT (Sociedad de Arte y Tecnología), a músicos electroacústicos, a Atau Otake en París, que trabaja para los laboratorios de Sony: estamos buscando el devenir de la palabra, cómo podemos entrar en la palabra. Ahora estoy menos interesado por contar historias y más por encontrar cómo podemos -sí, contar una historia y los eventos- pero sobre todo, meter el ser en la palabra. Antes era como si *mostráramos la palabra* y ahora intentamos *sumergirnos dentro de la palabra* y en su torbellino. En lugar de *decir* la palabra, ahora hay que *entrar* en el cuerpo de la palabra; es la forma en la que uno podría escribir actualmente con la tecnología del sonido, pero también con la tecnología de la imagen. Es como si yo quisiera escribir una novela teatral, pero lo que vamos a ver en la escena no



serán más que algunas palabras de la novela.

Por ejemplo, si yo retomara *El puente de Piedras y la Piel de imágenes*, en lugar de imaginar dos actores, podría imaginarme un decorado escenográfico con imágenes de conejos, de camellos, de pinos, pero sin actores...es eso lo que me interesa ahora: buscar afuera de la escritura pero a partir de la escritura...

CM: En este "teatro del futuro" en hibridación con la tecnología, ¿usted cree que habrá un momento en que los actores no sean indispensables?

DD: Creo que actualmente es necesario que el actor se trabaje. Encuentro la escena teatral un poco aburrida en este momento. Yo busco otro espacio de ceremonia, eso es lo que me interesa pero en la ceremonia se tiene necesidad de gente que esté presente, entonces están los actores pero también pueden ser bailarines, artistas o escenógrafos los que están en la escena, pero podríamos también imaginar instalaciones teatrales, yo hice una en 1990, en Chicutimi, donde había un mueble y un objeto de metal que representaban a Eva y Prometeo respectivamente, había un texto de quince minutos, sin actores. Estas son cosas que me interesan mucho en el futuro así como trabajar con actores que estén presentes pero que no digan el texto, que nada más lo piensen, ellos piensan el texto y con sensores uno puede percibir una parte de la electricidad en su cerebro o en sus corazones.

CM: ¿Este cambio de calidad de pensamiento sería expresado a través de la tecnología?

DD: Sí, exactamente. Es una investigación que quiero hacer aquí en Montreal, con expertos de la salud, neurólogos y antropólogos; para encontrar nuevas vías de narración y de representación a través de la ceremonia y que permitiría que, por ejemplo, cuatro actores en escena en tiempo real y tiempo directo realicen movimientos de luz, desencadenen palabras a la distancia y las hagan resonar en el espacio; hacer aparecer imágenes y constituir una representación pero a partir de su propia capacidad de pensar, de

desplazar su pensamiento en el cerebro. Esto es una verdadera investigación a largo plazo que va a llevarme al desierto de México. La idea es trabajar un poco como Antonin Artaud: al nivel de la lengua, del imaginario, para ver si el cerebro del actor, del danzante en el desierto -con o sin peyote- descubre cómo puede ir más o menos rápido y cómo se pueden encontrar elementos ceremoniales, elementos de gesto, de juego, de pensamiento, de palabra, incluso imaginar una representación pero lejos del teatro y en el desierto, con la tecnología. Esto lo voy a hacer en México, pero también iré a otros lugares como Taiwán para verificar cómo hacen ahí la ceremonia. Me gusta particularmente México porque siento que es una tierra telúrica, en movimiento y yo soy muy sensible a esa vibración.

CM: A propósito de esto que usted menciona sobre lo ceremonial ¿cuál es la relación entre lo profano y lo sagrado en su obra, ya sea actualmente o en su obra anterior?

DD: Siempre ha sido el corazón de mi trabajo; el centro de mi búsqueda es saber cómo el imaginario del humano crea lo sagrado, cómo se fabrica a partir de lo profano. ¿Cuál es la relación entre el misterio, el sueño, lo sagrado y nuestra vida cotidiana?, ¿Cómo se organiza todo eso en nuestro cerebro? El corazón de este trabajo es el habla, la escritura, el pensamiento del ser que se expresa en palabras, pero palabras-imagen, y cómo la imagen trabaja con la interpenetración de las palabras. Ese es el misterio en la narración; es como si tuviéramos un código secreto en la relación del misterio, lo sagrado que existía en el lenguaje, por ejemplo, en la Biblia de los judíos, en los chinos, en todos lados, en todas las religiones, incluso en México, todos los jeroglíficos: todos esos códigos que son extraños pero muy importantes. Yo busco relaciones entre las palabras, las imágenes y el mundo contemporáneo de lo sagrado; ese es el verdadero camino que intento seguir. En *El puente de piedras y la piel de imágenes*, por ejemplo, la primera parte del texto es totalmente real y conforme se acerca el final se va más hacia el misterio, hacia lo místico y termina en el norte azul, que es una idea de los budistas: llegar a un espacio todo azul y reinventar el mundo porque todo pre-existe en el mundo.

CM: ¿Qué representa la tecnología en su trabajo, cual es la parte de esta noción de tecnología en su trabajo, en su exploración?

DD: Yo no me interesaba nada por la tecnología, pero como escribo mucho a partir de mis sueños para explorar las imágenes inconcientes, me dije: en el teatro no se pueden realizar los sueños, los sueños de imágenes o la velocidad en la que uno está cuando sueña. Y en el sueño uno no ve la imagen como en la televisión, uno está *en* la imagen, estamos rodeados de la imagen, y un día yo comprendí que la tecnología actualmente exploraba toda la idea *del ambiente de la imagen*. Ahí comencé a preguntarme qué era la tecnología y me di cuenta que era el vehículo para aproximarme al sueño en tiempo real. Esto permite una apertura al nivel de la narratividad, de la narraturgia, permite reflexionar la escritura y hacer una nueva experiencia en el sonido o en la imagen.

Hay un antropólogo canadiense que afirma que el pensamiento de la gente que nos sabe leer ni escribir es un pensamiento esférico o redondo, nunca lineal; no es un discurso que hace sujeto, verbo y complemento, es un pensamiento de aspectos de la palabra, de espacio, como pictogramas o jeroglíficos que nos permiten ver una imagen y una palabra al mismo tiempo y desplazarnos más rápida y vívidamente. Esto se traduce en una experiencia del tiempo muy distinta que nos permite explorar otro vector, otros elementos. Todo esto me ha llevado a pensar que la manera en que sueño y escribo están muy próximas a la tecnología. Escribo más como alguien que *camina sobre una imagen* que como alguien que *ve las imágenes*. Es diferente. Y la tecnología en todo caso, nos permite exploraciones que amplían la representación.

CM: Usted también es escultor ¿hay un paralelismo entre la escritura y la escultura?

DD: Sí, por supuesto. Soy sensible a la materia y a la luz, a los elementos de la tierra, y quiero explorar con otros artistas para volver concretas estas imágenes poéticas. Para los próximos años es realmente la poesía lo que me interesa, la poesía en escena, las palabras, la experiencia con la materia. Lo que me interesa es trabajar sobre elementos que tienen una fuerza imaginaria poderosa y que se activa en la memoria o en el pensamiento del espectador cuando éste ve las cosas, para lo cual es necesario que el espectador esté cerca.

CM: Mencionó a Antonin Artaud, ¿hay algún escritor importante para usted?

DD: Yo he leído muy pocos autores en mi vida, muy pocos. Hay autores teatrales que, por supuesto, me han invitado a escribir: Koltés, Kantor, Gertrude Stein; pero por ejemplo, está Octavio Paz: Hay un libro que leí de él por azar que se llama *El mono gramático*, que escribió en la India y en el que habla de la escritura y sus caminos; yo lo leí atenta y curiosamente, porque me mostró un espejo de eso que yo hacía como escritura; es decir, yo realmente camino en la escritura y no hago la escritura.

CM: ¿Para usted cuál es el devenir de la dramaturgia en el teatro o del teatro en la dramaturgia?

DD: Yo creo que la dramaturgia hizo cambiar al teatro, actualmente yo no creo que sea el teatro lo que hace cambiar a la dramaturgia, yo creo que los autores llegan a encontrar cosas que hacen avanzar el teatro, para mí todo es escritura, ya sea la escritura escénica, la escritura en un libro para ser actuada, o la escritura corporal, todo es escritura, y esto va bien con la idea de Octavio Paz, de que todo es escritura. Creo que todo lo que se escribe en el pensamiento forma una dramaturgia que hace avanzar el teatro. En general se diría que el teatro se prefiere a sí mismo tradicional y muy poco delincuente. Aquellos que son delincuentes empujan la escritura; cuando uno toma piezas antiguas e intenta re-hacer dichas piezas, idénticas a como están escritas, uno va hacia la muerte. Pero cuando uno re-piensa y re-escribe por debajo del texto, le brinda otra relación. Es en términos de esa escritura que intentamos cambiar nuestra visión del mundo, comprenderlo de otra manera; así avanzamos en la poesía del pensamiento y modificamos los parámetros de la escena teatral.

El futuro del teatro, entonces, depende de la calidad del pensamiento dramaturgico.

DANIEL DANIS nació en 1962, escritor y escultor de origen canadiense, ha recibido en dos ocasiones el premio Mejor Creación de la Lengua Francesa otorgado por el Sindicato Profesional de la Crítica Dramática y Musical en París, su obra más reciente "E (roman-dit)" recibió el Gran Premio de Literatura Dramática en 2006.

CARMEN MASTIA CHE. Actriz. Egresada del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. actualmente estudia en Canadá.

La Guía de México
tiempo libre®



~ El entretenimiento muy en su papel ~

DEL ENSAYO COMO ENSAYO

Alberto Villarreal Díaz

El CITRU y PASODEGATO ofrecen el texto ganador del Segundo Concurso Nacional de Ensayo Teatral 2006, convocado por ambas instancias con la intención de promover y estimular la reflexión. Reflexión (esa palabra tricéfala) que, en el mejor de los casos, nos devuelva una imagen de la comunidad –la justa-como fenómeno teatral, y que impulse la necesaria –y escasa- tarea de pensar nuestro quehacer, de pensarnos en él.

A continuación transcribimos el acta del jurado.

México, D.F, 8 de mayo del 2006.

El jurado convocado por el Centro Nacional de Investigación Teatral "Rodolfo Usigli" (CITRU) y PASODEGATO Revista Mexicana de Teatro considera que:

El premio se propone alentar el ensayo como forma de reflexión teatral.

El Premio de Ensayo Teatral 2006 es otorgado a *Del ensayo como ensayo* de Alberto Villarreal.

Que el trabajo *Las contradicciones paradigmáticas del teatro* de Enrique Olmos es un trabajo de investigación periodística el cual nos presenta un diagnóstico crítico del estado actual del teatro mexicano, y por lo mismo recomienda su publicación.

Siendo las 13:00 horas en las oficinas del Centro Nacional de Investigación Teatral "Rodolfo Usigli" (CITRU), se reunió el jurado del Premio de Ensayo Teatral 2006 convocado por el CITRU Y *Paso de Gato* Revista Mexicana de Teatro.

Se recibieron 14 trabajos.

El jurado fue integrado por:
Berta Hirirart
Fernando de Ita
Armando Partida Tayzan

*Todo este mamotreto que emborrono,
no es más que el registro de
los ensayos de mi vida.*

Montaigne

Ya sea por broma, comentario personal o debilidad por confeccionar espejismos; ya sea por malicia intencionada o hallazgo inconsciente, quiere la lengua castellana designar con la misma palabra, dos ámbitos ajenos y extraños entre sí en lo referente a las tradiciones que los generan, pero emparentados por su oficio de construir imaginarios complejos.

No por carencia de palabras, sino como ensayo de la forma en que un mismo término puede contradecir su principio de identidad, el lenguaje otorga a la palabra "ensayo" dos territorios que la mayoría de las veces sólo se conocen entre sí de oídas y por segundas personas. El ensayo literario y el ensayo teatral.

Debido a ésta sencilla equivalencia escrita y sonora, el término "ensayo" se convierte en uno de las más complejos y sugerentes del idioma.

Y si como todos confiamos al compartir nuestro acervo de sonidos con otros hablantes, el lenguaje es nuestra habitación de significados sobre la que amueblamos la cordura y los acuerdos de realidad, es necesario no pasar por alto esta concordancia lingüística, ni dejarla diluirse en el filtro tranquilizador de la coincidencia o la casualidad, sino extraer una revisión detallada, una verificación desde el lenguaje mismo de las causas y consecuencias de esta correspondencia.

Nos proponemos sacar de su asentamiento cotidiano a la palabra "ensayo", que con demasiada confianza sus hablantes consideran comprendida. Es una forma de acentuar las consecuencias y responsabilidades que asumimos cuando la decimos, escribimos o accionamos.

Especular sobre la carga de ambivalencia y seducción del lenguaje, ensayando sobre



estas cuartillas la relación del ensayo literario con el ensayo teatral, puede aportar nuevos caminos y modos de pensar la teatralidad en sí, sus modos y polaridades. Puede hacer del ensayo teatral un trabajo de ensayística teatral.

T. S. Eliot argumentaba que cada generación está obligada a traducir a sus clásicos. De igual forma, cada generación está obligada a redefinir, traducir o reinventar los procedimientos clásicos que sostienen los modos de construcción en su arte. Las generaciones que lo olvidan, repiten las aberraciones y aburriciones del pasado, mientras crean los lugares comunes del futuro.

Esta urgencia de traducción y redefinición, es la que motiva nuestro trabajo, que pretende ser un eslabón en el pensamiento contemporáneo preocupado por los principios básicos de la teatralidad, y sobre todo, pretende introducir un problema evidentemente inagotable en estas cuartillas o en una sola generación, pero cuya presencia en nuestras reflexiones y día a día del ejercicio teatral es preponderante y necesaria.

Para comenzar el trenzado, pondremos sobre la página una breve enunciación de ciertas especificidades sobre lo que se entiende e interpreta en cada uno de los puertos de la palabra. Un primer enfoque de forma clara e inmediata del sentido del término en su contexto, para luego ficcionalizar en torno a sus relaciones. Ficción no exenta de los seres míticos y monstruosos que nos proponemos crear en la interacción del uno sobre, contra y desde el otro.

El ensayo, en las coordenadas de lo literario, tiene en Arreola, una lúcida descripción de su carta natal, que sigue rigiendo sus páginas y sus días hasta hoy.

En su prólogo a los ensayos de Montaigne, Arreola escribe:

Cuando Enrique de Navarra pasó dos días en el castillo de Montaigne, quiso dar a su anfitrión una prueba de confianza, y se negó a que los manjares fueran “ensayados” en la mesa. Justo Lipsio, amigo y corresponsal de Montaigne, piensa que ensayo corresponde con exactitud a la palabra latina *agustus*, esto es, la prueba que el gentilhombre de cámara hace a la vista del rey para demostrar la inocuidad de los alimentos que van a servirse.

Y más adelante agrega:

Lo que Montaigne hacía en realidad, era ensayar continuamente el metal de su alma contra los más variados temas, tal como las puntas de oro de diversos quilates se prueban contra la piedra de toque.

Desde las especulaciones y viajes del intelecto de Montaigne, el ensayo literario ha sido expresión clásica del pensamiento en avanzada. La convicción escrita de que todo está engarzado con todo y que la evidencia más contundente se materializa en el engarzamiento del lenguaje. Ha sido la expresión de ese “Linaje de espíritus que no pueden irse de este mundo sin dejar su testimonio escrito” como reconoce el mismo Arreola a aquéllos que han observado con las lentes de aumento del ensayar. Ha sido también un tender puentes y cuerdas entre los no similares, para mostrar y garantizar la organización compleja del mundo. Ha sido el campo de pruebas de la inteligencia y el imaginario, para recordar y sostener el misterio del mundo. Ha sido zona de neutralidad, capaz de alojar en sí, las mejores estrategias y mentes beligerantes que buscan un campo dónde pelear contra sí mismas.

Al otro lado del espejo de la palabra, tenemos el reparto de convenciones sobre lo que se considera ensayar en teatro.

Tomemos como base la definición de Patrice Pavis que aparece en su diccionario:

Ensayo. Fran.: *répétition*, Ingl.: *repetition*, *rehearsal*, Al.: *Wiederholung*, *probe*.

Trabajo de aprendizaje del texto y de la interpretación realizado por los actores bajo la dirección del director de escena. Esta actividad de preparación del espectáculo concentra todas las energías de la compañía y toma formas muy diversas. P. Brook señala que la palabra francesa (“*répétition*”) evoca un trabajo casi mecánico, olvidando que los ensayos se desarrollan bajo modos muy distintos y pueden llegar a ser

extremadamente creativos. Cuando no es así, cuando se prolongan en una repetición infinita de la misma obra, la muerte del teatro parece inmediata. La palabra alemana *Probe* o la castellana *Ensayo* traducen con mayor claridad que la francesa la idea de un experimento, de un tanteo que precede a la solución definitiva.

Resaltan en la definición, la cita a Peter Brook (Un gran artista de los ensayos, como lo es sin duda todo gran director de escena) con su oportuna prevención para no convertir los ensayos en repetición; resalta además su reconocimiento a la complejidad y virtud de espejismo que tiene la palabra en castellano, pero sobretudo, la definición plantea ya de forma implícita, las dos condiciones para que un trabajo teatral se considere dentro de las fenomenologías del ensayo.

La primera, es que ensayar abarca los sucesos y momentos previos a una presentación teatral. Desde éste punto de vista, el ensayo sólo existe como necesidad desprendida de la puesta en escena y no como un suceso artístico por sí mismo.

La segunda, es que los ensayos, son los actos teatrales en ausencia de espectadores. Es un entorno de preparación y ejercicio de la ficción sin contraparte que la observe, complete y dé sentido.

Cumpliendo estas dos premisas, el ensayo puede tomar la forma de cualquier imaginaria, delirio u ortodoxia. Puede apelar a cualquier subjetividad o ficción, con la misma libertad que lo hace la puesta en escena.

De esa libertad y albedrío, nace nuestra intención de trazar una ensayística del ensayo teatral. Su fundamento, es pensar al ensayo en el teatro como un acto artístico y teatral *per se*, sin que sea necesario justificar su existencia como preludeo o proceso para llegar al escenario. Y de hecho aventurarlo a contener la presencia real del espectador. No de un espectador de teatro, sino el de un espectador de ensayos.

Es el ensayo visto como obra de arte.

Esta línea de pensamiento, tiene su antecedente en el cambio de concepción del ensayo que se dio en el siglo XX, donde el ensayar se convirtió en uno de los grandes temas del teatro. Los maestros del siglo, además de sus puestas en escena, consideraron parte de su trabajo y con igual importancia, el desarrollo de libros, tratados y documentos sobre sus

propias técnicas, visiones y fantasmagorías en torno a las posibilidades del acto de ensayar. Con ellos, el teatro dio al ensayo su justo valor e importancia como materia específica y exclusiva de su arte, más allá que como mero preludeo de montajes. Como herencia de su trabajo, la puesta en escena de hoy ha dejado de ser entendida como consecuencia de los ensayos, para ser interpretada como el devenir de los intentos, en el aquí y el ahora de la presentación, por recuperar los instantes del espacio-tiempo teatral que se crearon en el ensayo.

Quizá es a nuestro siglo al que corresponde otorgarle la calidad de arte por sí mismo, para que así como la literatura ha tenido en su modalidad de ensayo la antítesis reflexiva de la ficción, el teatro tenga en su propia forma, la antítesis reflexiva de la puesta en escena.

En este tenor, ensayamos treinta cualidades, escenas o puntos de partida para una ensayística del ensayo teatral. Cualidades y esencias que son definitorias del literario y que deben ser repensadas o integradas al teatral. De ellas, puede desarrollarse una ensayística del ensayo como arte.

Esperemos desencadenar ese animal ambiguo que Reyes vio como un centauro, y que la presencia del teatro puede convertir en otro ser mítico, o mejor aún, en ese monstruo original de inagotable belleza del que habló Jarry.

I

Ensayar, forma parte de los fenómenos de lo indeterminado y lo renuente a ser concreto y definido. No sostiene sobre sí acartonamientos o reguladores de clasicismos que lo cerquen en formas encumbradas e imitables. Conserva cierta inocencia de origen. Cierta capacidad de imaginación de infancia, donde aún la locura no puede ser diagnosticada.

No contamos con la historia de las formas y métodos del ensayar a través del tiempo, por ello ensayar puede ser casi cualquier acto del cotidiano o el imaginario. Si bien se cuenta con estrategias, procedimientos o técnicas, no existe una orden del día clásica y rigurosa, además, que tampoco contamos con un recuento de los grandes ensayos clásicos en la historia del teatro.

Ensayar sigue siendo un oficio abarcado por la intuición. Es un espacio propicio para las manifestaciones de lo que podemos llamar Lo Humano.

Es lo necesariamente ambiguo para ser un arte.

II

Los que consideramos como los grandes ensayos, adquieren esta categoría precisamente por sus valores de excepción. Por ser huella o cicatriz de un momento particular y ejemplar del carácter de quien lo crea. Por su inigualable ángulo de enfoque. Son piezas de lo irreplicable por evidenciar que lo que sucede en el mundo de lo humano, no puede volver a él una y otra vez de la misma forma. Es protesta contra la semejanza.

Ensayar teatro, es identificación de quien lo hace con lo particular, afirmar que si todo ha de ser similar en algo, es similar en que todo es excepción. De ahí nace la capacidad regenerativa del ensayo, su posibilidad de infinito.

Síntoma de vejez y muerte, es cuando los ensayos son materias similares y predecibles, cuando se oficializan, cuando su rutina supera a la ficción.

III

En cuanto a su condición de realidad en el mundo, el ensayo es un espacio imaginario. Abarca el territorio de lo posible y lo aún no pensado. Su razón de ser, es construir espacios propicios para la interferencia, la ensoñación y la transmigración de objetos y cuerpos. Crea ejercicios prácticos para la demolición de la realidad, que si cumplen con su objetivo, permitirán a la puesta en escena mostrar los escombros.

El ensayo construye las posibilidades máximas para que las cosas puedan ser. Profesa lo posible y lo probable. Es región donde las especies de los objetos y las identidades, deben abandonar su condición predeterminada de sí mismas para convertirse en sus propias "otras versiones" o en formas de lo que les es ajeno para que la identidad se convierta en la de los objetos convocados.

Nadie comienza un proceso de ensayo sin buscar la transformación radical como consecuencia.

El ensayo es matriz de lo que aún no es y que sólo será como ficción.

IV

En las coordenadas del ensayo todo cobra sentido. Fuera de él, sobreviven los prejuicios

de lo ilógico y lo inadecuado. Dentro de él, se construyen los permisos y puentes de significado y sentido, para que la rueda de las ambigüedades funcione.

El ensayo teatral es un líquido diseñado para que lo contenga todo, para que los objetos floten fuera de su gravedad natural.

V

En el ensayo todo es *entre*. Territorio intermedio que nunca se define o limita. Manutención y apertura de caminos para que se den en él los cruces donde todo pueda relacionarse con todo.

En el ensayo, los actores cruzan, pavimentan y desvían caminos, prueban la solidez del suelo, reivindican lo imaginativo y lo no explícito. Todas las formas de tránsito son válidas, menos la repetición de la propia.

Se simplifica y con ello se falla, al pensar que un proceso de ensayo consiste en el acatamiento de la clara dirección hacia un objetivo, a la huída de la divagación, a la protección de un método.

La desviación ensayística es el encuentro con lo inesperado, mantenerse en el camino metódico es no pensar, porque todo método es acto de fe inamovible, con su porción de dogma y fanatismo que no deja lugar para la dispersión o la búsqueda deliberada del caos como conocimiento, es decir, del mal que implica lo ensayístico.

El ensayo debe preferir la herejía, la no lealtad, lo intermedio y lo cambiante.

VI

Ensayar es dialogar, forma de lanzar preguntas y de no estorbar las respuestas, que en el ámbito del ensayo aparecen por sí mismas. A su tiempo, sin prisa y sin horarios.

Su virtud, es el afinamiento de las voces entre sí, reunir los antagonismos y contraponerlos. Es poner espejo contra espejo, y en el centro dejar a un actor que se interroga a sí mismo.

VII

La voz del otro ausente, es la caja de resonancia de los ritmos y las voces de conversación en el ensayo. El otro, para quien se ensaya, para el que se afinan las propias dudas y certezas, debe ser quien guíe los periodos de siembra y recolección del ensayo.

Se ensaya para aquel que no está, para el otro con quien debiéramos compartir el presente. Llámese público, personaje o actor, en el ensayo siempre hay nostalgia por ese otro que obliga al ensayista a encontrar sus propias voces ausentes, y con mayor importancia, a encontrar la honestidad.

Ensayar es una forma de compartir la ausencia, es dejar un hueco para el otro, aprender a vivir en el tiempo del encuentro.

VIII

Todo en el ensayo debe fisurarse para dejar entrar el azar, al ruido o al aire que provoca la intromisión de lo no planeado. No hay otro medio para preparar la llegada de la revelación.

Ensayar es reconocimiento de lo que se ve por primera vez, aunque se haya visto muchas veces.

Es un trabajo con los negativos actorales de las futuras fotos que se tomarán en la puesta en escena. Es padecer y recordar las consecuencias de la experiencia aún antes de tenerla.

IX

El ensayista genera nuevas formas para lo que ya ha sido. Su impulso natural es horror a la repetición. Su trabajo es que a partir de la sustancia inmaterial del teatro, espacio, tiempo y ritmos, se pueda crear una materia concreta de trabajo. Es una forma de solidificar, de congelar, de cambiar los estados de la materia.

X

El ensayista actor, genera la presencia imaginaria de todo lo que será real en el ámbito de la puesta en escena. Crea la presencia del público, de los objetos y la luz. No sólo genera los universos ficcionales del personaje, sino también los concretos del teatro en su forma material y de los objetos que existirán en la realidad escénica. La imaginación actoral hace un doble trabajo, el de crear ficción y realidad.

Es quizá, el acto de imaginación humana, más completo que existe.

XI

Para Adorno, ensayar es "eternizar lo pasajero".

Se dice que el teatro es efímero (como si existieran cosas que permanecen), pero el ensayo es más efímero aún. Mientras los acuerdos de la puesta en escena se recrearán en cada función, el ensayo desaparecerá justo en el momento que concluya, por ello es la experiencia artística más cercana a la vida.

La unicidad extrema del ensayo y su brevedad, lo hacen una especie de primera infancia, un periodo de inocencia y libertad imaginativa total que se terminará con el imperativo concreto de la puesta en escena.

El ensayo es la infancia, como el montaje es la adultez.

XII

El ensayo es zona de riesgo. Si opta por la seguridad, entonces no tiene filtraciones de vida, que es lo que el arte teatral requiere en cualquiera de sus formas.

Ensayar es vivir de forma que la propia vida se vuelva observable. Es extraer, bajo los cristales particulares del ensayo, una muestra del cotidiano con sus causas y efectos, sometidos a disposición de invenciones y procesos donde la vida aparece despojada de artificios. Blanco sobre blanco, temible y reinventable. Esta mirada directa y sin filtros a la experiencia vital, es lo que constituye el mayor riesgo para el actor que asume un proceso de ensayo. Es la oscuridad de su arte.

XIII

Ensayar es una emancipación de lo inacabado, es tributo y acto de fe sobre lo incompleto. Rechaza llegar a la forma fija y final, es un medio de la vida, que como ella, desprecia a todo lo que no está en movimiento, todo lo que permanece sin una diferencia entre el antes y el después.

Es lo fragmentado como arte. Nada concluye, todo avanza y se reinventa, un ensayo nunca está completo y siempre es interrumpido. El ensayo ideal debería prolongarse a las horas del sueño o los alimentos. Siempre falta algo por ensayar, siempre hay un momento urgente que no debería ser postergado, pero su condición de ensayo lo obliga a ser interrumpido.

De los ensayos, de su fragmento e interrupción, surgen los grandes huecos para la puesta en escena, esos que se llenan en

las funciones y que constituyen el tejido de la obra de teatro como una piel, cuya virtud envolvente puede funcionar sólo a partir de que contenga la cantidad de poros suficientes para poder respirar, estirarse y deshacerse de lo muerto.

