

PASODEGATO

REVISTA MEXICANA DE TEATRO

PERFIL

VICENTE LEÑERO:
TALENTO NARRATIVO

ESCENA INTERNACIONAL
XI FESTIVAL IBEROAMERICANO
DE TEATRO DE BOGOTÁ

XIII FESTIVAL INTERNACIONAL
DEL TEATRO DALLAS

REPORTAJE ESPECIAL
ENTREVISTA A FERNANDO SAVATER

ESTRENO DE PAPEL
DIFÍCIL
GABRIEL CONTRERAS

DOSSIER

TEATRO
Y REALIDAD



textos de

TAVIRA, ALCÁNTARA, VILLARREAL, CORMANN,
DELCUVELLERIE, GARCÍA BARRIENTOS,
COSOY, GARZÓN, OBREGÓN, DIÉGUEZ,
ORTIZ, BOURGES, WEISZ Y ARAUJO



AÑO 6 / NÚMERO 32
ENERO / FEBRERO / MARZO 2008
\$50.00 PESOS MEX., \$7 USD, €5

EDICIÓN
COLECCIONABLE

32

Cartelera

*Descuento a estudiantes, maestros, Maestros a la Cultura, Sépalo e INAPAM

enero-marzo 2008



Exposiciones

CONSTRUYENDO EL VACÍO.

ARTE MODERNO DE LA COLECCIÓN DEL MUSEUM OF FINE ARTS DE HOUSTON

Se exponen obras relevantes como las propuestas fundacionales del arte abstracto de Piet Mondrian y Vilmos Huszar, así como creaciones de artistas norteamericanos como Robert Mangold, Sol LeWitt, Louise Nevelson y Gordon Matta-Clark, entre otros. Programa de colaboración entre el MAM y el Museum of Fine Arts de Houston.

MUSEO DE ARTE MODERNO.

Reforma y Gandhi, Chapultepec.
Hasta el 9 de marzo

ANNI Y JOSEF ALBERS.

VIAJES POR LATINOAMÉRICA

Selección de obras de pintura, fotografía, joyería y arte textil, que evidencian la gran influencia de las culturas precolombinas de Latinoamérica y su arte popular, en la trayectoria creativa de esta pareja de artistas, que enriquecieron la corriente abstracta del arte mundial.

Proyecto realizado en colaboración con el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y The Josef and Anni Albers Foundation.

ANTIGUO COLEGIO DE SAN ILDEFONSO.

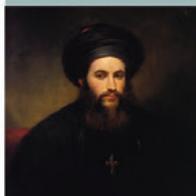
Justo Sierra 16, Centro Histórico.
Hasta el 31 de marzo

MODA, MODO, MIRADA. EL ATUENDO EN EL ARTE Y EN EL CUERPO

El objetivo es mostrar cómo el estudio de la moda, representada a través de diferentes disciplinas artísticas, puede contribuir a entender las formas de comportamiento y las relaciones de los individuos con su medio, definiendo incluso costumbres, perfiles y roles sociales. Cerca de 60 obras entre óleos sobre tela, lámina y madera, así como esculturas en bronce y porcelana.

MUSEO NACIONAL DE SAN CARLOS.

Puente de Alvarado 50, Tabacalera.
Hasta el 25 de febrero



TAMAYO REINTERPRETADO

Selección de cerca de cien obras; esta retrospectiva ofrece una lectura, bajo nuevas ópticas, del trabajo de Rufino Tamayo. Recorrido por diversas etapas del artista que abarcan más de 70 años de creación en las ciudades de México, Nueva York y París, con especial énfasis en las décadas de 1940 y 1950.

MUSEO TAMAYO ARTE CONTEMPORÁNEO.

Reforma y Gandhi, Chapultepec.
Hasta el 20 de enero



OJOS PARA VOLAR

Graciela Iturbide.

Reúne 50 imágenes representativas del trabajo de Iturbide a lo largo de 30 años de trabajo.

PREMIO UNIÓN LATINA-MARTÍN CHAMBI

Obra de los últimos tres fotógrafos ganadores del Premio: Julio Estrada (Venezuela), Francisco Aguirre (México) y Thiago Barros (Brasil).

ARQUEOLOGÍA URBANA

Ernesto Ramírez.

Hoy día la cultura del desperdicio orilla a los individuos a sustituir más pronto los bienes y servicios que están a su alrededor, ignorando que cada artículo o bien público o privado posee una estética y es testigo de su época, es decir, es la próxima arqueología urbana.

PAÍS DE LUZ

Talleres de Fotografía Social-Perú (TAFOS).

CENTRO DE LA IMAGEN.

Plaza de la Ciudadela 2, Centro Histórico.
Entrada libre
Hasta el 2 de marzo

Homenaje Nacional. Diego Rivera 1886-1957

DIEGO RIVERA:

NACIMIENTO DE UN PINTOR

La época de formación del artista, desde su ingreso a la Academia de San Carlos hasta su partida a Europa. La muestra se complementa con obras de algunos de sus maestros, como José María Velasco, Germán Gedovius, Santiago Rebull y Saturnino Herrán, así como de compañeros de estudio.

