

PASODEGATO

REVISTA MEXICANA DE TEATRO

PERFIL

OLGA HARMONY:
PASIÓN POR EL TEATRO

MENCIÓN

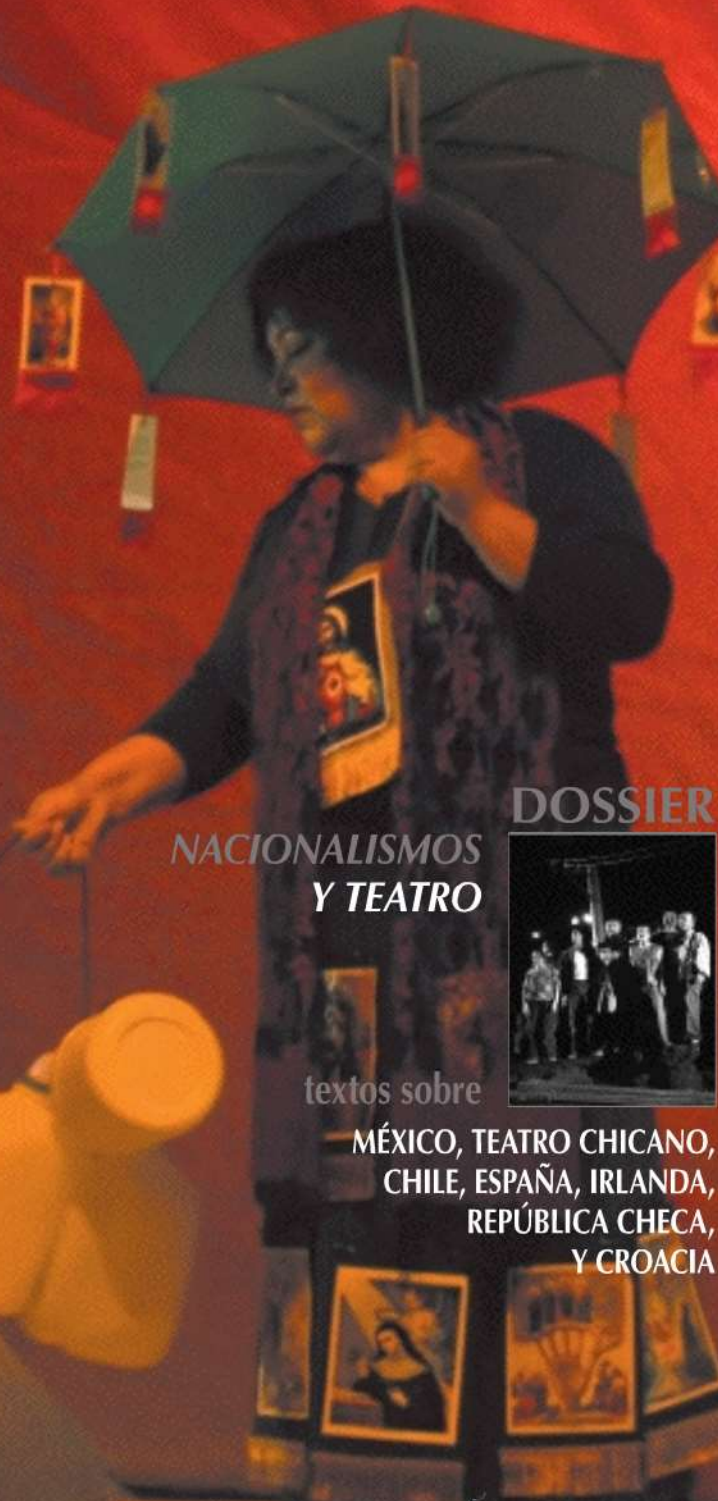
HONORÍFICA
PREMIO DE ENSAYO
CITRU-PASOdeGATO
ELOGIO DE LA EXPOSICIÓN
ALBERTO VILLARREAL

REPORTAJE ESPECIAL

MUESTRA NACIONAL DE TEATRO
CALLE Y TEATRO

ESTRENO DE PAPEL

PROHIBIDO ACOSTARSE AL SOL
VERÓNICA BUJEIRO



DOSSIER

**NACIONALISMOS
Y TEATRO**



textos sobre

**MÉXICO, TEATRO CHICANO,
CHILE, ESPAÑA, IRLANDA,
REPÚBLICA CHECA,
Y CROACIA**



Premio
Antonieta Rivas Mercado
AMCT 2006



Premio
NACIONAL DE
PERIODISMO
2005

AÑO 6 / NÚMERO 31

OCTUBRE / NOVIEMBRE / DICIEMBRE 2007

\$50.00 PESOS MEX., \$7 USD, €5

EDICIÓN
COLECCIONABLE

31

Cartelera

*descuento a estudiantes, Maestros a la Cultura, Sépulo e INAFAM

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes



Exposiciones

LUZ DE ESPAÑA

Colección Hispanic Society of America.
Por primera vez en México una selección de 82 óleos provenientes de la institución de arte español más importante fuera de la península ibérica. Producción plástica de los artistas más representativos del Siglo de Oro español como: El Greco, Diego Velázquez, Francisco de Zurbarán, Esteban Murillo y Josepe de la Ribera, entre otros. Además de obras ejemplares del romanticismo y del modernismo español creadas por Mariano Fortuny, Eugenio Lucas, Joaquín Sorolla e Ignacio Zuloaga.
Hasta el 4 de noviembre

EL VIAJERO LÚGUBRE

JULIO RUELAS MODERNISTA

Homenaje al artista con más de 100 obras que destacan su labor como artista e ilustrador de la Revista Moderna (1896-1900). También reúne otras manifestaciones como la música, la literatura y la gráfica; piezas del periodo decandentista.
Hasta el 28 de octubre

MUSEO NACIONAL DE ARTE

Facuda B. Centro Histórico. Tel. 5130 2400.
\$ 30.00*



CASAS DE IMPRESIÓN. EL ARTE COMO NEGOCIO

Enciclopedia de grabados que permiten analizar el papel que jugaron las casas editoriales de empresas y su presencia en el acervo del MNSC. Esta investigación permite ver el arte bajo una mirada comercial al tiempo de resaltar su participación en mercados y grandes empresas editoriales.
MUSEO NACIONAL DE SAN CARLOS.
Gabinete de Esculpas, Esmeralda de Atoyac 50, Tabacalera.
\$ 50.00*
Informativos: 5576 8075 y 5576 8076.
Hasta el 14 de enero de 2011



Teatro

CON VISTA A LA BAHÍA

Escrita y dirigida por Marusa Vilalta.
Con David Trillo, Bruno René Mestre, Samantha Salgado, Salvo.
Un escritor pretende un departamento.
Todo Nueva York a sus pies. Le ofrecen excelentes ganancias.
participa en negocios ilegales. Tendrá un penthouse con una
vista a la bahía. ¿Se dejará corromper?
FORO LA GRUTA.
CENTRO CULTURAL HELÉNICO.
Revolución 1500, Guadalupe Inn.
Lunes, 20:30 horas.
\$ 120.00*
Hasta el 10 de diciembre

Niños

Qué Payasos presenta:

SÍNTESIS DE UNA CARCAJADA, 25 AÑOS TOUR

Con Beto Batuca (Alberto Rubio), Nacho Mostacho (Luis I. Baena) y Payaso extra (Jesús Rubio).
Espectáculo de música y buen humor para toda la familia que tal vez no le deje nada de provecho, pero de que se ríen, se ríen.

EL TEATRO.

CENTRO CULTURAL HELÉNICO.
Av. Revolución 1500, Guadalupe Inn.
Domingos, 13:00 horas.
\$ 90.00
Hasta el 5 de diciembre



UN HOGAR EN MI CORAZÓN

Dirección: Pilar Flores del Valle.
Con Pilar Flores del Valle y José Montini.
Una tierna historia llena de aventuras.
FORO LA GRUTA.
CENTRO CULTURAL HELÉNICO.
Av. Revolución 1500, Guadalupe Inn.
Domingos, 12:00 y 13:30 horas
\$ 90.00*
Hasta el 28 de octubre

FORO DE LAS ARTES 2007

Más allá de lo artesanal.

UBU RECICLADO

Dirección: Carlos Converso.
Versión para teatro de objetos a partir de la obra Ubu Rey, de Alfred Jarry. Una mirada inusual del ejercicio del poder, la ambición y la arbitrariedad a partir de la materia muerta, pautas lúdicas y lo grotesco.
Con el grupo Mano contra mano.
FORO DE LAS ARTES.
CENTRO NACIONAL DE LAS ARTES.
Río Churubusco y Tlalpan.
Tel. 1253 9400
Jueves y viernes, 20:00 horas;
sábados, 19:00 horas; domingos, 18:00 horas.
\$ 100.00*
Hasta el 28 de octubre

Cine

TODO POLANSKI

Octubre 7
CINETECA NACIONAL.
Av. México Coyoacán 389, Xoco.
Consulte programación
www.cinetecanacional.net



HANSEL Y GRETEL. EL MUSICAL

De Laura Jerkov y Gustavo Lizárraga.
Dirección: Laura Jerkov.
TEATRO SALVADOR NOVO.
Centro Nacional de las Artes.
Río Churubusco y Tlalpan. Tel. 1253 9400
Sábados y domingos, 13:30 horas.
\$ 100.00*
Hasta el 21 de octubre

www.cnca.gov.mx



Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes



PASODEGATO

EL TEATRO HECHO TELEVISIÓN.

Conducen: José Carlos Rodríguez

y Mariannela Cataño

Miércoles, 9:30 de la noche.

PASODEGATO
EDICIONES Y PRODUCCIONES ESCÉNICAS

(55) 5688 9232 / 5688 8756 / 5601 6147
television@pasodegato.com, difusion@pasodegato.com

LA OCIOSIDAD
NO ES LA MADRE
DE TODO LO PADRE



Aspecta tu

la Guía de México
tiempo libre[®]

Búscala los jueves

INVITADOS DE HONOR: REPÚBLICA POPULAR CHINA
Y SAN LUIS POTOSÍ

3-21 OCTUBRE

35



Festival Internacional

CERVANTINO

Más de 2000 artistas de 26 naciones con más de 400 funciones en
Guanajuato y en 23 estados de la República Mexicana

www.festivalcervantino.gob.mx



FESTIVAL
INTERNACIONAL
CERVANTINO



Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes



AÑO 6
 NÚMERO 31
 OCTUBRE-
 DICIEMBRE, 2007



En Portada:
Border Santo,
 de Virginia Hernández,
 Fotografía:
 Enrique Botello



Recuadro de DOSSIER:
El círculo de tiza caucasiáno, por las
 compañías Théâtre des Chimères
 y Pok Produksioak.
 ©Borja Relañó/ARTEZ.

FE DE ERRATAS # 30



En Portada:
Los amantes suicidas de Amijima de Monzeamon Chikamatzu,
 diseño de escenografía,
 iluminación y vestuario
 de Carolina Jiménez,
 Foto: José Jorge Carreón
 Fotomontaje:
 Alejandro Magallanes



La Foto de
 Juan José Gurrola
 en la página 64 es de
 Christa Cowrie

- 6 **ABREBOCA
 NO TE ACHICOPALES CACAMA**
 JORGE IBARGÜENGOITIA
- 7 **PERFIL
 OLGA HARMONY:
 PASIÓN POR EL TEATRO**
 ENTREVISTA DE ALEGRÍA MARTÍNEZ
- 11 **MUJER DE PALABRA
 Y DE LETRAS**
 GERMÁN CASTILLO
- PARA OLGA HARMONY**
 HÉCTOR MENDOZA
- 12 **UNA LABOR CRÍTICA
 EXCEPCIONAL**
 MARIO ESPINOSA
- 13 **"LA HARMONY": TODA UNA
 VIDA EN EL TEATRO**
 REDACCIÓN PdeG
- DOSSIER
 NACIONALISMOS Y TEATRO**
- 16 **TEATRALIDADES
 NACIONALISTAS**
 RODOLFO OBREGÓN
- 18 **OTRA VEZ, EL DEBATE**
 VÍCTOR HUGO RASCÓN BANDA
- 19 **¿QUÉ ES LO NACIONAL EN EL
 TEATRO MEXICANO?**
 FERNANDO DE ITA
- 21 **EL TEATRO Y LA
 ESQUIZOFRENIA NACIONAL**
 FLAVIO GONZÁLEZ MELLO
- 23 **NACIONALISMO E IDENTIDAD
 FLUIDA**
 ENRIQUE MIJARES
- 24 **USIGLI Y EL NACIONALISMO
 MEXICANO**
 JOSÉ RAMÓN ALCÁNTARA
- 27 **LUIS VALDEZ Y EL TEATRO
 CHICANO**
 LETICIA GARCÍA ENTREVISTA A
 LUIS VALDEZ
- 29 **EL TEATRO DE CHILE**
 MARCO ANTONIO DE LA PARRA
- 31 **EL TEATRO ES NÓMADA
 Y TRANSFRONTERIZO**
 GEMA APARICIO ENTREVISTA A
 JOSÉ SANCHIS SINISTERRA

- 34 **EL ROMPECABEZAS ESPAÑOL**
 CARLOS GIL ZAMORA
- 36 **NACIONALISMO Y ESTRATEGIAS
 TEATRALES EN IRLANDA**
 BRUCE SWANSEY
- 41 **TEATRALIDAD DEL PROCESO
 JUDICIAL POLÍTICO**
 VLADIMÍR JUST
- 47 **EL TEATRO CROATA ACTUAL**
 BOJAN MUNJIN
- 49 **NACIONALISMO EN CITAS**
 Selección de RODOLFO OBREGÓN
- 52 **ENSAYO
 ELOGIO DE LA EXPOSICIÓN**
 ALBERTO VILLARREAL DÍAZ
- 58 **REPORTAJE ESPECIAL
 MUESTRA NACIONAL
 DE TEATRO**
 JULIANA FAESLER
- 61 **CALLE Y TEATRO**
 BRUNO BERT
- 64 **GANANDO A TRAVÉS
 DE PEQUEÑAS BATALLAS**
 RICHARD VIQUEIRA ENTREVISTA A
 PABLO MOYA Y DAVID OLGUÍN
- 66 **REPÚBLICA DEL TEATRO
 JALISCO
 UNA EXPERIENCIA
 DE INTERCAMBIO ENTRE
 LOS TRÓPICOS**
 HÉCTOR CARO
- 67 **EL PÚBLICO: LA ÚLTIMA PIEZA
 QUE COLOCA EL PROMOTOR**
 LAURA LÓPEZ MARÍN
- 68 **MICHOACÁN
 TEATRO MICHOACANO**
 GUNNARY PRADO
- 70 **NUEVO LEÓN
 GRUPO DE TEATRO REHILETE:
 25 AÑOS DE CONSTANCIA**
 HERNANDO GARZA
- 72 **QUERÉTARO
 PROFESIONALES
 Y AFICIONADOS DEL
 ESCENARIO QUERETANO**
 ÓSCAR SALAS GÓMEZ

- 74 **BAJA CALIFORNIA SUR
 EL FANTASMA DE LA ÓPERA
 UN INTENTO DE POEMA
 ENCARNADO**
 MARIO JAIME
- 75 **COLIMA
 SIETE AÑOS DE CUATRO
 MILPAS**
 JANET PINELA
- 76 **PUEBLA
 DESPEDIDA A VÍCTOR PUJOS
 Y MARKO CASTILLO**
 RICARDO PÉREZ QUITT
- 77 **GUERRERO
 OLA NUEVA: OXÍGENO
 AL TEATRO EN GUERRERO**
 GABRIEL BRITO CAMACHO
- 78 **ESCENA INTERNACIONAL
 ENTREVISTA CON ÁNGEL
 SANDOVAL, COORDINADOR
 DEL FIAE**
 IRELI VÁZQUEZ
- 80 **CONTRA EL OLVIDO
 DE QUÉ MANERA TE OLVIDAS
 A 7 AÑOS DE LA MUERTE
 DE JESÚS GONZÁLEZ DÁVALOS**
 ESTELA LEÑERO FRANCO
- 81 **ESPACIO EDITORIAL
 DE LA COMUNIDAD
 IBEROAMERICANA DE TEATRO
 LAS PUBLICACIONES
 DE LA AMIT**
 ÓSCAR ARMANDO GARCÍA
- 82 **REVISTAS IBEROAMERICANAS
 DE TEATRO**
 REDACCIÓN PdeG

LIBROS RECOMENDACIONES PdeG

ESTRENO DE PAPEL
PROHIBIDO ACOSTARSE AL SOL

VERÓNICA BUIERO



(Mil disculpas a los autores.)

PASODEGATO

DIRECTOR JAIME CHABAUD*
SUBDIRECTOR JOSÉ SEFAMI
EDITOR LETICIA GARCÍA

CONSEJO EDITORIAL
EDGAR CHIAS
LUZ EMILIA AGUILAR ZINSER
ANTONIO CRESTANI
FERNANDO DE ITA*
FLAVIO GONZÁLEZ MELLO*
MAURICIO JIMÉNEZ*
ALEGRÍA MARTÍNEZ
RODOLFO OBREGÓN
RUBÉN ORTIZ
HILDA SARAY
ENRIQUE SINGER

DISEÑO GRÁFICO Y PRODUCCIÓN EDITORIAL
JOSÉ BERNECHEA TURRIAGA
PUBLICIDAD Y ASISTENCIA EDITORIAL HUGO WIRTH
JEFE DE DISTRIBUCIÓN Y DIFUSIÓN HUGO CORRIPIO
DISTRIBUCIÓN Y MENSAJERÍA SERGIO SÁNCHEZ
DIFUSIÓN Y VENTAS ANA BRAVO MEJÍA
ASISTENCIA GENERAL MARÍA DE LA PAZ ZAMORA

FOTOGRAFÍA
FERNANDO MOGUEL
JOSÉ JORGE CARREÓN
EDUARDO LIZALDE FARIAS

COORDINADORAS DE SECCIONES FIJAS EN LOS ESTADOS
JALISCO: FAUSTO RAMÍREZ
MICHOACÁN: FERNANDO ORTIZ
NUEVO LEÓN: HERNANDO GARZA
QUERÉTARO: LEONARDO KOSTA
ZACATECAS: VICENTE RODRÍGUEZ

IMPRESIÓN OFFSET SANTIAGO
DISTRIBUCIÓN PASODEGATO

PASODEGATO, REVISTA MEXICANA DE TEATRO
revista trimestral núm. 31, OCTUBRE, NOVIEMBRE, DICIEMBRE 2007.
Editor responsable: Jaime Chabaud.
No. de certificado de reserva al título: 04-2002-053117203600-102.
No. de certificado de licitud de título: 12629.
No. de certificado de contenido: 10201.
ISSN: 16654986423.
Prohibida su reproducción total o parcial.

Domicilio de PASODEGATO 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:
OFFSET SANTIAGO, S.A. de C.V.,
Río San Joaquín 436,
Col. Ampliación Granada,
C.P., 11520, México, D.F.
Teléfono: 01 (55) 9126 9040
sam@offsetsantiago.com

Esta revista pertenece al
Espacio Editorial de la Comunidad
Iberoamericana de Teatro (EECTI)
y se publica gracias al apoyo de las siguientes instituciones:
Dirección de Teatro y Difusión Cultural de la UNAM,
CONA, INBA, Centro Cultural Helénico y
Universidad de Guadalajara,
así como de los gobiernos de
Michoacán, Nuevo León,
Querétaro, Jalisco y Zacatecas.

*Sistema Nacional de Creadores de Artes (FONCA).

EL CONTENIDO DE LOS ARTÍCULOS
ES RESPONSABILIDAD DE SU AUTOR.

OCTUBRE/NOVIEMBRE/DICIEMBRE 2007

NACIONALISMOS Y TEATRO

Una de las cosas que más han impresionado mi ánimo a lo largo de ya varios años de visitar Colombia y sus festivales, de escuchar hablar a sus teatristas de la precariedad de una dramaturgia nacional (falso visto desde fuera), es la manera en que han convertido a Shakespeare no sólo en su contemporáneo sino en colombiano. Algunos de los montajes más estremecedores que les he visto a los grupos Hora 25 y Mapa Teatro no son sino de obras del inglés que nos hablan de la realidad actual de Colombia con una rudeza inclemente. En México, en nombre de la premisa chejoviana de "pinta tu aldea y pintarás el mundo" se han cometido algunos delitos de lesa humanidad en el terreno de la dramaturgia, por ejemplo. La coartada de "son temas mexicanos" muchas veces, en muchas obras, ha llevado a la anemia en el tratamiento de lo mismo que postula, al tiempo que el trabajo dramático es pobre, obvio y elemental. No en balde abre este número la parodia de Ibarigüengoitia a su maestro Usigli con la minipieza *No te achicopales Cacama*. ¿Qué es pues "teatro mexicano" y qué no lo es? En lo personal, me preocupa que el trabajo del escritor y de los teatristas en general dé la espalda a las muchas realidades de México, pero de ahí a pensar que sólo algún teatro es mexicano y otro no, me parece aberrante.

Pero el asunto es más amplio que la "cortina de nopal" —como la bautizara José Ramón Enríquez—, y justamente nuestro Dossier está dedicado en esta ocasión al polémico tema de los nacionalismos y el teatro con reflexiones que vienen de España, Irlanda, Chile, República Checa, Croacia, del teatro chicano y, por supuesto, de México.

El Perfil de este número está dedicado a una mujer de teatro polémica como su oficio, pero de un innegable compromiso con el teatro mexicano: Olga Harmony. Recordamos también, a través de la pluma de Estela Leñero, al legendario Jesús González-Dávila, y presentamos una reflexión sobre lo que serán la Muestra Nacional de Teatro y el Festival Internacional de Teatro de Calle, ambos en Zacatecas, que este año se vuelve la capital del teatro nacional.

Y, por último, *PasodeGato* está de plácemes por su incursión en el formato televisivo a través de la televisión cultural de México. Gracias al cobijo de su director, el novelista Jorge Volpi, el canal 22 ha abierto un espacio de media hora semanal (los miércoles a las 21:30 horas) para crear un puente entre los creadores de teatro y su público potencial. Si bien con nuestro Boletín Mensual de Teatro que distribuimos en Guadalajara, Monterrey y ciudad de México habíamos iniciado tal esfuerzo, con la versión televisiva de *PasodeGato* queremos contribuir a una aún más eficaz difusión del teatro.

JAIME CHABAUD
Director

Primer programa al aire de PasodeGato TV © Archivo PasodeGato



cultura UDG

CONACULTA

INBA HELENICO



SUBLIME ALARIDO DE EX ALUMNO HERIDO¹

NO TE ACHICOPALES CACAMA

Jorge Ibarguengoitia

Después de tomar clase de Teoría y Composición Dramática con Usigli durante tres años, de ser dizque su discípulo dilecto, y lo que es peor, de mencionarlo diecisiete veces en mi charla de la Casa del Lago, abro el *México en la Cultura* del domingo y me encuentro con el siguiente párrafo:

LA ENTREVISTADORA : ¿Y los autores mexicanos, maestro?

USIGLI : Me sigue pareciendo Luisa Josefina Hernández la más seriamente entregada. Hay otro muchacho, Raúl Moncada, en provincia, que trabaja con un Cuauhtémoc. De los demás no puedo hablar porque no los conozco. De Carballido no he visto nada nuevo. Leí lo de Sánchez Mayans, *Las alas del pez*, y me parece un muchacho que tiene muchas posibilidades.

¿Por qué no me menciona a mí? Yo también quiero estar en la constelación. Quiero ser santo y estar en el calendario. No es posible que se le haya olvidado que existo, porque el otro día estuvimos tomando copas en el Bamer. Es verdad que no estoy tan seriamente entregado como Luisa Josefina, ni tengo tantas posibilidades como Sánchez Mayans, pero si habla de Moncada porque está trabajando en un Cuauhtémoc, yo tengo derecho a que hable de mí porque estoy trabajando en una obra que voy a tener el gusto de insertar a continuación para que conste que se me ha hecho una injusticia. Se intitula:

No te achicopales Cacama

Tragedia del Anáhuac en verso libre de Jorge Ibarguengoitia

Personajes: CACAMA, XOCHIPOXTLI, CORTÉS, MARINA, BERNAL DÍAZ DEL CASTILLO

CACAMA : Suenen el teponaxtle, el xoxotle, y el poxtle, la chirimía y el chichicaxtle; blanda el guerrero la macana con gana, porque yo, Cacama, lo ordeno.

XOCHIPOXTLI : Ya en Teoloyucan, en Apan y Actopan, en Ixmiquilpan y Hueyapan tocan el teponaxtle, el xoxotle y el poxtle, la chirimía y el chichicaste, como lo ordenaste.

CACAMA : Repito: Blanda el guerrero la macana con gana porque yo, Cacama, lo ordeno.

Xochipoxlti escudriña el horizonte.

XOCHIPOXTLI : Ya vienen los tlaxcaltecas, los cholultecas y huehuetocas, los chichimecas de Chichíndaro, famosos por sus dulces aguas, y los de Zacatlán de las Manzanas preñadas; y vienen también los mecos y los texcocanos porque al fin y al cabo todos son buenos mexicanos.

CACAMA : Repito: Blanda el guerrero la macana con gana porque yo, Cacama, lo ordeno.

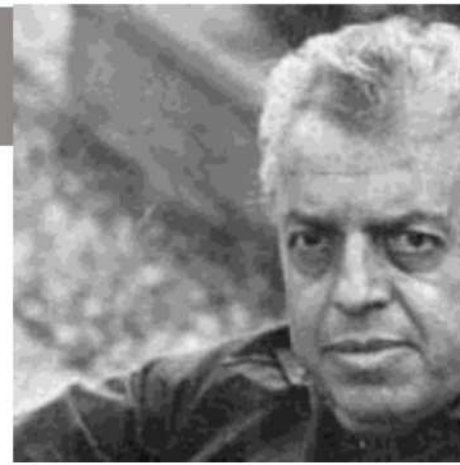
Entran cuarenta guerreros en escena, con sus familias.

XOCHIPOXTLI : (*Levantando los ojos al cielo.*) Huichilopoxltli, en esta noche de Tetemecoc, danos la fuerza de Huizachatztle, la rapidez del pachixtle, y el valor del huaxtle, para vencer al capitán Malinche.

Entran los españoles con caballería y artillería.

Derrotan a los indios y hacen prisioneros a Cacama y a Xochipoxltli. Entran Cortés, Marina y Bernal Díaz del Castillo.

BERNAL DÍAZ : Bajo los soportales de esta plaza ha tres siglos hubiera paseado con la altivez bizarra de mi raza y mis fanfarronerías de soldado.



CORTÉS : Soy Cortés, pero valiente.

MARINA : (*Aparte.*) En mi sexo se funden dos mundos.

CACAMA : Tu prisionero soy, Malinche, Aztlán está a tus pies, mátame de una vez.

CORTÉS : (*A sus soldados.*) Mátenlo de una vez.

Los soldados se disponen a obedecer. Bernal Díaz los detiene con un ademán.

BERNAL DÍAZ : (*A Cacama.*) Joven venturoso no mueras rencoroso, sino gozoso, porque escribiré una crónica y te mencionaré en ella favorablemente.

CACAMA : Gracias, Tonathiú.

MARINA : (*Aparte.*) Me siento embarazada, creo que daré a luz al México del futuro.

CORTÉS : (*A sus soldados indicando a Cacama.*) Cuélguenlo.

Los soldados obedecen.

CACAMA : ¡México, creo en ti! (*Muere.*)

XOCHIPOXTLI : Llore el ahuehuete, el huaje, el cazahuete y el zapote el dulce fruto.

Vomiten el Popocatépetl y el Citlaltépetl de blanca nieve. Todo está perdido para Aztlán.

BERNAL DÍAZ : Les daremos una lengua sonora para comunicarse con Guatemala a toda hora. Y por mi crónica, todo el mundo sabrá quién es Don Hernando de Cortés.

El cielo se torna violeta. Cortés se estremece. Marina da a luz. Los indios, bajo la dirección de Xochipoxltli danzan alrededor del recién nacido, mientras cae lento el... Telón.

¿Verdad que es una injusticia que Usigli no haya hablado de mí en su entrevista con Elena Poniatowska?

¹ J. Ibarguengoitia, en *México en la Cultura*, *Novedades*, 17 de septiembre de 1961.



MÁS DE 30 AÑOS DE ESCRIBIR SOBRE ESTE ARTE

OLGA HARMONY:

PASIÓN POR EL TEATRO

Alegría Martínez

Cuando Olga Harmony tenía 17 años, ya estaba en la Facultad de Filosofía y Letras, y estudiaba, además de filosofía, psicología. Después ingresó como oyente a la especialidad de teatro, donde tuvo contacto con sus maestros Novo, Ruelas, Usigli, Wagner y sus amigos Luisa Josefina Hernández, Emilio Carballido, Héctor Mendoza, por citar sólo algunos.

El destino la llevó, años más tarde, a hacerse cargo de las clases de teatro que en la preparatoria daba su amiga Rosa Furman, y para ella hacer teatro con los muchachos de la prepa se volvió algo apasionante que le ha dejado amigos que lo son hasta la fecha, como Humberto Musacchio.

“La dirección escénica en la prepa es una opción válida para los adolescentes”, comenta, “porque hacer teatro es realizar un trabajo colectivo nada más por el deseo de expresarse. Aquel proyecto de la Escuela Nacional Preparatoria de impartir materias artísticas es sensorial, porque a los muchachos les hace vivir su creatividad como algo orgánico. Sin embargo, después esa pasión se fue terminando”, recuerda hoy desde la sala de su departamento acogedor y lleno de libros. “Aquellos muchachos llenos de vitalidad, preocupados por el país, desaparecieron y

la reconocida crítica teatral que cumple más de treinta años de escribir sobre este arte.

¿Qué te impulsa a ir al teatro además de para escribir tu artículo semanal?

Necesito lo que me paga *La Jornada* por mis artículos, pero me gusta hacer crítica, no soy una creadora frustrada, tengo una obra y siempre me ha gustado ver lo que están haciendo los teatreros, por vocación, por curiosidad, es un real interés.

¿Con qué sales una vez que termina la función? ¿Qué te llevas a casa por lo general?

Depende de qué función me toque ver. Hay veces que monto en cólera, pero en general lo disfruto.

¿Cómo establecer distancia entre tus actores y autores favoritos y la objetividad de la crítica?

Depende de quién se trate, porque hay casos e los que conozco sus trayectorias. Si son jóvenes desconocidos, por ejemplo, los veo y trato de no ser maternalista ni demasiado consecuente con ellos. Los trato con seriedad, sabiendo que se están iniciando y que no se les puede medir con el rasero de los grandes maestros.

A los teatreros con trayectoria, que tienen más de treinta años en firme me interesa seguirlos a veces hasta buscar una correspondencia para establecer un diálogo con ellos.

Tenemos que pensar para quién escribimos. Si es en un diario, es un tipo de lector que se interesa por el tema, pero que no es necesariamente la gente de teatro. Sabemos que éste es el público que más nos lee, pero no siempre. A veces la gente de teatro sólo nos lee cuando hablamos de ellos y yo se los reprocho, porque me invita para que vea las obras y luego no se toman la molestia de leer.

“...siempre me ha gustado ver lo que están haciendo los teatreros, por vocación, por curiosidad, es un real interés.”

aparecieron adolescentes sin interés en nada”, dice; “cuando ellos no me podían alentar con su interés, yo ya no podía ser su maestra porque ser maestro implica dar y hay que hacerlo con pasión, como se tiene que hacer todo en la vida.”

Como autora de las obras de teatro *Nuevo día* y *La ley de Creón* (premiada en 1984), esta labor le ha dado muchas satisfacciones desde joven: “No sé si mis obras sean buenas o malas”, dice, “pero me ha dejado muy satisfecha ver las escenificaciones. *Los limones*, en cambio, es el título de mi novela y puede ser más vigente que las obras de teatro. Me gustaría que ésta sí se pudiera reeditar.”

“Antes de eso yo quería escribir o dirigir, pero en la cuestión de la dirección, pronto me di cuenta de que no tengo esa imaginación escénica que admiro en los directores”, acepta



PERFIL

¿Para qué sirve la crítica?

Es una satisfacción personal pero además me gusta establecer un diálogo con el lector. Me acaba de decir Carlos López, productor, que con la obra *El sí de la novia* hizo una encuesta al público sobre cómo se había enterado del montaje y la respuesta fue porque habían leído mi artículo, así que hay gente que quiere saber a dónde ir y que nos tiene confianza, porque cada crítico tiene su público predilecto.

¿Crees que la crítica tenga alguna repercusión en los espectadores?

Para quienes me leen, me siguen y confían en mí, sí repercute, aunque no de manera masiva, porque el gusto del público es diferente al de los críticos.

¿Pero sí podemos decir que estás entre las pocas críticas de teatro que son respetadas?

No tan respetada, en una ocasión escribí sobre algo que no me gustó y me enviaron un correo insultante en el que me dijeron que escribo groseramente; pero eso no es cierto.

Estoy en la lista de los que han sido insultados por Gurrola; él me insultó feamente en público. No pienso ir al estreno de lo próximo que haga para no encontrármelo; pero iré después para ver lo que hace, porque es Gurrola. A veces me gusta lo que hace y en ocasiones lo abomino,

pero no es un directorcillo. [Al momento de la realización de esta entrevista, Juan José Gurrola aún no fallecía.]

Hay obras que me inquietan y éstas me hacen buscar referencias, entonces me mantienen mentalmente activa, buscando notas que aunque no reproduzco, me hacen aprender algo y eso es muy sano a mi edad.

Ir al teatro me ha hecho descubrir algo más importante, algo que muchas veces te da una referencia —que puede no ser teatral ni literaria—, y de pronto puedo encontrar una confrontación o no, pero ese tipo de actividad me mantiene muy despierta.

Es necesario entender también que nuestro trabajo es elitista, en los mítines veo gente que compra *La Jornada* por su línea ideológica, pero muchos son de baja escolaridad y esas personas seguramente no llegarán a la página de cultura y no leerán una crítica de un teatro al que no van a ir; uno tiene que entender que hay otra gente que, por mucho que gane, no lo gastará en leer sobre teatro.

¿Te definirías como una crítica política?

No es cuestión de valor escribir de acuerdo con la manera en que uno piensa, sobre todo en un periódico con el que estoy tan de acuerdo con su línea política; no tengo que esconderme y los funcionarios a los críticos no nos pueden agredir de ninguna manera, lo que pueden hacer es ignorarnos.

Me considero una crítica de teatro y uno de mis principios es decir que no somos objetivos porque nadie lo es, todos estamos teñidos por nuestro género, por vivencias e ideologías, porque provenimos de una generación y uno escribe desde su punto de vista.

Cuando algo no me gusta, trato de analizar, de fundamentar en el pequeño espacio que tenemos.

Escribir bien sobre el trabajo de alguien que me cae mal, no me crea conflicto; pero cuando no me gusta algo de alguien que estimo y respeto me crea un problemón.

¿Con quién te ha pasado?

Me ocurrió con Margules, por ejemplo, cuando montó *Antígona en Nueva York*. Desde el texto me pareció que la obra no era interesante, y siendo él un hombre respetabilísimo, un hombre de teatro, yo escribí preguntándole: no entiendo por qué hizo esto Ludwik Margules. Mi manera de no criticar a un teatrista que admiro fue hacer preguntas.

También me ha llegado a pasar que si algo no me gusta nada, de plano no escribo, lo que es muy ofensivo para el artista, así que también eso es un dilema.

¿Has recib'ido agresiones?

En realidad no, porque a veces han sido reacciones muy pueriles.

¿De quién por ejemplo?

De alguien que ya no vive, Hugo Argüelles, quien consideró una mala nota mi artículo en que criticaba su trabajo y se puso a decir boberías por la radio. Al hablar de mí, se refirió a "esa gorda de la Narvarte" y me mataba de risa, porque debió decir: esa gorda de la Del Valle. Fue algo muy pueril.

Al paso de los años, cuando llegaba a montar algo, me llamaba muy arrepentido para que fuera a ver sus obras, pero no me gustaban y por eso yo no escribía y le decía que el director le había echado a perder su obra. Le decía eso porque Hugo era muy infantil y tenía una vanidad increíble, y cuando las personas son así, cuesta mucho trabajo decirles lo que uno cree que es la verdad.

"...creo que lo elemental para un crítico es conocer la materia artística"

Claro que surge un fuerte conflicto interno a veces; por supuesto que sí, sobre todo cuando se trata de algo que no me gusta y que hizo alguien a quien quiero.

¿Piensas que exista una verdadera formación para críticos en nuestro país?

Está la Facultad de Filosofía y Letras y las clases del INBA, pero creo que lo elemental para un crítico es conocer la materia artística. Si no sabes de teatro, cómo vas a analizar una obra y un montaje. Por eso somos muy pocos. Me refiero a quien enfoca la profesión con seriedad, porque también hay gente que sólo ocupa un espacio.

Ya se dan menos los que no cobran con tal de publicar, pero muchos lo hacen porque les gusta estar en un ambiente sofisticado o porque llega la actriz y les da el beso, por ver teatro gratis o porque el ambiente es glamoroso.

¿Tu profesión de crítica te ha generado enemigos?

Si los tengo lo ignoro, porque no sé quiénes puedan ser. Te digo de ese director mediocre, del que omito el nombre, que no me gusta y sé que dijo sobre un artículo mío: "Si no le gustó a Olga Harmony, ha de ser muy bueno." Yo ya no veo las obras de esta persona porque parecería persecución.

Yo tengo amistades entre los teatreros. Mucha gente dice que eso no debe ser y que no deben establecerse relaciones; pero sí ha surgido alguna relación entre la gente que admiro, no sólo con quienes pertenecen a mi generación, como Emilio Carballido o Héctor Mendoza, sino también con gente de generaciones posteriores, y a mí esas relaciones me enriquecen.

¿Cómo fue que surgieron esas relaciones?

Con la gente que es de mi generación, porque éramos compañeros de escuela, y con algunos otros fue a partir de críticas favorables en las que se nota la admiración que yo tengo cuando se logra ese milagro en la escena, sobre todo con gente que está entre los 30 y 40 años, y que de repente nos asombran a todos.

¿Te consideras una crítica dura?

Pues no sé qué es lo que quieren. Yo trato de enfocar el trabajo de la gente con seriedad. Digo lo que me gustó y lo que no, y trato de fundamentarlo.

¿Si tuvieras que criticarte, qué pero te pondrías?

Me pondría el pero de que me estaba convirtiendo en alguien muy complaciente y pensé que no se puede medir con el mismo rasero todo lo que ves, y es posible que haya sido injusta en muchas ocasiones; es parte de lo que implica ser humano.

¿Qué anotas en tu cuaderno cuando estás en un teatro viendo una obra?

Ya es casi un chiste eso de mi cuaderno porque luego, cuando la obra ya terminó y quiero leer lo que anoté son puros garabatos encimados que escribo a oscuras; pero siempre trato de anotar una frase brillante del libreto —cuando la hay— o una observación mía sobre el director.

Si tengo el texto, soy una mujer feliz, porque entonces puedo constatar lo que se propuso el



dramaturgo y cuál fue el enfoque que le dio a obra el director.

¿Como crítica cuál es tu rutina, cómo eliges las obras?

Voy adonde me invitan, adonde no, no los teatros comerciales no me invitan y no voy, porque además me interesa más el teatro creativo y así voy eligiendo si se trata de alguien con trayectoria conocida. Si es una puesta en escena de Héctor Mendoza, se convierte en mi prioridad porque lo admiro muchísimo. Mendoza es muy sorprendente, por eso lo admiro tanto. Cuando era un chavito que tuvo tanto éxito en la Casa del Lago, se podría haber dormido en sus laureles, pero después de eso fue buscando, se puso a experimentar hasta llegar a un texto que ya era suyo, el que yo escribí y que también dio vueltas de tuerca con el que nos sorprendió muchísimo. Cuando sus seguidores están tratando de imitarlo, ya está en otra cosa. Le tengo mucho afecto y un respeto extraordinario como artista. Tuve

“Yo trato de enfocar el trabajo de la gente con seriedad.”

su etapa de teatro metafísico, de jugar con el tiempo y el espacio, y yo le pregunté: "¿Vas a publicar todas tus obras del tiempo?" Y él contestó: "No soy Priestley." Después ya hizo otras cosas, se puso a jugar con los clásicos cada vez de manera diferente a lo que hizo en Poesía en Voz Alta. Sin embargo, cuando la gente más joven escucha a alguien hablar de "El maestro", pocos saben que se refiere a Mendoza.

Entre las obras que has visto, ¿de cuáles guardas un recuerdo especial?

Desde luego está el deslumbramiento con Poesía en Voz Alta, que estuvo integrada por esa generación que abrió muchas puertas, los primeros montajes de jóvenes universitarios como Mendoza, José Luis Ibáñez, Juan José Gurrola. Lo que hicieron ellos entonces fue muy diferente del teatro a la española que se hacía antes. Ellos eran un poco más jóvenes que yo que ya había escrito una obra y ya me interesaba el teatro, aunque todavía no hacían crítica, pero ya pensaba que por ahí iba mi camino y estaba en eso.

Había visto muy pronto a Gómez de la Vega haciendo *La muerte de un viajante* de Arthur Miller, que siempre me ha parecido un auto maravilloso, aunque digan que está pasado o



moda. Esa puesta en escena fue muy impactante para mí.

Es muy difícil mencionar obras, actores o directores, pero entre estos últimos está esa generación extraordinaria en la que se encuentran Mauricio Jiménez y David Olguín, que también son autores. Toño Serrano o gente más joven como Martín Acosta, Mauricio García Lozano o Ramírez Carnero; hay una pléyade de gente que hace un trabajo que me gusta mucho, pero desde luego estoy omitiendo a muchos.

Claro que debo mencionar a Germán Castillo, a Luis de Tavira como creador de grandes espectáculos, a algunas personas del interior de la república: me gusta Marco Antonio Petriz, los del Rinoceronte enamorado y, además de los Mauricios que ya mencioné, está Mauricio Pimentel, que dirige muy bien.

Hay muchos más, tantos que no podría mencionarlos a todos. Enrique Singer, Mario Espinosa y Valdez Kuri también dirigen muy bien. También está Pepe Caballero, hay una gran cantidad de gente que a mí me llama la atención.

¿Puedes mencionar a alguien de generaciones más jóvenes?

Hay cierta complacencia hacia los jóvenes, yo he criticado mal a algún grupo y me han dicho: "¡Pero son muy jóvenes!" Y yo pienso: Sí, pero ya brincaron a la escena. Hay algunos que están bien y funcionan. Pero no me he encontrado con algunos que sorprendan. He visto gente

que despunta, pero todavía no veo esa obra que me haga decir: ¡Ésta! De repente es un asunto generacional: surgen directores pero no así dramaturgos y luego pasa al revés y no hay quién dirija sus obras. O como dice Nacho Flores de la Lama, hay muchachos que quieren dirigir sus obras pero son mejores autores que directores. Carlos Corona es un joven cuyo trabajo me gusta porque siento que ya llegó a la madurez de esa generación que no es muy joven, pero tampoco es de la generación de los cuarentones.

¿Qué opinas de los temas que abordan hoy los muy jóvenes dramaturgos como Hugo Wirth?

No he podido leer su obra *La fe de los cerdos* ni he visto el montaje, pero estos jóvenes están tocando temas que les importa mucho a ellos: ya están rebasando a la pareja y se van hacia la crítica de la drogadicción y esas cosas que les competen, son generaciones que no tienen mucha raigambre respecto a lo que ocurre en el país.

¿Qué te parece el hecho de que por lo general sus obras sean sangrientas y estremecedoras?

No quisiera hablar mal del trabajo de los muchachos que no he podido ver. De hecho, hay algunos que escriben con mucha pulcritud. Lo que me molesta es que digan algo soez cada tres palabras. Sé que muchos jóvenes hablan así entre ellos, pero el teatro tiene que ser una revisión de la realidad, no puede ser una copia fiel si no, no sería arte.

Hay un poquito de moda en el uso de esos temas y también hay un temor a lo bien hecho. La necesidad de escudarse en violencia, majaderías y obscenidad resulta también un gancho para el público.

Entiendo que los muchachos muy jóvenes sean un poco parricidas, se vayan contra sus mayores y no quieran hacer lo mismo; lo que no entiendo es que no conozcan lo que hicieron esos mayores.

¿Puedes mencionar algunos buenos actores?

Hay a quienes admiro profundamente y creo que sí son creadores; éste es un punto que yo defiendo porque los grandes son creadores y la prueba es que cuando dejan una obra, ésta se convierte en otra obra, porque cada uno hizo su propia creación del personaje. Del papel a la creación hay un verdadero abismo, y ellos llegan a ésta a base de trabajo y talento.

Sin embargo, un gran actor no hace una obra; por ejemplo, he visto a Claudio Obregón mal dirigido y no se podía hacer nada: estaba mal. Los actores son una parte fundamental del espectáculo pero tienen que estar apoyados por una acertada dirección.

¿Qué obra puedes mencionar como entrañable?

Hay algunas que me siguen alimentando, ¡no se borran! Hubo obras decisivas para mi generación, en la que había gente talentosísima y de la que ya sobreviven unos cuantos, como Héctor Mendoza, porque Gurrola es desigual, por mencionar sólo dos.

Pero entre los montajes que vi, *Un tranvía llamado deseo* estaba hecha con otra manera de actuar que no era la de la entrañable María Teresa Montoya, porque le debemos tener gratitud a quienes nos daban función gratis y nos dieron a conocer autores como Lenormand, O'Neill, Cocteau, que en ese momento eran vanguardia en dramaturgia.

El montaje del *Un tranvía...*, dirigida por Seki Sano, me sigue pareciendo una obra muy conmovedora. Actuaban María Douglas y el bellissimo Wolf Rubinsky, que hablaba muy mal pero le iba espléndidamente bien el papel.

¿Por qué antes no ibas a ver teatro infantil?

Porque no podía saber del mundo de los niños, pero ahora tengo bisnietos y voy con ellos, así que eso ya se ha modificado, aunque sigo creyendo que debería haber un crítico especializado en teatro infantil.

¿Qué te parece el teatro infantil de hoy?

Es un teatro que ve a los niños como seres muy inteligentes y a veces es muy cruel y no me gusta, pero a veces es simple y sincero y les plantea asuntos como el divorcio de los padres o la niña adoptada, y ese tipo de cuestionamientos tienen que proporcionar algo bueno, aunque no me gusta cuando es muy agresivo. Esto es bueno y diferente a los cuentos de hadas ñoños que se ofrecía antes a los niños.

¿Sientes ser una crítica de teatro privilegiada?

Sí, ahora, porque estoy en un periódico que yo sé que es mi periódico, cuya línea yo comparto y no tengo que disfrazar mi manera de pensar. A los colaboradores nos tratan muy bien y no tengo la zozobra de que se vaya a acabar mi espacio. Llevo 22 o 23 años de estar cómoda allí, porque antes estuve en otros diarios donde no me sentí tan cómoda, como el antiguo *unomásuno*.

ALEGRIA MARTÍNEZ. Periodista y crítica de teatro, egresada de la FF y L. Autora de *Bitácora del Caballero de Olmedo*, puesta en escena dirigida por Luis de Tavira, de *Así es el teatro* y de *Manuel Becerra Acosta: Periodismo y poder*; coautora con Perla Szuchmacher y Larry Silberman de *Vieja el último!*

MUJER DE PALABRA Y DE LETRAS

Germán Castillo



© Archivo de Ediciones El Milagro y de Olga Harmony

Olga Harmony es una mujer mexicana que ha hecho bien sus tareas desde sus primeros años, cuando, junto con su familia, vivió en la entonces lejana y bonita colonia Clavería. Después creció en el afortunado ambiente pedagógico del Instituto Luis Vives donde, sin duda, empezó a orientar su pensamiento y su hacer por el lado izquierdo de la izquierda. En la facultad de Filosofía —todavía en Mascarones—, convivió, se divirtió y compitió con la vigorosa generación de Magaña y de Sabines, a la cual ella pertenece; ahí se hizo una mujer de palabra, de palabra y de letras. Después escribió teatro y una novela que se llama *Los limones* y algunos cuentos que no he podido leer. Sólo ella sabrá por qué y cómo después llegó a la docencia y a la crítica teatral. Antes o después, o entre estas decisiones, se supo casar con quien le dio la gana, tuvo sus hijos y sabe ser madre, abuela y bisabuela. Unos años estuvo en Cuba y sé que su sentido crítico no le permitió disfrutar lo que ella hubiera querido. En el 68 quiso defender a sus alumnos como maestra; en el año 2000 inició la organización del gremio teatral en la Academia. Puedo pues decir, con muchos que conozco y con muchos más que no podré conocer, que desde cualquiera de sus actividades, Olga nos ha proporcionado mucho bien a muchos; me consta.

22 de abril de 2007

GERMÁN CASTILLO. Director de escena.

POR SU FIDELIDAD A LA LUCHA POR EL BUEN TEATRO

PARA OLGA HARMONY

Héctor Mendoza

Olga Harmony y yo nos conocemos hace muchísimo tiempo, según ella misma deja establecido en las entrevistas autobiográficas que le hace David Olguín. Es decir que sabíamos uno y otra perfectamente de nuestras respectivas existencias porque medio coincidimos como estudiantes en la Facultad de Filosofía y Letras; pero amigos no nos hicimos hasta el Gran Movimiento Estudiantil en el que ambos fuimos —en representación de nuestras respectivas escuelas— a la que dio por llamarse “Coalición de Maestros”. Nuestra fidelidad al teatro nos acercó, sin duda.

Hay fidelidades y fidelidades al teatro, y la que yo padezco es bastante más llevadera que la que padece Olga. Es cierto que ambos, como figuras públicas que somos, nos hacemos blanco de todo tipo de rencores. Yo, para compensar el efecto corrosivo del rencor, tengo el amable y directo aplauso del público —casi siempre—; Olga, en cambio, como crítica de teatro, mientras más honesta más odiada. No dudo que en alguna ocasión alguien le habrá agradecido de corazón su crítica adversa; pero esto resulta, como es natural, algo sumamente remoto. Y por esto, Olga Harmony, además de ser mi buena amiga, es mi héroe: ¡lo que ha aguantado de animadversión de nosotros los creadores teatrales! ¡Resulta increíble y casi inverosímil! Los críticos teatrales, buenos y malos, han ido y venido constantemente, Olga Harmony ha permanecido fiel a la lucha por el buen teatro, año tras año, pese a las terribles vicisitudes que ha tenido que afrontar día tras día en su heroica y fidelísima labor. Los críticos de teatro, además de aborrecidos por aquellos a quienes critican con severidad, son espantosamente mal pagados. Por tanto, uno se pregunta: ¿cómo le habrá hecho Olga Harmony para resistir sin doblegarse por tantísimos años?

Al final del estreno de *La señora Klein*, dirigida magistralmente por Ludwik Margules, me encontré en los pasillos del teatro con Olga Harmony y la saludé con el consabido “¿Cómo estás?”. Ella, con una radiante sonrisa

de lado a lado, me contestó: “Feliz”. Yo, sin hacer conexión, de momento, con a qué se refería, le pregunté candorosamente: “¿Por qué, Olga?” A lo que ella contestó: “Porque cuando veo buen teatro soy feliz”. Entonces lo comprendí todo.

Las compensaciones que nosotros los creadores de teatro obtenemos con el aplauso del público, Olga Harmony las obtiene como espectadora y crítica cuando ve una gran puesta en escena; a pesar de lo cual sigo pensando que es heroica, al ser más, infinitamente más, las obras abominables que tiene que ver en comparación, no digamos con las extraordinarias, sino simplemente con las puestas en escena decentes de nuestro teatro. Porque, miren, a mí también me gusta ir al teatro; pero no lo veo todo. Me espero prudentemente a que Olga Harmony me indique lo que vale la pena para ir a verlo. Te estoy tan agradecido, Olga.

Por medio de estas líneas te mando mi admiración y mi afecto eternos.

HÉCTOR MENDOZA. Dramaturgo, director y maestro de actores, es creador emérito del Sistema Nacional de Creadores de Arte y recibió el Premio Nacional de Ciencias y Artes.



© Archivo de Ediciones El Milagro y de Olga Harmony

PROTAGONISTA Y TESTIGO DE MÁS DE UNA ÉPOCA

UNA LABOR CRÍTICA EXCEPCIONAL

Mario Espinosa

No me cabe la menor duda, Olga Harmony es una honrosa excepción dentro del panorama actual del Teatro mexicano y su crítica.

Dicen que cada Teatro tiene la crítica o los críticos que se merece. Esa frase lapidaria nos conduce a un triste destino. Ni en calidad ni en cantidad gozamos de la crítica indispensable para un Teatro saludable.

Algo indica en este sentido esa terrible pérdida de espacios públicos dedicados a la crítica en medios de comunicación del país.

Y es que los teatrístas mexicanos estamos urgidos de esa mirada profesional que analice con rigor, que contextualice para, finalmente, dialogar con los creadores; aunque duela. También lo requiere el espectador para enterarse, para revisar y comparar sus percepciones e incluso para guiarse.

Por eso mismo sobresalen la trayectoria y el trabajo crítico de Olga Harmony, nuestra butaca de oro, que ha sido consistente y constante en su quehacer, en esa labor de sacrificio —ese estar y no estar— que conlleva ser crítico teatral.

Y es que, es preciso reconocerlo, los críticos teatrales son, sin lugar a dudas, parte fundamental de la comunidad teatral, junto con los artistas y los espectadores.

Por eso la presencia de Olga es insustituible para comprender la historia de los últimos cincuenta años.

A veces dura, en ocasiones sarcástica, siempre honesta en sus opiniones y análisis, Olga Harmony, protagonista y testigo de toda una época o, más aún, de más de una época, nos ha entregado generosamente con su trabajo, con su amor por el Teatro y su respeto al público, esa mirada profesional que ha sido y continúa siendo un punto de vista referencial del teatro mexicano contemporáneo.

MARIO ESPINOSA. Director de escena, actualmente es director del Teatro de la Ciudad de México.

© Archivo de Ediciones El Milagro y de Olga Harmony



“LA HARMONY”: TODA UNA VIDA EN EL TEATRO EN MÉXICO

Redacción PdeG



1952: Organiza la mesa redonda “Problemas del Teatro en México” para la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, con la asistencia de los maestros Rodolfo Usigli, Fernando Wagner, Alfredo Gómez de la Vega, Allan Lewis, Fito Best y Alfonso de María y campos.

1952: Estrena *Nuevo día* en la Sala Aguileón.

1960: Es profesora de Teatro en la Escuela Nacional Preparatoria, en donde logra ser nombrada Profesora Titular de tiempo completo en concurso de oposición abierto. Se jubila en 1995.

1970: Viaja a Cuba para ser profesora en la Escuela de Artes Dramáticas en materias teóricas.

1971: Imparte los sábados durante varias semanas conferencias acerca de Anton Chejov y su mundo para Teatro Estudio de La Habana, Cuba, mientras Vicente Revueltas ensaya *Las tres hermanas*.

1973: Colabora hasta 1974 en el Suplemento *Diorama* del diario *Excélsior*. Participa como crítica de teatro en el programa de televisión *Cada noche* hasta la desaparición del mismo.

1975-1976: Colabora en el diario *El Heraldito*.

1975: La revista *El cuento* publica varios relatos con el título *Las Preguntas*, dos de los cuales fueron seleccionados por Edmundo Valadés para *El libro de la imaginación* (FCE, México, 1996).

1976: Realiza diversas entrevistas para el Índice Bibliográfico de la UNAM.

1977: Obtiene el Premio José Revueltas instituido por el extinto Sindicato del Personal Académico de la UNAM (SPAUNAM) con el libro de cuentos *Letras vencidas*, posteriormente publicado por el STUNAM.

1981: Lectura dramatizada de su texto dramático *La condición humana* en el MUNAL.

1981-1982: Colabora como crítica de teatro en el diario *unomásuno*.

1984 hasta la fecha: Crítica de teatro del diario *La Jornada*.

1984: Se estrena *La ley de Creón* en el Teatro Milán.

1984: Su novela *Los limones* es publicada por la Universidad Veracruzana.

1985: Obtiene por *La ley de Creón* el premio Juan Ruiz de Alarcón de la Asociación Mexicana de Críticos Teatrales y figura en la terna del premio Sor Juana Inés de la Cruz de la Unión de Críticos y cronistas.

1986: Colabora para la parte mexicana de *Theatre Companies of the World*, publicación coordinada por Colby H. Kullman y William C. Young (Greenwood Press, Nueva York, Connecticut, Londres, 1986).

1986: Escribe y escenifica con sus alumnos preparatorianos la obra *Rueleando*, en el marco del homenaje al maestro Enrique Ruelas.

1988: Colabora con dos artículos para *Escenarios de dos mundos. Inventario Teatral de Iberoamérica 1* (Centro de Documentación Teatral, Madrid, 1988).

1988: Aparece un estudio de Peggy Job acerca de su novela *Los limones* en *Mujer y literatura mexicana y chicana*, publicación del Colegio de México y el Colegio de la Frontera Norte.

1991: En la revista cubana *Casa de las Américas* aparece un ensayo sobre su narrativa debido a Elena Urrutia.

1993: Viaja a Chile y Colombia para hacer la crónica de *Lo que cala son los filos*, espectáculo de Mauricio Jiménez. La crónica aparece en el Suplemento *La Jornada semanal*.

1996: Publica *Ires y venires del teatro en México* (Col. Periodismo Cultural, Fonca).

2000: Publica una semblanza de Josefina Oliva de Coll para El Colegio de Jalisco y la Generalitat de Cataluña.

2001: Se publica *La ley de Creón* en la revista *Tramoya*.

2001: Funda con otros teatristas la Academia Mexicana de Arte Teatral (AMATAC).

2002: Recibe la medalla del INBA por su obra.

2004: Publica su ensayo sobre Sabina Berman, *Sutilezas y discrepancias*, en el volumen de Escenología *Sediciosas seducciones*, coordinado por Jacqueline E. Bixler

2006: Editorial El Milagro publica, en su colección Testimonios, *Olga Harmony, conversaciones con David Olguín*.

DOSSIER



**NACIONALISMOS
Y TEATRO**



El 20 de junio de 1996, un vecino de Haringey, Londres, vio a un grupo de hombres armados y uniformados entrando al centro comunitario local kurdo. La policía respondió a su llamado con un impresionante operativo. Aquellos que salían del centro fueron esposados y les prohibieron comunicarse entre sí en kurdo o turco. Tras una hora, la policía entró al edificio. Adentro encontraron guiones y escenografía teatral usados por actores kurdos durante sus ensayos de la obra *Mountain Language*, de Harold Pinter. No encontraron armas reales. La obra trata sobre la persecución de gente que elige hablar su propia lengua.