Al igual que la vida, que está siempre también incompleta, el ensayo sólo concluye porque debe dar paso a la puesta en escena, su opuesto complementario. El otro modo del ser del teatro. Entre ambos mantienen el ritmo de la creación teatral y uno engendra al otro.

Queda pendiente un ensayo sobre las doce razones para no temer al estreno, tomando en cuenta las doce para no temer a la muerte de Montaigne.

Para el ensayo, el estreno no debería significar la muerte de su arte sino el cambio de estado de conciencia, de la misma forma que para la puesta en escena, al ensayo sería el mundo de las ideas primigenias, aquel paraíso perdido.

Para el ensayo, la forma escénica teatral es la vida después de la muerte, la esperanza de trascendencia. Para la forma escénica, el ensayo es el misterio de la creación, una época dorada. Ambos se evocan entre sí, ambos pretenden el eterno retorno y padecen su ausencia.

XIV

Lo más importante es el ejercicio de lo personal en el ensayo. Si bien la cotidianidad obliga al enmascaramiento, el ensayo obliga al descubrimiento. Es un ejercicio a pasos forzados del yo. Ensayar es una estrategia para conocerse, para poder encarar al público con antigua y refinada sabiduría.

Antes de conocer a un personaje, el actor debe comprenderse a sí mismo. Es una de esas tareas imposibles que la honestidad para con el arte exige.

El ensayo tiene siempre una dimensión personal, un usar el tiempo de nuestra vida tratando de encontrar algo que no se sabe que es (sólo la alquimia y las soledades místicas conocen de esta incertidumbre).

Es uno de los pocos reductos de nuestro tiempo donde se puede ejercer la individualidad como forma de arte. Es desarmar la puesta en escena de nuestro yo, es ejercicio de nuestra irrepetibilidad.

XV

El ensayo alcanza un punto no buscado. Si llega a su meta de origen, quiere decir que se ha ensayado mal.

Todo ensayo debe terminar en un punto no planeado. En una agenda traicionada o virada, evidencia que se siguió el camino de las particularidades, de las voces personales, evidencia que el conflicto se ha reivindicado como forma conducente de la teatralidad.

No es búsqueda de fin o certeza de llegada, sino que es disfrute del proceso, placer de búsqueda por sí misma. Por ello el ensayo es el espacio de la actuación por excelencia, que no tienen otros medios de producción donde existe la actoralidad.

XVI

De igual forma que cuando se escribe se cuestiona el acto mismo de escribir, ensayar es cuestionar la tradición misma de la actuación y la teatralidad en sí. Se ensaya para pensar lo que es actuar, para revisar la tradición y trabajar sobre sus posibilidades. Incluso se ensaya para saber si el actuar sigue siendo necesario, para ponerse en crisis junto con todo el teatro.

En el ensayo todo es viaje, nostalgia de estar fuera de casa. Distancia para entender lo conocido. En él se revisan las costumbres del ser cotidiano o fantástico, se les extraña y se les comprende, se aprende a vivir sin ellas y se aprende a actuarlas.

Los que ensayan, director y actores, prueban su naturaleza contra diferentes materias. El que ensaya se conoce en ese viaje, en esa pérdida de rumbo. Busca encontrarse y al perderse sabe que después de un ensayo ya no se es el mismo. Entonces sabe que ha ensayado bien.

Ensayar es trabajo espiritual de la mente, de la imaginación y la fantasía.

Es una esquina de salida al prefabricado mundo espiritual de nuestros días.

XVII

La condición esencial para ensayar es la intimidad. El ensayo requiere privacidad donde todos los ojos que miran pueden considerarse nuestros o por lo menos hogareños.

Una revisión a los valores de lo íntimo dará claridad sobre los requerimientos para el acto de ensayar.

El ensayo no es forma aceptada como ejercicio en lo social, debe permanecer oculto. Forma parte de las tradiciones cuya presencia en público atemorizan e invocan silenciosamente la rebelión o el reconocimiento.

La importancia del ensayo en la vida diaria del actor, consiste en que en él puede ejercerse un accionar real sobre la ética, como aquel comportamiento personal que no rinde cuentas a la colectividad sino a sí mismo.

En lo íntimo ocurren los momentos de mayor lucidez y dramatismo de la vida humana.

La intimidad es la forma de la confesión. De lo sólo decible a aquel que participa de nuestra intimidad. De hecho, la razón de ser del ensayo es reinventar el ser en la intimidad, para que al invitar a otros, no se convierta en ejercicio público de lo íntimo, sino en ejercicio íntimo de lo colectivo.

Hacer lo colectivo íntimo, es la transgresión del teatro.

El actor es el artista de hacer personal nuestro estar en el mundo. De dar calidez al vivir entre extraños.

XVIII

Ensayar es confiar en que existe unidad en la experiencia humana. Es confianza en la comprensión y la correspondencia. Convierte la compasión y la empatía en atributos de su arte.

Actuar hace de la condición humana y sus emociones, un campo abierto para su contemplación o un cuarto cerrado para habitarlas. En ambos casos, destinados a sentirlos por un momento como si fueran nuestra casa.

Actuar es un segundo grado de la existencia, aquella capaz de contemplarse a sí misma.

El actor cree que en la revelación de los ensayos, está implícita la de los espectadores cuando observen su actuación en el teatro.

Ensayar siempre es un nosotros. Revisión de lo humano y lo que es objeto, de sus relaciones y misterios.

XIX

Ensayar constituye una apología del error. Su razón de ser es el error, a diferencia de la función de teatro, donde su razón es lo exacto y lo preciso.

Ensayar es buscar errores como forma de lo efectivo y lo adecuado. En el ensayo se trabaja más con lo que no es, que con lo que es, ya

que el ensayo es precisamente exploración de la otredad de las cosas correctas y entendidas. La corrección oculta la forma actoral viva, el ritmo y la presencia humana, aquella que sólo se encuentra mediante el desequilibrio, aquella que nos muestra como seres incompletos, que fallan, que se pierden y que intentan.

En el ensayo, lo correcto significa asentamiento y endurecimiento de la vida.

XX

Al ensayar, la conciencia busca su límite. A diferencia de la puesta en escena donde la conciencia del actor debe ser clara y seguir una partitura de acciones y procedimientos, en el ensayo puede permitirse ser ella el objeto mismo de ensayo.

La expansión de conciencia que es la teatralidad, se fermenta, se amplía y se quiebra durante el proceso de ensayo.

XXI

El que ensaya entra en contradicción contra sí mismo. No tiene opción si su propia otredad lo invade con contundencia. Esto hace manifiesto que el pensamiento avanza, que encuentra nuevas veredas y posibilidades en su visión del mundo.

La contradicción permite nuevas formas a viejos temas o aquellas zonas de la experiencia humana que se creen conocidas de forma particular. Es vivir de otro modo lo mismo.

Al ensayar, el actor analiza sus propios prejuicios, sus propios marcos de limitaciones. El yo actor del ensayo de hoy, puede interrogar al yo actor del de ayer y así sucesivamente hasta la claridad o la aceptación de la propia oscuridad. Lo más importante, es la observación del cambio de piel y de órganos que van ocurriendo en uno mismo.

El ensayo es un campo donde el actor puede comprobar que no es él quien reconoce sus capacidades, sino que es el flujo de los ensayos quien se las muestra.

Lo que Cioran llamó "Pensar contra uno mismo", debe traducirse a "Actuar a pesar de sí mismo", en ejercicio constante de estiramiento del yo.

XXII

El ensayo aporta una profundidad en la materia del aquí y el ahora teatral, que debería estar presente en todo el arte escénico.

Así como el autor de ensayos simultáneamente escribe y reflexiona sobre qué es escribir, el actor ensayista debe repensar (o revivir) sobre su propia actuación en el mismo momento que la ejecuta.

Tal reflexión simultánea, implica la conciencia de totalidad del fenómeno teatral del aquí y el ahora, en un trabajo en el que el actor no es sólo intérprete sino creador de la teatralidad. Sobretodo de la materia sutil como el ritmo o la tensión dramática del espacio-tiempo.

El actor que mira su trabajo como ensayística, debe trabajar sobre otro grado de conciencia. Donde el teatro, basa su poder de transformación de la realidad en reconocerse ficción y teatro. Así, el actor que externa al espectador que se sabe y se acciona como actor, obtiene otro nivel de conciencia teatral, una que no sólo ejecuta, sino que refina el pensar sobre el ser y sus realidades compartidas.

XXIII

Ensayar es dar una visión particular a un tema, contradecir la voz general sobre un asunto. Es una huída constante del lugar común y lo digerido como experiencia vital.

XXIV

Todo ensayo se actúa desde un Yo central. De hecho es el rol del Yo, el que imprime valor y necesidad a un ensayo.

De la misma forma, el yo del actor debe aparecer con fuerza en el proceso, aportando lo irreplicable de su subjetividad.

XXV

El ensayo es espacio de afluencia de otras voces, es la zona de correspondencias, de cruce y discusión.

Al ensayar debe tenerse presente la evocación de las otras voces que han pensado el teatro. La voz de los públicos y sus silencios. Si bien hay una voz de un otro presente de la que ya hemos hablado, se requiere la presencia de los maestros del oficio, de sus respuestas y sus problemas. Ignorarlo, presupone repetición y atascamiento sobre las primeras capas de lo elemental y un anacronismo escénico inevitable.

Ensayar es como el leer para un escritor, espacio donde aprende a dudar y se construye, aspirando a que su voz sea escuchada, pero

sólo es digna de oír, aquélla que es personal y resultado de la confluencia de otras.

XXVI

El ensayo es la forma literaria más adaptable a la estructura indefinida, toma la forma del tema que desea expresar.

Los ensayos a su vez son formas que se moldean de acuerdo a lo que se busca crear. Cabría la posibilidad de comprometer cada ensayo único e irreplicable con una dinámica particular y cambiante. No debería excluirse de aquella correspondencia básica de forma y fondo presente en todo arte. Cada ensayo debería proponer su hora del día, su lugar, su gente que lo interviene, reinventarse de acuerdo a su tema, a la condición humana sobre la que piensa.

Y por supuesto, al final del día, haber traicionado su forma original.

XXVII

Eduardo Nicoll dice sobre los contenidos del ensayo "algo de literatura algo de filosofía". En el trabajo teatral, la filosofía no debiera ser sólo referencia complementaria, sino la base misma del ensayo donde éste adquiriera forma práctica y vital.

El actor debe convertirse en un filósofo y en un poeta accidental. Accidental porque los encuentra sin buscarlos y no porque base su condición actoral en resolver problemas filosóficos o crear poesía de forma intencional.

Debe llegar a ellos sin esfuerzo, como consecuencia de su trabajo, de su calidad en la visión del mundo.

XXVIII

Más que progresión lineal, el movimiento del ensayo se parece a una espiral que trabaja sobre sí misma.

Buscar desarrollar el aliento de un ensayo de forma lineal, es introducir la desesperación en el actor. La línea supone orden y continuidad, el paso obligado por un punto antes de llegar al otro. Con ello no se permite un entorno de regreso sobre puntos débiles, o espacios preparados para el hallazgo, ya que la propia continuidad temporal del proceso, negará la libertad que el actor requiere.

El ensayo no tiene una forma definida, ni principio o fin localizable, su entorno debe permitir el movimiento, el eterno retorno y las visiones del futuro.

XXIX

El ensayo no da algo por terminado o sentado. Nunca se concluye de ensayar. Nunca da juicios categóricos sobre sí mismo o su entorno.

De hecho el teatro se empobrece cuando se le retira ese pulmón que son los ensayos una vez "concluida" una obra que se presenta ante un público.

El proceso de ensayo no tendría porqué detenerse en este momento, ya que la materia viva de la obra sigue creciendo y fluyendo.

Quitarles al actor y al director su espacio de pensamiento y prueba protegida, condena a la puesta a la pobreza y a la pérdida de afinación de la materia sutil del teatro.

Inhabilitado de su entorno natural, el actor pierde su instinto y su tiempo de trabajo consigo mismo, pues trabajar con el público supone otro tipo de relación. Tal pérdida lo lleva al olvido de su arte y lo arriesga a lamentables casos donde queda como un mero objeto de exhibición.

XXX

El ensayo no existe sólo por sus repercusiones futuras en la puesta en escena, es otra forma de la teatralidad.

El ensayo puede ser pensado como un arte en sí mismo, un arte desprendido del acto teatral, como la forma en negativo del teatro escénico.

Quizá es la historia del arte la que tiene pendiente madurar una nueva forma de comprensión de lo artístico, para que el ensayo quepa dentro de sus anaqueles, o es quizá al teatro al que le corresponde esa reflexión y justicia para con el espacio-tiempo donde gesta sus particularidades como oficio y arte.

Convendría ir imaginando un público pagando su boleto por ver ensayos, cabe imaginar espectadores de lo incompleto y lo impreciso, valoradores de la búsqueda más que de la precisión, llenando los espacios desprovistos del cuerpo de un teatro con sus propias imágenes. Cabe pensarlos sabiéndose espectadores de ensayos, espectadores de la acción en construcción, ensayando el metal de su alma contra los indeterminados e imprecisos del ensayo teatral.

Puede sonar extraño, pero afortunadamente, suena teatral.

Esperemos que ya sea de la mano de una figura con la honestidad e inteligencia de Montaigne, o ya sea con el impulso de toda una generación, se pueda crear una mística y un arte con los trabajos y misterios del ensayo teatral, que le otorgue la capacidad para entender y replantear su arte, de la misma forma que la literatura se lo ha dado a su modalidad de ensayo.

La ensayística del teatro, viéndolo literariamente, es una forma de comprender mejor la potencia del ensayo, viéndolo teatralmente, es la oportunidad de que el ensayo se conozca encarnando a otros personajes.

Queda pendiente ensayar el ensayo teatral contra el ejercicio de analizar una moneda para conocer su ley, contra las pruebas a un avión para conocer sus prestaciones y movimiento, contra las técnicas para conocer la resistencia o la composición química de los metales, es decir contra las otras acepciones reales e imaginarias de la palabra. Sólo así, por las vías ficcionales, llegaremos a un mejor entendimiento de esta polaridad del arte teatral.

Esperemos que esta desviación del idioma no sea mera casualidad, sino anuncio certero de una otredad del arte del teatro que aún está por venir.

Agustín de Hipona dijo que tanto la vida contemplativa como la activa son insoportables sin la broma. Chesterton lo descifró escribiendo que si la poesía era la parte contemplativa de la literatura y el drama la activa, el ensayo era la broma. Nosotros, apelando a la acción, dejamos esta broma abierta, para que quien quiera, pueda ensayar (en cualquier de sus acepciones) su propio espejismo.

1 Ya desde la aparición del término como una triada dentro del mismo pétrafo, se advierten los peligros de escribir con una palabra que contiene a una palabra idéntica dentro de sí misma que a su vez contiene la misma palabra dentro. Hago este comentario para prevenir al lector sobre este ejercicio Borgiano, que si bien puede ser luminoso y detonar nuevos problemas y preguntas sobre el "ensayo" (que es el objetivo de todo ensayo) puede también convertirse en un vértigo, una imaginaria y una ficción.

Para ser claros: En un teatro dentro del teatro.

2 Pavís, Patrice. *Diccionario del teatro*. Paidós. Trad. de Jaime Meléndres.

3 Los grandes directores de escena, son en realidad grandes artistas del ensayar. Es en él donde se construye realmente el teatro. La presentación escénica sería, desde el parámetro del director como artista de los ensayos, sólo una materia reflejante y evocativa de aquel espacio-tiempo donde el director manifestó su verdadero arte.

4 Libro que debería escribirse, aunque sea forma imaginaria.

5 Otro libro pendiente, si es que es posible.

ALBERTO VILLARREAL DIAZ. Dramaturgo, director y pensador teatral. Uno de sus montajes más destacados es Máquina Hamlet de Heiner Müller. Becado por el FONCA y la Fundación para las Letras Mexicanas.

A TRAVÉS DEL OTRO ME CONSTRUYO

EL ROCINANTE Y SU ANDAR

Teresa Rábago

*Vivir la justa condición de las cosas,
vivir la oportunidad de
ser sólo un actuante,
cumpliendo un sencillo
papel desde su oficio,
para una comunidad
determinada; tendría que
ser y tiene que ser el más
profundo anhelo de
quien se reconozca teatrero de corazón.*

TEATRO TRASHUMAN TE,
PARA LLEVAR EL TEATRO A LOS
QUE NO LO HAN TENIDO.¹

¿Qué hay detrás de estas palabras? Un trailer. Una caja rodante. Una unidad móvil que transporta la estructura de un teatro armable, con los elementos indispensables para levantar un foro. Equipo de luces, sonido, torres hidráulicas, cableado, telones, baúles, tuercas, tornillos, herramientas, cascos de protección, bancas de madera y extensas lonas que se despliegan a una altura aproximada de cinco metros sobre los espacios destinados para el escenario y el público; y que al final de todo el trabajo de ensamblado, darán el toque final a la presencia de una carpa-teatro, llamada "Rocinante".

¿Qué más guarda esta máquina teatral?

La producción de las obras, incluido camerino, vestuario y escenografía.

El inspector, La dama boba, El marido humillado, Yerma. Gogol, Lope de Vega, Molière, Lorca, adentro, esperando su turno.

También guarda un buen número de kilómetros recorridos, para llevar el teatro lejos de las ciudades por las carreteras del estado de Michoacán, visitando dieciocho plazas.

El Teatro Trashumante ha hecho parada en los poblados de La Placita, Quiroga, La Huacana, San Felipe de los Herreros, Pichátaro, Huiramba, Tafetán, Huetamo, Nocupétaro, Coeneo, Tlazazalca, Panindícuaro, Ixtlán, Chilchota, Cherán, Purépero, Huaniqueo y Santa Fé de la Laguna.

Dieciocho pueblos que suman, para los que no lo han tenido, la asistencia al teatro de diecisiete mil ochocientos sesenta y siete personas aproximadamente, repartidas en ciento cincuenta y dos funciones; desde su día de partida, el 14 de abril del 2005, hasta su última llegada, hoy por hoy, el día 26 de febrero del 2006. Éstos son los hechos concretos que sustentan las palabras. Más el apoyo de instancias culturales al servicio del Estado. Muchos "Rocinantes" habrían de andar los caminos, muchos esfuerzos más, constantes y sostenibles, habrían de avalar la realidad de un sueño como éste, convertido en trailer, en un "Rocinante andante"; provocado por el maestro Luis de Tavira, diseñado por el escenógrafo Philippe Amand y materializado por el equipo que trabaja en el Centro Dramático de Michoacán y la Casa del Teatro, A. C.

Detrás del Teatro Trashumante, para llevar el teatro a los que no lo han tenido, está, pues, la presencia viva de un importante número de seres humanos, interesados en el quehacer del teatro. Llevar obras teatrales a los lugares donde "no lo han tenido", no es una oferta única, ni original en el sentido estricto. Es un proyecto que ha pasado por las mentes y los mejores esfuerzos de muchos trabajadores de la cultura en este país. No cumple entonces metas desconocidas, y la lectura de este enunciado, en sí, podría sonar a una intención grandilocuente, pretenciosa o demagógica, si no fuera

Foto Archivo CEDRAM.



porque los sucesos rebasan cualquier interpretación maniquea. El título de este proyecto puede dejar la impresión de un cierto sabor mesiánico que el gremio ha utilizado para descalificar *a priori* negándose a reconocer su nobleza. Levantar un teatro rodante es una labor titánica, hacer coincidir apoyos e intereses múltiples también lo es. Estacionar una carpa-teatro en el corazón mismo de una comunidad donde por días se convierte en parte viva de su cotidiano, tiene un valor reconocible; concebido por un hombre de teatro con una gran capacidad de gestión que ha sido trascendido por su propia idea porque está dando frutos.

El hecho es que "Rocinante" existe, que hoy "rueda". Y rodar significa salir de las grandes urbes, internarse en el silencio de los caminos bordeados de montañas y valles. Caminar por las callejuelas pisando las huellas de los habitantes de aquel pueblo, de aquella comunidad. Visitar sus casas, probar su comida, entender sus costumbres, compartir sus carencias, asomarse a su pobreza o a la posibilidad de sus recursos. Saberse anónimo, testigo de una realidad nacional, que orgánicamente no tiene que ver con la lectura de un periódico frente a una taza de café. Rodar



significa entretener los días con las sencillas pláticas de la hora del almuerzo con aquellos seres ajenos a las pretensiones urbanas, que trabajan sin descanso en sus humildes parcelas al lado de sus animalitos... y después de la jornada, aquella gente se da tiempo para acercarse al "Rocinante", donde personas de todas las edades, se permite entrar a ese mundo envuelto en la penumbra, que los tendrá atrapados, permitiéndoles olvidar sus faenas, atendiendo a sus emociones. Y que a pesar de "no saber", saben que el teatro es el espacio de la representación del hombre, porque lo están viendo. Y que ellos y ellas, en su papel de hombres de campo y de mujeres centro de familia y cuidadoras de hijos, más allá de sus obligaciones y alegrías, pueden disfrutar y entender la metáfora de la vida, en voz del actor.

Hacer un teatro trashumante tiene que ver con estas impresiones.

Un proyecto que se mueve así, se vuelve una dinámica que rueda en el sentido opuesto a los medianos criterios de diversión para el pueblo. Escapa a las condiciones dadas, se convierte en una contradicción..., una maravillosa contradicción.

Esos hombres, mujeres y niños que suspenden su cotidiano para ir al "Rocinante", descubren que el hecho escénico es diferente a un programa de televisión, que lo que se mueve adentro de aquella carpa-teatro no es como el cine, que los personajes les hablan como seres vivos, que no han de temer por entrar a un espacio oscuro, si es que lo pisan por primera vez... descubren que el teatro no es circo, ni el espectáculo mercantil con la estrella del momento.

Aventuras como ésta, de armar y desarmar en compartido esfuerzo todas las piezas y los hierros que contendrán a la

ficción entre técnicos y actores, es construir otra realidad que no niega otras realidades, pero que permite vivir la dimensión profunda de la misión, del origen, del sentido del trabajo en el teatro; del trabajo del actor trashumante, del gitano, del desheredado, del excomulgado, del paria que fue ese "cómico" que se presentaba en las plazas siglos atrás, sin nombre, llevando y trayendo historias que divertían a aquellos públicos de entonces que también "descubrían" el teatro. Compartir la experiencia del teatro rodante es un ejercicio sano de reflexión también para el actor, para el quehacer del actor, como un tema ineludible a propósito de este proyecto. El profesional de su oficio habrá de conmovirse, porque sabe que "andar la legua" es alimentar su propio espíritu, es fortalecer su profesión, es reconocer sus límites y crecer ante un público entregado y dispuesto a "creer" en esa ficción, que recibe como verdad absoluta, porque con verdad absoluta la vive el actor. Y al iniciado actor que desconoce esta aventura, tendría que provocarle la inquietud inmensa de experimentar en carne propia, este profundo sentido social del teatro.

Compartir no quiere decir olvidar. Y olvidar no intento mis propios pronunciamientos contra las formas huecas de hacer y resolver desde ciertas posiciones, el oficio del actor. Alguna vez, en estas mismas páginas, tuve la oportunidad de expresarlo.

Sólo me eché a andar y me topé con esta oferta mientras caminaba sin rumbo claro, buscando una respuesta. Participar en la gira de *Yerma*,² para el teatro rodante, como actriz, me devolvió esa respuesta. Una de las piezas que tenía extraviadas..., ese público, del que he hablado. El público, el destinatario adonde tantas fuerzas confluyen. El que transforma al actuante preocupado por su "yo", en el ser social preocupado por el "nosotros". Pensar en el público es pensar en el sentido de un proyecto "rodante". Un sentido que se dimensiona en proporciones incalculables, ante este sencillo acto de acercarlo al teatro.

"Rocinante" puede ser un sueño para quien lo concibió. Con un gran mérito, para él y quienes lo acompañaron y no abandonaron su empeño, hasta conseguirlo, hasta hacerlo una realidad. "Andar la legua" no es descubrir el hilo negro. Es, si acaso, recordar que un teatro sin público, sin compromiso ético, estético, artístico, es una mentira en sí misma. Vivir la justa condición de las cosas, el justo proceder. Vivir la oportunidad de ser sólo un actuante, cumpliendo un sencillo papel desde el oficio para una comunidad determinada; tendría que ser y tiene que ser el más profundo anhelo de quien se reconozca teatrero de corazón.

NOTAS

¹ Programa de apoyos: CONACULTA, INBA, CENART, FONCA, "México en Escena", estado de Michoacán, a través de la Secretaría de Cultura, Secretaría de Desarrollo Social, y Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas.

² Puesta en escena bajo la dirección de Mauricio Pimentel, para la temporada de gira del Teatro Rocinante, de enero a marzo del 2006.

TERESA RÁBAGO. Concentra su actividad, en los últimos cuatro años, en el desarrollo de talleres y dinámicas de grupo interesados en el trabajo del actor. Actriz de profesión.

UNA FORMA AGUERRIDA DE HACER TEATRO

CONTIGO AMÉRICA, 25 AÑOS

Carla Méndez

Para diversos teatristas que en la década de los ochenta comenzaban su carrera escénica, el Grupo *Contigo América* abrió una brecha creativa en el convulso camino que iniciaban. No sólo por la apertura hacia una nueva búsqueda teatral, sino por su organización y perspectiva en torno al quehacer artístico, el cual estaba fuertemente vinculado a la realidad social de la época.

“Todos pertenecíamos a la misma familia, trabajábamos fuerte hasta levantar en su totalidad un montaje; siempre contagiados por la dedicación y entrega de Blas Braidot y Raquel Seoane”, declaran aquellos –entonces nóveles teatristas– que en su momento descubrieron una forma alternativa de hacer teatro.

Su estilo realista, determinado por un repertorio que retrataba los acontecimientos cotidianos atrajo la atención de jóvenes como Luisa Huertas y Mario Ficachi, quienes seducidos por el arrojo, dignidad y compromiso de Braidot y Seoane –los dos pilares del grupo–, se unieron a este proyecto que marcó la escena nacional con su método, el cual desde hace 25 años ha cosechado triunfos y enfrentado momentos dolorosos, como la disgregación de sus elencos, el desgaste de sus repertorios y más tarde la ausencia de su líder.

Constituido en el marco del llamado teatro independiente latinoamericano, *Contigo América* encuentra sus antecedentes en el resplandor que dicho movimiento vivió en Uruguay durante la Dictadura Militar, específicamente en *El Galpón*, grupo que junto al *Teatro del Pueblo* y *Círculo* contribuyó al florecimiento de esta propuesta sustentada en una ideología social que buscaba ponderar los valores de libertad y unificación inmersos en el sueño bolivariano, así como en la capacidad de conmovir y reconocer desde la escena el dolor y la alegría de los seres humanos.

Tras la confiscación de su sala por órdenes de los militares golpistas y la detención de varios de sus integrantes, *El Galpón* salió de Uruguay en 1976 con la firme convicción de seguir en la lucha desde otras latitudes. En ese mismo año Blas Braidot junto a Raquel Seoane y el resto del elenco se instalaron en la Ciudad de México, donde realizaron giras por todo el país durante cinco años, hasta que ambos decidieron abandonar el grupo.

“*El Galpón* no se dio tiempo para preparar nuevos montajes e iniciar búsquedas que ante una sociedad cambianterenovaran sus lineamientos estéticos, además de no generar un intercambio enriquecedor con la comunidad teatral mexicana”, declaró el que fuera su secretario general cuando fue cuestionado sobre las razones que lo motivaron a separarse de dicha agrupación.

Fue así como el 2 de febrero de 1981 nació la asociación civil *Contigo América*, cuyos miembros fundadores fueron Blas Braidot, Raquel Seoane, Luisa Huertas y Mario Ficachi, quienes edificaron un puente de acercamiento entre la realidad y la teatralidad, entre el público y el hecho escénico desde la independencia, una trinchera que en México estaba entintada por los desacuerdos en torno a las connotaciones políticas de diversas agrupaciones, las cuales estaban enmarcadas dentro del universo simbólico de la izquierda nacional, un marco de referencia que desde 1974 sufría rupturas y escisiones definitivas acentuadas con la expulsión del grupo *Mascarones* del Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística (CLETA).