MUSEO MURAL DIEGO RIVERA.

Balderas y Colón, Centro Histórico. Hasta el 30 de marzo

**A TRAVÉS DEL PROGRAMA OPORTUNIDADES
DEL GOBIERNO DE LA REPÚBLICA, CINCO MILLONES
DE FAMILIAS TIENEN MÁS APOYO PARA SALIR ADELANTE**



Más de cinco millones de niños, niñas y jóvenes son becarios de Oportunidades. Con los apoyos de alimentación y salud mejoran su aprovechamiento. Gracias al respaldo de maestros y autoridades educativas.

Al desarrollar sus capacidades, 25 millones de mexicanos pueden vincularse con los programas sociales y productivos que les ofrecen gobiernos e instituciones.



La política social del Gobierno de la República es IGUALDAD DE OPORTUNIDADES

Para más información llama al teléfono 01 800 500 50 50, sin costo para ti.

Oportunidades

www.oportunidades.gob.mx

www.sedesol.gob.mx

Este programa es público, ajeno a cualquier partido político. Queda prohibido el uso para fines distintos al desarrollo social.

SEDESOL

LA OCIOSIDAD
NO ES LA MADRE
DE TODO LO PADRE



Aspecta tu

La Guía de México
tiempo libre[®]

Búscala los jueves

Secretaría de Cultura



Antiguo Colegio de San Ildefonso

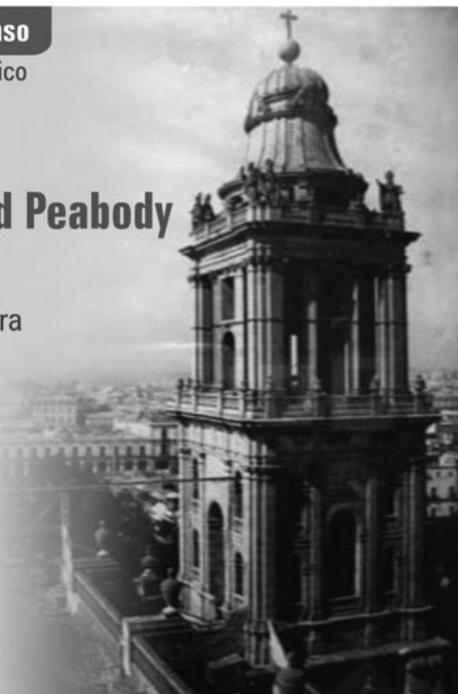
Justo Sierra No. 16, Centro Histórico

Guillermo Kahlo y Henry Greenwood Peabody

Dos miradas a la arquitectura
monumental

Fotografías de los templos
y edificios coloniales
más relevantes

Concluye
el 27 de enero



Rejas del Bosque de Chapultepec

Reforma y Gandhi

Leo Matiz en México

Del 20 de diciembre
al 19 de enero

Acceso gratuito



Centro Cultural Ollín Yoliztli

Av. Periférico Sur No. 5141, Col. Isidro Fabela
Informes: 56 06 81 91 y 56 06 60 89

Movimiento

Exposición de Fotografía

Pasillo Paralelo de Arte

Inauguración
17 de enero

Lunes a viernes
de 10.00 a 18:00 hrs



Entrada libre

Antiguo Colegio de San Ildefonso

Justo Sierra No. 16, Centro Histórico

René Burri, Un mundo

Más de 380 imágenes captadas
en los últimos 50 años

Martes a Domingo de 10:00 a 17:30 horas.

Finaliza el 13 de enero

Entrada \$45.00

50% estudiantes y maestros con credencial
Menores y adultos mayores, entrada libre

Martes entrada libre



Museo de la Ciudad de México

Pino Suárez No. 30, Centro Histórico

Teléfono y fax: 55 22 99 36 y 55 42 00 83

Tunick antes del Zócalo

Del 30 de octubre al 10 de
febrero de 2008

Una retrospectiva de la obra
de Spencer Tunick desde
1992 hasta 2006



Rivera, el color de los murales

Fotografados que reproducen
detalles de sus obras

Del 30 de octubre
al 10 de febrero de 2008

Martes a domingo
de 10:00 a 18:00 horas

Entrada: \$20.00,
50% estudiantes,
maestros con credencial
y adultos mayores.
Miércoles, entrada libre



Museo de la Ciudad de México

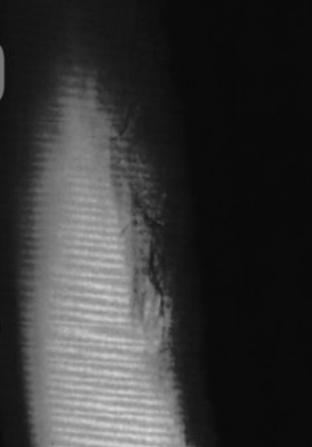
Pino Suárez No. 30, Centro Histórico

Teléfono y fax: 55 22 99 36 y 55 42 00 83

El Clauselito Saúl Villa

Del 4 de diciembre
al 10 de febrero de 2008

Ubicado a un lado del estudio del pintor impresionista
Joaquín Clausell, el espacio inicia actividades
con una exposición individual de uno de los pintores
mexicanos más importantes.