El coordinador del centro dijo:

Eran como 50 o 60 oficiales. La gente trató de explicar que sólo era un ensayo de una obra de teatro. Habíamos avisado con anterioridad en la oficina de la policía local y dijeron que no habría problema... pero [hoy] la policía no escuchaba a nadie que fuera kurdo ni los dejaba hablar entre sí.

El dramaturgo opinó:
"La frontera entre ficción y realidad a veces se vuelve borrosa."

Harold Pinter



TEATRALIDADES NACIONALISTAS

Rodolfo Obregón

...Tampico y Tijuana (*obviously amigo!*)
son más que nunca
capitales descentralizadas de la Aldea Global,
la refutación perfecta a la coartada provinciana
(mal) atribuida a Chéjov:
si quieres ser profundamente local,
escribe sobre el mundo.
RODOLFO OBREGÓN¹

Invitado en octubre de 2003 al Foro Teatro Contemporáneo para dar una conferencia sobre nacionalismo y política, Jesús Silva-Herzog Márquez comenzó su reflexión con una anécdota teatral: el caso de aquel tenor que de cara a sus limitaciones técnicas, solía sustituir la nota más difícil de alcanzar con un grito que celebrara a la ciudad en que se presentaba (“Viva Mazatlán”, como gato que sustituía a la liebre del “Do de pecho”). Como es de esperar, el mediocre cantante cosechaba por doquier grandes ovaciones.

Amén del carácter ilustrativo sobre el sentimentalismo nacionalista que pervierte una escala de valores artísticos, la anécdota elegida muestra a plena luz la íntima relación que existe entre el nacionalismo y la teatralidad, un tema que pasa por el evidente empleo de símbolos (himnos y consignas, banderas, vestuarios, espacios naturales o arquitectónicos, caracterizaciones fenotípicas, construcciones lingüísticas, etcétera) y llega hasta la creación de una dramaturgia de claros tintes melodramáticos: pues ya se sabe que no existe nacionalismo sin historias de víctimas y victimarios.

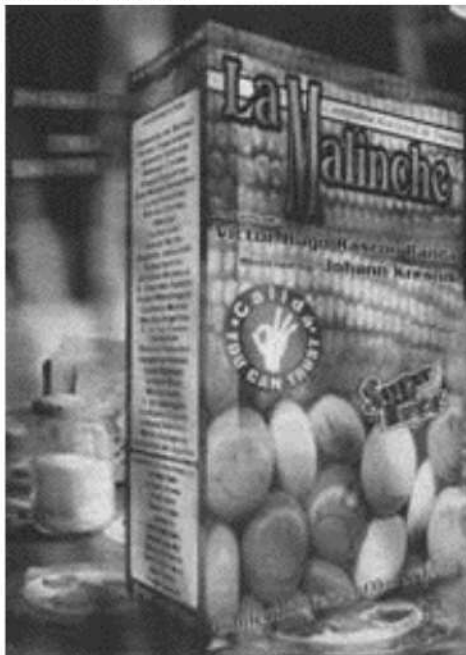
El tema, desde luego, ha sido ampliamente estudiado desde la perspectiva política y, dicho sea de paso, ha colaborado a **conculcar** al teatro su

Es curioso que en el análisis de la vida pública se usen términos como: “escenarios” y “actores” políticos, “farsas electorales”, “escenografía”, “coreografía” y hasta “grotesca pantomima”.

lenguaje para fines del análisis de la vida pública: términos como “escenarios” y “actores” políticos, “farsas” electorales, “escenografía”, “coreografía”, “drama”, “tramoya”, “butaca” y hasta “grotesca pantomima”, son hoy la jerga común de tantos politólogos y comunicadores que jamás se han parado por un teatro.

Por el contrario, y en el caso concreto de nuestro país, no hemos estudiado ni remotamente

las múltiples formas en que el pensamiento, los sentimientos y las políticas nacionalistas se han reflejado y se reflejan en la estética del teatro, o en sus prácticas. Asunto cuya complejidad se hace más que evidente al pensar que el proyecto nacionalista estuvo —como sucede en todas las latitudes— íntimamente ligado al Estado posrevolucionario y que, para bien y para mal, sus sucesivos gobiernos fueron los grandes mecenas de las artes mexicanas.



Programa de mano de la obra La Malinche © Archivo CTRU

Desde los experimentos escénicos al aire libre en San Juan Teotihuacan hasta el ciclo de “Teatro de la Revolución” con que la Compañía Nacional de Teatro acompañó los últimos días del priísmo y su “presidencia imperial”, pasando por las fachadas o decoraciones interiores de algunos teatros, la escena local ofrece incontables

ejemplos y huellas de ese fantasma que recorrió el siglo cubierto con la capucha de la “identidad nacional”, espantándonos con el grito de “artistas extranjerizantes”, legitimando al Estado o sus diversos niveles de gobierno, y protegiendo la mediocridad y los intereses corporativistas de los sectores “auténticos” del gremio.

Acaso señalado por Usigli, quien sin embargo es un eslabón capital de esa obsesión común (y conservativa) por definir de una vez y para siempre

la naturaleza del mexicano y, posteriormente, por Antonio Magaña-Esquivel, el nacionalismo adquiere en el teatro características que lo distinguen claramente de aquel que permea con gran fuerza las artes plásticas, el cine y la danza, que asemejan su desarrollo al que habría de seguir la creación musical.

Las versiones más inocentes del teatro nacionalista, equiparables al “jicarismo” en la pintura, tales como la revista cargada de folclor, fueron desde luego denunciadas casi de inmediato (por el propio José Clemente Orozco, entre otros) como un teatro pintoresco fácilmente convertible en espectáculo para turistas; denuncia que señala, sin vacilar, una de las contradicciones evidentes de todo nacionalismo artístico: con frecuencia su valor se mide por el grado de aceptación internacional que recibe; así como antaño el éxito de los artistas del mundo comunista se medía por el número de veces que a fuerza de aplausos había que levantar el telón en los decadentes teatros burgueses de Occidente (y, desde luego, por la cantidad en dólares que llevaban de vuelta a sus países).

Su fuerza de atracción, sin embargo, es y ha sido tal que los propios integrantes del grupo de los Contemporáneos, tan vapuleados por los nacionalistas literarios y acusados una y otra vez de crear un teatro extranjerizante y afeinado cayeron más pronto que un cojo al grito neoyorquino de “¡Upa y Apa!”. Una contradicción equiparable a la conversión de la estética gestual del Teatro Universitario de los setenta y ochenta, —igualmente tachado durante todos esos años de extranjerizante y esnob— en una especie de muralismo finisecular gracias al predominio de imágenes grandilocuentes y elementos épicos y, como aquel, no exento de afares propagandísticos, legitimadores y hegemónicos.



Cortés y la Malinche © José Clemente Orozco



NACIONALISMOS Y TEATRO

Las versiones más inocentes del teatro nacionalista... tales como la revista cargada de folclor, fueron desde luego denunciadas casi de inmediato... como un teatro pintoresco fácilmente convertible en espectáculo para turistas.

fueron aquellas que giraban en torno al indigenismo, la miseria o las dictaduras militares, temas y estrategias que con frecuencia nuestros

teatros aceptaron (y aceptan) como formas de "autoconfinamiento". Finalmente, el nacionalismo en el teatro se redujo, a partir de los años cuarenta y de modo definitivo, al terreno de la escritura dramática, pues no hay que olvidar que el desarrollo del concepto de puesta en escena (una institución eminentemente europea) y su materialización sobre nuestros escenarios se deben en gran medida a una auténtica "legión extranjera" (Moreau, Seki Sano, Rooner, Luz de Alba, Jodorowsky, y un amplio etcétera) que estableció las prácticas y los referentes teóricos del oficio de director.

Es precisamente la experiencia del muralismo la que justifica el temor frente a una formulación hecha desde un gobierno centralista a la construcción de "una nación teatral", idea fácilmente transformable en mera retórica cultural, o ante toda iniciativa emanada de instancias de poder o subsidiada por ellas que pretenda llevar el arte "a los que nunca lo han tenido". Por noble que parezca, en el fondo de esta idea anida siempre la tentación doctrinaria, y ya se sabe también que el proletariado y los campesinos son la clase predilecta para ello. Pese a todo, el teatro mexicano, como en el caso de la música, pudo librarse a tiempo de los convencionalismos de lo mexicano que es otra característica de todo nacionalismo artístico: la reducción de la realidad al mínimo identificable por el acuerdo o el lugar común. Y, curiosamente, lo hizo gracias al cine, que le robó el paisaje rural y los estereotipos del indio y el "peladito", envilecedoras caricaturas de los grupos en cuyas características se pretende encontrar la esencia del ser nacional.

La tradición colonizada de la escena mexicana, con su tan comentada pronunciación "a la española" que tardó todavía muchos años en ser hecha a un lado, evitó también el racismo invertido que implica —como sucedió claramente en la pintura o el cine— la existencia de una pureza racial (indígena, desde luego) aplicada al tipo físico de los actores y cuya sola tenencia es considerada un rasgo de la más estimable calidad.

La sujeción a los modelos escénicos venidos de allende el mar queda manifiesta en la actitud de Fernando Wagner, un director con claras raíces en México quien, según el decir de algún malicioso actor, impostaba el acento alemán para afirmar su autoridad en la materia. Estos hechos, sumados a la natural tendencia emancipadora de la puesta en escena (y a sus evidentes excesos con relación al texto dramático), provocaron el divorcio y los intensos enconos entre los autores teatrales mexicanos y los directores de escena, principalmente los universitarios, tachados



Ludwik Margules © Archivo CITRU

Los prejuicios consustanciales a "una expresión propia", sin embargo, no han desaparecido del todo y algunos autores siguen reclamando hoy día un criterio corporativista: la etiqueta de "teatro mexicano" pertenece —según ellos— en exclusiva a aquel teatro escrito por autores con pasaporte verde.

—ya he dicho— a la par que sus antecesores como europeizantes, esnobs e intrascendentes en la noble tarea de "formar la nacionalidad". Los prejuicios consustanciales a "una expresión propia", sin embargo, no han desaparecido del todo y, a pesar de la evidente reconciliación entre autores y directores, algunos de los

primeros siguen reclamando hoy día un criterio corporativista: la etiqueta de "teatro mexicano" pertenece —según ellos— en exclusiva a aquel teatro escrito por autores con pasaporte verde. Tampoco han desaparecido de las prácticas ni del discurso oficial los asomos de xenofobia y, con asombrosa frecuencia, reaparecen cuando se trata de salvaguardar los supuestos privilegios de la pertenencia (xenofobia como aquella que negó el acceso a la AMATAC a quienes han trabajado más de veinte años en nuestro teatro y que, por razones que sólo conciernen a ellos, no habían solicitado su nacionalización).

Puesto que he comenzado estas notas con una anécdota, permítaseme concluir las del mismo modo. Luego de treinta años de trabajar en México, con nacionalidad adquirida, y de realizar algunas de las puestas en escena más memorables de nuestro teatro, Ludwik Margules realizó a principios de los años noventa una lectura muy peculiar de *Ante varias esfinges* de Jorge Ibarguengoitia. Como bien indican quienes teorizan sobre la identidad social, sólo alguien que no es originario del grupo pero llega a conocerlo profundamente, puede ver lo que las verdades asumidas del grupo ya no permiten cuestionar. Arrojado por la experiencia y como gesto de pretendida amistad, un crítico cosmopolita que siempre defendió a Margules escribió al final de su elogioso comentario:

"Por fin Margules es un director mexicano". Recuerdo, como si fuera ayer, la furia de Ludwik —enemigo declarado de todo nacionalismo— cuando arrojó el periódico sobre la mesa de su comedor y dijo con voz lacónica: "¿Y quién se cree este cabrón para andar expidiendo pasaportes?"

¹ "Presentación", *Teatro de La Gruta VI*, México, Fondo Editorial Tierra Adentro, CONACULTA/Helénico, 2006.

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

FALACIAS, DOGMAS, RADICALISMOS...

OTRA VEZ, EL DEBATE

Víctor Hugo Rascón Banda

Teatro nacional y teatro universal, nacionalismo y fascismo, malinchismo y chovinismo, nacionalismo es fascismo. Otra vez estamos en el debate. Otra vez las falacias, los dogmas, los radicalismos, la confusión, el no querer entender las razones del otro.

La verdad es que no hay contradicción entre lo nacional y lo universal, se trata de percepciones del mundo, simplemente, cómo se ven las cosas desde fuera y cómo se perciben desde dentro. Al final, el *desde fuera*, será el *desde dentro* y viceversa.

Veamos algunos ejemplos. La novela más universal de la literatura nacional es *Pedro Páramo*, un texto que tiene raíz, atmósfera y lenguaje de un pueblo real llamado San Gabriel, en Jalisco, rebautizado literariamente como Comala. Los muertos que habitan Comala tienen nombre y apellido, tienen acento, poseen sentimientos y emociones reconocibles, aunque carezcan de sombra, porque son almas en pena. Para los chinos, la novela de Rulfo es universal.

Lo mismo pasa con la más nacional de nuestras escritoras, Elena Garro, que en sus *Recuerdos del porvenir*, realismo mágico por excelencia, nos habla de personas y lugares en un universo concreto, reconocible, aunque sea ficción. A Elena Garro la estudian en Estados Unidos y en Polonia como literatura universal.

Romeo y Julieta son dos adolescentes de Verona, un lugar real. Su historia puede ser posible, el amor y la pasión que los une es semejante al amor y a la pasión de otras parejas pertenecientes a familias enemigas de otros pueblos, de otras naciones.

Hamlet es universal no porque suceda en Dinamarca y porque desde Europa nos llegue su dilema, sino porque el poder, la ambición, la traición, la muerte y la venganza son sentimientos comunes a todos los mortales.

El *Popol Vuh*, como el *Ramayana*, el *Mahabharata*, los *Nibelungos*, es literatura universal, porque es la cosmogonía y el mito de un pueblo, cuyos miedos cósmicos se repiten en otros pueblos.

En algunos centros académicos de la UNAM, y de otras universidades de altos perfiles académicos, los profesores han malinformado a los jóvenes estudiantes, diciéndoles que el teatro mexicano por ser nacional es costumbrismo y realismo pedestre.

Y muchos dramaturgos y directores jóvenes, inducidos al error, huyen del realismo y de lo nacional como de la peste y, entonces, para ser aprobados y respetados, hacen versiones de temas

y personajes bíblicos, o de la literatura griega o latina, o de los autores clásicos de Europa.

“Yo soy del Internet, soy del mundo globalizado, soy ciudadano del mundo”, pregonan con orgullo muchos jóvenes escritores, “¿por qué tengo que hablar de mi casa, de mi barrio, de mi ciudad, de este país?” Y ubican sus historias en la galaxia Andrómeda o en algún lugar de Europa para sentirse universales, pero no en África, en el Caribe ni en Centroamérica. ¿En esta huida de lo nacional, no estará implícito también un problema de colonización mental?

A quienes se atreven a hablar de un teatro nacional se les acusa de querer poner una muralla de nopal en las fronteras y de ordenar que los personajes de sus obras vistan como charros o como indígenas.

La verdad es que no hay contradicción entre lo nacional y lo universal...

Hay un movimiento dramático que viene del norte de México. Rocío Galicia del CIRU ha documentado el fenómeno, sus autores, sus temas, sus situaciones dramáticas, sus obsesiones, sus recurrencias, su acento, su visión del rumbo. Nada más alejado del *costumbrismo* y del *realismo pedestre*, este teatro del norte que tampoco es homogéneo, pues se sustenta en una diversidad de regiones, voces y acentos.

Cada quien debe escribir lo que le dé la gana, o dirigir lo que cree le da prestigio (como autores de apellidos extranjeros). Lo que sí es cuestionable es que las instituciones públicas que se sostienen con los impuestos de los contribuyentes nacionales de este país, no pongan en vigor una política de Estado que fomente el arte, la literatura dramática de este país.

En Rusia, hay un teatro Chejov, del Estado, que permanentemente mantiene un repertorio de este autor; para la *Comédie* en Francia, primero son los franceses y luego la apertura a los demás. En Inglaterra es política de Estado producir permanentemente el teatro isabelino y el teatro inglés contemporáneo.

En México no, en las instituciones públicas culturales—UNAM, INBA y demás, salvo la Universidad Veracruzana— sólo por excepción y en ciertas



épocas se ha producido teatro basado en autores mexicanos.

Los servidores públicos de esas instituciones han dicho que sí hacen teatro nacional, porque los actores, directores, técnicos y público son mexicanos. Esto es una broma o una falacia engañosos.

En 2005 se celebró el centenario del nacimiento de Rodolfo Usigli, Celestino Gorostiza y Salvador Novo, pero no hubo un solo montaje de sus obras en la conmemoración. Pero eso sí, la UNAM y el INBA produjeron un ciclo magno dedicado a Shakespeare. Eterno y maravilloso Shakespeare, ¿pero no podía esperar un año para no excluir a los nativos?

Nunca los autores mexicanos trascenderán el tiempo, ni serán clásicos (como Lope de Vega o Juan Ruiz de Alarcón) si antes no son contemporáneos, es decir, si antes no tuvieron vigencia en su tiempo.

A finales de los años setenta surgió el movimiento Nueva Dramaturgia Mexicana, impulsado por Emilio Carballido, quien ante las voces institucionales que decían que no hacían teatro nacional porque no había dramaturgos en México, respondió: “Sí hay y vamos a descubrirlos”. Y gracias a la Universidad Autónoma Metropolitana, 36 nuevos autores fuimos presentados en teatros marginales, de Tlatelolco, Iztapalapa y la Colonia Obrera (sí, un foro en un edificio de oficinas de Hacienda en Izazapa).

La mayoría de las obras de estos autores tardaron de quince a veinte años en ser presentadas en un teatro del INBA o de la UNAM.

Rodolfo Usigli es el padre del teatro nacional, porque en su teatro (*Corona de fuego*, *Corona de luz*, *Corona de sombras*, *El gesticulador* y sus *Comedias impolíticas*) reflexionó sobre el origen de nuestra idiosincrasia, sobre nuestros mitos, sobre la familia, el poder y nuestra clase política.

Con el debate de ideas desde el escenario, que contribuye a la provocación, a la exhibición de

¿En la huida de lo nacional no habrá también implícito un problema de colonización mental?

Usigli es el padre del teatro nacional, porque en su teatro... reflexionó sobre el origen de nuestra idiosincrasia, sobre nuestros mitos, sobre la familia, el poder y nuestra clase política.

nuestras contradicciones, a la revelación de culpas y frustraciones y a la apertura de puertas y ventanas a otros universos, se edifica un teatro nacional.

El teatro de Rodolfo Usigli, como el de Elena Garro, como el de Emilio Carballido, como el de Sergio Magaña, como el de Vicente Leñero, póker de ases y como el de sus discípulos Jesús González Dávila, Óscar Liera, Gerardo Velásquez, Óscar Villegas, Juan Tovar, Sabina Berman, Tomás Urtusástegui, Flavio González Mello, y el caso del solitario Ignacio Solares convierte en metáfora escénica la pesadilla de la historia y de la cotidianidad.

Un clásico ruso ha dicho en el siglo XIX: Si quieres ser universal, habla de tu aldea. Octavio Paz lo dijo en el siglo XX en uno de sus ensayos: Lo regional es lo universal.

México son muchos Méxicos. La ciudad de México contiene múltiples ciudades.

En la multiplicidad y la diversidad está la riqueza de nuestro patrimonio. No tenemos una identidad, sino muchas identidades. Cuando hablamos de teatro nacional no estamos hablando de un solo teatro, sino de muchos teatros, muchas visiones del mundo, pero desde aquí. Un teatro con aroma, sabor y color. Lo contrario a las propiedades del agua (inodora, insípida e incolora)

Que los dramaturgos escriban lo que les venga en gana, pero que los funcionarios públicos no hagan lo que se les antoje sino lo que establece su responsabilidad oficial: promover y fomentar la cultura y el patrimonio nacional que nos identifican como nación. Un teatro nacional que contemple el Universo desde esta región del mundo, un teatro que no imite, que no copie, que tenga influencias asimiladas. Un punto de vista desde este confín de la tierra. Un teatro nuestro de cada día.

VICTOR HUGO RASCÓN BANDA. Dramaturgo y presidente de la Sociedad General de Escritores de México (SOGEM). Entre sus obras más importantes se encuentran *La Malinche*, *Máscara contra cabellera* y *Playa azul*.



El gesticulador de Rodolfo Usigli
© Fernando Moguel

DOSSIER

¿QUÉ ES LO NACIONAL EN EL TEATRO MEXICANO?



NACIONALISMOS Y TEATRO

Fernando de Ita

Se nos olvida siempre lo evidente, de tan obvio: el teatro es la vuelta al origen oral de la historia.

Aunque la mayor parte de las obras de teatro parten de un texto escrito, hay que hablarlas para que tengan vida propia. El teatro surge del reconocimiento que tiene el hombre de su entorno; no hay teatro griego, acaso ateniense.

¿Qué es lo español en Cervantes, lo inglés en Shakespeare, lo francés en Corneille, lo alemán en Goethe? La lengua, claro está; la majestad que alcanzó el idioma en esas plumas. En distintas lenguas, estos escritores fueron los mejores oidores de su tiempo, porque la lengua primero se *parla*, luego se escribe.

El fervor nacionalista, entendido este sustantivo como la exaltación irracional de lo propio, requiere de una mentira común, de la creencia compartida en la grandeza de un pueblo, que anula ideológicamente las profundas diferencias de toda sociedad. ¿Qué celebra un chiapaneco cuando grita "¡Viva México!", el triunfo de los generales sonorenses al final de la Revolución de 1910?

En 1923 un notable grupo de escritores y periodistas *criollos*, fundó la Unión de Autores Dramáticos en nombre de su *mexicanidad*. Rodolfo Usigli, el padre teórico del teatro nacional, tenía sangre polaca. Los Contemporáneos, por el contrario, hicieron el mejor teatro mexicano de la primera mitad del siglo XX, montando piezas de autores extranjeros.

¿Qué es lo nacional en el teatro? ¿El teatro folclórico, el drama histórico, la comedia costumbrista? ¿La obra de Ludwik Margules, hecha íntegramente en México, no es mexicana porque su autor nació en Varsovia? ¿La obra de José Luis Cruz, compuesta mayormente con textos de autores extranjeros, es más mexicana que la de Ludwik por los orígenes lacandones de José Luis?

El teatro de la Revolución Mexicana está escrito con el canon del teatro español; la estructura dramática del teatro de Usigli es un homenaje al teatro inglés; la mejor, tal vez la única tragedia del teatro mexicano, *Moctezuma II*, de Sergio

El fervor nacionalista... requiere de una mentira común, de la creencia compartida en la grandeza de un pueblo, que anula ideológicamente las profundas diferencias de toda sociedad.

Magaña, cumple admirablemente con los preceptos aristotélicos, no con la dramática azteca.

¿Qué hay de mexicano en la obra de Sor Juana?, no la estrella, no el astro sino el firmamento del teatro virreinal; ¿quizá el clima del altiplano y el sabor de la granada china que comía a escondidas por la textura viscosa de ese fruto testicular? Los alegatos a favor y en contra de la mexicanidad de Juan Ruiz de Alarcón lo convierten en el primer *espalda mojada* de nuestro teatro.

"Teatro y nación" debió ser el título de esta sección de la revista. Entonces sí, Lope de Vega es un autor español porque en sus obras se expone magistralmente el sentido del honor que distingue a las diversas etnias que forman la *noción* que tenemos, desde fuera, de una *nación* como España, confrontada históricamente por sus regionalismos.

Aquí es necesario decir que el teatro del Siglo de Oro está escrito en castellano, no en catalán, ni en vasco, ni en gallego, es decir, en el idioma dominante. Si el teatro escrito es el triunfo de la palabra, el teatro del Siglo de Oro es la victoria de la lengua del vencedor, de su visión, de su manera de nombrar las cosas.

Desde los aztecas, los mexicanos tenemos la necesidad de justificar nuestro oscuro pasado. Para ser dignos de la historia, los mexicas se apropiaron de la historia de los toltecas y de ese modo *mejorar* su origen proletario. No tenemos, como nación, el patronímico de los pueblos más cultos de Mesoamérica. Somos aztecas, es decir, nacionalistas derrotados.

El muralismo de Orozco, Rivera, Siqueiros, es, en sus inicios, una reivindicación del indigenismo, una admirable *visión de los vencidos* que ponía en

...Siqueiros declara:
"no hay más ruta que la nuestra",
y lo que fue un homenaje a la raza
se convierte en racismo.

primer plano el orgullo de los pueblos originales y la crueldad de sus vencedores. Cuando el coronel Siqueiros declara: “no hay más ruta que la nuestra”, lo que fue un homenaje a la raza se convierte en racismo.

En 1924 triunfa en Nueva York una revista musical que presenta una audaz sofisticación de los bailes regionales de México. Cincuenta años más tarde, Amalia Hernández lleva al paroxismo el triunfo del color local sobre su esencia. Los puristas de la danza y los etnólogos se rasgan las vestiduras. El público internacional aplaude a rabiar el nacionalismo de Amalia Hernández.

En México hemos tenido muchos intentos de teatro nacional, pero no nacionalista. Porque una cosa es tratar de romper los paradigmas del teatro español que dominó al teatro mexicano hasta la mitad del siglo xx, y otra predicar en el escenario que como México no hay dos. De hecho, la carpa y el teatro de revista son más una crítica que una celebración de ese apotegma.

Ni el “fin de la historia”, ni la globalización, ni la simulación virtual de la realidad han superado el sentido de pertenencia del individuo a su lugar de nacimiento. En rigor, nadie ama a su país por el todo sino por las partes. Hay más de tres mil kilómetros de diferencia entre un mexicano del norte y un mexicano del sur.

En los ochenta, los bárbaros del norte acuñaron una frase mortal: “Haz patria, mata un chilango”. Para los nacionalistas de la frontera norte, México

Ni el “fin de la historia”, ni la globalización, ni la simulación virtual de la realidad han superado el sentido de pertenencia del individuo a su lugar de nacimiento.

termina en Zacatecas. Los nacionalistas de la frontera sur no pueden darse ese lujo porque tienen que cruzar los estados del norte para llegar al sueño americano. A cambio, han poblado aquellos territorios de paletterías “La Michoacana”.

En el Valle del Mezquital hay indios ñañú que llegan a los Estados Unidos sin hablar español y regresan a su pueblo hablando inglés. Como pasan de mojados, ni siquiera tienen que conseguir un documento que los identifique como mexicanos. ¿Dónde está la obra de teatro que toque este espinoso problema de la identidad nacional?

Usigli plantea su teatro antihistórico como una reflexión poética –valga la paradoja– sobre los puntos cardinales de nuestra identidad como pueblo, pero quien logra cruzar esa jungla de

versos y prosa sale de ahí con más preguntas que respuestas. Siguiendo a Usigli, uno se pregunta secretamente si no seríamos un mejor país de haber triunfado Maximiliano, y no Juárez.

En México, el teatro es parte de la simulación nacional: yo simulo que hago teatro, tú simulas que lo ves.

Border Santo, de Virginia Hernández, y *Cartas al pie de un árbol*, de Ángel Norzagaray, continúan en el siglo xxi la larga lista de obras que desde finales del siglo xix han llorado lágrimas de tinta por nuestros indocumentados, que guardan los usos y costumbres de su lugar de origen. ¿Amar la tortilla es ser mexicano o hijo del maíz (sic)?

En Polonia el teatro fue, desde los tiempos medievales, un acto de resistencia en contra de los invasores de esa tierra de nadie. En Inglaterra, el teatro isabelino le dio sangre y cuerpo a la historia real de ese pueblo. En Francia, el teatro hizo del idioma local un bien común. En México, el teatro es parte de la simulación nacional: yo simulo que hago teatro, tú simulas que lo ves.

Se ha dicho que la carpa fue una genuina muestra del teatro mexicano por su color, su sabor, su idiosincrasia. Aunque en sus cuadros no faltaba el nortño adinerado, el indio miserable y el yucateco azorado, la carpa es un teatro de costumbres locales, ciudadanas, chilangas, en el que el pícaro del Siglo de Oro se viste con la gabardina de Cantinflas.

“Un pueblo sin teatro es un pueblo sin verdad”. Don Rodolfo tuvo, tiene toda la razón. La simulación de nuestra vida pública es tan desaforada que es imposible fundar una sociedad coherente y veraz sobre ese



teatro de sombras. Nuestro teatro es tan falaz como nuestra realidad, y nadie ha fundado un teatro de verdad con un país de mentiras, o viceversa.

FERNANDO DE ITA. Crítico e investigador teatral, dramaturgo y periodista cultural por más de 25 años. Publica en *Reforma* y es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte (FONCA).



Border Santo, de Virginia Hernández © Carlos Moreno

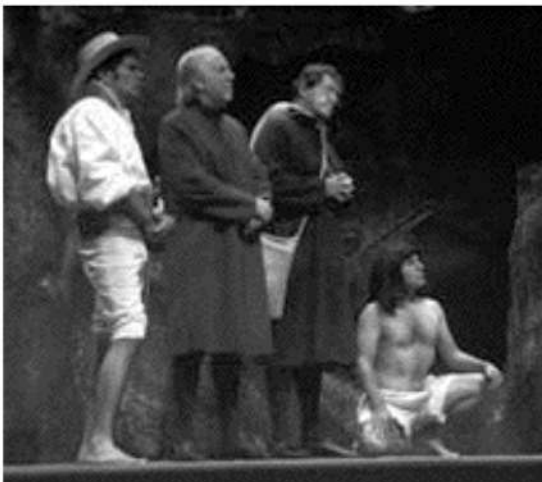
NACIONALIDAD Y FICCIÓN TEATRAL: MÁS DE UN PUNTO EN COMÚN

EL TEATRO Y LA ESQUIZOFRENIA NACIONAL

Flavio González Mello

1

Parto de la convicción de que la nación no existe; no, al menos, como un ente superior y previo a los habitantes de un país, capaz de dotarlos de una serie de rasgos específicos —la tan mentada idiosincrasia—. El concepto de nación mexicana es una invención de algunos criollos que, en los albores del siglo XIX, trataron de darle un sustento conceptual a la necesidad de cortar la subordinación del virreinato de la Nueva España a la asfixiante burocracia peninsular. Para justificar la emancipación (o, mejor dicho, la redefinición de su relación con el Rey, a quien los insurgentes, en principio, juraron someterse siempre y cuando desapareciera la intermediación del aparato gubernamental español), los novohispanos recurrieron a los antecedentes que hubiera a la mano, sin importar que, a menudo, tuvieran signos opuestos y hasta excluyentes. Así, se apeló simultáneamente tanto a los derechos que les otorgaba el ser los supuestos descendientes de los primeros conquistadores llegados de España en el siglo XVI, como a los derivados de proclamarse como los legítimos herederos de los habitantes originales de estas tierras. La conciliación de ambos extremos (derechos del conquistador y derechos del conquistado) como si fueran una misma cosa es una típica operación fundacional, que ilustra el carácter un tanto esquizofrénico de nuestra identidad nacional. Otro ejemplo de ello es la fabricación de una supuesta línea de legitimidad independentista que uniría el grito de Hidalgo en Dolores con el golpe de estado de Iturbide, como si se tratara de un solo proceso y un mismo movimiento.



1822, *el año que fuimos imperio*, de Flavio González Mello, © Fernando Moguel

La nacionalidad es un simulacro que se construye mediante operaciones contradictorias y artificiales como éstas, proceso que tiene más de un punto en común con la elaboración de una ficción teatral. En ambos casos, se trata de fabricar una realidad alterna que resulte, si no propiamente coherente, al menos sí convincente al ser escenificada. El Presidente que cada 15 de septiembre sale a su balcón y hace sonar la campana de Dolores al grito de “¡Vivan los héroes que nos dieron patria!” no hace otra cosa que protagonizar una representación del momento en que supuestamente se originó nuestra individualidad como nación. El carácter

El 15 de septiembre no es otra cosa que protagonizar una representación del momento en que supuestamente se originó nuestra individualidad como nación.

básicamente imaginario de esta rutina escénica es fácilmente demostrable, comenzando por el hecho de que Hidalgo no se alzó al grito de “¡Viva la Independencia!” sino de “¡Viva Fernando VII!”,¹ y que eso ocurrió la mañana del 16 de septiembre y no la noche del 15, como quiso el capricho de Porfirio Díaz, que adelantó unas horas el festejo patrio para que coincidiera con su cumpleaños. Pero, por más que estos hechos sean históricamente refutables, tienen un sentido de realidad y una fuerza dramática propias dentro de la ficción nacional.

Tal vez, después de todo, no resulte un dato menor el hecho de que el Padre de la Patria fuera aficionado al teatro y haya representado a Molière (y no sólo eso, sino nada menos que el clásico sobre la simulación: *Tartufo*). Ibarguengoitia subrayó el hecho en su novela *Los pasos de López*, cuyo título deriva, precisamente, de que al final de su vida, y sin que nadie se dé cuenta, el cura Periñón firma su retractación con el nombre del personaje de un sainete que años atrás representó en las tertulias provincianas de donde, entre tazas de chocolate y representaciones de aficionados, habría de surgir la Independencia. Que los insurgentes eran aficionados al teatro y lo usaban como arma (al



NACIONALISMOS Y TEATRO

menos, retórica) para combatir a sus enemigos, salta a la vista en diversos documentos históricos; la gente de teatro, en cambio, parece haber estado más alejada de la realidad. Mientras los primeros se dieron a la tarea de forjar un mito que fuera escenificable y le diera coherencia a la idea de nación, los segundos continuaron representando los temas de siempre con las convenciones de siempre. La consumación de la independencia no trajo consigo el florecimiento de una “dramaturgia mexicana” original y pujante; el teatro del nuevo país siguió siendo, básicamente, un teatro español. Nada de qué sorprenderse, por otra parte, si pensamos que el gobierno del malogrado Imperio y la inestable República también quedó en manos de españoles (“españoles americanos”, como se les designaba en tiempos de la Colonia para diferenciarlos de los peninsulares). Entre las prioridades de estos primeros gobernantes no figuraba la necesidad de construir un teatro nacional —a menos que se tratara de un recinto teatral al que luego le pudieran endosar su nombre.²

2

Otro concepto fundamental en el proceso de la Independencia fue el de la mayoría de edad. Se suponía que Nueva España era para la metrópoli como el hijo que, habiendo alcanzado la suficiente madurez, dejaba de depender de las decisiones del padre y se iba de casa, no sin antes agradecerle la guía recibida durante sus tres siglos de infancia. Esta idea permitía legitimar tanto la Conquista (que dejaba de ser un mero acto de prepotencia para convertirse en un trauma necesario, algo así como las palizas correctivas que un padre amoroso le propina a su hijo “por su propio bien”) como la Independencia, pues el niño ya estaba plenamente evangelizado (que supuestamente había sido el objetivo central de la Conquista) y tenía los modales y la formación necesarios para participar en las conversaciones de las naciones adultas.

Ni el “fin de la historia”, ni la globalización, ni la simulación virtual de la realidad han superado el sentido de pertenencia del individuo a su lugar de nacimiento.

Siglo y medio más tarde, los dramaturgos mexicanos se entregaron a una búsqueda que de algún modo estaba emparentada con la de los ideólogos de la Independencia. En los años cincuenta y sesenta se extendió la creencia de que, para hablar definitivamente de la existencia de una dramaturgia nacional, era necesario que ésta fuera capaz de generar sus propias tragedias. Se trata de otra de esas operaciones paradójicas en las que se funda la identidad: para ser mexicanos hay que sonar como griegos. Los más importantes autores de la época se lanzaron a la búsqueda de la Gran Tragedia Mexicana que confirmaría que nuestro teatro había alcanzado su mayoría de edad y estaba en condiciones de dialogar al tú por tú con las dramaturgias de Europa; una vez emancipados, se volvería innecesario seguir representando historias de daneses indecisos y tebanos arrogantes, pudiendo poblar nuestros escenarios con las tribulaciones de los reyes chichimecas y tlaxcaltecas, que con toda seguridad nos atañerían mucho más. Se daba por hecho que estatura trágica-trágica, así como la de los héroes griegos, sólo podían tenerla los reyes prehispánicos, y si acaso uno que otro caudillo malgrado de la Revolución Mexicana.

Fueron muchos los intentos que se hicieron por concretar a la Madre de Todas Nuestras Tragedias, con resultados que, en la mayoría de los casos, no hicieron sino confirmar que por ese camino sólo conseguiríamos convertirnos en maquiladores de burdas imitaciones de las tragedias de Esquilo y Sófocles. Tan burdas, que no le costó mucho trabajo a Ibarra-Guio recalcar su carácter involuntariamente paródico en ese delicioso drama satírico intitulado *No te achicopales, Cacama*.

3

La construcción del simulacro de la identidad es el tema que muchos consideran como el texto fundacional de la dramaturgia mexicana. En *El gesticulador*, Usigli nos lleva a presenciar la fabricación del mito —uno de cuyos artífices es, inevitablemente, un extranjero—. La mentira del caudillo revolucionario justo y honesto que se retira a vivir oscuramente como maestro de primaria está cimentada tanto en retazos de la mitología revolucionaria como en las fantasías del gringo que por una casualidad pasa la noche en casa de César Rubio, y a quien éste le vende exactamente lo que quiere oír. En un momento dado, Rubio le cuenta a Oliver Bolton la verdadera historia de su homónimo, el caudillo revolucionario asesinado por su propio asistente; pero tal versión de los hechos es inmediatamente descartada por el historiador norteamericano, quien la considera poco verosímil: incongruente con el carácter del personaje. Estamos asistiendo al momento preciso en que nace el mito; a partir de ahí, el personaje

ideado a dos manos por Bolton y Rubio escapará al control de ambos y seguirá sus propias reglas, no ya las del historiador sino las del poeta que, como decía Aristóteles, debe olvidarse de los hechos tal y como ocurrieron y reformularlos de la manera en que debieron ocurrir.

En los libros de texto gratuitos y en los ritos cívicos también se representan los hechos aristotélicamente, como debieron ocurrir. Pero para completar el simulacro identitario, es necesaria la presencia de alguien que venga de fuera. Los mexicanos somos espectadores de la representación del 15 de septiembre pero, al mismo tiempo, se supone que la protagonizamos: nosotros mismos somos los festejados; por ello, requerimos de un verdadero espectador, un Oliver Bolton que nos diga qué nos falta y qué nos sobra para ser lo que realmente somos. Varios lugares comunes de la idiosincracia, como la supuesta relación festiva del mexicano con la muerte o la afirmación de que México “es un país surrealista”, tienen su origen en la mirada de visitantes extranjeros que así han definido este país (y sabemos que, según los principios de la construcción dramática, la



1822, el año que fuimos imperio, de Flavio González Mello, © Fernando Moguel

“Daría la impresión de que esta necesidad de ser lo que afuera imaginan que somos ha tenido consecuencias en cierto tipo de teatro que se produce específicamente para viajar a festivales en otros países.”

definición que un personaje hace de otro suele decir más de quien define que de quien es definido). Las fantasías que los demás tienen de nosotros y los arquetipos forjados para otras identidades juegan un papel tan relevante en nuestra propia definición de la nacionalidad, que si tratáramos de limpiarla de todas estas ideas difícilmente quedaría mucho en pie. Roger Bartra ha señalado cómo, por

ejemplo, la imagen del indio melancólico —uno de los cimientos de la identidad nacional, y eje iconográfico de varios movimientos artísticos de corte nacionalista— no es más que la apropiación de un arquetipo de la cultura occidental con más de dos mil años de antigüedad, que lo mismo es utilizado en México que en Rusia, en Portugal, en Inglaterra y en muchos otros países, todos los cuales lo consideran, como nosotros, un rasgo indudablemente local.

Darí la impresión de que esta necesidad de ser lo que afuera imaginan que somos ha tenido consecuencias en cierto tipo de teatro que se produce específicamente para viajar a festivales en otros países.³ No es raro en estos casos percibir que los temas y las estéticas han sido elegidos para satisfacer las expectativas de los programadores y los públicos de los países a los que el espectáculo viajará, es decir, a su idea de lo que un espectáculo mexicano debe ser. El asunto podría ser aprovechado asumiendo cierto cinismo; pero con frecuencia ocurre que, en vez de eso, nosotros también terminamos pensando que eso es lo que realmente somos. Tal vez, un día de estos deberíamos dejar de obsesionarnos por el problema de quiénes somos y empezar a preguntarnos quiénes nos interesaría ser.

¹ Días más tarde, en su primera proclama formal, Hidalgo reiteró: “unámonos a sostener una causa a nuestro parecer justa y santa, como lo es mantener ileso nuestra santa religión, la obediencia a nuestro romano pontífice y a nuestro rey y señor natural, a quien hemos jurado obedecer, respetar su nombre y leyes, cuidar de sus intereses, perseguir a cuantos se opongan a ello”.

² Antonio Magaña-Esquivel especula sobre la posibilidad de que el “Antonio Santa Anna”, autor de una obra intitulada *El blanco de por fuerza*, que participó en un concurso convocado en 1805 por el *Diario de México*, pudiera ser el mismo Antonio López de Santa Anna que ocupó la presidencia una y otra vez durante la primera mitad del siglo XIX. Las fechas lo hacen improbable (en aquellos años, el futuro dictador era apenas un niño), aunque la idea no deja de tener un cierto atractivo poético: ¿cómo no imaginar al histrión por excelencia de nuestra política, tan aficionado a los cambios de chaqueta, las peripecias y los salvamentos de último minuto, sucumbiendo a la tentación de probar fortuna en los terrenos del teatro? La teatralidad del personaje ya era explotada por los humoristas de su tiempo, que lo caricaturizaban, por ejemplo, como un Don Juan Tenorio que recitaba su sainete en el gran tinglado nacional.

³ Tampoco éste es un fenómeno exclusivamente mexicano: en las mesas de trabajo sobre teatro e identidad nacional llevadas a cabo durante la Puerta de las Américas del año pasado, por ejemplo, los españoles se quejaban de que en su país cada vez se producían más obras con fines de exportación.

FLAVIO GONZÁLEZ MELLO. Director, dramaturgo, guionista y cineasta, es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte.

NACIONALISMO E IDENTIDAD FLUIDA EN LA DRAMATURGIA DEL NORTE DE MÉXICO

Enrique Mijares

Es difícil hablar de nacionalismo cuando la idea de nación a menudo se reduce a ciertas señas de identidad que pesan, o debieran pesar, sobre los individuos que la conforman, más allá de las circunstancias que éstos enfrentan; en tanto que frente a los miembros de otras naciones tales atributos identitarios constituyen motivos de escarnio, discriminación y segregación, cuando no de confrontación y belicosidad. Así, algunas etiquetas como nacionalsocialismo y nacionalsindicalismo son sólo un par de los múltiples ejemplos vergonzosos de radicalización o balcanización a ultranza, que apoyados en ciertos rasgos culturales, en especial los raciales y los religiosos, pretenden elevarse al rango de dogma universal, sin desdeñar para ello el fulminante exterminio de los otros, los distintos.

En estos días, cuando transitar libremente por el ciberespacio resulta una práctica indiscriminada, democrática, por medio de la cual se puede acceder instantáneamente a cualquier lugar del planeta, nuestro mundo —lejos de unificarse en el anonimato como lo supone el hegemónico sistema de mercado global— tiende a la disgregación en aras de una multitud de posicionamientos extremistas pretendiendo cada cual abarcar y avasallar al otro, imponer su voluntad omnímoda a los otros, de modo que es común encontrar todo tipo de barreras y limitaciones étnicas, religiosas, políticas... que exacerban las diferencias hasta el fanatismo y fragmentan la coexistencia armónica de los habitantes aislándolos en guetos, reservaciones o cárceles virtuales.

Así planteado, el nacionalismo no únicamente es la frontera, tajo, *border* o línea imaginaria que fragmenta el horizonte en partes irreconciliables; la mayoría de las veces ni siquiera tiene que ver con la geografía o con asuntos aduanales, sino suele ser una experiencia emocional, un estado del alma que naufraga en el océano de identidades nacionales imbricadas, con-fundidas, inextricables.

La pureza cultural, llámese identidad nacional o sentimiento patriótico, no existe, como tampoco, por mucho que lo proclamen algunos grupos supremacistas, existen jerarquías basadas en el color de la piel o en la religión que ellos profesen, sino una diversidad de matices mayor que cualquier gradación cromática basada en los estudios newtonianos de la descomposición de la

luz. De esa suerte, todo a nuestro alrededor acusa mestizaje, sincretismo, mixtificación, fluidez.

Símbolos nacionales como la bandera, un escudo, lema o himno no son sino artefactos culturales motivo de numerosas interpretaciones y modificaciones a través del tiempo. La virgen de Guadalupe, pongamos por caso, según la creencia popular y a pesar de las impugnaciones, quedó estampada —diciembre de 1531— en el sayal de Juan Diego, flamante santo; fue bandera del movimiento de Independencia en septiembre de 1810, y hoy por hoy es símbolo de la unidad nacional mexicana. Todo ello sólo es una parte de la mixtificación a la que Carlos Fuentes se refiere en *Los años con Laura Díaz*: “¿Te das cuenta qué cosa más genial? Es una virgen cristiana e indígena, pero también es la Virgen de Israel, la madre judía del Mesías esperado, y tiene un nombre árabe, Guadalupe, río de lobos. ¡Cuántas culturas por el precio de una estampa!”

La pureza cultural, llámese identidad nacional o sentimiento patriótico, no existe todo a nuestro alrededor acusa mestizaje, sincretismo, mixtificación, fluidez.

En esta frontera virtual, cuyo signo es la polisemia, convergen como en un diseño textil los aparentemente confiables datos geográficos, los más disímolos acercamientos filosóficos, las heterogéneas características raciales, las inopinadas manifestaciones culturales, las distintas necesidades existenciales y las innumerables expectativas de superación personal. Estos factores constituyen una encrucijada, una cita en la que toda especulación y toda simulación son posibles y, por ende, no pueden quedar satisfechos mediante respuestas únicas y caminos cerrados, es decir, no a través de métodos convencionales y estructuras añejas, sino con diálogo abierto, pensamiento sistémico y desempeño solidario; esto es, no la uniformidad ni la globalización cosificadora, sino la pluralidad en la individualidad, lo uno en lo diverso, la *universidad*.

Así, al menos, lo han comprendido algunos hacedores de teatro afincados, real o espiritualmente,



NACIONALISMOS Y TEATRO

en el Norte de México, particularmente dramaturgos cuyo eje mental es la frontera, pero, permítaseme insistir, no la zanja, herida, costura, cicatriz o linde en el terreno, sino las murallas virtuales que es posible franquear, atravesar, incluso remontar, para ir más allá, para inventar, prolongar, comprender el otro lado, “los otros lados”, y experimentar la totalidad del mundo como si de una extensión de nosotros mismos se tratara. Es un movimiento silencioso, todavía incipiente y fuertemente marginado que a pesar de los obstáculos y las rémoras, a despecho de los modelos mentales validados por el centralismo, costumbre política y atavismo cultural, tiene la esperanza puesta en la diversidad, en la tolerancia de las diferencias y en el respeto a las libertades individuales.

Digamos, siguiendo a Jorge Dubatti, que las micropoéticas de cada uno de los dramaturgos norteños corresponden, sí, al archipiélago de la macropoética septentrional, y en el ejercicio de la archipoética simultánea, sucesiva o alternativamente poscolonial, neohistoricista, cuántica... que se está escribiendo en el mundo en el siglo veintiuno.

ENRIQUE MIJARES.
Dramaturgo, director del grupo teatral y la Editorial Espacio Vacío. Miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte y catedrático de la Universidad Juárez de Durango.

HACIA UNA EVALUACIÓN JUSTA DEL TRABAJO DE USIGLI

RODOLFO USIGLI Y EL NACIONALISMO MEXICANO

José Ramón Alcántara Mejía

Los valiosos estudios hasta ahora desarrollados en torno a la obra de Usigli han rescatado su poética teatral, pero hay un Usigli apenas conocido, el Usigli de la modernidad. Los archivos de cerca de un cuarto de millón de materiales depositados en la Universidad de Miami, en Ohio, empiezan a revelar a un Usigli en diálogo con los intelectuales nacionales e internacionales de su época —algo que sólo se atisbaba en su obra publicada— abierto a todas las tendencias no obstante tener una visión clara de su propia posición. Un Usigli que fomenta la cultura nacional y propone la creación de un Centro Nacional de las Artes donde se ubicaría el Teatro del Mundo, un Usigli que ve el teatro como el elemento integrador de todas las artes, un Usigli que desde el principio planeó y se preocupó por la realización de un programa pedagógico porque concibió al arte como la manera más efectiva de resignificar la identidad nacional a la luz de una modernidad de la que él era plenamente consciente y la cual él entendió en toda su profunda complejidad.

señala el desmoronamiento de la Europa ilustrada y de las naciones-estado que llevó a la Primera Guerra Mundial; a la vez, en el campo de las artes, la filosofía, la ciencia y la teología se cuestionan los parámetros cerrados de la Ilustración. Evidencia de ello es el surgimiento de las vanguardias, aunque sería simplista nombrar como vanguardias sólo aquellas expresiones formales que emergen en la modernidad.

En este contexto, es significativo observar los parámetros que enmarcan el pensamiento moderno de Usigli. Bastaría señalar su actitud como miembro del comité que elaboró el programa de obras de Bellas Artes, entre las que se incluía *El gesticulador*, presionando para que estuviera formado por autores modernos, contra la actitud original que pretendía sólo autores clásicos.¹ Pero ello no significó el desdén por el teatro popular sino, por lo contrario, confiesa que su “intención general desde las ‘tres comedias impolíticas’, había sido la de trasladar al teatro en serio la temática popular, de revista o de carpa. Experimentaría yo

en la crisis de la modernidad. En este sentido la vanguardia humanista inicia la recuperación de lo oral, lo particular, lo local, lo temporal, en fin, de la subjetividad, sin desdeñar la objetividad que es vista como uno de los criterios y no el único criterio de la verdad. Uno, pues, tendría que ubicar esta otra “vanguardia”, por ejemplo, en el teatro filosófico de Pirandello, en las propuestas existencialistas europeas y en el neorealismo del teatro norteamericano, así como en sus cruces con las vanguardias “formales” posteriores del teatro de Brecht, Beckett y Pinter, entre otros.

En este contexto, Usigli se encuentra a la par que Pirandello, no tanto por la influencia en su obra del dramaturgo italiano —cosa que Usigli mismo no consideró determinante—, sino por compartir una misma visión que él aplica a la comprensión de la naciente nación mexicana.² En sus “Doce notas” de 1943, refiriéndose a la Revolución, señala que su crítica de la realidad desde la teatralidad es una constante en tanto instrumento de la verdad: “La revolución que acabará con lo revolucionario en México, que será mexicana de veras, es la obra inversa [la que revela la verdad sobre la demagogia de la Revolución, de la historia en general], el hijo pródigo de esta teoría” (Usigli: 478).

No es necesario ahondar sobre el “vanguardismo” formal de Usigli, porque ya existen trabajos, como el de Deborah J. Cohen, que toman en cuenta las técnicas escénicas experimentales que, desafortunadamente, no han sido tomadas en cuenta en las producciones que de ellas se han hecho.³ Recientemente, Lourdes Cornejo-Krohn ha realizado una lectura posmoderna de las “Coronas”, confirmando la originalidad de la escritura escénica codificada en la dramaturgia usigliana. Debemos recordar que para Usigli el teatro no era de ninguna manera literatura, sino acción, y la poética teatral se encontraba en la acción y no en la escritura.⁴ Cohen señala la fusión de estos aspectos vanguardistas con aquello que a Usigli más le interesaba: la conformación de una teatralidad mexicana centrada en el tema de la identidad, ya que para él una teatralidad de vanguardia sólo tenía sentido en México si en ella se construía la problemática nacional, como de hecho ocurre con las vanguardias europeas.

La obra de Usigli, pues, manifiesta una modernidad que no desdeña a la vanguardia, sino que asume una posición que exige del teatro algo más que experimentaciones formales. Ese algo más es su profunda preocupación por el desarrollo del país en medio de la modernidad a la que ha sido arrojado por la Revolución. En este sentido, podríamos decir que es Usigli, más que sus contemporáneos, quien introduce el tema de la modernidad no sólo en México sino en toda Latinoamérica a través del planteamiento teatral del problema de la identidad.

Jorge Larraín, cuestionando las perspectivas que pretenden ver a la modernidad como un fenómeno exclusivamente europeo, sugiere que habría que distinguir entre la modernidad cuyos efectos son globales, y la conciencia de modernidad que parte de la experiencia de la misma y que ocurre en un

el mismo halago de descubrir un corrido anónimo del siglo XIX que me probó que *Corona de sombra* está cerca del sentimiento popular” (Usigli: 556).

Para Usigli, pues, lo “moderno” no es el rechazo de la tradición, sino su *reteatralización*, y esto lo ubica en una posición distinta a las vanguardias formales, cuyo origen también se encuentra

Usigli “concibió al arte como la manera más efectiva de resignificar la identidad nacional a la luz de una modernidad de la que él era plenamente consciente y la cual él entendió en toda su profunda complejidad”.



Por ello, no es posible hacer una evaluación justa del trabajo de la persona que puso los cimientos del teatro mexicano contemporáneo sin fundamentarlos y enraizarlos en la modernidad del siglo XX y en una concepción sumamente desarrollada del significado de Nación, nacionalidad e identidad, en contraste con el “nacionalismo” que pretendían configurar los ideólogos del naciente Estado revolucionario.

El concepto de nacionalidad de Usigli recupera una visión humanista que siempre estuvo presente como una actitud crítica ante el desarrollo del racionalismo, y fue precisamente el fermento que, a finales del siglo XIX y principios del XX, puso en crisis a la modernidad ilustrada. El año de 1914

ámbito más localizado.⁵ En este sentido, si bien la modernidad se expande con la colonización del mundo que se inicia en el siglo *xvi* —y su presencia, cuando menos en el sentido humanista, en México se manifiesta en la tarea que realizan las primeras órdenes religiosas—, la experiencia y la conciencia de la modernidad adquieren forma latinoamericana y mexicana sólo hasta principios del siglo *xx*, cuando ocurre la primera crisis de la modernidad. “Desde comienzos del siglo *xx* comenzó un proceso de revisión de la modernidad en el que la ‘cuestión social’ asumió cada vez más una importancia fundamental” (Larraín: 36). Tal revisión significó el dismantelamiento de las nociones de progreso que ocultaban la explotación brutal llevada a cabo por el naciente capitalismo y sus instrumentos tecnológicos, de la marginación fundada en una visión racista del ser humano, del concepto de nación que partía del Estado y no de la realidad multicultural de los pueblos que la constituían, y de un concepto de verdad sostenido a partir de lo que hoy llamamos “los grades relatos” de la moral, la religión, la ciencia y la historia, y no de una realidad compleja y cambiante.

Después del retraso que propició la Colonia, la

Ante la reacción de la crítica mexicana a *El gesticulador*, Usigli exclama: “Lo que duele en mi pieza no es la crítica sino la autocrítica: el desnudarse de lo falso para quedar revestido sólo con el pudor extraordinario de la desnudez y la verdad.”

modernidad adquiere una nueva forma en América a partir de las luchas de independencia, pero, como señala Larraín: “Aunque las nuevas ideas traen consigo el comienzo de muchas transformaciones en política y cultura, el orden social permanece intacto en lo fundamental. Es ésta la razón por la cual la primera etapa de Modernización durante el siglo *xix* se puede denominar oligárquica” (Larraín: 40). La revisión que se hace en el siglo *xx* resulta también en un análisis crítico de la modernidad oligárquica, lo cual en México da origen a la primera revolución verdaderamente moderna en 1910.

La visión retrospectiva de la modernidad desde el siglo *xxi* también significa una revisión de la identidad, tanto individual como nacional. Si bien la Ilustración había propiciado una perspectiva esencialista formulada a partir de supuestos rasgos biológicos y sociales que, por supuesto, apoyaban tanto el racismo como las estructuras oligárquicas, la entrada del nuevo siglo significó, sin embargo, la inclusión de otros parámetros que culminaron proponiendo que la identidad es una construcción en la que intervienen tanto cualidades sociales compartidas como objetos materiales cuya producción y posesión es un elemento definidor de la identidad, así como la presencia de los otros, cuya opinión es internalizada, y ante quienes la identidad propia se define.

El resumen que realiza Larraín permite observar cuán desarrollado se encontraba el pensamiento de Usigli, pues *El gesticulador* es un claro ejemplo de una visión distinta de la identidad que clama por un acercamiento moderno. Basta citar la conclusión de las discusiones contemporáneas sobre la identidad, para observar el paralelo con el célebre drama del creador mexicano. Tales estudios, dice Larraín:

nos permite[n] comprender la identidad no como una construcción meramente pasiva, sino como una verdadera interacción en la que la identidad del sujeto se construye no tanto como una expresión del libre reconocimiento de los otros, sino también como resultado de una lucha para ser reconocido por los otros. Esa lucha responde a la experiencia de falta de respeto y se vive como indignación e ira y que el “yo” no acepta. Esta lucha [...] tiene la potencialidad de llegar a ser colectiva en la medida en que sus objetivos pudieran generarse más allá de las intenciones individuales. En este punto se encuentran las identidades personales y colectivas. (p. 48)

Identidades personales que se tornan colectivas y que adquieren la forma de “artefacto cultural, una clase de ‘comunidad imaginada’, como lo expresa Anderson en el caso de la nación” (Larraín: 52). Tal comunidad forma su propia historia a partir de los relatos, las tradiciones, las imágenes y símbolos, que dan forma a la identidad nacional. Pero a la vez, la conformación de la identidad nacional propiciada por la modernidad del siglo *xx* rompe el esteticismo de las identidades fijadas por la modernidad ilustrada y el romanticismo, para dar paso a una tensión:



Es una cuestión de “llegar a ser” así como de “ser”. Pertenece tanto al futuro como al pasado. No es una situación que ya existe, que trasciende lugar, tiempo, historia y cultura. Las identidades culturales provienen de algún lugar, tienen historias. Pero como todo lo que es histórico, sufren una transformación



NACIONALISMOS Y TEATRO

“...las ‘Coronas’ son la continuación más explícita de la retextualización de la historia y la identidad mexicana.”

constante. Lejos de ser eternamente fijas en algún pasado esencializado, están sometidas al continuo “juego” de la historia, la cultura y el poder. (Larraín: 60)

Por supuesto, la obra de Usigli da amplio testimonio de una concepción moderna de lo que significa la identidad individual y nacional, no sólo en *El gesticulador* sino también en sus tres “Coronas”. Usigli fue, sin duda, dolorosamente consciente del carácter innovador, moderno, de su propuesta. Al revisar la reacción de la crítica mexicana a *El gesticulador* no pudo sino exclamar: “Lo que duele en mi pieza no es la crítica sino la autocrítica: el desnudarse de lo falso para quedar revestido sólo con el pudor extraordinario de la desnudez y la verdad” (Usigli: 533). Sobre su personaje añade: “No puede decirse que el falso César Rubio, redimido de su mentira, transfigurado por la fe en la vitalidad de la Revolución, y que muere por ella, sea un valor negativo” (Usigli: 534). En efecto, César Rubio es la nueva nación mexicana, con todas sus contradicciones, asesinada precisamente por el falso nacionalismo de una revolución demagógica que inevitablemente daría paso a una nueva oligarquía.