El radicalismo, las protestas y los panfletos escénicos ya no atraían la atención del público en aquella época; la crisis ideológica de esa generación propició distanciamientos entre las agrupaciones, cuyos miembros se debatían entre la lucha que venían desarrollando y el cambio

de rumbo sin abandonar totalmente los principios que un día los unieron.

Miguel Ángel Pineda Baltazar expresa en su libro *Temas de teatro*, editado por la Dirección de Comunicación Social del Conaculta, que *Contigo América* logró consolidar un proyecto que marcó una nueva etapa en el teatro independiente nacional, frente a las dificultades que vivían muchos grupos de la época, como fue la paralización y el desgaste de sus repertorios, la disgregación de sus elencos, los vaivenes partidistas, el escepticismo del público y, sobre todo, el vertiginoso trote de la sociedad.

La modestia de los recursos de producción utilizados y la sencillez de las historias escenificadas por el grupo, son ponderadas por Pineda Baltazar, quien expone cómo la escenificación de aquellas frases y problemas de todos los días, incitarían a la formación de una sólida infraestructura económica y a la revaloración de una estética realista que de alguna manera contradecían los supuestos teóricos a los que estuvo adscrito por algún tiempo el teatro independiente.

“Durante el verano de 1982, con el telón de fondo de la sucesión presidencial y la incertidumbre generalizada de que en materia de crisis aún no se cumplían todos los presagios, en la sala de una casa habitación adaptada como escenario, *Tiao* (Mario Ficachi) le confiaba a *María* (Hilda Valencia) que pronto la sacaría de la favela donde habitaban, y ella, sin otra ambición que la del amor, le decía que se conformaba con quererlo”.

Este tono, vehemencia y gozo teatral fueron el material que refrescó la desgastada estética que imperaba en el teatro independiente, pues mientras unos se aferraban a filtrar sus doctrinas al escenario, otros grupos como *Contigo América* eran consecuentes con sus principios sociales –no partidistas– como siempre lo aclaran sus miembros–, pero

siempre ligándolos con los acontecimientos reales que incluyeran los padecimientos y alegrías de la sociedad.

Teatristas como Ignacio Escárcega y Armando Partida Tayzan, coinciden en que *Contigo América* impulsó novedosas formas de producción y renovó el repertorio de ese momento con montajes como *Los que no usan esmoquin* (1982) del brasileño Gianfrancesco Guarnieri cuya historia central bordea con sencillez “un conflicto humano inserto en un conflicto social”, tal como lo visualizó Braidot al inicio del grupo, además de obras como *Costumbres* (1983) de Víctor Manuel Leites y *Los motivos del lobo* (1986) de Sergio Magaña.

“*Contigo América* tendió un puente que acercó al público con el hecho escénico, mostró cómo se puede estar comprometido con el devenir de la sociedad y del teatro; la expectación provocada por montajes como *Los que no usan esmoquin* fue muy significativa, trastocó el interior de los espectadores mediante conflictos cotidianos que retrataban casos similares a los de sus familias”, señaló Ignacio Escárcega el pasado 2 de febrero, durante la celebración por el 25 aniversario del grupo.

Por su parte, Partida Tayzan ha referido en diversas ocasiones que las aportaciones del grupo radican en “la renovación del repertorio de ese momento y en el impulso de un teatro de búsqueda, así como de obras de dramaturgos mexicanos como Sergio Magaña”.

Foros estatales y teatros de la Ciudad de México fueron testigos de la precisión, la sensibilidad y el arrojo de Pablo Jaime, Carlos Valencia, Ramón Puente, Hilda Valencia, Omar Hernández y Carlos Padilla, entre otros jóvenes actores de aquella época, quienes se entregaron en cuerpo y alma a este proyecto constituido con el fin de contribuir al desarrollo de un teatro latinoamericano progresista, así como para propiciar la formación de nuevos artistas comprometidos con el acontecer social y que a su vez estimularan, defendieran y expusieran la amplia libertad del pensamiento.

“Abrir este camino no ha sido fácil” aseguró en entrevista Raquel Seoane, para quien la inserción de una propuesta como la de *Contigo América* fue difícil de consolidar, pues si bien generó un halo de renovación para el espectro teatral mexicano, cimentarlo fue una tarea



compleja, ya que exaltar el espíritu de un pueblo tradicionalmente apolítico como México se convirtió en el primer obstáculo a superar en esta brecha de independencia artística.

Contigo América nació como un proyecto de vida, una trinchera desde la cual mantenemos vivos nuestros principios éticos y sociales que contribuyen en la búsqueda de mejores condiciones para vivir.

“Instaurar un teatro con visión social, de amplia ideología y no partidista fue nuestra misión principal, pues nos interesaba agrupar personas preocupadas y sensibles con su realidad, tal como lo hacíamos en Uruguay, de una forma aguerrida sin tregua alguna hasta conseguir nuestro objetivo. La búsqueda no fue tan complicada, pues sólo requeríamos gente de tiempo completo, de entrega en cuerpo y alma al teatro; fue así como llegaron Hilda Valencia, Omar Hernández y Carlos Padilla, entre otros”.

Ventas de garage, rifas y el acopio de insumos, entre otras estrategias para reunir los fondos necesarios para las producciones dan testimonio de su aguerrida forma de hacer teatro. “Buscábamos teatristas entregados, seres sensibles y luchadores sociales a toda prueba, que lo mismo atendieran la taquilla que con su actuación trastocaran las fibras íntimas del público”,

refirió Seoane, quien con el paso del tiempo ha sabido mantener el liderazgo y objetivo del fallecido líder del grupo.

“*Contigo América* nació como un proyecto de vida, una trinchera desde la cual mantenemos vivos nuestros principios éticos y sociales que contribuyen en la búsqueda de mejores condiciones para vivir, un espacio donde compartir y sanear las dolencias de nuestra sociedad, la cual navega entre la desesperanza y la soledad”.

La idea de Blas Braidot de abrazar y amalgamar al continente americano a través de la teatralidad, denotaba su espíritu progresista. “Las cosas no nacen por mero capricho de sus protagonistas sino por el contexto en el que se nace y crece”, declaró en cierta ocasión Blas Braidot, cuando se le cuestionó sobre el entorno teatral en el que nació *Contigo América*.

“Nuestra razón de ser está normada por el realismo de cada época, y es consecuente con sus objetivos estéticos y políticos”, declaró la actual directora de la agrupación, quien reconoció que *Contigo América* sufrió un estancamiento en la década de los noventa.

“La interacción del grupo con el entorno cambió drásticamente en ese tiempo, pues con la caída del muro de Berlín se creía que las utopías que bordaban las esperanzas de antaño estaban perdidas. Algunos compañeros se marcharon al sentir que ya no existían más motivos para seguir adelante, sus argumentos fueron distintos, pero muy válidos, ya que como en todo el mundo, los replanteamientos de las luchas sociales estaban cambiando”.

Sin embargo, subrayó Seoane, en este mundo globalizado en el que el ser humano se ha visto reducido a mercancía, *Contigo América* seguirá priorizando los principios que le dieron vida como es el compromiso y la responsabilidad de proyectar lo que le duele y satisface al entorno, buscando globalizar los valores éticos del hombre desde la teatralidad:

“Hoy somos un grupo vivo, decidido a perseguir la utopía con los pies en la tierra, en nuestra tierra, desde donde nos permitimos soñar y sentir el placer y compromiso con el espíritu humano mediante el hecho teatral”.

CARLA MÉNDEZ. Periodista cultural. Egresada de la carrera de Periodismo y Comunicación Colectiva de la FES Acatlán de la UNAM.

TEATRO POR VENIR

CHRISTINA PAULHOFER Y EL DRAMAFEST

Lydia Margules

Christina Paulhofer nace en Bucarest hacia finales de los sesenta; a los seis años sufre un extraño accidente doméstico que le abre la posibilidad de salir de la Rumanía de Chauschescu hacia Alemania. Ahí, su madre -importante maestra de deportes- aprovecha para pedir asilo político. La familia se separa. El padre, que era un gran actor de la escena rumana, quedó atrapado en aquel lado del mundo en donde padeció las consecuencias de la huida sutil de su esposa e hija. El veto y la anulación contribuyeron a un alcoholismo agudo que lo llevó al encuentro con una muerte joven.

Christina es nómada desde la más tierna infancia; estudió literatura germana y arte en Munich pero cuando estaba a punto de entrar al doctorado, se le atravesó Paris y su famosa escuela de cine la *Femise* donde fue aceptada. Paris la atrapó y se quedó ahí por ocho años. Sin embargo, no se dedica a la realización cinematográfica. Curiosamente, el cine y Paris se convirtieron en el camino para llegar al teatro. Desde entonces, Christina ha dirigido aproximadamente 25 obras entre las que se incluyen desde *Macbeth* hasta *Roberto Zucco*, en más de una decena de teatros por los países de habla germana. Por primera vez, se lanza al otro lado del océano para dirigir a través de otros idiomas...

Lydia Margules: ¿Cómo te enfrentas al proceso de dirección escénica?

Christina Paulhofer: Dirigir es una chamba aterradora en general. Realmente todo me asusta, pero lo que más miedo me provoca es cuando algo muy importante y mágico sucede durante los ensayos y luego no puedes encontrarlo de nuevo. Continúas los ensayos buscando ese momento mágico y especial que no sabes cómo sucedió, cómo llegó y cómo alcanzarlo y reproducirlo de nuevo. En cine tienes ese momento grabado, filmado; en el

teatro lo has perdido. Eso es lo que más miedo me da

LM: ¿Existe alguna relación entre tu trabajo teatral y el cinematográfico?

CP: Nunca me he detenido a pensar en la diferencia de espacios y dimensiones entre el cine y el teatro, eso es algo natural para mí. Creo que nunca lo he pensado porque la gente dice que mis puestas en escena tienen algo muy cinematográfico y viceversa. Cuando la gente ve los cortometrajes que hice en la escuela dice que son muy teatrales. Simplemente creo que siempre los he combinado.

LM: ¿Existe algo en tu trabajo que todavía te suponga un reto?

CP: Si pienso en un reto sería que el actor haga cada vez menos un personaje y que otorgue más de sí mismo, de su vida, de su realidad; que no cree un personaje, sino que lo traiga cada vez más hacia sí mismo, desde su vida cotidiana y que yo pueda percibir eso en el escenario. La mayoría de los actores le temen a esto, a mostrar quienes son, por eso parte de mi trabajo es tratar de quitar ese temor.

LM: ¿Cómo combinas o eliges los proyectos teatrales y cinematográficos en que trabajas?

CP: Hay muchas cosas que me interesan dentro del teatro, aunque tal vez he llegado a cierto límite después de 25 puestas en escena; ahora estoy escribiendo un largometraje y voy a dirigir mi primera ópera en 2008: *Fidelio* de Beethoven. Si pienso sólo en teatro me parece que el límite que quiero traspasar es que el teatro se vuelva más como la vida. Koltés dijo un día: - y yo me siento muy cercana a esa idea- "El único lugar en este mundo que no es como la vida es el teatro y por eso lo odio, porque no es la vida pero esa es también la razón por la que siempre regreso al teatro". Siempre busco que el teatro sea más como la vida y por eso

trabajo a veces con niños o con gente que no es profesional, o pongo objetos que vengan directamente de la realidad como coches que irrumpen velozmente en el escenario, o animales. Mi límite entonces es que el teatro siempre es un espacio cerrado. Y siempre estoy tratando de romperlo, de atravesarlo.

DRAMAFEST MEXICO - ALEMANIA 2006.
Estado invitado: Puebla

ACTIVIDADES EN EL TEATRO EL GRANERO (INBA)

Mi joven idiota corazón, de Anja Hilling (Alemania), dirección: Hugo Arrevillaga (México)

Martes, miércoles y jueves de agosto a las 20:00 hrs.
La Nueva Familia, de Luis Ayhlón (México), dirección: Christina Paulhofer (Alemania)
Viernes 20:00 hrs, sábados 19:00 hrs y domingos 18:00 hrs de agosto.

ACTIVIDADES EN LA UNAM

Frontón Cerrado de Ciudad Universitaria:
Croll, de Ernesto Anaya (México) dirección: José Antonio Cordero (México).

Del 24 de agosto al 3 de septiembre.
Jueves y viernes 20:00 hrs, sábados 19:00 y domingos 18:00 hrs

Vermisst escrita y dirigida por Heiko Kalmbach (Alemania)
28, 29 y 30 de agosto a las 20:00 hrs.

ACTIVIDADES EN EL CENTRO CULTURAL HELENICO

Teatro La Gruta: *Ciclo de lecturas dramatizadas*.
Diversos textos alemanes y mexicanos.
Los lunes de agosto a las 20:00 hrs.

"Taller para dramaturgos": Impartido por Tilman Raabke (Alemania).

Del lunes 28 de agosto al sábado 2 de septiembre.
De las 10:30 am a las 17:30 pm.

DRAMAFEST EN PUEBLA.

Teatro Principal y Universidad de las Américas.
Del 4 al 10 de septiembre.

Revista

eme:quis

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 **eme:quis** que atenta contra mi reputación. En serio, no lean **eme:quis**



No es para ellos, **es para ti**
¡CÓMPRALA TODOS LOS LUNES!

Pestalozzi 1125, Col. Del Valle, México, DF CP 03100 Tel. 2455 9862

BAJA CALIFORNIA. TAMBIÉN EXISTIMOS

DE NOSOTROS DEPENDE

Hebert Axel González

El Grupo de Frinburgo, en el proyecto que presentara ante la Conferencia General de las UNESCO, para la codificación de los derechos culturales, define la **CULTURA**, como *Los valores, creencias, idiomas, artes, ciencias, tradiciones, instituciones y formas de vida a través de los cuales las personas o los grupos se expresan y desarrollan*.

¿Qué es el teatro sino el rostro de los valores, costumbres y expectativas de una colectividad? Es cultura en cualquiera de sus acepciones, por tanto, no podemos sustraerlo de la actitud, cualquiera que esta sea, con que un Estado la esgrime.

En México, las políticas oficiales han partido de una visión restringida de la cultura que ha llevado sus esfuerzos principalmente a la promoción de espectáculos masivos, al limitado impulso de creadores e intelectuales, y ha relegado las manifestaciones de la cultura popular al rango de "atracción turística".

Las políticas culturales, en cuanto mecanismos que fomentan la creatividad del ser humano, promueven y garantizan sus derechos culturales, no deben plantearse independientemente de otros valores y derechos fundamentales en el fortalecimiento de una sociedad democrática, tales como el respeto de la dignidad humana, la libertad de expresión, la participación ciudadana, la equidad y el aumento de las capacidades del individuo, y tampoco deben estar desligadas de esferas como la educación, la conciencia ambiental, la economía, las políticas en materia de salud y de seguridad social.

Tanto la UNESCO como la OEI (Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura) consideran la cultura, como la base para alcanzar los fines del desarrollo, y no como un medio para ello. En este sentido, conciben el desarrollo de un país en términos que incluyan el crecimiento cultural, entendido no sólo como el acceso

a bienes y servicios, sino también como la oportunidad de elegir un modo de vida pleno, satisfactorio y valioso, que promueva la realización de la vida humana bajo sus múltiples formas y de manera integral.

La evolución de nuestro país tendría que ir acompañada de una amplia distribución de los beneficios asociados a ese desarrollo. La pobreza no sólo es carencia de bienes y servicios, sino también falta de oportunidades para escoger una existencia más plena y más satisfactoria. La cultura, en este sentido amplio, se vuelve un objetivo fundamental del desarrollo, pues posibilita la realización de la existencia humana en todas sus formas y en toda su plenitud, garantizándole a individuos y comunidades los medios necesarios para expresarse, para elegir sus opciones más convenientes, para emprender iniciativas democráticas, para poder vivir, en fin, una vida digna.

Actualmente, los debates políticos en nuestro país, en el mejor de los casos, apenas toman en serio esta aseveración más amplia y problemática de cultura, pues sólo le conceden unas pocas líneas en sus planes de acción y una mínima parte del presupuesto. Prueba de ello es que México figura en la lista de los países que menos dinero destinan a la cultura y las artes (entre el 0.05% y el 0.08% del total del PIB, cuando la recomendación de la UNESCO es del 1%).

Las políticas culturales vigentes han hecho énfasis en las etapas de producción, circulación y consumo de bienes culturales en cuanto mercancías (promoviendo de manera especial la oferta gubernamental), pero no han generado mecanismos que fomenten hábitos y patrones permanentes de acceso a esos bienes, y sólo esporádicamente se han ocupado de una educación encaminada a la sensibilización artística, el estímulo sistemático de la creatividad y la lectura,



y el cuidado y respeto de las expresiones culturales propias de cada comunidad.

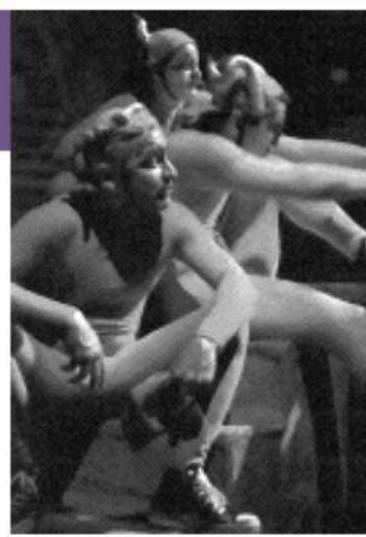
Además de mantener y desarrollar el patrimonio cultural de nuestro país (que debe complementarse con una política educativa más eficaz para su preservación y disfrute), el diseño de políticas culturales ha de incorporar también el llamado "patrimonio intangible", conformado por las artes, por los artistas, la literatura oral, artesanías, tradiciones, creencias, etc., con particular atención a nuestro rico patrimonio lingüístico, todo en el marco de una verdadera defensa de la pluralidad cultural.

Ninguna cultura es estática o inmutable, ya que establece relaciones con otras a las que influye y por las cuales es influida. Las políticas culturales deben permitir, por tanto, conocer y valorar las propias tradiciones, pero, a la vez, incentivar el conocimiento de otras tradiciones, incorporar el manejo de nuevas tecnologías y formas de expresión, propiciando una relación equilibrada entre la valoración de la identidad propia, la expansión de las capacidades y el compromiso con una sociedad democrática, diversa y global. La construcción y preservación de un espacio cultural vivo debe estar orientado por un espíritu heterogéneo, y atravesado por las aportaciones de diversas culturas (locales, nacionales y mundiales).

La meta de las políticas culturales no puede restringirse a la estimulación del consumo de bienes artísticos y culturales, sino que debe crear condiciones equitativas para el impulso a la creatividad, la realización de las capacidades humanas y la defensa de las propias prácticas y tradiciones tomando en cuenta a la sociedad civil organizada, además de generar un mercado que posibilite a los artistas e intelectuales vivir dignamente de su trabajo. Es necesario el compromiso



Rebelión. Foto de Manuel Hernández.



de preservar y estimular la diversidad cultural sobre la base del respeto y los principios éticos asociados a una sociedad democrática, plural e incluyente.

Es imperativo que el Estado deje de evadir sus responsabilidades sociales con respecto a la cultura, asimismo, apoyar a las instituciones privadas y las asociaciones comunitarias preocupadas por la promoción de la creatividad como un valor fundamental del ser humano, así como la defensa de los modos de organización y convivencia en cuanto manifestación de la diversidad y riqueza culturales. Para ello ha de procurar:

- Establecer relaciones fuertes y novedosas entre la escuela, la cultura y los medios de comunicación, encaminadas a la sensibilización estética, fomento a la lectura, el pensamiento crítico y la iniciación a las artes.
- Garantizar la libre circulación de las ideas y las obras, creando condiciones propicias para la creatividad, para la producción y difusión de bienes y servicios culturales diversificados y de creadores diversos.
- Apoyo a las empresas culturales independientes e impulsar la participación ciudadana como una forma de garantizar el desarrollo cultural al margen de las instituciones del Estado y con independencia de la volatilidad legislativa en materia de cultura.
- Apoyo a las nuevas manifestaciones artísticas tanto como a las prácticas tradicionales, en una decidida defensa de la libertad de expresión y el pluralismo cultural.
- Preservar, valorar y transmitir a las generaciones futuras el patrimonio tangible e intangible de las distintas comunidades.
- Propiciar el pluralismo en los medios de comunicación, así como el acceso equitativo a ellos.

- Fortalecimiento de los centros y casas de culturas locales, tanto a nivel administrativo, normativo y financiero, a fin de que se conviertan en centros vivos, impulsados por la participación y entusiasmos ciudadanos.

¿CÓMO LOGRARLO?

Mediante el establecimiento de una verdadera política cultural, asentada en la equidad, orientada hacia la inclusión y la diversidad, que impulse y cuide la participación directa de todos los mexicanos en los procesos de creatividad cultural y artística, para ampliar sus capacidades de individuos y de convivencia, por tanto, sus opciones de una vida satisfactoria, plena y digna. Para ello, es necesario crear los marcos legal y jurídico que garanticen el ejercicio de los Derechos Culturales:

- La creación de la Ley Enunciativa (Constitucional), que declare el Derecho Fundamental que cada mexicano tiene de acceder a la cultura, estableciendo su definición de manera precisa, respetando el concepto de los Organismos Internacionales como la UNESCO y la OIE.
- Especificar en esta Ley Enunciativa cuáles son los Derechos Culturales de acuerdo a dichos Organismos Internacionales: a la identidad cultural; a la identificación con la comunidad cultural; a la participación en la vida cultural; a la enseñanza y a la formación; a la información; al acceso, protección, cuidado y fomento de los patrimonios culturales (materiales e intangibles), a la libertad de investigación; a la actividad creadora; a la propiedad intelectual; y a la participación en la formulación, aplicación y evaluación de las políticas culturales.
- El reconocimiento, a nivel legislativo, de los creadores y artistas como parte del Patrimonio Cultural Intangible de México, porque son portadores y generadores de conocimiento de nuestra cultura y porque hacen que el saber y las habilidades se transmitan mejorándose de un individuo a otro y de generación en generación.
- Garantizar el cumplimiento y exigibilidad de los Derechos Culturales, mediante la creación y promulgación de las Leyes Especializadas y Reglamentarias

correspondientes, que sirvan como fundamento para la elaboración y aplicación de la política cultural del país, y a su vez, proporcionen los marcos legal y jurídico necesarios que sustenten las instituciones públicas de cultura nacionales, estatales, municipales y sus respectivos programas.

- Crear el marco legal y jurídico mediante la creación y promulgación de las leyes especializadas y reglamentarias correspondientes, que garanticen la participación directa de la ciudadanía en la toma de decisiones a través de las consejerías en los órganos de gobierno de las instituciones públicas, elegidas por las organizaciones civiles culturales debidamente acreditadas.
- Garantizar mediante la legislación adecuada la asignación y aplicación de 1% del P.I.B para Cultura y el 5% del P.I.B para Educación, como lo recomienda la UNESCO, aprobando la legislación correspondiente que determine dichas partidas.

Ahora que han cambiado los Poderes en nuestro país, es una magnífica oportunidad de crear una verdadera política cultural. Recordemos que la sociedad la construimos todos, no sólo las autoridades. Nos participamos directamente desde la ciudadanía organizada o la cultura segura siendo la hermanastra. Esa es nuestra tarea primaria.

HEBERT AXEL GONZÁLEZ. Director escénico y promotor cultural con dos décadas de trabajo ininterrumpido. Miembro del Consejo Político Federado de Alternativa por Baja California. Licenciatura en derecho. Actualmente cursa la Maestría en terapia Gestal, por el Instituto de Terapia Gestal de la Región Occidente (INTEGRO).

JALISCO. A TRES CAÍDAS SIN LÍMITE DE TIEMPO

DIRECCIÓN CONTRA DRAMATURGIA

Letra en Escena

Todo es tan sencillo como complejo y puede encerrarse en una premisa dramática: *quien se encierra, muere de inanición*. Sencillo porque lo podemos resumir, complejo porque al desarrollar la idea el resultado no puede ser menos que terrorífico: todo aquello que se encierra en sus propios límites termina por ahogarse.

El mundo es un discurso compuesto de tantos discursos como lenguajes existen; sin embargo, no todo lenguaje es un discurso, y viceversa, aunque las características del lenguaje presupongan la efectividad del discurso.

El teatro como manifestación del espíritu humano es una zona de tránsito de los más diversos lenguajes, tanto complementarios como antagónicos, y cuando se conjugan, mezclan, suman o se confrontan suelen dar resultados interesantes.

Antonin Artaud poseía la locura suficiente para poder ir más allá de la cordura, y plantear conceptos e ideas adelantadas a su tiempo. En una civilización que rechaza los absolutos, Artaud exigió la concreción de un lenguaje total para el teatro.

Casi setenta años después la "locura utópica" de Artaud no parece tan descabellada. Las nuevas tendencias escénicas van en búsqueda de la *Gesamtkunstwerk* "obra total" que Wagner pregona, como una confluencia de elementos que nos den una visión holística, ó, el Aleph de Borges como ventana del espíritu humano.

La Dramaturgia y la dirección han evolucionado como oficios conforme el teatro ha cambiado, tanto en su producción como en su recepción, por lo que parece absurdo que a estas alturas siga existiendo un debate tan inútil como el de Dirección contra Dramaturgia. A partir de la existencia de textos como *Lire le theatre*, de Anne Ubersfeld, y de las aportaciones

de Patrice Pavis, y Bernard Dort, en los que se establece que debe haber equilibrio entre todos y cada uno de los lenguajes que conforman el teatro, en la práctica sigue existiendo esa dicotomía, más centrada en la autoveneración que en la práctica efectiva del teatro, tanto de los "logocéntricos": "A mi texto no lo mueve nadie, ni Dios mismo", como de los que piensan que la puesta en escena lo es todo: "yo como director poseo el poder suficiente para mover montañas, desviar ríos de su cauce, hacer bajar a Dios del cielo, cómo no voy a poder mover un texto de ese escritorzuelo."

En este orden de ideas se agradece a autoras como Sabina Berman, que al momento de escribir tengan el escenario, al actor, al iluminador, y al tramoyista en mente. Señala la autora:

*...no he querido escribir textos para un teatro que intenta parecer la vida. Amo del teatro las ventajas que tiene sobre la vida: la facilidad con que una actriz es Dora y con un cambio de actitud ya es Ana (...) la poderosa alegría de crear con la palabra "bosque" un bosque y con la palabra "mar" océano.*¹

O lo que es lo mismo, un creador que sabe que el teatro es colectivo, y como tal, respeta su sustancia.

Con el desarrollo de los medios de comunicación nuestra percepción de la realidad también ha variado, y mucho más la lectura de una realidad artística, que se nos ofrece como una alternativa a la primera. Alternativa de alcances cortos en su distribución. Como sea, el teatro se ha tenido que adaptar a las nuevas formas de "leer", de la manera más sencilla, volviendo a su esencia: la teatralidad. Pero la teatralidad entendida como un todo en función del discurso. Es decir, parece que el



Foto Archivo Colectivo Letra en Escena.

teatro está entendiendo que el discurso sugiere la forma, que no existe un método único, como se empeñaron en establecerlo los sacerdotes de las grandes teorías teatrales del siglo XX: la psicotécnica, el teatro épico, el teatro formal... etc., y que a fin de cuentas, se impone el famoso refrán de: "según el pájaro es la pedrada", porque quizás lo que quisiéramos decir con la puesta en escena deba pasar por el tamiz de la relatividad: qué me sirve de la dramaturgia, y hasta dónde la dirección puede intervenir, sin opacar los otros lenguajes.

La labor dramática no puede, ni debe, separarse de la teatralidad, antes bien, creemos que la dramaturgia es producto de un sustento material tangible: la labor escénica particular de una región o localidad, y que ambas son complementarias, pues toda dramaturgia sólo puede verificar sus hipótesis en el único lugar posible: el foro.