Informes: 5662 7680
exts.112 y 153

www.cultura.df.gob.mx

AÑO 6
NÚMERO 32
ENERO-
MARZO, 2008



En portada:
Los cuatro cantos de la bestia,
de David Herce,
Fotografía:
Alberto Canasasco



Recuadro de DOSSIER:
*1ª Campaña
de Vacunación Cultural*,
por la compañía
La Biznaga Teatro
©Porfirio Cadillo

- 6 ABREBOCA**
OFICIO ACTORAL
MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA
JUAN DE ZABALETA
- 7 PERFIL**
ANDANZAS POR GÉNEROS
DIVERSOS DE UN TALENTO
NARRATIVO SINGULAR
ENTREVISTA DE ALEGRÍA MARTÍNEZ
A VICENTE LEÑERO
- 11 VICENTE LEÑERO: LA
EXPRESIÓN MÁS RADICAL DE
LAS POSIBILIDADES
DEL REALISMO**
LUIS DE TAVIRA
- 12 UNA INTUICIÓN PRIVILEGIADA**
ALEJANDRO LUNA
- 13 VOCACIÓN NARRATIVA**
REDACCIÓN PdeG
- 16 DOSSIER**
TEATRO Y REALIDAD
- 18 TEATRO, REALIDAD Y VERDAD**
LUIS DE TAVIRA
- 21 MIMESIS, TEATRO Y REALIDAD**
JOSÉ RAMÓN ALCÁNTARA
- 24 PUESTA EN TEXTO
DE UNA APUESTA EN DUDA**
ALBERTO VILLARREAL
- 26 CRISIS DE LA REPRESENTACIÓN /
REPRESENTACIÓN DE LA CRISIS**
ENZO CORMANN
Trad.: GEORGINA TÁBORA
- 30 LA RESISTIBLE ASCENSIÓN
DEL GLADIADOR**
JACQUES DELCUVELLERIE
Trad.: LAURE RIVIERE
- 33 TEATRO POSDRAMÁTICO
Y JUEGOS (DE MANOS)
CON LA REALIDAD**
JOSÉ-LUIS GARCÍA BARRIENTOS
- 35 REPRESENTAR EN EL TEATRO**
GABRIEL COSOY
- 36 ¿QUÉ ESPERAR
DE LO QUE NOS ESPERA?**
JOSÉ DOMINGO GARZÓN
- 38 LA CONCIENCIA
DE LA FICCIÓN**
RODOLFO OBREGÓN
- 40 EL TEATRO TRASCENDIDO.
LOS ESCENARIOS DE LO REAL**
ILEANA DIÉGUEZ
- 43 LA REALIDAD PROMETIDA**
RUBÉN ORTIZ
- 47 SRE: VISITAS GUIADAS**
HÉCTOR BOURGES VALLES
- 49 UNA POLÍTICA PERSONAL:
COMO AFORISMO DE LA
REPRESENTACIÓN**
GABRIEL WEISZ
- 51 MIRADA DIFUSA:
LA REALIDAD VISTA
A TRAVÉS DE LA RENDIJA**
RAQUEL ARAUJO MADERA
- 55 REPORTAJE ESPECIAL**
LA VISIÓN DEL TEATRO
DE FERNANDO SAVATER
ENTREVISTA DE JAIME CHABAUD
A FERNANDO SAVATER
- 57 POR UN ARTE
BIEN DOCUMENTADO**
ENTREVISTA DE HUGO CORRIPIO
A ÉDGAR CEBALLOS
- 60 REPÚBLICA DEL TEATRO**
JALISCO
DULCINEA LANGFELDER
EN GUADALAJARA
LA CASA SUSPENDIDA
FAUSTO RAMÍREZ
- 62 MICHOACÁN
ITINERANCIA:
LA PUESTA EN ESCENA
Y EL PÚBLICO**
GUNNARY PRADO
- 64 NUEVO LEÓN**
LUIS MARIO GARZA:
LA ESCENOGRAFÍA,
UN TRABAJO COMPLEJO
HERNANDO GARZA
- 66 QUERÉTARO**
TEATRO, POLÍTICA
Y EMIGRACIÓN
MARIANA HARTASÁNCHEZ
- 68 ZACATECAS**
FERNANDO CALDERÓN
Y EL TEATRO SIN TIERRA
JAVIER ACOSTA
- 72 ESCENA ALTERNA**
PERFORMANCE: UNA
BURBUJA EN TIEMPO REAL
NIÑAYHARED (1814)
- 74 ESCENA INTERNACIONAL**
CUMPLE VEINTE AÑOS EL FITB
ADELA DONADÍO
- 76 DEL SILENCIO DE AZTLÁN
A DALLAS**
YGOR ZAMORA
- 78 100 AÑOS DE VIDA
Y DANZA BUTOH: SENSEI**
KAZUO OHNO
ESPARTACO MARTÍNEZ
- 81 ESCENA JOVEN**
LAGARTIJAS TIRADAS AL SOL
LUIZA PARDO Y GABINO RODRÍGUEZ
- 82 CONTRA EL OLVIDO**
RAFAEL SOLANA
Y LA PASIÓN DEL TEATRO
MARIO SAAVEDRA
- 87 ESPACIO EDITORIAL
DE LA COMUNIDAD
IBEROAMERICANA DE TEATRO**
CONJUNTO: NÚMERO 144
- RG7: REVISTA GALLEGA DE
TEATRO**
REDACCIÓN PdeG
- 88 LIBROS**
REDACCIÓN PdeG
- 90 SUGERENCIAS FELINAS**