Uno tendría que ahondar en el brillante ensayo que precede al estreno de *El gesticulador*, titulado “Epílogo sobre la hipocresía del mexicano”, de 1938, para entender que la obra no es una crítica destructiva de la Revolución y del carácter de César Rubio, sino todo lo contrario. Es el rescate de la verdadera Revolución, de aquella que inaugura la modernidad contemporánea en América Latina. De la misma manera, se trata de una propuesta de identidad verdadera, cuya cimentación es la revelación de la máscara impuesta por la colonización con el propósito de mostrar lo que podría ser una identidad verdadera, acto que efectivamente se manifiesta en César Rubio. Usigli señala en el ensayo mencionado:

El sistema colonial que protegió la hipocresía y la mentira de los indios, mestizos y hasta los inoculados criollos, privando a aquéllos de su idioma y de sus dioses, limitando sus transacciones comerciales, y frustrando a los otros de los mejores empleos y prebendas, es la

primera fábrica oficial de la verdad mexicana. (Usigli: 458)

Por supuesto, las "Coronas" son la continuación más explícita de la retexualización de la historia y la identidad mexicana. Si en *Corona de luz* Usigli elige un héroe extranjero para representar lo que sería una verdadera identidad es, creo yo, con el propósito de contrastarla no con la figura del juarismo sino con su sucesor, el afrancesado e ilustrado porfiriano, un porfiriano que asume una modernidad europea en decadencia como modelo para un futuro México, en lugar de proponer un verdadero proyecto de nación. "Un gobierno revolucionario" —dice Usigli en su ensayo— "sería en realidad aquel que, aun siendo monárquico, se adelantara a los del resto del mundo en ilusión del progreso social" (Usigli: 462).

Desde luego que el Maximiliano de *Corona de luz* no alude tanto al personaje histórico, sino a lo que significa como héroe moderno, tal como César Rubio o el Cuauhtémoc de *Corona de fuego*. Todos ellos son los verdaderos héroes modernos que poseen una visión de conjunto del pasado desde su propio presente para proyectar un futuro que es, según Walter Benjamin, la visión que la modernidad humanista opone a la modernidad ilustrada. En "Prólogo después de la obra" sobre *Corona de sombra*, de 1943, Usigli manifiesta en toda su plenitud su compromiso con la modernidad antiilustrada:

Vivimos en un mundo de progreso, de civilización y destrucción mayormente mecánicos [...] Esta época que revive precisamente la guerra y los mitos de hace siglos y vuelve a poner de moda los lugares de las viejas batallas [...] nos da la clave de que nada está aislado ni muere en el transcurso del tiempo; de que el pasado espera reunirse con el presente, y de que la única razón del presente es reunirse con el futuro. En otras palabras, el mundo que a nuestros ojos parece estar creándose y ser original, no podría lograr su objeto de creación si no se recrea a la vez, si prescindiera de sus muertos y se consagrara sólo a los vivos. (Usigli: 624)

El presente en el que se desarrolla *Corona de sombra* es la modernidad ilustrada, pero también parece ser su ocaso, en medio del cual se vislumbra otra realidad. Maximiliano, como paradigma del héroe verdaderamente moderno, dice Usigli: "es el verdadero precursor de un nuevo punto de vista: el príncipe demócrata" (Usigli: 628). Y continúa:

"...Usigli vio el teatro, o quizá ubicándonos en el presente podamos decir que vio el arte verdaderamente nacional, como aquel que configura la identidad verdadera, pues el artefacto es la expresión más material y más real de la identidad."

"Es el último príncipe heroico de Europa [...] con él muere un símbolo a la vez que nace otro. En él muere la codicia europea; en él nace el primer concepto cerrado y claro de la nacionalidad mexicana" (Usigli: 629).

¿Por qué elige Usigli a Maximiliano como el paradigma de la verdadera identidad mexicana? Tal vez porque, como él, su identidad no es la nacionalidad ni la historia falseada, sino la realidad mexicana con la que se compromete y por la que está dispuesto, como Cuauhtémoc en *Corona de fuego*, o como César Rubio en *El gesticulador*, a morir. Evidentemente Usigli mismo se ve reflejado en este tipo de héroe moderno: "Nacido en México" —dice— "de padres europeos, no españoles, he descubierto, por ejemplo, que nada me separa de esta tierra, que disfruto ver sus problemas, de una perspectiva extraordinaria, orgullosa y apasionada, y de una presencia sin retorno a Europa" (Usigli: 635).

Ser moderno es ser universal no a partir de un falso esencialismo, sino de una realidad local, arraigada en una historia verdadera que se proyecta en la configuración de un futuro. Por eso para Usigli el teatro, como para otros tantos pensadores de la modernidad, es el paradigma por excelencia de lo verdaderamente moderno. En su "Ensayo sobre la actualidad de la poesía dramática" de 1947, Usigli propone que el teatro es articulador del tiempo, retexualizador de la historia y, por consiguiente, formador de la verdadera política. "Separada de la estética" —dice— "y, por consiguiente, de la ética y de la conciencia puras, la política mexicana se desvinculó del concepto filosófico de la política, convirtiéndose en una fuerza ciega y mortal."

Como sus héroes, Usigli es capaz de ver la totalidad del proyecto de la modernidad, de manera que era plenamente consciente del cambio que significó la Segunda Guerra Mundial para la modernidad: el inevitable desplazamiento del centro hegemónico de Europa a Norteamérica. De ahí que haya percibido la amenaza de una nueva colonización que pondría en riesgo esa identidad que estaba en vías de construirse. Así, en sus "Doce notas" de 1943, señala: "Nuestro remedio contra Estados Unidos no está en odiarlos ni en servirlos ni en atraer su lluvia de oro sobre nuestras cabezas. Está en tener un teatro. Pero el teatro es la corona de la unidad racial, primero, de la unidad política después, de un país" (Usigli: 488).

De esta manera, Usigli vio el teatro, o quizá ubicándonos en el presente podamos decir que vio el arte verdaderamente nacional, como aquel que configura la identidad verdadera, pues el artefacto es la expresión más material y más real de la identidad. El teatro no es, pues, mexicano mientras no muestre la conflictiva mexicana, sino que siga miméticamente el modelo europeo vanguardista del modernismo que, debemos decir, emerge bajo condiciones distintas a las de nuestro país. Hemos señalado que Usigli no reacciona negativamente ante los experimentos vanguardistas, sino todo lo contrario, los alienta siempre y cuando sea una vanguardia mexicana. Si él opta por el realismo en su dramaturgia, no es porque no sea consciente de la



vanguardia europea, sino porque para él representar la realidad no es asunto de "realismo" mimético sino de construcción estética, una construcción que sea lo más adecuado para mostrar la verdad. Y esto, para Usigli puede hacerse desde cualquier propuesta estética. Lo que resulta imperdonable es que se lleve a cabo la experimentación sin que ésta respete lo que para él es la esencia del teatro: la verdad sobre la realidad.

Finalmente, tendríamos que decir que para Usigli la identidad mexicana sólo es moderna en la medida en que se despoja del lastre nacionalista y asume el reto de hacerse presente como un pueblo, como conciencia nacional que está dispuesta a asumir un futuro en vez de ocultarse en la máscara del pasado indígena o español. Pues la verdadera modernidad es aquella que mira hacia donde se mueve la realidad, no para aceptarla incondicionalmente, ni para rechazarla tajantemente, sino para enfrentarla con la verdad, esto es, con el teatro.

¹ Rodolfo, Usigli, "Gaceta de clausura sobre *El gesticulador*" (1961), en *Teatro completo de Rodolfo Usigli III*, Fondo de Cultura Económica, México, 1979, p. 542. Todas las citas de Usigli son de esta edición.

² Véase, por ejemplo, Wladimir Kryszinski, *El paradigma inquieto. Pirandello y el campo de la modernidad*, Iberoamericana, Madrid, 1995.

³ Deborah J. Cohen, *Reading toward Performance: A Critical Reevaluation of Selected Plays by Rodolfo Usigli*, tesis doctoral, University of Kansas, Kansas, 1992; y "Usigli's Medio Tono and the Transition to Modern Mexican Theatre", *Latin American Theatre Review* 35 (1), otoño de 2001: 63-74.

⁴ Lourdes Cornejo-Krohn: *A Postmodern Reading of Rodolfo Usigli's "Corona" Trilogy*, tesis doctoral, Indiana University, Indiana, 2002.

⁵ Jorge Larraín, *Identidad y modernidad en América Latina*, Océano, México, 2004.

JOSE RAMÓN ALCÁNTARA es profesor investigador de la Universidad Iberoamericana y miembro de nivel II del SNII; trabaja en el área de investigación teatral.

“... PENSARON QUE ÉRAMOS HIERBA, PERO SOMOS ÁRBOL”

LUIS VALDEZ Y EL TEATRO CHICANO*

Leticia García Urriza

Después de estudiar en San Jose State University y participar en San Francisco Mime Troupe, compañía teatral que hacía sátira política, Luis Valdez se une en 1965 a un sindicato campesino cuyo líder era César Chávez, en Delano, California, con la idea de desarrollar actividades culturales que apoyaran el movimiento. Así surge El Teatro Campesino, en el que originalmente los actores eran los propios campesinos que en sencillas improvisaciones intentaban transmitir un mensaje político. Unos años después la temática se extendió a la cultura chicana más allá de la condición del campesinado mexicano en Estados Unidos, a la cuestión de la guerra de Vietnam y el racismo contra las minorías en ese país.

Hoy día Luis Valdez es considerado el padre del teatro chicano y es director artístico de El Teatro Campesino, compañía teatral que ha logrado un reconocimiento internacional y convertirse en punta de lanza del movimiento chicano en su búsqueda de una expresión de su identidad y de un lugar en la cultura estadounidense.

Luego de la fundación de El Teatro Campesino, ¿cómo se dio el desarrollo del teatro chicano?

Hubo un festival en México que reunió a grupos latinoamericanos y a El Teatro Campesino del movimiento chicano, el cual marcó el auge de los grupos universitarios en Estados Unidos. A partir de entonces comenzaron a desparramarse estos teatros a las comunidades, de modo que empezó a haber una presencia de organizaciones culturales en casi todas las grandes ciudades del suroeste de Estados Unidos. Y estas organizaciones culturales chicanas eran grupos que se ocupaban de representar la historia de los mexicanos en Estados Unidos a través de las artes, no sólo el teatro, pues el muralismo tuvo también una presencia importante, y sigue teniéndola.

El movimiento tuvo como resultado el surgimiento de dramaturgos, productores y actores, algunos de los cuales terminaron entrando al cine y la televisión como profesionales. Yo mismo pude entrar al cine, con la oportunidad de adaptar una obra para el cine y de filmar. Esto formó parte de la lucha por expresarnos.

Zoot Suit representó el punto más alto en la profesionalización de ese teatro chicano, pues fue una obra que tuvo una temporada en Los Ángeles de 11 meses. Yo creo que hasta la fecha ha sido la producción teatral más exitosa de Los Ángeles, en pleno Hollywood: asistieron medio millón de personas, cada noche entraban al teatro 1,200 personas y llegó a verla gente que nunca había estado en un teatro. Como se trataba de la historia de la gente que había vivido en Los Ángeles en la época de los cuarenta, se emocionaban mucho al ver esta realidad puesta en escena. Con ese entusiasmo, llegamos a la oportunidad de convertir en película la obra de teatro. De ahí se abrió otra brecha: era posible llevar material chicano al cine, y algunos entramos a Hollywood, a probar que podíamos mantener nuestra dignidad e integridad dentro de esa carrera de abusos que es Hollywood, y logramos uno que otro éxito.

Pero sobre todo seguíamos en el teatro, era teatro y cine. En aquel entonces, el desarrollo de aquellos que seguimos en el movimiento chicano teatral estuvo dirigido a sentar las bases del teatro chicano, y aunque ya no existen los setenta y cinco u ochenta grupos de teatro universitario que llegó a haber, que eran realmente teatro panfletario, político, de ahí salieron individuos que siguen trabajando

como directores y dramaturgos, diseñadores de escena, de vestuario, iluminadores... porque lo que estábamos haciendo era construir la base del teatro chicano. Antes de eso no había nada; en 1965 había la presencia en las fábricas y en los campos de mexicanos inmigrantes, muy pocos en la universidad y muy pocos en la industria profesional del teatro y el cine; así que tuvimos que crear esa oportunidad, inventar una manera de entrar, y las obras que correspondieran a esa expresión. Y aún seguimos trabajando en ello.

Del inicio a la fecha han pasado sólo cuarenta años, lo cual no es mucho; quizás se necesite un siglo por lo menos para que se desarrolle una expresión nacional. Por supuesto, yo considero que la cultura chicana es una parte de la expresión mexicana en general. Yo me considero finalmente un mexicano que vive en Estados Unidos; aunque nací allá, mis padres nacieron en México y yo he tenido esta identificación toda mi vida. De hecho, los chicanos que investigan y comienzan a expresar su cultura se dan cuenta de que son mexicanos. Pero ahora estamos en otras condiciones, en los últimos treinta o cuarenta años se ha visto que la inmigración mexicana a Estados Unidos es un asunto sumamente controversial y de carácter más político a la vez, por tantos mexicanos que han estado llegando. La presencia de los mexicanos en Estados Unidos está transformando el país; ya no se ven mexicanos sólo en el suroeste, como antes, se ven por todo Estados Unidos. Así que ahora existe una posibilidad de expresión teatral desde California hasta Nueva York, y hay diferentes compañías regionales que ahora están presentando obras de dramaturgos latinos y chicanos en las grandes ciudades.

¿Cuál es la temática de estos grupos nuevos?

Un ejemplo sería la obra *Electricidad*, de Luis Alfaro, que se ha presentado recientemente en Chicago y que es una adaptación de *Electra*, de Sófocles, a una realidad chicana. Los personajes y el estilo de esta obra son los mismos que hemos representado siempre, son los pachucos, la gente de la calle, la vida y las condiciones de los inmigrantes latinos, en su propio lenguaje, el *spanglish*. La obra ha





¿Qué significó Zoot Suit en el movimiento chicano?

tenido éxito y Luis Alfaro es uno de los dramaturgos que sigue trabajando en estos temas. También está Octavio Solís, que es otro dramaturgo importante, con sus obras *Santos & Santos* y *El paso blue*; a él hemos tenido la oportunidad de presentarlo en El Teatro Campesino, le ofrecimos el teatro para que montara su obra, como director por primera vez. Está también Josefina López, cuya obra *Las mujeres verdaderas tienen curvas* también se hizo película, con una adaptación de ella para el cine, y a quien cuando tenía 17 años le ofrecimos El Teatro Campesino para que presentara sus obras.

Ha habido, pues, una relación con dramaturgos y actores que están destacando en la industria, jóvenes que han tenido y siguen teniendo su comienzo con nosotros. Parte de nuestro trabajo es desarrollar nuevos talentos, y lo hacemos a nuestra manera, pues no tenemos un teatro muy grande —es un almacén convertido en teatro, en el pueblo de San Juan Bautista—, pero ahí tenemos plena libertad de expresión, el espacio para presentar nuevas obras y desarrollar nuevos talentos. Por eso para mí es importante este crecimiento de la presencia mexicana en Estados Unidos, pues es una promesa a futuro de nuevas expresiones; y uno no puede predecir qué dirección van a tomar, dependerá de los individuos que emprendan esa labor. Pero yo me siento muy optimista, porque la expresión artística trae consigo una expresión política; la sola presencia de tantos mexicanos en Estados Unidos promete un nuevo poder político. Esto asusta a mucha gente en Estados Unidos, dicen, como siempre en su actitud racista, que esto va a destrozar al país, que va a reducir la calidad de la vida, puras pendejadas, tonterías realmente.

Pero para mí estas condiciones significan una nueva riqueza. El año pasado, por ejemplo, cuando en Oaxaca hubo tantos problemas y no se pudo realizar la Guelaguetza, hubo seis Guelaguetzas en el estado de California. Llegaron campesinos de Oaxaca y quisieron hacer lo que siempre hacían, y organizaron su propia fiesta; esto supone ya no sólo inmigración, es transplantar la cultura mexicana, y con grandes implicaciones, que para mí son muy positivas, lo digo como dramaturgo, como chicano y como activista social. Veo con gusto cómo esta actividad en la que yo participé hace años en el campo con los jornaleros, al lado del líder campesino César Chávez, se extiende ahora por las grandes ciudades y se está reflejando en el teatro y en el cine. Hay muchas historias, muchas de sufrimiento, pero éste se convierte en el oro del cine y el teatro, porque el sufrir es parte de la vida del ser humano; pero superar ese sufrimiento, encontrar el modo de sobrevivir, son condiciones que podemos conquistar con nuestra inteligencia y creatividad.

El pachuco se ha convertido en un símbolo de la comunidad chicana, se ve en los murales, en lo que la gente usa en su vestimenta, representa esa memoria, esa conciencia del origen de la comunidad chicana. Aunque nadie lo ha dicho de esta manera, el enfrentamiento en los cuarenta de los marines con los pachucos, entre la comunidad anglosajona y la mexicana, transformó nuestra presencia en Estados Unidos: ya no éramos una minoría invisible, negable. No sólo se trató de la expresión clara de esa actitud racista de la época, también está el hecho de que esos jóvenes, al vestirse con sus tacuches, con su *zoot suit*, estaban tratando de adaptar su identidad al estilo americano. Eran muchachos y muchachas que provenían de familias campesinas y se habían trasladado a Los Ángeles, que se estaba convirtiendo en un gran centro urbano debido a que la Segunda Guerra Mundial había hecho surgir muchas fábricas, había también industria militar y, por supuesto, estaba Hollywood. Así que la ciudad estaba cambiando, aquellos que llegaban del campo, de familias mexicanas, se hicieron de su propio estilo urbano, que tomaron del calor que se usaba en la Ciudad de México, que representó, por ejemplo, Tin Tan en el cine. Necesitaban un estilo urbano que les permitiera sobrevivir en esa ciudad. El pachuquismo, esa vestimenta, el lenguaje y la música representó entonces un hecho de sobrevivencia en Los Ángeles y en la vida urbana de Estados Unidos. Y el *zoot suit* se veía hasta en Nueva York, y también entre las minorías afroamericanas. Así que esa expresión representa una fusión cultural en aquel país, pues los pachucos también tomaron elementos de la comunidad afroamericana. Representa el inicio del movimiento chicano, y cuando en los sesenta iniciamos el movimiento político, nos dimos cuenta de que la del pachuco era una figura que tenía que recuperarse.

La obra sigue teniendo resonancia en los jóvenes. He dado permiso a las escuelas secundarias para que la representen y la obra les ofrece otra perspectiva de sí mismos. Yo creo que el teatro

debe tener como fin no sólo divertir a la gente, sino enfocarla. Poder presentar la obra en las escuelas es darle la oportunidad a los jóvenes de tener una perspectiva de su historia.

Actualmente se están dando tantos cambios en la realidad social latina en Estados Unidos que esto se tendrá que dramatizar, y se está haciendo. Yo, por mi parte, incluyo en mis obras elementos de la época actual, pero hay muchos más dramaturgos que están trabajando en proponer una perspectiva que sea útil. Creo que se trata de borrar la frontera, y la idea de levantar un muro representa la posición de una parte solamente, el hecho es que también se están creando conexiones, y éste será el tema de esta primera mitad del siglo XXI.

¿En sus obras siguen siendo importantes los símbolos prehispánicos?

Ahora estoy retrabajando una obra que se llama *El Quinto Sol*, que precisamente contiene elementos de la mitología maya, la idea del calendario maya de que el año 2012 constituye el final de un ciclo, el momento en que se va a acabar el quinto sol y va a haber un renacimiento. Me interesa la cultura prehispánica indígena porque creo que hay mucho que no se conoce; y aunque hay gente que piensa que no tiene sentido discutir esas culturas muertas, yo creo que existe una gran necesidad y mucho que debe recuperarse de ellas.

El de México constituía un pueblo con un punto de vista y un modo de ser teatral, el cual es claro en la importancia de sus centros ceremoniales. Supieron integrar el teatro con la vida, la ciencia, la política; no distinguían entre el teatro y la realidad, la realidad era teatral, mítica.

Estoy en México, entre otras cosas, para dar un taller que llamo "El ser vibrante", basado en conceptos de los estudios históricos del maestro Domingo Martínez Paredes, y que se funda en ideas mayas, en un concepto del ser humano como raíz del cosmos vibrante, y el cual aplico al trabajo en el teatro. Todos los actores tienen ya una concepción de lo que es el teatro y la actuación, pero lo que nos da esta perspectiva es otro entendimiento del ser humano. Lo que hay que recuperar, creo yo, por medio del teatro es otro aspecto del ser humano, y tengo ejercicios que exploran esa posibilidad mediante el concepto del ser vibrante.

Las culturas prehispánicas tienen una gran riqueza, si México la recuperara podría valerse de ella. Cada pueblo tiene su genio y el genio del pueblo mexicano reside en sus artes.

* Entrevista realizada en conferencia de prensa organizada por el grupo de teatro CLETA, en el marco del Coloquio sobre la Historia del CLETA.

UNA RECONSTRUCCIÓN DEL SER NACIONAL

EL TEATRO DE CHILE

Marco Antonio de la Parra

NACIONALISMOS
Y TEATRO

La relación del teatro con la identidad nacional chilena es antigua y sólida. Desde la creación de los teatros universitarios en la década de los cuarenta en adelante, la representación teatral se convirtió en un punto de referencia para los problemas sociales, un sitio de debate, una actualización de la conflictiva nacional. La existencia del teatro comercial, paralelo, tenía su importancia en cuanto a convocatoria de público, pero era en los escenarios universitarios e independientes donde se podía reconocer un país que se interrogaba a sí mismo. Esta situación se mantiene en los agitados años sesenta, cuando un espectáculo como *El evangelio según Jaime*, de Jaime Silva, agita a grupos fundamentalistas que intentan cerrar el teatro. Obras importantísimas del paso de los sesenta a los setenta y, así, de la entrada en el gobierno de Salvador Allende, son las dos piezas maestras de Egon Wolf, *Los invasores* (que plantea la pesadilla de la derecha, verse invadidos por la horda de los sin casa, de los vagabundos, de los sin nombre ni lugar en este mundo) o *Flores de papel* (donde El Merluza, un hombre que vive en la calle, se encierra en la casa de una mujer de la burguesía, huyendo, para ocupar totalmente el territorio, culminando en una extraña boda con flores de papel que fabrica El Merluza). Otro registro de ese entonces es el del grupo Ictus, en la época en que trabajan con Jorge Díaz, quienes miran la realidad nacional bajo el prisma del absurdo con grandes éxitos que llegan incluso a la televisión con el suceso de *La manivela*, un programa entre surrealista y kafkiano, sorprendente y original. Independiente y desenfadado es el trabajo del Grupo Aleph, formado por profesionales de diverso origen, capitaneados por Óscar Castro, que también critican el proceso político chileno desde un punto de vista burlón, paródico y peligrosamente al límite de lo incorrecto.

La llegada al poder de Salvador Allende polariza los discursos y el teatro universitario intenta consagrar en sus estrenos la visión de gobierno del Hombre Nuevo y de las promesas del ideario marxista. Los grupos independientes se mantienen en alerta ante un país que se fragmenta de forma amenazante y aterradora.

El golpe militar desmantela al mundo teatral con la persecución y el exilio, de tal suerte que

sólo permanecen algunos grupos independientes en acción, que poco a poco van midiendo qué se puede decir y qué no. El primer espectáculo del Aleph termina con prisión y expulsión del país para Óscar Castro y detención de parientes y actores. No existe una censura clara sino una carga de impuesto muy importante para todo aquel espectáculo que no califique como "cultural" de acuerdo con una comisión ministerial. En medio de ese clima, toman la batuta del mundo profesional dos compañías señeras, el Ictus, que se convierte en heraldo de la crítica contra el gobierno manejando con mucho cuidado los márgenes difusos de la vigilancia, y el Teatro Imagen, que inicia un lento surgir de autores chilenos entre los que destacará Juan Radrigán, probablemente uno de los autores importantes de los años ochenta, aún vigente, una suerte de escritor desde los desposeídos, la voz de los marginales, contrastando con la euforia neoliberal del país.

La figura previa, del primer lustro de la dictadura es, sin lugar a dudas, David Benavente, que viene del cine y el documental para trabajar primero con Ictus la obra *Pedro, Juan y Diego*, a partir del trabajo mínimo que ofrece el gobierno militar para maquillar la cesantía y luego, con la dirección de Raúl Osorio, el inolvidable y entrañable

espectáculo *Tres Marías y una Rosa*, sobre las vivencias de las tejedoras artesanales de arpilleras agrupadas por la Vicaría de la Solidaridad, espacio que crea la Iglesia para protegerse de la dictadura. Ambos son trabajos en los cuales se reconstruye el ser nacional a partir del trabajo y del habla popular, permitiendo una mirada de sí mismos a los chilenos, imposible en otros espacios donde la clase popular había desaparecido (o jugaba un rol pintoresco), como fue el caso de la televisión.

Es el tiempo en que comienzo mi carrera como dramaturgo, también marcado por la experiencia del régimen militar. La salida de la dictadura está marcada por el retorno de varios autores desde el exilio, como es el caso de Ramón Griffero, director y dramaturgo, que trae una estética visual muy influenciada por la escena europea; Mauricio Celedón, formado con Marcel Marceau, que funda el Teatro del Silencio, y la genial figura de Andrés Pérez, quien estrena *La Negra Ester*, con base en décimas de Roberto Parra, hermano de Violeta Parra y de Nicanor Parra. Este espectáculo se convierte en un hito del teatro nacional, probablemente uno de los más grandes éxitos de crítica y de público en la historia de la escena chilena.

Bajo la fuerte influencia de Arianne Mouchkine, en cuyo teatro trabajó varios años Andrés Pérez, *La*



La secreta obscenidad de cada día, de Marco Antonio de la Parra, dir. de Martín Acosta.
© Fernando Moguel

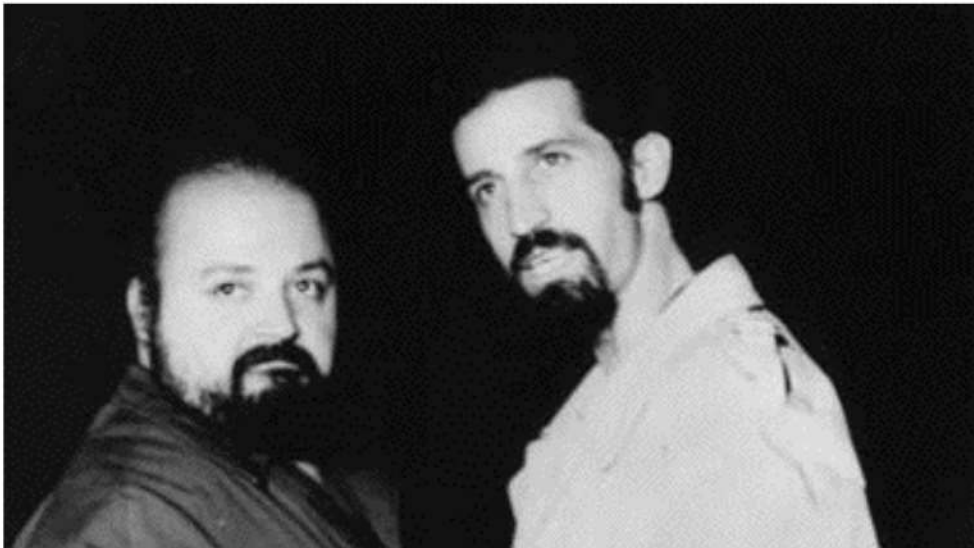
Negra Ester retoma señales y signos de la chilenidad más popular, con música inspirada en el jazz de prostíbulos de Roberto Parra y el recorrido por distintas décadas de la historia chilena donde el público parece al fin reconocerse en un verdadero carnaval en que se convierte cada función. Hasta hoy se repone en cartelera periódicamente. A la muerte de Andrés Pérez (2004), el cariño del público y del ambiente teatral convierten el día de su fallecimiento en la fecha en que se celebra el Día Nacional del Teatro.

La transición a la democracia plena, para muchos aún incompleta y pendiente, se hace difícil para el mundo teatral. Andrés Pérez estrena Allende, provocando escozor en la izquierda y en la derecha. El escenario parece rechazar el teatro escrito y crece el ya nombrado Teatro del Silencio y una agrupación de ex miembros del Teatro Fin de Siglo de Ramón Griffero, donde se destaca la figura de Alfredo Castro como director del Teatro de la Memoria, cuyo espectáculo *Historia de la sangre*, construido a partir de entrevistas a asesinos psicóticos, permite acercarse al tema del Mal en nuestra sociedad.

A fines de los años noventa, con la Muestra de Dramaturgia Nacional, selección realizada por concurso de textos nuevos, se comienza a percibir una generación de recambio con voces nuevas como Lucía de la Maza, Ana María Harcha, Francisca Bernardi, Manuela Oyarzún, Benito Escobar, Rolando Jara, Juan Claudio Burgos, Cristián Figueroa, Flavia Radrigán y varios otros. Son dramaturgos con una diversidad de propuestas donde predomina la influencia del teatro europeo contemporáneo. Cito a Koltés, Sarah Kane, Heiner Müller y, más adelante, autores como Schimmelpennig, Von Mayerburg, Dea Loher y otros.

Nuevas agrupaciones teatrales toman estos nuevos textos involucrando también nuevas producciones de figuras consagradas como Jorge Díaz, Juan Radrigán o el suscrito, que trabajan duramente sobre el posible relato de la dictadura militar y su efecto social. El teatro de la generación mayor parece mucho más tocado por esos años que las propuestas jóvenes.

La situación actual del teatro chileno es de una interesante renovación. Los autores jóvenes son los que ofrecen las mejores puestas de la cartelera y sorprenden convocando a un público esquivo y conmoviendo a la crítica. En 2005 y 2006, las mejores obras del año son *Narciso* y *Neva*, respectivamente. Ambos son trabajos de nombres nuevos. Manuela Infante, autora de *Narciso*, está en los veintitantos años y trabaja con su grupo cerrado, todos igualmente jóvenes, sobre temas originales que, de alguna manera, crean una crítica mordaz a la situación contemporánea con una estética muy precisa y un trabajo delicadísimo



en la actuación y el movimiento. *Narciso* es la historia de uno (¿o dos?) jóvenes que ven llegar el suicidio a sus vidas por la pérdida de sentido absoluta del exitoso modelo económico chileno, que consigue la prosperidad pero no la experiencia de sentido, la significación del arte, la salida para una juventud casi atrapada en el reino de una sociedad mercantil. Por su parte, *Neva* es escrita por Guillermo Calderón, un autor de 35 años, salido de la agrupación Teatro del Cancerbero que representó varias obras de David Mamet en años anteriores. Trata de un supuesto ensayo fallido de *El jardín de los cerezos* a seis meses de la muerte de Antón Chéjov y a cargo de su viuda, una actriz alemana que teme la crítica, la burla, su acento; de manera paralela, la Revolución que se asoma en 1905 y el debate, entre trágico y cómico, de los personajes sobre actuar o entregarse a la revolución. La obra es dolorosa y conmovedora. Construida sobre un rombo de 3 por 3 metros, iluminada con una estufa de mano, sin ningún otro apoyo lumínico, juega con el cuerpo y la actuación en un alarde actoral sin límites para dejar en el espectador la amargura de la revolución ausente y la supervivencia de la obra de Chéjov por encima del gran cambio político y las promesas de cambio con que una de los personajes termina la obra en un monólogo delirante a toda velocidad.

Destaca, a un nivel internacional de calidad, el enorme trabajo de *Gemelos*, del grupo que sobrevivió a la crisis de La Troppa, banda actoral de altísimo nivel que ha recorrido el mundo con sus propuestas teatrales cruzadas con lo cinematográfico en una delicadeza pocas veces vista –tal vez jamás vista, y esto no es atreverse a exagerar sino tratar de ser justos–. Construyen el teatro como una máquina perfecta de teatro dentro del teatro, partiendo siempre no de textos teatrales sino de novelas. *Gemelos*, el espectáculo que da nombre a la nueva compañía, arranca

de la serie de novelas de Agota Kristof sobre la itinerancia dolorosa de dos hermanos a través de la Segunda Guerra Mundial, huérfanos adoptados por una abuela analfabeta y malvada. La trama se convierte en un espectáculo hipnótico donde el juego de telones, el teatrino dentro del teatrino, la actuación del actor transformado en muñeco que opera otros muñecos, con cambios de plano como en el cine y de telón como en la ópera, obedece a un rigor y a una exactitud que convierte su trabajo en algo absolutamente inolvidable. Su director y creador absoluto es Juan Carlos Zagal, de trayectoria absolutamente artística, sin docencia, sin otro frente que su grupo, contra viento y marea y en las condiciones más adversas imaginables hasta llegar a un nivel absolutamente sorprendente.

Otra agrupación interesante es Teatro La María, dirigido por Alexis Moreno, más cercano al *performance*. También es muy interesante el trabajo de búsqueda de Rodrigo Pérez, ex Teatro de la Memoria, que plantea un estilo de dirección muy influenciado también por la escuela alemana.

Me quedan muchos fuera, pues existe un florecimiento de autores que abarca muchos más nombres, que estrenan en una cartelera cada vez más interesante y producto del hipertrofiado mundo de la enseñanza teatral en Santiago de Chile, donde se llegan a contar –entre Universidades y centros más informales– cerca de 30 escuelas de teatro, algunas ligadas a la posibilidad de ser llamado por las cadenas de televisión pero la mayor parte por el auténtico teatro y por un posible lenguaje propio que dé palabra a una nación aún no completamente puesta en escena, con sus vicios y virtudes, pero con un público atento y un teatro vigoroso que conserva su preocupación por el país.

MARCO ANTONIO DE LA PARRA. Dramaturgo, psiquiatra, narrador, crítico de televisión y maestro de dramaturgia. Recientemente PasodeGato publicó *Carta a un joven dramaturgo*, dentro de su colección Cuadernos de Ensayo teatral.

ENTREVISTA A JOSÉ SANCHIS SINISTERRA

EL TEATRO ES NÓMADA Y TRANSFRONTERIZO

Gema Aparicio

“Mi visión sobre el tema nacionalista”, comenta José Sanchis Sinisterra, “es muy, muy particular porque, como digo un poco en broma, es como si me faltara la glándula nacionalista, no tengo sentido de pertenencia, de patria; tengo vocación cosmopolita, políticamente internacionalista, yo diría que apátrida. Me gusta sentirme extranjero en todas partes, empezando por mi país; creo que la mirada del extranjero, el no tener esa especie de compromiso de pertenencia, casi diríamos visceral, permite escoger lo positivo, lo negativo, mantener el talante crítico, establecer adhesiones circunstanciales: hay cosas de este país que me gustan mucho, cosas de este otro que me encantarían compartir, y con aquel otro me siento a lo mejor más en resonancia que con mi propia tierra.

Y hay otro factor que hace muy subjetivas mis opiniones sobre el concepto de nación, y es que nací en un periodo del franquismo en que se exacerbó el sentido nacionalista de la derecha más rancia, católica, glorificadora de toda la historia de España, en el que le interesaba al franquismo la exaltación de la patria y de todas sus tradiciones; la ideología era prioritaria en el franquismo. Franco eliminó, prohibió, persiguió todas las tentativas de movimientos autonómicos en Cataluña, en Galicia, en el País Vasco; impuso el castellano como lengua oficial, generó una especie de ideología fascistoide en torno al concepto de patria, de España, de la nación. Y, claro, yo era antifranquista por mi familia y por convicción.

Tengo una cierta alergia al concepto de nación, al nacionalismo, a las patrias; incluso he llegado a decir en tono provocativo o como broma de mal gusto que las patrias son territorios meados, marcados por una historia generalmente prefabricada, selectiva, en donde lo que no interesa se cancela, y lo que interesa se sobrevalora con símbolos, signos y marcas de identidad que se caracterizan por su carácter excluyente. O sea, “nosotros y ellos”; a mí esa dicotomía me produce absoluto rechazo.

“...las patrias son territorios meados, marcados por una historia generalmente prefabricada, selectiva, en donde lo que no interesa se cancela, y lo que interesa se sobrevalora con símbolos, signos y marcas de identidad que se caracterizan por su carácter excluyente.”

Yo podría sentirme, y me he sentido, identificado con movimientos nacionalistas de pueblos ocupados, eso puedo entenderlo aunque no lo comparto: que se use el concepto de nación, las señas de identidad de la nación, la lengua, la bandera, la historia como una especie de arma de combate. Para mí lo que está por encima es el derecho de una colectividad, de un pueblo a ser dueño de su destino, por lo tanto eso lo puedo tolerar cuando



Barcelona, mapa de sombras, de Lluïsa Cunillé © Archivo Sala Beckett

son movimientos de carácter independentista, cuando hay una verdadera opresión, cuando no existe un régimen democrático a través del cual la sociedad pueda expresar sus opciones. Entonces el nacionalismo se justifica en países con dictadura,



NACIONALISMOS Y TEATRO

“En el teatro catalán de los años cincuenta o sesenta, en la medida en que era tolerado el catalán, el mero hecho de escribir, montar y representar las obras en catalán ya era un hecho nacionalista..., en donde podía leerse como subtexto la situación de una cultura oprimida, perseguida, etcétera.”

y la existencia de un teatro nacionalista, de un teatro que inscribe sus señas de identidad en los temas y en las formas, pero no en las sociedades democráticas en donde, para mí, el nacionalismo tiene un carácter puramente folclórico o constituye una especie de mito o superstición colectiva equiparable a la religión, que es otra de las grandes pestes que asolan a la humanidad.

En mi opinión, existe una identidad bastante clara entre el nacionalismo y el sentimiento religioso, de hecho el nacionalismo es una forma de religiosidad, a veces es laica pero restablece lo religioso o los símbolos de la patria, de la nación, de la historia. Éste es otro factor por el que soy bastante reacio al nacionalismo como valor en sí mismo.”

¿En el periodo de la dictadura hubo autores nacionalistas? ¿Qué fue lo que sucedió en el teatro en esos tiempos?

Yo lo viví sobre todo en 1971 cuando me trasladé a vivir a Cataluña; todavía estaba el franquismo, pero ya era su etapa final, faltaban cinco años para la muerte de Franco. Me trasladé en parte porque la cultura catalana tenía prestigio y una mayor conexión y sintonía con Europa, pero en parte también porque el nacionalismo catalán me parecía un movimiento de izquierda; identifiqué, como otros muchos y como algunos siguen creyendo, el nacionalismo catalán como sinónimo de antifranquismo, y ése ya era un punto de afinidad, pero también una especie de marca de izquierdismo.

En el teatro catalán de los años cincuenta o sesenta, en la medida en que era tolerado el catalán, el mero hecho de escribir, montar y representar las obras en catalán ya era un hecho nacionalista, independientemente del tema, que muchas veces en efecto tocaba temas de la historia reciente de



Cataluña o de la contemporaneidad catalana, en donde podía leerse como subtexto la situación de una cultura oprimida, perseguida, etcétera. Como en otras partes de España, esa dimensión nacionalista no era tan clara; toda esa ideología se expresaba a través de claves secretas que entendían los que tenían que entender, incluso los censores, y por eso a veces se prohibían las obras. Aunque no se atacaba directamente al régimen, se establecían una serie de códigos a través de los cuales los que sabíamos de qué iba la cosa nos sentíamos estimulados en nuestros deseos de libertad.

No ha de buscarse un tema en las obras como marca del nacionalismo catalán, porque eso era lo de menos, lo importante era que se hiciera la obra en catalán, en esas circunstancias, en ese contexto, en ese teatro; ese solo hecho ya era un acto de independencia.

En el teatro de Benet i Jornet, hay una resistencia en el hecho de escribir siempre en catalán, tocando temas que tenían que ver con la situación catalana, así como en el teatro político de Joan Brossa; yo diría que todos los dramaturgos que escribían en catalán en los años sesenta y setenta estaban haciendo un acto de afirmación nacionalista. Una obra como *El retablo del flautista* de Jordi Teixidó, es sobre el flautista de Hamelín pero con una

y el descubrimiento de América. En ese sentido, el teatro más progresista de los años del franquismo era antinacionalista, porque el nacionalismo que se nos imponía era reaccionario, clerical, imperialista y fascista.

¿Existía el teatro nacionalista?

Sí, pero no fue demasiado. Durante los primeros años del franquismo, José María Pemán y algunos autores sobrevivientes del periodo anterior; pero bueno, no era teatro que a mí me interesara. Lo que sí existía era una dramaturgia al servicio de esta idea imperial de España, que exaltaba todos los aspectos de la historia de España y que hoy nos parecería reaccionaria.

¿Y en la actualidad?

“...el teatro más progresista de los años del franquismo era antinacionalista, porque el nacionalismo que se nos imponía era reaccionario, clerical, imperialista y fascista.”

lectura en clave sobre la represión franquista.

El teatro del grupo Els Joglars que, aunque no es teatro literario, tenía una afirmación antifranquista y reivindicativa, como en el caso del montaje *La torna* (1977), espectáculo por el cual fue a parar a la cárcel Albert Boadella y en el que de un modo ambiguo aparecía la figura del activista catalán Puig Antich; tenemos aquí un episodio de la lucha nacionalista.

Con respecto a otras comunidades no puedo dar información, pero supongo que también en Galicia hubo teatro de afirmación nacionalista, con la misma particularidad de que el mero uso de la lengua ya era reivindicativo.

Y en relación con el nacionalismo español, lo que hubo en el teatro de la oposición durante el franquismo fue un teatro antinacionalista en el sentido de que siempre que se podía se ironizaba o satirizaba la versión oficial de la historia española que el franquismo nos imponía, con montajes como *Cátaro Colón* de Alberto Miralles, pues era una parodia muy crítica de la visión de la historia oficial que se daba con respecto a Cristóbal Colón

En mi opinión, en este momento no hay un teatro que afirme la identidad de España. Yo diría que hubo autores que se dedicaron de un modo sistemático y profundo a revisar la historia de España, como Buero Vallejo. Lo hicieron justamente desde una perspectiva crítica y focalizando aspectos concretos de la historia de España que podían tener que ver también con la situación de España en el franquismo y en la época de la transición. Muchas obras de Buero Vallejo tienen esa doble lectura, hay en ellas una reivindicación de la libertad, una crítica a las clases dominantes, a la Iglesia, a la sumisión del arte, al poder, etcétera. La obra de Buero Vallejo es un poco como la conciencia, una conciencia histórica antifranquista, no tan militante como la de Alfonso Sastre, pero muy claramente dirigida.

¿Qué pasó en el exilio con respecto al nacionalismo?, ¿Cómo percibes el teatro español que se hizo fuera de España?

Como podrás imaginar, salvo los especialistas —que yo no lo soy—, lo conocemos mal,

porque justamente es un teatro que se produjo en coordenadas distintas; no llegó a España. Yo empecé a conocer, a veces incluso de nombre sólo y luego ya poco a poco las obras de autores como Max Aub, que a mí me interesó mucho, pero ya fue a finales de los sesenta, clandestinamente y, sobre todo, fue en los setenta cuando empecé a conocerlo. Por lo que sé, había dos posiciones muy definidas, y bueno naturalmente los puntos intermedios: una era la de los autores que pretendieron preservar su condición española, su raíz ibérica, en cuanto a la temática y las formas como una especie de patria imaginaria que llevaban consigo, siendo casi impermeables al contexto en que estaban; y otros autores que, en cambio, de un modo consciente y deliberado decidieron abrirse y convertirse en escritores del país que les había acogido. Y luego también hubo quien estuvo oscilando, como es el caso de José Ricardo Morales, que estuvo en Chile y tenía obras con las que clarísimamente reanudaba su vínculo con la tradición española y otras que estaban muy abiertas a la problemática chilena del momento. En México me imagino que pasó lo mismo; ahí nuevamente nos encontraríamos con un tipo de nacionalismo difícil de identificar con otros países, pues eran autores antifranquistas sobre todo y, por lo tanto, su afirmación de lo español no podía tener ningún tipo de confusión con el nacionalismo que el franquismo aireaba como ideología dominante.

Yo tengo vocación mestiza, por dejarme influir y contaminar, y creo que el teatro, por su propia naturaleza, su historia, por las circunstancias en que se ha dado, es internacionalista y cosmopolita; el teatro ha vivido siempre de autores, directores, pensadores o teóricos de otros países. Pensemos en un autor alemán como Bertolt Brecht, encontramos su huella desde Ecuador hasta Japón, pasando por Italia, Suecia, Francia, etcétera; por no hablar de que ya en el Siglo de Oro los argumentos de las comedias se los robaban a los Italianos y se hacían

“Yo tengo vocación mestiza, por dejarme influir y contaminar, y creo que el teatro, por su propia naturaleza, su historia, por las circunstancias en que se ha dado, es internacionalista y cosmopolita.”

en Francia, en España. Los cómicos de la legua muchas veces viajaban de un país a otro. El teatro ha sido, yo creo, nómada, transfronterizo, y en este sentido cosmopolita, aunque en ciertos momentos



NACIONALISMOS Y TEATRO

“No se puede juzgar al teatro sólo por sus textos sino por el hecho teatral. Incluso en los textos están escondidas dimensiones del hecho teatral, y sobre todo la vida de esos textos en las representaciones, en donde, como decían los enemigos del teatro, un actor puede improvisar de pronto y decir cosas contra nuestra religión y contra nuestro rey.”

haya afirmado la identidad nacional y haya sido utilizado a veces también por el poder para afirmar determinada idea de nación.

¿El teatro como instrumento para afirmar la identidad?

Esto también forma parte de la historia del teatro. En España, por ejemplo, el teatro del Siglo de Oro es en un altísimo porcentaje un teatro nacionalista, y yo diría que en muchos casos chovinista; no hay más que ver cómo aparecen en el teatro español del Siglo de Oro los franceses —cuando estaba el rey en conflicto con Francia— o los ingleses, etcétera, y todos los buenos eran españoles. Hay una permanente exaltación no sólo de los valores españoles sino de los valores monárquicos y en tercer lugar de los valores tridentinos católicos del periodo posterior al Concilio de Trento frente al “peligro protestante”. En ese sentido el teatro ha sido utilizado muy a menudo como aparato ideológico del Estado en la época del imperialismo español.



Historia de una escalera, de Buero Vallero
© Ross Ribas

Tengo un ensayo donde hablo de “La condición marginal del teatro en el Siglo de Oro”, en donde decía que, efectivamente, lo que han dicho los críticos de la derecha siempre es que el teatro del Siglo de Oro era la exaltación de los valores patrios, pero desde el punto de vista contrario, lo que la crítica de izquierda empezó a decir en los setenta, es que el teatro del Siglo de Oro no servía hoy porque era un teatro reaccionario, imperialista, monárquico; la cuestión es, entonces, por qué era

tan perseguido, tan prohibido, por qué existía un discurso abrumador contra el teatro durante los siglos XVI, XVII, y XVIII.

Y claro, los ataques de los enemigos del teatro, aparte de que son mucho más inteligentes y mucho más contundentes, abrumaban a la mayoría de los que defendían al teatro que servía para las buenas costumbres. Pero leamos detalladamente el discurso de los enemigos del teatro, porque lo emite quien mejor nos conoce, el enemigo: el teatro era subversivo, el teatro es peligroso, el teatro era heterodoxo, no los textos que se han conservado. No se puede juzgar al teatro sólo por sus textos sino por el hecho teatral. Incluso en los textos están escondidas dimensiones del hecho teatral, y sobre todo la vida de esos textos en las representaciones, en donde, como decían los enemigos del teatro, un actor puede improvisar de pronto y decir cosas contra nuestra religión y contra nuestro rey. Nunca se puede acabar de controlar ni reprimir el teatro.

En el periodo romántico fue cuando se consolidó un sentido nacionalista más ligado al concepto de nación que al concepto de rey, de monarca o de institución monárquica. En ese sentido, el concepto moderno de nación nace en el romanticismo: la afirmación de las identidades nacionales; en política, frente a Napoleón y su afán de conquistar toda Europa y, en cultura, frente al predominio de la comedia francesa.

En las obras románticas se nota también una afirmación de lo español, es el momento en que están surgiendo los Estados-nación.

¿Cómo crees que se ha comportado el teatro ante el fenómeno del nacionalismo?

Simplificando, habría que distinguir el teatro propio de un nacionalismo emancipatorio, como

por ejemplo el de cuando reinó en España el hermano de Napoleón, José Bonaparte, y cuando hubo la guerra de independencia en 1808-1814, en que hubo un teatro nacionalista en la medida en que reivindicaba el espíritu español frente a la ocupación francesa; entonces podría hablarse de un teatro que podríamos considerar progresista en la medida en que se opone a situaciones de dominación, y en ese sentido la afirmación de la identidad, la reivindicación de la verdadera historia de un pueblo, incluso la exaltación de lo local, puede tener un valor interesante desde el punto de vista de la función ideológica del teatro. Y luego estaría ese otro teatro apoyado por el poder, en donde se exalta el concepto de nación que interesa al que manda. El teatro, desde luego ha estado al servicio de muchas causas y entre ellas los nacionalismos; no se puede hablar de un nacionalismo aquí en España, el nacionalismo es una máscara que se usa para intereses muy particulares.

Hoy en día, afortunadamente, estamos viviendo en un mundo que va hacia el mestizaje. Los nacionalismos para mí son como presas que intentan frenar la corriente inevitable de la humanidad al mestizaje, a la abolición algún día de las fronteras no sólo para el capital sino también para la gente; aunque ésta es la gran estafa de la globalización, pues vivimos en un mundo donde todo circula menos la gente.

Para mí, el tema de la nación es un resabio decimonónico, algo que hemos heredado del siglo XIX, y a pesar de que el mundo es completamente otro, se sigue usando como bandera de causas menos nobles, menos dignas. Los nacionalismos son camisas de fuerza.

Madrid, 2007

GEMA APARICIO es actriz y directora de teatro egresada del Centro Universitario de Teatro (CUT). Actualmente estudia el Doctorado de Teoría, Historia y Práctica del Teatro en la Universidad de Alcalá, en Madrid, España. Es becaria del FONCA en el Programa de Apoyo para Estudios en el Extranjero.

“Los nacionalismos son como presas que intentan frenar la corriente inevitable de la humanidad al mestizaje, a la abolición algún día de las fronteras no sólo para el capital sino también para la gente; aunque ésta es la gran estafa de la globalización, pues vivimos en un mundo donde todo circula menos la gente.”

EL ROMPECABEZAS ESPAÑOL

Carlos Gil Zamora

La configuración de España en un Estado de las Autonomías ha tenido, como es lógico, una gran repercusión en el quehacer teatral. Diecisiete Autonomías, con todas las competencias en cultura transferidas significa diecisiete puntos de decisión, diecisiete gobiernos autonómicos, sus correspondientes consejerías, entramados burocráticos, disposiciones, leyes y clientela. Por si esto fuera poco, además existe el Ministerio de Cultura de España, sin competencias aparentemente, pero con un gran presupuesto y una convocatoria estatal de ayudas a producción, giras y publicaciones y unas unidades de producción con muchas posibilidades físicas y económicas, como son: un Centro Dramático Nacional, una Compañía de Teatro Clásico, un Centro de Documentación, Ballets, clásico y español, y participaciones importantes en edificios emblemáticos como el Teatro Real; todo esto, claro está, en Madrid, sin que apenas puedan girar sus producciones por cuestiones presupuestarias, y todo ello se solapa con las actividades de la propia Comunidad.

En este entramado jurídico, burocrático y político, la realidad al día de hoy es que han aumentado de manera inflacionaria las propuestas, las compañías, productoras o empresas que con base en ayudas a la producción, ayudas para giras, planes concretos, han ido inundando los escenarios —que por cierto también han crecido, todos de titularidad pública, obviamente— de espectáculos que en su inmensa mayoría nacen y mueren con actuaciones en su propia comunidad, y con un número a todas luces infinitamente más bajo que lo recomendable.

En casi cada comunidad existen redes o circuitos de teatros y programaciones que en algunos casos son, a su vez, miembros de la Red Española. Los gobiernos autonómicos, en buena lógica, pretenden proteger lo suyo, por lo que de la gran cantidad de espectáculos que se ofrece —se asegura que en 2006 se realizaron en todos los géneros, formatos y graduaciones cerca de 2,800 producciones— muchos no tienen apenas recorrido de exhibición. Los circuitos y redes están, en teoría, abiertos, pero en la práctica son limitados, por presupuesto y por proteccionismo, por lo que mirando bien a fondo

las programaciones de los teatros de mediana capacidad, que vienen a ser la gran mayoría, vemos que todos programan los mismos trabajos de tipo comercial, alguna obra de mayor enjundia, unos pocos productos institucionales que salen de sus sedes y se completa su oferta con grupos locales o teatro para niños y niñas. Estamos hablando, en el mejor de los casos, de que el espacio escénico que más programe asuma, al año, 50 espectáculos diferentes.

Dentro de las autonomías hay categorías. Aquellas en las que un porcentaje notable de sus ciudadanos considera formar parte de naciones sin Estado —como pueden ser Cataluña, Euskadi y Galicia—, que además tienen un idioma propio, tienen una especificidad muy remarcada. A excepción de Euskadi, en donde la producción en euskera es mínima y casi dedicada en exclusiva al teatro para niños, en Galicia y Cataluña, se hacen casi en su totalidad las producciones en gallego o en catalán, respectivamente. En estos dos casos las circunstancias son muy diversas. El teatro gallego apenas sale de Galicia, no se traducen al castellano por falta de posibilidades de exhibición, mientras que el teatro catalán es uno de los referentes de todo el Estado español, y algunas de sus producciones de los grupos, compañías o directores más importantes copan muchas de las programaciones del resto, y además con proyección internacional: Fura dels Baus, Comediants, Carles Santos y, en otro nivel, Els Joglars, por citar algunos.

Otra consideración se debe tener con el teatro andaluz, el que, por otras circunstancias, también está en un estado muy endogámico, muy cerrado. *La Cuadra*, *La Zaranda*, un poco menos *Atalaya*, tienen un circuito por el extranjero de gran entidad, y cada año alguna obra destacable de alguna compañía o montaje de un director logra salir a los circuitos autonómicos, pero el resto de las producciones suele ser de consumo interno. Asunto que sucede con excesiva frecuencia en el resto de las comunidades, pues para que un espectáculo salga de sus confines necesita coproducciones o repartos “televisivos”.

“Quizás donde se note de una manera más evidente la situación autonómica es en la proliferación de ferias y festivales. Casi todas las comunidades tienen su feria de teatro, sus festivales, generalistas o especializados.”

Lo cierto es que en Cataluña existe el Teatro Nacional de Catalunya, hay un Centro Dramático Gallego, un Centro Dramático de Aragón, un Centro Dramático de Extremadura; en Valencia su parangón es Teatres de la Generalitat y en Andalucía se llama Centro Andaluz de Teatro. Se desprende que de los territorios históricos con sentimiento de nación, solamente Euskadi se encuentra sin una unidad de producción pública, al igual que las dos Castillas y las comunidades que son monoprovinciales, Asturias, Navarra, La Rioja, Murcia y Cantabria, donde no obstante existen otras opciones y proyectos en marcha.

Éste es el entramado, muy enredado, donde las dotaciones económicas a las Artes Escénicas se van en funcionariado y acciones de dudosa efectividad, y en este ambiente deben salir las obras creativas, sin Ley de Teatro, con muchos teatros de titularidad pública con una utilización mínima de días al año, y sin que se aclaren asuntos tan prioritarios como el de las compañías residentes en esos espacios infrautilizados para la cultura en vivo y en directo.

Se ha demostrado en los años de esta configuración autonómica, que producir es fácil, que el verdadero escollo está en la distribución. Cualquiera puede poner en pie una obra, con o sin ayuda, pero no tiene ninguna garantía de que se pueda enfrentar su trabajo a los públicos. Así es muy difícil que surjan propuestas de gran interés. Yo diría que se han atomizado excesivamente los recursos humanos y creativos. Posiblemente se trate de una fase que se debía recorrer y entremos en otra donde cunda la cordura y la racionalidad.

No obstante, en este caos de organigramas funcionariales, han ido surgiendo propuestas en todas las esquinas del Estado español que han provocado la esperanza de un tiempo venidero diferente. Con mayor o menor proyección: La Carnicería de Rodrigo García; Calixto Bieito con su compañía de Teatro Romea; Maite Agirre y su Agerre Teatro; Micomicón con Laila Ripoll a la cabeza; Atrabilis de Angélica Lidell; Animalario Teatro que dirige Andrés Lima, son algunos de los nombres relevantes entre los más nuevos, junto a quienes llevan muchos más años dando muestra de su talento, como Teatro del Norte de Etelvino Vázquez, Teatro Corsario que dirige Fernando





Ardoaz, monólogo del actor Ander Lipus.
© Borja Relano/ARTEZ.



NACIONALISMOS Y TEATRO

Urdiales, alguna compañía con vocación de estabilidad a partir de un edificio teatral como El Teatre Lliure en Barcelona o La Abadía en Madrid, y un tejido mucho más permeable y dinámico compuesto por las salas independientes, también llamadas alternativas, con programaciones de mayor riesgo.

comunidades tienen su feria de teatro, sus festivales, generalistas o especializados. Las ferias son eventos de intercambio con vocación de mercado, para que se conozcan las producciones propias por los programadores de otras comunidades y viceversa, para que los responsables de espacios de exhibición con menos posibilidades puedan ver

es hoy en día muy importante para confeccionar las programaciones.

Ésta sería una primera mirada a la estructura actual de funcionamiento del sistema productivo, de distribución y exhibición, pero a ello se debería añadir un análisis más pormenorizado de las producciones surgidas en los últimos años, tanto por si encontráramos en ellas la existencia de unas corrientes o tendencias que marcaran los tiempos y tuvieran influencia en las programaciones, de la existencia de dramaturgias propias en cada lugar —especialmente en donde el nacionalismo forma parte del discurso político de algunos partidos, y como es el caso de Euskadi, que lleva desde que se volvió a la democracia gobernando—, o si acaso la globalización y el “mercado” han homogeneizado las producciones.