Poreso, para el desarrollo de un teatro local hace falta la intervención de una dramaturgia con el mismo origen, pues tomando como ejemplo a los grandes movimientos teatrales, estos han desarrollado su teatralidad a la par de su dramaturgia, la cual recoge en su esencia a la primera, trascendiendo espacios y tiempos. No podemos imaginar a un Teatro Isabelino sin Shakespeare, imposible concebir a Francia sin Molière, ó al Siglo de Oro sin Lope.

¹ Berman, Sabina. Puro Teatro. FCE. México, 2004. pág. 9.

Letra en escena. Surgida en 1999, *Letra en escena* es una organización que colecciona dramaturgos: Jorge Fábregas, Víctor Castillo, Teófilo Guerrero, y José Ruiz Mercado, son quienes sentados alrededor de unas tazas de café, o unos jugos de pepino, se encaminan a salvar a la humanidad por medio de la dramaturgia.

JALISCO. EL DRAMATURGO Y SU RELACIÓN CON LA PUESTA EN ESCENA

LA DRAMATURGIA ACTIVA COMO UN PROCESO PARA LA PUESTA EN ESCENA

Gabriel Bárcenas

La Dramaturgia Activa es el nombre que le dimos al proceso de trabajo que realizo incrustado como dramaturgo en algunos grupos de teatro. Es una forma de producir textos con distintas voces, de acuerdo con las circunstancias: la cantidad de actores, los medios de producción y los espacios disponibles para llevar un discurso a la escena.

He partido de un texto narrativo, de un planteamiento temático, de una anécdota o, más arriesgado, del simple deseo por obtener algo. Los que intervenimos en el proyecto escarbamos en el entorno, en las vivencias, en el talento y capacidad para traducirlo al hecho escénico. Finalmente a los integrantes nos preocupan el destino, las raíces, las respuestas a "eso" que estimula el trabajo en grupo.

Una vez que se indaga, se experimenta e improvisa. Las capacidades y el talento individual afloran y crecen. Surgen los personajes, las atmósferas, los ambientes y la dinámica que cambia el tiempo y el espacio del tema elegido. Se da un encuentro con las cosas, que culmina en el hecho escénico.

Con los grupos estables, la experiencia se capitaliza por su vivencia personal y de relación actor-espectador ya que a lo largo de los años tienen un proceso de creación comprobado, marco las líneas de acción y se improvisa. Resulta fácil y placentera la construcción de los personajes y de la teatralidad, misma que está resuelta por los actores y el director de la obra, y me concreto a trasladarla al texto. En todo texto, el problema esencial lo constituye la construcción de los personajes. No es que el actor no la pueda realizar desde su "dramaturgia del actor", el principal problema radica en que el actor hace, habla y se relaciona con los otros personajes,



pero "no se ve". Es decir, se relaciona con la máscara de la vida diaria. Acciona, pero sin mostrar profundidad. De pronto, se constata que la obra tiene un buen desarrollo temático y discursivo, que es sumamente teatral, pero que los personajes son simples. Ahí es donde interviene el dramaturgo. La labor del dramaturgo consiste en crear la impresión "del todo", de que la obra tiene unidad, de que si uno de los diálogos o escenas son suprimidas, la obra provocará la sensación de que está incompleta.

En el método de Dramaturgia Activa el dramaturgo viene a ser un elemento más del montaje, reconoce talento y creatividad en los otros, estimula, sugiere, espera a que se den las cosas y sobre todo, no interfiere con el trabajo del director.

Son muchos los caminos para la puesta en escena y mi experiencia con este método tiene que ver con el alto nivel de comunicación que se establece, porque el

resultado del trabajo desemboca en códigos reconocibles para el espectador y en formas de producción más incluyentes. Así, la Dramaturgia Activa que se concreta en un espectáculo teatral redondo es el triunfo de la tolerancia, de la división del trabajo que tiene como meta la demostración de un discurso bajo un coro de voces con intereses distintos.

GABRIEL BÁRCENAS. Ha obtenido el Premio CREA 1988 ("La Sala N° 6"), el Premio Internacional Plural ("Música Maestro"), el Premio IV Concurso Nacional de Teatro Histórico ("Orozco, una vida para la pintura"), Premio de dramaturgia ciudad de Guadalajara ("La Fundación de Guadalajara"), El Premio del Tercer Concurso de publicación de obra literaria, de la Universidad de Guadalajara ("Clemente y Margarita"), Premio Nacional de la Juventud 1986, becario Jóvenes Creadores 1991-1992, Fonca. Desde el año de 1986 trabaja en un proyecto independiente de teatro, títeres y música para niños.

MUESTRARIO DE MUESTRAS

José Luis Rodríguez Ávalos

No basta con montar la obra, es preciso que el público la vea. Pero tampoco es suficiente, se busca compararla con otras puestas; si es posible, ponerla también a prueba. Ciertamente hay quienes no se complican y dejan el asunto en el puro montaje salga como salga, pero la mayoría tiene la tentación de llevar más allá la experiencia teatral.

Es muy costoso montar una obra, tanto en lo económico como en la aplicación de tiempo y esfuerzo; los grupos patrocinados -sean oficiales o no- llevan las de ganar porque tendrán recursos para el montaje y sus honorarios, pero casi todas las agrupaciones teatrales del país son independientes, algunas llegan a conseguir patrocinios, pero la mayoría no y suelen verse en problemas serios, pero sin dejar de elaborar sus montajes.

Hay pocas opciones en los estados y en el país para someter a

prueba a las obras. Festivales, encuentros o muestras vienen a ser lo mismo, por lo menos sus esquemas se han diluido.

Son varias las definiciones de la palabra "muestra", la más certera la pone como una porción de un producto que da a conocer las cualidades del mismo. En las muestras de teatro no están todas las obras (de una ciudad, de un estado, una región o un país) sino sólo aquellas susceptibles de ser mostradas. También se le llama muestra al conjunto de productos que se ponen a la vista de posibles consumidores, en este caso las obras de teatro.

En Michoacán han existido festivales, encuentros, concursos y muestras de teatro desde la segunda mitad del siglo pasado. El Club Mayab de Morelia, que tenía subseces en Acuitzio y Uruapan, realizó concursos y festivales, así como la Universidad Michoacana, la Casa de la Juventud y el IMSS. En la década de los sesenta se realizaron 15 promociones teatrales entre concursos y festivales.

El INBA organizó en el DF los festivales de primavera y de otoño, a los que acudió José Manuel Álvarez y en los que ganó diversos premios; dichos festivales se transformaron en muestras nacionales, la primera realizada en León en 1978, donde representó a Michoacán la Sociedad Amigos del Teatro (SAT), fundada en Uruapan en 1961 por Jesús Zaragoza (quien falleció en 1991).

La II Muestra Nacional fue en Aguascalientes en 1979, al año siguiente la III en San Luis Potosí, la IV en

Veracruz en 1981 y la V en Acapulco en 1982. A todas acudió la Compañía Estatal de Teatro (CET) bajo la dirección de José Manuel Álvarez.

La VI Muestra Nacional fue en Morelia en 1983, lo cual propició que se realizara la I Muestra Estatal, donde concursaron los grupos del estado para ganar su pase a la Nacional; fueron seleccionados 5 grupos, entre ellos la CET.

En la II Muestra Estatal de 1984 fueron seleccionados la CET y el Taller de Investigación y Experimentación Teatral (TIET), que dirigía Rodrigo Villamil -también había participado en la anterior Nacional- para asistir a Jalapa (Villamil murió en 1993).

En la III Muestra Estatal de 1985 sacó boleto el Colectivo Artístico Morelia, A. C. para asistir a la Nacional, que no se realizó por el sismo. El colectivo participó con otra obra en la IV Muestra Estatal de 1986 y obtuvo el pase para asistir a la Nacional de Monterrey, donde asistió también como grupo invitado Teatristas Michoacanos, dirigido por José Manuel Álvarez.

En 1987 no hubo Muestra Estatal, pero José Manuel y la CET acuden a la Nacional. En 1988 tampoco se contemplaba realizar la Estatal, pero José Manuel organizó el Festival actores bajo la lluvia, que finalmente se tomó como V Muestra, y donde fue seleccionada la CET para ir a la Nacional de Monterrey (José Manuel murió en 1998).

En 1989 no hubo ni nacional ni estatal. En 1990 tampoco se organiza la Estatal, pero hubo un Festival Nacional de Solidaridad, que se cuenta como VI Muestra, donde fueron seleccionados el Grupo Experimental de Teatro, dirigido por Fernando Ortiz, y el Grupo del Teatro Ocampo, dirigido por Francisco Bautista,

quienes asistieron a Monterrey (Francisco Bautista falleció en 2006).

En la VII Muestra Estatal de 1991 fue seleccionada la Chunga Ensemble Cultural, A. C., que representó a Michoacán en la XII Nacional de Aguascalientes.

En 1992 instauró el INBA las Muestras Regionales, como un cedazo más para cernir la participación en las Muestras Nacionales. Michoacán quedó en la región centro-sur, con sede en Puebla, a donde acudieron procedentes de la VIII Muestra Estatal la Compañía Universitaria de Teatro de Uruapan, dirigida por Carlos Mora, y el grupo ARMNJ, dirigido por Neftalí Coria, que no pasaron a la Nacional.

En 1993 se realizó la IX Muestra Estatal, ahí se seleccionó a Theomay, dirigido por Juan Carlos Arvide, y la Compañía Universitaria de Teatro de Morelia, bajo la dirección de Graciela Morales; la Regional se hizo en Morelia y no pasaron a la Nacional.

En obvio de espacio hago mención de que las muestras en Michoacán se realizaron, a tiros y jalones, cada año. En 1997 el INBA anunció que el mecanismo de seleccionar cada estado a sus grupos representativos a la Nacional quedaba sin efecto y los grupos aspirantes debían hacer el trato directamente con la organización nacional. Por esa razón, ese año la XIII estatal fue un concurso para aspirar por dos premios económicos. La XIV de 1998 fue anunciada como festival, pero a partir de 1999 nuevamente se llamaron muestras, la comunidad teatral consideró que era importante realizarlas, a pesar de que algunos grupos y varios periodistas exigen que se acabara con lo que han llamado "simulación de teatro".

En el 2006 se llega a XXII Muestra Estatal, con una participación de 14



El 30 de abril de 2006 falleció en la Ciudad de Morelia el teatrero michoacano Francisco Bautista Mercado, inestimable colaborador de la Secretaría de Cultura de Michoacán.

agrupaciones teatrales; la fluctuación ha sido considerable, desde la XI de 1995, que presentó a 5 grupos, hasta la XVI de 2001, donde se presentaron 20 grupos. El promedio anual es de 10 agrupaciones.

La participación de grupos de Morelia es abrumadora. De los 113 municipios michoacanos, hay alrededor de 15 que realizan una actividad teatral constante, destacando Uruapan, donde el director Carlos Mora ha participado con mucha frecuencia en las muestras, así como Ario de Rosales.

La infraestructura teatral en el estado es pobre y subutilizada, los apoyos institucionales para el quehacer teatral suelen quedarse en Morelia y fluyen raquímicamente hacia el interior del estado. El Departamento de Teatro de la Secretaría de Cultura intenta mover espacios de la Muestra hacia el interior, por lo pronto



apoyándose en el Ayuntamiento de Uruapan, y también pretende coadyuvar con el Ayuntamiento de Tepalcatepec para consolidar un festival de teatro en torno a la figura de Sergio Magaña, que allí nació.

Importantísima es la crítica teatral, que la han ejercido periodistas como Demetrio Olivo, Nezahualcóyotl Ávalos, Óscar Tapia y Arnulfo Martínez en forma constante. La gente de teatro no gusta de la crítica, se suele exigir que ésta sea constructiva, pero se entiende como tal la que no señala ningún defecto y enaltece las pocas virtudes.

Es obvio que para desarrollar el trabajo teatral se requieren esos críticos que saben desmenuzar lo que se les muestra y perseguir los rastros de la creación artística, para señalar los aciertos pero, sobre todo, evidenciar los errores.

JOSÉ LUIS RODRÍGUEZ 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. ¿TEATRO SERIO, O TEATRO DE COMEDIA?

ALGUNOS ASPECTOS SOBRE EL XVI ENCUENTRO ESTATAL DE TEATRO

Vidal Medina

Como parte de las actividades del XVI Encuentro Estatal de Teatro de NL, se programó una mesa de análisis donde los participantes entablaríamos un diálogo con el público- espectador. Más que eso, funcionó para darnos cuenta del estado general no sólo del teatro regiomontano, sino de la manera de pensar de los creadores. Se cuestionó que entre las propuestas hubiese demasiadas comedias o trabajos de clown y sketches (proyectos de formato breve) y faltaran en la escena tragedias o trabajos “profundos” que hicieran reflexionar al público sobre la “condición humana”. Apelar a la risa es uno de los canales por los que optaron algunos de los teatristas regiomontanos: El enfermo imaginario, Cama para tres o Húmedas almohadas son sólo algunas de ellas, sin embargo no son mayoría, también tenemos trabajos “dramáticos” como: Relaciones peligrosas o Las voces de Penélope y obras de lenguaje Beckettiano como Gestos para nada; hay obras que apelando a la risa dejan en el espectador un profundo cuestionamiento de la realidad mexicana, es el caso de El cielo en la piel o de Aguamuerte.

¿Teatro serio o teatro de comedia? He ahí la cuestión que se plantea de manera binaria, como queriendo decir “bueno o malo”. ¿No debería el teatro, sobre todo en estos tiempos que corren ponernos a pensar en cosas más trascendentales que una simple comedieta? Algún espectador tuvo a bien recordarnos que la risa es vehículo de purificación y de catarsis. ¡Ah cabrón!, ¿la risa? Sí, la risa. No olvidemos

que el teatro es “convivencia”, que la gente se reúne no sólo para lamentarse sobre la “condición humana”, sino también para reírse, para festejar o celebrar acontecimientos. Para reír a cántaros o llorar a carcajadas. A veces lo realmente difícil es reír, sobre todo de nosotros mismos, es más fácil tomarnos demasiado en serio y enojarnos cuando las cosas no nos salen bien.



El teatro es un lugar de reunión, donde se presentan y representan muchas y muy diferentes facetas del ser humano, y la risa es una de ellas.

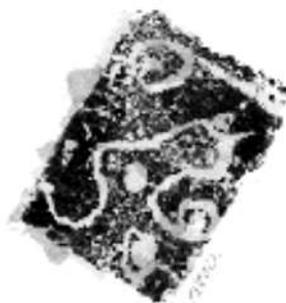
Hubo quejas de algunos participantes por la escasa asistencia del público a las salas, y surgió la pregunta del público: “¿cómo hacer para que la gente se acerque al teatro?” La mayoría de los presentes estuvieron de acuerdo en que la única manera es presentar un trabajo de calidad, con rigor y disciplina, honesto (que no le quiera tomar el pelo a nadie); aprovechar

la publicidad y el mercado y esperar a que el público decida lo que quiere ver, si con esto no es suficiente y la pasión es mucha, entonces hacer lo que hacen algunos, salir a las calles, irrumpir en bares o cafés o incluso en los camiones y decir. ¡Hola, aquí estoy, esto es mi trabajo! Hay muchas maneras de acercar a la gente al teatro, eso nos quedó muy claro.

Otro punto importante es la necesidad de profesionalizar la práctica teatral en Monterrey, que las becas, premios por convocatoria e incluso los mismos creadores, de manera independiente, contemplen hacer temporadas de seis u ocho meses, que se comprometan con el trabajo que realicen y no anden saltando de proyecto en proyecto, creando obras de teatro como si fueran enchiladas, dos por uno o tres por veinte o por paquetes. Es la única manera en que el público se va a enterar de lo que está ocurriendo y entonces sí, el mismo espectador se sienta con derecho a exigir y a elegir lo que quiere ver.

Las críticas hirientes y los insultos no se hicieron esperar en la mesa de análisis del XVI Encuentro Estatal de Teatro NL. Sorprende, pero no demasiado, que gente de amplia trayectoria e incluso con Beca del sistema Nacional de Creadores, se refiera a los trabajos de los más jóvenes, como cosas “muy mal hechas”. A este respecto Pablo Luna, actor y director, comentó: “cuando termina una función y sé que lo hice bien, me siento satisfecho, la gente aplaude, y eso me hace sentir bien, sé que he entregado todo en el escenario, entonces nadie tiene el derecho

Viñeta de Alexis Bravo Sastré.



a venir a decirme que mi trabajo es una porquería”.

Algunos creadores regionmontanos creen todavía, a estas alturas del siglo XXI, que hacer teatro en las calles, en bares o cafés, es para el creador “prostituirse”. No toman en cuenta que precisamente estos trabajos aportan a la diversidad del teatro y lo sacan además de las salas convencionales, llevando a otros territorios la práctica del teatro, territorios donde los espectadores son gente común y corriente, a quien a final de cuentas va dirigido nuestro trabajo.

Estas ideas, como aquellas de que el teatro para hacer reflexionar al público, tiene que ser serio y aburrido, son cosas del siglo XIX, pero muy presentes todavía en Monterrey.

Pero no hagamos más grande el hoyo; como podemos ver existe la necesidad del dialogo entre nosotros, de conocer más de cerca al otro y de escucharse mutuamente. Convivimos, hacemos teatro en la misma

ciudad y cada cual tiene a su público, eso es innegable. Las críticas destructivas y los insultos no aportan nada para el desarrollo del teatro y para la diversidad, antes bien clausuran la diferencia y encajonan los posibles brotes de creatividad y de talento que existen en la ciudad. No deberíamos permitir que nuestras ideas empañen el trabajo de los demás, como dice Rodrigo García, dramaturgo español, “considerar el teatro como un evento anacrónico debería ser el incentivo para que otro artista se ponga a trabajar y no para destruir la obra ajena”.

La causa de estas y otras desavenencias es por lo general el desconocimiento y la ignorancia acerca del por qué y cómo procede el otro.

Todos tenemos ganas de gritar a los cuatro vientos nuestra sagrada verdad.

Todos en algún momento tenemos desacuerdos, no sólo ideológicos o estéticos. Existen diferencias, lo celebro, no hay una sola idea y modo de hacer teatro, sino que hay muchas formas de llevarlo a cabo, hay cantidad de textos: convencionales, narrativos, poéticos, breves y larguísimos, pero cada uno tiene una razón de ser, y la necesidad de generar su propio lugar en el mundo, de buscar o enganchar a sus propios espectadores. El teatro es sobre todo un juego, que habrá que tomarse en serio, como los niños se toman en serio sus juegos, pero es un juego y si olvidamos eso y nos tomamos demasiado en serio, corremos el riesgo de matar al duende que



todos llevamos dentro, ese duende artístico, burlón y despiadado, irónico y mestizo que es el teatro.

Vidal Medina. Dramaturgo.



QUERÉTARO. A PESAR DE LAS MALAS LENGUAS

CORONA DE FE

Rodolfo Obregón

Cuando encontré a algunos de mis viejos actores de Querétaro en la pasada Muestra Nacional, un tanto descorazonados por la acogida de su puesta en escena de *Corona de sombra*, les comenté: “no se preocupen, si a fulano y a sutana no les gustó, es que debe ser buena”.

Y en efecto, los comentarios que se desprendieron de la crítica especializada (con la honrosa y consabida excepción) no podrían ser más contrastantes con el magnífico resultado de la obra dirigida por Mauricio Jiménez y, sobre todo, con la respuesta del público que la convirtió en un acontecimiento teatral como no se veía en Querétaro hace diez o quince años.

Incluso, juzgando por una única función realizada en condiciones adversas, la mentada crítica puso en duda la recién estrenada política de la Coordinación Nacional de Teatro de coproducir con diversos estados para transformar la Muestra de una reiterativa y estéril recolección de frutos de temporal, en un incentivo para cultivar el teatro ahí donde durante años hemos visto que algo puede cosecharse.

El asunto me recordó mis propias participaciones en las Muestras Nacionales de los noventa, cuando se me reprochaba presentar mis espectáculos en espacios para un número limitado de espectadores. “Yo no trabajo para la Muestra”, solía contestar airado ante tales reclamos, “sino para el público de Querétaro que puede acudir a lo largo de una temporada”. Si la Coordinación Nacional de Teatro ha decidido fomentar estas coproducciones, debe hacerlo con el espíritu de reactivar los teatros locales y, de paso, elevar la calidad de la Muestra.

Los teatreros queretanos, huérfanos de alguna experiencia que los volviera a poner en contacto con su comunidad, han



dado un magnífico ejemplo al responder, independientemente de grupos y procedencias, al llamado del Consejo Estatal (ahora Instituto) y entregarse con pasión al trabajo con un director invitado.

Las malas lenguas, y hay que recordar aquello de que “para lenguas y campanas, las queretanas”, afirmaban que el éxito de *Corona de sombra* obedecía al conservadurismo local, a la fascinación que los ojos claros del Emperador siguen ejerciendo en aquellas gentes. Lo cierto es que las filas para entrar al patio de la Escuela de Laudería se hacían desde temprano, que en ellas se veía a un público público y que los boletos se agotaban con

días y semanas de anticipación a lo largo de la alargada temporada.

Lo cierto es que el espectáculo tenía todo para merecer esa respuesta: una obra profundamente ligada a la historia de la ciudad y firmada por un espíritu centenario, un espacio tan cálido como atractivo, un grupo grande de actores que desplegaba una energía envolvente y una puesta en escena llena de sugerencias y eficacia.

Si el peso de los años y, particularmente, el envejecimiento de la teatralidad es evidente en una de las obras emblemáticas de don Rodolfo Usigli (como la ingenuidad del recurso de la visita del profesor como pretexto para relatar la historia o la retórica a la



que el autor somete a sus personajes para transmitir sus propias conclusiones sobre el acontecimiento), los cortes practicados por Mauricio Jiménez y la fuerza de las imágenes de una de sus mejores puestas en escena (como la patanería del militar que engulle una sandía con los puños y se limpia los bigotes arrancando el mantel de la mesa de negociaciones, o el muñeco que flota tras el metafórico barco del Alienista, o el vestido de papel con que se inmola simbólicamente a Carlota) lograron devolverle todo su potencial dramático al ritmo del espectador de nuestros días.

Sin pretender recrear con exactitud un vestuario o un mobiliario de época, esa “morgue histórica” por la que clamaban los críticos referidos, la sugerente producción se potencializó con un increíble *casting* en el que se enfatizaba en casi todos los casos el tipo físico acorde al

Viñeta de Laura Muñoz Avilés.

personaje real. Y esto, que pudo acarrear un desbalance actoral, fue compensado por un admirable trabajo de conjunto en el cual las diferencias individuales (en cuanto a capacidades y experiencias) se borraban en una pasión compartida.

Corona de sombra ha venido pues a revivificar el teatro de Querétaro, una ciudad que lo merece por su historia cultural y por el decidido apoyo que Manuel Naredo ha brindado al arte que es también el suyo durante ya largos años.

Luego de ver algunos espectáculos decepcionantes en el Distrito Federal, esta puesta en escena de *Corona de sombra* vino también a revivificar mi fe, la convicción de que el teatro es aún posible y que lo es fuera de la moribunda megalópolis.

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

Las malas lenguas, y hay que recordar aquello de que “para lenguas y campanas, las queretanas”, afirmaban que el éxito de *Corona de sombra* obedecía al conservadurismo local, a la fascinación que los ojos claros del Emperador siguen ejerciendo en aquellas gentes

ZACATECAS. Y SIGUE LA MARCHA DANDO

TEATRO UNIVERSAL EN DOS TIEMPOS

Claudia Solís

P I. COPÍ... UN CUERPO SIN DOLOR
Para hablar, tan sólo para hablar, es necesario saber qué decir. Es necesario saber desde dónde y para dónde se habla. Hablar se necesita desde el fondo del alma, desde el fondo del cuerpo, de un cuerpo sano que emancipe cualquier cosa que le estorbe para hablar. Hablar, a veces, te hace llorar y llorar, dice Schubert: "es demasiado burdo, las lágrimas son signos, no expresiones". Y Copi, el dramaturgo que decide ser francés por gusto y placer, nacido en Buenos Aires en 1939, no llora porque el lenguaje del teatro pudo acercársele para mostrarle un mundo de enfermedad visto desde una nube en la que "se abordan temas de nuestra vida de civilización: soledad, violencia, identidad, angustia ante la vejez y la muerte". Copi no llora, muestra a la vuelta de cada palabra, "un monstruo cuya presentación grotesca es más inquietante que divertida". Copi, enfermo de una enfermedad extraordinaria como todo lo que sucede en el teatro, siempre el teatro, manifiesta de manera contundente y conmovedora más allá de la lástima y la compasión, temas graves con una insolencia nunca vista en un escenario teatral. Por eso Copi escribe desde el ser protagonista, porque cuenta su historia, que es su vida. Las siglas de SIDA, en el teatro, podrían significar Síndrome de Inspiración Del Alma. Copi en su obra teatral *Una visita inesperada*, estrenada en París en febrero 16 de 1998 en el teatro de La Colline, inspira su alma y escribe frases que siendo dichas desde un hospital resuenan como un eco de humor negro:

Cyrille: Pero si todos sus amigos están muertos.

Humberto: Me queda usted maestro.

Cyrille: ¡Pues no por mucho tiempo! Y cuando también yo esté muerto, ¿qué va a hacer de su tiempo?

Humberto: Iré al Père-Lachaise, el cementerio más grande y famoso de París.

Cyrille: ¿Quién le dijo que estaría ahí?

Humberto: Todo el mundo está ahí.

Cyrille: ¡Por eso!

Humberto: Pero entonces ¿a dónde irá?

Cyrille: No se lo voy a decir, no tengo la intención de darle a nadie mi próxima dirección.

Humberto: ¿Pero su mausoleo?

Cyrille: ¿Cuál mausoleo?

Humberto: No quería decírselo, pero ya es usted el titular de un mausoleo en el Père-Lachaise. Me atreví a hacerle este regalo póstumo, maestro.

Cyrille: Humberto, lo detesto.

Humberto: Compré un terreno justo frente a Oscar Wilde y a un paso de Jim Morrison. Me muero de ganas de enseñarle las fotos aéreas de las obras ya empezadas.

Cyrille: Y esto ¿qué es?

Humberto: Su estatua maestro.

Cyrille: ¡Destruya esa monstruosidad hasta la última piedra!

Humberto: Tal vez hubiera preferido el panteón Montparnasse, que es más íntimo.

Cyrille: ¡No quiero estar enterrado en ningún lugar! Si desde el bachillerato siempre lo rechazé, no es para que me atrape una vez muerto. Es usted un anciano necrófilo.

Lenguaje de palabras y de cuerpo que asumiendo una enfermedad que coarta y corta la vida en espera del final, se acerca al arte teatral para descubrir, como en una develación, un mundo inscrito en la búsqueda de la verdad que es el arte. Pero la tristeza embarga el futuro que depara el exilio de un ser amado, el ser que se sabe en un futuro exiliado de sí mismo para dar rienda suelta al arte que deviene arte. Copi se pinta el pelo a través de Cyrille y espera la muerte en la sala de un hospital acompañado de quien siempre quiso ser su amante, se acompaña también de la siempre servicial enfermera que con palabras como: "¡Oiga, pero se volvió a pintar el pelo! ¿Por eso se quedó una hora encerrado en el baño?" "¡Sus venas están en un estado...!" "Si le digo eso, se quedará para esperar su muerte", manifiestan un estado de total neutralidad ante el enfermo al que cuida cada día de su vida, hasta el día de su muerte.

Paradójicamente la obra *Una visita inesperada* recurre al tema del SIDA y del mundo gay en el que los personajes deambulan en territorios que no alcanzan

a ser delimitados desde una única mirada; por el contrario, el humor negro, o mejor, la comedia negra con la que Copi desarrolla y escribe la historia va a alcanzar los límites de la percepción del mundo de un enfermo de SIDA, endriago de piel y voz hermosas, creado, traducido en arte como una dolencia que se percibe blanda, sin que gratuitamente, en las primeras líneas de la obra, se corrobore cualquier estado de sufrimiento de quien padece esta enfermedad.