ESTRENO DE PAPEL
DIFÍCIL

GABRIEL CONTRERAS



DIRECTOR **JAIME CHABAUD***
 SUBDIRECTOR **JOSÉ SEFAMI**
 EDITORA **LETICIA GARCÍA**

CONSEJO EDITORIAL
EDGAR CHÍAS
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 ITURRIAGA
 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

COORDINADORES DE SECCIONES FIJAS EN LOS ESTADOS
 JALISCO: **FAUSTO RAMÍREZ**
 MICHOACÁN: **FERNANDO ORTIZ**
 NUEVO LEÓN: **HERNANDO GARZA**
 QUERÉTARO: **LEONARDO KOSTA**
 ZACATECAS: **VÍCTOR HUGO RODRÍGUEZ**

IMPRESIÓN **OFFSET SANTIAGO**
 DISTRIBUCIÓN **PASODEGATO**

PASODEGATO, REVISTA MEXICANA DE TEATRO
 revista trimestral núm. 32, ENERO, FEBRERO, MARZO 2008.
 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:
 editorialpdg@gmail.com
 editor@pasodegato.com
 distribucion@pasodegato.com
 difusion@pasodegato.com
 infopdg@prodigy.net.mx
 admonpdg@prodigy.net.mx
 suscriptorpdg@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 (EECIT)
 y se publica gracias al apoyo de las siguientes instituciones:
 CNCA, INBA y Universidad de Guadalajara,
 así como de los gobiernos de
 Michoacán, Nuevo León, Jalisco y Zacatecas.

*Sistema Nacional de Creadores de Artes (FONCA).

EL CONTENIDO DE LOS ARTÍCULOS
 ES RESPONSABILIDAD DE LOS AUTORES.

REALIDAD VS. FICCIÓN Y 6 AÑOS DE PASO DE GATO

Ficción o no, la revista que tiene en sus manos, lector, cumplió 6 años de andar la legua y de transformarse continuamente como el ser vivo que es, dando vida a hijos editoriales (y no sólo editoriales) al llegar a una extraña madurez que la empujaba a la reproducción. Cuadernos de Dramaturgia Internacional, de Dramaturgia Mexicana, de Dramaturgia para Joven Público y de Ensayo Teatral (nuestros libritos de pequeño formato y gran contenido), llegaron a la treintena en una carrera meteórica de sólo nueve meses, lo que dura un embarazo. Por si fuera parir poco, lanzamos un Portafolios Teatral de lujo con lo mejor de los realizadores escénicos nacionales en vestuario, escenografía e iluminación; también un CD interactivo con todos nuestros números desde el mitológico cero hasta el 31; y, la rifa del tigre, una revista televisiva todos los miércoles a las 21:30 horas por Canal 22, la televisión cultural mexicana. ¿Realidad, verdad, ficción?

“¿Cuál es la porción de realidad abarcable o tolerada por lo humano?”, se pregunta Alberto Villarreal en este número que hemos dedicado justamente al asunto hoy más que nunca confundido y confundible de Teatro y Realidad. ¿El teatro es un co-relato de lo real? ¿La realidad es invento de la ficción o ésta crea la distancia que requiere aquélla para ser comprendida? Con una “nómina” de lujo, nacional e internacional, este Dossier se lanza al desciframiento de esos enigmas en un momento en el que la propia representación es cuestionada en tanto concepto y mecanismo vigente (o no) de la teatralidad en muchos lugares del mundo. Entonces, pues, estas páginas van desde plantear el oxímoron no-representación o el adelgazamiento de la representación a través de “dispositivos escénicos” que buscan la irrupción de la

realidad o la puesta en duda de la misma (que Rubén Ortiz enuncia que “no son, ni pueden ser la panacea [sino] reflexiones pertinentes, no la imposición de un modelo”); hasta plantearse el problema de los realismos y de la ficción misma que para Tavira es el “parámetro que cifra el enigma de la realidad [...] La ficción se reserva verdades que son inaccesibles a la conciencia racional acostumbrada a medir, probar y comprobar [...] puede equivocarse, pero siempre sucede”.