Con todos los matices que no caben en esta entrega, yo diría que no se ha hecho un teatro nacionalista, pero incluso aseguraría que no se ha hecho un teatro nacionalista español. Por lo tanto, desde nuestro punto de vista, ni el teatro vasco, ni el gallego, ni el catalán, han creado fórmulas, maneras ni ideas especialmente ancladas en estos conceptos. Eso sí, como queda dicho anteriormente, en Galicia y Cataluña, la inmensa mayoría del teatro se hace en los idiomas propios, pero se ponen en escena tanto autores vivos que pueden tocar temas o asuntos más apegados a su realidad social, como se traducen clásicos universales. En este sentido, es importante señalar que ha sido el teatro andaluz el que más ha usado sus símbolos para resaltar su pertenencia. Rozando el folclore, bebiendo de esa gran fuente que es el flamenco que ubica la propuesta automáticamente.

Estamos, pues, en un camino de normalidad, y posiblemente con el tiempo puedan surgir corrientes más sólidas que propugnen un imaginario escénico identitario. Quizás lo más importante sería proteger a los creadores con personalidad propia. Sí se puede decir que existe actualmente una marca de prestigio en torno al teatro catalán, que se entiende como el más profesional, más estructurado, con mayor proyección y mejor capacidad de distribución. El rompecabezas español se está recomponiendo.

CARLOS GIL ZAMORA. Director ARTEZ Revista de Artes Escénicas.



Demasiado humano, montaje de la compañía Traspasos Kultur.
© Borja Relano/ARTEZ.

Tampoco hay que olvidar que junto a directores, actores y actrices, han ido creciendo algunos dramaturgos, y algo parece obvio, las posibilidades ofrecidas en esta superproducción ha servido para que en cada comunidad existan autores que han tenido una vida escénica más o menos sostenida: Miguel Murillo en Extremadura; Alfonso Plou en Aragón, muy unido en los últimos tiempos a Teatro del Temple que dirige Carlos Martín; Teresa Calo en Euskadi; Albert Espinosa en Cataluña. Como siempre, son muchos más los que se nos quedan extraviados que los que señalamos, pero los que hemos nombrado forman parte del hoy y del mañana. Y otros más clásicos siguen con su influencia: José Sanchis Sinisterra, Sergi Belbel, Juan Mayorga, Manuel Lourenzo, Alfonso Sastre y un largo etcétera.

Quizás donde se note de una manera más evidente la situación autonómica es en la proliferación de ferias y festivales. Casi todas las

producciones de otros lugares en una selección siempre mejorable.

Los festivales buscan otros objetivos que pueden ir desde el turismo cultural, el “hacer ciudad”, hasta la especialización, los que se dedican al teatro clásico como los que se dedican a lo más novedoso. El mapa de festivales de las artes escénicas se reparte de manera exhaustiva por todas las comunidades, y con una especial incidencia en los meses de verano para las producciones clásicas, y el invierno para las de mayor vanguardia. En ciertos tramos de estas temporadas festivaleras, se detecta una cierta uniformidad en las programaciones, demostrando que la influencia de los distribuidores

“Estamos, pues, en un camino de normalidad, y posiblemente con el tiempo puedan surgir corrientes más sólidas que propugnen un imaginario escénico identitario.”

NACIONALISMO Y ESTRATEGIAS TEATRALES EN IRLANDA

Bruce Swansey

Uno de los rasgos más notables de la cultura irlandesa es el nacionalismo. Es lógico en un país que ha debido luchar arduamente por su independencia y por superar la condición colonial que varios siglos de imperialismo británico impusieron, sin contar las invasiones previas. La historia del nacionalismo irlandés rebasa los límites del presente artículo, pero si definimos nacionalismo como la lucha contra la ocupación extranjera, el de Irlanda hunde sus raíces en el período de las primeras ocupaciones normandas en el siglo XII.

No es, sin embargo, sino hasta la violencia que desata Cromwell para anexar Irlanda a Inglaterra cuando el nacionalismo irlandés se perfila como un rechazo sistemático del invasor. En 1541 Enrique VIII es el primer rey inglés que asume el título de rey de Irlanda, en 1601 los rebeldes irlandeses y sus aliados españoles son derrotados en la Batalla de Kinsale con el consiguiente exilio de la aristocracia irlandesa, y para 1607 Hugh O'Neill, el líder de la Irlanda gaélica, también emprende el exilio. La conquista iniciada por los normandos (que se asimilarían hasta el punto de volverse indistinguibles de la población local), y violentamente sellada por Cromwell se consuma hacia 1600 imponiendo una de las múltiples líneas de tensión y resistencia que habrán de marcar la historia moderna de Irlanda: la cuestión religiosa.

Puede decirse que la oposición entre catolicismo y protestantismo es una de las fronteras ideológicas que separan a la población, aunque tal división forzosamente sea esquemática. Así lo demuestra la existencia de católicos leales a la corona británica y, por el contrario, de protestantes nacionalistas. Tales "excepciones" a la regla que tiende a identificar catolicismo con resistencia nacionalista sirven a manera de clasificación pero ceden ante la multiplicidad real de las posiciones ante el yugo colonial, también afectadas por otras variables como la clase social y, por lo tanto, la relación con la posesión de la tierra. No todos los nacionalistas son desposeídos ni todos los poseedores son "unionistas". La historia es siempre más compleja que oposiciones binarias útiles para evitar el análisis a cambio de la satisfacción de repetir lugares comunes.

Lo que define el nacionalismo irlandés en su manifestación escénica es la fundación del teatro Abbey. Pero su historia tampoco comienza en 1904, año en el que el Abbey abre sus puertas y en el que por cierto se estrena *John Bull's Other Island*, de Bernard Shaw, cuya idea de Irlanda y de lo que ésta significa tiene poco en común con producciones anteriores y posteriores que también abordan el tema, indicando la variedad de los nacionalismos escénicos, la multiplicidad de los programas políticos y de cómo son percibidos los acontecimientos decisivos en el proceso de insurrección y de independencia. El teatro servirá a lo largo de este proceso como barómetro de los altibajos en cuanto a la visibilidad del proceso, de los mitos y leyendas que reactiva, de la manera como "retrata" a sus protagonistas, de la constitución de un discurso, de la construcción de una identidad y, *last but not least*, del estilo, los recursos y la constitución de un canon dramático que a menudo se confunde con el realismo, o con el naturalismo fotográfico.

su radicalización nacionalista y la insurgencia en todo el territorio de los *United Irishmen*, asociación clandestina desde su cancelación en 1794. Boucicault aprovechaba la época también en tanto ésta le proporcionaba el pretexto para una recreación escénica de inspiración romántica que también se reflejaba en la intriga.

La fórmula de *The Colleen Bawn* es el melodrama sentimental. Boucicault propone una radiografía en la que podemos reconocer dos clases antagónicas: los terratenientes y los campesinos y, mediante los administradores, la emergencia de una tercera clase social que va a protagonizar la insurrección de 1916 y a convertirse en la espina vertebral de la Irlanda independiente a partir de la década de los años veinte. Boucicault ofrece una mezcla de pintoresquismo que también se manifiesta en el escenario, en el lenguaje y en la música tradicional irlandesa, elementos tan exóticos como familiares, tan perturbadores como cómicamente neutralizados, cuya eficacia proporciona el marco ideal para el romance entre la chica irlandesa y el joven inglés.

"Lo que define el nacionalismo irlandés en su manifestación escénica es la fundación del teatro Abbey", cuyo propósito fundamental era doble: crear un teatro que diera cabida a la cultura irlandesa y que asumiera una responsabilidad social educando a su público

EL MELODRAMA COMPROMETIDO

El nacionalismo teatral irlandés arranca en 1860 con *The Colleen Bawn*, representada en el Laura Keane's Theatre, en Nueva York. Boucicault estaba tan interesado en conquistar la fama y la riqueza que desde entonces implicaba triunfar en Nueva York,¹ como en hacerse con los laureles de participar en una lucha que resonaba con ecos de martirio.² Dado el estatus de los irlandeses que emigraron a Estados Unidos en el siglo XIX, muy similar al que padecen ahora los indocumentados latinoamericanos, es lógico que Boucicault creara personajes cuyo fin era transformar la percepción que los norteamericanos tenían de los irlandeses.³ Con ello el autor también se proponía una lectura de la historia, situando la acción hacia 1790, una década famosa por

Boucicault, como lo hará con variantes Bernard Shaw y mucho después Brian Friel, aprovecha el romance para caracterizar una negociación esencialmente política.

El melodrama al estilo de Boucicault cumplía con tres funciones primordiales: halagar el patriotismo sentimental de los norteamericanos de origen irlandés, disipar los resquemores británicos y satisfacer la autoestima nacionalista de los irlandeses. Tal equilibrio aseguró el triunfo de Boucicault no sólo en Nueva York, sino también en Londres y en Dublín.

PARTIDA DE BAUTISMO: EL ABBEY Y LA ÉPOCA DE ORO

La fundación del Abbey fue el resultado de la unión de los esfuerzos e ideales de William



NACIONALISMOS Y TEATRO

Butler Yeats, Lady Gregory y Edward Martyn, por cierto pertenecientes a la sociedad anglo-irlandesa, el primero descendiente de sacerdotes protestantes y mercaderes ricos, los otros terratenientes. Los une el común deseo de luchar contra los estereotipos infamantes, así como la promoción de un teatro de calidad que asegure la experimentación. En la carta que Martyn envía con el propósito de recabar fondos y que hoy se lee como manifiesto, se afirman los valores que animan la empresa:

Nos proponemos representar anualmente en primavera en Dublín obras celtas e irlandesas que independientemente de su grado de excelencia sean escritas con la ambición de crear una escuela de literatura dramática celta e irlandesa. Esperamos encontrar en Irlanda un público imaginativo y aún sin corromper, educado para escuchar debido a su pasión por la oratoria, y creemos que nuestra aspiración de llevar a escena los pensamientos y emociones más profundos de Irlanda nos asegurará una bienvenida tolerante, y libertad para experimentar, ausente de los teatros en Inglaterra, y sin la cual ningún movimiento artístico y literario puede prosperar. Demostraremos cómo Irlanda no es el país de la payasada ni del sentimentalismo fácil, como suele ser representada, sino el lugar de un idealismo ancestral." (Kavanagh, 1984: 11. Traducción mía.)

El texto interesa porque expresa claramente una ausencia y anuncia una estrategia. La primera se refiere a la necesidad de un teatro que dé cabida a la cultura irlandesa y, más específicamente, celta. En esto no estaban solos. Según John Eglinton, la tradición celta tenía una importancia fundamental, análoga a la que tiene la cultura clásica grecolatina para Europa.⁴ Esta cuestión se convierte, así, en la piedra de toque de un teatro que, para ser auténticamente "nacional", deberá centrarse en lo propio. Pero el manifiesto que da origen al Abbey también se refiere al público, corrompido por espectáculos convencionales. La aspiración de los fundadores del Abbey tiene un aspecto pedagógico ya que el teatro

deberá educar a su público, asumiendo una responsabilidad social. El Abbey se propone asimismo promover la experimentación escénica y construir un espacio en el que el público irlandés se reconozca libre de las distorsiones impuestas por la cultura colonial.

El nacionalismo teatral irlandés cuenta entre sus antecesores con escritores brillantes, pero el más famoso, aunque más como poeta que como dramaturgo, es W. B. Yeats, ganador del Premio Nobel en 1923. Si menciono el Nobel es porque parte del nacionalismo irlandés se apoya en el orgullo de una nación cuya escala territorial es inversamente proporcional a sus logros literarios.⁵

Desde 1894 con *The Land of Heart's Desire*, Yeats percibió la importancia del teatro como vehículo para moldear la conciencia nacional y para promover una imagen de Irlanda y de las aspiraciones que dirigían lo que se conoce como Renacimiento Irlandés. En una época en la que el futuro del país estaba más que nunca en juego, la cultura era un elemento indispensable en la construcción de la identidad irlandesa.

Yeats explota el tema del extraño en la casa, creando un eje que opone lo familiar a lo ajeno, lo espiritual a lo material, la vida colectiva doméstica al individualismo urbano. La visión de Irlanda se define contra lo que amenaza disolver los vínculos de la comunidad, y que puede encarnar en seres mitológicos. Es conocido el interés de Yeats por la teosofía y su creencia en otro mundo con el que es posible comunicarse, de tal manera que la presencia de seres sobrenaturales, como las hadas, satura el texto. Irlanda se transforma en una alegoría o encarna en un personaje proveniente del folclore, como es la *puella senilis*, la vieja que rejuvenece mediante la sangre de hombres jóvenes y vigorosos. El motivo folclórico es puesto al servicio de un proyecto político, estrategia

que también caracteriza el trabajo de Lady Gregory, dedicada a recuperar leyendas, mitos y baladas ancestrales.

Todo nacionalismo —y el irlandés no es la excepción— se nutre parcialmente de un pasado remoto del que se apropia para legitimar sus reivindicaciones. Se inventa entonces la unidad de una nación que sólo existe en el deseo colectivo, se reescribe la historia para adaptarla al discurso revolucionario, se proclama una identidad que sobre todo es la proyección imaginativa de una dimensión política. Se ha dicho que obras como *Kathleen ni Houlihan* ganaron más adeptos al nacionalismo revolucionario que cientos de discursos políticos. Yeats sitúa al espectador en el centro de la escena, permitiéndole identificarse con los personajes, cuyo lenguaje y sistema de creencias y de expectativas hasta cierto punto comparte. Los fundadores del Abbey aspiraban a ofrecer un modelo "positivo" al que el público aspirara.

Ésta es la intención de George Bernard Shaw al escribir *John Bull's Other Island*, representada en el Abbey en 1904 y destinada a recibir una cordial recepción no sólo en Dublín sino también en Londres.⁶ Shaw se propone destruir asunciones que considera falsas respecto al "carácter irlandés". Para ello invierte la polaridad entre el británico racional y el irlandés sentimental subvirtiendo las oposiciones racistas entre sajones y celtas. Pero además Shaw afirma que el estereotipo del irlandés no ha sido inventado por los británicos, sino por los propios irlandeses para satisfacer lo que se imaginaban que los británicos querían. Otro lugar común que Shaw se propone erradicar es el que opone a poseedores y desposeídos: ni los primeros son todos ruines ni los segundos

"Todo nacionalismo —y el irlandés no es la excepción— se nutre parcialmente de un pasado remoto del que se apropia para legitimar sus reivindicaciones. Se inventa entonces la unidad de una nación que sólo existe en el deseo colectivo..."

invariablemente inocentes. Más aún: Shaw ve en el período previo al reparto agrario la subsistencia de una comunidad patriarcal en la que el terrateniente asumía deberes feudales que, una vez desposeído, desaparecerán abandonando a los siervos al anonimato del mercado. En el nuevo reparto de poder, las clases medias demostrarán su voracidad pronosticando con ello el advenimiento del capitalismo internacional que hará irrelevante la cuestión de todo nacionalismo. Ya en 1904 Shaw preveía la sustitución de la historia por el parque temático.

DISIDENCIA Y SUBVERSIÓN VANGUARDISTAS

Contrariamente a las expectativas originales, la construcción de un teatro en el que los espectadores se identifiquen no será una característica estable de las producciones del Abbey. De hecho, los textos más importantes de esta etapa son los más polémicos, que se deben a la pluma de John Millington Synge. Ya desde su primera colaboración con el Abbey, con *The Shadow of the Glen* alteró el programa de un nacionalismo autocelebratorio y conservador. Synge examinó críticamente la situación de los matrimonios por conveniencia, y con ello violó un tabú que se refería a la moral sexual y por extensión a la pureza de la familia irlandesa, basada en la represión de la mujer. Synge, en cambio, parecía proyectar una duda sobre el núcleo social sagrado mediante la atracción de Nora, la protagonista, por un hombre joven. Pero el escándalo que produjo la obra no se debió a tal predilección ni a la celeridad con la que se entrega una vez viuda, sino al hecho de que el objeto de su deseo perteneciera a una clase subalterna traicionando con ello la moral burguesa con la que el público identificaba el nacionalismo. Synge subvirtió el esquema yeatsiano: en lugar de la renuncia y la sublimación del deseo, aventuró una heroína que saltaba de la cama de un marido viejo e impotente a los brazos de un vagabundo.

The Shadow of the Glen fue el primer asalto contra la fortaleza de las costumbres, e introdujo una variante dentro del nacionalismo: la vanguardia. Synge no sólo quería contribuir al nacionalismo teatral, sino también demoler la ideología que asociaba éste con el teatro

“...la intención de George Bernard Shaw al escribir *John Bull's Other Island*, representada en el Abbey en 1904 [era] destruir asunciones que considera falsas respecto al 'carácter irlandés'. Para ello invierte la polaridad entre el británico racional y el irlandés sentimental subvirtiendo las oposiciones racistas entre sajones y celtas.”

tradicional. Por ello su ataque a la moral convencional, a la hipocresía que identificaba el decoro con la represión sexual, y al control de la iglesia católica, indispensable para iniciar un proceso en el que el nacionalismo irlandés superara la represión victoriana. La imagen femenina, central para la iconografía nacionalista, inicia con Nora un proceso de liberación y de asunción de la sexualidad sorprendentemente erótico.⁷

No sería el único escándalo que Synge provocaría, afirmando con ello una voz disidente dentro del nacionalismo conservador dedicado a producir una imagen ideal de Irlanda. *The Playboy of the Western World* agravaría el desafío subrayando la sexualidad femenina mediante metonimias vestimentarias que enfatizan la corporalidad, y denunciando la violencia de la comunidad rural como fatalidad.

En *The Playboy*, Synge aborda el parricidio, al parecer basado en un caso real. Pero lo que importa es el sentido que da Synge a la acción, que aprovecha para desacralizar la institución familiar. Ante el crimen perpetrado por Christy, la comunidad rural no sólo no lo entrega a la justicia, sino que lo solapa. Y no sólo eso: su crimen parece ser motivo de hilaridad y, según la crítica de la época, incluso de admiración. Representar así al pueblo fue inmediatamente sospechoso de imperialismo, ya que para justificar su dominio los británicos caracterizaban al pueblo irlandés como irremediabilmente violento y ajeno a la ley.

Sin embargo, *The Playboy* también admite una lectura radicalmente opuesta. El parricidio es un acto simbólico de liberación de un poder opresivo. Desde una perspectiva psicoanalista, Synge representaba un proceso mediante el cual la opresión era destruida para conducir al público a una nueva conciencia de sí mismo. Mediante la denuncia de la violencia que se disipa en la impotencia de la mentalidad colonizada, Synge guiaba a su público a una etapa superior, hacia una independencia real a partir de la cual rechazara la identidad heredada del imperio y construyera una identidad auténticamente propia.

Como si la asunción de la sexualidad femenina y el carácter gratuito de la violencia no fuesen suficientes, Synge añadió al agravio el humor. Ya Yeats se había referido a la función de la comedia para superar las condiciones adversas, pero Synge y después O'Casey radicalizarían el *dictum* yeatsiano.⁸ A diferencia de Edipo, Christy no logra matar a su padre ni casarse con ninguna de las madres sustitutas. El héroe, como quería Valle-Inclán, es esperpentizado. Y con él, el paisaje: nada hay en este mundo rural que evoque la idealización romántica ni la magia del mundo evocado por Yeats. En su lugar está el paisaje áspero desprovisto de todo consuelo sobrenatural, incluida la religión. Synge se propuso demoler todo lo que hasta él se había mantenido de forma incuestionable: el decoro femenino, la idealización de lo irlandés, la pureza rural y el catolicismo. A pesar de la opinión de Yeats en el sentido de que Synge carecía de objetivos políticos, a la distancia su radicalismo demostró lo contrario. El escándalo producido por *The Playboy* expuso la contradicción entre las aspiraciones revolucionarias del nacionalismo y su carácter profundamente conservador.

EL GERMEN DE LA DESILUSIÓN: EL REALISMO URBANO DE O'CASEY

Sean O'Casey toma la estafeta de Synge, pero ubica la acción en el contexto urbano. Sus obras se desarrollan en palacetes georgianos abandonados y transformados en vecindades ruinosas en las que cohabitaban familias menesterosas hacinadas en condiciones infrahumanas. Durante muchos años ésa sería la cara más visible del centro de Dublín, una ciudad cuyo índice de mortandad infantil hasta principios del siglo xx era más alto que el de Calcuta. Como Synge, O'Casey ubica la acción en un contexto contemporáneo. Sus personajes son testigos de lo que ocurre más allá de sus umbrales familiares y por ellos sabemos el progreso del enfrentamiento con el ejército británico. Pero a diferencia de los héroes tradicionales, en los personajes de O'Casey hay un abismo entre el discurso



NACIONALISMOS Y TEATRO

patriótico y la acción. A pesar de una visión poco halagüeña de desplantes verbales que no logran disimular la cobardía, el público del Abbey aceptó de O'Casey lo que le había parecido inadmisibles en Synge. La causa de esto reside en el hecho de que durante mucho tiempo se pensó que, a diferencia de Synge —quien pertenecía a la burguesía protestante—, O'Casey hablaba desde dentro, es decir, se trataba de un escritor que había nacido y crecido entre los personajes que llevaba a escena, lo cual le confería un aura de autenticidad pero sobre todo naturalizaba la crítica transformándola en testimonio. O'Casey cuidaría mucho semejante reputación, inventándose una historia personal en consonancia con la leyenda.

La verdad es que O'Casey procedía de una familia de la clase media baja. Como muchos *pater familias* responsables, el de O'Casey confiaba en la educación como estrategia para ascender socialmente y como tal se había esforzado por proveer a sus vástagos de una educación privada. A diferencia de sus dos hermanos y de una hermana que renunció a su carrera como maestra para hacer un mal matrimonio, O'Casey había sido el único en asumir los valores paternos. El dato es significativo porque en algunas de sus obras hay personajes que representan al autor y desde los cuales se juzga la acción, como sucede con Donal Davoren en *The Shadow of a Gunman*, o Jack Rocliffe en *Juno and the Paycock*. Entre ellos y el resto se abre la diferencia de aspiraciones intelectuales respecto de las cuales la masa desorientada e impotente resulta inferior.

Más allá de los avatares que comparten, estos personajes suelen ser extremadamente conscientes de las barreras sociales. Aun en la vecindad derruida, las clases se mantienen y entre uno y otro grado de miseria se defiende la —desde fuera— insignificante diferencia. El mito de la igualdad entre los miserables es desbaratado de un plumazo. Cada uno

defiende su estatus ante los demás, demostrando que la solidaridad social es prácticamente imposible. Pero, además, O'Casey también destruye el mito de la unidad original representada por la cabaña rural ahora sustituida por la fragmentación de las vecindades, por sus voces discordantes y múltiples.

La iconoclastia de O'Casey no se detiene allí, también abarca la reacción ante los eventos que entre 1916 y 1923 definieron la revolución y la independencia de Irlanda, asimilables a una gesta heroica que desde la perspectiva de O'Casey dista de serlo, transmitiendo así un germen de desilusión. Al desacralizar la lucha y señalar la supervivencia de una realidad política prácticamente intacta a pesar de la guerra, y al denunciar la permanencia de sus consiguientes valores, O'Casey no está aislado. Denis Johnston, con *The Old Lady Says 'No!'*, y después, hacia la década de los cincuenta Brendan Behan con *The Hostage*, habrían de denunciar la complacencia que subsistía en el Estado Independiente de Irlanda. La anhelada capacidad de transformación que se atribuía a la revolución se hacía esperar y para la década de los veinte el nacionalismo parecía haber dado lo mejor de sí y haber comenzado un período en el que la defensa del *statu quo*, la producción de imágenes reconfortantes y el mantenimiento de las convenciones del naturalismo anunciaban un futuro aciago.

Esta tendencia explica el vehemente rechazo de *The Plough and the Stars*, que se percibió como un atentado contra el mito fundacional revolucionario de la Pascua de 1916. O'Casey satiriza la revuelta contraponiendo un lenguaje ríjoso y festivo, hiperteatralizado, con la solemnidad de la declaración de la república. El humor sombrío a través del cual percibe la situación y el carácter hasta cierto punto grotesco de los personajes revelan la diferencia crítica que existe entre la exaltación patriótica como manifestación alcohólica y la falta de participación real.

O'Casey borda un tapiz social de inspiración hogarthiana en el que las bravatas se disipan en el sopor. Es significativo que la batalla sea sustituida por el discurso que da cuenta de ella, porque parece sugerir que lo realmente importante acontece fuera de escena. La gesta patriótica queda fuera del alcance de los personajes, como si la historia los pasara por alto. El glorioso levantamiento se extingue entre los vapores etílicos del *pub*, esa institución esencialmente irlandesa.

La reacción del público contemporáneo de Synge y de O'Casey muestra cómo, ya desde su origen, el deseo de constituir el teatro nacional irlandés se dividió entre la constricción que el programa político oficial imponía y las necesidades artísticas, es decir, el pleito entre la ideología del naciente Estado y la libertad estética inherente a la creación. David Krauze lo ha sintetizado: "Del lado nacionalista, los portavoces de la política trataban de establecer el culto público para idealizar y purificar la vida nacional; del lado literario, los artistas creativos trataban de expresar sus opiniones de los ideales y las ironías de la vida nacional." (Harrington, 1991: 399. Traducción mía.)

Del choque entre el quehacer político y la expresión artística, surge la duda acerca de si es posible mantener un movimiento estético capaz de plegarse a las exigencias "revolucionarias". Reflexionando sobre el teatro nacional que había fundado, Yeats señaló que "Si alguna necesidad externa me hubiese forzado a escribir sólo obras teatrales con obvio mensaje patriótico, en lugar de dejar que mi trabajo se moldeara a sí mismo bajo los impulsos libres de los sueños y las reflexiones cotidianas, hubiera perdido, en un instante, el poder de escribir convincentemente acerca de cualquier tema." (Harrington, 1991: 390. Traducción mía.) Pero lo que Yeats y Lady Gregory imaginaban que un movimiento teatral inspirado por el nacionalismo cultural debía lograr estaba en conflicto con las exigencias del nacionalismo real.

"...ya desde su origen, el deseo de constituir el teatro nacional irlandés se dividió entre la constricción que el programa político oficial imponía y las necesidades artísticas, es decir, el pleito entre la ideología del naciente Estado y la libertad estética inherente a la creación."

Por otro lado, también se hizo obvia la diferencia que separaba a los autores de un público cuyo filisteísmo le impedía ver en el teatro crítico más que infamias dictadas por los enemigos ancestrales de la patria. Apenas lograda la independencia irlandesa en 1923, la literatura dramática de calidad a la que aspiraban los fundadores del Abbey pronto fue resentida. Habiéndose liberado del opresor, el teatro y el nacionalismo chocaron entre sí.

Otra asignatura pendiente con respecto a los ideales que animaron la fundación del Abbey es la ausencia de experimentación escénica en Irlanda, donde la puesta en escena

“A pesar de la creciente distancia entre el teatro y el nacionalismo, la escena irlandesa no ha dejado de reflexionar sobre el tema evitando el cautiverio patriótico temido por Yeats y execrado y ridiculizado por Joyce, para quien el deber de un escritor era ser desleal a cualquier forma de opresión.”

se ha conducido dentro de los estrechos márgenes del teatro convencional. Recuerdo la admiración que la reposición, hace cuatro años, de *Translations* despertó en el público, fascinado porque llovía en el escenario. O la sorpresa ante el escenario desnudo de una *Medea* cuya interpretación estaba enmarcada por el reflejo de dos estanques frontales.

A pesar de la creciente distancia entre el teatro y el nacionalismo, la escena irlandesa no ha dejado de reflexionar sobre el tema evitando el cautiverio patriótico temido por Yeats y execrado y ridiculizado por Joyce, para quien el deber de un escritor era ser desleal a cualquier forma de opresión. El diálogo entre creadores y nacionalismo en la segunda mitad del siglo xx exigirá capítulo aparte puesto que no ha cesado de manifestarse en textos como *Translations*, de Brian Friel (1983), o *Carthaginians*, de Frank McGuinness (1988), por mencionar sólo algunos ejemplos. A pesar de que en 2004 se firmó el Good Friday Agreement que marcó el fin de la guerrilla y la participación de nacionalistas y unionistas en el poder, la herida del Ulster tardará mucho en cicatrizar. Hace poco la Love Ulster March provocó en Dublín enfrentamientos entre quienes participaban en la marcha y el público nacionalista. El mismo conflicto se representa

anualmente en ocasión de las marchas unionistas del 12 de julio que conmemoran la Batalla de Boyne y que insisten en su derecho de transitar por sectores católicos de Belfast. La intensidad y la complejidad del problema ilustran claramente la necesidad de artistas e intelectuales irlandeses de moldear la memoria histórica. Sin embargo, el tiempo de la historia es diverso del tiempo individual y el proceso de reconciliación aún exigirá muchos esfuerzos. En ese proceso el teatro está llamado a desempeñar una función primordial.

Referencias

- Greene, Nicholas, *The Politics of Irish Drama*, Cambridge Studies in Modern Theatre, Cambridge University Press, 1999.
- Harrington, John P. (coord.), *Modern Irish Drama*, W. W. Norton & Company, Nueva York/Londres, 1991.
- Kavanagh, Peter, *The Story of the Abbey Theatre*, National Poetry Foundation, University of Maine at Orono, 1984.
- Krause, David, *The Profane Book of Irish Comedy*, Cornell University Press, 1982.
- Yeats, W. B., “The King’s Threshold”, en *Plays in Prose and Verse*, Macmillan, Londres, 1922, p. 75.

¹ Oscar Wilde, otro irlandés consciente de las posibilidades económicas que Estados Unidos ofrecía, no dudó en hacer por lo menos una amplia gira que lo condujo desde Nueva York hasta el salvaje Oeste, de donde regresó a Londres para hacer la alabanza estética del vestuario de los cowboys.

² El término está íntimamente vinculado con el nacionalismo como si se tratara de un proceso que sólo puede conducir de la militancia a la santidad.

³ La prensa de la época los representa como eslabones perdidos, los bestializa abiertamente subrayando su tendencia a la anarquía y al alcoholismo, así como su condición irracional que es percibida como una tara genética. En este sentido la prensa norteamericana no se diferenciaba de la británica y tal desprecio hacia los irlandeses permaneció hasta el período de entreguerras, cuando aún se designaba al transporte para criminales como “*paddy wagons*”.

⁴ En 1899, Eglinton observaba: “Si deseamos que las tradiciones celtas ejerzan una influencia activa en el futuro de la literatura irlandesa es claro que deben parecerse dignas de la misma admiración que la tradición griega ha despertado en Europa; debemos ir hacia nuestras tradiciones en lugar de que sean ellas las que vengan hacia nosotros, estudiándolas tan cercanamente como nos sea posible, y permitiéndoles que nos influyan libremente.” (Harrington, 1991: 387; traducción mía.)

⁵ Acaso esto contribuya a explicar la política de exención de impuestos que rige en Irlanda para los creadores, en cualquier rama de la creación, desde la década de los ochenta en el siglo pasado. La emergencia actual de la música y el cine irlandeses, y el vigor sostenido de su literatura se han apoyado en estas disposiciones dignas de emulación. En México la política fiscal se ha manifestado al contrario, y sobre todo contra los autores.

⁶ Otro ganador irlandés del Premio Nobel. Es curioso que por lo menos Shaw y Yeats accedan al Nobel precisamente en un período en el que Irlanda está cada vez más inmersa en su proceso de independencia.

⁷ No es gratuito recordar aquí a esa otra Nora, la de Strindberg, cuyo portazo confirma el inicio de otra moral sexual.

⁸ En *The King’s Threshold* (1903), parafraseándolo, Yeats afirmaba que cuando todo yazga en ruinas sobrevivirá el gozo poético y la risa divina ante la destrucción del mundo. (Yeats, 1992: 75.) Sobre la función de la comedia, David Krause ha observado que “la risa humana puede aproximarse a la risa de Dios, particularmente al demoler las ilusiones románticas o naturalistas del mundo (Harrington, 1991: 402).

BRUCE SWAN SEY. Escritor e investigador, actualmente es catedrático de literatura latinoamericana en la School for Applied Language and Intercultural Studies, Dublin City University.



EL PROCESO CONTRA MILADA HORÁKOVÁ COMO PUESTA EN ESCENA

TEATRALIDAD DEL PROCESO JUDICIAL POLÍTICO*

Vladimír Just

La instrucción del sumario está prácticamente concluida y se puede proceder a la escenificación de la audiencia pública de juzgamiento.

INFORME DE LA POLICÍA POLÍTICA al Comité Central del Partido Comunista Checoslovaco, 23 de marzo de 1950

A menudo me pregunto por qué hacía yo teatro cuando todo esto acontecía a nuestro alrededor.

Ahora estoy montando *Fausto* para el Teatro Nacional. Pero mucho más me gustaría hacer "procesos". Un documento que sirviera de advertencia. Sobre todo porque ninguno podemos fingir que no sabíamos lo que sucedía en el país.

ALFRED RADOK, 1968

Por lo menos dos impulsos se conjugaron en la escritura del presente trabajo. El primero fue la proyección comentada de una cinta documental grabada por orden de la policía política checoslovaca entre el 31 de mayo y el 8 de junio de 1950 en el Juzgado Estatal, durante la audiencia pública del proceso contra Milada Horáková y otros doce acusados.¹ La grabación había estado guardada cincuenta años en una caja fuerte. Hoy está depositada en el Archivo Fílmico Nacional de la República Checa, donde me dediqué durante meses a estudiarla, cada vez más fascinado por su terrible poder documental. Esta grabación se convirtió en el punto de partida y en el material básico de todas mis reflexiones siguientes.

El otro impulso fue mi convicción creciente, y plenamente confirmada por la cinta, de que este proceso monstruoso sólo es explicable como teatro. Me sentí tentado por la idea de describirlo de manera consecuente con ayuda de términos y coordenadas teatrológicos.

LA POÉTICA DEL PROCESO JUDICIAL POLÍTICO

Desde que los procesos políticos "de los años cincuenta" (en muchos casos se trató también de procesos de la segunda mitad de los años cuarenta) fueron denominados procesos *escenificados*, dicha idea no

es ciertamente nueva o inusual. Varias investigaciones recientes sobre el asesinato jurídico de Milada Horáková trabajan con algunos conceptos teatrales como drama, teatro, espectáculo, acto, actores, reparto, director de escena, guión, gestualidad, luminotecnia; sin embargo, los asumen como simples adornos estilísticos o publicitarios. Con un enfoque diferente, Peter Steiner (2000) analiza otro de los procesos políticos de los años cincuenta desde un punto de vista semiótico y teórico-literario. Steiner llama a los procesos estalinistas "confesionales". Desde el punto de vista del teórico literario, los procesos confesionales son como los dramas de Chéjov: la verdadera acción no transcurre en el escenario, sino fuera del mismo. El estudio de Steiner, orientado por la textología, analiza los procesos como una obra literaria *sui generis*. Nos resta, pues, demostrar que estos procesos —y particularmente el proceso manipulado contra Milada Horáková— son a su vez una obra teatral específica.

Parto en mis reflexiones de varias observaciones básicas que se desprenden del análisis del documento fílmico. El proceso, cuya audiencia pública duró nueve días, tenía una *intención dramática* precisa; durante ocho meses de *ensayos* dispuso de un *texto dramático* (que se fue definiendo a partir del sumario de interrogatorio preparado por la policía política). En el texto se van perfilando *héroes* negativos y positivos (los futuros *personajes dramáticos*) debidamente diferenciados (enemigos del pueblo, espías, belicistas, "quinta columna", etc., frente a los defensores de la democracia popular, etc.) y se entrevé un *tema central*, generador a su vez de varios *subtemas* y *motivos* secundarios. Cabe destacar que el desenlace de todo el drama

era conocido de antemano: la megarrevista de los peores elementos antisociales del país debía culminar con sentencias ejemplarmente duras, coronadas por la ejecución de los cuatro actores principales.²

Este texto dramático, que se fue definiendo y que los actores tuvieron que memorizar durante meses, reviste un carácter *formalmente dialógico*, desde la fase preparatoria en que se elaboran los sumarios policiales. Éstos constituyen la base de un verdadero *cuaderno de dirección* e incluso, podría decirse, *cuaderno de apuntador*, pues así utiliza el texto el presidente del tribunal penal durante la audiencia pública. En la película se ve cómo lo mira todo el tiempo durante el diálogo "espontáneo" con los acusados y los testigos para "soplarles". El método básico de pregunta-respuesta es aderezado de vez en cuando con *monólogos* debidamente rimbombantes en boca de los fiscales. El proceso cuenta asimismo con una *dirección escénica* colectiva, pero estratificada. Esto quiere decir que también los directores (los investigadores y sus superiores) son dirigidos, y que también ellos se juegan la vida en esta puesta en escena (algunos terminarán a su vez en el banquillo de los acusados en procesos posteriores).

De todo esto hablaremos más adelante. Empecemos nuestras reflexiones por el aspecto que más llama la atención en la grabación fílmica: la actuación.

LOS ACTORES

Los culpables

En el marco de sus papeles predeterminados, los actores principales de la puesta en escena (los acusados, los jueces, los fiscales) exhiben

"El proceso, cuya audiencia pública duró nueve días, tenía una *intención dramática* precisa; durante ocho meses de *ensayos* dispuso de un *texto dramático* (que se fue definiendo a partir del sumario de interrogatorio preparado por la policía política)."

(o deben exhibir, según las intenciones de la dirección) una representación muy específica y verosímil de determinados tipos de personajes, una actuación aferrada al tipo de personaje y texto asignados. Sin embargo, a diferencia de los jueces y los fiscales, la mayoría de los acusados también aplica una actuación *épica*, *brechtiana*. En la grabación se observa cómo los diferentes actores procuran mostrar su distancia del personaje representado, cómo en lugar de actuar “muestran” el personaje, lo *enajenan*, exponiéndolo así a la crítica del espectador. Veamos tres ejemplos.

PECL: Mi actividad criminal consistía en la asociación con Kalandra con fines de espionaje; también en contactos con Kleinerová, que tenía al espionaje.

KALANDRA: Yo aprovechaba los encuentros para transmitir informes de espionaje a [Inglaterra].

KLEINEROVÁ: Yo [...] engañaba a la policía para confundir la investigación [...] Fue mi culpa [...] Y sólo quisiera decir que agradezco la paciencia de los órganos de seguridad, que trataron durante cuatro meses de mostrarme lo que claramente entendí: en qué consiste mi culpa (Radotínský: 47, 50; y *Proces s M. Horákovou*).³

Este ritual de autoacusación permanente constituye la especificidad del proceso confesional, en lo que radicó el hecho de que

“En la grabación se observa cómo los diferentes actores procuran mostrar su distancia del personaje representado, cómo en lugar de actuar “muestran” el personaje, lo *enajenan*, exponiéndolo así a la crítica del espectador.”

el espectáculo ritualizado del proceso contra Horáková fuera un éxito, pues casi siempre los escenificadores lograron sacarles a los demandados lo que les habían enseñado durante meses al tenor de la regla de que “la letra con sangre entra” (literalmente). Pero para poder juzgar el contexto real de las tres declaraciones citadas, debemos relacionarlas con otras muy diferentes, a saber, con testimonios posteriores de los investigados y los investigadores.⁴

Uno de los interrogadores: “Supe que al acusado Pecl le quemaron la cara [...]” (Kaplan: 124). El acusado Hájek: “Una vez me dijo el interrogador, enfurecido por mi pertinacia: ‘En este cuarto estuvimos ablandando a Kalandra durante tres días y tres noches. Nosotros nos turnábamos, pero él estuvo aquí

todo el tiempo. Cuando ya no se podía tener de pie [a los investigados no se les permitía sentarse] y estaba tirado en el piso, firmó. Así que piénselo, Hájek” (Kaplan: 124-125). Finalmente, Antonie Kleinerová: “[...] a veces me despertaban cada hora [...] Tres veces me rompieron la cara” (Radotínský: 46).

Completemos el testimonio de Antonie Kleinerová con el de su copartidario František [Francisco] Preučil:

Confieso que no aguanté más de un mes para afirmar hechos que correspondían a la verdad [...] le dije al fiscal: Pongan lo que quieran, yo les firmo [...] Escribieron otro protocolo judicial, que tuve que memorizar. Me examinaban. en cualquier momento. Por ejemplo a las tres de la madrugada me despertaron y preguntaron: en la página 32, ¿qué le preguntará el fiscal? ¿Y qué le responderá usted? [...] Me quedaba una sola posibilidad: recitar mi papel como un niño de primaria con la esperanza de que las personas que me conocían, dirían: “¡Cómo! ¿Éste es Pacho? ¡No puede ser!” (Radotínský: 38)

Kleinerová utilizó un efecto de extrañamiento específico: “La declaración me la sabía de memoria. A menudo le contestaba al presidente del tribunal antes de que él terminara la pregunta. Era la única protesta

posible contra esa injusticia y yo confiaba en que la gente lo notaría” (Radotínský: 46).

Desde el punto de vista semiótico, tenemos aquí una situación de comunicación muy particular, en la que el locutor, forzado a identificarse con un metasigno creado de antemano, “cuenta” —al estilo de la actuación *épica*— sobre su personaje (es decir, sobre el signo artificialmente creado de su carácter negativo, por ejemplo, de su “villanía”), lo comenta y repudia ostensiblemente, pero al mismo tiempo subvierte y aliena su reflexión mediante las más diversas técnicas antiilusivas, insinuándole al espectador avezado que no tome en serio este relato, comentario y repudio. Lo que debe convertirse en objeto de crítica no es sólo su personaje, sino la demostración misma: la simulación de

diálogo. Esta crítica constituye el significado propio del signo actoral.

El surrealista Závěš Kalandra, un hombre alto, ascético, con cara inmóvil y ojos llameantes, enajena su personaje de “traidor del movimiento obrero” con una extraña monotonía de la voz y una total indiferencia. Sabe muy bien en qué engranaje mortal está atrapado, pues fue uno de los primeros que descubrieron, desde 1936, el fraude de los procesos estalinistas. En cierto momento este prisionero, que había sido torturado durante meses, declama casi como un escolar una frase cuyo significado real da escalofrío: “El proceder correcto de los órganos de investigación me obligó, en el menor plazo posible de dos o tres días, a declarar en toda la extensión.”

Sin embargo, la unicidad de esta puesta en escena no consiste sólo en dicha serie de “autoacusaciones”. El proceso se distingue también por el hecho de que en varios aspectos se les sale a los escenificadores de las manos. Estas fallas son lo que más delata su carácter escenificado. Por eso la prueba principal de su teatralidad —la película— no será terminada.

La representación básica de papeles tipo, que este proceso ofrece con medios eminentemente teatrales a los espectadores en la sala y afuera, está desde el comienzo bien diferenciada en cuanto al manejo de la voz, la mímica y la gestualidad. La actuación se mueve entre registros perfectamente *urbanos*, sobrios, tranquilos, púdicos, subactuados, y manifestaciones bastante *emotivas* o explosiones de *locuacidad populachera*. Nos encontramos también con la figura del mentor malhumorado y regañón, turbado a ratos por el papel que le impone la toga solemne. Este registro suele corresponder a un hombre elegante con un bigote chulo de timador matrimonial, “severo” y “paciente”, “brutal” y “paternal”: el presidente del tribunal Karel Trudák. Los miembros del equipo judicial no se distancian de sus papeles, sino que procuran actuar convincentemente al modo tradicional realista y hasta naturalista. Los efectos de extrañamiento entran en su actuación contra su voluntad. Un papel decididamente superior a las capacidades del intérprete parece ser el del acusado Jan Buchal. Este ex policía con leve retraso mental, que había sido despedido por razones ajenas a la política y luego anduvo buscando aliados para llevar a cabo



NACIONALISMOS Y TEATRO

“La representación básica de papeles tipo, que este proceso ofrece con medios eminentemente teatrales a los espectadores en la sala y afuera, está desde el comienzo bien diferenciada en cuanto al manejo de la voz, la mímica y la gestualidad.”

un golpe de Estado con la ayuda de cuatro escopetas, despierta hasta hoy una mezcla de compasión y pena. No por casualidad se le llamó posteriormente el “van der Lubbe” del proceso.

LOS TRIBUNOS DEL PUEBLO

El polo extremo de la interpretación lo constituyen los registros francamente históricos, sobredimensionados y hasta demoníacos, adoptados por el fiscal eslovaco Juraj Vieska y por Josef Urválek, una figura que parece haber descendido sobre el juzgado de alguna de las escenas apocalípticas de Jerónimo Bosch. La vociferación hostil de los fiscales, sus tiradas retóricas y divagaciones políticas a veces tienen poco que ver con el interrogatorio y con la representación teatral de un juicio, ya que a menudo se ponen de frente al público en lugar de dirigirse al tribunal o a los interrogados. Se trata, pues, de parábasis aparentemente fuera del papel, para ganarse a los espectadores con consignas altisonantes o con dichos populares para la platea.

Nuestros fiscales dominan también a la perfección la técnica de preguntas primitivas y respuestas obvias al estilo del teatro de títeres, como un medio de transmitir la información prefabricada al público; pero no siempre les sale bien el papel estilizado de tribunales del pueblo. Uno de los peores chascos lo sufre Vieska con el acusado Vojtěch Dundr. Este típico funcionario obrero de anteguerra y político socialdemócrata actúa como si a sus 71 años no tuviera nada que perder. Así que empieza a corregir audazmente al fiscal delante de cientos de espectadores:

VIESKA: Su copartidario Něčas consultó con usted cuando se iba a integrar al gobierno del Protectorado, ¿cierto?

DUNDR: (Tranquilamente.) Něčas no estuvo en ningún gobierno del Protectorado.

VIESKA: (Revisa en sus papeles, sin alzar la voz como es su costumbre.) ¿Dónde estuvo, quiere decirme?

DUNDR: No estuvo en ningún gobierno, durante el Protectorado.

VIESKA: (Confundido, mirando su “cuaderno de apuntador”.) Voy a precisar. En ese gobierno después de... después de... ¿después de Munich!

DUNDR: Pues no. Něčas estuvo en el gobierno hasta finales de septiembre de 1938.

VIESKA: ...Něčas estuvo en ese comité, ese comité en el que se unieron todos los elementos el 15 de marzo (casi con desespero). Aclárelo, pues, usted lo sabe mejor...

DUNDR: Yo no sabía nada de esto.

A lo cual el fiscal reacciona vociferando sobre los “designios criminales” de Dundr y sus copartidarios. Igualmente demagógico, pero mucho más primitivo es el lenguaje de la fiscal lega Ludmila Brožová. Esta fiscal será la única mujer que presenciara la ejecución de Milada Horáková. Durante la ejecución, “del grupo de asistentes se escuchó una carcajada femenina, terrorífica, convulsiva, malévola” (Radotínský: 87). ¿De quién habría sido?

Del papel deplorable de los *abogados defensores*, que se ven en la grabación actuando como de comparsa obligada en el fondo, diremos algo más adelante. Los *testigos* (casi únicamente los de la acusación) desempeñaron sus papeles de aficionados sin mayores “metidas de pata”. Algunos, con largas detenciones preventivas y torturados, contestan como autómatas. Otros actúan con garbo, con el optimismo convencional de las juventudes comunistas. Sólo uno causa conmoción: un maestro de escuela que está también detenido y condenado a muerte. En lugar de mandarlo a la horca, los órganos de seguridad lo llevan de juzgado en juzgado como un eterno testigo errante, supuestamente conocedor de la “emigración traidora”.

Es un personaje de apariencia grotesca (alto, delgado, orejas prominentes, mirada semimedida, gesticulación arrebatada, voz alta y penetrante, habla atropellada) que va profiriendo cascadas de palabras desordenadas. Durante el interrogatorio se dispara como una bala sin control. Los escenificadores habían dudado si presentar o no al misterioso testigo de la grotesca figura. Lo que decidió fue un cambio dramático del tema general del proceso en favor del énfasis sobre el extranjero. Fue un chasco. Así lo comentó el fiscal Vieska después del proceso: “Este tipo habló delante del tribunal como un jovial comentarista radial de las cochinas de la burguesía [...] Ese tono lo puede utilizar un fiscal; mejor dicho, ni un fiscal puede hacerlo. Así sólo puede hablar el pueblo [...] Ese desgraciado actuó de tal manera que la gente lo tomó por nuestro confidente” (Kaplan: 173-174, 287).

LOS PERSONAJES Y EL REPARTO

Pero, ¿cómo llegó a reunirse en este escenario un grupo de personas que no se habían conocido casi en la vida real, para representar un grupo subversivo de alta peligrosidad? Y ¿qué clase de espectáculo es éste?

El registro genérico básico es el de *tragedia*, en límites con película de *terror*. Las funciones (los diferentes procesos políticos) transcurren en ciclos (el nuestro es de nueve días) eslabonados entre sí por los temas y los personajes (por ejemplo, algunos de los artífices de nuestro proceso serán a su vez enjuiciados en otros procesos); podemos hablar, pues, de una especie de *serie*. Estamos a mediados del siglo XX, así que el registro trágico se ve infiltrado por elementos de *tragicomedia*, de humor negro, grotescos. Todo transcurre en medio de decorados judiciales, pero sobre la base de un *ritual* social, que Peter Steiner llama *de sacrificio*. Los inocentes (“impuros”) son sacrificados espectacularmente para que los culpables puedan vivir y de allí en adelante invocar sólo los aspectos puros, positivos y optimistas de la vida. Sin embargo, enseguida son sacrificados otros inocentes, hasta que el omnívoro

“El registro genérico básico es el de tragedia, en límites con película de terror. Las funciones (los diferentes procesos políticos) transcurren en ciclos (el nuestro es de nueve días) eslabonados entre sí por los temas y los personajes...”

ritual empieza a escoger entre los culpables (verdugos de los inocentes originales).

Desde que los comunistas checoslovacos solicitaron, en 1950, la asesoría de expertos soviéticos en la fabricación de víctimas ejemplares, podemos hablar de una puesta en escena profesional. Los indagadores corren a mostrar los sumarios recién elaborados a sus superiores y éstos solicitan el visto bueno de los profesionales soviéticos, los cuales modifican las respuestas y las preguntas. En relación con los desplazamientos del tema central (de la “subversión interior” a la “emigración traidora” que estaría implicada en la preparación de la tercera guerra mundial) se redefine varias veces el conjunto de

el “trotskismo”. Y respecto de Buchal, el expolicía levemente retardado que pensaba tumbar el gobierno con cuatro escopetas, uno de los dramaturgos principales del proceso (el viceministro de justicia) dice: “La inclusión de Buchal fue correcta. Era indispensable para que políticamente la cosa adquiriera la salsa correcta” (Kaplan: 174).

El “casting” original para el proceso fue mucho más amplio. Fueron detenidas 77 personas, de las cuales se fueron seleccionando los actores para la puesta en escena. A la vez se busca la idea unificadora de la producción. Finalmente se echa mano de la idea de la guerra y la quinta columna. El crimen más grave, a cuya develación deberán

durante la audiencia pública. Esta “metáfora” plástica debe indicar *a priori* la extraordinaria peligrosidad de los enjuiciados. Por la misma razón, durante sus declaraciones siempre está a sus espaldas un soldado armado. El transcurso de la audiencia se refleja también en las caras de esta comparsa, en sus miradas inseguras y a la vez fanáticas, su desasosiego o aburrimiento, reemplazado de vez en cuando por una torpe expresión de diversión cuando el juez o los fiscales ridiculizan a los acusados. Volviendo al simbolismo de las artes plásticas, digamos que su expresión es la de los mercenarios ignorantes en el monte Calvario que vigilan el cuerpo de Cristo mientras juegan a los dados. Sin embargo, el efecto escénico más agresivo es la luz insoportablemente intensa de los reflectores dirigidos a las caras de los acusados que son traídos sin ninguna protección de los ojos a este infierno lumínico directamente de los oscuros corredores de la prisión de Pankrác. Esto también influye en su actuación escénica, que es a veces francamente somnámbula.

El zumbido incesante de las cámaras, las “horcas” de los micrófonos, los reflectores, todo ello parece indicar que el sentido de este acontecer escénico es la *imagen*. Lo que determina los detalles no es la búsqueda de la verdad, sino una imagen escénica anticipada en la que debe encajar la realidad formateada. Todos los presentes (espectadores, jueces, acusados, testigos) están allí en función de la imagen para los medios de comunicación.

El público es rigurosamente seleccionado. Por una directriz secreta del Comité Central del Partido Comunista, los comités locales envían a Praga a diversos representantes del pueblo: trabajadores modelo por ejemplo. Los espectadores cambian cada día, de modo que ninguno asiste sino a uno solo de los nueve días del proceso. En otras palabras, hasta el público forma parte de la puesta en escena.

“Desde que los comunistas checoslovacos solicitaron, en 1950, la asesoría de expertos soviéticos en la fabricación de víctimas ejemplares, podemos hablar de una puesta en escena profesional.”

“héroes malos” y el reparto. Los “creadores” de la imagen de conspiradores solicitada por las autoridades producen las más abigarradas agrupaciones y los más fantásticos *colages* y montajes de personas y motivos, como una especie de visión artística. Lo que prima no es la lógica del derecho, sino de la *estética*: se trata de hallar la composición más original, pomposa, representativa y dramática para obtener el máximo efecto sobre las emociones del público. Las personas que terminan incluidas en estas composiciones como víctimas de la creatividad de los diferentes directores escénicos, a menudo no se conocen entre sí.

En el caso que nos ocupa, la extravagancia del coctel resultante revela la mano del magnífico cocinero ruso, que desdeña las minucias de factografía y de lógica. Milada Horáková, cabeza de la “conspiración”, y Josef Nestával, su “mano derecha”, no se habían visto antes del juicio con el acusado “golpista” Jan Buchal, pero tampoco con otros cuatro de los acusados. Al “golpista” principal, Buchal, sólo lo conocían de paso Zemínová y Preučil. Krížek no conoce a ninguno de los acusados. Y el encuentro del surrealista Závěš Kalandra con los demás es una especie de encuentro de un paraguas y una máquina de coser en la mesa de operaciones de la fantasía de la policía política. Kalandra es agregado a todo este *gulasch* sólo como cierto ingrediente picante que faltaba, a saber, para representar

adaptarse todos los componentes de la puesta en escena, será entonces la preparación de la tercera guerra mundial, en la cual incluso las mujeres contarían con el sacrificio cínico de sus propios hijos. Este *kitsch*, que decidirá sobre el protagonismo de Horáková, deberá justificar y tapar el verdadero crimen sin precedentes del régimen, que condenará a muerte por sus opiniones políticas a una mujer, madre de una hija de dieciséis años (hecho que sí provocará la protesta del mundo libre, incluyendo a celebridades como Albert Einstein y André Breton).

EL ESCENARIO Y LA SALA

El ritual procesual dispone de una *escenografía* estilísticamente unificada por las connotaciones ominosas que tienen para los checos el juzgado y la prisión de Pankrác (en el barrio praguense de este nombre), una *coreografía* solemne, estática, lúgubremente ceremonial, y un *público*. Los efectos escénicos expresivos incluyen unas ametralladoras ubicadas en las ventanas, que apuntan amenazadoramente hacia la sala

“El “casting” original para el proceso fue mucho más amplio. Fueron detenidas 77 personas, de las cuales se fueron seleccionando los actores para la puesta en escena. A la vez se busca la idea unificadora de la producción.”



NACIONALISMOS Y TEATRO

JUEGO POR EL LENGUAJE, JUEGO POR LA VIDA

Desde el punto de vista semiótico, el proceso revela una permanente lucha subyacente de dos lenguajes. El *discurso del poder totalitario*, vacío, pero dotado de efectos ominosos sobre la realidad, que pretende tener la exclusividad en la descripción del mundo, es memorizado por los detenidos en los calabozos y su conocimiento es examinado todo el tiempo. Según el grado de habilidad para adquirir este lenguaje se promete a las víctimas una recompensa en forma de vida. Sin embargo, en oposición a él está un esfuerzo desesperado por preservar el *lenguaje natural*, que devuelve a las cosas sus significados originales.

Donde mejor se observa la lucha milimétrica por el lenguaje es en las declaraciones de Milada Horáková. El presidente del tribunal, absorto en su guión, a menudo la reprende: "Señora acusada, a mí no me interesa que usted describa hechos [...]", "Vamos, pues, eso sería extendernos demasiado [...]!", "Usted se empecina en formular las cosas a su manera [...]". Finalmente, logra llegar a uno de los puntos centrales de la acusación, un encuentro de cinco políticos de los partidos socialdemócrata, socialista nacional y popular para acordar una estrategia común contra el partido comunista gobernante. Lo paradójico es que los cinco decidieron abstenerse de cualquier acción. Y justamente Horáková, la presunta cabeza de la conspiración, era la que más insistió en esta actitud pacífica. Los escenificadores del proceso necesitaban convertir esta realidad en una ficción dramática.

TRUDÁK: ¿De qué trataron?, ¿de la estrategia común, de la (con énfasis en la "cuña") *base común*?

HORÁKOVÁ: La reunión tuvo por objetivo ponernos de acuerdo sobre si era necesario crear alguna base común para fines de coordinación de las diferentes orientaciones...

TRUDÁK: (No es lo que quiere oír, le "sopla" con impaciencia.) ¿Coordinación dirigida a qué fin?... ¿A una actividad anti...?

HORÁKOVÁ: (Pronuncia la frase esperada, pero con sus propias palabras.) Dirigida al cambio del régimen.

URVÁLEK [fiscal]: [...] usted dice que allí se debió crear una base común, ¿no es cierto?... para actividades subversivas... ¿no se acuerda?

HORÁKOVÁ: Nosotros debíamos acordar si era conveniente crear tal actividad.

URVÁLEK (En tono esperanzado, levantando la voz.) ¿Y? ¿A qué conclusión llegaron?

HORÁKOVÁ: (Lo decepciona.) Llegamos a la conclusión de que no era conveniente... crear tal base común.

URVÁLEK Sí. Pero, señora acusada... (otra vez utiliza una "cuña" que debe devolverla al guión) en cierta etapa...

HORÁKOVÁ: (Ha comprendido, retorna a su papel y al lenguaje totalitario.) Si protegemos los intereses de la burguesía, naturalmente cabe imaginar que en cierta etapa esto sí abrirá una brecha en la línea socialista, *rigurosamente* socialista...

La lucha verbal continúa, abriéndose camino inexorablemente hacia el tema central.

TRUDÁK: Informes económicos, ¿con qué objetivo querían tenerlos?

HORÁKOVÁ: Para su propia información, personal, y también para que ellos mismos fueran informantes serios...