Si las siglas SIDA se traducen en Copi, en *Una visita inesperada*... como Síndrome de Inspiración Del Alma es porque ha sabido cautelosamente sanar de esta enfermedad, desde el lenguaje de la escritura, llevada al plano de la realidad en un montaje teatral, una puesta en escena que se estrena no para crear, ni para copiar, sino para que el actor, que es Copi, que es también el dramaturgo, descubra algo en el pasado. Para que se mueva en lo invisible, para que habite la ausencia. Su reino no es de este mundo, "la ficción, no se parece a ninguna cosa, es la otra cosa, abierta, desgarrada para que quepa en ella la presencia de la ausencia y suceda ahí el presente del pasado"¹. Copi hace presente lo ausente, pero ausenta la enfermedad para dar presencia al arte de la teatralidad. Copi presenta lo sano de un cuerpo insano que incubaba, como alguna vez dijo Sabines, "unos pulmones, a punto de sucumbir y dejar de respirar". Sí, el autor en *Una visita inesperada* presenta ese cuerpo sin dolor alguno, pero también deja ausente o dentro, muy dentro de sí, el verdadero ¿tormento? de padecer algo que parece darnos miedo a todos los habitantes de esta tierra: una enfermedad que hasta el día de hoy, no tiene cura alguna.

Humberto, el amigo de Cyrille, avanza entre las líneas del texto y se refiere al enfermo diciendo: "Se va a morir de todos modos, y en el peor de los casos, un té de manzanilla es más agradable que una transfusión"². Por eso Copi descubre, en lo más profundo, al ser dueño de un cuerpo alterado por el verdadero significado de las siglas SIDA, pero nos sumerge en el mundo de una luz lejana, muy lejana, pero

muy próxima de la orilla opuesta: escribe la dramaturgia para un sólo mundo habitado por enfermos y sanos. El drama habita entre la luz y la sombra, nos tejen los deseos y nos destejen los miedos. Le tenemos miedo a la oscuridad, pero desde el corazón de las tinieblas, una luz aún invisible nos atrae; sólo entra en escena cuando acude a ese llamado.

Pero el teatro puede ser enfermedad; o también, inmortalidad sana. Copi, en el mundo del teatro que es el todo de la vida y de la muerte, recorre desde su cuerpo y pensamiento todos los cuerpos y pensamientos de todos los que padecen SIDA, el de las siglas de Síndrome de Inmuno Deficiencia Adquirida y el SIDA de las siglas de Síndrome de Inspiración del Alma.

Porque en el teatro cuerpo, pensamiento, alma y espíritu resuenan en una sola voz: la del actor, que en el pensamiento de Copi, creó para amar hasta la muerte, personajes que parecían ser él mismo, porque contaban una historia como la que estaba viviendo; creó personajes enfermos de SIDA, y los amó, los ama como ama un actor sus personajes. "Nadie ama más que el actor que ama al personaje, porque él sabe que ese amor no es suyo, y los demás no"³.

Por eso Copi ama, ama su personaje, trasmutándolo al plano de lo teatral, ama su personaje, enfermo de SIDA, trasmutándolo al plano de lo real. Teatro y SIDA o SIDA y teatro se unifican para alcanzar el nirvana, aunque sea un instante, el instante perdurable del hecho teatral.

Copi, seudónimo de Raúl Damonte, murió en París en 1987. Murió de SIDA, pero el de las siglas que significan: Síndrome de Inspiración del Alma. *Una visita inesperada*, se estrenó en México en el año de 1999, en el teatro experimental de Jalisco, bajo la dirección de Boris Schoemann.

2. TEATRO PARA JÓVENES DIRECTORES DEL PAÍS.

A más de un año de publicada la convocatoria para seleccionar a jóvenes directores del país, han concluido el diplomado quienes obtuvieron la beca: Luis Alberto Bravo (Nayarit), Eugenia Cano (Guanajuato), Javier Sánchez (Guanajuato), Circee Rangel (Jalisco), Elisa Ontiveros (Jalisco), Claudia Solís Andrade (Zacatecas), Edén Coronado de (San Luis Potosí), David Pérez Olvera (Jalisco), Rossana Cedeño (Michoacán) Juan José Campos (San Luis Potosí), e Isaac Parga Piña (Zacatecas).

El diplomado, dirigido a jóvenes directores teatrales del país, se impartió en el Centro de las Artes de Guanajuato,

en Salamanca. El curso constó de varios módulos que se impartieron durante seis meses. El primero fue el de "Dirección", que estuvo a cargo del maestro y director teatral Ricardo Ramírez Carnero. En este módulo se revisaron distintos conceptos del origen teatral, y algunos textos de la misma teoría; entre los textos propuestos para el desarrollo del módulo estuvo, entre otros: la *Poética* de Aristóteles, donde se analizó y reflexionó acerca de la teoría de la mimesis teatral, el tiempo, el espacio y la acción, unidades correspondientes a dicho género.

Algunos de los ejercicios que Ramírez Carnero planteó para ser trabajados por los becarios fue el de la acción a partir de los objetos de utilería en fusión con el sentimiento de la ira. Otro de los conceptos propuesto por Ramírez Carnero, fue el del interposición, concepto que nos genera un cierto sentido de comunicación verbal-no verbal que se dirige a un objeto, para hablarle al personaje, se le habla a alguien indirectamente.

Los objetos que se utilizaron para dichos ejercicios, estuvieron dentro de la normativa del mundo ordinario: una lámpara, un vaso, una mesa, un silla, entre otros. La sintaxis de la escena, concepto también visto en el módulo de "dirección escénica", nos instaura en el mundo del concretismo al que se debe hacer alusión en el trabajo actoral, tanto desde el punto de visto del director, como del actor. De esta manera, actor y director, juntos, van encontrando el camino diezmado de impurezas que sólo perturbarían la marcha hacia el trabajo de puesta en escena que debería resultar en eso: en una sintaxis pura, libre de rodeos y de pajas, que sólo estorbarían y coagularían un trabajo escénico.

Cada objeto vertido en la escena, tiene un sentido único, nada está aquí o allá por casualidad; más bien están ahí por un sentido de la causalidad. El uso de los objetos a partir del espacio y de la luz nos acercan también a esa sintaxis teatral; el acomodo causal de los objetos en el espacio nos encaminan al nivel de lo estético, porque es ahí en la selección del objeto en correlación con el espacio y la luz, que se nos revela la belleza teatral, la epifanía absoluta, lo poético de lo visual.

Otro de los módulos fue el de "Escenografía", impartido por el escenógrafo Arturo Nava; ahí, el primer

texto con el que se trabajó fue *El Maleficio de la Mariposa* de Federico García Lorca, con el que, con ciertos elementos, tales como grandes trozos de variadas telas, algunos elementos de vestuario, propuesto por cada uno de los actores, y, sobre todo, la utilización tanto de espacios abiertos, como cerrados, y un ejercicio concienzudo de improvisación. Aquí como en el anterior módulo, se hizo un trabajo afanoso sobre el concepto de lo estético como elemento fundamental. Habló también de los elementos básicos de la composición estética, que se dan a través de la pauta, el ritmo y el equilibrio: lo axial, lo radial, lo paralelo y lo fragmentado, elementos que nos pueden acercar a una naturaleza de la percepción racional: naturalismo o realismo teatrales; percepción emotiva: expresionismo; percepción instintiva: idealismo surrealismo, simbolismo y fantasía, y percepción analítica, abstracta o sugerida. Los anteriores son elementos que proponen al director de escena un acercamiento a la naturaleza de su montaje, con su propia interpretación y su propia creación.

La beca que incluía cubrir los gastos de hospedaje, alimentación y el diplomado, también benefició con 50 mil pesos para producción, a tres de los proyectos presentados: el de Luis Bravo de Nayarit, el de Eugenia Cano de Guanajuato y el de Javier Sánchez también de Guanajuato. Los proyectos presentados por cada uno de los beneficiados fueron: *Belice* de David Olgún, por Edén Coronado, *Mapa de sombras*, por David Pérez Olivera, *Hamlet* de Shakespeare, por Juan José Campos, *Madre coraje* de Brecht, por Eugenia Cano, *Mundus novus* de Américo Vespucio por Elisa Ontiveros, *La edad de la ciruela*, por Javier Sánchez, *Alica, el laberinto* de Gabriel Alfonso Ortega, por Luis Bravo; *Escenas de un matrimonio*, por Circee Rangel; *El lazarillo de Tormes* (Anónimo), por Claudia Solís Andrade, (Zacatecas), *De paso* de Juan Tovar, por Isaac Parga Piña (Zacatecas).

1 Luis de Tavira, *El espectáculo invisible, paradojas sobre el arte de la actuación*, Ediciones El Milagro-CNCA, p. 27.

2 *Teatro francés contemporáneo*, selección e introducción de Boris Schoemann, Ediciones El Milagro- CNCA. p. 211.

3 Ídem. p. 226.

CLAUDIA SOLÍS ANDRADE. Es licenciada en letras, actriz, dramaturga y directora teatral. Ha obtenido el apoyo en desarrollo artístico individual en tres emisiones por el Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Zacatecas (FECAZ). Ha sido docente en las áreas de literatura, filosofía y redacción. Actualmente es profesora en literatura en la Universidad Autónoma de Zacatecas.

REPÚBLICA DEL TEATRO

YUCATÁN. ¡ESTÁ QUE ARDE!

BREVE RECUENTO DE ESCENA 40°

Raquel Araujo

Encantado, como parte de la comunidad yucateca, de los resultados que obtuvo Escena 40° en las propuestas artísticas y en la realización de interesantes y versátiles proyectos que han desempolvado un "muchito" el adormilado estro de mi lindo Yucatán. Oigan: ¡La primera vez que este huero vio ópera fue gracias a Escena 40°! Con admiración y respeto.

Wilberth Herrera.

La ciudad ha crecido —decimos los yucatecos— hay un tráfico espantoso. Los fuereños dicen que no hay a dónde ir, todo cierra bien temprano. Los chavos dicen que no pasa nada, pero que va a haber un *reven* buenísimo en Progreso. Las *ñoras* hablan de las telenovelas y de la vecina que se acaba de divorciar. Algunos más, nerviosos por el tráfico y las próximas elecciones, se toman varios *Tafiles* al día, por prescripción médica.

En Mérida la sociedad se encuentra en transformación y sus habitantes están ávidos de opciones culturales acordes a su pulso, a su deseo de transitar de una sociedad colonialista, clasista y excluyente; a una más plural, capaz de ofrecer espacios a la diversidad que la conforma. Sabemos que vivimos una Mérida cambiante, que no le gusta ser tan blanca, ni tan turística, ni tan puritana.

En esta bella ciudad, con cinco teatros en su centro histórico (Peón Contreras: 670 butacas, Mérida: 1200 butacas, Daniel Ayala: 700 butacas, Olimpo: 200 butacas, Carrillo Puerto: 200 butacas), un colectivo de artistas se reunió un día a rumiarse la falta de espacios y de recursos para poder llevar a cabo sus respectivos oficios. Envalentonados decidieron entrarle a la beca del millón, o sea México en Escena.

Esta ingenua pandilla se propuso entonces crear un movimiento que removiera la ciudad y a sus artistas. Este movimiento debía ser capaz de proponer formas de producción que permitieran

una mejor factura de las obras artísticas, por un lado, y una oferta de actividades con un abanico de opciones que abarcaran desde un repertorio de teatro clásico, pasando por formas alternativas de creación operística, performance, video, danza y medios alternativos.

Los primeros 12 meses se sellaron con la obtención de la beca y no pocas idas y venidas al Instituto de Cultura de Yucatán para gestionar la parte del apoyo comprometido para la colaboración con el FONCA. Así emerge *Escena Sur A.C.* como figura moral y organismo productor, abriendo un pequeño espacio con un corazón enorme que se llama *Escena 40°*, inaugurado el 26 de febrero de 2005.

Como ya se ha mencionado, la infraestructura teatral del estado es de gran envergadura y los teatros están dedicados a muy diversos tipos de actividades, por lo que no permiten temporadas; es casi imposible contar con tiempos de ensayo por la sobresaturación de la programación y se reducen los tiempos del que disponen los técnicos de éstos foros. Por otro lado, afortunadamente esta situación habla por sí misma de la efervescencia cultural que vive la ciudad de Mérida.

Habiendo celebrado este proyecto su primer año de actividades, se enorgullece en decir que superó por mucho las expectativas. Se presentaron del 26 de febrero del 2005 al 3 de mayo del 2006, 200 funciones, 10 producciones de *Escena Sur A.C.* (México en Escena, CONACULTA-FONCA) y 3 de los grupos asociados, 4 de grupos de reciente inserción, 2 invitados internacionales, 2 producciones estudiantiles y 6 grupos invitados, uno de ellos de Quintana Roo. A la fecha de este escrito se han recibido solicitudes de más grupos locales, nacionales y extranjeros.

Los proyectos presentados, enumerados en orden cronológico, son:



El Bestiario de Zac piernas largas – Escrita y dirigida por Alejandra Díaz de Cossío.*
La Ciruela – Escrita y dirigida por Salvador Lemis. Teatro Errante.*
La X'Ma Enferma – Escrita y dirigida por Nancy Roche. La Farándula.*



Mestiza power. Foto de Óscar Urrutia.



El bestiario de Zac Piernas Largas. Foto de Óscar Urrutia.

Del principio, el final. Foto de Óscar Urrutia.

Tres Deseos pero ningún tranvía - Escrita y dirigida por José Ramón Enríquez. Teatro Hacia el Margen.

Sólo las Mariposas - Escrita y dirigida por Alejandra Argoitia.

Sólo sé que te vas, sólo sé que me quedo - De Tomás Urtusástegui, dirigida por Nancy Roche. La Farándula.

De la Edad de la Prunus Doméstica - De Aristides Vargas, dirigida por Saúl Meléndez. La Perra Ciega. *

Mestiza Power - Escrita y dirigida por Conchi León. *

La Gaviota - De Anton Chejov, dirigida por José Ramón Enríquez. ESAY.

Comida - de Matín Van Veldhuizen, dirigida por Tomás Ceballos. ESAY.

Sangeeta - con Sangeeta Isvaran. CINEY-ESAY-Escena Sur A.C.

La Dorada Cometa, el Plateado Viento - De Ray Bradbury, dirigida por Nancy Roche. La Farándula. *

Los Errores del Subjuntivo - Escrita y dirigida por Raquel Araujo. Teatro de La Rendija. *



Los errores del subjuntivo. Foto de Óscar Urrutia.

Amor de Ópera - Espectáculo de Nelson Cepeda. *

Prima Facie - Espectáculo de Ligia Aguilar. En Línea.

Antígona, Una mirada detrás del espectáculo - Miguel Rubio y Teresa Ralli. (demostración del Grupo Cultural Yuyachkani). *

En busca del Hombre Sagrado - De Oscar Urrutia. FONCA y K'in producciones (documental / instalación).

Calor, milagro en la fábrica de hielo - Escrita y dirigida por Raquel Araujo. Teatro de la Rendija.

Del principio, el final - Escrita y dirigida por José Ramón Enríquez. Teatro Hacia el Margen.

El muchipollo de Don Pancho - De Nidia Esther Rosado, dirigida por Nancy Roche. La Farándula.

Yidzat Il K'aay - Coro de niños de Dzizantún, Yucatán (música coral).

El tocador del divino Marqués - Espectáculo de Roberto Franco.

Con olor a café - De Eric Bogosian. Espectáculo de Iván Gordillo. La Bambalina.

Corre Conejo - Escrita y dirigida por Saúl Meléndez. La Perra Ciega. *

Noches Blancas - De Fiodor Dostoyevsky, dirigida por Francisco Solís. Teatro del Sueño.

Cuenta Cuentos - De Oscar Wilde, dirigida por Oscar López. La Bambalina.

Gracias Querido Psiquiatra - De Wilberth Herrera, dirigida por Nancy Roche. La Farándula. *

Aguantando al Taquero - De Miguel Canto, dirigida por José Ramón Enríquez. Teatro Hacia el Margen.

*Producciones de Escena Sur A.C. a través del Programa México en Escena, CONACULTA-FONCA.

Como parte de la colaboración internacional se llevaron a cabo cursos con Yuyachkani, de Perú; Sangeeta Isvaran, de la India; Patrice Pavis, de Francia; y Bernard Fontbuté, de Canada.

Así, Escena Sur A.C. y su sede *Escena 40°* es una familia que crece y ha albergado en estos meses a más de 130 teatristas. Los resultados están a la vista.

Escena 40° es sede de La Farándula, de Nancy Roche; Teatro de la Rendija, de Raquel Araujo; Producciones la Perra Ciega, de Saúl Meléndez; Teatro hacia el Margen, de José Ramón Enríquez; En Línea, de Ligia Aguilar; y de creadores de la escena como Conchi León, Alejandra Díaz de Cossío, Ligia Barahona, Eglé Mendiburu y Oscar Urrutia. www.escena40grados.net

RAQUEL ARAUJO. Directora de Artes Escénicas de la Escuela Superior de Artes de Yucatán.

Viñeta de Alexis Bravo Sastré.

FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO DE EDIMBURGO 2005

EDIMBURGO Y LA CIUDADANÍA ESCÉNICA

Ignacio Escárcega

*El mundo siempre se ha dividido
en dos clases de personas: las que
creen lo increíble, como el público,
y las que hacen lo improbable.*

Oscar Wilde, *Una mujer sin importancia*

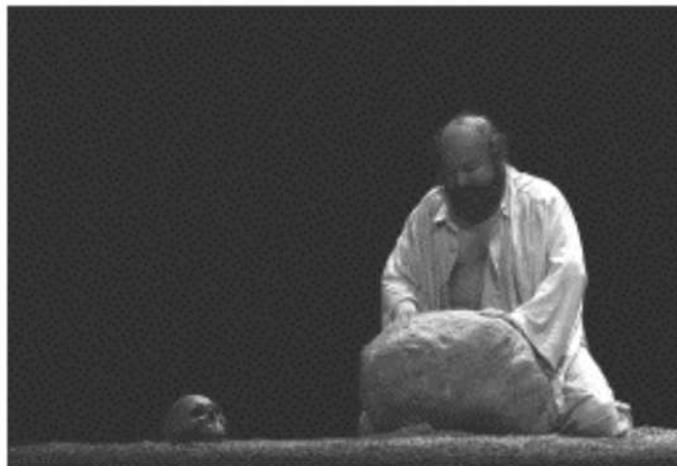
Los espectadores, no más de cuarenta, somos convocados para ingresar al evento por la entrada de trabajadores de una gran tienda departamental ubicada en pleno centro de Edimburgo. Una anfitriona organiza el acceso por estaturas, con el propósito de que todos vean mejor un espectáculo que por lo visto será itinerante. La primera escena transcurre en unas escalinatas, cada espectador ocupa un escalón y en el espacio que queda entre este y el barandal, un par de mujeres extrañas con vestidos de sirvientas que llevan en las manos unas charolas con diversos objetos, suben y bajan pronunciando en voz baja algo que parecen ser conjuros y maldiciones. Es sólo el comienzo, luego se transitará por una serie de espacios insospechados de la tienda: la sección de cocina, la de comedores, recámaras, descansos de la escalera eléctricas, oficinas del personal, entre otros. Todo el tiempo un grupo de seis espléndidos actores se alternan para mostrar escenas en torno a conjuros, alimentos y estimulantes milenarios; su búsqueda, cultivo, preparación y efectos. La comida como un elemento estimulador de deseos.

Desde el inicio, cuando el agrupamiento por estaturas, se advierte que será sancionado aquel que en un descuido se lleve una olla o un edredón y durante todo el evento un guardia de seguridad escolta al grupo. Se trata de *The Devil's Larder (La despensa del diablo)*, uno de los casi mil espectáculos que integraron la programación del *Fringe*, la orilla, el lindero, la franja de la mesa del

banquete dispuesto por el Festival Internacional de Teatro de Edimburgo en su edición de 2005.

Concluida la Segunda Guerra Mundial, algunas capitales europeas se dieron a la tarea de organizar festivales artísticos en las distintas disciplinas, el de Edimburgo fue uno de los que se dedicó al teatro y desde entonces realiza una importante programación que considera grupos invitados, coproducciones y producciones propias. Con frecuencia, éstas se organizan con años de anticipación y consideran como beneficiarios a creativos o compañías que hayan tenido gran éxito en sus presentaciones anteriores, como los catalanes de *La cubana*, que fue invitada a producir con actores del Reino Unido uno de los éxitos de su repertorio, *Nuts Coconuts*, o el director alemán Peter Stein a quien se le encomendó la dirección de un texto nuevo del dramaturgo David Harrower. El Festival tiene un importante repertorio de producciones internacionales de gran formato y considera también actividades de música y danza. Por lo que toca a los invitados no oficiales, casi de inmediato se convocaron por iniciativa propia e hicieron de la *franja* un ingrediente adicional de la fiesta.

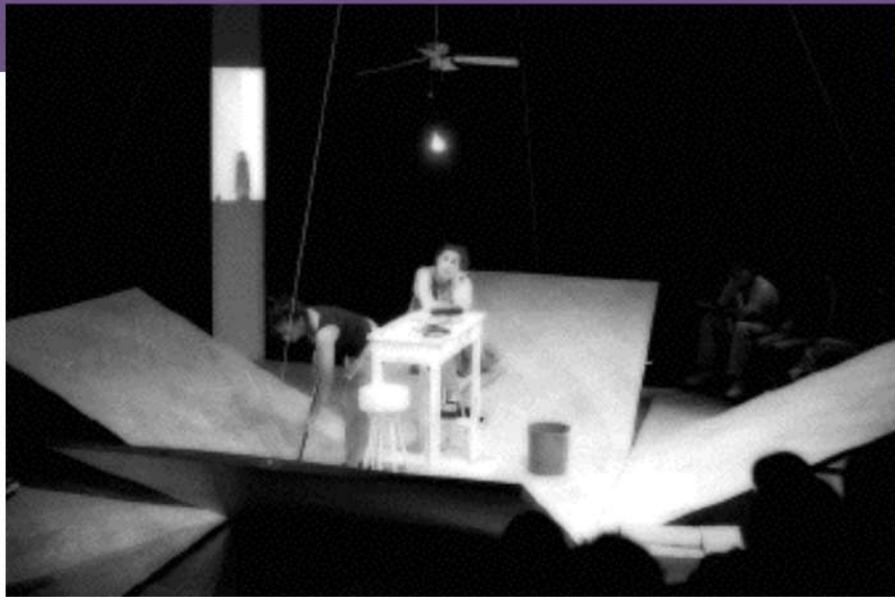
Tanto en el Festival Oficial como en el *Fringe*, la oferta alcanza y desborda todos los gustos, que se manifiestan con ocupación mayor o menor de localidades y con una sensación inevitable de maratón en el ánimo; casi al final del evento, los productores confiesan quiénes han tenido un mayor número de espectadores que



se duermen. Durante esas semanas del verano escocés el teatro se inserta en la vida cotidiana de la ciudad, extendiendo beneficios no sólo artísticos, sino económicos y sociales.

Por primera vez, cuatro producciones mexicanas pasan lista de asistencia y una de ellas, *Las chicas del 3 1/2 floppies*, de LEGOM, cosecha un gran éxito de crítica, por ejemplo el reconocimiento como una de las mejores producciones del Festival, otorgado por *The Scotzman*, el periódico más importante de la localidad. En 2006 nuevamente habrá presencia nacional con *Divino Pastor Góngora*, de Jaime Chabaud y para los años sucesivos se tiene previsto que esa participación sea a través de una convocatoria. Para el logro de todo ello han sido claves la gestión y el entusiasmo de Susan Chapman, de la Fundación Anglo-mexicana.

El paisaje urbano de la capital de Escocia se modifica, todo espacio es sujeto de disponibilidad para acoger una propuesta escénica, pendones con la palabra *Venue* están desperdigados por toda la ciudad para identificar recintos para el juego teatral y por ello no resulta extraño asistir a experiencias en los pasillos pletóricos



de archivos del Registro Civil, en la Facultad de Medicina, en un bar o en un taxi. A diferencia de otros Festivales prestigiosos, no es necesario organizar desfiles ni pasacalles, pues se asume que el teatro no es un extrañío que visita, sino una condición para la vida vecinal.

EL CÁNON STEIN

Una de las obras que formaron parte del repertorio oficial, fue *Blackbird*, del mencionado Harrower, joven promesa del teatro escocés, quien propone una historia sórdida de celos, incesto y descomposición familiar en el entorno de una fábrica. Durante casi dos horas, en el King's Theatre, dos personajes, un hombre mayor y una mujer joven se relacionan en una oficina, con una ventana al fondo por la que se ven transitar durante algunos momentos a obreros, y más adelante a la hija pequeña del protagonista. Espectáculo basado en la palabra y en el deslumbrante trabajo actoral de esas dos personas que transitan por la violencia, la ternura, el deseo, el reproche: ¿es posible sostener un espectáculo para más de seiscientos espectadores solamente con el trabajo de dos actores? Con esos actores, ese escenógrafo y ese director, sí.

En el taller de Metodología de la Dirección Escénica que impartía el maestro Margules, se hablaba del libreto de dirección como la materia de trabajo fundamental para el director, y desde luego el gran maestro ostentaba los suyos perfectamente encuadrados. En él, además del texto y de los elementos básicos para su análisis, se incluían bocetos de la escenografía y del movimiento en escena de los personajes, que se representaban con bolitas de colores,

siempre apostando a la simplificación en favor de la propuesta de la obra. De allí que *Blackbird* sea una verdadera cátedra de dirección, toda la acción dramática está justificada, incluido el deslumbrante cambio de escenografía del final.

EL SHOWCASE

Cada dos años, en el marco del Festival, el Consejo Británico organiza un *Showcase*, una muestra de los trabajos que se ofrece a los invitados de los muchos países en donde el Consejo tiene sedes. El director general, Sir David Green, con acento idéntico al de Sean Connery, da por iniciadas las actividades cuyo propósito básico es enlazar a los artistas y sus representantes con promotores, productores y encargados de la programación artística de festivales, a quienes se ha entregado catálogos con información práctica sobre los eventos. De allí que actores y directores estén ocupados por las tardes en la representación de sus espectáculos y por la mañana en la representación de sus intereses para dar funciones fuera de la gran isla. La segunda actividad la realizan sin ningún pudor, asumiendo como un rasgo clave de la actividad teatral el buen ejercicio de las relaciones públicas, que incluye el manejo en el diálogo de elementos de producción, construcción escenográfica, tiempos de montaje, capacidad de la consola de *dimmers*, honorarios a negociar, etc.

Con mayor o menor solvencia técnica entre la realización de una función y otra, cada espacio puede ofrecer hasta seis funciones diarias, con lo cual un espectador esforzado re-queriría un poco más de tres

meses para poder ver toda la oferta. No lo pasará mal, pues en todos los espacios hay mesas para comer

alguna cosa acompañada por una de las poderosas cervezas que se ofrecen. En determinados pasajes de la ciudad no se puede caminar una cuadra sin acabar con la manos llenas de programas de mano, volantes y diversos impresos innovadores para difundir las obras, y desde luego existe una gran variedad y contraste en cuanto a propuesta artística, algunas son notables por su capacidad de ruptura con el producto teatral típico y otras son el mismo antídoto contra el teatro que abunda en todos lugares.

Un par de consideraciones me parecen interesantes para exponer: la primera tiene que ver con la diversificación de los roles del teatrista, que no se limitan a los aspectos relacionados con la producción, sino que apuestan también a buscar las mejores condiciones posibles para la circulación de los espectáculos, a profesionalizarse en las estrategias para ello.

El otro aspecto tiene que ver con la ruptura de la supuesta marginalidad que caracteriza a la gente de teatro, en muchos lugares de México y del extranjero es frecuente encontrar una pugna entre el evento teatral y la localidad. No es éste el caso, pues más allá de la derrama económica que el Festival significa, sin duda lo más relevante es constatar cómo se devuelve al teatro su capacidad de conmoción y sorpresa; en realidad no es el teatro en la Ciudad, sino la Ciudad en el teatro.