Sin agotar el asunto, como resulta siempre que tocamos las cuestiones medulares, este Dossier abre y abre preguntas que se multiplican en el juego de espejos que quiere Schnitzler. Quizá una de las que más me inquieta en lo personal del material reunido es la relación butaca-escenario y su desgaste en tanto inercia y propiciadora de un teatro muerto por adelantado. El teatrista francés Enzo Cormann se pregunta qué lugar es el que debe ocupar hoy la “conurrencia” (término con el que desplaza al de público). Sea desde un teatro tradicional o posdramático (con todo, que no es poco, lo que haya en medio), quizá el cuestionamiento en cuanto a desde dónde se elabora la “ficción” (adelgazada, extenuada, diluida, con apariencia de inexistente o como sea) y para quién (esa siempre desconocida conurrencia), pasando por el cómo de la representación, sigue siendo la labor más ardua que se debe plantear el teatro hoy.

No resulta, pues, fortuito que este número de PasodeGato también esté dedicado a uno de los constructores más radicales del realismo mexicano, el maestro Vicente Leñero. Trayecto largo de experimentación con el realismo que va de *La visita del ángel* hasta *Nadie sabe nada* y que ha sido uno de los más fértiles maestros de nuestro teatro moderno.

En esta edición podrá hallar el lector la cuarta convocatoria al Premio de Ensayo Teatral que convocamos en feliz complicidad con el Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli.

JAIME CHABAUD



EL ACTOR, SEGÚN
MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA

Sé todo aquello que cabe
en un general farsante;
sé todos los requisitos
que un farsante ha de tener
para serlo, que han de ser
tan raros como infinitos.
De gran memoria, primero;
segundo, de suelta lengua;
y que no padezca mengua
de galas es lo tercero.
Buen talle no le perdono,
si es que ha de hacer los galanes;
no afectado en ademanes,
ni ha de recitar con tono.
Con descuido cuidadoso,
grave anciano, joven presto,
enamorado compuesto,
con rabia si está celoso.
Ha de recitar de modo,
con tanta industria y cordura,
que se vuelva en la figura
que hace de todo en todo.
A los versos ha de dar
valor con su lengua experta,
y a la fábula que es muerta
ha de hacer resucitar.
Ha de sacar con espanto
las lágrimas de la risa,
y hacer que vuelvan con prisa
otra vez al triste llanto.
Ha de hacer que aquel semblante
que él mostrare, todo oyente
le muestre, y será excelente
si hace aquesto el recitante.

Pedro de Urdemalas,
publ. 1615. Acto III, vv. 2894-2927

JUAN DE ZABALETA DEFIENDE A LOS ACTORES

[...] porque los comediantes son la gente
que más desea agradar con su oficio entre
cuantos trabajan en la república. Tanta es
la prolijidad con que ensayan una comedia
que es tormento de muchos días ensayarla.
El día que la estrenan diera cualquiera de
ellos de muy buena gana la comida de un
año por parecer bien aquel día. En saliendo
al tablado, ¿qué cansancio, qué pérdida
rehúsan, por hacer con fineza lo que tienen
a su cargo? Si es menester despeñarse, se
arrojan por aquellas montañas que fingen
con el mismo despecho que si estuvieran
desesperados; pues cuerpos son humanos
como los otros, y les duelen como a los
otros los golpes. Si hay en la comedia un
paso de agonizar, el representante a quien
le toca se revuelca por aquellas tablas
llenas de salivas, hechas lodo, de clavos
mal embebidos y de astillas erizadas, tan
sin dolerse de su vestido como si fuera de
guadamacil, y las más veces vale mucho
dinero. Si importa al paso de la comedia
que la representante se entre huyendo, se
entra, por hacer bien el paso, con tanta
celeridad que se deja un pedazo de la
valona, que no costó poco, en un clavo,
y se lleva un desgarrón en un vestido que
costó mucho. Yo vi a una comedianta de
las de mucho nombre (poco ha que murió)
que representando un paso de rabia,
hallándose acaso con el lienzo en la mano,
le hizo mil pedazos por refinar el afecto
que fingía; pues bien valía el lienzo dos
veces más del partido que ella ganaba. Y



aun hizo más que esto, que porque pareció
bien entonces, rompió un lienzo cada día
todo el tiempo que duró la comedia. Con
tan grande extremo procuran cumplir con
las obligaciones de la representación por
tener a todos contentos que, estando yo en
el vestuario algunos días que había muy
poca gente, les oía decirse unos a otros que
aquellos son los días de representar con
mucho cuidado, por no dar lugar a que
la tristeza de la soledad les enflaquezca
el aliento, y porque los que están allí no
tienen la culpa de que no hayan venido
más, y sin atender a que trabajan sin
aprovechamiento, se hacen pedazos
por entretener mucho a los pocos que
entretienen. Todo esto lo deben agradecer
todos, porque cada uno está representando
el todo a quien este gusto se hizo. Cuando
no hubiera más culpa en tratarlos mal que
la ingratitud, era grande culpa.