TRUDÁK: Usted los llama informantes, nosotros los llamamos (buscando en sus papeles) espías, que (pausa, buscando) informaron a esos Estados, que (pausa, tanteando) eventualmente contaban con y hoy ya claramente tienen la intención de provocar... ¿qué?

HORÁKOVÁ: Crisis en Checoslovaquia.

TRUDÁK: (Respuesta incorrecta, esperaba otra palabra, apunta.) Vamos... Los Estados Unidos, por ejemplo, ¿sólo quisieran provocar una crisis? ¿O...?

HORÁKOVÁ: En cuanto a Checoslovaquia, supongo que sólo una crisis. En cuanto al acontecer mundial, conjeturo que un conflicto de más largo alcance (¡ya casi!), conflicto armado...

TRUDÁK: (Triunfalmente.) ¡Conflicto armado, es decir, guerra!

La palabra anhelada ha sido pronunciada, aunque Horáková jura repetidamente que nunca ha deseado esta variante de la evolución histórica. Para los demás acusados, las preguntas y respuestas representan una lucha igualmente encarnizada por la palabra clave. Estas batallas perdidas de antemano por una palabra aparentemente insignificante y sus matices semánticos desde luego no cambian nada en el hecho de que todos terminarán aceptando el papel impuesto.

"Los efectos escénicos expresivos incluyen unas ametralladoras ubicadas en las ventanas, que apuntan amenazadoramente hacia la sala durante la audiencia pública. Esta "metáfora" plástica debe indicar a priori la extraordinaria peligrosidad de los enjuiciados."

Sin embargo, la valentía y ambigüedad con que lo desempeñan pone de manifiesto la monstruosa mendacidad y artificialidad del montaje. Gracias a ello, el documento más auténtico sobre su desempeño —la película de la que tanto esperaban sus creadores— se volverá inutilizable.

RECEPCIÓN

La obra resultante tendrá una recepción considerable tanto en el "teatro" del juzgado de Pankrác como afuera. Más de seis mil resoluciones para exigir "muerte para los traidores", que los mensajeros del juzgado traen al tribunal espectacularmente a canastadas, pertenecen a los efectos escénicos más llamativos (el manejo ceremonial de objetos y símbolos es un típico atributo del ritual). Lo triste es que muchas de las peticiones de muerte vienen incluso de niños de escuela. Hoy sabemos que las resoluciones fueron encargadas por una directriz secreta del Comité Central del Partido Comunista, enviadas por télex a todos los comités departamentales. Esta directriz prescribe el vocabulario y las frases sobre el "justo castigo" que se repetirán luego en miles de resoluciones, como también en los discursos finales de los fiscales. De esta manera, también la recepción es parte de la puesta en escena.

VALORACIÓN DRAMATÚRGICA INTERNA

Kaplan observa que la conferencia interna del partido comunista, realizada inmediatamente después de la finalización del proceso, trata todo el evento como un *performance teatral*: "Las valoraciones [...] se asemejaban a reseñas de funciones teatrales" (Kaplan 176). Basta citar un par de pasajes de esta

valoración “dramatúrgica” interna: “La actuación del camarada Dr. Trudák fue ejemplar”. Aunque “la mayoría de los acusados estaba adecuadamente preparada para el proceso”, no todos los jueces actuaron de manera verosímil. El fiscal Urválek critica incluso la fase preparatoria, el reparto de papeles y la autoría dramática de la policía secreta (los sumarios), que en su opinión no diferenció adecuadamente a los acusados, sobre todo desde el punto de vista lingüístico. Urválek reflexiona de la misma manera que los pioneros del realismo en el teatro cuando exigían que cada personaje dramático utilizara un lenguaje diferenciado según su nivel social

“Más de seis mil resoluciones para exigir “muerte para los traidores”, que los mensajeros del juzgado traen al tribunal espectacularmente a canastadas, pertenecen a los efectos escénicos más llamativos (el manejo ceremonial de objetos y símbolos es un típico atributo del ritual).”

o procedencia regional: “La terminología [...] no era a veces convincente para los oyentes; sobre todo no en boca de personas de las cuales se esperaba un modo de pensar y expresarse burgués” (Kaplan: 183). El fiscal Vieska también critica el lenguaje “poco individualizado” de los sumarios, el reparto y la falta de naturalidad de algunas actuaciones. Parece que percibe intuitivamente los efectos de extrañamiento empleados por algunos acusados, que le “quitaron valor” a la función.

Hay dos aspectos en que los evaluadores están de acuerdo: quienes más decepcionaron fueron los *defensores* y el *equipo de filmación*. Los defensores “hacían preguntas inconvenientes”, con “un carácter solapadamente provocador”. Es difícil formarse una opinión sobre esto, porque en la grabación se ven como mera comparsa que no interviene en el proceso. El resultado de la grabación fílmica aterra a los escenificadores. No resisten verse a sí mismos: las costuras artificiales de la historia inventada, la actuación tranquila de los acusados en contraste con la vociferación de los fiscales y la “apuntación” evidente por parte del presidente del tribunal, la artificialidad de las diferentes actuaciones individuales y las salidas del papel, todo esto revela el secreto celosamente guardado de la puesta en escena.

ACOTACIÓN FINAL

Así las cosas, el fragmento fílmico de cinco horas y media, en lugar de ser exhibido en salas de cine, parará en una caja fuerte. Después de su proyección pública en la Escuela-taller de cinematografía de Uherské Hradišče en 2005, muchos estudiantes, que habían crecido en la libertad de la actual República checa, preguntaban ingenuamente por qué ninguno de los acusados les echó en la cara a los jueces la verdad, sabiendo que igual ya todo estaba perdido. Este estudio ha tratado de indicar algunas de las respuestas posibles: la chispa de la esperanza, encendida por el diablo en todos los implicados, les

decía al oído que si seguían desempeñando los papeles asignados hasta el final del espectáculo en que se estaban jugando la vida, podrían ganarla. Cuál fue el desenlace, lo muestra bien la película. Ésta nos puede enseñar cómo leer críticamente la imagen en los medios de comunicación: es una imagen que dice algo diferente de lo que dice. Ningún otro documento (impreso o radial) nos revela lo esencial: los matices delatores actorales y escenográficos, la verdadera dimensión teatral, la teatralidad de todo el proceso.

OBASCITADAS

Kaplan, Karel, *Největší politický proces: M. Horáková a spol. [El proceso político más grande: M. Horáková y Co.]*, Brno, Doplněk, 1995.

Proces s M. Horákovou [Proceso contra M. Horáková], grabación fílmica, 1950. Regrado en dos videocasetes (I y II), 2005, y resguardado en Národní Filmový Archiv [Archivo Fílmico Nacional], Praga.

Radotínský, Jirí, *Rozsudek, který ořádl světem [Una sentencia que estremeció al mundo]*, Pressfoto, Praga, 1990.

Steiner, Peter, *The Deserts of Bohemia: Modern Czech Fiction in its Social Context*, Cornell University University Press, Ithaca, 2000.

* Versión abreviada de Vladimír Just, “Teatralita politického procesu aneb ‘Horáková a spol.’ jako divadelní inscenace”, *ivadelní Revue* 17.1 [2006]: 3-32.

Ed. y trad. del checo: JARMILA JANDOVÁ, catedrática de teoría literaria en la Universidad de Colombia y traductora.

Se publica con autorización de *Divadelní Revue*.

¹ Závěš Kalandra, Jan Buchal, Oldřich Pecl, Josef Nestával, Jiří Hejda, František Přeučil, Antonie Kleinerová, Bedřich Hostička, Zdeněk Peška, Jiří Křížek, Františka Zemínová y Vojtěch Dundr. El orden de los nombres corresponde a la magnitud de las condenas: M. Horáková y los primeros tres, pena de muerte; los cuatro siguientes, cadena perpetua; Hostička, 28 años; Peška, 25 años; Křížek, 22 años; Zemínová, 20 años; Dundr, 15 años (en 1957 murió en la cárcel por causa del maltrato).

N. de la T.: Con excepción de Jan Buchal, los acusados eran personalidades destacadas de la vida política y cultural: diputados, abogados, periodistas, activistas y trabajadores sociales, un docente universitario. Varios habían pasado por campos de concentración nazis por su participación en la resistencia checa. Milada Horáková, abogada y política prominente, fue diputada por el Partido Nacional Socialista; desde 1923 fue funcionaria del Consejo de Mujeres Checoslovacas, y a partir de 1945 fue su presidente; de 1940 a 1945 estuvo encarcelada por los nazis; en 1948 se retiró de la vida política; en noviembre de 1949 fue arrestada y acusada de alta traición. Závěš Kalandra, historiador, periodista, surrealista, miembro del Partido Comunista desde 1923 y excluido del mismo en 1936 por diferencias de opinión, es un ejemplo del comunista por convicción que termina ajusticiado por sus copartidarios.

En 1968, durante los meses de distensión política, los sobrevivientes, Hejda, Kleinerová, Hostička y Křížek, así como varios de los interrogadores, rindieron algunos testimonios aterradores sobre el proceso.

En ese mismo año de 1968, el proceso fue revisado, el fallo fue declarado nulo en toda su extensión y los condenados fueron rehabilitados.

² En 2007 se encontró otro documento secreto del cual se desprende que las sentencias fueron decididas cinco días antes del inicio del proceso público.

³ Si no se indica ninguna fuente, todas las citas siguientes serán transcripciones de la grabación fílmica del proceso.

⁴ Véase la nota 1. (N. de la T.)

⁵ Como consecuencia del Acuerdo de Munich entre Alemania, Italia, Francia y Gran Bretaña (30 de septiembre de 1938), que obligó a Checoslovaquia a ceder sus territorios sudetes a Alemania, el 15 de marzo de 1939 Checoslovaquia fue ocupada por las fuerzas armadas nazis y el 16 de marzo fue proclamado el Protectorado de Bohemia y Moravia. (N. de la T.)

VLADIMÍR JUST. Teatrólogo, historiador y crítico de teatro, profesor del Departamento de Teatología de la Universidad Carlos IV, Praga. Fundador y redactor jefe de la revista de teatro *Divadelní Revue*.

DEL NACIONALISMO NECESARIO AL PARLOTEO SUPERFICIAL

EL TEATRO CROATA ACTUAL*

Bojan Munjin

Cuando hablamos del síndrome nacionalista en el teatro croata actual, estamos hablando fundamentalmente de una condición de incapacidad de enfrentar el propio síndrome. La trampa política y psicológica que hay detrás de la raíz misma del síndrome, y que está presente en muchas de las culturas de los Estados surgidos de las ruinas de la antigua Yugoslavia, a menudo se expresa con la fórmula "logramos el Estado, lo demás son bagatelas". A nadie tiene que recordársele que las bases de todos estos estados, que se sentaron a principios de la década de los noventa, estuvieron manchadas por la sangre y los horrores del exclusivismo nacional. Además, el odio y la animosidad contra los otros no pueden fomentar una contracultura en esas sociedades, como tampoco pueden convertirse en una razón para una "autoconciencia asumida" humanista, según la fórmula Hegel, ni para el "libre flujo

"A nadie tiene que recordársele que las bases de los estados surgidos de la antigua Yugoslavia, que se sentaron a principios de la década de los noventa, estuvieron manchadas por la sangre y los horrores del exclusivismo nacional."

de la inteligencia" que favorecería los valores universales por encima de los nacionales. Esa "indolencia mental", como la llama Sartre, es al mismo tiempo desastrosa e interesante: en la mezcolanza del imberbe hedonismo global, el tema de la nacionalidad en esos pequeños estados no es la única provocación que pone a prueba la moralidad elemental de los intelectuales y de la propia sociedad en su conjunto. Desde la época en que "comíamos con cucharas de oro" o desde el "siglo VII", como solía decir Tudman, nuestras naciones, caídas en la categoría de "naciones tardías" (Helmuth Plessner), han interpretado la identidad nacional como pertenencia a una familia que, con una tolerancia mínima,

veía a los "extraños" con suspicacia. Por otra parte, actualmente, en un tiempo en que las ideas nacen en la mañana y no viven para ver la tarde –que pareciera ser la tendencia global–, en la zona balcánica de desintegración y decadencia gozosas, somos testigos de una interminable representación esquizofrénica que es una mezcla tragicómica de drama, escenificación y actores: el *gusle* y los tacones altos, los obuses y las computadoras, el nacionalismo y la vanguardia, los criminales y las víctimas. En otras palabras, las "ideas de liberación nacional", los mitos y gritos del siglo XX son "montones de heno en que fácilmente prende el fuego", como dice Hans Magnus Enzensberger, pues en las sociedades transicionales a las que les cuesta trabajo entrar en contacto con su (verdadera) identidad, la nación que ha olvidado sus raíces o perdido el rumbo se convierte en un bien de consumo por el que muchos están dispuestos a morir mientras que otros lo utilizan sin ningún empacho para medrar.

La pesadilla por la que atraviesan los estados balcánicos se encuentra oculta tras el oscuro velo del destino sombrío y la historia infortunada, de modo que la vida y el teatro enfrentan un galimatías de temas superficiales que mediante el método del "olvido" o la añoranza nacionalista retrógrada transforman los problemas actuales y los dilemas profundos como vino convertido en agua. El nacionalismo que de manera vociferante se pronunciara en estos territorios (croatas) a principios de la década de 1990, se ha vuelto ahora un tema desagradable que no debe tratarse porque –"ahora que finalmente somos los amos en nuestra tierra"– no es de gente educada, o se ha convertido en un simple parloteo para pasar el tiempo que, no obstante, resulta igualmente venenoso por sus estereotipos racistas y superficiales, desprovisto de un sentido más profundo. En la literatura, el teatro y el cine croatas abundan los ejemplos de esto, pero nos centraremos en tres obras de teatro paradigmáticas. El estreno reciente de la obra *Aretej*, de Miroslav Krleža en el Teatro Gavella, la cual, como su director Zlatko Vitez admitió con toda franqueza, estaba dedicada a Franjo Tudman, resultó una puesta sumamente lenta y saturada de *pathos*. Se gastó más dinero en la utilería y en



NACIONALISMOS Y TEATRO

el escenario que en los actores, y los lúgubres pensamientos de Krleža se expresaron con un dramatismo equiparable al de las maldiciones de los profetas medievales. Al ser una obra de ideas acerca de un intelectual que bajo diversos regímenes se ve forzado a servir a autoridades *Aretej* es en esencia una obra inteligente con un estilo obsoleto de lamentación de inicio del siglo pasado. Sin embargo, ese lúgubre modo de filosofar acerca de la vida, el destino y las autoridades podría haberse transformado en una interpretación contemporánea vital que por lo menos intentara abrir un diálogo vivo con el *demodé* derrotismo de Krleža. Pero la intención de esta obra no era hacer pensar sobre el problema de la libertad mientras se mira alrededor de manera valiente y curiosa, sino hacer que reverenciáramos este oscuro Mesías de la cultura nacional vivir la condición de un *intelectual croata* que, sea cual sea el tema de sus meditaciones está de hecho mirando sólo su corazón siempre sangrante y su propia nación siempre a la deriva. Si lo ponemos en un contexto más amplio, percibimos que este placer constante que la gente siente por la cultura croata, casi en el límite del placer sexual, así como el sentimiento de que constantemente estamos viviendo en una especie de fatalidad histórica –no importa si se trata de húngaros, austriacos, italianos, serbios o de nosotros mismos– coloca a esta cultura en una posición de doble autismo. La insoportable frustración denominada "dolor croata" o bien nos lleva meramente a percibirnos a nosotros mismos y a los otros como muecas nerviosas o halagos el autorrespeto nacional, pues nos hace creer que desde el arribo de los eslavos a estas tierras hemos sido parte de una melancolía mundial.

"El nacionalismo..., 'ahora que finalmente somos los amos en nuestra tierra', no es de gente educada, ha convertido en un simple parloteo para pasar el tiempo que, no obstante resulta igualmente venenoso por sus estereotipos racistas..."

En la obra llamada *El canon*, a la que siguió un espectáculo de “cabaret”, en el Teatro ITD de Zagreb, Boris Seneker, el dramaturgo, combinó alusiones eróticas vulgares con acontecimientos famosos de la historia de Croacia: hay escenas que presentan el arribo de los croatas al Mar Adriático, la Batalla de Krbav, la conspiración Zrini-Frankopans, así como imitaciones inapropiadas del actor Rade Serbedzija en *The Glemboys...* Nos preguntamos por qué en el teatro croata es crónica la ausencia de sentido del humor. La respuesta es muy sencilla: el teatro meramente representa el espejo en el que la sociedad se ve a sí misma mortalmente seria. En la sociedad cuyo repertorio de temas sociales, tanto privados como públicos, ha comenzado durante los últimos 150 años con “*croatas y serbios...*” y terminado, en el mejor de los casos, con el fútbol o viceversa, el más alto grado de creatividad se expresa siempre igual: en las bromas obscenas. Si la gente que vive en esta pequeña tierra interpreta su vida –pese al caos inconsistente de una pesadilla moderna– como si fuera parte de una misión santa de la comunidad y no como una aventura creativa de individuos libres, entonces el espíritu de la nación no se encuentra en un estado de alegría *suspendida* sino de rigidez congelada.

La obra *Fritz and the Singer*, interpretada el verano pasado por la compañía de teatro Histrionics, trata sobre los primeros días de Miroslav Krleža, pero en esta obra no hay rastro de Krleža ni de los valores humanos universales; todo el lío de los prejuicios nacionalistas apesta a la fetidez del mal vino; el burdel, los uniformes, las putas y chicas ebrias de Zagreb parecen *encantadores* porque todo esto es: lo nuestro. El texto dramático de *Fritz and the Singer* es, de hecho, una oda alegre al patriotismo, a nuestros muchachos que han tenido una capacidad ilimitada para beber y una oda a Croacia *por no haber caído en la ruina pese a todo*. El serbio –caracterizado como un cobarde desdichado, traidor y espía– es llamado Amfilohije Hadzikarakursumlic y, como era de esperarse, defiende al *rey, su país y a la Gran Serbia*; las mujeres son llamadas *Miss Sereskenji (Mierda)* y *Srot*, y las gitanas son, naturalmente, meretrices. El público de esta obra (y de muchas otras representadas por Histrionics) funciona como un eco distorsionado de los mensajes provenientes del escenario; el público se traga alegremente cuanto le ponen en la boca y acepta con autocomplacencia el artificioso misterio de los polvosos símbolos nacionales, creyendo que ese montón de viejas y trasnochadas baratijas constituye un alegre doblete de creencias colectivas y autodefinition nacional.

Hay obras que cruzan la línea entre la percepción de la nación como algo sagrado y su percepción como “un asunto difícil”, de acuerdo con el principio de ser honesto y ser el otro. En la obra *Sons Die First*, basada en un excelente texto dramático de Mate Maticic, que presenta a unos padres buscando a su hijo muerto tras las recientes guerras, el director Bozidar Volic no tuvo la suficiente rebeldía creativa para elevar este relato rural de posguerra –de sufrimiento, desesperación, odio y actos criminales– al nivel de temas universales. En los momentos en que la obra debió haber resultado catártica, terminó en una expresión grotesca de humor negro, y en aquellos en que debía terminar en un profundo silencio, terminaba en tormentas de risa. El momento en que una madre sospecha que su hijo fue asesinado por “nuestros” soldados porque “él vio algo que no debía ver” pasa sin ninguna observación o comentario significativo, y la presencia de un “padre de Nis” que está buscando a su hijo no logra provocar en el público croata el reconocimiento de que a todos los muertos se les debe el mismo respeto, y es presentado como el acto circense de un oso exótico con dialecto ekaviano y que está ahí para divertir al público. Toda la atmósfera de este marcado acento, la rudeza y odio elemental no establecen un paradigma (nacional) que deba ser cuidadosamente examinado por todos nosotros sino sólo retrata un lugar donde los lobos y el viento suenan de la misma manera y donde, desde una distancia segura, el público disfruta particularmente viendo un agujero abandonado de la mano de Dios.

Los problemas de la obra –igualmente bien compuesta– *The Frog*, de Dubravko Mihanovic, se originan en el texto mismo. Aunque habla de una manera persuasiva y psicológicamente matizada acerca del problema del desorden de estrés postraumático de los veteranos de guerra croatas, meramente se centra en las consecuencias de un estado de cosas sin inquirir a continuación sobre la naturaleza controversial de sus causas. El protagonista principal, un hombre ordinario humilde y diligente que participó en la “liberación de Lika”, no pondera para nada la corrección de las medidas adoptadas en la guerra en que, más allá de toda duda, se cometieron atrocidades en las que él participó como voluntario. Natasa Govedic, crítico teatral, habla expresamente sobre la cuestión de las “controversias nacionales” en el teatro croata. “El problema no radica en la distancia entre un ‘buen y un mal serbio’ en el teatro croata; el problema radica en el contenido que no se dice, que se manifiesta en el escenario o problematiza en

Hay “una gran distancia entre el nacionalismo público, ‘razonable’, que teníamos en la década de 1990, y el nacionalismo privado, prejuicioso, que tenemos hoy día. En cualquier caso, es malo que el teatro croata no trate el nacionalismo como un problema, que nadie haga obras sobre las manipulaciones políticas y religiosas de la etnicidad

los debates públicos. Estoy pensando en una gran distancia entre el nacionalismo público, ‘razonable’ que teníamos en la década de 1990, y el nacionalismo privado, prejuicioso, que tenemos hoy día. En cualquier caso, es malo que el teatro croata no trate el nacionalismo como un *problema*, que nadie haga obras sobre las manipulaciones políticas y religiosas de la etnicidad. Creo que la política cultural del gobierno de Racan en el pasado y del gobierno actual de Sanader muestran una ceguera premeditada a los profundos problemas del periodo posnacionalista, en tanto la extrema derecha en Croacia, y aún más en Serbia, tiene poderes legales que no serían concedidos por la constitución de ningún país en verdad democrático. Así pues, no es sorprendente que en el teatro se represente una enorme debilidad: cuando nuestros parlamentos, consejos y asambleas dejen de ser los escenarios más prominentes del odio, seguramente surgirá un teatro crítico del nacionalismo. Y mientras más guarde silencio el público acerca de las mentiras de la propaganda étnica, más posibilidades habrá de que escuchemos, nuevamente, las armas hablando del tema.”

En suma, la penetración del pensamiento crítico en el ámbito nacionalista constituye un proceso lento y difícil en su avance en la cultura y el teatro de Croacia; Slobodan Snajder trató de hacerlo pero perdió su trabajo por ello; los ensayos críticos de Ivana Sajko y Filip Sovagovic son más apreciados en el extranjero que en el país; el director Branco Brezovac, con sus obras “deconstruccionistas” es mejor conocido en Noruega que en Croacia. Por tanto, este artículo no concluye con una nota optimista: es probable que Croacia se convierta en parte de la Unión Europea sin cumplir su obligación moral de enfrentar su propio nacionalismo, y ese agujero negro seguirá reapareciendo como una vergonzosa mancha que le recordará a esta cultura que hay un paso que no pudo dar de manera consciente.

* Artículo presentado en el Festival y Simposio de Sterijino Pozerje, en Novi Sad. Se publica con la autorización de los organizadores.

BOJAN MUNJIN. Crítico de teatro y miembro del Comité Croata para los Derechos Humanos.

NACIONALISMO EN CITAS

Selección de Rodolfo Obregón

Mucha tinta ha corrido respecto al nacionalismo y su presencia en las diversas esferas del quehacer humano; y, en nuestro caso concreto, en la política y las artes en el México posrevolucionario. No ha sido así, sin embargo, en el teatro; como pretendo mostrar en mi propio artículo incluido en este mismo dossier y como queda manifiesto en la ausencia de artículos especializados y referencias en las actas de diversos encuentros y congresos, entre ellos *El nacionalismo y el arte mexicano (IX Coloquio de Historia del Arte, México, UNA M, 1986)*.

Puesto que el tema no puede aislarse del contexto histórico e ideológico, de los conceptos de identidad, ni de sus repercusiones en la organización política o en la vida de la gente, he reunido aquí algunos fragmentos sobre todas estas implicaciones. Varios de ellos, los que abarcan el tema del nacionalismo y sus sorprendentes giros ideológicos, han sido tomados de diversos artículos aparecidos en *Letras Libres*, principalmente, de su número 91 (julio de 2006). Los que abordan el nacionalismo desde la perspectiva de su maridaje con las identidades —orgánicas o construidas— provienen también de *Letras Libres* (número 34, octubre de 2001) y, en el caso mexicano, de algunos de los libros que Roger Bartra ha consagrado al tema (*La jaula de la melancolía*, Colección La Centena, CONACULTA / Ediciones Sin Nombre, México, 2002; y *Anatomía del mexicano*, Random House Mondadori, México, 2005).

Aquellos que abordan o pertenecen a la polémica que enfrentó en 1932 al grupo de los Contemporáneos con algunos autores nacionalistas, han sido tomados de la recopilación y del espléndido estudio preliminar de Guillermo Sheridan (*México en 1932: la polémica nacionalista*, FCE, México, 1999). No hay que olvidar, en este caso, que tanto los poetas de los Contemporáneos como varios de sus encarnizados rivales estuvieron muy involucrados en la creación teatral y que, por tanto, la polémica refiere también al devenir de la escena mexicana.

BOCS

El "nacionalismo", que en alemán patentó Herder, produce, según decía él mismo, felicidad, en su medida de ser la forma de conocimiento mediante la cual cada pueblo se encuentra a sí mismo. [...] Pocas veces en la historia de las ideas un mensaje ha calado tan hondo como el de Herder, nutriendo al romanticismo y presentándolo eficazmente como un amplio movimiento contra la Ilustración francesa. [...] Herder, tras inventar el nacionalismo

moderno, tuvo otra intuición a la que cabría considerar *inmortal*: suponer que eran los poetas quienes originariamente habían percibido el mensaje de las naciones y los divinamente inspirados para cantarla. Todo pueblo tiene, o debería tener, una poesía heroica o una canción de gesta [...].

[...] El nacionalismo fue, al menos hasta la Segunda Guerra Mundial, un patrimonio de la derecha contra la izquierda, de las provincias contra las ciudades, de lo tradicional contra lo moderno. [...] En los años que hemos vivido a caballo entre los siglos XX y XXI, de la matanza étnica en los Balcanes al terror islamista internacional, el nacionalismo ha probado ser, en diferente grado e intensidad, uno de los enemigos más persistentes de las sociedades abiertas. Lo mismo vale, con diversos grados e intensidades, cuando aparece reducido al fanatismo de la identidad, su núcleo duro, o cuando se expresa como misión imperial [...].

[...] Del canto de los poetas a la boca de los ideólogos, el nacionalismo va perdiendo la espesura de los mitos que le dieron origen y, pese a los esfuerzos teóricos de Gellner y de algunos de sus críticos, no acaba de cuajar si se lo mira en retrospectiva, como una filosofía intelectualmente compleja, como lo pueden ser el liberalismo y el marxismo y, antes que ellos, las teologías. Es paradójico que el nacionalismo, una metafísica ideada para diferenciar radicalmente a los pueblos, acabara por ser, al salir de la Alemania de Herder, una lengua universal que siempre dice lo mismo, aun cuando lo diga en diferentes idiomas.

Pese a la orfandad en la que hubo de forjarse tras la Independencia, el nacionalismo mexicano provenía de la guerra española de 1808, la rebelión tradicional de un reino (y de una vieja nación) contra la agresiva universalidad del invasor napoleónico. A lo largo del tiempo, fueron cosechándose dos o tres narraciones pedagógicas que imaginaban y transmitían leyendas nacionales, desde el antiguo relato de origen basado en el glorioso pasado prehispánico hasta la veneración de las apariciones guadalupanas de 1531 como el parto divino de una nación mestiza, pasando por el creciente orgullo que suscitaba la accidentada (y victoriosa) aventura liberal de la nacionalidad en el siglo XIX. Cuando la guerra civil de 1910-1917 convirtió a los generales revolucionarios en conductores de un Estado nacional, la Revolución Mexicana se transformó en una especie de relato de origen, un drama en que la mayoría de los mexicanos (y muy especialmente los niños y jóvenes educados por el nuevo régimen) acabaron por autorreconocerse. Era una suerte de anagnórisis patria, como lo dijo Paz, con un fervor difícil de ocultar, en *El laberinto*



NACIONALISMOS
Y TEATRO

de la soledad. Pero esas vanidades, forzosamente atenuadas por la amenazante vecindad de México con Estados Unidos, dejaron al nacionalismo mexicano, pese a ser uno de los de más abolengo, reducido a uno que ladra y no muerde, retomando otra vez una expresión de Gellner.

[...] Preocupado por forjar la identidad entre la nación y el Estado, el nacionalismo mexicano permaneció, durante los últimos años en que gobernó el PRI, en latencia.

[...] Pero me queda claro que el nacionalismo es, esencialmente, un sentimentalismo.

CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL,
"Cómo la izquierda se volvió nacionalista", *Letras Libres*,
julio de 2006

BOCS

En *La rebelión de las masas* Ortega critica el nacionalismo como un típico fenómeno de esa hegemonía creciente de lo colectivo o gregario sobre lo individual. Rechaza como mito la idea de que una nación se constituye sobre la comunidad de raza, religión o lengua, y se inclina más bien por la tesis de Renan de una nación como "un plebiscito cotidiano" en el que sus miembros reafirman cada día, con su conducta y apego a las leyes e instituciones, la voluntad de construir una "unidad de destino" [...].

MARIO VARGAS LLOSA,
"Rescate liberal de Ortega y Gasset",
Letras Libres, julio de 2006

Tal vez en ningún otro dominio sean tan explícitos los estragos que el nacionalismo causa como en la cultura. Si la pertenencia a esa abstracción colectiva, la nación, es el valor supremo, y si éste es el prisma elegido para juzgar las creaciones literarias y artísticas, ¿qué puede esperarse como resultado de tan confusa y disparatada tabla de valores? [...] Para el nacionalismo, las creaciones literarias más respetadas y respetables son aquellas que confirman sus prejuicios sobre las identidades colectivas.

MARIO VARGAS LLOSA,
"La amenaza de los nacionalismos",
Letras Libres, octubre de 2001

ΣΟΣ

[...] conservando intacto el grupo, [...] se mutila la individualidad.

AYAAN HIRSI ALI, en entrevista
con Ricardo Cayuela Gally,
Letras Libres, julio de 2006

ΣΟΣ

Una persona pertenece a muchos grupos y el supuesto de una identidad única ayuda a generar lo que K. Anthony Appiah ha llamado “el imperialismo de la identidad”.

[...] Descuidar nuestras identidades plurales a favor de una identidad “principal” puede empobrecer mucho nuestras vidas y nuestro sentido práctico.

[...] Hay algo de cierto, claro, en la idea de que la cultura dentro de la cual uno nace y crece puede dejar una huella duradera en nuestras percepciones y predisposiciones; pero esto no significa que una persona sea incapaz de modificar o, incluso, rechazar asociaciones previas. No sólo podemos revalorar a aquellos grupos con los que deseáramos identificarnos, sino que también podemos examinar y dilucidar las prioridades que vinculamos con distintas identidades. Esto no contradice en nada los elementos de descubrimiento que hay en una identidad. Podemos “descubrir” nuestra identidad, en el sentido de que podemos darnos cuenta de que poseemos una conexión o una ascendencia que no conocíamos [...].

[...] Además, las identidades que elijamos no tienen que ser definitivas ni permanentes.

[...] en el contexto presente es fundamental observar que el sentido de identidad que se expresa en estos movimientos [las manifestaciones de interés global] va mucho más allá de las identidades nacionales. El mundo no es sólo una colección de naciones: es también una colección de personas [...].

AMARTYA SEN,

“La otra gente. Más allá de la identidad”, *Letras Libres*,
octubre de 2001

ΣΟΣ

El narcisismo de la identidad no suele verse como narcisismo, excepto por los extraños que visitan a la familia, sociedad, empresa, institución, nación, que se cree maravillosa.

[...] y en general todo posible nosotros, son como una persona que habla, actúa, promete, contrata, exige, aprueba o reprueba. Pero se trata de una ilusión. No hay más personas que las físicas. Es siempre una primera persona del singular la que habla como primera persona del plural. Es siempre un yo el que dice nosotros.

GABRIEL ZAID,

“Nosotros”, *Letras Libres*,
octubre de 2001

ΣΟΣ

A lo largo del siglo xx la cultura mexicana fue inventando la anatomía de un ser nacional cuya identidad se esfumaba cada vez que se quería definirlo, pero cuya presencia imaginaria ejerció una gran influencia en la configuración del poder político.

[...] Después de la Revolución, a los nacionalistas mexicanos —huérfanos de tradiciones burguesas autóctonas— sólo les quedan el campesinado y el proletariado como fuentes de inspiración: es necesaria una operación de disección ideológica para extraer algunos rasgos de la cultura popular y elevarlos a la categoría de ideología nacional, mientras se desechan otros aspectos considerados irrelevantes.

[...] Esta estructura mediadora [del régimen nacionalista revolucionario], en el campo de la cultura, cristalizó en la formación de la red de imágenes simbólicas que definieron la identidad nacional y “el carácter del mexicano”. En estas redes ya no sólo hallamos al campesino cada vez más ilusorio creado por el nacionalismo populista, sino diversos actores, en realidad toda una compañía de teatro que escenifica una guerra en gran parte imaginaria.

ROGER BARTRA

ΣΟΣ

Todo nacionalismo excluye en mayor o menor grado a la nación como un todo, para privilegiar convenientemente sólo los aspectos que le convienen al interés político inmediato, aspectos que no sólo suplantán la totalidad de lo nacional, sino que erradican los que encuentran inconvenientes, más allá de las dosis de *verdad* que aporten a la nación.

[...] La de 1932 es una polémica fundacional, uno de los nudos más tensos en la extensa y vieja cuerda con la que nuestra historia literaria aspira a lazar *nuestra expresión*. Una expresión propensa a inventariar sus certidumbres ideológicas en su barrio regionalista, desde el que mira con recelo a esos vecinos cosmopolitas con los que se ve forzada a convivir en prolongada riña municipal, y a los que tolera a regañadientes, pero a los que, con argumentos siempre similares, cada tanto procura expulsar de una ciudad literaria de la que se siente la única representante legítima.

GUILLERMO SHERIDAN,

México en 1932: La polémica nacionalista

ΣΟΣ

El nacionalismo tiene muchos rasgos característicos, pero dos de ellos son particularmente peligrosos y abominables. El primero es la arrogancia y la soberbia que encierra la convicción de que la cultura propia es superior a la de otros. El segundo consiste en que la singularidad propia se define mediante la hostilidad contra otros, mediante el rechazo de otros que son presentados como enemigos.

RYSZARD KAPUSCINSKI,

“Patologías del poder”, *Medios para la paz*, enero
de 2007

ΣΟΣ

Un nacionalista es “un policía del gusto”.

JESÚS SILVA-HERZOG MÁRQUEZ

ΣΟΣ

[A los nacionalistas] no les interesa el hombre, sino el mexicano; ni la naturaleza, sino México; ni la historia, sino su anécdota local. [...] Imaginad a La Bruyère, a Pascal, dedicados a interpretar *al francés*; al hombre veían en el francés y no a la excepción del hombre.

[...] El arte es un rigor universal, un rigor de la especie. No se libraré México de experimentarlo, a pesar de los imbéciles y faltos de moral que tratan de resistir a la exigencia universal del arte, oponiéndole la medida ínfima de un arte mexicano, de un arte a la altura de su nulidad humana, de su pequeñez nacional. Será la nacionalidad lo que será medido por el arte, no el arte por ella.

JORGE CUESTA,

citado en Guillermo Sheridan,
México en 1932: La polémica nacionalista

ΣΟΣ

Lo nacional se abre paso a pesar nuestro, y es una de aquellas cuestiones sobre las cuales conviene no torturarse mucho ni embarazarse de proyectos...

[...] Lo que yo haga pertenece a mi tierra en el mismo grado en que yo le pertenezco.

[...] Las obras de arte no son coordinadas geométricas destinadas a fijar el domicilio del artista.

ALFONSO REYES,

citado en Guillermo Sheridan,
México en 1932: La polémica nacionalista



INSTITUTO RUSSO MEXICANO
SERGUEI EISENSTEIN

CARRERAS DE ACTUACIÓN Y CINE a nivel licenciatura

Exámenes de admisión en curso

Informes en **Fernández Leal #43**,
Barrio de la Concepción, Coyoacán
Tel: **55 54 19 15 / 53 39 61 77 / 54 84 84 02**

www.irm.com.mx

No. de Registro ante la S.E.P. DGSU - DIPES790/2

Fronteras del exilio

Carlos Oliva Mendoza
Juan José Doñán
Paolo Ruffilli
Eduardo Hurtado
Carlos Antonio de la Sierpe
Naief Yehya
Ignacio Padilla
Francisco Hernández
Francisco Segovia
Rafael Toriz
Thomas Harris
Miguel Ángel Zapata
Víctor Sosa

Entrevista con Ricardo Piñero
de Mariño González

Plástica de
Rocío Maldonado

Luvina
REVISTA LITERARIA

Número 48 / OTOÑO 2007

De venta en Sanborn's, librerías y puestos de revistas

ELOGIO DE LA EXPOSICIÓN

Alberto Villarreal Díaz

EXTRACTO CUARTO
ELOGIO DE LA EXPOSICIÓN

PRÓLOGO AUTOINCRIMINATORIO

El siguiente diálogo fue sostenido por Franz Matzner, David Blossom y Antonio Barral en una cantina del centro histórico de la Ciudad de México. Consciente de mi inferioridad para la discusión punzante y vertiginosa de ideas, la madrugada en que ocurrió me limité a grabar sus voces, aceptando que soportar en silencio tantas horas en condición de sobrante me traería un improbable beneficio. Aquel que sobra a una discusión puede –si el tiempo le concede anonimato– convertirse en futuro proveedor de objetividad o en testigo incómodo que evapora el añejado misterio que toda discusión anhela sembrar sobre sí. Con unas cuantas palabras o unas breves líneas, el sobrante puede tomar protagonismo y destruir la leyenda de aquella maravilla hundida. Nada más lejano a mi propósito, cuando ahora, años después, ya viejo –con las ideas sobre mi arte anegadas y confusas–, tomo el riesgo de transcribir aquella tertulia improvisada. Me asumo responsable de desvalijar las palabras de aquellos *dípsodas* hasta la forma de texto escrito. Más aún, de agregar entre las frases transcritas reflexiones propias que, después de todos estos años de escuchar reiteradamente las cintas grabadas, han venido emergiendo en mí. Frases y párrafos que entonces por temor no dije o no pensé. Sin embargo, por respeto al flujo del caos que hace memorable un buen intercambio bélico de réplicas, he conservado los temas tal como fueron surgiendo; evitando sólo muletillas, insultos y disertaciones banales como aquella que se tuvo en torno a las palabras “canto” y “cantina” o la denostación de diminutivos en el habla cotidiana. También he renunciado al uso de didascalias, que bien hubieran podido venirle a este ensayo pero que en el fondo lo habrían deformado hasta una pasta textosa y llena de efectos. Además de que –siendo sincero– respondían a mi necesidad de transcribir las únicas intervenciones que mi voz tiene en la cinta, diciendo en primer plano sonoro: “Matzner golpea la mesa”, “Blossom sin hacer pausa para respirar”, “Barral con los ojos llorosos”. Las dejo fuera por ser distractores, alarde excesivo de subjetividad que, en el fondo, no recuerdo si fueron inventadas o las dije porque son sucesos que realmente ocurrieron.

Me asumo el ensayista de lo que queda impreso, escriba y escritor de una tertulia a la que llegué tarde, más viejo y cauteloso. Sé poco de la ética que debe guardarse con los personajes y, en este caso –después de tanto tiempo– aquellos tres hombres de teatro que reunió el azar, hoy son sólo restos de voz en una crocante grabación defectuosa en cinta para reproductores extintos, y yo, un escucha obsesivo. Nosotros ya no podemos pensarnos personas. A mí nadie me conocerá y a ellos nadie puede reconocerlos.

Confieso que soy consciente de haber dañado lo dicho en la irreverencia de aquella madrugada con el puritanismo propio de mi escritura, por ello este innecesario prólogo, para excusarme de tomar parte de forma ventajosa en algo ya superado por el olvido de los otros presentes.

Importa poco. Si el ensayo es pensamiento andante, éste es dar zancadillas y poner mañosamente el pie a una conversación muerta. Reescribir lo escuchado. Punto de equilibrio entre la violencia explícita del habla y el sutil forcejeo literario.

Sólo me queda aclarar que dividí la conversación en catorce partes, que fueron los temas que a mi juicio se ensayaron en aquel incidente del pensamiento. Presento ahora, por cuestiones de espacio, sólo el extracto cuarto, que es el referente al teatro como exposición. Lo decido porque lo juzgo el que contiene menos intervenciones de mi parte, también por complejo culpable y falsa modestia.

Me consuela pensar que éste es un gesto ensayístico específicamente teatral. Si el teatro es texto que encara la vida, yo he ido de la vida hacia el texto con descaro. Sean el humor y la admiración a aquellos que pierden los escrúpulos al pensar mis defensores, aunado a la respuesta que al día siguiente me daba Matzner cuando le pregunté: “¿Cuál recuerdas como el punto más importante de la discusión?”

Y el viejo, mientras me hacía señas para que apagara la luz, abotonado bajo su dolor de cabeza, me contestó:

–No lo sé. Pero la observación de Blossom sobre que la palabra cantina es el verdadero diminutivo de la palabra canto, me sigue dando vueltas en la cabeza.

Matzner. Lo que realmente nos estamos preguntando es si el mundo puede cambiar. Yo creo que cambia todo el tiempo, pero sólo cuando es expuesto. Cuando se mira bien y sin parpadeo lo que hasta ahora había podido ocultarse. Porque para que algo no se vea hay que ocultarlo con deliberación, con arte y artificio. El mundo de forma natural está tan ahí, tan al descubierto, pero nosotros nacemos ciegos y con las arrugas nos volvemos más especializados y amargos ocultadoristas que promotores de anteojos; omnívoros obsesionados con las técnicas del embalaje y el recubrimiento. El laberinto quedará como figura heráldica del extinto ser humano por ese inimitable anhelo nuestro de hacer zona de confusión y angustia lo que podría resolverse con una línea recta.

Cubrir es hábito de lo que está afuera, de lo que habita la intemperie, de aquello que se moja y se decolora al sol, de aquello que puede ser visto, que es susceptible de ser rozado, modificable por una mirada o codazo accidental de alguien que simplemente pasaba por ahí. Los “otros”, para las formas que habitan la intemperie, son depredadores de recubrimientos, de nuestros acabados ostentosos. Es a la intemperie donde se inventa el recubrimiento y la protección, donde los seres se comparten y combaten por un hueco de distancia que los mantenga alejados. Es el ámbito de lo público, de los buenos modales y las buenas conciencias. De lo conservador en todas sus formas.

Sólo cuando se expone, cuando se disecciona y revelan los tejidos de algo ante los otros, es cuando ese algo queda vulnerado de forma eficiente; cuando se desploma desde su forma completa y plena a la condición de algo avergonzado e inservible, al que se obliga a cambiar después del magnicidio que representa exponer los pobres y flacos miembros de lo íntimo. Su constitución, defectos y debilidades quedan convertidos en acervo de todos, acervo para escarnio o burla, en punto de referencia; en la clásica mofa que hacemos del que, siendo idéntico en pobreza a nosotros, no ha sabido cubrirlas bien, quedando marcado para aquellos que lo mirarán de hoy en adelante, de la misma forma que no podemos ver igual a un amigo después de conocer sus crímenes o sus más queridas pasiones. Cuando se es expuesto, se queda encerrado en el campo, o si lo prefieren, en el bosque aterciopelado y vitrinoso

A. de E.

de la anatomía y la historia, de las ciencias exactas que nos abarcan con sus procedimientos de rutina para lo que es finito y cuantificable. Exhibido el interior, no queda más que el cambio repentino, descontrolado, un pataleo ahogado en un charco bebedero para perros. Se pasa de objeto *en el mundo* a objeto *de vitrina de museo*, a referencia de escarnio y burla de las lenguas torpes y mal amarradas que se tropiezan unas con otras. Se es materia conocida, forma de lo irrespetable.

Quizá éste es el único tema trágico que nos deja dormir tranquilos en tanto que nos da seguridad de que no desaparecerá en el futuro: la tragedia de ser conocidos y reconocibles a exceso de plenitud. Nada nos prepara ni puede prepararnos para eso, para el estertor dramático por excelencia, para comportarnos como un pez que se presume cartílago lleno de espíritu, revolcándose en el suelo sólido y animal de su exposición; evaporándosele el agua con crueldad lenta, sustituida por arena filosa, expuesto sin las desviaciones de vista y luz que provocan los líquidos. Ser expuesto es una leve infección de muerte. La supervivencia se basa en tener un arma oculta, un misterio, aunque sea del tamaño de una cajetilla de cerillos. Pero hay que tener y conservar un misterio, que el mundo se busque dolores de estómago por saberlo; tener un buen revólver o un argumento cargado bajo la manga, aunque sea falso, de segunda o prestado; camuflaje o mimesis, da lo mismo, lo importante es que los demás crean que somos peligrosos. Y más vale sugerir que tener, porque lo que se tiene hay que conservarlo, repararlo y darle su mantenimiento cuando se encuentra algo de tiempo en el congelador, pero lo sugerido es conservado, reparado y mantenido por aquel que se cree que lo tenemos y no por nosotros. Nos hace el trabajo

sucio, como el que hace el actor, esa sangría de espíritu y descarga momentánea de nuestra simpleza. Sólo así se puede vacacionar de existir y permanecer intocado por las consecuencias que eso implica.

Un teatro que funcione así es con el que sueño. Así, lleno de ira amable, como ésta con la que discutimos.

Blossom. Lo entiendo como un teatro que nos devuelve y nos devela a nosotros ante nosotros mismos, que enseña a hilar y deshilar nuestro lugar privado al que no invitamos a nadie. Sin embargo, es un teatro que nos expone con violencia, los puros restos exteriores en que quedemos después de ver un teatro así, son suficientes para que no podamos volver a mirarnos a nosotros mismos a la cara.

Matzner. Sería un teatro de los que tienen pocos escrúpulos y se olvidan frecuentemente de su tamaño humano; hecho para aquellos que se saben dioses austeros. Con vida y creatividad, sí, pero sin las comodidades que las hacen disfrutables. Somos máquinas de funcionalidad impráctica, y eso es lo que el teatro nos expone a la cara una y otra vez: austeridad humana, funcionalidad impráctica. Para hacer un teatro así, lleno de ira amable, no queda más que perder los escrúpulos, aspirar a dejar de ser humanos lo más pronto posible, entendiendo esto con todas sus consecuencias fatales, por lo menos aquellos que conservan algo de dignidad y comprenden que toda dignidad es imaginaria. El teatro dejó de cambiar al mundo cuando creyó que debía tener escrúpulos, que todo eso de las rutas de evacuación para siniestros tenían que ver con el Teatro y no con los teatros. Ese problema de cuándo la protección civil se vuelve ética de vida. Ahí se perdieron las condiciones para perder los

escrúpulos. Eso es grave y no sabemos cómo perderlos de nuevo. No sé si vamos a saber cómo perderlos de nuevo.

Blossom. Más grave es haber perdido las condiciones para la exposición. Aunque en nuestros días, el problema cobra fuerza, se invierte y replantea. Ya pasado el autoexilio del arte del siglo xx de sus espacios de comodidad, se requiere reformular los espacios propicios para la exposición. El teatro particularmente debe erradicar toda su ornatividad y decoratividad para ir en busca de una fenomenología del ser y del estar hasta sus últimas consecuencias y formas. Aprender a vulnerar espacios y tiempos, transformarlos en huecos propicios para la exposición, aplicando la sabiduría dejada por el pasado siglo de que todo espacio puede recrearse o volverse propicio para la exposición, porque todo espacio es en el fondo invento y construcción imaginaria. Creo que el momento en que nos ubicamos y que debemos comprender como lleno de erotismo de posibilidades, es que el problema de la exposición se ha invertido en relación con la forma como lo planteó el siglo xx ya que, a diferencia de sus postulados, el único espacio posible hoy para el fenómeno de la exposición son precisamente los teatros, las galerías y aquellos espacios predeterminados para ser una otredad de lo real. Por supuesto, no utilizados de forma tradicional, aquella que criticó con razón el pasado siglo, aquella donde funcionan como simples exhibidores, sino convertidos en verdaderos sistemas de exposición. Para ello habría que vulnerar al espacio, ponerlo en estado de vacío, en grado cero desde donde se pueda construir la exposición. Y lo más importante en el caso concreto del teatro: no trabajar en el sentido de la construcción de ficción, sino en su sentido contrario, que tampoco es ir hacia la realidad como hace el *performance*, sino en aquel sentido de construir un espacio de otredad del ser, una fisura entre la propia ficción y la realidad, un espacio de exposición resultado de dismantelar los propios principios teatrales. Con ello se podría desacreditar al teatro mismo, asumir el problema de la demolición de los sistemas teatrales frente a los espectadores como fenomenología para provocar un grado cero en el actor y rehuir la ficción. Ésta sería una búsqueda de las formas últimas del ser y el tiempo, al mismo tiempo, un laboratorio de las formas primarias, un taller de especulaciones sobre la existencia.

Matzner. ¿Por qué negar al teatro haciendo teatro?

Blossom. Negarlo tal y como lo entendemos. Negar que deba construir algo, desarrollar ficción, ser suma de convenciones. Evidenciar al teatro como una tradición sustentada en recubrir y no en exponer. Aun las teorías de Artaud son sistemas de agregado, de suma, de ganancia en ficción. Pero el



Fotos de *Ensayo sobre la inmovilidad*, de A. Villarreal. Cortesía de Artillería Producciones A. C.



teatro que quiera exponer deberá ir en otro sentido, hacia la pérdida de ficción y realidad, para lograr develar tanto su propia construcción y leyes, como las de todo lo que se aloje en él.

Matzner. Esa negación haría absurda cualquier cosa que se hiciera o se dijera desde él. Nada es creíble de un espacio que se niega a sí mismo.

Blossom. Claro, porque no debe ser creíble sino contundentemente verdadero, y la verdad en su forma cruda nunca es coherente ni creíble. Éste es un atentado contra las leyes lógicas que devinieron al teatro tal como lo conocemos hoy. Es una nostalgia de incertidumbre, un crimen pasional. Es un teatro caído en el otoño del árbol patafísico de Jarry, un teatro que se expone hasta sus últimas consecuencias y con ello expone también lo insulso de sus propias formas de lenguaje. Este teatro absolutamente expuesto, siguiendo la disertación de Matzner, se vería obligado a cambiar definitivamente. Es una máquina de movimiento perpetuo, capaz de dejarse atrás a sí misma cíclicamente, de asumir su propia nada. Algo que no se niega y que, por el contrario, se preocupa obsesivamente por su credibilidad, sigue moviéndose en los espacios del protocolo, en los terrenos de lo prescindible y los decorados de pastelería.

Con la exposición estaríamos ante un desvío de lo que entendemos por teatro, que no busca sumar, ni ficcionalizar, ni crear; sino restar, dejar al fenómeno en su forma última y mínima. No minimalista, que es otra forma de estilización, sino expuesto como sistema para encontrar la esencia última al exponer y vulnerar.

Matzner. No creo que lo que yo digo sobre los fenómenos de exposición pueda aplicarse al teatro, hasta ahora me parece que lo que dices es sólo especulación teórica.

Blossom. Lo voy a explicar de la siguiente manera: se trata de vocación por la vía negativa. En vez de pensar el teatro como ficción, se trata de pensarlo como espacio capaz de contener y ser el contenido, de enfocarlo como recipiente de una modalidad excepcional del ser y estar en el mundo. Se trata de pensarlo como espacio capaz de drenar y quitar, de exponer la cosa en su forma esencial, como no puede ser expuesta fuera del ámbito excepcional del teatro. Es una burbuja escénica que permite dismantelar algo sin que quede aniquilado por lo real, lo que sería su destino inevitable en caso de que no tuviera esta zona escénica protectora. Es más un órgano activo que un ánfora pasiva, un territorio que trabaja mineralmente sobre lo que contiene y que al mismo tiempo se modifica en ese ataque contra lo que guarda. Es más un músculo, una trituradora, un tubo de ensayo que hierve su sustancia mientras hierva él.

Pensemos en la gran aportación de las filosofías, estéticas y procedimientos del negativo, de aquellos que quitan en vez de agregar. Como la búsqueda alquímica de sustancias últimas, la implosiva violencia del haiku o los espacios en blanco de Mallarmé, en la perturbación instintiva de todo hueco que evidencia su falta, en un océano calmo que atemoriza, precisamente porque evidencia su falta de caminos para recorrerlo.

Fragmentar, desarticular, son las obsesiones humanas mismas. El teatro debe ser espacio donde las asociaciones comunes desaparezcan, provocando una exposición clara de cómo el objeto presente es alejado de todos sus recubrimientos. Lo que es y nada más.

Mi anhelo surge de que la tradición teatral se ha ocupado excesivamente de cargar y saturar de cosas innecesarias, de ornamentar y espectacularizar en el sentido que lo usa Debord y que hoy llamamos ficción. No nos queda otro rumbo si queremos que el teatro siga siendo el ejercicio mitológico para todo hombre y mujer común, donde su conciencia se empuja e impulsa hacia dentro de sí misma.

Matzner. Y tú crees que esto no es posible por la vía de la ficción.

Blossom. Creo que en nuestros días, por lo que hemos hecho con la ficción y con nuestro imaginario sobre la realidad, no.

Matzner. ¿Y si la vía que tú planteas tampoco es posible?

Blossom: Tiene que ser posible, es necesario que sea posible. La vía de la ficción está terminada en lo relativo al ejercicio teatral de perturbación de la conciencia. Y lo terrible de ello es que un individuo o una sociedad incapaz de mirada extranjera sobre sí mismos, están condenados a creer a fondo sus

propias mentiras hasta el derrumbe. La ficción, como la entendemos hoy, no es más que el regodeo de esas fantasmagorías distorsionadas. Aun la ficción que busca desentrañarse y evidenciarse no consigue escapar del todo a los mecanismos de repetición que ella misma se impone, quedando incapacitada de crear realmente un espacio de exposición radical donde un ser o un objeto pueden realmente ser vistos. Se trata de recuperar el sentido primario del teatro como lugar donde se ve, no donde se oculta. Es buscar un teatro sin referencias miméticas, un transparentador de esencias, algo que hubiera disfrutado Platón, gran aborrecedor de embalajes. Es un espacio de exposición pura, capaz de producir mirada exterior y extranjera sobre aquel que la produce. Es acentuar en preocupaciones profundas, más allá de la abundancia de protocolos festivaleables, de revisionismos, citas, posmodernidades y *new age* sobre teatros del mundo, creyendo haber agotado todas las posibilidades para representar, presentar y hacer teatro. Afortunadamente nuestro arte es más inabarcable de lo que son nuestras expectativas y siempre nos superará en posibilidades. El teatro contemporáneo recapacita poco, se transgrede poco, se acomoda rápido, olvida que su única obligación es con la profundidad y exigencia a sí mismo, para con los procedimientos que puedan humanizar a nuestra especie. El arte habrá muerto, pero el teatro no es arte sino fenómeno y eso sigue y seguirá tan vivo como siempre.

La exposición puede incluso reactivar la discusión profunda entre las disciplinas interiores del teatro, que en sus relaciones contemporáneas sólo se vinculan por arrastre y no por propuestas totales. Son la dramaturgia o la dirección las que toman nuevos rumbos y arrastran a las demás disciplinas en formalidades más que en sustancia pensante sobre el teatro, y entretenidos en esos pequeños crucigramas dejan de lado la verdadera discusión, la antagonía, que es lo que se produce al asentarse equilibradamente entre lo real y el movimiento de lo imaginario. Y mientras, la actuación, eje del teatro, busca sus nuevos rumbos cada vez más hacia el pasado.

Barral. Aquí quiero reintroducir mi crítica a preservar los sistemas actorales derivados de la imagería ficcional de Stanislavski. Ya que son las formas de mayor recubrimiento que se han generado. Lo más contrario a la idea de exposición que deseáramos en el actuar.

Sus ideas en torno a la construcción de un personaje, son la generación de un fantasma que vuelve al actor molusco sin capacidad de ser expuesto. Es admiración por los grabados

Con la exposición estaríamos ante un desvío de lo que entendemos por teatro, que no busca sumar, ni ficcionalizar, ni crear; sino restar, dejar al fenómeno en su forma última y mínima. No minimalista, que es otra forma de estilización, sino expuesto como sistema para encontrar la esencia última al exponer y vulnerar

bidimensionales de la concha en vez de por el volumen abismal de la carnalidad. La actuación como fenómeno y no sólo como técnica, debe revalorarse en un teatro de la exposición. Porque tenemos sistemas para exponer cosas, espacios y tiempos, pero el teatro es lo único que hemos inventado para exponer lo humano de forma pura. Es decir, lo humano contenido en lo humano. Sin otra materia. Sin distorsión aleatoria. Por ello debiéramos comenzar planteando las bases de una actuación que respondiera a la definición misma de la palabra *exponer*. Por lo menos en los cinco sentidos básicos de la palabra que si mal no recuerdo son: Presentar una cosa para que sea vista... Someter a la acción de un agente... Decir o escribir algo... Mostrar a un artista en sus obras y arriesgar o poner en peligro. La tradición del personaje oculta todos esos procedimientos.

Matzner. Yo creo que es precisamente el personaje lo que permite que se exponga lo humano como totalidad. Fuera de la ficción, no podemos ser otra cosa que nosotros mismos, y de lo que ustedes proponen a caer en autobiografías y folclore personal irrelevante ya no hay ninguna distancia. Los actores son cuerpo de encarnación, pero no de sí mismos, sino de la raíz anudada que somos aquellos que estamos vivos bajo el influjo de los que están muertos. El actor es vacío que nos contiene a todos, los que estamos presentes y los que no pueden estar presentes.

Barral. Al hablar de exposición no nos referimos al acto confesional, pero sí a un ejercicio antitético al de la encarnación, que es por excelencia la actuación tal como la pensamos. La encarnación está en la base misma de la teatralidad. Por el contrario, la exposición es su forma inversa: es desprender los tejidos, verlos por separado, someterlos a tensiones y distenciones nuevas, de forma particular, fuera de su hábitat común; es drenar hasta que el actor sea sólo la forma humana que puede contenernos a todos pero, al igual que en la encarnación, lo importante del proceso es que seamos incluidos todos los presentes y eso, más que con la actoralidad, tiene que ver con el proceso teatral en sí y no debe modificarse. En el grado cero del actor somos graduados todos.