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

TÉCNICA TEATRAL

UNA REFLEXIÓN SOBRE COMBATE ESCÉNICO

ESTÉTICA DEL COMBATE

Richard Viqueira

Cualquiera que monte una obra del repertorio clásico ha de enfrentarse al problema del combate escénico; cómo montarlo y conseguir que sea verosímil, cómo integrarlo sin que se sienta como una interrupción de la trama. ¿Cuántas veces hemos visto obras cuyo planteamiento es redondo hasta el momento en que los personajes se baten a duelo? Notamos que los actores –y no los personajes– temen por su propia integridad, que la coreografía no es verosímil o que no está a la altura de la sutileza propia del drama. El teatro en verso, por ejemplo, ha sido sometido a una revisión constante, pero aún dentro de estos montajes el combate escénico sigue siendo un mero trámite de la puesta en escena. Esto demuestra el denuesto que siente el sector teatral con respecto al combate escénico, sin vislumbrar las enormes posibilidades que tiene en la actualidad.

DISTINCIONES DE COMBATE

Un combate es una lucha física en la que al menos dos hombres miden su fuerza para conseguir un objetivo, hasta que alguno resulta vencido o se queda en igualdad de condiciones. No pocas veces el objetivo del combate es en sí mismo la preservación de la vida o del honor.

Todo sistema de lucha está diseñado para oponer el cuerpo de un hombre contra el de otro; ningún arte marcial contempla seriamente la defensa en contra de animales, por ejemplo. Por tanto, las artes marciales son un mecanismo de defensa del hombre en contra de su semejante, en una sociedad y época en específico. No existen datos con respecto de cuando la pelea comenzó a adquirir tintes escénicos, pero hay sin embargo registros e ilustraciones de periodos en donde los valores artísticos del combate ya son indiscutibles, como por ejemplo en los grabados victorianos, pero con toda certeza mucho tiempo antes, luego de 525 d. C.

Si nos remontamos al significado de lo escénico, podemos encontrar su acepción

como: lugar privilegiado para la expectación. Esta peligrosa definición nos permitiría englobar como combate escénico no sólo aquel que se desarrolla para el tablado, sino todo combate cuya función sea digna de ser admirada. Habría que aceptar entonces, que toda forma de combate que involucre un patrón estético tiene por ende valores escénicos. Pero entonces, ¿cuál es el combate escénico? ¿Para serlo tiene que ser forzosamente ficticio? ¿La lucha entre gladiadores, a pesar de ser real, puede dejar de ser considerada escénica aún cuando tiene el expreso propósito de ser espectada?

De esto resulta al menos curioso comprobar que el mayor esplendor del combate escénico ocurrió en periodos en que éste alternó con peleas de osos, como en el teatro isabelino, o convivió con revueltas sociales suscitadas dentro de los corrales españoles del Siglo de Oro. De ello podemos inferir que el combate escénico está relacionado con la preferencia de épocas malsanas, pero actualmente, ¿no vivimos tiempos semejantes? De allí la importancia de actualizar el combate escénico como expresión también de los tiempos que corren.

CARACTERÍSTICAS DEL COMBATE ESCÉNICO

Todo combate escénico tiene que contemplar factores tanto teóricos como prácticos para su montaje. Entre los factores teóricos se encuentran:

- 1.-Relación entre los personajes involucrados en la escena.
- 2.-Relación del combate dentro de la trama.
- 3.-Tono del combate. (Realista, Expresionista, Dancístico o Absurdo)

Y entre los factores prácticos:

- 1.-Precisión del combate.
- 2.-Velocidad del combate (Correlación con texto, gesto escénico y dramático)
- 2.-Factor de riesgo durante la representación (Real y/o simulado)
- 3.-Relación del espectador con ese riesgo (¿Está el espectador ajeno a ese riesgo o está integrado a él?)

CONCLUSIÓN

En el teatro, el combate escénico se debe entender como enfrentamiento entre personajes que se representa sólo por medios externos. Según esta categoría lo mismo se puede incluir a la esgrima escénica que al pastelazo del clown. Y hay efectivamente razones para considerar ambas como dos posibilidades de combate escénico, porque su similitud radica en volver impúdico el conflicto entre personajes. El drama es hasta cierto punto la antítesis de la lucha física, pero la distinción entre drama y combate escénico estriba en su grado de grafía escénica: la manifestación más explícita de conflicto siempre terminará por volverse combate escénico, aun cuando ello implique una sola cachetada o empujón entre personajes.

El combate escénico es la manifestación más evidente y gráfica del conflicto humano. Ahora bien, la lucha física aparece, o bien cuando no se cuenta con otros medios para disuadir el enfrentamiento o, precisamente, cuando esos mismos medios no bastan, pero en todo caso implica la imposibilidad de sobrellevar el conflicto por causas cívicas. Que el combate escénico sea la manifestación más obvia de conflicto, no implica por ello que sea la menos trascendental, en todo caso implica la exposición animal de nuestro proceder. Grandes obras clásicas en el desarrollo del arte teatral se han servido de ese recurso como acento del drama o remate del mismo, el reto actual consiste en estructurar obras en donde el eje rector sea el combate escénico y la mayor sutileza contrapunteé dentro de esa estructura de violencia expresa. El combate escénico no sólo debe ser visto como un artificio arcaico, sino como un camino poco explorado: el enfrentamiento no disimulado y sus múltiples posibilidades; la estrategia que pasa del plano mental al plano concreto y todo lo que implica semejante conversión en términos teatrales.

Esto nos remite sin duda al sentir del Coliseo Romano: hay ficción de por medio, pero seguimos ansiando que los gladiadores decidan su destino de forma sudorosa. No sería insensato suponer que el dispositivo del teatro arena deba su origen a un grupo de personas figando una riña.

RICHARD VIQUEIRA. Becario Jóvenes Creadores FONCA 2004-2005. Becario Fundación Carolina. Actualmente presenta *Vencer al Sensei* –montaje sobre combate escénico en el Foro La Gruta–.

IN MEMORIAM
LUDWIK MARGULES
1933-2006

Meticulosamente sepia

a Juan Tor

Es luz de día
Sombrio a veces
A veces la tormenta pasa de lado,
En el recuento de medios no hay titubeo.
Los sonidos
Ruidos de hacha que corta el árbol
Banda militar que toca
Galope de los caballos.
Los objetos: mapas de bosques lámparas sillas sombreros y pianos.
La contingencia letal cotidiana mata al hombre.
En las verandas de los palacetes
Los personajes toman té
vodka a veces
(cuando el desencanto llega a la garganta)

Se agitan entonces más de la cuenta
y pierden el sueño
La fugacidad del tiempo y un mapa de África sustituyen la
facultad del lenguaje
La conversión del escenario en la platina de un microscopio
Permite la observación dilatada de la agonía del hombre
El doctor es un estudioso
Vigila meticulosamente la antropología del sufrimiento
Ayudan en esta tarea:
La timidez
Las bacterias de Koch
Es de día en la casa de los Seriebriakov.
Elena Andreievna atraviesa el espacio vacío del escenario
dice:
"Ya estamos en Septiembre ¿cómo pasaremos aquí el invierno?"
El libro del doctor A.P. Chéjov
Muerto de tisis a la edad de cuarenta y cuatro años, 1904
ciento cincuenta páginas
Destinado a los escolares rusos de enseñanza media
lleva el título *Piezas* y es amarillo.
Fue editado en Moscú en mil novecientos cuarenta y cinco.
La precisión del color no es absoluta
Porque al acercar los ojos
El amarillo se transforma en sepia.
Mientras el ordenado doctor
Agazapado siempre y elegante
Teje y aniquila serenamente
las esperanzas de sus personajes

Ludwik Margul

LUDWIK MARGULES

MIS ACTORES HAN SIDO MIS MAESTROS

Federico Campbell

El hombre debe derrumbarse de vez en cuando. Me ha sucedido varias veces en la vida. No sé si me entristece mi desesperanza; no lo creo. Más bien me enferma esta soledad, y dondequiera la encuentro; y cuando digo soledad, me refiero a la soledad. Siempre la misma miseria, siempre el mismo cuerpo, el alma siempre atormentada. Se refugia uno en esperanzas, figuraciones, compromisos... ¡Dios mío, me estoy poniendo teórico!
Ingmar Bergman
De la vida de las marionetas.

Siempre me cautivó el uso del español que estaba en los labios de Ludwik. Para ser polaco, para haberse apropiado de otra lengua sólo hasta 1957, cuando llegó a México y hablando ya muy bien el ruso y su lengua materna, el director de teatro que se nos acaba de adelantar en su último viaje al más allá tenía un dominio del español que podríamos calificar de perfecto si no supiéramos que toda lengua viva es imperfecta, justamente por estar en contacto diario con la vida y nuestro sentido de la improvisación verbal.

Ludwik Margules nació en 1933 en Varsovia y murió el pasado martes 7 de marzo aquí, en la ciudad que le vio sus mejores puestas en escena y donde formó a varias generaciones de actores, en Bellas Artes, en el Centro Universitario de Teatro, y por último en el Foro de Teatro Contemporáneo, en la calle de Jalapa de la colonia Roma donde puso *El camino rojo a Sabaiba*, del sinaloense Óscar Liera; *Los justos*, de Albert Camus, y *Cuarteto*, de Heiner Müller.

Ya en una de sus más conocidas representaciones, *Ricardo III*, de Shakespeare, a principios de los años setenta, se notaba en él una cierta inclinación por la desnudez escénica: pocos elementos, movimientos

cruzados de los actores sobre el escenario, vestuario al mínimo e igual para todos. Le interesaba la palabra y la resonancia poética de la palabra, un poco en el mismo tono que consiguió en su última puesta, *Noche de reyes*.

Este rigor lo llevó, tal vez, hasta sus últimas consecuencias en *Los justos*, de Albert Camus: los actores se movían o se desplazaban contra la pared, en un espacio desnudo, opresivo, como de paredes

“Cada vez que digas
café o vino o vaso
o agua mineral
haz de cuenta
que le estás diciendo,
por el tono,
por las pausas,
usted es una mierda,
un hijo de puta”

carcelarias, mientras el texto discurría del anarquismo al terrorismo como si fueran cosas distintas.

Pero de 1983 es la puesta en escena de una obra que acaso marcó un cambio en su sistema de navegación estética: *De la vida de las marionetas*, de Ingmar Bergman. El espacio, restringido por la parca escenografía de Alejandro Luna en el teatro Sor Juana Inés de la Cruz del Centro Cultural Universitario, sólo dejaba

lugar para setenta butacas. Es decir, que la obra iba a ser contemplada por no más de setenta personas que además estarían muy cerca de los actores, a quienes por lo mismo se les podía permitir el susurro. No necesitaban gritar. Se les podía escuchar a dos o tres metros. Como si uno, espectador, estuviera en la alcoba de los personajes.

A Fernando Balzaretti, en uno de los ensayos, le decía Ludwik: “No des esos manoteos. No actúes. Apréndete al personaje, pero no actúes como actúas tú. Espera a encontrar al personaje. Tómate tu tiempo. Búscalo, pero abajo”.

Balzaretti se había metido de tal forma en el personaje de Peter Egerman que a la postre, meses después, le vino una especie de resaca, un hundimiento emocional insuperable.

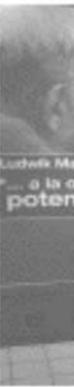
De los apuntes que Ludwik iba haciendo en una libreta, mientras transcurrían los ensayos durante meses enteros, pueden recordarse estas líneas:

Peter bebe para desafiar su propio sistema de seguridad, al que quedó sometido por su educación y por la posición social que ostenta.

En términos de interpretación, hay dos posibilidades para esta escena:

1. Poco a poco gotear, independientemente de la música, notas grotescas, cercanas a la farsa, en el juego de los actores.
2. Desde el principio, adoptar el tono de la farsa y magnificarla, en el transcurso de la acción, hasta la risa pelada.

Al actor Emilio Echeverría, que hacía el papel de un inspector de la policía de Estocolmo, Ludwik le hacía repetir y repetir sus líneas: “¿Puedo ofrecerle un café o un vaso de vino? ¿Un cigarro, un agua mineral?”, le decía el inspector a Tim, un detenido sospechoso. “Repítelo”, le indicaba Ludwik al actor. “Cada vez que



digas café o vino o vaso o agua mineral haz de cuenta que le estás diciendo, por el tono, por las pausas, usted es una mierda, un hijo de puta". Por la entonación, por la mirada, por la intención. Porque eso era actuar para Ludwik: no pronunciar las palabras según su significado sino darles otro significado con las pausas, los silencios y la insinuación emocional.

Para Ludwik Margules la puesta en escena era un hecho poético y sólo debía estar allí lo esencial. Nada de adornos. Nada accesorio. Y si la palabra había venido siendo desdeñada por las "artes escénicas" –según la superstición de que el teatro más que palabra es actuación y escenografía– en Ludwik era consustancial a la expresión histriónica (como en Shakespeare).

Y no es que Ludwik estuviera a favor de un teatro excesivamente verbal. No. Lo que apreciaba era el valor poético de la palabra, que concebía también como materia sonora:

La gente habla y habla y usa palabras que no significan nada. Hay una escisión entre lo que dice y lo que hacen... En esta puesta, las palabras son materia

sonora a través de la cual se transmiten las emociones. Incluso en los momentos más discursivos. Hay un divorcio entre lo que se dice y lo que se siente.

Cuando uno como espectador se pierde de una puesta en escena, esa representación –la obra que no vi– es como una persona que ha muerto. Por mucho que se vuelva a representar nunca será la misma; porque se pone en otro tiempo, porque intervienen otros actores y otro director, porque la interpretación y el tono son distintos. Nunca volveremos a ver *Viaje de un largo día hacia la noche*, *El camino rojo a Saibaba*, *El tío Vania*, *Un hogar sólido*, *Cuarteto*, *Las adoraciones*, *A puerta cerrada*, *El círculo de tiza caucásico*, *Severa vigilancia*, *En alta mar*, *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, *La señora Klein*, *De la vida de las marionetas*. No las volveremos a ver al menos cómo Ludwik Margules las concibió y realizó.

Se sintió siempre cerca de un escritor, Juan Tovar, y de un escenógrafo, Alejandro Luna. Entre los actores y actrices que más quiso y respetó se cuentan Ana Ofelia Murguía, esa "loba teatral", "con su intuición, su sutileza, su garra teatral". También Mabel Martín (en *Ricardo III*, *El tío*

Vania), Julieta Egurrola, Claudio Obregón, Álvaro Guerrero, Emilio Echevarría, Sergio Jiménez, Guillermo Gil, Rosa María Bianchi, Farnesio de Bernal y, sobre todo, tal vez su consentido, Fernando Balzaretti.

"Mis grandes maestros fueron mis actores".

Luego, tenía una manera de ser implacable, de no querer quedar bien con nadie, de aparente mal humor... pero, ¡Dios mío, me estoy poniendo teórico!

FEDERICO CAMPBELL. Narrador, ensayista y crítico teatral. Miembro del SNCA del FONCA.

EL TEATRO JAMÁS VOLVERÁ A SER EL MISMO

LUDWIK MARGULES (1933-2006)

Gerardo Moscoso

Después del paso de Ludwik Margules por la escena nacional, el teatro jamás volverá a ser igual

I
El 2 de Agosto de 1989, al concluir la función de estreno de *Seis personajes en busca de autor*, de Luigi Pirandello, dirigida por Anatoli Vasiliev para la Escuela de Arte Dramático de Moscú en el Teatro del Pueblo de la ciudad de México, un hombre panzón y barbudo, medio calvo y con una mirada estremecedora, se introdujo en el camerino comunitario de los actores mientras estábamos desmaquillándonos. En tanto que él fumaba su pipa, lanzando espesas bocanadas de humo –que llegaba hasta mi nariz casi como incienso–, yo lo observaba a mis espaldas ayudado por el espejo. Hablaba en ruso con el director Vasiliev. Terminé de cambiarme y al intentar cruzar la puerta para salir del camerino, este hombre con aspecto bonachón, me detuvo:

–Lo felicito por su trabajo.

–Gracias.

–¿Dónde aprendió el español?

–Soy mexicano –respondí azorado.

–Ah, entonces dígame, ¿dónde aprendió el ruso?

–No tengo ni idea del ruso, sólo memoricé los textos que me asignaron para este montaje.

–Disculpe, ¿dónde estudió usted actuación?

–Nunca he estudiado actuación; audicioné, competí para estos papeles y me quedé con ellos.

–Admirable caso de intuición. ¿Le gustaría estudiar actuación? –me espetó sin esperar respuesta–. Búsqueme en el

Núcleo de Estudios Teatrales, dijo, en la calle de Amsterdam 10, en la Condesa. Mi nombre es Ludwik Margules.

Así empezó una relación entrañable, una amistad más de encuentros que de desencuentros: tatuajes en mi vida que han de perdurar hasta el último suspiro.

Me matriculé en el NET para tomar el curso de principiantes con el maestro Margules.

–No, mas tú debes estar en Perfeccionamiento Actoral; ve con Blanca Peña para que te cambie a este grupo.

Me hizo una larga entrevista. Desde ahí se produjo mi admiración por el seductor y fascinante gordo, entré a su club de fanáticos y caí preso de su magnetismo y en un estado de hipnosis del que me costó mucho esfuerzo escapar.

Fue Margules quien insistió, cuando yo no tenía ni siquiera en mis proyectos de vida la dirección de escena, que estudiara aparte de perfeccionamiento actoral, Metodología y Técnica de la Dirección Escénica con él. Por admiración y respeto, más que por ganas, le hice caso.

II

Habrían de pasar algunos años, hasta mediados del noventa y tres, para que Ludwik me llamara por vez primera para trabajar como actor en *Las adoraciones* de Juan Tovar. Durante el trabajo de mesa, los ensayos y posteriormente, en tanto que duró la temporada, me di cuenta de que lo aprendido en la escuela con él, era nada a lo que estaba aprendiendo en el montaje: rigor y disciplina, actuación verdadera (emoción y energía magnificadas en el espacio de la representación). Aprendí a construir una naturalidad obligada des-

de las entrañas, no de imitación de la parte más banal y mierdera de mi propia personalidad.

Descubrí que la autoimitación siempre nos lleva a lo subcoloquial, a la banalidad vuelta costumbre y que entonces, lo que había que hacer, era tomar lo más entrañable de la propia intimidad, para construir al personaje de Fray Bernardino de Sahagún. Distinguí que para dar estructura a un personaje es fundamental proveer nuestra imaginación a partir de nuestra manera y oculta de ser. Intenté con pasión materializar el mundo de los sueños del director a través de la actuación. Conocí el olor del camerino en una larga e intensa temporada, las relaciones entre el equipo y, a partir de entonces, entendí que el progreso en el teatro se basa en una excelencia actoral, que la actuación es la base del teatro.

Con Margules se necesitaba poseer un profundo conocimiento de la narrativa dramática y estar en ella permanentemente. Había que saber de poesía, de la teoría de géneros, de la teoría del drama, de música, del mundo de la plástica. Te sentías chinche y a la vez estimulado y energizado ante la amplitud de conocimientos del maestro. Sus sentencias eran bárbaras, geniales, brillantes, demoledoras. Todos los que le conocimos y convivimos con él, podríamos escribir varios volúmenes del anecdotario marguliano.

Tuve la inmensa fortuna de desmenuzarme bajo su guía a los grandes dramaturgos: Molière, Pinter, Ibsen y fundamentalmente a Chéjov. También de estudiar a directores como Piscator, Brook y Meyerhold. A los grandes autores rusos como Gorki; a los clásicos griegos; a Brecht, Rimbaud, Glowacki y al teatro polaco contemporáneo, amén de otros muchos textos que fueron

lecturas obligadas para transitar por los caminos margulianos.

III

Ludwik Margules era mi maestro y mi confidente. Quise muchísimo a Lidia (su mujer), lo mismo que quiero a sus dos hijas. Casualmente y por singular fortuna, su suegra, la emérita maestra, catedrática y abogada en la UNAM, Aurora Arnaiz, refugiada de la Guerra Civil Española, había sido amiga y vecina de mis padres cuando en mi preadolescencia vivíamos en la calle de Gutenberg # 32, en la ciudad de México, a finales de la década de los cincuenta. Todos estos acontecimientos, la admiración y respeto que siempre le tuve y una cotidianidad de cuates, hicieron que estableciéramos lazos de amistad indisolubles entre nosotros. Fui su médico familiar. A veces, él les manifestaba a sus amigos o alumnos con orgullo: "Tengo un ginecólogo en mi reparto" al igual que ostentaba con jactancia sus credenciales de buzo o de gourmet.

Sucedieron a *Las adoraciones*, *Tiempo de fiesta* y *Luz de luna* de Harold Pinter, después el *Don Juan* de Molière, montaje con el que participamos en el Festival Cervantino en 1997, y por último en 1998 *Antígona en Nueva York* de Januz Glowacki, obra que no estrené porque acabé en el psiquiatra con la prescripción médica siguiente: "Aléjese del maestro Margules inmediatamente, va su vida y la de él de por medio". Ludwik había caído en crisis por la grave enfermedad de su mujer y yo me sentí arrojado de bruces por él a un infierno de incesantes sufrimientos. No hubo interlocutores.

Terrible 1998. Después del "margulazo" me vine a reponer a Torreón con la idea de pasar un mes de reflexión junto a la familia y los amigos. Ya no regresé más a México. Margules, otra vez, me había cambiado la vida por completo. Dejé la actuación.

IV

En septiembre del 2003, desde México, un jurado compuesto por tres personas del INBA se desplazó a San Pedro de las Colonias,

Coahuila -lugar al que un servidor había ido a trabajar como maestro de actuación desde el año 2001- para ver mi montaje *Poeta de barro y viento* basado en textos del poeta León Felipe.

Lo que Margules me dejó de herencia estaba allí en la escena, sin habérmelo propuesto. Yo mismo me sorprendía de la huella indeleble que el maestro había dejado en su discípulo, aunque no sabía bien a bien qué era lo que había logrado como director. En octubre de ese año me avisaron de Bellas Artes que mi trabajo había sido seleccionado para la xxiv Muestra Nacional de Teatro, que iba a celebrarse en Morelia. En vez de sentirme feliz, me llené de angustia: Allí iba a estar también Margules con el montaje de *Los justos* de Camus. Me entró terror y vergüenza. No quería ver a Ludwik. Pensé que me iba a despedazar. Habían pasado cinco años desde el trueno y aunque nunca dejé de tenerlo presente y de quererlo, tenía miedo de volvérmelo a encontrar. No lo vi. Ya estaba enfermo de cáncer. La noche de la clausura de la Muestra, Julieta Egurrola me lo dijo y me insistió:

-Llama al Gordo, está malito, te quiere mucho.

-Estás loca, me va a mentar la madre.

-¿Cómo crees, Gerardo? Llama a Ludwik, está en el cuarto número seis del Hospital Durango. Le va a dar mucho gusto.

Pasaron varios días, hasta que ya de regreso en San Pedro, me armé de valor, pensando que ya no iba a estar hospitalizado, tranquilizando así mi conciencia. Marqué el número. ¡Chín, contestó Ludwik!

-¿Quién habla?

-Soy yo, Margules -tartamudee-, Gerardo Moscoso, te hablo desde Coahuila sólo para decirte que te quiero mucho y que deseo que te restablezcas pronto.

-Gerardo, viejo, qué alegría, siempre te he recordado, ¿sabes? Me acaban de dar

el Premio Nacional de Artes, ¿porqué no vienes a México? Voy a celebrar mi setenta aniversario y el premio, me agradecería mucho que vinieses.

-Ahí estaré Ludwik, claro que voy.

Colgué. Me entró un acceso de llanto. Y fui ese domingo a que celebráramos su aniversario. Me reencontré con muchos amigos comunes; había mucha gente y muchas fotos. Yo no me moví de la sala donde estaba sentado junto a él. No hubo chance de hablar. Me invitó a comer a su casa al día siguiente. Ese lunes, solos, hablamos mucho, nos miramos mucho, "mientras tristes pensamientos se nos iban y venían". Hablamos de nuestras *maladies*, del pasado y del futuro. Se había cerrado el círculo.

A pesar de su enfermedad, todavía tuvo la fuerza y la energía para montar *Noche de reyes* de Shakespeare.

V

Sin jueguitos pirotécnicos, sin parafernalia, sin estridencias, se fue Ludovico el día siete de marzo a las cinco de la tarde en punto. Con sencillez, con austeridad, con congruencia, como era él, el Gordo, el temido, el amado, el genial, el envidiado, el respetado, el contradictorio, el exigente, el odiado, el encantador de serpientes, el paternal, el hijo de la chingada, el generoso, el equilibrista, el solidario, el riguroso, el humanista, el cabrón, el certero, el más maravilloso de los maestros que pude haber tenido en la vida.

Después del paso de Margules por la escena nacional, el teatro jamás volverá a ser igual.

Ojalá que en la próxima existencia, la Esencia inescrutable del Universo nos permita reencontrarnos. Con todo respeto.

GERARDO MOSCOSO CAAMAÑO. Médico, actor y director de escena. Actualmente dirige el grupo teatral La Gaviota, de Torreón, Coahuila.

TEATRO SOBRE EL VIENTO ARMADO

Rafael Toriz

A Bárbara y Luis Felipe

Fue Gombrowicz quien sostuvo, en alguna parte de su *Diario*, que en cuestión de literatura, dureza y crudeza son dos cualidades esenciales, tanto para escribirla como para comentarla. Y es que si un eje temático ensambla las obras contenidas en la Muestra de dramaturgia contemporánea mexicana (UNAM, 2005) ése es su violencia y acrimonia –en algunos casos incluso sintácticamente–; dato que más que sugerir una directriz editorial denota y registra una sensibilidad compartida: la de una contemporaneidad convulsa y lacerante. Desde luego, un entorno en donde el teatro de lo real nos sorprende macabro con luchadoras amateurs cuyo pasatiempo es exterminar ancianas y con asesinos homófobos en espera del diagnóstico de Hannibal Lecter, no resulta extraño que los autores incluidos den testimonio textual de su circunstancia.

Las ocho obras incluidas son la memoria de una invitación, el eco de lecturas dramatizadas (nunca más pertinente, entonces, el citado verso de Góngora rotulador de una representación anfibia) para su disfrute por escrito. En cierto sentido, una lectura dramatizada más que ser una obra a medio hacer o una lectura potencializada es una vía del teatro para ejecutarse por otros medios: salamandra que, por efecto de la neotenia, es susceptible de comulgar

tanto con el aspecto escrito como representacional del drama.

El tomo abre con una pieza de Alejandro Román (Cuernavaca, Morelos, 1975) titulada *Laratabastardaamarilla*, título que lleva a pensar en aquel incipit foucaultiano de *Las palabras y las cosas* alusivo a cierta enciclopedia china, consignada por Borges, en la cual caben las clasificaciones más disparatadas tipificadas en el idioma analítico de John Wilkins. En el caso de Román *La rata bastarda...* alude a un bar marginal al que una extraña pareja de ocasión –un asesino bisexual y una mujer desequilibrada– jamás acudirá por estar envueltos en una disputa erótica que no acaba de resolverse.

La obra de Román se sirve, con abuso, de un lenguaje soez; buena parte de sus acotaciones son intrascendentes e incluso superfluas. Sin embargo, son dos los detalles que vigorizan su obra: a) la proyección en pantalla de imágenes reforzadoras, a veces como correlato de la escena y otras veces con cierta autonomía de la acción narrativa: la imagen acompaña en un relato paralelo al desarrollo de la trama; y b) el autor se vale del desdoblamiento de los personajes a través de la exposición discrecional del “plano real” y el “subconsciente” de la pareja, argucia que permite espectar el sol y la sombra de una misma historia, el anverso de

la realidad que demuestra, como en el reflejo de un espejo horrisono, una realidad aún más mísera y destemplada, un pozo en la boca del abismo.