“La comedia”,
en *El día de fiesta por la tarde*, publ. 1660



ENTREVISTA A VICENTE LEÑERO

ANDANZAS POR GÉNEROS DIVERSOS DE UN TALENTO NARRATIVO SINGULAR

Alegría Martínez

Vicente Leñero afirma que en el teatro ya dijo todo lo que tenía que decir. Su búsqueda personal se ha centrado, más allá de contar historias, en encontrar nuevas formas para contarlas. Dramaturgo consciente de que se escribe para la escena, al rescate del realismo exacerbado, creador de teatro documental, periodista, amante del deporte y del dramatismo que envuelve a los perdedores, no oculta su decepción por el desdén que los directores muestran hacia la dramaturgia mexicana, aunque observa que actualmente hay una dramaturgia viva y fuerte digna de ser alentada.

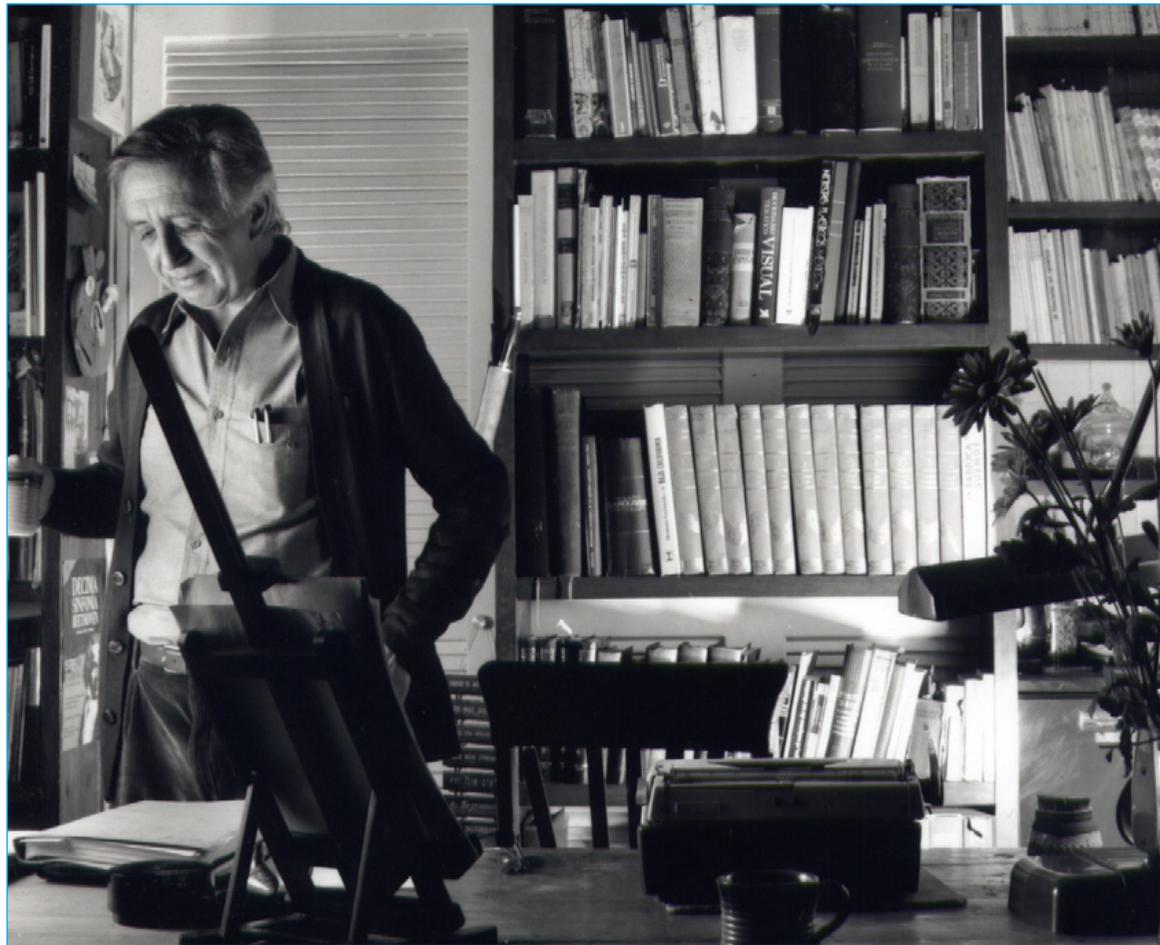
A unos meses de que el Fondo de Cultura Económica publique dos tomos de sus obras teatrales y uno de *Vivir del teatro*, Vicente Leñero se adentra en el cuento, en otra búsqueda ilimitada.

¿Qué le hizo acercarse al teatro y qué le hizo alejarse de él?