Si me lo permiten, me gustaría ensayar algunas primeras respuestas sobre una actoralidad, e incluso una teatralidad de la exposición, que responda a las definiciones propias de la palabra *exponer*.

Matzner. Creo que para eso estamos aquí.

Barral. Primera: *presentar una cosa para que sea vista.*

Esto es lo sustancial de la propuesta y de lo que estamos buscando en torno a la actuación. Pero que no sólo responsabiliza a la actoralidad, sino sobre todo a la dirección, ya que éste es su trabajo, misterio y objetivo concreto: dar las

El teatro contemporáneo recapacita poco, se transgrede poco, se acomoda rápido, olvida que su única obligación es con la profundidad y exigencia a sí mismo, para con los procedimientos que puedan humanizar a nuestra especie.

condiciones, convenciones y sistemas para crear una fenomenología en que los espacios, tiempos y actores, junto con el contenedor mismo que habitan, puedan realmente ser vistos hasta ser expuestos. Al igual que la actuación, la mayoría de los sistemas al dirigir se basan en estrategias de ocultamiento y espectacularidad; en mero orden de entradas y salidas. El director es un fotógrafo cuya imagen, lentes, cámara y película son la misma materia a quemar, a exponer. El director debe reconocerse heredero de una tradición con la que puede hacerse todo menos museística. El conflicto contra los antepasados es el primer paso para acercarnos a su altura... aunque en tal combate salgamos seguramente destrozados. El director es más un oficinista del quitar que del agregar y cubrir; tallador más que constructor.

La misma problemática compete a los creativos cuyos trabajos distan mucho de ser estudios profundos del espacio y el tiempo de los acontecimientos o de las formas de habitarlo, de teatralizarlo, que se quedan en meros decoradores de interiores que ocultan en vez de transparentar. Pero aún hay entre ellos tentaciones mayores, como la de decorar a tal grado su trabajo que sea su oficio el que prevalezca, cubriendo al resto bajo su propia ornamentación. Quizá todo ello deriva de que no hemos logrado poner al justo grado de creadores estos oficios de la estirpe de Craig y de Svoboda.

La segunda parte: someter a un agente.

Ésta sería nuestra búsqueda clave de lo que es actuar. Someter a un actor que ha colocado en grado cero su ser y estar a acciones internas y externas, para que, a partir de ellas, pueda este

comprimido de la totalidad de la experiencia humana generar acciones de rango más expuesto; evidenciar la lucha y el combate humano por ser y estar. Este procedimiento exige al actor ser al mismo tiempo, y ser en el mismo espacio, lo que acciona y lo que recibe la acción. Ser causa y efecto, paisaje total del fenómeno, caída del rayo, ciudad incendiada y cámara que lo fotografía. Es procedimiento antagónico, ilógico, no racional, no humano; encarnación de una humanidad en negativo.

El tercero: decir o escribir algo.

Lo que me gusta de esta zona de la definición es que acentúa el tiempo presente. Va en contra de la idea de representar o repetir. Enfoca al actor como creador de la acción y no como intérprete. Da atmósfera al actuar como algo hecho por primera vez. Cosa que incluso puede realizarse con un texto aprendido de antemano por el actor, ya que todo lo que decimos o escribimos en realidad son cosas aprendidas aunque creamos lo contrario. Decir y escribir es la resonancia breve en nosotros de todo lo dicho y escrito por el género humano. Actuar se trata en el fondo de formas personales de irrepitibilidad, de dar forma y voz a los pensamientos y acciones que sintetizan a todo nuestro género, de exponerse de nuevo por primera vez. El actor debe ser el artista más completo, la sensibilidad humana más afinada, capaz de encarnar todos los fenómenos de la especie y ser su síntesis. Cuando hablamos de los grandes temas de lo humano, deberíamos citar a los grandes actores junto con los grandes filósofos. Ellos son ensayistas del impulso y las objetividades del cuerpo... por lo menos deberían serlo en un teatro expuesto.

Creo que la actuación siempre ha buscado esta resonancia. Pero no va a conseguirla más bajo la dinámica del personaje; tampoco bajo la dinámica donde el actor trabaja con su vida real y sus propias experiencias, porque aquí se empantana y hunde en su propia vida limitada.

Cuarta parte: mostrar a un artista en sus obras.

Esta parte cambia la percepción del actor como ejecutante o intérprete a la del actor como artista. El teatro es fenomenología de la creación como acto social compartido, imposible lejos del todos-nosotros-aquí, lo que implica un equilibrio entre voces iguales y no una voz que utiliza o sojuzga a las otras. Es el juego de mesa de la libertad humana. Por supuesto, esto requiere que el actor asuma su responsabilidad como pensante del teatro y no sólo



como instrumental médico desechable en época de epidemias. Cada actor en cada función debe recrear... reinventar su arte de forma consciente... aunque sea el único artista que jamás puede ver su propia obra, ni modificarla ni corregirla. Su obra es su vida misma. Si el actor no cava en su conciencia al actuar, al final todos habremos perdido el tiempo durante el acto teatral. Lo que, bien entendido, significa muchos futuros días perdidos de plena conciencia.

Y la última ya se me olvidó...

Blossom. Arriesgar, poner en peligro...

Barral. Bueno, no hay mucho qué decir de esto. Todo estado de exposición será siempre un estado de riesgo, prueba e incertidumbre. Ése es el ecosistema natural del actor. Lo demás es visita al zoológico y cabezas disecadas en la pared. El actor puede ser un monstruo sagrado o una curiosidad prescindible.

Matzner. Si bien todas sus especulaciones están llenas de contradicciones y no son más que re-combinaciones de estéticas ya superadas, lo que más me parece lamentable, viniendo de ustedes, es su incomprensión y devaluación del sentido de la ficción. Olvidan que ese sistema depurado por siglos es lo único que nos permite salir de la realidad concreta, mirarla o aprehenderla. Sin la convención de ficción, nada puede hacerse sin que sea nave de locos hacia naufragio seguro. Fuera de ella sólo están el engaño, la locura y la especulación falsa. La ficción es la alternancia creada por los grandes fenómenos de lo humano, en que podemos probar y replantear nuestras reglas para la existencia, los acuerdos entre seres humanos donde, como en pocas ocasiones, se logra unidad. Un acuerdo placentero que no se basa en el poder de uno solo y que, por ello, no mueve a la traición. Me parece que la ficción es una de las pocas cosas de las que nuestra especie puede estar orgullosa.

Blossom. Nuestra búsqueda de un alta exposición no eliminaría la idea convivencial de la que hablas, que es fenómeno propio del teatro y no se pierde con la exposición. Eliminar la ficción no implica eliminar del teatro su naturaleza como zona de acuerdo y otredad, sino desarrollarla en dirección antagonica a como se ha hecho. Es buscar la dirección contraria, dar a las mismas bases convivenciales diferente sentido. La ficción sería la forma positiva, donde se busca recubrir, aportar, sumar en, y desde, el actor; y en su sentido opuesto, tendríamos una ficción negativa o más correctamente llamada exposición, que buscaría quitar todo lo sobrante, que va desde el personaje hasta las categorías actuales de representación y



presentación, pero conservando el hecho convivencial como tal. Incluso si nos aventuramos más allá, el teatro debería ser una carretera que tuviera la posibilidad de viajar simultáneamente en ambos sentidos.

Matzner. ¿Cómo visualizan ustedes una obra que consiguiera esta "exposición"? Me gustaría que ensayaran una obra que planteara el funcionamiento concreto de lo que dicen.

Barral. Yo no puedo. No está en mí hacer esa obra. Si pudiera ya la hubiera hecho. Soy un mero incendiario. Todo esto son intuiciones, ensayística. Su realidad vendrá de otros. Pero sé que vendrá. Lo que hablamos no son alucinaciones ni erratas de la imaginación. Son cuestiones fácticas que pueden lograrse. Pero supongo que al que le sea dado construirla no podrá describirla. Describir es una vacuna contra la posibilidad de construir la vida.

Blossom. Tampoco yo creo poder describir una obra concreta, pero hay algunas cosas que me parece obligado que estén y que derivo precisamente de nuestra conversación.

Necesariamente, habrá una denostación del teatro como sistema capaz de presentar lo humano, de exponer. Lo primero será mostrar sus propias limitantes. No quiere decir que la obra comience con esto, la denostación puede ir en cualquier lugar del espacio, del tiempo o de la actuación, pero es necesaria, y es necesario que no se olvide. De la misma forma que Brecht recordaba que su teatro sólo se trataba de ficción, éste recordará que es imposible exponer y, precisamente, gracias a eso, expondrá. Será como un ir borrando lo creado, una forma de contención del ego de la obra, una forma de plantar los pies, de utilizar el fenómeno como materia de construcción propiamente. Un conflicto real de identidad y búsqueda de sí será la base propia del fenómeno.

Lo segundo sería que la obra fuera dirigida, por alguien o algo capaz de crear un espacio sin adorno, espectáculo o recubrimiento, donde el

actor pueda exponerse junto con el tiempo, el espacio, los objetos, los materiales y, sobre todo, las relaciones que se construyen y guardan entre sí.

Lo tercero que debería tener es un actor que pudiera ser y estar en grado cero. Con ello me refiero a que pudiera estar en el escenario de forma pura, sin actuar ficcionalmente ni en las formas del estar propias de su vida real, sino en un estado intermedio, en la forma pura de la exposición, de la construcción de ficción negativa que busca restar y eliminar todo agregado, incluso los motores propios y comunes en la vida fuera de la escena.

Debería relacionarse con el espectador de forma que ambos no olvidaran nunca que se encuentra en un aquí y ahora excepcional, en una pausa o burbuja de flotación del tiempo. En un espacio pleno del "nosotros" purificado del "tú" del "yo" y del "otro" propio de la división clásica entre escena y audiencia. Y no me refiero a una integración física, aportación hermosa sin duda del siglo pasado, sino a una de conciencia, de totalidad de experiencia.

Deberá ser un teatro que se deslice de forma perpendicular a su tradición, que se sienta extranjero entre los suyos, que no tiene pretensiones de vanguardia ni de clasicismos. Es movimiento paralelo y aleatorio que se desprende para desarrollar sus propias proporciones y deformidades.

Si algún proceso puede llamarse teatro del abstracto es éste, ya que va hacia la forma última del teatro, a contracorriente de las formas más esenciales de su arte, a contracorriente de como hoy podemos pensarlas. Es más territorio de la intuición y la imaginación que de la ortodoxia estética. Será visión de lo no visto, expansión de las posibilidades poéticas del teatro, espacio para lo numérico esencial de la poesía en su forma pura de canto, danza, ritmo y el silencio.

Matzner. Si suponemos que su concepción es funcional, cosa que dudo mucho, me parece riesgosa y poco artística. Son consignas que

quedarían mejor en el afán religioso que en el estético. Sé que el arte ha sido y será laboratorio de la existencia en grados últimos, pero sé también que no lo es ahora. Quizá sus planteamientos están fuera de tiempo o no son más que un rearmado de tendencias ritualistas y juegos de palabras, ejemplo de una ensayística retórica y desbordada.

Por otro lado, su idea de un teatro de exposición no puede descartarse porque sí. Para bien o para mal, todos nuestros parámetros de valoración sobre el arte han terminado. Acabada nuestra idea de funcionalidad, lugar social y espiritual que ocupó el arte, no podemos descartar nada, tenemos que escoger entre el disparate o la decadencia, y es ahí donde los suyos, si no muy buenos dispartes, pueden ser una nave de locos que por lo menos se preocupó por poner velas; ya veremos si el viento corre a su favor, que es lo único que hace que algo perdure, se hunda o se pierda. Aunque, insisto, el suyo es un disparate religioso, una respuesta imaginaria para los hombres nietzschianos, para la aburrida sociedad de Debord. No se puede evocar las causas últimas sin hacer religión o filosofía.

Barral. El actor al que me refiero no está buscando ni el trance místico ni la iluminación. Tampoco ligarse a nada espiritualmente trascendente por medio de actuar. Sencillamente ejerce su arte de forma que pueda desarrollarlo hasta sus últimas consecuencias. Hablar de actuación, siempre, a menos que estemos en el campo de la mentira y el engaño, nos lleva al campo de la discusión por el ser y el estar. Se tiene que recurrir aunque sea de forma parcial a una metafísica media. No sé si me estoy acercando peligrosamente a la figura del asceta o el místico más que a la del actor... no quiero dejar atrás el territorio de lo fáctico y del arte pero, por otro lado, me es imposible hablar del actor sin rozar los campos de la mística y los confines de lo humano. Sin embargo, quiero hacer notar una radical diferencia entre ambos: el místico se aleja irremediamente de nuestro mundo, el actor lo profundiza y nos lo acerca. El verdadero actor de teatro es un ser extraordinario. Va más allá de sí mismo, donde ya está perdiéndose el terreno de lo racional, donde los únicos que lo han explicado con cierta coherencia son los personajes de Carrol a través de un espejo. El actor, el poeta, aquel que dice, debería ser valorado y temido con más fuerza.

Blossom. Para mí tampoco es búsqueda religiosa, pero sí fenómeno límite. No es religioso ni puede serlo, porque en él no interviene la divinidad ni busca religar al individuo con su creador. Es más un acto de examen y exploración de la humanidad sobre sí misma; autodisección del género con bisturí colectivo; más un acto científico que religioso, aunque el tratamiento de las causas últimas por el actor producirá, sin duda, un efecto de misticismo –si es que algo de eso queda en nosotros–. Pero

tampoco podemos definir lo que sucederá con el actor en una exposición como la que planteamos, tampoco podemos saber si con todo esto estamos hablando del inicio de una estética, de una serie de montajes o de una sola obra que podrá presentarse una sola vez.

Matzner. O de una nada que es sólo ensayística y que no puede tener forma concreta. Lo digo porque sus ideas son precisamente eso, demasiado ideas, intelectualidad excesiva. El espectador tendría que llegar al teatro con una enorme cantidad de información previa para participar de todo esto. Y en caso de que se llegara a realizar sería para un público reducidísimo, de nuevo subsidiado, de nuevo para unos cuantos, en una catacumba apartada, otra vez ese onanismo calloso de la vanguardia mal entendida.

Blossom. Todo esto salió de que yo preguntaba si el mundo puede cambiar y tú respondías que sí, siempre y cuando fuera por medio de la exposición. Por supuesto, un teatro de la exposición no puede ser aceptado de inmediato o quizá no pueda ser aceptado nunca. Es un fenómeno de desestabilización y destrucción que vulnera y transforma, y esos fenómenos no pueden ser aceptados de forma masiva e inmediata. Es de esas propuestas que provocan más daño que cura en la herida de la conciencia, si no es que incluso la ahondan y generan otras nuevas. Creo que Esquilo y Shakespeare dañan más de lo que curan, pero su herida es necesaria. El canto poético es atributo sólo de aquellos que conocen la pérdida en un sentido verdadero –como la de Orfeo, que le da derecho al canto–, y el teatro es canto colectivo. Eso hacen los grandes dramaturgos, hacernos conscientes y partícipes de nuestra propia pérdida, para que podamos emitir el canto. Es el punto máximo de pérdida y falta de esperanza que Schopenhauer veía en la tragedia; es ahí, justo cuando se ha perdido todo deseo de vida, todo instinto de ser retribuido por el hecho de estar vivo, cuando aparece un verdadero estar en el mundo, cuando puede emitirse el canto. La exposición no pretende más que disponer de un medio teatral a la altura de los grandes vulneradores del mundo. La exposición es un sistema para lograr esa pérdida que engendra canto.

En cuanto a que el público lo “entienda”, bueno, ese problema preocupa al teatro que quiere adoctrinar, decir. El teatro está antes del lenguaje; Esquilo, Shakespeare y Beckett están antes que sus palabras, operan –como yo lo llamo– por “flujo instintivo”, hablan y perturban porque en sus obras hay seres vivos frente a otros seres vivos. Sus personajes, a partir de ser releídos desde la estética de la exposición, pueden ser vistos como sistemas para exponer al actor y no para crear un fantasma falso alrededor de él. Quizá hay sólo cinco o seis dramaturgos que han escrito personajes que

pueden ser releídos o reinterpretados como sistemas de exposición para el actor, para lograr ese flujo de vida de un ser vivo frente a otro. El teatro no se “entiende”, no es facultad de la razón deductiva. El teatro es experiencia, si algo se “entiende” a partir de él, ése es un ejercicio a posteriori. El teatro expuesto apelaría a tal capa del instinto, que no sería “entendible” sino acto de compasión en el sentido propio de compartir la pasión, de forma que incluso sería accesible a todas las personas más allá de su envoltura cultural.

Y disculpen que sea tan tajante en mis afirmaciones, que hable como si tuviera la verdad –que por supuesto no tengo– desde siempre guardada en un frasco de formol. Pero, por otro lado, nada se logra si no se sostienen los argumentos como si en ellos se jugara uno no sólo la vanidad sino la vida.

Matzner. ¿Y han visto una obra así o algo parecido?

Barral. Creo que sí, pero no puedo afirmarlo. Las obras que he visto ya se han mezclado con mi memoria y mis fantasías. Como todo espectador, recuerdo sólo el teatro que en ese momento deseaba ver. Ningún espectador ha visto otra cosa.

Blossom. Yo tampoco, pero eso no es importante; en alguna parte, ahora, debe estar haciendo y con fuerza temible. Además, para mí todo esto no requiere comprobación urgente y verificable, es ante todo, un acto de fe.

Sin embargo, debo reconocer que tú, Matzner, aunque no te guste, eres el gestador de todo esto gracias a tu disertación inicial sobre la exposición. Me gustaría recordarla punto por punto, ya que creo que ahí se encontraba el germen total de esta forma o desviación del teatro. Quisiera poder volver a tus palabras y desarrollarlas, pero las he olvidado.

Matzner. Pues nadie se irá de aquí hasta que yo las recuerde o que las hayamos reinventado, o hasta que las dudas crezcan y nos devoren, que a eso hemos venido y aún faltan muchas horas para el amanecer.

Fin del extracto cuarto

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

APUNTES Y ETCÉTERAS HACIA UNA IDEA DE DIRECCIÓN ARTÍSTICA

MUESTRA NACIONAL DE TEATRO

Juliana Faesler

A manera de preámbulo:

He oído a muchos opinar que la Muestra Nacional de Teatro debería desaparecer ya que el resultado en su conjunto generalmente “nos desilusiona”. Por estos comentarios, cada año se pone en tela de juicio el ejercicio. En mi opinión, desaparecerla sería como declarar infructuosas las reuniones familiares. Todos sabemos que en estos convivios los hermanos se reencuentran, se reconoce a los patriarcas o se les impugna, se exponen las afinidades o las rivalidades, las traiciones se descubren, las antiguas rencillas acaloran los ánimos, los patrimonios se arrebatan, se mancillan las herencias y, claro, por dinero y poder, todos somos capaces del asesinato —¿quién podría negarlo?—. Y todo esto sucede bajo la mirada taimada de la familia ampliada.

En estas “fiestas familiares” el sublevarse o rebelarse; insultarse y reconciliarse es el orden obligado del día y todos sabemos que estos sobresaltos se reducen finalmente a puras llamaradas de petate. Al calor de las copas todos los mexicanos entonamos una ranchera y nos abandonamos al tequila - que tiene la virtud de limar suavemente los toscos bordes de la realidad, de nuestra realidad.

I

Las artes escénicas, es decir, el texto en movimiento, el movimiento del cuerpo en el silencio, la quietud, la luz, los límites del espacio, es decir, todo lo que conforma el fenómeno escénico es, —y lo hemos leído hasta el cansancio—, un espejo de la vida, como lo son también muchas otras expresiones artísticas. Pero

Antes © José Jorge Carreón



tal vez lo que convierte al teatro en una manifestación insólita y lo separa de las otras artes es el hecho de que el teatro es —durante la representación— la única manifestación de esta naturaleza donde podemos ser testigos de la vida, del transcurrir de la existencia. Esto no sucede en ninguna otra exposición, por el simple hecho de que el teatro *sucede* en el instante y está vivo. Es como sentarse en el asiento del metrobus y, desde el solitario lugar del que observa, ser testigo de la vida misma y, como en las artes escénicas, de su increíble diversidad de propósitos y sencillez.

II

Muestra. (De *mostrar*.)

1. f. Porción de un producto o mercancía que sirve para conocer la calidad del género. 2. f. Parte o porción extraída de un conjunto por métodos que permiten considerarla como representativa de él. 3. f. Ejemplar o modelo que se ha de copiar o imitar; como el de escritura que en las escuelas copian los niños. 4. f. Señal, indicio, demostración o prueba de algo.

hacer ~. 1. loc. verb. Manifestar, aparentar.

pasar ~. 1. loc. verb. Registrar algo para reconocerlo. 2. loc. verb. *Mil.* pasar revista.¹

III

Existe en nuestro país un evento, un “algo” que nos gusta llamar Muestra Nacional de Teatro, la nombramos así desde hace ya veintiocho emisiones y al pensar detenidamente en ella uno se pregunta: ¿qué es en realidad una “muestra”? ¿Es posible extraer “muestras” de lo que es el producto teatral de nuestro país? Para realizar tal ejercicio, ¿existe una imperiosa necesidad de saber quiénes somos en conjunto, de reconocernos como una comunidad concreta a través de un conjunto de “muestras”?

En este contexto, cada proyecto que asiste al evento se convierte en un ejemplar específico de su lugar de origen, una caja de petri que contiene organismos vivos que son puestos en el microscopio del macro; y sí, a veces, al no pasar la prueba, pensamos/creemos/sentimos que la muestra o las muestras han muerto en el trayecto.

Tenemos que tener claro que “las muestras” que se presentan dentro de la programación son entidades particulares con características específicas que hablan de su entorno, de su situación, de su universo propio. ¿Acaso en “el macro” hablen también del cuerpo del

que irremediamente forman parte? Por otro lado, sabemos bien que “las muestras” en nuestro país generalmente tienen rebabas, les vemos la costura, se manifiestan inciertas en factura, forma, fondo y demás. En todo ello también hay una identidad particular y un pathos. Es imperioso aceptarnos como somos: enfrentar nuestra identidad ligada al derroche y la escasez, al



genio y a la mediocridad, a la necesidad de expresar sentimientos de marginación, desamparo y olvido, en contraste con el bello, elegante y muchas veces indiferente silencio de la forma. Creo que todavía no hemos aprendido a reconocernos dentro del universo de claroscuros y de contrastes que es nuestro teatro: memoria en evolución de nuestro país.

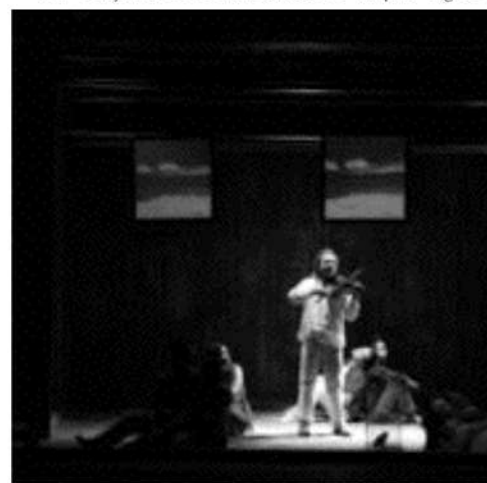
IV

Nacional.

1. adj. Perteneciente o relativo a una nación. 2. adj. Natural de una nación, en contraposición a *extranjero*.

Nación. (Del lat. *natio*, -onis.)

1. f. Conjunto de los habitantes de un país regido



Cicatrices, © José Jorge Carreón

por el mismo gobierno. 2. f. Territorio de ese país. 3. f. Conjunto de personas de un mismo origen y que generalmente hablan un mismo idioma y tienen una tradición común. [...] 5. m. Arg. (poco usado) Hombre natural de una nación, contrapuesto al natural de otra.²

V

Lo que sigue, por fuerza, es saber si en realidad todos constituimos un todo, una Nación Teatral Democrática, si podemos aprender a vernos como un conjunto de voces, con agendas diferentes, valores diferentes y, por otro lado, descubrir lo que nos une como factor común. ¿Hablamos todos de lo mismo? ¿Existe una agenda tácita de asuntos que trasminan las visibles divergencias y que nos hacen sonreír al calor de las copas en el transcurrir de las madrugadas?

El conjunto de proyectos que se proponen para ser seleccionados se nos muestra/revela como un caleidoscopio de intereses, de búsquedas —a veces éstas son tan personales que resulta imposible emitir un juicio de valor justo sobre proyectos que, en una primera instancia y desde la visión de un teatro “bien hecho”, de “primera línea”, quisiéramos desechar—. Sucede que hay de todo y se evidencia que el mexicano es esencialmente teatral. Lo somos desde nuestros orígenes, desde nuestros cultos, usos y costumbres. El mexicano se expresa en el escenario de la vida —llamémosle calle, pared, plantón, manifestación, fiesta, celebración religiosa, informes presidenciales, etcétera— y lo traslada con una frecuencia inquietante al escenario.

VI

Como Nación nos interesarían “las artes escénicas” en tanto factor determinante en el desarrollo del espíritu, la educación y la posibilidad de construir cultura. El teatro debería ser fundacional dentro de las corrientes artísticas —elemental en toda progresión como Nación—, debería ser indispensable. Debería retratar en grandes trazos lo que somos y en minuciosos apuntes nuestras particularidades. Sí, nos gustaría que nuestro teatro se posicionara como pieza fundamental dentro de ese gran rompecabezas que es la indomable cultura de nuestro país, y que la Muestra... fuera un componente esencial, piedra de toque, ruptura o apuntalamiento de las grandes líneas que se trazan en el mundo de las artes como lo fue en algún momento de nuestra historia...

VII

Teatro. (Del lat. *theatrum*, y éste del gr. *θεατρον*, de *θεασθαι*, mirar.)

1. m. Edificio o sitio destinado a la representación de obras dramáticas o a otros espectáculos públicos propios de la escena. 2. m. Sitio o lugar en que se realiza una acción ante espectadores

Doble suicidio © José Jorge Carreón



o participantes. 3. m. Escenario o escena. 4. m. Lugar en que ocurren acontecimientos notables y dignos de atención. 5. m. Conjunto de todas las producciones dramáticas de un pueblo, de una época o de un autor. 6. m. Literatura dramática. 7. m. Arte de componer obras dramáticas, o de representarlas. 8. m. Acción fingida y exagerada. 9. m. (poco usado). Práctica en el arte de representar comedias.³

VIII

El teatro, las artes escénicas —lo sabemos—, es muchas cosas. Es en realidad un universo inabismable. ¿Está muerto? Pues no, no en México. La interdisciplina, los híbridos y las expresiones liminales están también a la orden del día. Uno de los ejercicios interesantes sería ver si, como gremio, grupo o *congregación*, hemos crecido hacia una democracia y tenemos el valor de reconocer expresiones que no están necesariamente vinculadas de modo directo con nuestro quehacer.

En México, se dice, hemos vivido sólo dos momentos de ejercicio democrático incontestable: la elección de Madero y la elección de Fox; y aunque la segunda duele mucho, es una historia que hemos construido todos. Habría que hacernos responsables de lo que somos. Dejar de culpar a las instituciones por nuestra incapacidad, dejar de ser súbditos. Tendríamos que ser libres.

¿Podemos ahora, por ejemplo, salir del closet y hablar en público de las otras teatralidades? ¿Observar y aprender a leer a ese otro ser que crece en nuestras aulas y que se preocupa por otras formas de expresión, que viaja en otros universos “parateatrales”, que muchas veces están más en otro lado que en el nuestro pero que son a pesar de todo nuestros?

El ejercicio interesante sería observarnos ahora con una mirada histórica y no desde el delirio mezquino de lo que queremos defender como “teatro” y, además “bien hecho”, que tanto daño hace a nuestro teatro, o desde posiciones que celosamente resguardamos al estilo corporativo del siglo pasado. Hay que observar/juzgar cuidadosamente aquello que no entendemos,

aquello que se nos escapa. Mirarnos en un contexto incluyente para analizar las estéticas encontradas, las rupturas, los opuestos, las tradiciones. Clavarnos en la diversidad —en nuestra diversidad cultural—, caminar por los contornos y tratar de descifrarlos como un todo dentro de este tan cacareado mundo global.

Vengamos todos a darnos de codazos —con *El huapango* de Moncayo como música de fondo—. Juntémonos a echar un vistazo por ese macro-microscopio que es la “Muestra Nacional de Teatro” y dejemos que la vida —las artes escénicas— se manifieste como es: indescifrable, finita, efímera. Aprendamos a leer en lo imperfecto, en el caos del conjunto la expresión de un pensamiento.

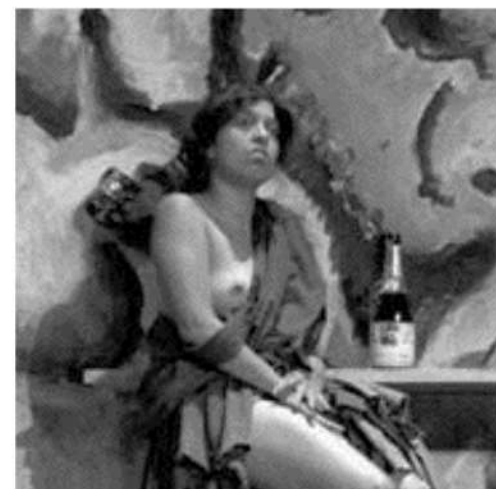
México, D. F., 2007

¹ *Diccionario de la Lengua Española*, 22ª ed., Real Academia Española, 2003.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

JULIANA FAESLER. Directora de escena, escenógrafa e iluminadora, es fundadora de La Máquina del Teatro.



Baal © Fernando Moguel



to festival
INTERNACIONAL DE
TEATRO DE CALLE

13 AL 20 DE OCTUBRE ZACATECAS 2007



ZACATECAS
GOBIERNO DEL ESTADO
2004 • 2010



INSTITUTO
DE CULTURA
RAMON
LOPEZ
VELARDE



PERSPECTIVAS POSIBLES DEL TEATRO DE CALLE

CALLE Y TEATRO



Bruno Bert

Hace ya varias décadas que “descubrí”, un poco por casualidad, al teatro de calle, y me fui internando en él con bastante desconfianza al principio y una gran fascinación más tarde. Allí fui viendo que, como en casi todas las actividades humanas, los términos que usamos para definir las no engloban continentes homogéneos, sino más bien archipiélagos, “islas flotantes”, como llamara Eugenio Barba a los grupos independientes allá en los setenta. No hay un teatro de calle, sino diversos, según su procedencia y su contexto. Y hay dos primeras grandes divisiones:

Al inicio está el teatro de calle como fenómeno cultural, pero no necesariamente artístico, carente de capacitación y recursos. Es decir, la división aquí se hace entre *teatro amateur* y *teatro profesional*, entendiendo por este último no solamente aquel que nos da económicamente para vivir, sino y, sobre todo, aquel que domina el conocimiento y las técnicas, al menos básicas, de su arte. E incluso muchas veces está en condiciones de generar aportaciones en distintos rubros procedentes de investigaciones autodidactas.

Y a partir de este primer parteaguas podríamos proponer bastante claramente una segunda gran división: aquella que diferencia a los teatros ricos de los que son pobres. Y por supuesto estamos hablando de disponibilidades materiales, que no necesariamente un teatro pobre en este sentido es asimismo un pobre teatro desde la perspectiva de la complejidad de los lenguajes artísticos. Y aquí, obviamente, aparece de manera muy visible el sustrato social en el que el teatro se encuentra apoyado. Y así, el teatro “rico” es generalmente

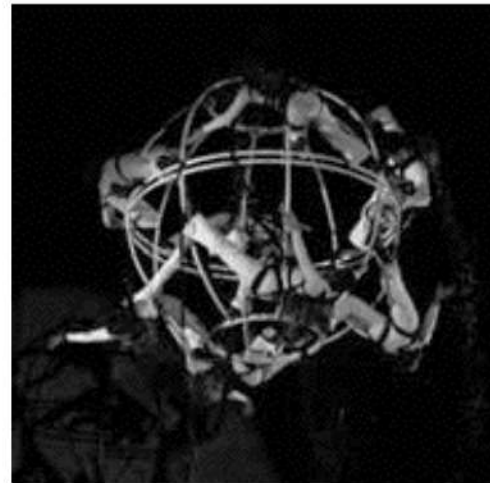
producto de países también ricos, y el teatro pobre se vuelve una manifestación periférica que brota de la estrechez relativa de sus respectivos lugares de origen.

No es sorprendente, entonces, que el teatro rico tenga su sede básicamente en Europa, mientras que el teatro pobre se extiende sobre todo en los países latinoamericanos; esto siempre y cuando detrás exista ya un sustrato que lo alimente. El ejemplo contrario sería todo el bloque de América del Norte, porque que ni los Estados Unidos ni Canadá cuentan con un teatro de calle consistente y abundante a pesar de su holgura económica.

El teatro rico —generalmente europeo, aunque naturalmente se hallen infinitas compañías de ese origen sin un céntimo en la bolsa— tiende hacia la incorporación en sus espectáculos de grandes maquinarias y numerosa pirotecnia. Las estructuras escénicas generalmente son gigantescas y se fragmentan en eslabones, como si de un *Golem* se tratara. Un monstruo, en este caso mecánico, capaz de poner huecos literales o simbólicos en un proceso que une en el espacio- tiempo la imaginación del medioevo, los laboratorios alquímicos del renacimiento y las novelas futuristas de ciencia ficción; tal vez cercanas a los *comics* y a ciertas experiencias del video que frecuentemente lo utilizan, incluso de manera muy original, como es el caso de ser proyecciones, por ejemplo, sobre cascadas de agua.

Así, el universo mecánico denuncia el carácter fáustico del hombre, su oscilación entre el barro y las estrellas, y se carga de una historia cultural de centurias sin ilustrarla pero claramente conteniéndola en sus enunciados hechos imágenes grandiosas de patas de hierro o de materiales de esa apariencia, aunque más cercanos a las habilidades de nuestra ingeniería. Los zancos se vuelven saltarines, los insectos crecen hasta pesar diez o doce toneladas, los hombres se transforman en sueños encerrados en esferas opalescentes de cinco y seis metros de diámetro. Y todo se inunda constantemente de los infinitos destellos de una pirotecnia llevada a sus máximas posibilidades. Ese fuego que todo lo cubre y que por momentos—sobre todo hacia los finales— intenta alcanzar y sustituir al cielo mismo y bajo él a todos los espectadores azorados, es, de nuevo, como un producto de la gran fragua en donde se gesta esta metarrealidad teatral. Y es tan potente y gigantesca, que se vuelve capaz de hacernos creer en el infinito de

nuestras sensaciones y en el indudable parentesco del hombre con los ángeles y los demonios. Y son ellos los que hoy, y a consecuencia de la magia del espectáculo, nos capturan hacia su mundo fabuloso, lleno de peligros, cargado de imágenes míticas y purificadoras de las que seguramente saldremos finalmente bien librados a consecuencia



de esos demiurgos que son los grupos de teatro de calle... en esa línea y dimensión.

Resulta curioso y posiblemente contradictorio que en este discurso, la figura del actor individual e individualizable tienda a perderse, a hacerse figura en un contexto de gran lucimiento, a representar a alguien que puede ser cualquiera de los miles de espectadores que están siguiendo la función.

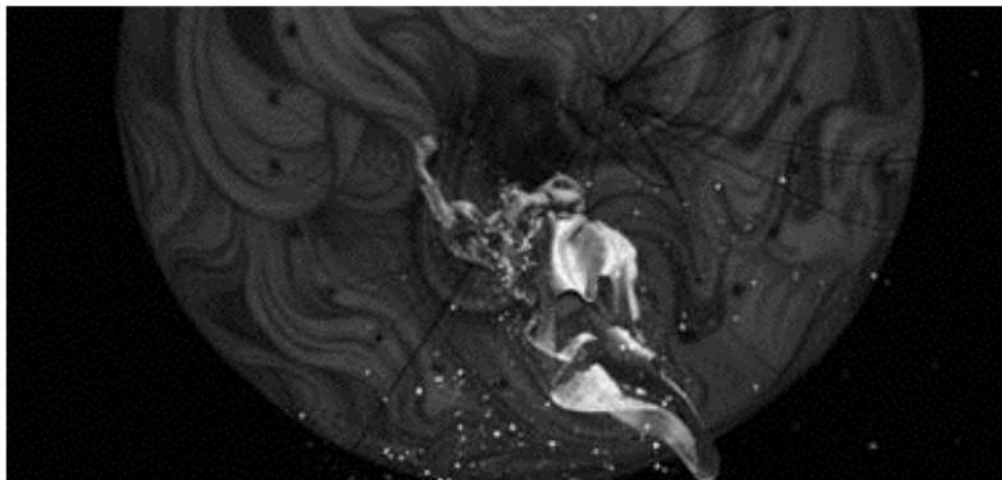
Ese es un teatro que naturalmente no se puede hacer en salas. Es un estallido que engloba plazas enteras e incluso —como en la última apertura del mundial de fútbol en Alemania— puede ensancharse para contener —en vivo— a más de ciento treinta mil espectadores. Un teatro de masas, algo que suena casi como una contradicción. Los costos de producción son tales que en más de una oportunidad los países que contienen esos grupos



Gajuca Ankoku Butoh
© Eduardo Lizalde Fariás

Orquesta Lavadero © Eduardo Lizalde Farías

Studio Fest, Italia © Eduardo Lizalde Farías



incluso se mancomunan para generar algunos de estos megaespectáculos, que luego los habrán de representar en muy distintas partes del mundo. Aquí el hombre, el actor, por ejemplo, deslumbra por habilidad y contraste. Lo primero porque es capaz de una precisión propia de las máquinas que habita, corriendo riesgos como un virtuoso, y lo segundo porque su pequeña figura, a veces una mancha en medio de la noche y el fuego, se magnifica por el contraste con el marco, en esa justa con los fantasmas que en definitiva habrá —muchas veces literalmente— de elevarlo al cielo como un Prometeo vencedor de dioses y portador de la mirada de los miles que desde abajo lo acompañan y, con él, por un momento, adquieren la capacidad de volar.

Ese teatro grandioso, millonario y que domina una tecnología compleja y un lenguaje y una técnica de actuación casi inhumana, pareciera tener poco que ver con los trabajos latinoamericanos, basados en la actuación, las máscaras, la música en vivo y la cercanía con la fiesta popular. Y evidentemente son dos concepciones vinculadas a dos realidades complejas y distintas. En primera instancia, así como no en todos los países europeos hay una igual intensidad de producción de teatro de calle —la mayor abundancia y el mayor despliegue están básicamente en Francia, España y Alemania—, tampoco en los países latinoamericanos se da, ni cercanamente, una homogeneidad en este sentido. El país con mayor arraigo en cuanto a estas manifestaciones sigue siendo Colombia, y luego un tanto Chile, Argentina, Brasil... y otro poco los demás espacios, incluyendo a nuestro México.

Sin embargo, y ésta es una de las contradicciones más significativas, toda América latina es muy rica en festividades, en manifestaciones rituales, en expresiones de la cultura popular colectiva que se realizan en las calles de los pueblos involucrando muchas veces a buena parte de la población...

incluso cuando se trata de miles de personas, como *Las morismas de Bracho*, por ejemplo, en la ciudad de Zacatecas, o *La pasión*, en Iztapalapa, entre muchas otras.

Esta difícil frontera entre las culturas centenarias y sus manifestaciones populares y el teatro de calle en su acepción moderna manifiesta un quiebre, en donde la contemporaneidad tiene evidentes dificultades para nutrirse con cierta fluidez del pasado, y no es tampoco capaz de inventar nuevas raíces para la implantación de un nuevo teatro de calle que, diferenciándose de los lenguajes europeos, sea sin embargo un fuerte interlocutor de los mismos.

Y aquí se impone una pregunta fundamental: ¿hacia dónde orientar una pedagogía efectiva para el crecimiento y la profesionalización de nuestro teatro de calle? Entiendo que éste básicamente se reproduce entre iguales, que se nutre de nuevos elementos que se incorporan al colectivo para, al término de algunos años, intentar la aventura del propio grupo al que la autopedagogía nutrirá con propuestas renovadoras, personalizadoras, que constituirán la identidad estética. Pero, ¿mientras tanto? Los grupos que generan otros grupos habla de una larga tradición, de mucho tiempo de trabajo y de un sustrato de lenguaje común a casi todos. Pero ¿dónde está eso?

Visualizo sólo tres corrientes de acción posible, aparte de la cuarta que es no hacer nada y sentarse a esperar un futuro a la que venga. La primera es la transmisión de las estructuras formativas pre-expresivas (utilizo el término barbeano porque me parece significativo) que permitan una plataforma mínima de profesionalización para el trabajo callejero desde una perspectiva de proyecto en continuidad y no de una experiencia aislada de montaje de cualquier índole. Y luego el acompañamiento y apoyo a las opciones posteriores que tomen los grupos capaces de superar la infancia y volverse significativos en su propio espacio. Es decir, el seguimiento para la formación de referentes con una base común

de cimentación y la libertad de elección de sus propuestas tanto ideológicas como estéticas.

La segunda —que no es obviamente mi opción— es la copia de modelos europeos, empezando al revés, es decir, desandando el camino de la seducción estética e inventando el paralelo de un trabajo “espejo” que resignifique aquello en nuestras tierras y realidades. Y, finalmente, la tercera y bastante parecida a la que acabamos de mencionar pero en su vertiente contraria, es el rescate de las culturas locales a partir del exotismo o de la utilización política de los materiales: grandes cuadros “mayas” o “aztecas” en explanadas rodeadas de espectadores-turistas. Lo que se llamaba un teatro al servicio del partido...

¿Y entonces?

BRUNO BERT. Director de escena, maestro de la Escuela de Arte Teatral del INBA y crítico teatral de la revista *Tiempo Libre*. Director artístico del Festival Internacional de Teatro de Calle de Zacatecas.



con espíritu unam



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



DIFUSION
CULTURAL
UNAM



QUINCE AÑOS DE EDICIONES EL MILAGRO

GANANDO A TRAVÉS DE PEQUEÑAS BATALLAS

Richard Viqueira

R. Viqueira: ¿Cómo surge Ediciones El Milagro y por qué este nombre?

Pablo Moya: Hacer este tipo de trabajo en México es siempre milagroso, por difícil, porque siempre vas contra corriente. La idea original del proyecto El Milagro, generado por Tolita Figueroa, Lorena Maza y Daniel Giménez Cacho, era construir un teatro, hacer una galería teatral, un centro de documentación teatral, una editorial y una compañía productora; era un proyecto bastante ambicioso. David Olguín y un servidor llegamos a encargarnos de la parte editorial. Así que el nombre ya estaba dado por las circunstancias y por lo titánico de la labor.

David Olguín: Creo que Pablo y yo hicimos una buena mancuerna. Ambos teníamos experiencias en revistas preparatorias, de esas que sólo sale un número y se acaban; pero, bueno, a fin de cuentas ambos poseíamos la inquietud y el conocimiento indispensable para sacar a flote esta empresa editorial. Uno de los encuentros más afortunados que he tenido en mi vida ha sido tener a Pablo Moya como socio en esta aventura editorial, porque uno de los grandes problemas es encontrar con quién hacer equipo y sostenerlo a través de los años.

R. V.: ¿El proyecto de tener un foro, una galería, un centro de investigación está cerrado? ¿No hay planes a futuro para recuperar la idea original?

D. O.: La idea de contar con un foro, de tener una producción teatral constante, sigue viva y de hecho se intensificó durante los últimos cuatro años. Las producciones con el sello de El Milagro son una promesa eterna y una conquista en la que no pensamos dimitir.

R. V.: ¿Y el centro de investigación está cancelado?

D. O.: De alguna manera el proyecto de El Milagro surgió por una donación de lo que fue la galería de arte mexicano. Había sido una galería muy importante, exponía a Diego Rivera entre otros grandes artistas. Ésta se convertiría en una galería de teatro, pero el trabajo editorial concentró todas nuestras fuerzas y recursos.

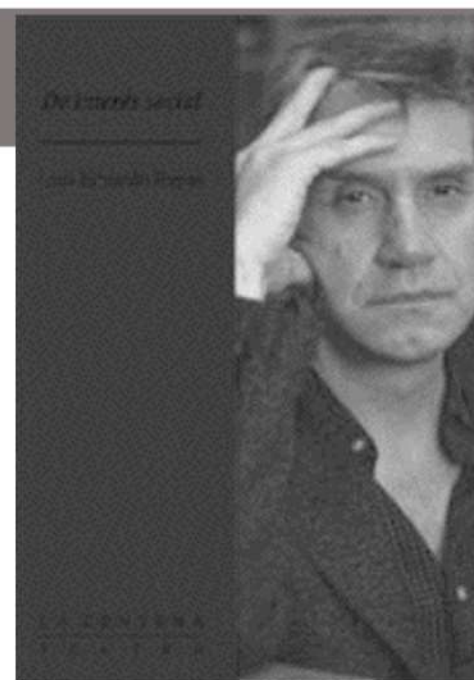
P. M.: Lo que iba a ser la galería en la planta baja se convirtió en el bar que actualmente funciona; nos ayuda a hacer producciones y a editar libros.

Es el corazón financiero del proyecto; la posibilidad de ser autogestivos.

R. V.: El primer trabajo que publicaron en la editorial fue *Sexo, Pudor y Lágrimas* de Antonio Serrano. ¿Previeron que esa primera publicación marcaría una tendencia a manera de carta de presentación?

D. O.: En ese momento fue una decisión pragmática. Era una obra exitosa, en cartelera, y necesitábamos que de alguna manera ese libro financiara otros. Lanzamos ese título y por otra parte un texto clásico; esa línea marcaba la amplitud de nuestros intereses. Nuestra línea editorial se fue construyendo y ampliando en sus distintas colecciones a fuerza de un trabajo de prueba y error. Para nosotros el panorama a ofrecer era claro: textos contemporáneos, textos que estaban en ese momento en escena, textos clásicos inéditos, guiones de cine.

P. M.: Un mes después salió *El contrapaso*, y estos dos títulos nos presentan. Algo muy importante en Ediciones El Milagro, y que queremos recuperar, es la publicación de guiones cinematográficos. En aquel momento fue *Sólo con tu pareja* y *La invención de Cronos*, dos películas que aún no se habían estrenado. Con esto, los lectores tenían la oportunidad de cotejar el libreto o guión con su puesta en escena o puesta en cámara, ejercicio que nos pareció sumamente atractivo. Esos primeros títulos son la pauta con la que seguimos trabajando hasta ahora. Nunca hemos publicado libros de los que no estemos convencidos. Nuestro catálogo habla por sí mismo.



R. V.: ¿Por qué este interés de trabajar con textos limítrofes como el guión cinematográfico o la dramaturgia, pudiendo publicar literatura pura, como la poesía, cuya hechura y resultado se comprueba en la impresión misma sobre el papel?

D. O.: Todo nació porque éramos gente de teatro y en el momento en que aparecimos sólo estaba *Escenología*. Ellos publicaban más bien textos teóricos, disertaciones sobre teatro nacional y su quehacer; pero no había una apuesta clara por publicar obras teatrales. La *UNAM*, la Universidad Veracruzana y Editores Unidos llegaban a hacerlo, pero siempre de forma esporádica. Y el ejercicio de la traducción de textos teatrales eran en realidad muy escaso y poco cuidado. Dado ese vacío, nos vimos obligados a subirnos al tren de la edición teatral. Actualmente el panorama es mucho más alentador con revistas o publicaciones como *Paso de Gato*, *Anónimo Drama*, etcétera.

P. M.: En el mundo editorial en México, el hecho de estar especializado te ofrece un nicho natural de mercado: gente de teatro, de cine y académicos. Eso nos ha mantenido hasta la fecha; ser un material de consulta indispensable para el estudio de esas artes. Ésta es una empresa que está conformada por gente a la que le apasiona lo que hace y no lo ve necesariamente como una forma de subsistencia.

R. V.: ¿Cómo se te el panorama actual Ediciones El Milagro?

D. O.: Cada vez hay condiciones más adversas y un clima casi contrario a lo intelectual, no sólo de quienes encabezan nuestros proyectos culturales sino de la misma gente de teatro. El lugar que ocupaba el libro teatral, mientras yo me estaba formando, era fundamental. Generaciones como la de Luis de Tavira y Juan José Gurrola se formaron bajo estas apremiantes literarias. Muchas de las actuales generaciones parecen estar conformadas para nutrir la industria fílmica y televisiva. El teatro ya no es entendido como una resistencia cultural,

tal vez por la falta de nuevas utopías. Nuestro proyecto sí lleva un fondo de resistencia, de utopía propia. Nos sorprendemos frente a lo que hemos conseguido. Hoy nos da mucho gusto que haya proyectos paralelos al nuestro, que se esté batallando en ese sentido y emprendamos juntos las pequeñas batallas.

R. V.: ¿Cuándo surgió Ediciones El Milagro ustedes tenían algún modelo editorial que les sirviera como referencia?

D. O.: Hubo muchas editoriales francesas y en Hispanoamérica que nos influyeron.

P. M.: En los ochenta teníamos en México ediciones de mala calidad, pero en algún momento posterior la edición subió notablemente de calidad. Tal vez se publicaba mucho, pero no se le ponía atención al libro-objeto como un arte, por eso a mí como diseñador me influyeron editoriales como El equilibrista, la apuesta de hacer buenos libros, bien diseñados, con un excelente papel y encuadernación. Nunca menospreciamos la hechura del libro como un fenómeno artístico que también define la cultura.

D. O.: Nuestros libros en un principio fueron considerados caros, cuando ni por asomo se pagaba lo que en realidad costaban. Si los comparas con otros libros, el costo el bajísimo. Nos sorprende que todo teatrero que se precie de serlo, no tenga en su repisa nuestras ediciones completas.

R. V.: ¿Cuáles son los autores o novedades de las que se sienten más orgullosos de haber dado a conocer en México?

D. O.: De los nacionales, podemos preciarnos del siguiente caso: en una de nuestras antologías de jóvenes había dos textos que a futuro dieron mucho de qué hablar. *1822* de Flavio González Mello y *Fedra y otras griegas* de Ximena Escalante. Cuando conocí esos textos, dije: "tienen que estar aquí, en esta antología particular". A partir de que se publica el libro, los leen personalidades como Otto Minera y Olga Harmony —que hablaban muy bien de la antología en general y destacaban estos dos textos— y deciden llevarlos a escena, cuando originalmente no se tenía planes de hacerlo. La edición se vuelve una ventana para la posibilidad de la escena, cuando por regla general sólo se publicaba lo que ya había sido llevado a escena; pero ése no es nuestro caso. Finalmente, ambas obras fueron producidas tanto por la UNA M como por el INBA y tuvieron una larga vida. Creo que hay mucho textos que hemos editado, cuya estética no era la más habitual en nuestro país. Pienso, por ejemplo, en algunos de los autores franceses, como Larry Tremblay con *La lección de anatomía*.

Nos entusiasma mucho leer a jóvenes con nuevas propuestas, nuevas estéticas. Aunque también hemos visto los casos contrarios: textos que envejecen con una rapidez inusitada, que son como esos capítulos de amor, en donde uno

dice: ¿qué fue lo que le vi de atractivo en aquel entonces?

P. M.: Algo de lo que también estamos orgullosos son los libros de teoría dramática que hemos publicado. Nuestras antologías de teatro extranjero son una aportación importante a nuestro panorama, ya que muchas de estas obras fueron luego llevadas a escena. Textos que se conocían, pero de segunda mano, como *La puerta abierta* de Peter Brook, *La muerte accidental de un anarquista* de Darío Fo, que hasta entonces era inédita en México y que nosotros pusimos a disposición. Tenemos perlititas en nuestro catálogo.

D. O.: También nos ha pasado que textos que fueron pobremente recibidos en nuestro país, han tenido buena repercusión en algunos otros países de Hispanoamérica; constantemente nos llegan correos para tener autorización de montajes y contactar al editor o traductor. Hemos recibido solicitudes de Argentina, España, etcétera. En ese sentido también somos intermediarios importantes en el proceso teatral.

R. V.: ¿Qué canales de distribución se han ganado y perdido a lo largo de estos quince años?

P. M.: No hemos perdido, sino ganado puntos de venta. Tenemos una buena presencia, no la que quisiéramos, pero estamos establecidos más sólidamente y hemos trabajado los últimos años en acercarnos a un público más académico y a estudiantes de teatro. Estamos en las librerías más importantes del país y, por ejemplo, mandamos todo nuestro catálogo recientemente a España. El camino de muchas editoriales independientes a futuro será encontrar formas de distribución en toda América Latina y en España; somos tantos millones de hispanohablantes que tenemos que compartir la necesidad de publicar la diversidad de nuestros teatros o nuestro teatro.

D. O.: Descubrimos en la semejanzas o diferencias con los otros, con nuestros contemporáneos.

P. M.: Hemos consolidado nuestra distribuidora, aunque hay que decirlo: actualmente no hay una buena alianza entre editores y libreros.

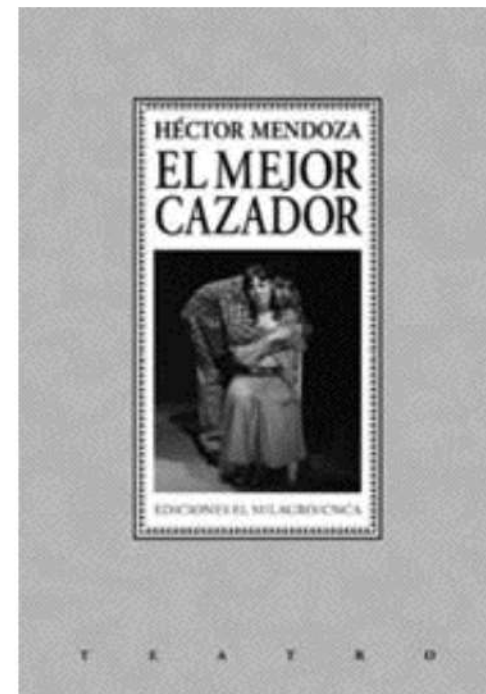
R. V.: ¿Proyectos a futuro?

D. O.: Estamos preparando una antología de nuevas generaciones de autores; está habiendo mucha escritura teatral, pero la gran dificultad que tienen estas nuevas generaciones es su salida al mercado. Es muy raquítico el apoyo que se les brinda. En otros terrenos, como la narrativa o la poesía, los canales de difusión están establecidos, se empieza a conocer lo que comúnmente se llama las *nuevas voces*. Y nosotros queremos dar cabida a ese sector. Asimismo nos interesa recuperar la publicación de guión cinematográfico y las antologías de Teatro Mundo; la idea de un diálogo con otras latitudes.

P. M.: No olvidemos que luchamos contra el denuesto constante de la cultura. La última acción

emprendida por Vicente Fox durante su mandato fue echar abajo una ley a favor del libro que venía gestándose años atrás, aprobada por las cámaras. Nosotros abogamos por una insurgencia cultural, constante y sostenida.

RICHARD VIQUEIRA. Dramaturgo, director y actor. Actualmente es becario de la Fundación para las Letras Mexicanas 2006-2007.



LA COPERACHA DO BRASIL

UNA EXPERIENCIA DE INTERCAMBIO ENTRE LOS TRÓPICOS

Héctor Caro



Ambas fotos son de Dakota, de Jorði Galcerán, presentada en el Festival de la Comedia en Guadalajara. © Mónica Camacho.

En septiembre de 2004 llegué a Belo Horizonte, vine con unas cuantas maletas, algunos títeres y el limitado vestuario de mi caballito de batalla de los últimos tiempos por estas tierras de Brasil: *Divino Pastor Góngora* (o *Divino Panção Gondola*, como gustan llamarlo cariñosamente acá mis compañeros "brazucos" del grupo). Como es normal en este caos, tardé algunas semanas en "aclimatarme" a los tiempos y ritmos del país del fútbol, la samba y el carnaval. Tardé en entender y aprender no sólo su idioma, sino aún más: comprender eso que a ellos les divierte tanto denominar "jeitinho brasileiro" o lo que sería para nosotros "el modito a la brasileña", el estilo de vivir y procurarse la vida... y crear, investigar y producir teatro entre tanta fiesta. Tardé en agarrar la onda de cómo y cuándo era que los grupos, los colectivos, las instituciones, los productores, decidían estrenar, entrar en temporada, difundir, divulgar o circular con sus trabajos. Veía teatro casi todos los días, siempre había algo que ver en la cartelera, en salas de teatro, cafés o en la plaza. Para niños, adolescentes, adultos en general y adultos mayores. Autores clásicos, extranjeros, nacionales, de la vieja guardia, de la época previa y posterior a la dictadura, versiones, adaptaciones, revisitaciones, provocaciones y/o contestaciones.

Ahí un día llegó el verano del sur, y con él el calor sofocante... y con él las lluvias. Llegaron los diluvios que hacen a cualquier grupo, por más aguerrido que sea, refugiarse en el arca y embarcar su propia fauna. Pensé: "Ni modo, llegó la sequía teatral en pleno temporal de lluvias". Pero no, para mi sorpresa, no fue así.

Desde hace 33 años con el inicio de enero llega la Campaña de Popularización del Teatro y la Danza y con ella una inundación de obras, grupos y propuestas. Este maremágnum teatral es organizado por el Sindicato de Productores y Artistas Escénicos de Minas Gerais. Es una actividad con dos meses de duración y para el público tiene el atractivo de que puede asistir a un espectáculo que cumple con un nivel de calidad y factura sobresaliente a precios bastante módicos (para la campaña 34, en 2008, la entrada costará 8 reais). Para los grupos es la posibilidad de presentar su

trabajo en Belo Horizonte apoyados con la publicidad y difusión de gran impacto de una fiesta del teatro y la danza con 93 espectáculos para todos los gustos. Ésta es una de las celebraciones que a lo largo del año tienen los teatreros y el público de esta ciudad, capital de Minas Gerais.

En ese ánimo de fiesta y celebración fue que nació acá un grupo de teatro (capaz y el primero) filial de un grupo de México: La Coperacha do Brasil, teatro de actores, bonecos y otros bichos. Integrado por 10 actores, interesados además en diferentes áreas del quehacer escénico, la producción, la realización escenográfica, la sonoplastía, el diseño y construcción de títeres y objetos, la dramaturgia y el entrenamiento del actor. Tenemos dos sesiones de laboratorio grupal durante la semana y cada sábado impartimos un taller para estudiantes, colegas, educadores de arte y público en general en nuestro espacio sede: la Cocherita del Miedo, en el barrio de las Mangabeiras.