El ¼ de los espejos, escrita por Denisse Zúñiga (D.F., 1980) es el relato de cuatro mujeres en el que se entretienen dominios afectivos y sexuales de distinta procedencia.

La obra no cuenta con marcas precisas para los actores, de hecho la autora no empata uno solo de los diálogos con alguno de los nombres de las féminas del drama, técnica acertada que permite al lector inmiscuirse en la textura del discurso y envolverse en un cuarto de palabras que lo circundan en su aglomeración. Este detalle diminuto, pero sustancioso, le otorga a la pieza un carácter más literario que dramático. En ese sentido, la obra se ofrece como un ejercicio de despersonalización, de voz que se dice entre páginas. Empero, en ocasiones dicha técnica consigue disipar cualquier atisbo de coherencia narrativa en detrimento de una secuencia escénica que imposibilita la representación del texto. *El ¼ de los espejos* probablemente encuentre un despliegue más cómodo, dadas sus condiciones literales, en la lectura realizada en secrecía dentro del escenario del lector.

Enrique Olmos de Ita (Apan, Hidalgo, 1984), en un encendido pero poco logrado tono poético, relata la historia

de una pareja obnubilada por una secta parecida a los seguidores de Maitreya, los raelianos o una logia masónica provinciana de poco pelaje. Su obra *Últimas simientes. Una visión*, es la crónica de viaje en la que cierta mujer, cuyo perfil psicológico cumple a cabalidad las patologías de un testigo de Jehová, cree ser la depositaria del redentor de la humanidad.

El autor, encandilado por una eufonía hueca y una marcada propensión lírico-narrativa, empieza y acaba por desdibujar su texto en medio de acotaciones nebulosas e insustanciales, situación que no eclipsa, en ocasiones, un buen manejo del diálogo y la nítida simbolización del personaje femenino. Su obra, como la de Zúñiga, más que representada funciona para ser leída.

Antes de comentar la siguiente obra, por mera curiosidad literaria, quisiera reproducir parte de la nota introductoria de Luis Enrique Gutiérrez O. M., quien escribe una frase tan hueca como personalalrespectodeAbraham Wirth Nava (D.F., 1981): “Pocos autores mexicanos, ya sean jóvenes, viejos, vivos, muertos o nonatos (sic), tienen la capacidad de convocar mundos tan provocadores como los de este hijo predilecto de Iztapalapa (...). Son dos los autores jóvenes por los que hoy puedo apostar a cartas cerradas, Hugo es uno de ellos, y mezquino e ignorante me

parece un medio, que me hace ir casi solo en esta apuesta”.

Al margen de la nota arrebatada al respecto de la apuesta personal en torno al autor de *La fe de los cerdos y Constantina* –está última pieza contenida en la antología–, habría que señalar que la obra de Wirth Nava demuestra una soltura en el manejo de diálogo así como pulcritud en el manejo de escenas entrecruzadas, obra en la que los parlamentos se superponen creando una burbuja en la que humor, sátira y juicio moral se fusionan para dar cuenta de las penas de una abuela y su nieto (ambos voyeuristas); de dos pacifistas coyoacanos que piden a gritos ser lapidados en la fuente de los coyotes o en el metro Tlatelolco mientras manifiestan sus ideas y resentimientos contra una especie de literata a medio camino entre Corín Tellado y Gaby Vargas. Con todo, cabe mencionar que algunas acciones requerirían una justificación menos improvisada y más pormenorizada en aras de una concreción dramática que eludiera la posible dispersión en la que por ratos se estancan los personajes.

Luis Ayhllón (D.F., 1976) con *Música para el fin del mundo* ofrece una de las piezas más violentas del tomo. La historia, planteada en un escenario terminal, en los últimos latidos de una guerra cualquiera, es una aproximación a las –¡hélas!– siempre conflictivas relaciones humanas. Ayhllón consigue con claridad poner a sus personajes dentro del campo minado del desamor y la incomunicación, la soledad y la ruina.

Tres de los personajes son músicos y el cuarto, un soldado al que torturan con delectación, quien parece ser el médium a través del cual se expresa el genio de otro músico muerto, amigo del terceto referido. En cierto

sentido, el texto de Ayhllón es una respuesta a contrapelo de la siempre citada frase de Adorno sobre Auschwitz y la poesía –que dicho sea de paso, a estas alturas pareciera admitir cualquier tipo de interpretación–. *Música para el fin del mundo* es el recordatorio que sostiene taxativo la permanencia de la belleza en cualquier circunstancia por temible que ésta sea. También nos recuerda que las artes, pese a su mitología, no humanizan.

En ocasiones sus diálogos son grandilocuentes y melosos, afectados e inverosímiles. El lenguaje erótico utilizado no sugiere: demuestra, y aunque de esa manera se empalma con el ambiente baldío que circunda a los personajes, la crudeza, más que conmocionar, logra por vía de la repetición descarnada aturdir al lector y cansar al espectador.

El Anticristo, obra de Mario Cantú Toscano (Monterrey, Nuevo León, 1973), es una pieza resuelta con inteligencia y humor, un ejercicio que ofrece sus virtudes para una representación amena, reflexiva y gozosa. La precisión de las escenas como la de los diálogos es estimulante, ágil y propositiva. Los personajes se sienten vivos y tangibles gracias a una oralidad muy bien llevada.

La obra imbrica pasado con presente sin marcapasos didácticos, elipsis que se resuelven no en acotaciones sino en el acontecimiento de los hechos, por boca y contexto de los actores. Las digresiones temporales, siempre tan difíciles de solventar con atino, encuentran sentido y justificación. Narrativamente también se superponen distintos planos. Uno de los personajes relata la historia a una grabadora, en la que el registro de lo contado se despliega en escena; a su vez otro personaje, un escritor,

da muestras de su trabajo literario (bastante efectivo) con el que se instaura una especie de caja de resonancia, discreta puesta en abismo que lecturas ulteriores irán clarificando.

Los prohombres, de Noé Morales Muñoz (Chiapas, 1977) es una recreación del caso de canibalismo sucedido en Alemania en 2001, en donde Armin Meiwes devoró, previo consentimiento de la “víctima”, a Bernd Juergen; hecho que más allá de horrorizar por la práctica de la antropofagia hizo colapsar las prácticas jurídicas germánicas, puesto que se trató de un “homicidio a pedido”, lo que originó desconcierto y obligó a pensar, una vez más, en los límites entre el placer, el deseo y la muerte.

La obra de Morales funciona en escena. Los diálogos son fluidos y penetrantes; una sólida demostración de lucidez y desencanto. La indistinción entre placer y contrición queda resuelta sin un tono cristiano represivo o liberal políticamente correcto. El humor negro que recorre la obra de principio a fin es discreto: opera en el espectador con suma coquetería.

Finalmente, el tomo cierra con *Cada quien su Clitemnestra*, de Edgar Chías (D.F., 1973), experimentación dramática bellamente escrita que se difracta en dos monólogos intensos y tristes, *A su sombra* y *Serial*. Ambos reactualizan, siguiendo un texto de Yourcenar, la historia de la hija de Tíndaro y Leda, esposa de Agamenón, madre de Electra, Ifigenia, Crisótemis y Orestes quien, como cuenta la leyenda, será el encargado de ultimar a su progenitora como castigo por asesinar a su padre. Clitemnestra es la patrona de las mujeres despechadas y el temor de los esposos ingratos.

A diferencia de otras obras suyas en las que por medio de la violencia da cuenta de



feroces tragicomedias (pienso en *Crack o de las cosas sin nombre*), Chías en estos atípicos textos refleja el furor de un corazón despedazado. De acuerdo con la mitología, el amor infinito de la reina de Micenas se vuelve odio cuando Agamenón, su marido, sacrifica a Ifigenia para que sus naves puedan zarpar hacia Troya. Es durante la ausencia del rey que Clitemnestra toma como amante a Egisto, con quien planeará y consumará el asesinato de su marido. Cabe mencionar que a su regreso a Mecenas, Agamenón torna con la princesa Casandra bajo el brazo. Por demás está decir que la chica troyana también será aniquilada.

Uno de los aciertos de la obra Chías es su manejo del lenguaje, en el que es posible sentir el ritmo de las palabras: “Yo nací con ese hombre enterrado en mi deseo, con su nombre dentro de mi boca, como la fatalidad”.

Resulta evidente que transitar la geografía de la dramaturgia mexicana es un viaje largo en el cual la presente antología es sólo una panorámica en movimiento.

Sirvan estas líneas como retrato hablado de un periplo y una búsqueda.

Muestra de dramaturgia contemporánea Mexicana, UNAM, México, 2005, 360 pp.

RAFAEL TORIZ. Ensayista, premio Nacional de Ensayo Carlos Fuentes 2004.

OTRO TEATRO, OTRO MÉXICO

PROYECTO XOLA

Otto Minera

*El texto que a continuación reproducimos fue leído por su autor el 19 de mayo de 2006, fecha de estreno de la obra *Salvación* de Neil Labute, dirigida por Jorge A. Vargas, que dio inicio a la Primera Temporada Teatral 2006 – 2007 del Proyecto Xola.*

Éste tampoco ha sido un gobierno del cambio. Al menos en lo que respecta a la vida, a la salud del teatro artístico mexicano. Si habláramos de cambio, tendríamos que decir que hemos ido hacia una reducción de esa vida, a un deterioro de esa salud, hasta llevar una a su mínima expresión, y la otra hasta la enfermedad. El teatro que se intenta hacer con propósitos artísticos en nuestro país no respira. Boquea.

No existe nada que pueda honestamente ser llamado una profesión teatral artística aquí. Este teatro se sostiene, en la medida en que se sostiene, sobre los lomos del sacrificio cotidiano de la gente de teatro. Alguien ya lo dijo: "Pobre del país que necesita héroes." Y eso, una entrega sacrificada, en vez de una vida profesional digna, normal, se le pide a nuestros actores, a nuestra gente de teatro. Y lo hacen. Pero en condiciones tan adversas, tan poco respetuosas de todo su esfuerzo, que tenemos lo que tenemos: una actividad teatral cada vez más despojada, un oficio en vías de perderse, olvidarse. Y un público, con razón, ausente.

¿Cuántos somos en México? ¿105 millones? ¿Cuántos ven teatro profesional con vuelos artísticos? Estadísticamente: nadie. 0.00000... ¡Qué terrible abdicación, también en este terreno, y con tantas urgencias, de las tareas de gobierno, de servicio y amor a la patria!

México es de los pocos países que abren la boca para decir que se hacen



cargo de la vida de su teatro artístico. Francia o Alemania, digamos, también la abren, pero hacen algo más: por ejemplo, Alemania ejerce un presupuesto de 2 mil millones de euros anuales (alrededor de 25 mil millones de pesos) para sostener la vida profesional de su teatro, que cubre de lado a lado al país y está al alcance de su población. México casi nada más abre la boca, porque ejerce a duras penas 350 millones de pesos. Ya se sabe que Alemania es un país rico, desarrollado, y México no tanto. Pero la diferencia es abismal y habla, más que recursos económicos, de desinterés, de menosprecio, de incultura, de barbarie.

Por lo tanto, y evidentemente, no contamos con una vida profesional teatral, el teatro artístico no tiene prácticamente presencia ni peso. Y en consecuencia, los mexicanos no entablan relación alguna con este teatro, y todos perdemos con ello. ¿Cómo lo van a ver si es realmente inexistente, restringido como está a una práctica secreta entre un pequeño

cenáculo de artistas e iniciados, pues no alcanza para más, para construir un mayor desarrollo? Necesitamos, ya, de veras, un cambio. Y sólo podrá llegar si miramos estas realidades de frente, y damos los pasos obligados para movernos desde este punto hacia otra realidad distinta, hacia un cambio para bien.

La vida de nuestro teatro no puede seguir atada tan brutalmente en su suerte a una burocracia política-cultural que, como su nombre lo indica, y más allá de las personas, sólo puede burocratizar, asfixiar, toda productividad. Asfixiar, por ejemplo, toda exigencia de mayores e indispensables presupuestos. Una burocracia atrapada en su propia inercia que la empuja a cancelar cualquier camino verdadero de crecimiento artístico –en cantidad y calidad– en aras de su propia reproducción y conservación del poder. El país tiene que dedicar recursos amplios, suficientes, a las artes, la cultura y la educación. Eso es lo único que aquí, en Alemania o en China, hace a un país despierto, crítico, desarrollado



y democrático. Y esos recursos, además y desde luego, no pueden ser manejados, condición *sine qua non*, autocráticamente. No podemos no superar ya tamaño atraso.

Habría que encontrar otras formas menos onerosas socialmente, económicamente, formas más productivas, más libres. Pero quién sabe si eso va a pasar, o cuándo. Si por la burocracia y las clases de gobierno que hemos padecido y, me temo, seguiremos padeciendo, no va a pasar nada. O seguiremos yendo a peor, porque lo que no cobra vida, muere, se pudre. Las soluciones no van a venir de allá, tienen que venir de nosotros. El principio del cambio, y luego su despegue, tiene que ser generado por la sociedad misma. Nosotros, todos, democráticamente, tenemos que retomar la conducción política de nuestra nación y marcar el rumbo, las formas y los propósitos. No una clase política separada del cuerpo social.

La gente de teatro y los espectadores amantes del teatro, los mexicanos que amamos a esta tierra, no podemos permitirnos seguir cruzados de brazos. Tenemos que asumir la convicción de que es un error –político– craso esperar que alguien, el próximo presidente, o quien sea, que no seamos nosotros mismos, va a cambiar las cosas. NO ES CIERTO. Ya basta de la ignominia de sucumbir al síndrome de las ilusiones sexenales.

Tomemos ya la suerte del teatro mexicano en nuestras manos, es decir, tomemos la suerte de nuestras vidas en propias manos. Que si queremos que en nuestra ciudad, en nuestras vidas, esté presente el buen teatro, que si queremos una mejor calidad de vida, demos el paso de hacernos cargo de nosotros, de nuestro teatro, nuestro país. Es un paso decisivo y

de consecuencias: un país sin arte teatral, sin arte dramático, no tiene rostro, no tiene dónde ver su rostro. No puede, entonces, orientarse. Recobremos el rumbo.

Quince enamorados del teatro –artistas, productores y simples y fantásticos espectadores enamorados del teatro y de este país– hemos comenzado esta aventura que busca construir con el concurso de todos, una perspectiva de continuidad y estabilidad para el trabajo y el desarrollo del teatro profesional mexicano. Es una apuesta por nuestro futuro, el de todos aquí. Más y más gente se está acercando. Los que ya aman el teatro, y los que están descubriendo la pasión que el buen teatro provoca. Invitamos a todos a acercarse, a venir al teatro, a dejar de ser espectadores –lejanos de nuestro teatro y de nuestras vidas– resignados a que nos siga cayendo el chahuixtle. A dar el paso y hacer

posible que el paisaje teatral mexicano sea otro, más rico, más interesante, más productivo, más beneficioso. Otra vida teatral, una profesión pujante y vibrante. Otro México.

En primer lugar, claro, ojalá, la gente de teatro pueda vislumbrar la necesidad de que se alcen alternativas como el Proyecto Xola, y otras más, y más. Pero esto es para todos los que aquí vivimos. O, permítanme por último, ponerme aún más catastrófico: el funesto vaciamiento que está sufriendo México, acabará por completarse, para nuestra vergüenza, y tendremos que encargarle al último que abandone esta nuestra casa, que al irse, cierre la puerta.

OTTO MINERA. Director teatral y traductor. Actualmente es Director Artístico de Producciones Entre Nosotros.

MÁSCARA VS CABELLERA

¡SÍ A LA ENAT!

LO DEMÁS ES SILENCIO

Miércoles 17 de Mayo.

Escuela Nacional de Arte Teatral.

Ante alumnos de los últimos grados de las carreras de Actuación y Escenografía, docentes de ambas carreras y algunos miembros del personal administrativo se dio lectura a la carta dirigida al Maestro Antonio Algarra, Director de este plantel, que por instrucciones del pedagogo Omar Chanona le envió Ángel de Santiago, Director de Administración de la SGEIA, en la que se informaba que se suspendía la asignación de recursos para los trabajos o puestas en escena que corresponden a los exámenes finales de tercero y profesionales de cuarto año.

Ante el asombro y los rostros de preocupación de alumnos, personal docente y administrativo, la carta no explicaba las razones de este hecho; como respuesta, sólo había un explícito: No hay recursos.

¿Dónde está ese dinero? Surgieron dudas, inquietudes y propuestas; se mencionaron las próximas elecciones que afectan el flujo de dinero en el país, lo que sucedió en Atenco, el sindicalismo del INBA, la falta de recursos en la Coordinación Nacional de Teatro, el silencio cuando se eliminaron los recursos del PADID, la retención del presupuesto correspondiente al mantenimiento del CENART y otros factores que no se relacionan directamente con el problema en cuestión.

No era momento de quedarse callados, y una de las propuestas que nos permitió ver cierta luz con respecto a la solución del problema fue la del maestro Gilberto Guerrero: "manifestarnos".

El asunto alteraría los calendarios académicos y administrativos con la SEP y por supuesto, los calendarios de montajes se empalmarían automáticamente; estas encrucijadas no parecen importar, sobre todo porque no había de qué preocuparse: nos dieron la alternativa de planear mejor

estos "eventos" (exámenes profesionales y de tercer año) y esperar -quien sabe cuanto tiempo- para la entrega de recursos que nos permitiera realizarlos. Seguramente, ese momento llegaría tarde, cuando los grupos de tercero vieran afectada su evaluación académica, y los trámites de titulación de los alumnos de las carreras de Actuación y Escenografía estuvieran truncados. Y ya ni tomar en cuenta el ámbito laboral.

Este comunicado implica la ignorancia de las funciones estructura y procesos organizativos de la ENAT lo cual manifiesta una falta de respeto a toda nuestra comunidad y una enorme irresponsabilidad de las obligaciones que el INBA tiene en su función como institución nacional encargada del proyecto cultural de la nación.¹

Al Saber que no habría flujo de recursos, se convocó a una Asamblea general en la que se discutió este acontecimiento, porque efectivamente afecta e involucra a toda la comunidad, gente de Teatro y a toda la cultura de este país, donde parece que más que apoyar a la cultura, se le quiere erradicar como si fuera una enfermedad. En dicha asamblea se tomaron dos decisiones fundamentales. La primera: redactar una carta que expusiera la postura de la Escuela ante este hecho y, la segunda: la manifestación pacífica de toda la comunidad en las oficinas de Bellas Artes, en el Centro Cultural del bosque (INBA).

Uno de los puntos que tocó la carta fue el de que no se podía suspender el dinero que por más de 25 años se le ha asignado a la escuela y, por supuesto, aclarar que las puestas en escena no son una "eventualidad" ya que están programadas y fundamentadas en el plan de estudios aprobado por la SEP.



Viernes 19 de Mayo.

A las 11:30 horas, en el Centro Cultural del bosque, se dio cita la comunidad de la ENAT para manifestar el desacuerdo y rechazo categórico ante esta situación. Un comité representante de la comunidad entraría a las doce horas a las oficinas de Saúl Juárez, Director General del INBA, para entregarle personalmente la carta que se redactó con la aprobación de la comunidad y con firmas de alumnos y maestros.

Esperamos cerca de cuarenta minutos entre nosotros maquillados y pancartas donde se exigían explicaciones y transparencia. Luego se nos informó que comenzaba el flujo de recursos a partir de ese mismo día. (¿Qué pasó?) ¡Solución asombrosa!

El contento de haber ganado una batalla que nunca empezó se mezclaba con la indignación de ver la manera "tan eficiente" en que se resolvió este asunto, y lo más asombroso fue que no hicimos nada, solo manifestamos nuestra inconformidad. Al parecer esta fue la mejor opción ¿Por qué se tiene que llegar a este tipo de situaciones y ejercer estas medidas para tener respuestas inmediatas? Y viene a la memoria una frase de Guillermo Prieto: "No necesitamos apretones de manos sino de pescuezos..."

Demos seguimiento como comunidad artística a este suceso y no permitamos que se le quite a la cultura el ya de por sí raquítico presupuesto.

¹ Fragmento de la carta que se entregó al Maestro Saúl Juárez Vega, escrita por la comisión de redacción, elegida en asamblea general extraordinaria por toda la comunidad de la ENAT.

ALEJANDRO VELIS, DOCENTE y Coordinador de la Academia de Actuación de la ENAT. CYNTHIA RODRÍGUEZ y ALDO QUINTERO. Alumnos del cuarto año de la licenciatura en Actuación.

SUGERENCIAS FELINAS

FESTIVALES Y ENCUENTROS

CONVOCATORIAS

Redacción PasodeGato

CONVOCATORIA

SEGUNDO FESTIVAL INTERNACIONAL DE
TEATRO DEL HUMOR
"LA MATRAKA 2006"

Con el objetivo de apoyar y fortalecer el desarrollo y la formación de públicos para las artes escénicas en el estado de Sonora, así como los vínculos entre los grupos independientes de Latinoamérica y el resto del mundo, crear alianzas entre artistas, instituciones y otras regiones, difundir y multiplicar experiencias formativas. *La Matraka Teatro* compañía y promotora cultural independiente convoca al SEGUNDO FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO DEL HUMOR "LA MATRAKA 2006" a llevarse a cabo del 6 al 11 de noviembre del 2006, en Hermosillo, Sonora. México como sede oficial.

DE LAS BASES

La obra deberá abordar el género de teatro del humor en cualquiera de sus formas y abarcar, preferentemente, público infantil y juvenil.

Las obras no deberán excederse de un tiempo de presentación de 60 minutos.

La escenografía deberá ser práctica y sencilla, en caso de requerir algún elemento en especial deberán comunicarlo por escrito a la organización.

Los grupos participantes realizarán 4 funciones como mínimo en la sede del festival (Hermosillo Sonora).

La organización otorgará en retribución a su participación dentro del festival \$3.000.00 (tres mil pesos mexicanos) por función tanto a elencos nacionales como extranjeros.

La organización otorgará reconocimientos oficiales a los grupos participantes en el festival.

La organización no se compromete a absorber los gastos de transportación del país de origen del grupo hasta la ciudad sede.

La organización se compromete a otorgar alimentación, hospedaje y transporte

interno en la sede a no más de 4 integrantes incluyendo técnicos del mismo, en caso de más personas, será el grupo quien asuma sus gastos.

La organización no se compromete a absorber los gastos que genere el envío del material requerido, en la presente convocatoria, para la selección a participar en el festival.

Las presentaciones de los grupos seleccionados serán, tanto en la mañana como por la tarde, además realizarán una charla, de no más de 30 minutos, con el público asistente.

Los grupos seleccionados se comprometen a asistir a entrevistas, ruedas de prensa y toda aquella actividad necesaria y requerida para la difusión de su presentación en el festival.

DOCUMENTACIÓN A ADJUNTAR

Ficha técnica del espectáculo con descripción pormenorizada del material de iluminación y sonido y los planos necesarios, así como descripción del espacio mínimo requerido para el desarrollo del montaje.

Material audiovisual no editado, cámara fija y completo del espectáculo a presentar dentro del festival exclusivamente en formato VHS o DVD.

En caso de haber necesidades especiales por parte del grupo o alguno de sus integrantes comunicarlo por escrito.

Los grupos interesados deberán enviar una ficha técnica vía mail a la siguiente dirección: lamatraka@hotmail.com, lamatraka@gmail.com, lamatraka@yahoo.com.mx, con atención a: Gerardo González Bernal Coordinador General del Festival, el cual deberá contener: Nombre del grupo, de la obra, del director, breve sinopsis de la obra, duración de la obra, a que público va dirigido nombre y currículum del elenco.

El Material del espectáculo y la documentación anexa deberá ser remitidos a nombre de:

Sr. Gerardo González Bernal.

Segundo Festival Internacional de Teatro del Humor "La Matraka 2006"

Primera de mayo No. 16, entre Mina y Pedro Moreno, Colonia Villa de Seris. C.P. 83280. Hermosillo, Sonora. México.

Tel: 662 250 46 97

Antes del 30 de julio de 2006.

Tanto el material como los datos proporcionados por la compañía serán utilizados, en caso de ser seleccionados, para toda la publicidad del festival. En caso de que la compañía realice modificaciones en estos datos, deberán comunicárselo a los organizadores en los 15 días posteriores a su selección, de no ser así; la organización del festival no se hace responsable de la utilización de publicidad o datos erróneos.

La organización del festival contestará por escrito, tanto a las compañías seleccionadas como a las no seleccionadas, en un plazo no superior a los 15 días, una vez cerrado el plazo de presentación de solicitudes y recepción de material.

Cualquier imprevisto será resuelto por el comité organizador.

Informes:

Gerardo González Bernal

Tel: 01 662 250 46 97

Celular: 01 662 256 14 60

Email: lamatraka@hotmail.com

Lamatraka@gmail.com

PASODEGATO

REVISTA MEXICANA DE TEATRO

NOMBRE	
DOMICILIO	
COLONIA	
CIUDAD	DELEGACIÓN
ESTADO	C.P.
TÉLFONOS	FAX
CORREO ELECTRÓNICO	

Abatimos costos de mensajería y ahora la suscripción anual tiene un precio especial de \$150.00, envía este cupón hoy mismo

por fax al 56 05 33 49 o llama

a los teléfonos 56 88 92 32 y 56 88 87 56

Anexa copia de depósito a nombre

de José Sefami Mirraje en HSBC, cuenta 04024741449.

Para información de suscripciones escribe a suscripciones@prodigy.net.mx

Pregunta por nuestros planes de suscripciones y por la opción de convertirte

en un protector de este proyecto a partir de contribuciones solidarias.

PASODEGATO, el INBA, el Centro Cultural Helénico, la UNAM,

el Foro Laos de Bohemia, en el DF, y en Puebla el Centro Cultural

Espacio 1900 y el Centro Cultural La Cloaca, te invitan al teatro gratis

o con descuento. Recorta y presenta en el teatro elegido los cupones de esta página.

Antes, verifica las condiciones de cada promoción.

Adquiere tu revista en librerías Gandhi, Educal, El Péndulo y La Torre de Lullio,

así como en los foros Teatro Contemporáneo, Laos de Bohemia, Casa del Teatro,

La Madriguera, CADAC, Sogem, Librerías Siglo XXI Editores y Librerías Ganco

así como con los Vencedores en los teatros del CC Helénico, del CC del Bosque y del CC Universitario.

PASODEGATO, Eleuterio Méndez, 11 Col. Churubusco-Coyoacán,

C.P. 04120, México, D.F. info@pdg@prodigy.net.mx, visítenos en <http://groups.msn.com/PASODEGATO>

PASODEGATO

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Cupón canjeable por una localidad de \$45.00
Para los Teatros del Centro Cultural del Bosque
y Teatro Jiménez Rueda.

NO APLICA A ESTRENOS, FINES DE TEMPORADA, FESTIVALES,
MUESTRAS TEATRALES Y OBRAS INTERNACIONALES.
ANTES DE IR, FAVOR DE CONFIRMAR CUPO

VIGENCIA JULIO-SEPTIEMBRE DE 2006

PASODEGATO

CENTRO CULTURAL HELÉNICO

30% de descuento al presentar
este cupón en taquilla.

Confirmar cupo al Tel. 3640 3139

NO APLICA A ESTRENOS, FESTIVALES O MUESTRAS TEATRALES.

VIGENCIA JULIO-SEPTIEMBRE DE 2006

PASODEGATO

CENTRO CULTURAL LA CLOACA
4 SUR 708 CENTRO PUEBLA, PUE.

Cupón canjeable por un boleto de entrada
al teatro del Centro Cultural La Cloaca.
Canjeable de viernes a domingo.

NO APLICA A ESTRENOS, FESTIVALES, FUNCIONES PRIVADAS
O MUESTRAS TEATRALES.
ANTES DE IR, FAVOR DE CONFIRMAR CUPO

VIA TELEFÓNICA AL 044 22 22 99 26 82
VIGENCIA JULIO-SEPTIEMBRE DE 2006

PASODEGATO

UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO

Cupón canjeable por un boleto de entrada
para los teatros del Centro Cultural Universitario
y el teatro Santa Catarina.