Crecí muy ligado al teatro como espectador y de niño haciendo funciones de títeres con mis hermanos. Siempre tuve la inquietud de escribir para teatro. Y, claro, por encima de todo, siempre me ha interesado la narrativa, la novela especialmente. Como ya tenía una experiencia larga escribiendo —dos años radionovelas y luego seis más telenovelas—, sentí que eso me podía contaminar en cuanto a la escritura de teatro, que me iban a salir rollos de ese tipo; parece chiste pero me preocupaba mucho.

En ese entonces, Gregorio Lemercier —que era el Prior de un monasterio benedictino en Cuernavaca— tuvo una disputa con el Vaticano porque él había conseguido que se psicoanalizaran los monjes y, en pleno Concilio Vaticano Segundo —cuando todavía no se dirimían mucho las cuestiones—, se lo impidieron y él hizo un escándalo. Yo había seguido de cerca toda esa pugna y pensé que podía ser tema de una obra de teatro.

Estaba muy impactado por una puesta en escena de José Luis Ibáñez: *Asesinato en la catedral*, de T. S. Elliot. Así que escribí una obra de teatro un poco poética con una estructura mucho más libre, no con una línea realista como la que después seguí. Así empecé, y cuando se estrenó, como era un tiempo de mucho escándalo —fines de 1968—, había mucha inquietud de rebeldía porque también en la Iglesia se presentaban problemas de autoritarismo. Esa obra se llama *Pueblo rechazado* y trata sobre el autoritarismo en la Iglesia como reflejo del autoritarismo en cual-



quier otra parte. Cuando empecé me fue maravillosamente bien.

Primero le ofrecí la obra a José Luis Ibáñez. Yo no estaba muy conectado con el ambiente teatral y a él lo conocía de hacía mucho tiempo, tenía la memoria de que había hecho un montaje extraordinario de *Asesinato en la catedral*, pero a él no le interesó y me acerqué a Ignacio Retes, a quien no conocía; él se interesó y finalmente se montó la obra. Funcionó muy bien, la montamos en el Teatro Xola durante la Olimpiada Cultural del 68, se formó una compañía con Enrique Lizalde y fue una obra muy exitosa en ese sentido de las cosas escandalosas.

El teatro me sorprendió, me subyugó, y de ahí empecé a hacer obras que eran un poco adaptaciones. Éste era un teatro de algún modo periodístico, y aunque los personajes no se llamaban

por su nombre, el Prior como personaje se llamaba Prior pero era Lemercier y el obispo se llamaba así también, pero era Méndez Arceo; en fin, me fue muy bien.

Luego Retes me sugirió que adaptara *Los albañiles* al teatro y ahí empecé a escribir teatro en dos vertientes, una a la que yo llamaba Teatro Documental, que se trataba de obras que tenían

que ver con la realidad, entre las que —además de *Pueblo rechazado*— escribí *Compañero* sobre El Che Guevara, después *El juicio de León Toral* —sobre el asesino de Álvaro Obregón—, y más tarde escribí sobre *Morelos*. Ésta fue una línea que seguí paralela a otra, pero casi todas de alguna manera eran adaptaciones de otros trabajos.

En ese tiempo la gente iba al teatro, se daban funciones toda la semana y el público iba al Teatro Xola y me fue muy bien con *Los albañiles*. Después adapté *Los hijos de Sánchez* en esa línea de teatro documental.

La mudanza fue mi primera obra sin antecedentes documentales ni periodísticos, en la que el tema era apropiado para teatro. A ésta llegué después, porque eso lo fui descubriendo con el tiempo, cuando llegué a la conclusión de que son las historias las que piden el género. Uno se en-

© Lorena Alcaraz

frenta a una historia y se da cuenta si funciona teatral o novelísticamente, o para un cuento o mejor cinematográficamente. El poder transitar por varios géneros le da al escritor libertad de expresión. Hay historias que piden el teatro porque éste —al menos como yo lo entiendo— se finca en el espacio teatral. Uno escribe para un espacio teatral donde la gente se comporta. Yo empecé en 1968 y ahora cumpliría 40 años de escribir teatro, que ya es bastante.

Recuerdo mucho las aportaciones de Alejandro Luna en las obras en las que trabajé con él, desde *Los hijos de Sánchez*, por ejemplo, que fue el primer trabajo, así como con *La mudanza*, para la que se preocupó de cómo llenar, con verosimilitud, ese apartamento con los muebles de una casa. En provincia llegué a ver puestas en escena de *La mudanza* en que llenaban el escenario de cosas: mesas sacadas de una oficina y amontonaban objetos, pero de lo que se trataba era de que metieran los enseres de una casa que eran casi medidos, y los cargadores tenían que cargar, no hacer como si cargaran; las cajas estaban llenas y pesaban.