Nuestro primer espectáculo en cartelera fue una coproducción con La Coperacha de México: *Matías y el pastel de fresas*, una adaptación de un libro de caricaturas del dibujante chileno José Palomo, realizada y dirigida originalmente por Antonio Camacho y que La Coperacha presentó en 2005 en Brasil al venir a participar a varios Festivales de Invierno. Fue entonces cuando decidimos que ésa sería, como símbolo del deseo de intercambio e integración latinoamericana, la primera obra que La Coperacha do Brasil levantaría y presentaría con su equipo sudamericano.

En estos momentos, después de varios meses de investigación y preproducción, estamos trabajando de manera simultánea en el montaje de dos espectáculos nuevos: *Rafael y la noble tarea*, espectáculo con actores y títeres para niños, y *Mudos contra sordos, la revancha silenciosa*, espectáculo de actores y objetos para todo público en calle y sala.

En eso andamos, ya encaramados en el arca, empezando a navegar, y ya tenemos señalado en las cartas de navegación atracar en 2008 con toda nuestra fauna en el puerto sede de nuestro grupo matriz: Guadalajara, México.

La nave... ¡va que va!

HÉCTOR CARO. Actor originario de Guadalajara, donde ha tenido constante actividad desde finales de los ochenta. Apasionado de la conversación. Actualmente, como él señala, radica en Belo Horizonte, Brasil, donde continúa pisando el foro.

ESTRATEGIAS PARA LA PROMOCIÓN EN LAS ARTES ESCÉNICAS

EL PÚBLICO: LA ÚLTIMA PIEZA QUE COLOCA EL PROMOTOR

Laura López Marín

La sala del teatro forma un solo cuerpo; el cuerpo de cada espectador se funde con el de los que lo rodean y, más allá, con el escenario y la escucha de los actores, cuya interpretación depende irremisiblemente de ello, positiva o negativamente.

P. PAVIS¹

En los últimos años en la ciudad de Guadalajara algunos creadores de espectáculos escénicos han caminado por el rumbo de la profesionalización en diferentes áreas de trabajo, han indagado en técnicas como el teatro del cuerpo, clown, danza butoh, y han logrando así abordar su proceso creativo desde otros ángulos. También han comenzado una intensa búsqueda para mejorar diferentes áreas de trabajo que rodean a una puesta en escena, formando en sus mismos equipos cuadros que se especialicen en el quehacer como productores, músicos para escena, iluminadores, diseñadores de espacios, vestuaristas, etcétera.

Pero, lamentablemente, la mirada a la promoción y difusión del espectáculo ha sido casi nula. Este concepto remite a mandar hacer carteles y asistir a algunas entrevistas. El abandono de esta área en particular ha sido evidente en la poca asistencia a las salas. Paradójicamente, pese a la baja afluencia de público en los espectáculos escénicos y a esta búsqueda de profesionalización, los recursos invertidos en las artes en la ciudad han aumentado en los últimos años.

Guadalajara es la segunda ciudad con obras promedio estrenadas en un año, con la cantidad de 37.8, en comparación con el D. F., que tiene 79.5.² Un caso particularmente importante es el de la Universidad de Guadalajara que desde la Dirección General de Difusión Cultural invirtió 49,643,506.00 millones de pesos en 2006³ en la difusión de las artes. De estos casi 50 millones de pesos, se produjeron diferentes puestas en escena, como la ópera *La vida breve*, que contó con un presupuesto mayor a los cinco millones de pesos, o como *Cuatro bailes*, montada con la Compañía de Teatro de la Universidad de Guadalajara, que costó aproximadamente 300 mil pesos.

Las diferencias entre estas dos puestas en escena

son varias desde el tema que quiero abordar, que es la promoción y difusión. La ópera contó con todo un aparato de promoción en medios masivos, espectaculares, comerciales de televisión, parabuses, etcétera, y suscitó toda una polémica porque vendió en sus cuatro funciones en la ciudad 184 boletos. Mientras que *Cuatro bailes* no contó con el aparato de promoción de la ópera y dio 35 funciones con llenos constantes; aunque, claro, en una sala para 70 personas, no en un teatro del tamaño del Teatro Diana, que cuenta con un aforo de 2,200.

Lo importante que quiero rescatar de estos dos ejemplos, es que debemos preguntarnos a quién va dirigido el espectáculo y cuál es su objetivo principal, y después de hacernos estas preguntas, definir nuestra ruta de promoción.

Una de las estrategias de promoción más efectivas seguidas en *Cuatro bailes*, según comentó en entrevista la persona encargada de la administración de la obra, fue elaborar una base de datos de correos electrónicos y enviar de manera constante correos electrónicos que contenían opiniones de los espectadores, recopiladas en una encuesta de salida. Estas recomendaciones se convirtieron en la mejor estrategia para invitar a los públicos a ver la obra.

Tampoco podemos asegurar que seguir determinadas acciones en el área de promoción y difusión solucione mágicamente el problema de la baja asistencia de público, pero sí podemos disminuir el riesgo que normalmente existe.

Si le damos la importancia debida a la promoción y difusión de un proyecto escénico desde la concepción de la idea, podremos diseñar estrategias que nos ayuden a dar seguimiento a cada punto que se relacione con esta área. Esto logrará formar en la práctica a profesionales que vayan avanzando en el manejo de difusión de los espectáculos escénicos. Es importante darle su lugar a esta parte del proceso, diseñar nuevas rutas que mejoren el camino y así dar un paso más en la formación de profesionales en promoción y difusión de espectáculos escénicos en Guadalajara.

Para poder lograr esto, considero importante intentar ver a los espectáculos escénicos como la oferta de un servicio "lo que se vende o se transmite es una experiencia..."⁴ vendemos experiencias sensoriales, por esta razón es muy difícil explicarle al consumidor —espectador— que lo que ha comprado se lo llevará como un recuerdo, como

una experiencia única e irrepetible. Así que tenemos que hacerle ver que compra un servicio único, que no podrá adquirir con nadie más.

Con esto podemos observar que las estrategias para diseñar la promoción y difusión de un espectáculo deben estar basadas en los elementos investigados sobre los públicos a los que va dirigido el espectáculo.

No pretendo dar una receta para lograr llenos totales en todos los espectáculos, pero sí plantear una nueva visión de la definición de públicos y los factores que los componen.

Considero fundamental la profesionalización en el ámbito de la promoción teatral, y para lograr esto los creadores deben ser conscientes de la necesidad de acercarse a su equipo de trabajo una persona que tenga el perfil para darle seguimiento a la promoción.

Espero que los hacedores de artes escénicas sigamos indagando en conocer más a los espectadores y reflexionando en la labor de buscar nuevos rumbos para la promoción y difusión en su comunidad.

Agosto de 2007,
Ciudad de Guadalajara

¹ P. Pavis, *El análisis de los espectáculos*, Paidós, Barcelona, 2000. pág. 241.

² E. Olmos de Ita, "Las contradicciones paradigmáticas del teatro mexicano", en *PasodeGato: Revista Mexicana de Teatro*, México, núm. 27, octubre-diciembre 2006. pp. 50-59.

³ Portal de Transparencia de la Universidad de Guadalajara. Disponible en: www.transparencia.udg.mx

⁴ Rafael Peña, *Gestión de la producción en las artes escénicas*, Fonca y Escenología, México, 2002, pp. 115-119.

Laura López Marín. Promotora y estudiante de la Maestría en Gestión y Desarrollo Cultural, Universidad de Guadalajara



Dakota, de Jordi Galcerán,
presentada en el Festival de la Comedia en Guadalajara.
© Mónica Camacho.

REPÚBLICA DEL TEATRO

TEATRO DIVERGENTE Y TEATRO CONTRAPUESTO

TEATRO MICHOACANO

Gunnary Prado

¿Cómo podemos construir una identidad teatral del Estado? Construyendo mejores condiciones para la producción teatral. ¿Pero qué quiere decir esto? Sucede que en nuestro Estado no existen espacios adecuados para ensayos, talleres, realización de producciones teatrales, no existen medios propios de promoción y difusión del teatro, no existen programas de desarrollo teatral, ni estrategias para la formación del público, de nuevos públicos, y los pocos espacios físicos para las artes escénicas no tienen condiciones administrativas, materiales, humanas, técnicas suficientes que permitan realizar la práctica teatral en ellos.

Reflexionemos. Es arriesgado decir que en Michoacán nos oponemos al teatro comercial, la divergencia teatral de nuestro Estado es tan nebulosa como el objeto de aquello a lo que nos estamos oponiendo; nuestro teatro es más bien del tipo contrapuesto, es decir, confrontado, comparado, adverso consigo mismo.

Nuestro teatro (¡porque tenemos un "nuestro teatro"!) está *confrontado* con una realidad que lo coarta *de facto*, donde se benefician solamente unos pocos con el dinero de todos, con el sinnúmero de pormenores cotidianos que deben hacer los teatreros para sobrevivir, y para después, y hasta entonces, poder hacer el teatro; esto *comparado* con la producción

teatral nacional, donde se le estima pero al final resulta decepcionante, es polémico pero sin presencia permanente, crítico pero poco inteligente, analítico pero sin disciplina; *adverso* por sus pugnas internas, por su falta de organización, por falta de cohesión y colectividad.

Es un hecho que, si bien hay trabajo concreto de los creadores teatrales en el Estado, este trabajo es *pluridimensional* y con tanta diversidad de estilos como personas hay en él. Existe una reunión generacional de diferentes protagonistas. Ha faltado vinculación con otras disciplinas artísticas o humanas, porque para la gente de teatro ahora tenemos la oportunidad de volvernos un poco de todo y renovar nuestro arte; volvernos un poco músicos, un poco escritores, un poco investigadores, formarnos en la lengua y la filosofía, aprender de la tecnológica y de la ciencia, ser promotores de la cultura y las artes, filósofos, exploradores, trabajadores sociales, políticos y servidores públicos. ¿Cómo no va a incidir positivamente el hecho de que una persona sea algo de esto o más en su labor teatral?

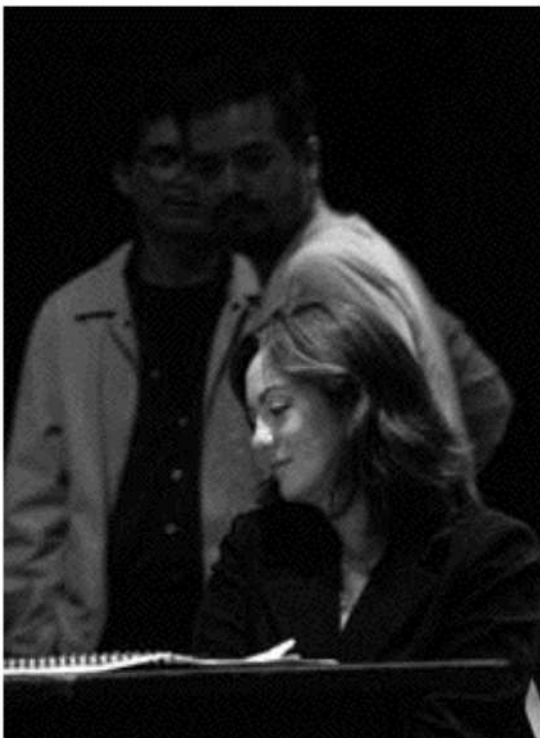
En cuanto a los espacios de formación, la Universidad Michoacana ha hecho esfuerzos enormes por crear y mantener una licenciatura de teatro, pero se encuentra en una desarticulación seria con respecto al entorno social, al ámbito laboral de sus egresados, con respecto a la profesionalización de su academia y la titulación de sus egresados. Contamos con el Centro Dramático de Michoacán, fundado en la ciudad de Pátzcuaro por el maestro Luis de Tavira. Definitivamente ha sido una oportunidad de profesionalización para actores y pedagogos y ha incrementado la producción de espectáculos escénicos destinados a las comunidades y municipios; pero la proyección del CEDRAM dentro de la comunidad teatral no ha sido muy positiva, probablemente debido al escepticismo de nuestros teatreros, o a la falta de interés en comprometernos con una metodología como la que plantea el CEDRAM. También contamos con talleres informales y grupos que sostienen un proceso de formación constante pero, con todo, en materia de formación teatral en Michoacán todavía no es suficiente.

De lo específicamente "michoacano" de nuestro teatro, intuyo que no hemos querido hacer algo michoacano como tal, tal vez porque nuestra naturaleza es más internacionalista. ¿Cómo podríamos empezar a hacer un teatro michoacano en Michoacán? Las inquietudes de los teatreros michoacanos, en la medida en que han sido internacionalistas, han dejado de lado lo local. Y parece que el hecho de ser internacionalistas fuera algo negativo, pero sería negativo si nos centráramos en las carencias. Que se busque una identidad michoacana no significa no ser internacionalista, lo que estamos diciendo es que haya una suma entre lo local, lo nacional y lo internacional. Las nuevas generaciones, para ser consecuentes con el espíritu universalista, debemos sentir y pensar que el quehacer del artista va mucho más allá de las palabras que incitan al regionalismo, es por esto que la identidad teatral no se encuentra en la afirmación de lo regional o de lo local en sí mismo, sino en la afirmación de lo universal en nuestro ser una persona individual.

De manera esencial, podemos decir que el teatro son personas, en el teatro se construyen y develan personas. ¿Qué personas son las de nuestro teatro? Tendríamos que preguntarnos por sus circunstancias y por su situación espacio-temporal; ¿y por qué es importante preguntarse por la persona? Porque alguna vez Anne Ubersfeld nos aseguró que el único sistema *significo* propiamente teatral tal vez sea el cuerpo del actor entendido como un todo integral y que es el vehículo para la expresión. El teatro debería descubrir a las personas que participan de él: en el teatro debemos aprender sobre nosotros mismos. El trabajo del actor o la actriz sobre sí mismo será el principio del teatro. No obstante, es cierto que la experiencia escénica, la ficción, modifica a la personas; la modificación de la persona en tanto que es un proceso introspectivo, será una *de-construcción* de todas las dimensiones de esa persona.

Volvamos el rostro a los que están sentados en las salas de teatro, a los que leen estas líneas, éstos son los que hacen el teatro, ellos son las células del teatro michoacano. ¿Quiénes son? Aún no lo sabemos, lo más que podemos es acercarnos a lo que no somos: no somos equipo. ¿Por qué no se han generado las "condiciones adecuadas" para el teatro?: porque no hay equipos de trabajo que las demanden.

Duvignaud nos dice que el concepto de actor no se puede deslindar de su carga social y el ejercicio en la acción colectiva. El actor logra su encomienda social durante la ceremonia



teatral gracias a que es observado y da al público lo que espera de él, todo esto sucede a través de los determinantes históricos y tradiciones artísticas establecidos y adoptados por el propio actor. *Debemos captar los signos que él adopta para consumir su manifestación social.* El actor es un ser social, incluso antes de ser creador escénico. ¿Qué implica ser un ser social? Desde la perspectiva sociológica básica implica pertenecer y desarrollarse en un sistema colectivo de individuos; cuando la persona-actor llega por primera vez a un proceso de estudio de sus facultades y capacidades creadoras, ya tiene introyectado un material psicológico y social que lo ha venido determinando desde siempre. Éstos son signos adoptados, adquiridos, contruidos o inclusive pueden ser hasta alienados, son el vehículo semántico que le permitirá hacer de su labor en la escena una manifestación socialmente legible.

Existe una profunda relación entre la tarea del actor y la vida social, porque al inventar signos y símbolos de participación, y cuando éstos superan los obstáculos sociales —como por ejemplo un determinado rechazo social—, logran una profunda fusión de las conciencias del público, aunque todo esto no dependa de la calidad artística de la obra en la que participe; es decir, el impacto social de su oficio es independiente de su labor estética. Uno de los rasgos distintivos de las sociedades contemporáneas es que se ha erguido a las personas-actores como *creadores*, es decir ya no es solamente un intérprete, ahora es un inventor que crea las formas de una participación artística y viva. Durante todo el siglo xx se aprecia un creciente interés por el actor y su preocupación por la injerencia artística en la vida social.

El actor no es solamente un intérprete del discurso estético del director o del autor dramático, es un *dramaturgo* que hace de la creación un acto de magia: los actores modelan, figuran la creatividad y al hacerlo

canalizan la espontaneidad de los grupos y de las colectividades. El actor no sólo porta sus signos individuales, sino también signos sociales. ¿Cómo hacer esta distinción? A través del conocimiento de sí mismo. ¿Las actrices y los actores en Michoacán se preguntan por sí mismos?, ¿reflexionan de vez en vez quiénes son y qué hacen parados en este espacio llamado escenario?, ¿pueden distinguir entre la posibilidad de intervenir en la vida social de su entorno y subirse a un escenario para hacer un acto público solamente? Tengan por seguro que al reconocer esta distinción encontraremos nuestra postura ideológica; se encontrará qué pienso de mi entorno, qué posición adopto ante valores como justicia, libertad, amor, equidad, etcétera.

¿A través de qué mecanismos contrarrestaremos estas amenazas para la formación *indentitaria* de nuestra práctica teatral? Yo propongo que con las instituciones de estado responsables. En este sentido, hablo de mi experiencia; yo he encontrado una afortunada trinchera para la promoción cultural en la Secretaría de Desarrollo Social de nuestro Estado. El ejercicio programático de la Secretaría ha sido planteado en los siguientes términos: nosotros no podemos consumir cultura o producciones artísticas para distribuirlas en el estado, tampoco tenemos capacidad para cobijar producciones culturales; lo que debemos hacer es crear mejores condiciones de trabajo para promotores culturales, artistas, productores, asociaciones civiles, etcétera, y que éstos a su vez hagan su trabajo de la mejor manera.

Las instituciones del Estado deben crear

las condiciones que faltan para que la ciudadanía haga lo suyo de la mejor manera, a través de la coordinación interinstitucional, conceptualizando “persona” de manera integral, fortaleciendo la infraestructura social, intelectual y física de los creadores, artistas, promotores; promoviendo la reflexión, la sistematización de estas reflexiones para enriquecer el patrimonio intangible de la sociedad; pero sobre todo construyendo, de la mano de las personas-creadores, los proyectos, programas y acciones. Se trata, pues, de hacer del trabajo Institucional una acción participativa de liderazgo.

Si todos sabemos todo lo que hasta aquí he dicho, ¿por qué seguimos trabajando con modelos que sabemos que no funcionan?, ¿por qué los hacedores del teatro no hacen



sus demandas y propuestas en el sentido adecuado? Sobre las espaldas de las instituciones recaen la responsabilidad de propiciar los procesos culturales en un marco de convivencia, democracia, justicia social, pero sobre la conciencia de los creadores teatrales habita el compromiso de hacer de su labor un trabajo renovador y constructor de una sociedad que demande la justicia, entienda la democracia y propicie la convivencia cultural de las personas.

GUNNAR Y PRADO. Egresada de la Licenciatura en Teatro por la Escuela Popular de Bellas Artes de la Universidad Michoacana, ha participado en diversos cursos y programas de actualización teatral. Además de su experiencia como actriz y directora, se ha desempeñado como Directora del Departamento de Difusión Cultural del ITESM, campus Morelia.



ENTREVISTA CON GERARDO VALDÉS Y JOSEFINA DE LA GARZA

GRUPO DE TEATRO REHILETE: 25 AÑOS DE CONSTANCIA

Hernando Garza

El grupo Teatro Rehilete, dirigido por Gerardo Valdés, está celebrando 25 años de existencia y para conmemorarlo estrenaron en agosto *Las señoritas de Avignon*, para conmemorar el primer centenario de la obra homónima del genio Pablo Picasso. Asimismo, se realizará un video de la trayectoria del grupo, así como una reunión con las decenas de actores, directores, músicos y escenógrafos, entre otros, que han participado en los 45 montajes realizados a lo largo del tiempo, además de aquellos que se iniciaron en sus filas y que siguen trabajando.

Valdés y Josefina de la Garza, una de las actrices principales y fundamentales de la agrupación, hablaron de la trayectoria, montajes, esfuerzos y experiencias “en

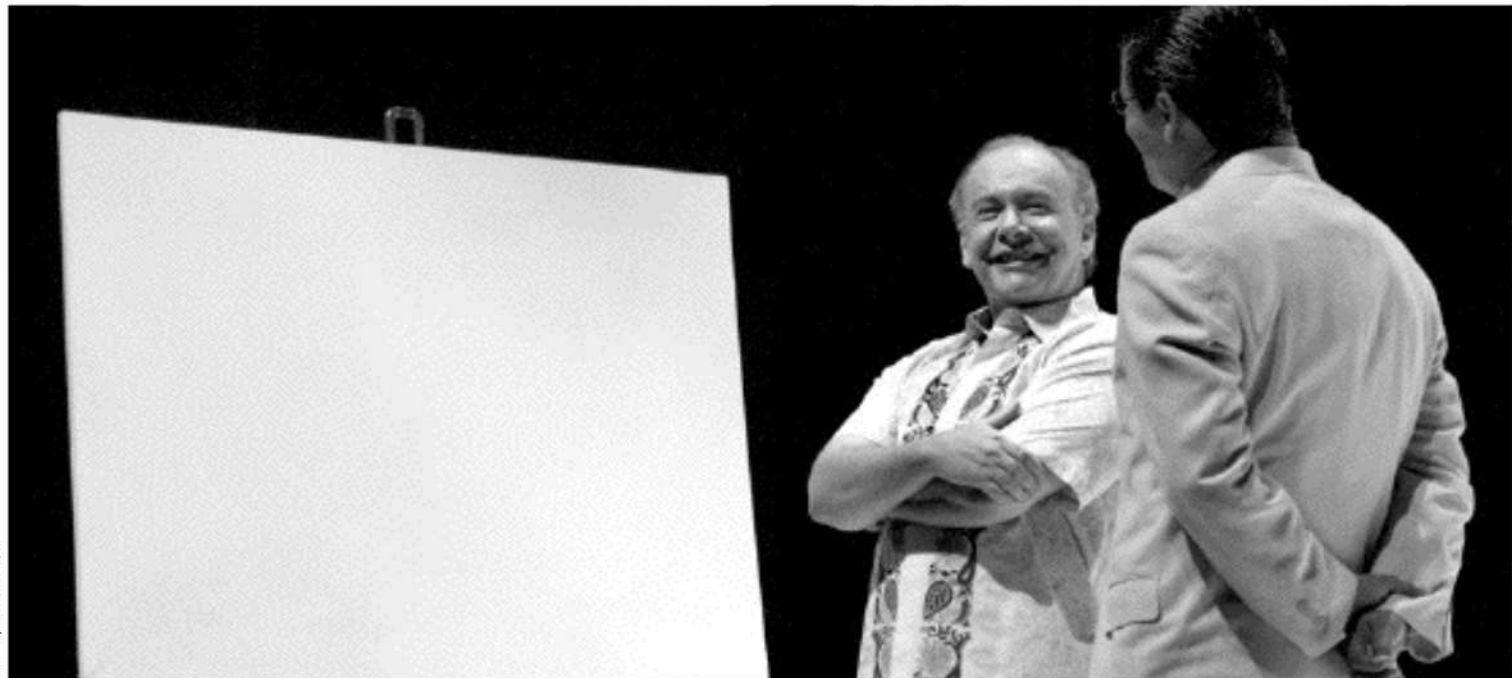
Ante las constantes afirmaciones de que no existe un público para el teatro no comercial, Valdés dijo: “Sí es posible hacer un teatro de propuesta distinto al comercial, existe un público, y nosotros hemos trabajado en medio de la crisis del teatro, que es normal; pero hay que trabajar en la promoción de los montajes también. Hemos tenido grandes experiencias con el público de los municipios, como en Iturbide, por ejemplo”.

Esta agrupación debe su nombre a la sala llamada así y que estuvo ubicada en un espacio cultural interdisciplinario denominado Centro de Actividades Artísticas y Culturales, A. C. (CAAAC), localizado en Washington y Galeana, por el centro de la ciudad, a unas cuadas de la actual Macro Plaza, y que a principios de los años ochenta fue centro de reunión de actores, bailarines, músicos, escritores, poetas y periodistas, como Marcela Cisneros, Ricardo Garza, María Belmonte, Xavier Araiza y el

un organismo de teatro. El lugar fue el sitio donde nacieron los grupos de teatro La Percha —con Leticia Parra y Jorge Vargas—, y el de títeres Baúl Teatro —con César Tavera y Elvia Mante—, que continúan a la fecha, y que también a lo largo de los años han tenido diversos miembros. “La formación de estos grupos se debió al movimiento de teatro independiente, ya que eran proyectos autogestivos”, dijo Valdés.

En este sitio, en 1982, Rehilete nació con los montajes de *Hablemos a calzón quitado*, *Ratas, ratas, ratas*, y con obras infantiles como *El asalto a la Lupita* y *Rompan filas (El generalito)*, que a lo largo de los años ha tenido numerosos repartos, contando con la actuación de Leticia Parra, Rosa María Rojas, Gerardo Dávila, Liliana Cruz y Pablo Luna, por mencionar sólo algunos.

“El hecho de contar con una sala nos dio mucha seguridad para encontrar formas de supervivencia y de trabajo, y se tenía la



crisis”, con “recursos y sin ellos”, y sobre el hecho de haber logrado con diferentes obras la representación de Nuevo León en las muestras de teatro, festivales, y decenas de reconocimientos, así como giras nacionales e intermunicipales en Nuevo León.

grupo de teatro Matraz, encabezado por Magdalena Hidalgo y otros.

Además de los montajes escénicos, en el CAAAC se llevaron a cabo cursos de literatura, danza, pantomima y música, reuniones de la Organización Democrática de Escritores y de

filosofía de que el trabajo une a la gente; con visiones y objetivos, se nos facilitó formalizar talleres”, dijo Valdés. Y añadió: “[Respecto a los montajes] Era un teatro social, de compromiso, con el propósito de transformar el mundo; y montábamos obras



que denunciaban problemáticas sociales. Un teatro contestatario, con la libertad para ser y determinar. En los ochenta, uno de los autores cuyas obras dirigí fue Jorge Díaz”.

La mayoría de quienes participaron en este espacio eran universitarios, del área de teatro, formados en la Escuela de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UANL, como es el caso de Valdés; en montajes dirigidos por Sergio García y Lola Bravo, y en puestas en escena del grupo de Taller de Teatro Universitario, que funcionó de 1970 a 1981, en la desaparecida Sala La República, bajo la dirección de Rogelio Villarreal, Francisco Sifuentes, René Alonso y Clemente Monárrez.

Entre 1984 y 1985, el CAAAC ocupó otro domicilio, en el restaurant bar Mesón del Gallo, en el ahora llamado Barrio Antiguo. El sitio contó con la sala Rehilete y los montajes del grupo continuaron, con obras como *La Chunga*, *A la manera de Miss Margarita*, y se produjeron obras como *El jardín de las delicias*, dirigida por Rogelio Villarreal. “Con *La Chunga* tuvimos cerca de 200 funciones, eran llenos totales en la recién creada Sala Experimental del Teatro de la Ciudad”, dijo Valdés, “y luego tuvimos el lujo de tener dos salas Rehilete, en dos locales diferentes, en uno de ellos dirigí *Topografía de un desnudo*.

El lugar volvió a integrar a creadores de diferentes disciplinas artísticas, distintos proyectos independientes como exposiciones plásticas, presentaciones de libros, lecturas poéticas, grupos de canto nuevo y folclor latinoamericano, las visitas de personajes como los dramaturgos Vicente Leñero, Jesús González Dávila, Tania Libertad y Noé Incola. En el local del Mesón del Gallo, recuerda Valdés, nació, sin recursos públicos, el Primer Encuentro de Teatro en Nuevo León, paralelo a la Muestra de Teatro, formalizando los encuentros anuales que van en su edición número 17, y cuenta ahora con apoyos oficiales.

Otras obras montadas a lo largo de los años, han sido *Esta noche juntos amándonos tanto*, *Cupo limitado*, *Matar a tu prójimo como a ti mismo* y la reposición de *Ratas, ratas, ratas*; y *Sexo, pudor y lágrimas*, que abrió un ciclo de medianoche a mediados de los años noventa, *Hoy por ti, mañana tampoco* (*El Lugar donde mueren los mamíferos*), *Hombres*, e *Historias íntimas del paraíso*, obra “con la que llegamos a las 100 representaciones en 1999, una proeza en el teatro no comercial”, dijo Valdés.

En un periodo, Valdés fue consejero de teatro ante Conarte y dejó de dirigir,

retomando la dirección a partir del año 2000, con obras como *Los perdedores*, *Madres, madres, madres*, la infantil *Mi primo Federico*, “que es una obra sobre un hijo no deseado y que ha funcionado muy bien, primero para preparatorias de la UANL y con la que tuvimos gratas experiencias en diferentes ciudades del país, desde Tampico a Parral, estuvimos en Tecate, Tijuana”, dijo De la Garza. Siguió *El ogrito*, *Salvador*, *el niño*, *la montaña y el mango*, *Pasión*, *Arte* y *Caricias*.

“Profesionalizar el hecho teatral, generar un vínculo entre la obra y el espectador, querer decir algo, hacer el teatro como un arte vivo”, dijo Valdés, “han sido las pretensiones del grupo de Teatro Rehilete. Creo que es buena la crisis del teatro, es su estado natural, nosotros hemos logrado que haya gente que siga nuestros montajes, desde 15 a 20 personas, como 200 por función. El teatro es un oficio de todo el año, no sólo de un fin de semana, no nos hemos quejado y seguimos trabajando”.

HERNANDO GARZA. Dramaturgo, periodista cultural y docente de la Facultad de Artes Escénicas de la UANL.

ACTUALIDADES TEATRALES

PROFESIONALES Y AFICIONADOS DEL ESCENARIO QUERETANO

Óscar Salas Gómez

LA HISTORIA COMO MATERIA TEATRAL

El char mano de la historia para hacer teatro, que no teatralizar la historia, ha sido un rasgo de la escena en Querétaro que viene desde 2006, y ha continuado en lo que va del 2007. Las presencias del dramaturgo inglés William Shakespeare, el príncipe austriaco en su carácter de emperador de México, Maximiliano de Habsburgo, y la pintora mexicana Frida Kahlo dan cuenta de ello.

Sin conocer las particulares motivaciones, *Corona de sombra*, de Rodolfo Usigli, con dirección y adaptación de Mauricio Jiménez, estrenada el 2 de diciembre de 2005, tendría carácter detonador de la historia como materia para las puestas en escena, aunque existen rasgos notoriamente distanciadores.

En el caso de *Hoy Shakespeare o Shakespeare hoy*, y *Noticias del Imperio*, sobresalen los intérpretes que hacen dramaturgia para sus propias actuaciones, particularmente cuando Franco Vega, Ana Bertha Cruces y Ricardo Leal han fincado sus sólidos prestigios a través de la actuación, sin ausencia de la dirección escénica. Es decir, se trata de personas que, estando dentro del teatro, abordan otra de sus posibilidades; se trata de quienes han arrojado la dramaturgia en propia piel y ahora la han gestado.

Desde la adopción isabelina, cuando las mujeres estaban proscritas del escenario, hay un sumergimiento en la historicidad del personaje abordado por el antiguo integrante del grupo universitario Cómicos de la Legua, amén de la bella manufactura del vestido de la reina virgen. Hábilmente somos enterados de la historia de la pluma dramaturgista del poeta de Avon, y al tiempo la de su época. El autor e intérprete, que ha celebrado tres décadas en la escena, no prescinde, con muy agradable acierto, de su pasión titiritera. Con *Hoy Shakespeare o Shakespeare hoy* tenemos una ilustración provocadora hacia el interpretado, hacia el teatro, y por supuesto hacia los fraguadores desde este resultado escénico, Román García (el

Bazaine de *Corona de sombra*) en la dirección y Fernando Flores en la iluminación que, a breves intervalos, ha permanecido en escena desde su estreno el 6 de julio de 2006. La seducción es exquisita.

También recurriendo a la literatura, pero no a la propia del personaje, sino de quien lo ha tomado como tema, Cruces, Leal, y Jiménez parten de *Noticias del Imperio*, de Fernando del Paso, para crear una dramaturgia con el mismo título y ocuparse de Maximiliano y Carlota. Si el desfase histórico entre los personajes con una antigua estación de ferrocarril —donde los usuarios pueden sentarse a esperar hasta el fin de sus días porque el transporte es inexistente tiempo ha— no fuera suficientemente surrealista, el tomar “El guardagujas”, de Juan José Arreola, para iniciar la trama de su propuesta, nos anticipa el tono humorístico de la ironía que Ana Bertha Cruces y Ricardo Leal desarrollan en el escenario alternativo acorde con la escenografía de Fernando Flores, para reír y reflexionar sobre el pasado, e inmiscuirnos y/o distanciarnos del presente, o lo que sería más intrigante: cuán presente nos es el pasado. Pero si la mofa y la picardía no resultan ingredientes para el regocijo, están los momentos musicales, tanto instrumentales como vocales, con una lírica muy a tono con la línea dramaturgista. El equilibrio entre el humor de los personajes desenfadados —un dejarse vivir por la vida—, interpretados por Ricardo Leal, en contraste con la seriedad —afanada en gobernar el destino— sombría y entristecedora de Ana Bertha Cruces en el papel de la Carlota abrumada por la trascendencia de su existencia regia (caracterización idéntica a la Carlota vieja de *Corona de sombra*), tiene un desenlace que deja el conflicto a la meditación del espectador enfrascado en la Historia, pasando por alto que Fernando del Paso es un literato, no un historiador, y que el trabajo en el escenario es una invención capaz de dar corporeidad a la imaginería del fascinador de Zapotlán El Grande, Jalisco.

Espectadores repetidores, localidades agotadas, y asistencias previa reservación durante un año en Santiago de Querétaro, hablan de la magia escénica de estas *Noticias del Imperio*, más allá del queretano Cerro de las Campanas, y la rigurosa historicidad del Museo

de la Restauración de la República con sus conferencias magistrales y exposiciones sobre la época.

La muerte al oído de Frida trasluce propósitos didácticos, incluso pedagógicos, animados por la exaltación y el deseo de suscitar la admiración de la mexicanidad y la ideología de la artista interpretada: una empeñosa recreación biográfica al punto de trocar el foro en aula; un deslumbrado entretejido descriptivo de la obra y su celebrada autora. Casi se incursiona en el convencimiento de una causa, lo cual de suceder, sería un proceso personal de cada espectador, cuya perdurabilidad creadora requiere prescindir de la instigación. Visualmente, esta *muerte* ha sido un hermoso compromiso con el personaje, más que con el teatro, del cual la plástica escenográfica deja sólida constancia, por ejemplo: la Coatlicue que al seccionarse permite cambios de espacios escénicos, las muy esmeradas caracterizaciones protagónicas marcadamente subrayadas por el vestuario, la recreación interpretativa inspirada en el *Desnudo con girasoles*, de Diego Rivera. Complementa el didactismo de esta propuesta la proyección de imágenes cuya nitidez fue poco afortunada por perderse en la iluminación del escenario.

Una cosa es tomar un personaje para crear una obra teatral, y otra proyectarse a través de un epitome panegírico. Ocho créditos en diversas especialidades escénicas dentro del programa de mano para Cristina Cepeda son suficientes para substanciar la multiplicidad de propósitos y/o aspiraciones para los cuales *La muerte al oído de Frida* no se da abasto, al menos como fue presentada del 27 de enero al 25 de febrero en el Museo de la Ciudad. Aún los más privilegiados talentos difícilmente solventan en una misma obra autoría, dirección e interpretación. Por lo menos por su falta de piedad con el autor y los intérpretes, quien ejerce la dirección escénica ha de guardar un lugar aparte para que rumie sus disquisiciones en compañía de sus remordimientos, arrepentimientos y atrevimientos. Nuevamente, como en diferentes charlas y conferencias, la sombra del dramata ausente rondó el escenario, quien no tendría por qué sacrificar las cualidades plásticas, y hasta respetar la intencionalidad didáctica

—quizá involuntaria— de la obra sin meternos en un aula.

¿FESTIVAL DE DIRECTORES ?

Cuando un evento se llama Festival de Teatro Estudiantil —y en Querétaro ha tenido doce emisiones ininterrumpidas, convocado por la máxima instancia estatal de cultura— es de suponerse que todos, o la mayor parte de los recursos disponibles, han de estar al servicio de los jóvenes con inquietudes por esta posibilidad de expresión y vivencia, sin excluir al director, quien suele ser el mentor de la materia. Es muy comprensible la tentación de verter y empeñar la propia creatividad artística en la puesta en escena presentada en la liza, y aquí es donde resulta muy reclamable el profesionalismo. Esta cualidad aparece más en entredicho cuando la actoralidad de las participantes —porque en este caso la obra requiere únicamente mujeres— no está a la altura de la calidad escenográfica puesta en concurso. Vemos y escuchamos una estertoreidad, que no energía ni emotividad reprimida, muy remisible a los teledramas comerciales —con todo el

demérito actoral que esto implica en aras de la comercialidad del *rating*—, donde el contoneo del caminar de ninguna manera corresponde a la sobriedad y rusticidad de las personajes, ni al contexto dramático que les corresponde por la ambientación que establece el dramaturgo, a no ser que se le tome como una manifestación contestataria de la represión planteada por el autor.

Cuando esta peculiaridad directiva —el preciosismo artístico por encima de la participación estudiantil— caracteriza por tercera ocasión consecutiva a la misma persona, la singularización resulta inomisible. ¿Quién sirve más a quién, el director-mentor a los estudiantes, o a la inversa, en el Festival de Teatro Estudiantil de Querétaro?

¿Correspondería a este evento diferenciar y privilegiar el trabajo de dirección de quien dirige a jóvenes y estudiantes al teatro y para éste, de la dirección cuya eficacia reside principalmente en un bello impacto inmediato, capaz de impresionar los sentidos sin profundizar en la hondura psicosocial de una época que marca y condiciona el desarrollo de una comunidad? ¿No debería ser la mayor mención para un

director-mentor —en el evento de marras— el reconocimiento que alcancen sus pupilos?

En este festival queretano —que ha cumplido doce emisiones ininterrumpidas—, tres nombres han sido una constante en el éxito de la dirección escénica. Quizá una categoría que agrupe a directores exitosos permita, en beneficio y motivación de sus educandos, el desarrollo de directores noveles. Paradójicamente, un joven reiteradamente exitoso se ha retirado de estas lides estudiantiles como si considerara este festival una etapa superada en su desarrollo teatrero. Preferibles las transiciones generacionales evolutivas, que alucinadas rebeliones contra fantasiosas gerontocracias. No se trata de quitar a quienes han llegado, sino que haya más espacio para llegar. El acontecer del teatro en Querétaro evoluciona, y el Festival de Teatro Estudiantil no debe permanecer ajeno, cuando no aspirar a una actuación de vanguardia precisamente porque se aboca a los jóvenes, quienes estarán arriba o frente al escenario.

ÓSCAR SALAS GÓMEZ. Periodista cultural.



¿NO HAY TEATRO EN BAJA CALIFORNIA?

EL FANTASMA DE LA OPERA: UN INTENTO DE POEMA ENCARNADO

Mario Jaime

La nostalgia por el sueño vivido en la sala vacía. Queda el asombro en las neuronas y la sinapsis que se hizo añicos con tanto neurotransmisor secretado. Así es la poesía que se encarna.

Las autoridades culturales de este estado han dicho que aquí no hay teatro. Nada más falso. Hay teatro que intenta abrazar el concepto del arte total en el respeto hacia la belleza, lo que exalta y conmueve. No más. Criticado tal vez porque no piensa en el público masivo sino en el concepto de poesía como un lenguaje mágico que nos abre umbrales de percepción y libertad.

Eso intenté hacer al dirigir con el ensamble teatral Cassandra maledictio *El fantasma de la ópera*; no fue el efectista drama musical de Lloyd Weber para entretener a la gente. Desde las olvidadas trincheras de la literatura gótica, dramatizamos la novela original de Gastón Leroux, para desilusión de algunos espectadores, y como una manera de honrar al autor.

Al dramatizar la novela, intenté traducir el estilo de Leroux al drama, la tendencia a lo fantástico y lo morboso, tintes de folletín, pausas de suspenso y un estilo particular, que dejan un sabor a extravagancia, como si el lector paladeara una fruta de otros Evos. Como toda obra gótica, maneja el símbolo de lo alquímico en lo mágico, reposando sobre bases demenciales; fantasmagoría y sentimientos desbordados. La ópera es un microcosmos del alma y el universo. El escenario como tierra, como civilización donde se mueven los dineros, la lujuria, el éxito mundano y los placeres terrenales; lo alto, en el tejado, bajo la lira de Apolo, donde los amantes encuentran la esperanza de un cielo encarnado, el paraíso que se anuncia; los sótanos, ocho pisos debajo, la casa en un lago, sirena monstruosa, un matador de ratas, el infierno en una cámara de suplicios y un árbol de hierro. *El fantasma de la ópera* maniobra en sentido contrario a la *Divina Comedia*, aquí el viaje es desde las esferas al inframundo donde habita la sustancia y la esencia paradójica de un Hombre, el más sublime y desgraciado.

La unidad escénica pretendió un escenario multifactorial por medio de la imaginación y el uso de pequeños bastidores móviles y enseres simbólicos al que dieron unidad plástica un grupo de artistas jóvenes dirigidos por Armando Manríquez.

Un ensamble musical que dirigió Jeanneht Armendáriz en vivo, con Urpi Holguín González al violín, Cruz de la Paz García Hale al piano, así como la misma

Jeanneht en el violonchelo. Como invitado especial en el piano, ejecutó el maestro Vicente Cardoza Macías. Una coreografía de ballet clásico dirigida por la maestra Ma. del Socorro García Silva y tres cantantes con tesitura operística, destacando la soprano Loyda Vázquez, que tuvo el protagónico, y María de Jesús Ibarra, mezzosoprano con experiencia en la ópera de Mazatlán. Actores como Christopher Amador y Erick Ortega, con su pasión y dedicación, soportaron un elenco integrado por voluntades nacidas en mi taller de teatro clásico.

Con formato operístico (que no de comedia musical), los platillos a lo largo de la obra fueron de lujo: "Vals lento" del ballet *Copelia* de Leo Delibes; "Nel cor più non mi sento" de la ópera *L'amor Contrastato* de Giovanni Paisiello; "Habanera" de la ópera *Carmen* de Georges Bizet; aria de "Leonel" de la ópera *Martha*, de von Flotow; "Le violette" de la ópera *Pirro e Demetrio*, de Alessandro Scarlatti; aria de "Margarita" de la ópera *Fausto*, de Charles



El fantasma de la ópera. © Carlos Aguilár

Gounod. *Estudio de octavas # 5*, de Theodor Kullak, y destaca *Plainte Op. 38, núm. 2* del romántico mexicano, casi olvidado hoy, Ricardo Castro.

La concepción wagneriana de teatro total puede ser una utopía, pero al buscarla estilísticamente el camino conduce a los sueños. El *pathos* y la sangre que bulle, eso mantiene el corazón latiendo, el escenario sagrado pues nos conduce a otras dimensiones exacerbadas. ¿No hay teatro en Baja California Sur? Tal vez no haya apoyo oficial, pero teatro hay y comprometido.

Es el trabajo de artistas enamorados de la pasión y el poema, anarquía en conjunto, humanidad, mimesis, danza y música. El único objetivo es que la poesía se encarne una y otra vez.

He ahí el Teatro.

DESPUÉS DE EL FANTASMA DE LA ÓPERA

El fin de los amores del monstruo

GASTÓN LEROUX

Ya no hay voz que haga llorar a los ángeles
Ya no hay figuras envueltas en halos de danza
Ya no hay los besos entre un conde y la música
Ya no hay un sapo encerrado en la tráquea de un hada
Ya no hay espejos, ni obras malditas, ni tumbas donde
aprender a amar
Ya no hay fuego, ni sobres con sorna, ni lupas absurdas
en palcos irreales
Ya no hay ni una vela encendida
El violín ha cesado
La sala es un alma sin cuerpos
La sala ensanchó su ataúd
Tres máscaras inagotables
Evaporado en unas tablas que sueñan

Hay un silencio que no envejece

Invencible

Soterrado

Aquí habitó un poema

Aquí se espigan licuados de celos, pasiones, deseos y un
llanto más delicioso que el mango

Nadie nunca extrañó tanto la tortura y el hierro

Las tinieblas que hermanan un atávico imborrable de
infinito

Y la sed entrepiernas

Y la sed de belleza

Y la sed de mil arpegios que como pájaros violentos se
deshacen

Y una luna ingobernable sobre Apolo que no nos llega
ni a abrazar

El odio, la infelicidad, desde el hielo en las garras de un
cadáver

Hasta la necesidad más imperiosa por amar a una sonrisa
sin labios

La posesión, la demencia, el aullido ignoto de *banshee*

Inmortalidad en una paradoja insensata

inmarcesible fragor del tiempo húmedo.

Ni una gota de champán

Ni un *pianísimo* persa

Ni una rosa enclaustrada

Mentira del vacío, nunca un vacío se ha colmado con
tanto

Detrás del maquillaje hay tejidos que sangran

Arterias repletas de hormonas sin nombre

Pues se han quedado con el sabor de los cielos

Con el sabor de las trampas

Con el sabor del solsticio

Con el sabor de la magia.

MARIO JAIME. Dramaturgo y poeta.

POR UN TEATRO SIN FRONTERAS

SIETE AÑOS DE CUATRO MILPAS TEATRO

Janet Pinela

Quien conoce Colima puede entender cuán tentador llega a ser el paraíso y con cuánta determinación hay que defenderse de la peligrosa comodidad. El mar está cerca, los árboles de mango tiran, literalmente, sus frutos en los jardines. Ni hablar de los cocos, las iguanas y el volcán.

Dicen que aquí lo que siembres, crece. El chiste es que no crezca torcido.

Hace 7 años comenzaron las actividades del Taller de Formación Teatral que después se convirtió en Cuatro Milpas Teatro. La razón de su creación fue la necesidad de integrar los procesos de aprendizaje, la búsqueda de un lenguaje común, la visión ética del teatro y la inquietud por darles una resolución escénica.

Durante buena parte de estos siete años nos han acompañado artistas que compartieron generosamente su tiempo, pasión y conocimientos con los actores de estas orillas del país que nos resistimos a ser de pensamiento provinciano. Miradas cómplices, más no complacientes, de quienes han contribuido al crecimiento de los actores del grupo, han visto de cerca nuestro desarrollo. Maestros de primer nivel con diversas visiones estéticas e indiscutible entrega a su profesión fueron y son guías de nuestra aspiración: profesionalizar el teatro del lugar donde vivimos; hacernos necesarios por medio del rigor y el trabajo.

La labor de Cuatro Milpas implica la relación directa con la tierra, con la comunidad para la que hacemos teatro, sin perder de vista otros horizontes: llevar nuestro trabajo fuera del país.

Uno de los logros más importantes de estos años fue profesionalizar nuestro trabajo y extender los alcances del grupo, creando la asociación Cuatro Milpas Québec, con artistas mexicanos y canadienses. Eso facilitó los intercambios y coproducciones como se demostró con la temporada de *Cuerpos extraños* en Montreal, que gozó del éxito en la crítica, taquilla y público. Luego propició la contratación de actores del grupo en una producción canadiense del mismo teatro Quat'sous, emblemático en la ciudad de Montreal.

Estos vínculos fortalecidos con creadores e instituciones canadienses, con quienes preparamos ya la tercera colaboración internacional, amplían las expectativas de desarrollo artístico para los miembros del grupo.

Crónicas © Janet Pinela.



Comprendemos que el intercambio con artistas extranjeros y el trabajo desde sus modos de producción enriquece la experiencia del grupo, pero no perdemos de vista las otras vertientes. Insistimos en llevar el teatro a las comunidades lejanas del centro. Crecen nuestras expectativas profesionales, pero no abandonamos el origen.

Colima y Quebec, dos provincias unidas por sus artistas de teatro. ¿Qué les llama la atención de este proyecto?, ¿qué encuentran en los actores del grupo?: la entrega, la generosidad, dijeron los espectadores canadienses cuando opinaban sobre la obra *Cuerpos extraños* y el trabajo de los mexicanos en *Chasseurs*. El instinto, el rigor y la escucha dice Eric Jean, director del teatro Quat'sous.

Tal vez es algo más: los actores de este grupo trabajan por los intereses del conjunto. Asumen la responsabilidad de que el otro sea mejor, continúan los procesos formativos para crecer junto con quienes comparten el escenario.

Los logros de siete años son producto de la constancia, sí, pero no serían posibles sin la voluntad

A lo largo de siete años, los integrantes de Cuatro Milpas hemos buscado los gérmenes vitales para el futuro de nuestro proyecto. Hoy celebramos que de vez en cuando damos con la semilla y el terreno ideales para que crezcan las "mazorcas". Celebramos la necesidad de resistir, de combatir la comodidad del entorno con las armas de la emoción, del instinto, de la vida en la escena.



Cuerpos extraños © Flora Arias Ramírez



Cuerpos extraños © Yanick MacDonald

de los artistas que vieron en el grupo la simiente de lo que sería, o de instituciones como el Fonca que al sostener proyectos a mediano y largo plazo asegura que los esfuerzos fructifiquen y tengan resultados. También está el apoyo de la Secretaría de Cultura de Colima que desde nuestros inicios y hasta la fecha, nos ha permitido construir una opción teatral, multicultural, en esta orilla del país.

Cuatro Milpas Teatro A. C. es un proyecto apoyado por el FONCA, México en Escena, 2ª emisión.

JANET PINELA. Actriz y directora de teatro, becaria del FONCA en varias ocasiones, incluyendo las dos emisiones de México en Escena. Fundadora de Cuatro Milpas Teatro.

LA CUENTA YA SALDADA

DESPEDIDA A VÍCTOR PUEBLA Y MARKO CASTILLO

Ricardo Pérez Quitt



Marko Castillo y Víctor Puebla, 1974. Cuando las aves se acercan al Sol, de Ricardo Pérez Quitt. Camerinos del Teatro Gorostiza.

Durante los meses de julio y agosto en Puebla, se desataron torrenciales lluvias que lloraron a esta ciudad señorial, acaso por las prematuras muertes de Víctor Puebla y Marko Castillo, dos pilares del teatro angelopolitano de las últimas tres décadas. Los tres, es decir, Marko, Víctor y quien esto escribe, nos conocimos en un teatro y los despedimos en sus respectivos homenajes fúnebres en un teatro.

En 1972 creamos el Grupo de Arte Salvador Novo, con dineros del fideicomiso del enorme Maestro. La ópera prima de este grupo fue una obra escrita especialmente para Víctor y Marko: *Cuando las aves se acercan al Sol* (Víctor Malo, Marko Melo), que se estrenó en el Teatro Celestino Gorostiza de la ciudad de México durante el Festival Nacional de Otoño, promovido por el INBA, para dar cabida a autores nacionales nunca antes representados. En aquel tiempo en los setenta, en la ciudad de Puebla se hacía un teatro de calidad en manos de Olga Ibáñez, Francisco Jaramillo y Manuel Reigadas; sin embargo no se hacía un teatro que expresara la verdad de su tiempo. Una época hartó difícil, donde la libertad de expresión social y artística apenas sobrevivía sin apoyos a sus creadores como los que ahora existen; se hacía un

teatro con sangre, sudor y lágrimas y el público entonces era receptivo. Fue así como "Los Novos" se mantuvieron en la vanguardia y la polémica debido a sus innovadoras propuestas escénicas. Una obra memorable lo fue sin duda *Las manos de Dios*, de Solórzano, en donde Víctor interpretaba al Cura y Marko al Demonio, a mí me tocó la dirección de la obra en una temporada pletórica y llena de satisfacciones que culminaron en una gira por todo Sinaloa y el Teatro Principal de Puebla. Éramos púberes, menores de edad, y nos queríamos beber el mar de un solo buche. El maestro Palou nos dio una sede en la incipiente Casa de Cultura; Reigadas además nos daba producción y Olga Ibáñez nos adoptó como sus hijos.

Marko y Víctor al alimón, presentaron un repertorio sólido en el Teatro Universitario; después de quince años juntos, Víctor hizo teatro de masas y fundó un café teatro bar en El Alero y Marko culminó su obra al crear Teatrosfilia. El 27 de marzo, en el Día Internacional del Teatro de este 2007, después de muchos años nos volvimos a reunir los tres en un abrazo, quizás anticipando las despedidas. Esa noche Víctor y el de la voz, aplaudimos a Marko porque el municipio poblano le rendía homenaje. Misterios de la vida, ambos murieron con apenas dos semanas de diferencia.

Moribundo

Soy hombre;
no elefante de circo moribundo
para escribir la gloria.
Para esperar a la muerte
no se necesita ser payaso retirado
ni lucir en el pecho sin orgullo
una condecoración de cobre.
Las palabras no se comen;
se puede estar olvidado del hambre.
Estar triste sin muerto.
Ser un pobre asesino
a quien nadie quiere,
por pobre.
Sin estar mutilado.
Sin estar en la guerra.
Sin matar.
Hay que echar sal en los ojos,
en las heridas,
en los ríos
hasta volverlos mar.

Marko Castillo
Mayo de 2004

Marko se fue con una obra mía: *El tribunal del demonio*, que versa sobre la prohibición del teatro del célebre arzobispo Palafox y Mendoza. Marko pidió como voluntad postrera ser vestido en sus funerales con el vestuario del personaje obispo que tanto vetara el teatro. Y se fue así, con ese vestuario regio, con la autoridad de director de escena, se fue hermoso. Víctor se marchó también con aplausos, pompa y circunstancia. Él creó cosas bellas mediante el teatro, sus escenografías y canciones, y deja a su pupilos la dirección de una escuela de formación artística. Con la muerte de Víctor el 20 de julio y de Marko el 2 de agosto del año en curso, se interrumpe de tajo el desarrollo del teatro en Puebla; los teatreros habrán de redoblar el paso para no dejarse rebasar por estas ausencias.

Adiós amigos, quienes tuvieron pasión y poder para interpretar la tragedia en los balcones de la vida. Los despidió con una estrofa de su canción preferida, ésa que escribiera nuestro mecenas Salvador Novo y que interpretara la gran Lola Beltrán:

...La desgraciada vida, la que me abrió esta herida,
la cuenta ya saldada, la cuenta ya perdida, que no
alcanzó a pagarse, con nuestra juventud...

RICARDO PÉREZ QUITT. Miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte, dramaturgo, director de la revista *Autores: Teorías y Textos de Teatro*; es docente en la Universidad de las Américas.

GUERRERO

2º CICLO DE LECTURA DRAMÁTICA: 23-27 DE OCTUBRE

OLA NUEVA: OXÍGENO AL TEATRO EN GUERRERO

Gabriel Brito Camacho

En Acapulco, donde se carece de una estructura y una infraestructura adecuadas para el desarrollo del arte, es una tarea de gladiadores la organización de eventos que parezcan no estar vinculados directamente con el área turística.

Hace un año, cinco creadores jóvenes acapulqueños, empeñados en propiciar un espacio que sirviera como punto de encuentro entre los teatreros guerrerenses (tan poco conocidos en el territorio nacional) y los del resto del país, emprendieron la tarea de orquestar un ciclo de lectura dramática denominado Ola Nueva. El nombre del ciclo se debe a dos razones: la primera es que los dramaturgos y directores participantes no rebasan los treinta y cinco años; la segunda se relaciona con la característica principal de Acapulco, el mar.

Concensar, convencer, invitar o insistir, son algunos verbos que pueden describir el trabajo de gestión y programación de Ola Nueva. Todo está dado para repetir la hazaña que, en su primera emisión, dejara tan buen sabor de boca a los participantes (teatreros, público y patrocinadores). Del 23 al 27 de octubre, en el Salón Cactus del hotel Las Torres Gemelas, se podrá presenciar la lectura de textos de dramaturgos como: Mariana Hartasánchez (Querétaro), Martín López Brie (Distrito Federal), Gisel Amezcua (Veracruz), Hugo Alfredo Hinojosa (Baja California), Marco Polo Rodríguez (Puebla), Alberto Villarreal (Distrito Federal), Verónica Bujeiro (Distrito Federal), Noé Morales (Distrito Federal) y Gabriel Brito (Guerrero). La dirección escénica estará a cargo de los directores noveles guerrerenses: Gloria Ramírez, Iván Quintero, Emilio Guzmán, Lilita Hernández, Diana Reyes, Gonzalo Colindres, Claudio Morales, Mario Hernández y Ángel Lara.

En un Estado sin escuela de arte teatral, sin foros adecuados, sin temporadas constantes y sin público fijo para las funciones esporádicas, es una sana contradicción y una lógica reacción, el brote y el rebote generado por Ola Nueva. Se abre la posibilidad de comenzar a hablar del teatro en (o de) Guerrero, cosa bastante inusual en la historia del teatro mexicano.

GABRIEL BRITO CAMACHO. Director de escena, dramaturgo y editor de la revista El Arte Vivo.



No tocar de Enrique Olmos © Luis Vargas-Santa Cruz



Frente al olvido

Relato teatral

Puesta en escena de José Caballero y Ruby T...

Funciones: viernes 20:00, sábados 19:00
y domingos 18:00 horas

Tierra de nadie

De Juan Tovar • Dirección José Caballero

Funciones: sábados y domingos 13:00 horas

ENTRADA LIBRE

LA CAJA NEGRA DEL CUT
CENTRO UNIVERSITARIO DE TEATRO
Centro Cultural Universitario, Insurgentes Sur 3000
(Atrás de la Sala Nezahualcóyotl)
Informes: 5622 7101 y 5622 7104
Correo electrónico: cutsec@servidor.unam.mx
www.cut.unam.mx



CINCO AÑOS DE COMUNICACIÓN POR MEDIO DEL TEATRO

ENTREVISTA CON ÁNGELO SANDOVAL, COORDINADOR DEL FIAE*

Ireli Vázquez

Del 20 al 30 de junio de este año, se realizó el V Festival Internacional de Acciones Escénicas Lima Norte 2007 (FIAE). La siguiente es una entrevista a Ángel Sandoval, director del grupo de teatro Laboratorio de Investigación Teatral y coordinador del Festival, que este año reunió a 15 grupos de teatro internacional (Argentina, Brasil, Colombia, Ecuador, Chile, Guatemala, México, Venezuela, Nueva Zelanda y Alemania) y 12 grupos de teatro nacional.

Pláticanos un poco de lo que significa para ti el teatro.

Creo que el teatro no es algo fácil y no debe ser fácil de hacer; como toda actividad artística —sea pintura, escultura, música— requiere una preparación muy intensa para presentar algo único. No estoy de acuerdo o no estoy satisfecho con simplemente montar una obra; hay que buscar en un mismo texto diferentes lenguajes que conjuguen la música, la plástica y acciones.

¿Cómo ves el teatro en Perú?