Válido para las cuatro primeras personas que se presenten
30 minutos antes de la función
SUJETO A LUGARES DISPONIBLES

NO APLICA A ESTRENOS, FESTIVALES, O MUESTRAS TEATRALES.

VIGENCIA JULIO-SEPTIEMBRE DE 2006

PASODEGATO

CENTRO CULTURAL ESPACIO 1900
2 Oriente 412 Centro Puebla, Pue.

Cupón canjeable por un boleto de entrada
a los teatros del Centro Cultural Espacio 1900.
Canjeable de lunes a domingo.

NO APLICA A ESTRENOS, FESTIVALES, FUNCIONES PRIVADAS
O MUESTRAS TEATRALES.
Antes de ir, favor de confirmar cupo vía telefónica al 246 1246

VIGENCIA JULIO-SEPTIEMBRE DE 2006

PASODEGATO

FORO SHAKESPEARE

2 x 1 en la presentación de este cupón
en todas nuestras obras de
lunes a jueves.

Zamora 7 Col. Condesa a una cuadra del
metro Chapultepec,

Tel. 55 53 46 42 y 55 53 52 44

www.foroshakespeare.com

VIGENCIA JULIO-SEPTIEMBRE DE 2006

sogem

TEATRO DE LOS SUEÑOS

Presenta

COMEDIA SIN TÍTULO

de Federico García Lorca

Dirección: Gabriela González Díez

A partir del 23 de Mayo los jueves a las 20:00 hrs.
y los domingos a las 18:00 hrs.
En el Teatro Coyoacán de la SOGEM
Wobler, 47 Núm. 122 Col. Churubusco Coyoacán
C. D. F. 06700







Judit

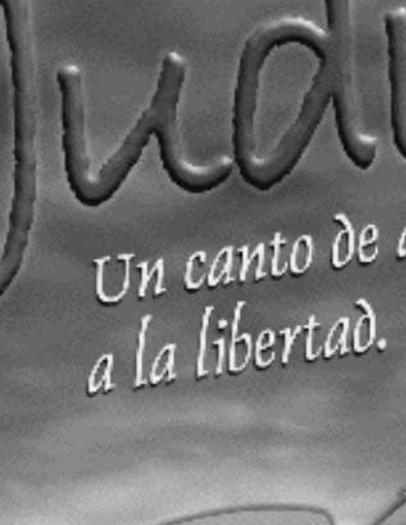
Un canto de amor
a la libertad.



Viernes 20:30
y Sábados 19:00 hrs.
Teatro Coyoacán.
Héroes del 47 núm. 122
Col. Churubusco Coyoacán.
5688 2314

CHESTE Y MARTA EN: ¡YA NOS MAMOS MEXICO!

¡¡¡¡¡ CON CHERRETES
¡¡¡¡¡ CON CHERRETES
¡¡¡¡¡ CON CHERRETES
¡¡¡¡¡ CON CHERRETES
¡¡¡¡¡ CON CHERRETES



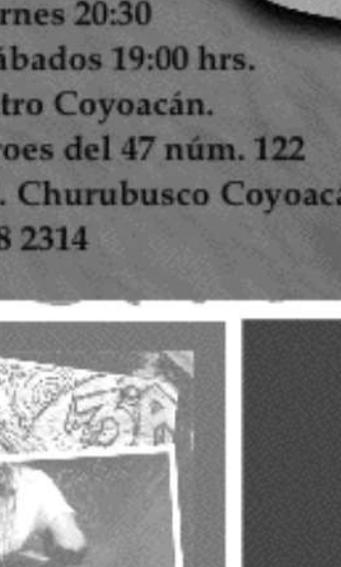
RAQUEL PANKOWSKY
ALFONSO VILLALPANDO GERARDO PENAGOS

Viernes y Sábados 19:00 y 21:00 hrs.
Domingo 18:00 hrs.
Teatro Wilberto Cantón
José María Velasco 58, Col. San José Insurgentes

Perras

de Guillermo Brios

¡¡¡¡¡ CON CHERRETES
¡¡¡¡¡ CON CHERRETES
¡¡¡¡¡ CON CHERRETES
¡¡¡¡¡ CON CHERRETES
¡¡¡¡¡ CON CHERRETES



Teatro Wilberto Cantón
Jueves 19:00 hrs y domingos 18:00 hrs.

FISICA Y TAMALES

Comedia mecánica, relativista,
clásica y relativista

Sábados
Foro 11:00 y 13:00 hrs.
Rodolfo Usigli

Héroes del 47, núm. 122
Col. Churubusco-Coyoacán
tel. 56 88 23 14

TEATRO

J.C. TEATRO JULIO CASTILLO

Proyecto
J.L.O. Castillo



Shakespeare

Del 8 al 18 de junio

Sueño de una noche de verano

De William Shakespeare / Dirección: José Solé

Martes a viernes 20:00 hrs. / Sábados 19:00 hrs. / Domingos 18:00 hrs.
Sábado 24 de junio, 19:00 hrs. y domingo 25 de junio, 18:00 hrs.

O. TEATRO ORIENTACIÓN

La tregua / De Mario Benedetti / Dirección: Germán Castillo
Adaptación: Carlos Otero y Felio Eliel

Con: **Felio Eliel** y **Georgina Rábago**

Del 6 de junio al 1 de agosto. Lunes y martes 20.00 hrs.

Congelados (Frozen)

/ De Bryony Lavery

Versión en español de María Renée Prudencio

Dirección: Lorena Maza

Del 29 de Junio al 6 de agosto

Jueves y viernes 20:00 hrs. / Sábados 19:00 hrs. / Domingos 18:00 hrs.



Las nuevas tandas de Rosete Aranda

Dirección: Luis Martín Solís

Sábados y domingos 12:30 hrs. **EDAD MÍNIMA 8 AÑOS**

iR. TEATRO JIMÉNEZ RUEDA



La celosa de sí misma

De Tirso de Molina
Dirección: Marta Verduzco

Hasta el 2 de julio
Jueves y viernes 20:00 hrs.
Sábados 19:00 hrs. / Domingos 18:00 hrs.



Hansel y Gretel

Espectáculo multidisciplinario, basado en la ópera de Engelbert Humperdinck
Dirección: Haydeé Boetto y Emmanuel Márquez

Hasta el 30 de julio
Sábados y domingos, 12:30 hrs. **EDAD MÍNIMA 5 AÑOS**

Plaza de la República 154, a un costado del Monumento a la Revolución, Col. Tabacalera

PROGRAMACIÓN SUJETA A CAMBIOS

V. SALA XAVIERVILLAUURRUTIA



Hora de junio

Un espectáculo de Pilar Pellicer, basado en la poesía de Carlos Pellicer
Dirección: Tina French

Hasta 19 de julio
Miércoles 20:00 hrs.



Los niños de Morelia

De Víctor Hugo Rascón Banda
Dirección: Mauricio Jiménez

Del 6 de julio al 6 de agosto
Jueves y viernes 20:00 hrs.
Sábados 19:00 hrs. / Domingos 18:00 hrs.



gran circo

Gran circo de las historias en miniatura

Autor y director: Hugo Hiriart

Hasta el 6 de agosto

Versión infantil
Sábados y domingos 13:00 hrs. **EDAD MÍNIMA 10 AÑOS**

Versión adultos: Lunes 20:00 hrs.

O. TEATRO EL GRANERO XAVIER ROJAS



En el marco del Homenaje Internacional a Henrik Ibsen

Hedda Gabler

De Henrik Ibsen / Dirección: Enrique Singer

Hasta el 16 de julio
Jueves y viernes 20:00 hrs.
Sábados 19:00 hrs. / Domingos 18:00 hrs.



Yo sin ti

De Azilz Gual
Dirección: Jesús Díaz y Azilz Gual

Hasta el 30 de julio
Sábados y domingos, 12:30 hrs. **EDAD MÍNIMA 3 AÑOS**

G. TEATRO EL GALEÓN

Julio sin agosto / Autora y directora: Carmina Narro

Con: **Carlos Pascual, Alfredo Herrera**, entre otros. **EDAD MÍNIMA 15 AÑOS**

Del 9 de junio al 30 de julio
Jueves y viernes 20:00 hrs. / Sábados 19:00 hrs. / Domingos 18:00 hrs.

Descuento: Estudiantes, maestros, INAPAM, tarjetas Maestros a la Cultura y Sápalo 50% de descuento. Trabajadores del INBA 75% de descuento. Boletos de Gente de Teatro.

Jueves al Teatro Boleto \$30.00

Informes: 5282 1964

julio
septiembre
2006

ELECTRA O LA CAÍDA DE LAS MÁSCARAS

Basada en Sófocles / Copyright Editions Gallimard
Traducción: Silvia Baron Supervielle
Coproducción y dirección: Salvador Garciní
Hasta el 9 de julio y del 4 al 19 de agosto
Viernes y sábados 19:00, domingos 18:00 hrs.
TEATRO JUAN RUIZ DE ALARCÓN
Centro Cultural Universitario
Insurgentes Sur 3000

PEER GYNT

de Henrik Ibsen
Dirección: Carlos Corona
Hasta el 9 de julio
Del 5 de agosto al 8 de octubre
Sábados y domingos 13:00 hrs.
FORO SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ
Centro Cultural Universitario
Insurgentes Sur 3000

LOS JUGADORES

de Nikolai Gogol
Adaptación y dirección: Antonio Castro
Hasta el 9 de julio. Reinicia temporada 5 de agosto
Sábados y domingos 11:00 hrs.
**FUENTE DEL CENTRO CULTURAL
UNIVERSITARIO**
Insurgentes Sur 3000

Ganadores XIII Festival Nacional
de Teatro Universitario 2005

PÍA

Adaptación y dirección: Gabino Rodríguez
del 5 al 20 de agosto
Sábados y domingos 12:00 hrs.
TEATRO SANTA CATARINA
Jardín Santa Catarina 10
Plaza de Santa Catarina, Coyoacán

Drama Fest

CROLL MULTIMEDIA ALEMANA

del 24 de agosto al 3 de septiembre
Frontón Cerrado de CU
Circuito Interior Ciudad Universitaria

EL CODEX ROMANOFF

de Estela Leñero
Dirección: Lorena Maza
Del 7 de septiembre al 29 de octubre
Jueves y viernes 20:00, sábados 19:00,
domingos 18:00 hrs.
TEATRO JUAN RUIZ DE ALARCÓN
Centro Cultural Universitario
Insurgentes Sur 3000

LOU, LA SIBILA DE HEINDBERG

de Beatriz Martínez Osorio
Dirección: Claudia Ríos
Del 1 de septiembre al 12 de noviembre
Viernes 20:00, sábados 19:00, domingos 18:00 hrs.
TEATRO SANTA CATARINA
Jardín Santa Catarina 10
Plaza de Santa Catarina, Coyoacán



YAMAHA 300

de Cutberto López
Dirección: Antonio Castro
Del 18 de agosto al 29 de octubre
Viernes 20:00, sábados 19:00, domingos 18:00 hrs.
FORO SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ
Centro Cultural Universitario
Insurgentes Sur 3000

TEATRO UNAM

Programación sujeta a cambios.
Informes 56226954 al 57 y 56060679
<http://www.teatro.unam.mx>
15, 16 y 17 de septiembre no hay funciones



UNAM



ESCUELA SUPERIOR DE ARTES DE YUCATAN

LICENCIATURAS Y DIPLOMADOS

Para ingresar a las licenciaturas deberás haber concluido el bachillerato sin deber ninguna materia, requisito que no aplica para quienes opten por los diplomados. En ambos casos serás evaluado mediante procesos selectivos determinados, en los que personal experto en el área de tu interés pondrá a prueba tus capacidades, habilidades y aptitudes vocacionales.

Adicionalmente deberás entregar la documentación que te sea requerida. El costo de las licenciaturas es de \$3,000.00 semestrales y el de los diplomados \$1,500.00

CALENDARIO

Artes Escénicas

artesesceanicas@esay.edu.mx

Visita al centro 30 de mayo Recepción de documentos 1 al 30 de junio

Licenciatura en Teatro

Exámenes 10 al 14 de julio Propedéutico 17 al 27 de julio Resultados 30 de julio

Diplomado en Danza Clásica

Exámenes 11 y 12 de julio Entrevistas 13 y 14 de Julio Resultados 30 de julio

Diplomado en Teatro

Propedéutico 31 de julio al 4 de agosto Resultados 7 de agosto

Inscripción y reinscripción 10 y 11 de agosto Inicio cursos 14 de agosto

Casa de la Cultura del Mayab C. 66 S/N entre 64 y 66 Centro Tel. 923 76 76

Artes Visuales

artesisvisuales@esay.edu.mx

Plática en el Teatro Mérida 11 de mayo

Recepción de documentos 15 de mayo al 9 de junio

Exámenes 14 al 16 de junio

Resultados 25 de junio

Inscripción y reinscripción

10 y 11 de agosto

Inicio cursos 14 de agosto

Centro Cultural "La Ibérica"
C. 37 No. 526-A entre 74 y 74-A
García Ginerés. Tel. 131 13 63

Artes Musicales

artesesmusicales@esay.edu.mx

Visita al centro 11 de mayo

Recepción de documentos

15 al 9 de junio

Exámenes 12 al 16 de junio

Resultados 25 de junio

Centro Cultural "La Ibérica"
C. 37 No. 526-A entre 74 y 74-A
García Ginerés. Tel. 925 91 46

Costo del examen de admisión \$ 200.00

INFORMES:

Escuela Superior de Artes de Yucatán

Calle 86, Av. Itzáes # 501-C x 59 y 65 Col. Centro, 97000 Mérida, Yucatán

www.esay.edu.mx

Horario de recepción de 9:00 a 15:00 hrs.

Tel. 01 (999) 930.4700, ext. 54074 y 54070

Fax. 01 (999) 930.4700, ext. 54000



FUNDACIÓN RENE AVILES FABILA

La FUNDACIÓN RENE AVILES FABILA promueve la afición, fomento, investigación y difusión de la literatura mexicana universal, del arte y la cultura.

Además de una extensa biblioteca cuenta con la revista *Universo de El Buño* (de cultura en general y

órgano oficial de la FRAF) la cual se puede conseguir de manera gratuita en diversas librerías, en las oficinas de la FUNDACIÓN o bien se puede leer vía internet a través de las siguientes páginas:

www.galeriadelbuño.com.mx
www.fundacionraf.com



YUCATAN 242, COLONIA NARIYATE, 03020
MEXICO, D.F. TEL. 5639-3266 TEL/FAX 5639-5910

fundacionreneavilesfabila@prodigy.net.mx fundacionraf@yahoo.com

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MEXICO
Universidad Nacional Autónoma de México

SUSCRIPCIONES

PRECIOS:

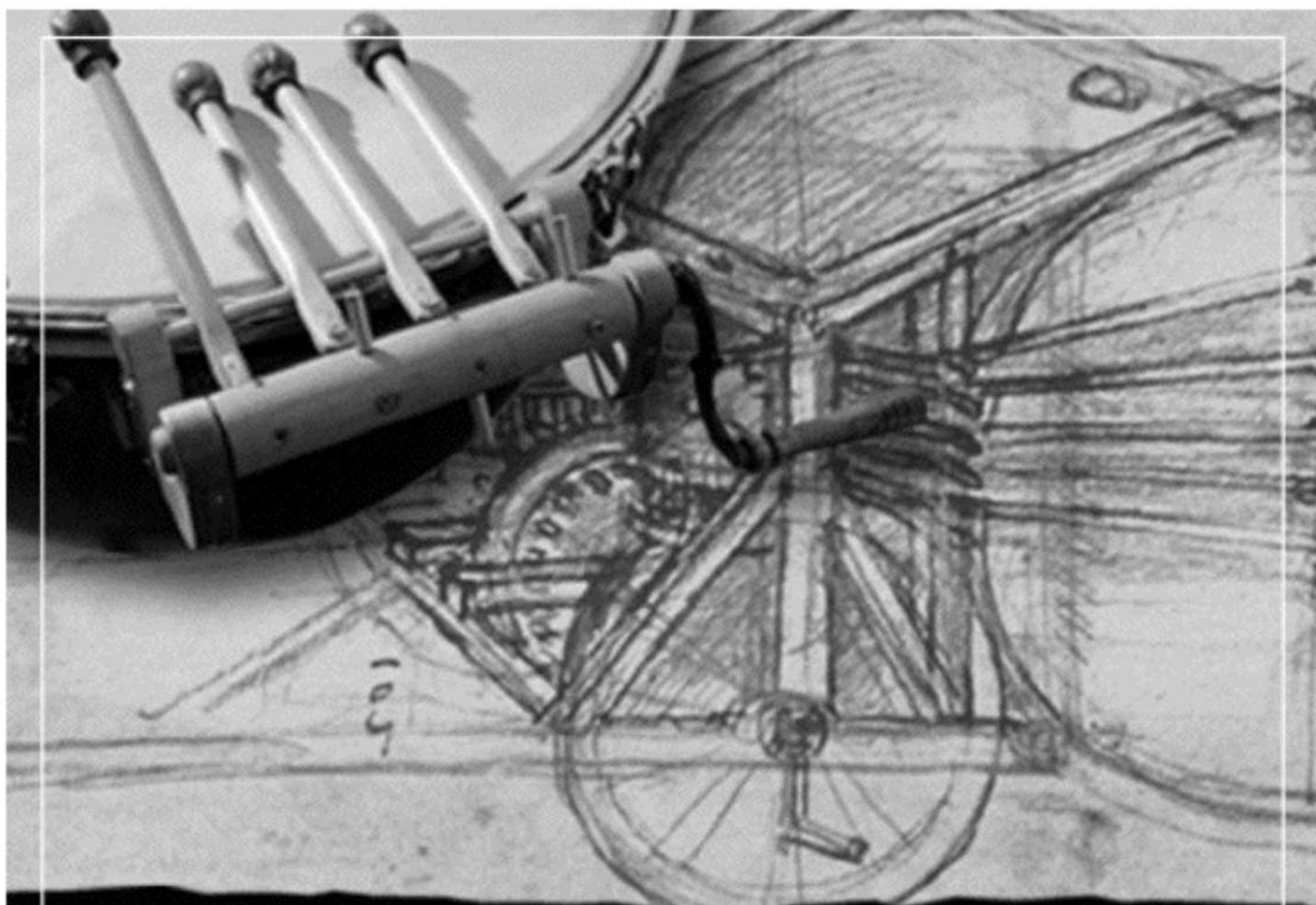
\$ 400.00 (anual)

US \$ 110.00 (en el extranjero)

TELÉFONO: (55) 5550 5801 ext. 216

revistadelauiversidad@yahoo.com.mx

Revista mensual



LEONARDO DA VINCI Y LA MÚSICA

DEL 1 DE JUNIO AL 20 DE JULIO DE 2006

CENTRO CULTURAL CLAVIJERO
Morelia, Michoacán

CONACULTA



Morelia
GOBIERNO DEL ESTADO DE MICHOACÁN



VILLAMONTE



TeatroEstudio

CAVARET

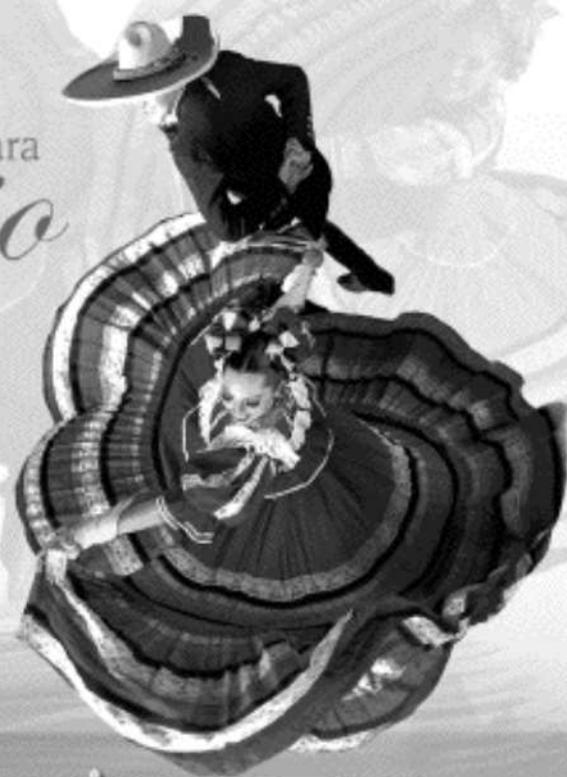
despierta
tus
emociones

Parres Arias y Periférico Norte, Zapopan, Jalisco.

 cultura **UDG**

visita la cartelera:
<http://cavaret.culturaudg.com>

Ballet Folclórico
de la Universidad de Guadalajara
40 aniversario
www.ballet.udg.mx



Contrataciones: elizabeth.camarena@redudg.udg.mx

 cultura **UDG**

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.



Fra. I. Madero 81, Col. San Andrés Atlixo, 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

Festival de teatro nuevo león 2006

del jueves 3 al sábado 12 de agosto

en homenaje a
Enrique Fernández

lo mejor del teatro neoleonés
obras nacionales e internacionales
mesas redondas – cursos – ciclos de cine

Puestas en Escena CONARTE 2006

OBRAS SELECCIONADAS / comenzarán temporada de agosto a diciembre...

Teatro de la Estación de la Casa de la Cultura

- **Antígona en Nueva York**
dirección Suzuky Aguirre
- **El hombre desnudo y el hombre del frac**
dirección Jorge González

Teatro del Centro de las Artes

- **Falsa memoria**
dirección Ángel Hinojosa
- **Círculos en el jardín**
dirección Hernán Galindo

Escenario al Aire Libre del Teatro de la Ciudad

- **Todo por el clásico**
dirección Carlos Gueta
- **Carreta de sueños**
dirección Elvia Mante

Sala Experimental del Teatro de la Ciudad

- **Antígona**
dirección Rosalva Eguía
- **Galimatías**
dirección Mónica Jasso
- **Dirección gritadero**
dirección Antígona González
- **La nueva familia**
dirección Alex Saavedra



Informes: (81) 83 43 89 74 al 78

Fotografía de Marco A. Reyes
"De un día a otro" (1984). Dirección de Leticia Pardo



INSTITUTO QUERETANO DE LA CULTURA Y LAS ARTES

Del 17 al
22 de julio



4ta
Muestra
Nacional
de la Joven
Dramaturgia

SANTIAGO DE QUERÉTARO 2006

TALLERES • CONFERENCIAS
PRESENTACION DE LIBROS Y REVISTAS

LECTURAS DRAMATIZADAS

Autores

Concepción León (Yucatán) • Francisco Reyes (Oaxaca)
Alejandro Ricaño (Veracruz) • Martín López Brie (DF) • Mario Jaime (Baja California)

Directores

Edén Coronado (San Luis Potosí) • Bryant Caballero (Veracruz)
Pedro Lemus (Oaxaca) • Alonso Fiallega (DF) • Francisco Marín (Yucatán)

MUSEO DE LA CIUDAD

CONVOCAN
Premios Estatales de

Letras Libres

2006

1. Podrán participar todos los escritores de la lengua española nacidos en Baja California o con un mínimo de cinco años de residencia en la entidad.
2. No podrán concursar quienes desempeñen un cargo directivo en el Instituto de Cultura de Baja California. En el caso de los autores que hayan ganado en alguno de los dos certámenes inmediatos anteriores, no podrán participar en el mismo género en que hayan sido premiados.
3. Los géneros literarios en los que podrán participar son: poesía, cuento, novela, ensayo literario, dramaturgia, periodismo cultural, cuento para niños y dramaturgia para niños.
4. Los trabajos deberán presentarse por cuádruplicado, engargolados o en carpeta, en hojas tamaño carta por una sola cara, capturados en Microsoft Word®, utilizando fuente Times Roman de 12 puntos, a doble espacio.
5. Los concursantes deberán suscribirse bajo seudónimo. Por separado, dentro de un sobre cerrado identificado con el mismo seudónimo y género en el que participan, deberán anotar su nombre, dirección y número telefónico.
6. Las plicas de identificación serán depositadas en una notaría pública de la ciudad de Mexicali, B.C. El notario abrirá sólo las que el jurado calificador señale y destruirá las demás.
7. Ningún trabajo deberá estar participando simultáneamente en otros certámenes, ni en proceso de dictamen en alguna editorial para su posible publicación.
8. El certamen quedará abierto desde la publicación de la presente convocatoria hasta las 5:00 p.m. del lunes 31 de julio de 2006. Para los trabajos enviados por correo se tomará como fecha de recepción la que señale el matasello de la oficina postal. En el caso de los que utilicen el servicio de mensajería se considerará la fecha indicada en la guía de remisión.
9. El jurado calificador estará integrado por escritores y periodistas culturales de reconocido prestigio, cuyos nombres se darán a conocer en su oportunidad. Si a juicio del jurado las obras participantes en algún género no reúnen la calidad necesaria, podrá declararse desierto el premio respectivo.
10. Una vez emitido el fallo, se notificará al concursante que resulte ganador y se difundirá a través de los medios de información. El fallo del jurado es inapelable.
11. Se otorgará, por cada género, premio único e indivisible de 25 000 pesos en efectivo, además de diploma y publicación de la obra.
12. El Instituto de Cultura de Baja California cubrirá los gastos de traslado y estancia de los autores galardonados, para que asistan a la ceremonia de premiación.
13. La titularidad de la primera edición de los trabajos premiados corresponde al Instituto de Cultura de Baja California, el cual otorgará al autor 15% del tiraje de la edición por concepto de regalías. No serán devueltos los textos que participen en el certamen.
14. Los autores premiados se comprometerán a entregar en un plazo no mayor de 15 días a partir de la publicación de resultados su obra grabada en disco compacto. Estos trabajos deberán someterse a los criterios editoriales del Instituto de Cultura de Baja California para su publicación.
15. Es facultad de los organizadores no aceptar cualquier trabajo que, a su juicio, no reúna las características de presentación requeridas en esta convocatoria.
16. Corresponde al jurado calificador resolver cualquier caso no considerado en esta convocatoria.
17. Los trabajos concursantes deberán enviarse a las siguientes direcciones:

Mexicali

Avenida Álvaro Obregón N° 1909, col. Nueve
Mexicali, B.C., C.P. 91100
Tel. (686) 553-50-44, exts. 112 y 124. Tel. y fax. (686) 554-19-91

Tijuana

Avenida Centenario N° 10151, Zona del Río
Tijuana, B.C., C.P. 92200
Tel. (664) 900-09-10

Ensenada

Centro Social, Cívico y Cultural Riviera
Blvd. Costero s/n, Ensenada, B.C.
C.P. 92800
Tel. (646) 177-31-30

Tecate

Pdte. Ortiz Rubio y callejón Libertad s/n
Tecate, B.C.
C.P. 91400
Tel. (662) 634-14-83 y (662) 634-71-40

Rosarito

Av. José Harce Aguilar N° 2004
Fracc. Villa Turística
Rosarito, B.C.
Tel. (661) 612-67-60

San Quintín

Av. A entre Novena y Décima
Fracc. Ciudad de San Quintín
Tel. (616) 166-80-15

Mayores informes:
oficio@icbca.gob.mx

Esta convocatoria está disponible en: <http://www.bajacalifornia.gob.mx/icbc/>

Compositores, músicos, intérpretes, amalgama de armonías y virtuosismo

Los clásicos

Los contemporáneos

Lo popular

La excelencia



MÚSICA

Palacio de Bellas Artes

Av. Juárez y Eje Central, Centro Histórico



Auditorio Nacional

Reforma y Campo Marte, Chapultepec

Centro Nacional de las Artes

Río Churubusco y Tlalpan, Country Club



Centro Cultural Helénico

Av. Revolución 1500, San Ángel Inn

www.conaculta.gob.mx

ésto y más a tu alcance, en una experiencia compartida, acompáñanos

CONACULTA • INBA • CENART

CULTURA en las artes

CALIBRES - GUSTAVO GIL - GUSTAVO GIL

quinto
centenario
**CRISTÓBAL
COLÓN**
et. VIAJE FINAR.
(1506 • 2006)



50/56

LAZAR