Como cualquier actividad cultural es muy complicado, casi nadie te apoya; además hay una élite teatral en el país y sólo esa élite recibe ayuda de ciertas empresas o atención de los medios de comunicación. Existe discriminación racial en el teatro del Perú; se trata de un grupito de gente que lo tiene todo, es un grupo muy reducido y hacen teatro inaccesible porque es carísimo. Por otra parte, existe un teatro independiente que conforman grupos que tratan de salir adelante, siempre luchando, buscando e inventando la manera de sobrellevar su teatro y su propuesta. Por ejemplo, el grupo de teatro Maguay —que es una experiencia muy enriquecedora porque son autosuficientes y tienen un trabajo importante y valioso— este año cumple 25 años y eso es algo digno de admiración. Es un grupo que se distingue por la disciplina y el rigor de su teatro, lo cual es muy difícil de encontrar en cualquier compañía. Esto les da vida, continuidad, ya que tienen un objetivo claro de investigación. Es una compañía que imparte talleres sobre su propia investigación.

¿Cómo surge el Festival de Acciones Escénicas? ¿Cuál es su principal motor?



El festival nace en La Casa del Niño, que es una asociación civil sin fines de lucro donde los niños de un asentamiento asisten a tomar talleres de arte, manualidades, lectura, computación, totalmente gratis. Yo entré en 2003 a trabajar ahí y mi experiencia con los niños me hizo darme cuenta de que nunca habían visto teatro. Conocían los títeres gracias a la buena intención del psicólogo de la casa, quien percibió la emoción de los niños y sus ganas de ver más. Los niños absorben todo lo que se les presenta, y me dije: “¿Por qué no hacer un festival de títeres, de teatro, para estos niños?” Y así surgió el primer festival. Al ir trabajando en esa zona de Lima, me di cuenta de que había muchos otros espacios a los cuales, pensé, era importante llevar teatro ya que no existe actividad cultural y no tienen la posibilidad de enriquecerse con el arte. Eso me llevó a seguir buscando llegar a más y más espacios donde no existía esta vida cultural.

Festinatío es una compañía de teatro independiente de México que ha sido una columna para el festival, uno de los ladrillos que ayudan a construir esto, porque yo puedo tener una idea loca pero tengo que convencer a más locos a que se unan a hacer todo esto y unos de esos locos son ustedes.

¿Cuáles son los objetivos del festival a corto, mediano y largo plazo?

A corto plazo, el objetivo sería llevar esta actividad a más personas y espacios, a quienes realmente lo necesitan —yo creo que en Lima Norte se necesita—. A mediano plazo, sería lograr la descentralización o luchar contra la burocratización de la actividad cultural: no solamente el que tiene dinero o está más cerca de un teatro debe poder verlo. Por ejemplo, para viajar de Lomas de Carabayo —un Distrito de Lima Norte— hacia el teatro más cercano de Lima, se demoran dos horas, el pasaje te cuesta aproximadamente un dólar de ida, la entrada al teatro 3 dólares y el regreso son dos horas más y un dólar.

Eso es una discriminación de parte de las instituciones culturales de los distritos. Creo que así como toda la gente tiene derecho a alimentarse, también tiene derecho a recibir cultura, arte. Entonces podemos hablar de una desnutrición cultural en el Perú. Y, a largo plazo, mi objetivo, es que en cada distrito de Lima Norte se construya un teatro, con las mejores condiciones, y que al costado de este teatro haya un anfiteatro para hacer actividades al aire libre. Espero lograrlo algún día. Cuando encuentre un alcalde así de loco como nosotros y que crea que esto es necesario, porque para los alcaldes lo más importante es construir, construir y robar. Es más, quisiera encontrar a siete alcaldes que deseen hacer esto —que en el fondo es una construcción—, unos teatros que estén en el corazón de cada distrito, porque hoy día en Lima Norte no existe ni una sala de teatro.

Cuéntanos cuáles serían para ti los puntos clave en la organización y gestión de un festival internacional.

En un festival como éste el punto clave es encontrar el apoyo económico de empresas o instituciones gubernamentales. Aquí en Lima, existen otros festivales comunitarios más populares pero cuyos resultados evidencian problemas logísticos, de alimentación y, lo peor, se le da a la gente malos trabajos y así malogras una plaza. Creo que si uno tiene la intención de dar algo a la gente, ese algo debe ser lo mejor. Así sea una, dos o tres funciones únicamente tienen que ser lo mejor. En este festival, que es un poco de temática social, yo realizo toda una producción para poder conseguir algunas cosas, seleccionar y traer grupos nacionales e internacionales; de ahí que para mí el punto clave es la producción. Este año nos hemos dado cuenta de que trabajar con las embajadas de los países de los grupos internacionales seleccionados nos permite conseguir apoyo económico o patrocinio; pues ellas pueden dar apoyo para pasajes o espacios de presentación. En cuanto a la organización misma,

lo importante es tener un equipo de profesionales o técnicos profesionales en cada rama organizativa. Este equipo se va construyendo poco a poco, y esto también implica contar con un presupuesto, para el administrador, el contador, un periodista, etc. Este año hemos tenido mucha suerte porque han llegado —ya terminado el festival— personas profesionales que yo no conocía y que de una u otra forma se han enterado del festival y desean aportar un poco de sus conocimientos y su tiempo. El festival dura quince días, y saber que hay gente profesional que se interesa en invertir su tiempo en este evento, me hace pensar que podemos cumplir los objetivos. Nuestra gestión para el año 2008 debe ser muy fuerte con las embajadas y con todas las instituciones para procurar una mejor resolución y efecto y, si fuera posible, incluso cubrir los pasajes de algunos de los grupos o integrantes internacionales.

¿Cuáles han sido tus mayores dificultades y tus mayores logros con este festival?

Las mayores dificultades han sido, por un lado, convencer a las instituciones privadas para que apoyen el festival, porque año con año hay que tocar puertas y mandar cartas a todas las empresas para convencerlos, para que crean en nuestra propuestas, y hasta ahora hay tres empresas gracias a las cuales es posible el festival. Y por otro lado, que este año nos hizo falta publicidad; podríamos llegar con mayor potencia apoyándonos en la publicidad. Uno de los mayores logros es que se han integrado, se han juntado para apoyar el festival, personas que no conozco. Otro logro es que adonde vayamos a dar función el lugar se llena de público; así se ve el resultado del festival en cuanto a fortalecimiento de los espacios culturales en los diferentes distritos.

En esta quinta edición del festival fue homenajeada la dramaturga peruana Sara Joffre, platícanos por qué ella y un poco de su trayectoria en el teatro.

Yo la conocí como crítica teatral cuando estudiaba en la universidad y todo mundo la odiaba; con mi ingenuidad de estudiante, me preguntaba por qué y comencé a leer sus críticas, las cuales eran muy duras y verdaderas. Todos los demás críticos no sabían decir otra cosa que “Es bonita” o “Está bien hecha”, y todo quedaba en una relación de amistad pintada de rosa entre los críticos y los hacedores de teatro. Pero Sara decía la verdad y eso a veces no gusta, por eso se ganó muchos enemigos. También de mí escribió críticas donde me destrozaba, pero en lugar de verla como enemiga, la veía como consejera y le estoy agradecido porque siempre me hace pensar que lo que ha dicho, o algunos puntos que menciona, son cosas que puedo mejorar, en lugar de resentirme y molestarme. Creo que toda crítica, aun siendo del público virgen es real porque es su percepción, es lo que sienten.

Sara Joffre fue quien creó la Muestra Nacional de Teatro —el evento más importante a nivel nacional

en teatro—, el cual sigue vigente desde hace aproximadamente treinta años. Sara es dramaturga, poeta, gestora cultural, directora y actriz. Entre sus obras más destacadas se encuentran: *Se administra justicia*, *Se consigue madera*, *Pre-texto*, *Los tocadores de tambor o parábola del servilismo*, *Pañuelo*, *bandera*, *nubes*, *Monólogo número uno* y *El jardín de Mónica*, obra que este año fue tomada para realizar su homenaje. Sara acaba de hacer la presentación de su primer libro de poemas. Para mí es un ejemplo, a pesar de que es muy ácida.

¿Cómo transcurrió el V Festival, estás satisfecho con los resultados?

Estoy muy satisfecho, de hecho, muy contento. Hubo algunos inconvenientes, pero supimos resolverlos en el camino. Estoy muy agradecido con las personas que nos han apoyado, con instituciones como la embajada de Brasil, Petroperu, el Centro Cultural de España en Perú, La Casa del Niño y la municipalidad de Comas. He quedado muy satisfecho con el resultado y con el trabajo que los grupos extranjeros brindaron a nuestra gente.

¿Algún pensamiento o frase importante que te acompañe siempre en tu carrera como gente de teatro o artista?

La vida está llena de diferentes caminos y uno debe saber elegir y confiar en su decisión, ser intuitivo y sensible con la vida y tener mucha fe. Si uno se deprime antes, entonces no consigue nada. En el festival tenemos un lema: “Síguenos la ruta, estamos en todo Lima Norte.”



Pel y Pel, peludos y peldidos; © José Jorge Carreón

* Cualquier semejanza con la condición del teatro mexicano es mera coincidencia.

IRELI VÁZQUEZ. Cofundadora de la compañía de teatro Festinatio, que formó parte del V Festival de Acciones Escénicas de Lima Norte 2007, con la obra *Pel y Pel, peludos y peldidos*.

¡REFLEXIÓN DE GIRA!

Socialmente, el teatro es olvido,
muerte, sueño y justicia;
individualmente, el teatro es don de sí,
arte de la voluntad;
estéticamente, el teatro es el arte del presente,
es decir, el arte carnal,
magnético por excelencia.
Se apoya esencialmente en la sensación,
no en la idea. No sólo se dirige a la vista y al oído,
sino también al sentido mágico, divino:
el sentido del tacto,
con sus centros emisores o sus radares.
Es el Arte Hechicero.
Fuera de eso, no se sirve al Teatro,
sino que se sirven del Teatro.

JEAN-LOUIS BARRAU LT

El Festival Internacional de Acciones Escénicas es un festival que tiene como objetivo llevar teatro a las zonas marginadas de Lima, Perú. Asisten compañías de todo el mundo, las cuales son seleccionadas por el equipo organizativo. No se pagan las funciones presentadas durante el festival; el festival cubre los viáticos dentro de Perú. Y aun así las producciones que se presentan son dignas de una temporada en cualquiera de los mejores teatros de la ciudad. Casi todas las obras tenían algo en común: eran creaciones colectivas, tenían un serio discurso de reflexión cultural y humana y una increíble violencia, una magnífica convención y complicidad con el público.

Al hacer teatro o pretender hacerlo, deberíamos tener en cuenta tres cosas: su pasado, el origen —y no me refiero al antropológico, sino su origen más vigente más particular, individual y social; su futuro, el porvenir de nuestra profesión y el para qué de mi tiempo invertido, y sobre todo en el presente: en nuestro presente, como arte.

Buscar la poesía, partiendo de nuestro basurero o vitrina anímica, partiendo de nuestra impotencia, nuestros deseos, de nuestros motores como seres humanos, y transformar esta necesidad en arte, en un lenguaje que llegue más allá que simplemente a nuestros sentidos primarios; buscar la manera de comunicarnos más allá de la razón, comunicarnos por medio de nuestros ecos, por nuestras diferencias, mediante lo que no puede ser visto ni es decible y que nos identifica, por medio de silencios, medio de nuestra memoria, de imágenes fundamentales que no podemos colocar en la razón ni identificar como primeras respuestas; en fin comunicarnos por medio del teatro, de un teatro vivo, de un teatro vehemente.

CONTRA EL OLVIDO

A SIETE AÑOS DE LA MUERTE DE JESÚS GONZÁLEZ-DÁVILA

DE QUÉ MANERA TE OLVIDO

Estela Leñero Franco

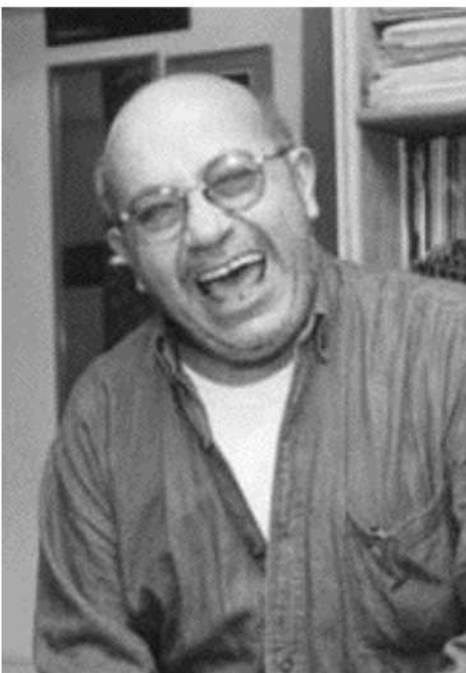
¡ronías de la vida. A los cinco años conocí al que más tarde sería mi compañero de taller de dramaturgia durante más de diez años. Era por 1966 cuando fui a ver a la Casa de la Paz *El Principito*. Mi hermana y yo hicimos que nuestros padres nos llevaran al teatro tres veces como mínimo. Nos gustaba el pelo amarillo y de estropajo del Principito interpretado por María Luisa Alcalá, pero sobre todo aquel Rey con su risa contagiosa que actuaba nuestro amigo Chucho. Años después me enteraría de que su nombre era Jesús González-Dávila, como decía el programa de mano que todavía no sabía leer. En ese entonces él arrancaba en el mundo del teatro con la llave de la actuación, y años más tarde la dejaría por otro vicio más solitario: el de la dramaturgia. Él se olvidó de *El Principito* y dedicó su vida a escribir acerca de los olvidados por el rey, los olvidados por la risa, los que no piden una puesta de sol sino despertar de esa *Luna negra*.

En el taller, Jesús nos dejaba anonadados porque siempre tenía varias obras que leer. Cada semana podía proponer, si había un hueco, leer la primera, la segunda o la décima versión de su obra en puerta. De 1982 a 1985 escuché más de tres versiones de *De la calle* —antes *Rufino*—, y muchas más de *Crónica de un desayuno*, o *Un desayuno de tantos*, como la titulaba en 1986. Sí, Jesús trabajaba intensamente cada una de sus obras. Pulía las situaciones, los personajes, pero sobre todo pulía el lenguaje. Ésta era su arma más letal. Manejaba peligrosamente el realismo poético, y si algunas veces se volvía demasiado empalagoso, en otras sus largos monólogos podían debilitar la trama. Pero él sabía escuchar con inteligencia y rectificar lo que sólo él creía conveniente. Su estilo era único y su originalidad radicaba en que sus personajes, desposeídos de cualquier privilegio, tenían el don de la expresión. Ya fuera en lenguaje soez o en un tono evocativo, Jesús los impregnaba de una dimensión nueva. Uno aprendía mucho viendo cómo iba transformando sus obras poco a poco; y

cuando nosotros pensábamos que ya estaba lista, él dudaba. En realidad nunca estaba conforme, y esa insatisfacción lo hacía sufrir.

Cuánto sufría Jesús. Sufría y vivía el placer; los polos más distantes los unía en un segundo. Gozaba, ¡cómo gozaba! Disfrutaba las lecturas y se apasionaba. Siempre excitado, siempre. Era un placer doloroso, un doloroso placer.

Nunca olvidamos su risa desbordada, su nerviosismo, su cuerpo que no se detenía un segundo, sus palabras reburbujando como cataratas. Era realmente estimulante oírlo leer sus obras. No se percibía dónde empezaba y dónde terminaba el texto, porque nunca detenía su hablar y todo lo cargaba de emoción. Había que concentrarse en las copias que nos entregaba para leer simultáneamente los diálogos; si no, uno se confundía creyendo que de principio a fin el nivel de intensidad de la obra era altísimo. Terminábamos exhaustos y siempre conmovidos, porque las obras de Chucho nunca te dejan indiferente, tu corazón se rasga y tarda en recuperarse. Percibíamos el silencio suspendido en el estudio de nuestro querido maestro Vicente Leñero, compañero de ruta, donde asistimos asiduamente durante



Jesús González-Dávila;
Archivo de la Biblioteca Digital de Teatro Mexicano,
SOGEM-CONACU LT, © Francisco Segura

más de siete años Leonor Azcárate, Juan José Barreiro, Cristina Cepeda, María Muro, Víctor Hugo Rascón y Tomás Urtusástegui; y en ciertos periodos fueron Sabina Berman, José Ramón Enríquez, Bruce Swansey y Federico Urtaza.

En el taller, después de leer la obra comíamos lo que cada lector traía, porque la cena le tocaba al que leía y Chucho nos alimentó con pastel de zarzamoras el día que leyó esa obra, y tamalitos y antojitos que tan atentamente preparaba su mujer. Cómo engordamos con sus lecturas, y cómo nos nutrió el alma. Y después de cenar... ¡zaz!, el taller era criminal, arremetía con todo; las críticas positivas y negativas se dejaban venir. Aprendimos a ser fuertes y aceptar que más valía que lo supiéramos de una vez por todas. Sin poder evitarlo nos defendíamos, pero Jesús, como un crucificado, dejaba que las flechas penetraran en su piel curtida. Era como si se separara de él mismo para poderse ver y reír a gusto y criticarse y bobearse. Pero semanas después volvía resucitado con su nueva versión. Para él era más importante su obra que su persona, que sus sentimientos, que su susceptibilidad.

Por eso se peleaba tanto, porque defendía lo que escribía, porque luchaba ciegamente por lo que creía que era su obra. Por eso les gritó a aquella compañía de Guadalajara sobre lo mierda de su montaje y casi se da de trancazos con el director; por eso se peleó con Julio Castillo y con los del INBA cuando no le querían pagar sus derechos de autor de *De la calle...* por eso... En fin, por eso se agarraba a golpes con la vida.

Cómo olvidar a ese Jesús tan peleonero, tan explosivo, tan apasionado. Cuánto se extraña su intensidad en este país que quieren hacernos creer que está calmo cuando en realidad vivimos *Tiempos furiosos*.

Siempre lo recuerdo sentado en el taburete, con su pierna inquieta escuchando la lectura de los demás. Así como era atento escucha a los comentarios, así igual no perdía detalle de la obra que los del taller llevábamos a leer. Podía reírse mientras te decía cosas gravísimas y tú reías contagiado aunque tuvieras ganas de llorar.

Chucho dudaba, dudaba de sí mismo y necesitaba reafirmarse. Buscaba el reconocimiento y a la vez lo rechazaba. Así como sus personajes, Chucho era un hombre complejo, contradictorio, lleno de recovecos... todo un misterio. Podía parecer un osito que daban ganas de apapachar; tierno, muy tierno. Pero al mismo tiempo ponía barreras; tenía sus reservas hacia todo

LAS PUBLICACIONES DE LA AMIT

lo que olier a *Aroma de cariño*. Porque sí, Chucho no se dejaba querer. Quería y no podía, lo necesitaba, pero algo en su interior lo ponía a la defensiva.

Muchos muchos lo quisimos, pero a veces parecía que no quería que lo quisieran. Leonor Azcárate, amiga y colega de él por más de veinte años, un día le dijo, en un arranque de cariño: "¡eres un chingón!", y él le contestó furioso: "¡cómo puedes decir eso si soy un pendejo y más!" Se dijeron muchas cosas aquella vez, y fue tan serio el enfrentamiento que tardaron meses en reconciliarse.

Chucho quería formar parte de la galería de personajes de su creación; no podía mirarse como alguien que había rebasado las fronteras y cuyo tezón y talento lo habían convertido, *A fuerza de palabras*, en un dramaturgo de primera. Él se esforzó por seguirse considerando un marginado, y como cuenta Víctor Hugo Rascón, su entrañable amigo desde que empezaron a escribir teatro y con el que también mantuvo intensas discusiones, Chucho nunca dejó de verse como perdedor.

Algún placer habrá encontrado en sentirse un *outsider* o tal vez la idea del personaje trágico con un destino irremediable hacía inconcebible su triunfo placentero. La orfandad era su sino. Las vidas de sus personajes estaban muy cerca de él y se volcaba en ellos. Iba dejando un cachito de sí mismo en cada obra que escribía... hasta que poco a poco se fue quedando sin nada... En el homenaje en vida que le hicieron en la Sogem, todos quisimos entregarle un poquito de esa vida que se le estaba yendo.

Cómo olvidar la euforia de Chucho. Cuánto lo extrañamos hoy en este nuevo siglo donde todo es *cool, light*, leve y buena onda. Porque ahora se quiere escribir para agradar al público, para hacerle pasar un rato amable, para que no sufra, para que vuelva al teatro. Hoy que pareciera que escribir sobre los marginados está pasado de moda y que lo que pega es hablar de ellos, pero en *cool*, o de los niños bien y de las familias adineradas, cuánta falta hace Chucho, hoy que el mundo es más injusto que nunca, que hay más pobres que antes y todos lo quieren olvidar. Nos quedan sus obras para ver que ese lado oscuro de la vida no ha acabado y que igual que cuando vivía, falta mucho, mucho, para despertar.

Ironías de la vida: no está Chucho, cuando más lo necesitamos.

ESTELA LEÑERO FRANCO. Dramaturga y crítica teatral. Ha publicado y llevado a escena más de quince obras. Imparte talleres de dramaturgia en el Foro Shakespeare y es columnista de *Proceso*. Su dirección electrónica es: estela@podernet.com.mx



Óscar Armando García

Desde su fundación, en febrero de 1993, la Asociación Mexicana de Investigación Teatral (AMIT) tuvo como uno de sus propósitos fundamentales la difusión de resultados de los investigadores asociados. El primer impulso de esta necesidad fue la edición del primer número de *Investigación Teatral*, en formato de anuario, en el mismo año de la fundación de la asociación. Colaboraron para este número José Ramón Alcántara, Humberto Maldonado, Armando Partida y Gabriel Weisz, entre otros. El tiraje fue limitado y muy pronto se convirtió en ejemplar de colección entre los estudiosos del teatro.

Pasaron casi diez años para que la AMIT pudiera continuar con la secuencia de su publicación; en 2002, con el decisivo apoyo de los socios y de la Universidad Veracruzana, surgió de nuevo *Investigación Teatral*, ahora como revista. Desde este número, el eje fundamental de la revista ha sido la publicación seleccionada de conferencias magistrales y ponencias (reelaboradas como artículos) de los eventos anuales que la AMIT ha desarrollado en sus encuentros nacionales e internacionales desde su fundación. De esta manera, *Investigación Teatral* se convirtió en un espacio actualizado y crítico sobre las reflexiones del acontecer teatral mexicano y también sobre temas sustanciales de análisis del teatro. Paulatinamente, los materiales que ofrece la revista se han convertido en textos de referencia para estudiantes y profesores de escuelas superiores de teatro. Hasta la fecha se han editado ocho números, cuyo contenido vario refleja, en gran medida, el avance de la investigación teatral en nuestro país y el espíritu del nivel científico que se promueve en nuestros encuentros.

Recientemente, la AMIT también ha propiciado la edición de obras de los investigadores miembros, como fue el caso de *Teatros y teatralidades en México, siglo XX* (2004), de Domingo Adame. En unos meses, la AMIT pondrá a disposición, a través de su página de Internet, la lectura en línea de los números de *Investigación Teatral* y las ponencias de sus diversos encuentros, en un siguiente paso de la Asociación para difundir reflexiones científicas sobre la teatralidad mexicana y universal.

ÓSCAR ARMANDO GARCÍA. Presidente de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral (AMIT).

REVISTAS IBEROAMERICANAS DE TEATRO

Redacción PasodeGato



ARTEZ. Revista de Artes Escénicas, núm. 125

Con sus diferentes secciones dedicadas al teatro, la música y la danza en España, así como la dedicada a artículos de opinión de la pluma de Ricard Salvat, Alfonso Sastre, Josu Montero y Virginia Imaz, está ya en circulación el número 125 (septiembre de 2007) de *Artez*.

Junto con este número, el lector recibe tres suplementos: el primero sobre la edición de 2007 de la Fira Tárrega; el segundo sobre el XXXVII Festival Internacional de Teatro Molina Segura (a realizarse del 20-30 de septiembre), y un tercero sobre la Feria Internacional de Teatro y Danza de Huesca, que se llevará a cabo del 1º al 5 de octubre de este año.

Y, desde luego, incluye crónicas y reseñas de los principales estrenos y eventos de las artes escénicas en España.

Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano, núm. 143

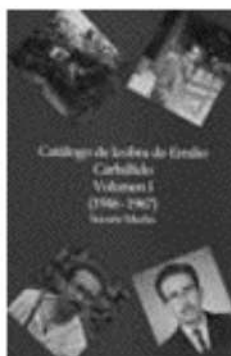
Como en cada una de sus entregas, *Conjunto* presenta en esta ocasión interesantes materiales de teoría, análisis y crítica teatral; una entrevista a Santiago García sobre el trabajo del grupo de teatro La Candelaria —el cual se caracteriza por la creación colectiva en cada proyecto—;

los textos presentados por cinco dramaturgos latinoamericanos —Hugo Salcedo, Ramón Griffiro, Jorge Dubatti, Carlos Celdrán y Reynaldo Disla— en el panel titulado “Dramaturgias personales en cruce”, que se realizó en el marco de la entrega del Premio Casa de las Américas 2007; y el texto de la obra *Son Corazón/Heartstrung*, de Rosa Luisa Márquez.



Conjunto circula en América Latina, América del Norte y Europa a través de suscripciones y de su venta en librerías, ferias y festivales de teatro.

RECOMENDACIONES PASO DE GATO



Catálogo de la obra de Emilio Carballido (1946-1967), vol. 1
SOCORRO MERLIN

Este volumen abarca las dos primeras décadas de la producción del maestro Emilio Carballido, reuniendo no sólo información sobre su obra teatral, sino también novelística, cuentos, guiones, los artículos en periódicos, revistas y libros; “una síntesis de su amplia obra y un panorama, desde el punto de vista de los temas, los contenidos, las ideas, los estilos, las estructuras dramáticas y literarias utilizados por el autor”, comenta la autora, y añade: “El catálogo puede ser de utilidad para estudiantes de teatro, directores de escena, investigadores y toda aquella persona que se interese en la obra de uno de los más importantes autores del siglo xx”.

La autora —una de las primeras directoras y fundadora del Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli— ya ha publicado el volumen 2 de esta obra: *Catálogo de la obra de Emilio Carballido (1968-1989)* (CITRU-CONACU LTA, México, 2002).

Centro de Estudios Teatrales de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Puebla-Tablado Iberoamericano, México, 2000.



D. F. 52 obras en un acto
EMILIO CARBALLIDO

“Esta colección de textos dramáticos —dice el autor— ha sido motivada por dos antiguos propósitos diversos. Uno, muy modesto, ofrecer a los estudiantes de actuación algún material para sus exámenes. El otro,

desmesurado: hacer un collage dramático, un caleidoscopio de pequeñas acciones a fin de retratar la visión muy personal que el autor tiene de su Distrito Federal.”

En estas 52 obras, Emilio Carballido recrea las formas de expresión y el carácter de personajes que habitan en el D. F., proporcionando una mirada original y colorida de la vida citadina actual.

Fondo de Cultura Económica, México, 2006.

Papá está en la Atlántida
JAVIER MALPICA

En la temática del llamado “teatro de frontera”, Javier Malpica ofrece en esta obra una visión poco tratada del contexto social de la migración: el punto de vista de los que se quedan, que en el caso de *Papá está en la Atlántida* son dos pequeños —huérfanos de madre—, de 11 y 8 años, quienes viven las consecuencias del intento de su padre de buscar una mejor oportunidad fuera del país.

El autor recibió el Premio Nacional de Dramaturgia Víctor Rascón Banda de 2005 con esta obra que sorprende, conmueve, y en momentos divierte, a través de personajes llenos de frescura y dramatismo.

Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León-Universidad de Nuevo León, México, 2006.

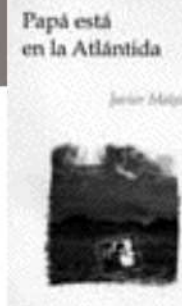
Palabras de los seres verdaderos. Antología de escritores actuales en lenguas indígenas de México. Tomo III: Teatro (Edición multilingüe)

CARLOS MONTMAYOR
Y DONALD FRISCHMANN
(coords.)

Como parte de un amplio movimiento en marcha en toda Latinoamérica para recuperar la herencia e identidad cultural de los pueblos prehispánicos, escritores indígenas de México están reapropiándose de la palabra escrita en sus dialectos y en español. *Palabras de los seres verdaderos* constituye una trilogía —de la que esta obra forma parte— cuyo primer tomo está dedicado a la prosa, el segundo a la poesía, y este último al teatro, y donde las necesidades, sentimientos más profundos y visión del mundo de los millones de indígenas mexicanos son revelados.

Este tercer volumen contiene obras de cinco escritores indígenas mexicanos —Feliciano Sánchez (maya), Carlos Armando Dzul Ek (maya), Petrona de la Cruz (tzotzil), Isabel Juárez Espinosa (tzeltal), Ildefonso Maya (náhuatl)— y una asociación de escritores y actores tzotziles y tzeltales: Sna Itz'ibajom (La Casa del Escritor). Las obras aparecen en su dialecto, seguidas por una traducción al español y al inglés y con una nota introductoria que las presenta. Abren esta obra un interesante ensayo de Carlos Montemayor —“El teatro, que alguna vez fue danza”— y otro de Donald Frischmann —“Buscando el equilibrio: Teatro indígena en la conjunción de milenios”—, donde los coordinadores de la edición presentan cada obra y comentan el papel del teatro en las comunidades indígenas.

University of Texas Press, Texas, 2007



**CUADERNOS DE
DRAMATURGIA
MEXICANA**

**OFERTA
PASODEGATO**
El precio normal
de cada ejemplar
de las colecciones de
CUADERNOS
es de \$20.00

Durante el trimestre
de octubre-diciembre,
puedes comprar
10 títulos
con un 50% de
descuento,
por sólo
\$100.00

Promoción solamente
válida en la compra de los
ejemplares en las oficinas
de PASODEGATO:

**Eleuterio Méndez # 11
Col. Churubusco-
Coyoacán
Del. Coyoacán
c. p. 04120,
México, D. F.
Tels.: 56-88-92-32
y 56-88-87-56**



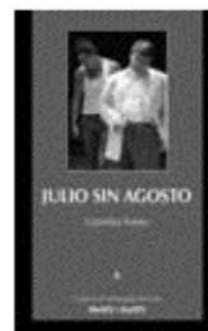
La infamia
Óscar Liera



La fe de los cerdos
Hugo Abraham Wirth



El jardín de las delicias
Jesús González-Dávila



Julio sin agosto
Carmina Narro



Table Dance
Víctor Hugo Rascón
Banda



Rompe-cabeza
Antonio Zúñiga



Líbranos del mal
Manuel Talavera



La siembra del muerto
Sergio Galindo



El estanque
Roberto Corella



El niño y la virgen
Jorge Celaya



Un año de silencio
Rafael Martínez



Línea de fuego
Alejandro Román



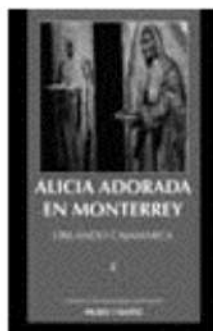
Las meninas
Ernesto Anaya

Las colecciones
de CUADERNOS
están a la venta en:
librerías Educal, Gandhi,
El Péndulo y a Torre de Lulio,
así como en los foros Teatro Contemporáneo,
Luces de Bohemia, Casa del Teatro,
La Madriguera, CADAC Y SOGEM .

CUADERNOS DE DRAMATURGIA INTERNACIONAL



Himmelweg
Juan Mayorga



*Alicia adorada
en Monterrey*
Orlando Cajamarca

CUADERNOS DE DRAMATURGIA PARA JOVEN PÚBLICO



Lágrimas de agua dulce
Jaime Chabaud



*El rey que no oía, pero
escuchaba*
Perla Szuchmacher



Curva peligrosa
Edeberto Galindo

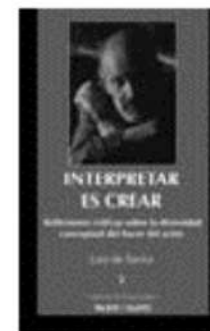
CUADERNOS DE ENSAYO TEATRAL



*Por una teatralidad menor
y
Dramaturgia de la recepción*
José Sanchis Sinisterra



*Carta a un joven
dramaturgo*
Marco Antonio
de la Parra



Interpretar es crear
Luis de Tavira



El teatro del futuro
José-Luis García
Brarrientos



*La palabra alterada
y
Cinco preguntas sobre
el final del texto*
José Sanchis Sinisterra



*Una conceptiva ordinaria
para el dramaturgo creador*
Mauricio Kartún



El amo sin reino
Rubén Ortiz

Las colecciones
de CUADERNOS
están a la venta en:
librerías Educal, Gandhi,
El Péndulo y La Torre de Lulio,
así como en los foros Teatro Contemporáneo,
Luces de Bohemia, Casa del Teatro,
La Madriguera, CADAC y SOGEM.

PORQUE EL TEATRO TAMBIÉN SE LEE...



Cartelera cultural

septiembre - noviembre de 200



Loco Amor
Dir. Miguel Lugo

6, 7, 13, 14, 20, 21, 27 y 28
de septiembre, 20:30 hrs.
Teatro Experimental de
Jalisco



Niños Cantores de Viena
De regreso en Guadalajara

viernes 7 de septiembre,
20:30 hrs.
Teatro Diana



**Martirio y
Son de la frontera**

miércoles 19 de septiembre,
21:00 hrs.
Teatro Diana



Lenine
Cantante y compositor
brasileño

jueves 11 de octubre,
20:30 hrs.
Teatro Diana



Daniela Mercury
cantante brasileña

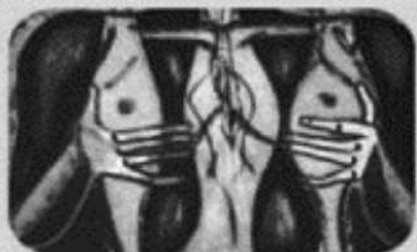
miércoles 7 de noviembre,
20:30 hrs.
Teatro Diana



Allmänna Sängen
Coro de Suecia, 60 voces,
175 años de tradición

martes 20 de noviembre,
20:30 hrs.
Teatro Diana

Exposiciones Temporales



Humberto Baca
Grabados al alimón
inauguración 24 de
agosto, 20:30 hrs.
Casa Vallarta



**Por la humanidad y
contra la guerra**
pinturas de Antonio
Loredo
inauguración 24 de
agosto, 20:30 hrs.
Casa Vallarta



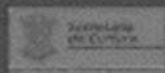
Galicia XXI
Nuevas realidades
fotográficas de Guadalajara
inauguración 30 de agosto,
20:30 hrs.
Casa Escorza

4to. Concurso
Estatad de Creación,
COREOGRÁFICA

del 20 al 22 de octubre de 2007
Morelia, Michoacán



Informes al teléfono 01 (443) 3228927
Departamento de Artes Escénicas y Danza
de la Secretaría de Cultura de Michoacán
e-mail: scdanza@michoacan.gob.mx



www.cultura.michoacan.gob.mx

3^{er} Encuentro de Monólogos Nuevo León

Sala Experimental del Teatro de la Ciudad

> del 22 de noviembre al 1º de diciembre de 2007 <

Estrenos*:

Trabajo de mierda

Texto y dirección de Thelma Sandler Zack

El atascadero

Texto de Tomás Urtusástegui
Dirección de Diana Ipiña

Freddie

Texto de Abilio Estévez
Dirección de Gerardo Valdez

Sade, el divino marqués

Texto de Andrés Caro Berta
Dirección de Alejandro Alonso

La Señorita Juana

Texto y dirección de Jesús Flores Martínez

La carne y el cemento

Texto de David Colorado
Dirección de David Páez



*Proyectos seleccionados en la Convocatoria Monólogos CONARTE 2007.



Instituto Nacional de Bellas Artes

TEATRO • TEATRO • TEATRO • TEATRO • TEATRO • TEATRO • TEATRO • TEATRO • TEATRO • TEATRO • TEATRO • TEATRO

JUEVES AL TEATRO \$30.00

TEATRO EL GRANERO XAVIER RIQUELME

TEATRO ORIENTACIÓN

FESTIVAL

"OTRAS LATITUDES"

Del 17 de octubre al 14 de noviembre

Teatro Julio Castillo

Palowras, San Luis Potosí
Autor y director: Jesús Coronado
17 al 21 de octubre

La visita de la vieja dama, Veracruz
De: Friedrich Dürrenmatt
Alberto Lomnitz, dirección
25 al 28 de octubre

La siembra del muerto, Sonora
Autor y director: Sergio Galindo
3 y 4 de noviembre

México Power, Yucatán
Autor y director: Coschi León
9, 10 y 11 de noviembre

Crónica de un presentimiento, Yucatán
Autor y director: Coschi León
13 y 14 de noviembre
Lunes a viernes, 20:00 hrs.
Sábados, 19:00 hrs. / Domingos, 18:00 hrs.

Localidades \$45.00
(No aplica otros descuentos)

Teatro Orientación

El último vaquero, Sonora
Autor y director: Sergio Galindo
Lunes 5 de noviembre, 20:00 hrs.

Plaza Angel Salas

Mariachi Clave, Guanajuato
Comisi. 20
10 de noviembre, 13:00 hrs.
Entrada Libre

Los grandes amantes, Guanajuato
Comisi. 20
11 de noviembre, 13:00 hrs.
Entrada Libre

TEATRO JULIO CASTILLO

Los locos de Valencia

De: Lope de Vega
Alberto Guerrero, dirección
Con: Antonio Rojas, Paula Izquierdo, Fernando Morales, Sharon Zundel, Osmar Rojas, Gerardo Martínez, Sebastián Lera, Carolina Garibay, Yanet Miranda y Wicor Sánchez Vaca
Del 17 de noviembre al 9 de diciembre
Sábados y domingos, 13:00 hrs.



Sursum Corda

Autor y Director: Héctor Méndez
Con: Laura Padilla, Dora Cordero, Roberto Saco, Fernando Escalante, Georgina Robayo y Francisco Cardoso.
Del 12 de octubre al 9 de diciembre
Jueves y viernes, 20:00 hrs.
Sábados 19:00 hrs. / Domingos, 18:00 hrs.



Una mujer de negocios

De: José Enrique Gorlero / Arturo Ríos, dirección
Con: Mónica Serwa y Antonio Vega
A partir del 6 de noviembre
Lunes y martes, 20:00 hrs.

¿Un gigante de verdad?

Idea original de un **Estadounidense**
Cuento Comedia **1 AÑOS**
por Beatriz Masquera
De: Leticia Negrete y Alicia Godierma
Leticia Negrete, dirección escrita
Con: Amanda Ximena Moreno y Charyay,
Rosa Adela Calzada Ugalde,
Blanca Hurtado y
Leticia Amozos.
Hasta el 18 de noviembre
Sábados y domingos, 12:30 hrs.

SALA XAVIER VILLAUFRUTIA

El péndulo del mundo

Juego escénico a partir de
Antígona de Sófocles
Alicia Martínez Álvarez, dirección
Con: Lidia Peraldo y
Jessica Gilman.
Hasta el 15 de octubre
Lunes, 20:00 hrs.



Derviche

Cuentos sufi para incomodar a las convenciones
De: Kimona Escalante
Carlos Corona, dirección
Con: Miguel Flores, Erika de la Ulva,
Talia Marcela, Héctor Holten y
Miguel Conde.
Hasta el 9 de diciembre
Viernes, 20:00 hrs.
Sábados, 19:00 hrs.
Domingos, 18:00 hrs.
Suspende función: 2 de noviembre



Y Lázaro andó

Autor y Director: Adela Cuevas
Con: Guillermo Navarro y Estelina Beltrán
Del 29 de octubre al 1 de diciembre
Lunes y martes, 20:00 hrs.
Suspende función: 19 de noviembre

Arrullos para los niños despiertos

De: Gabriela Huesca y Berta Hiriant
Perla Szuchmacher, dirección
Del 13 de octubre al 9 de diciembre
Sábados y domingos, 13:00 hrs.

Las señoritas de Aviñón

De: Jaime Salom
Horacio Almada, dirección
Con: María Chayo, Flavia Velasco,
Andrés González Rubio,
Anabel Sarmiento,
Verónica Santoyo,
Daniela Carvajal y
Kerim Martínez.
Hasta el 16 de octubre
Lunes y martes, 20:00 hrs.



Marionetas de la esquina

Mia
De: Amaranta Leyva
Lourdes Pérez Gay y
Lucie Espindola, dirección
Con: Amaranta Leyva,
Alberto Domínguez,
Dario Álvarez y Paola Hurtado
Hasta el 9 de diciembre
Sábados y domingos, 12:30 hrs.



Muerte pa

De: Juan Villoro / Regina Quiñones, dir.
Con: Fernando Becarril, Juan Carlos Ren
Ma. Inés Pintado, Sergio Bonilla, Ricardo P
Del 8 de noviembre al 9 de dici
Jueves y viernes, 20:00 hrs.
Sábados, 19:00 hrs. / Domingos, 18:00 hrs.

TEATRO EL GALEÓN

Raschid 9:11

De: Jaime Chabaud / Raúl Quintanilla, dirección
Con: Daniel Martínez, José Sefami, Rosario Zúñiga,
Erika de la Rosa, Carlos Torrestorija, Carlos Coron
Carlos Padilla, Israel Martínez, entre otros
Del 26 de octubre al 9 de diciembre
Jueves y viernes 20:00 hrs.
Sábados, 19:00 hrs. / Domingos, 18:00 hrs.
Suspende funciones: 1 y 2 de noviembre

Reparador de su

Autor y director: Humberto
Con: Alaide Ibarra, Eric López, Lilla Go
Alejandra Zenteno, Raúl Ja
Bruno Benítez y Omar
Del 28 de octubre al 9 de dici
Sábados y domingos, 13:00 hrs.

Centro Cultural del Bosque

Paseo de la Reforma y Campo Marte

Desarrollado en convenio con el INAFAP,
Instituto Nacional de Cultura y Espiritualidad,
dependiente del trabajo del INAFAP, de la
Biblioteca de Gestión Teatral \$45.00

Información: 5282-1964

Con la colaboración de:

www.bellasartes.gob.mx

PROGRAMACIÓN SUJETA A CAMBIOS

DISCO DEL GRUPO ENFORTUNA



de vivir. Es también la comunión de la esencia hu-mana. Quienes cantan preservan la historia por medio de la poesía y de las antiguas palabras heredadas. En su quehacer convergen una concentración y una transmisión emanadas de la memoria ancestral.

El disco *La mar sefaradí* ha sido grabado por el grupo Enfortuna que dirige José Sefami. Se ha llevado a cabo una selección representativa, fruto de un trabajo de investigación, en cuanto a las canciones y romances dentro del extenso corpus musical existente. El grupo está integrado por los músicos: Manuel Ugarte, Jesús Cuevas, Gabriela Méndez; las voces de Guadalupe Méndez y José Sefami; los instrumentos son los propios de la tradición oriental como el oud árabe, el derbeke, la tabla o bien, entre otros, la vihuela, la gaita, las flautas dulces, el triángulo, los cascabeles. Se trata de un disco entrañable, que aparta del tráfigo e instala en el sosiego y el deleite.

ANGELINA MUÑOZ-HUBERMAN

La cultura sefaradí alcanzó su esplendor en la península ibérica, tanto en cortes cristianas como musulmanas, entre los siglos x y xv. Este periodo fue llamado Edad de Oro de la cultura hebrea en España. De su potencial humanístico, artístico, filosófico, religioso y científico podemos mencionar poetas como Shelomo ibn Gabirol, Moshé ibn Ezra, Yehudá ha-Leví o filósofos como Maimónides que conviven con una tradición popular expresada en el género de las jarchas, los romances, los cantos de boda, de muerte, las canciones de cuna, el refranero. La obra poética y sentenciosa de Sem Tob de Carrión merece un lugar aparte, así como los tratados de ética y la abundante literatura mística propia de la Cábala.

Sin embargo, será a partir de la lírica popular y del canto como la cultura sefaradí se manifieste con mayor calidez. El canto es el vuelo de la palabra hacia sí misma. Es la respiración del alma. El gozo

El cancionero sefaradí mantiene amorosamente la palabra, su pronunciación, el ritmo, la melodía, la métrica, el ceremonial de los judíos españoles desde la Edad Media hasta nuestros días. Representa la fidelidad a una lengua, lengua florida, capaz de albergar el apego a una tierra que, aunque injusta hacia la presencia judía en su territorio (no olvidemos que en ella se redacta el Edicto de Expulsión de 1492), fue llevada al exilio en cánticos y en poemas, sin rencor, sin odio, en plena vitalidad y generosidad. Se alude a temas bíblicos, amorosos, nostálgicos, fronterizos, propios de la tradición peninsular o de la inventiva sefaradí. Las referencias pueden incluir aspectos históricos o cotidianos y su creatividad seguirá desarrollándose con nuevos asuntos a partir de la expulsión de España.



ADQUIÉRELO EN subdireccion@pasodegato.com

PASODEGATO

REVISTA MEXICANA DE TEATRO

NOMBRE	
DOMICILIO	
COLONIA	
CIUDAD	DELEGACIÓN
ESTADO	C.P.
TELÉFONOS	FAX
CORREO ELECTRÓNICO	

Abatimos costos de mensajería y ahora la suscripción anual tiene un precio especial de \$150.00, envía este cupón hoy mismo por fax al 56 05 22 49 o llámame al teléfono 56 88 92 32 y 56 88 87 7.

Antes copia de depósito a nombre de José Sefami Millán en HSBC, cuenta 0402474144. Para información de suscripciones escribe a suscriptopdg@prodigy.net.mx

Pregunta por nuestros planes de suscripciones y por la opción de convertirte en un protector de este proyecto a partir de contribuciones solidarias. PASODEGATO, el INBA, el Centro Cultural Helénico, la UNAM, el Foro Luces de Bohemia, en el DF, y en Puebla el Centro Cultural Espacio 1900 y el Centro Cultural La Cloaca, te invitan al teatro gratuito 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 Lull, así como en los foros Teatro Contemporáneo, Luces de Bohemia, Casa del Teatro, La Madrugada, CADAC, Sogem, Librerías Siglo XXI Editores y Librerías Gananciales, así como con los Vocadores en los teatros del CC Helénico, del CC del Bosque y del CC Universitario. PASODEGATO, Eleuterio Méndez, 11 Col. Churubusco-Coyoacán, C.P. 04120, México, D.F. infopdg@prodigy.net.mx, visítenos en <http://groups.msn.com/PASODEGATO>

PASODEGATO

Si deseas depositar por internet, la CLABE interbancaria es: 0211 8004 0247 414 499

Universidad Autónoma de Nuevo León

presenta

Colección Teatro



UANL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE NUEVO LEÓN
Secretaría de Extensión y Cultura

DIRECCIÓN DE PUBLICACIONES
Biblioteca Universitaria "Raúl Rangel Frías"
Av. Alfonso Reyes 4000, Col. del Norte
C.P. 64440, Monterrey, Nuevo León
(81) 8329 4111

El teatro es guión y representación. La memoria escrita de los montajes de la Facultad de Artes Escénicas de la UANL, así como la dramaturgia mexicana contemporánea, queda registrada en las colecciones Teatro y Drama, compuestas por obras de reconocidos dramaturgos nacionales y locales, entre ellas, Lula y Perla (Más la justicia) de Emilio Carballido y Cielo Rojo de Alejandro Román. Estas series han contribuido a preservar el teatro como texto.

Colección Drama



PREMIO NACIONAL DE DRAMATURGIA "EMILIO CARBALLIDO" UANL 2007

Premio único de \$75,000.00 / Cierre de convocatoria 31 de octubre 2007

Mayores informes: (0181) 8329 4125 / Fax: (0181) 8329 4124 / email: damdc@mail.unal.mx



Texto, maroma y representación

Sergio Rommel Alfonso Guzmán

El libro aborda el fenómeno teatral de Baja California en tres dimensiones: la estrictamente dramática (literaria) mediante el análisis de textos fundamentales de la dramaturgia del norte; la propiamente escénica, enfocada al análisis de la puesta en escena, en cuanto fenómeno con lenguaje propio independiente del literario; y la social, que compete a disputas políticas y sociales que tienen como objeto la cuestión teatral.

El conjunto de artículos y ensayos compilados plantea la posibilidad del ejercicio crítico del espectáculo y del entorno teatral en nuestra entidad más allá de los linderos impresionistas y de la crítica literaria.



60

**Congreso
Iberoamericano de
Teatro Universitario**

25 representaciones teatrales

8 talleres y seminarios

5 mesas panel

3 conferencias magistrales

presentación de libros

módulos de extensión y difusión universitaria

en Chihuahua, México

del 21 al 28 de Octubre
en las instalaciones del ibArt y
el Teatro Fernando Saavedra



Universidad Autónoma de Chihuahua
Instituto de Bellas Artes
Asociación Iberoamericana de Teatro Universitario

www.uach.mx

Secretaría de Cultura



Teatro Benito Juárez

Villalargón 15, colonia Cuauhtémoc. ☐ Revolución ☎ 5592 7389



La sobrina del tío Bigornia

Del 20 de septiembre al 8 de octubre

Jueves y viernes 20:00 horas, sábados 19:00 horas,
domingos y lunes 18:00 horas.

De José Antonio Cisneros. Dirección de Tomás Ceballos.
En colaboración con el INBA.

Susana y los jóvenes

Del 11 al 29 de octubre

Jueves y viernes 20:00 horas, sábados 19:00 horas,
domingos y lunes 18:00 horas.

De Jorge Ibarquengoitia.
Dirección de Ignacio Flores de la Lama
En colaboración con el INBA.

Museo de la Ciudad de México

Paseo Sarzón 20, Centro Histórico.
Metro Creancas/Zocalo. ☎ 5522 9936

Nunca de olvidaré...

Frida Kahlo en la mirada de Nickolas Muray

**Martes a domingo
de 10:00 a 18:00 hrs.**

A partir del 20 de septiembre
60 fotografías de mediano formato sobre la pintora
latinoamericana más reconocida.

Abierta hasta el 30 de diciembre

Galería Abierta de las Rejas del Bosque de Chapultepec

Reforma y Gandhi

proceso

30 años fotoperiodismo

Del 3 de septiembre al 2 de octubre

Teatro de la Ciudad

Doneses 36, Centro Histórico. ☎ 5518 4926

Teatro del Farfuller Unos cuantos piquetito

Jueves 13 y viernes 14, 20:30

Ópera escrita y libreto de Frío S.

Por: Ximena Escobar

Dir: Mariana García León

Una ópera de cuatro actos, el mundo

muere, muere y muere la ópera que

muere de la responsabilidad.

Admisión: de \$174.00 a \$70.

50% de descuento a estudiantes, maestros y adultos mayores.

Teatro de la Ciudad

Doneses 36, Centro Histórico. ☎ 5518 4926

Regina Orozco rosa mexicana

espectáculo
música-teatro

Viernes 28, 20:30 horas

sábado 29, 20:00 horas

y domingo 30, 18:00 horas

Espectáculo de Regina Orozco

Después de un éxito rotundo

en el Zócalo y el Teatro Metropoli-

tanos disfruta en este nuevo escenario.

Admisión: de \$350.00 a \$70.

50% de descuento a estudiantes, maestros y adultos mayores.



Informes: 5662 7680
exts. 112 y 153

www.cultura.df.gob.mx

Que cómodas butacas

El sonido es maravilloso

Es impresionante la manera
en que cambian los escenarios

Los telones y cortinas
se ven muy bonitos

La iluminación
es sorprendente

Detrás de una gran obra, hay otra gran obra.

En Teletec ofrecemos la solución total
en mecánica teatral, audio,
iluminación, vestimenta teatral,
mobiliario e instalación.



TELETEC

Av. Central # 5 Mz 30 Lt 11, Col. Alca Blanco
CP 53370, Naucalpan, Estado de México
tel. (55) 5000 9400, fax (55) 5000 9401

e-mail: broadcast@teletec.com.mx • ventas@teletec.com.mx

El Gobierno del Estado de Querétaro, a través del Instituto Queretano de la Cultura y las Artes, y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, a través del Programa Cultural Tierra Adentro, convocan al

Premio Nacional de Poesía Joven Francisco Cervantes Vidal

Los trabajos deberán ser remitidos a:
**Premio Nacional de Poesía Joven
Francisco Cervantes Vidal 2007 - 2008**
Instituto Queretano de la Cultura y las Artes
Andador Venustiano Carranza
número 4, Centro Histórico
Santiago de Querétaro, Qro. C.P. 76000

Se otorgará un premio único e indivisible de \$ 50,000.00 (Cincuenta mil pesos 00/100 M.N.) en efectivo y diploma, así como su publicación en el Fondo Editorial Tierra Adentro.

El plazo de admisión de las obras
finalizará el **viernes 7 de diciembre
2007, a las 15:00 horas**

Para mayores informes, los interesados
podrán dirigirse a:

Instituto Queretano de la Cultura y las Artes
Tels. (442) 224-05-70, 212-02-55 y 214-22-59
Página en internet: www.culturaqueretaro.gob.mx
Correo electrónico: lpedraza@queretaro.gob.mx

Programa Cultural Tierra Adentro
Tels. (55) 1253-99-46, 1253-98-95
Correo electrónico: cbarraza@correo.conaculta.gob.mx



y Paso de gato **te invitan al cine**

Entrega esta cartelera en la taquilla de Cinemanía Plaza Loreto
Bella Epoca y te **regalamos** un boleto en la compra de



CINEMANIA PLAZA LORETO

Av. Revolución, esq. Río Magdalena, Col. Tizapan San Angel, Tel.: 5616 4836 / 5616 4837

CINE LIDO CINEMANIA CENTRO CULTURAL BELLA EPOCA

Tamaulipas esq. Benjamín Hill, Col. Condesa

PARA MAYORES INFORMES Y RESERVACIONES FAVOR DE LLAMAR AL TEL. 5276 7123

E-mail: contacto@cinemancias.com.mx

WWW.CINEMANIAS.COM.MX

SALAS, BAR, EXPOSICIONES, TALLERES, LIBROS, DVD, CD, REVISTAS



cinemanía

donde el cine abarca todos los sentidos

Plaza Loreto, Av. Revolución esq. Río Magdalena, Col. Tizapan San Angel

Cartelera

*descuento a estudiantes, Maestros a la Cultura, Seguro e INAPAM

Festivales

FESTIVAL INTERNACIONAL DE ARTES ELECTRÓNICAS Y VIDEO

TRANSITO_MX 02

Frontiers móviles

Del 13 al 19 de octubre.

Artistas, científicos, coleccionistas, tecnólogos, curadores, académicos y públicos diluirán límites disciplinares y territoriales, sobre proyectos de carácter híbrido que brindan estrategias relacionales.

Concurso, Muestra y Simposio.

Sedes:

CENTRO NACIONAL DE LAS ARTES.

CENTRO DE LA IMAGEN.

LABORATORIO ARTE ALAMEDA.



DON'T TRUST BUSH

Danza

FOLK DE JACARÉ 2007

Más allá de los troleos

HABIA UNA VEZ UNA BAILARINA

Compañía Proyecto Filigrana

Intensificadas y dirigidas por: Norma

Danzas clásicas de la India. El feminismo y la impregnación de contextos. Amor, locura, la comedia y la belleza del clown. Un juego de movimiento, gesto y música en el que fusionamos la poesía y el humor, la farsa y la didáctica...

A partir del 2 de noviembre

FORO DE LAS ARTES

CENTRO NACIONAL DE LAS ARTES

Río Churubusco y Tlalpan, Tel. 1253 9400

HOMENAJE A FRANCISCO GABILONDO SOLER "CRY CRY"

En el primer centenario de su nacimiento

(1907-2007)

Montaje: Francisco Gabilondo Soler

Coreografía: José Luis Cantales

Compañía Nacional de Danza

Director: Darío Blasco

Con la participación del Coro de Madrugadas de Belles Artes

TEATRO DEL PALACIO DE BELLAS ARTES

Av. Juárez y Eje Central Lázaro Cárdenas, Centro Histórico

Sábado 6 de octubre, 17:00 horas

\$ 100.00 a \$ 500.00



RENOVO 2007/2008

Temporada de teatro y cine español

ODISEA vs. EXIT

Compañía Fajardo M. Galán

Director: Beatriz Mallón

TEATRO RAÚL SIBRES CAMELO

CENTRO NACIONAL DE LAS ARTES

Río Churubusco y Tlalpan, Tel. 1253 9400

Debut: Jueves 4 y 11

Noviembre 5 y 12, 20:00 horas

Sábados 6 y 13, domingo 7 y 14, 18:00 horas

\$ 100.00

LES NOCES

Don Indaci

Coreografía: Emiliano Nájera

Música: Juan Rodríguez

EL TRIONFO DE AFRODITA

El concierto de Aislinn

Estudio

Coreografía: María Casades

Música: Carl Doff

Compañía Nacional de Danza

Director: Darío Blasco

Quinteto y Coro del Teatro de Bellas Artes

TEATRO DEL PALACIO DE BELLAS ARTES

Av. Juárez y Eje Central Lázaro Cárdenas

Centro Histórico

Debut: Domingo 25 y 26, 17:00 horas

Noviembre 10, 20:00 horas

Noviembre: Domingo 4, 17:00 horas

\$ 100.00 a \$ 500.00



EL CASCANUECES

(versión tradicional)

XXVII Temporada

Compañía Nacional de

Director: Darío Blasco

Música: Peter I. Tchaikóv

Coreografía: Darío Blasco

original de Lev Ivanov

Libreto: Marius Petipa

En la versión de Alejandro

de guerra de S. T. A. M.

AUDITORIO NACIONAL

Reforma y Campo Marte

Chapultepec

Breve temporada

a partir del 14 de diciembre



Literatura

27 FERIA

INTERNACIONAL

LIBRO INFANTIL

JUVENIL

Del 30 al 19 de noviembre

10:00 a 20:00 horas

CENTRO NACIONAL

DE LAS ARTES

Río Churubusco y Tlalpan

Tel. 1253 9400

Entrada libre



Música

MÉXICO EN ESCENA

CUARTETO LATINOAMERICANO

25 Años

Temporada Queridos Amigos

Obras de Gabriela Ortiz:

Anno foliado, dedicado

al Cuarteto Latinoamericano

Arnold Schoenberg:

La noche transfigurada op 4

Felix Mendelssohn:

Ócteto op 20

Huéspedes: Cuarteto Martínez Bourguet.

AUDITORIO BLAS GALINDO.

CENTRO NACIONAL DE LAS ARTES.

Río Churubusco y Tlalpan, Tel. 1253 9400

Jueves 25 de octubre, 20:00 horas.

\$ 100.00*