Fue una aportación, porque era una obra escrita un poco para Julio Castillo en algún momento, en la que yo quería cumplir dos pasos: hacer un teatro rabiosamente realista y por lo tanto naturalista hasta el extremo, y combinarlo en la segunda parte con un teatro poético. Pero Adam Guevara, que era el director, me dijo: no, para esta segunda parte no me funciona, y de alguna manera la abrevió y la condensó en un teatro realista. Pienso que de algún modo Adam Guevara me descubrió un mundo y se quedó pendiente ese experimento que yo quería hacer de pasar de un teatro realista a un teatro fantástico, imaginario, poético.

Cuando dejé el teatro fue porque ya había dicho todo lo que tenía que decir. Pienso que ya transité por este medio que es difícil, muy complejo: el escritor tiene que lidiar con directores —a veces es muy difícil entenderse con ellos— y también con los productores; es difícil conseguir el montaje de las obras, y sentí que ya había dicho todo lo que tenía que decir.

Ahora el Fondo de Cultura Económica va a publicar todo mi teatro completo en dos tomos y un tomo más de *Vivir del teatro*, porque fui escribiendo mis reseñas sobre lo que me pasaba. Alguien me dijo alguna vez que eran mejor mis historias sobre lo que había pasado con las obras

que las mismas obras. En fin, así empecé y así terminé.

Quedó una obra pendiente que es la adaptación de una novela que me pidió originalmente Jesús Hernández Torres, quien consiguió los derechos para adaptar una obra del novelista Gaarder, escritor noruego que tuvo mucho éxito con *La historia de Sofía* y después publicó una novela corta sobre la concubina de San Agustín, y yo adapté esa obra. Eso fue lo último que escribí, es una obra que no se ha estrenado, que tienen en proyecto Rebeca Jones y Alejandro Camacho pero se ha quedado pendiente.

Lo que yo hacía era escribir una obra y esperar a que se montara para escribir otra, no era un dramaturgo que guardara en mi cajón las obras, porque su destino es la puesta en escena más que la publicación, que es una manera de guardarlas, de detenerlas. Lo que hace teatro al teatro es que las obras se monten, porque son para ser vistas más que para ser leídas.

Se pueden conservar y yo tengo todas mis obras que se han publicado, pero lo importante es que den el siguiente paso, que se escenifiquen y que el dramaturgo pueda verlas, aunque a veces es mejor no verlas.

¿Le ha preocupado la necesidad de reconocernos?

Eso lo doy por un hecho, me siento en un teatro muy nacido de mi entorno, de lo que yo veo. Yo no pretendo ser, ni he pensado en cómo se es, un autor internacional. Escribo para mi momento y para mi época. Muy pocas de mis obras se han presentado fuera de mi país, soy un dramaturgo profundamente local en ese sentido, y eso es lo que me interesa. Incluso en la narrativa soy muy local y pienso que las historias vienen a mí, pero busco una forma de contarlas.

¿Piensa que su teatro aporta una respuesta a nuestra incesante búsqueda de identidad extraviada?

No puedo decir eso; yo escribí teatro dentro de las diferentes corrientes que se presentaban, dentro del rescate del realismo, por ejemplo, eso me importaba mucho y hay obras que no pertenecen al teatro documental sino a cómo se podía, en el teatro, exacerbar el realismo, llevar a sus extremos el comportamiento de la realidad, el naturalismo exacerbado en función de presentarlo como si el espectador fuera un espía. Eso me preocupó mucho y ya venía un poco en *La mudanza* y luego lo experimenté en *La visita de ángel*, porque me interesaba tomar el realismo y llevarlo a sus extremos. Pero mi principal preocupación fue no sólo pensar una historia que pudiera funcionar teatralmente, sino cómo contarla y cada historia pide su forma, su régimen.



La visita del ángel, foto tomada del libro Alejandro Luna, escenografía, Ediciones El Milagro, FIC, Conaculta-INBA

Siento que Emilio Carballido es el mejor dramaturgo porque sigue esa línea del realismo, él lo ha exacerbado también de pronto. Luego desarrolló el costumbrismo, que es un género un poco hecho a un lado y que él cultivó bien —además de González Caballero, por ejemplo, quien era también un hombre muy inquieto—. Lo que me llama la atención de Carballido es que siempre tiene propuestas en el realismo, en la poética, en la forma de mirar los acontecimientos, tiene una riqueza teatral que pocos escritores hemos alcanzado. No me quiero comparar, lo que pasa es que, como escritor, siempre he sido un obsesivo de la forma en todos los géneros en los que he incursionado, me preocupa cómo romper el tiempo, por ejemplo. Cuando hice *El callejón de los milagros*, para cine, me interesaba contar esas historias que se daban en la novela de Mafuz, profundamente costumbrista, encontrar cómo romper ese esquema y partir las historias de esos cuentos, eso me ha preocupado mucho.

Usted dijo en una ocasión que le hubiera gustado que Retes dirigiera todas sus obras. ¿Qué le dio Retes como director, como colaborador?

Me abrió al mundo del teatro, lo siento como mi gran padrino, es quien me contagió el entusiasmo por el teatro; conmigo por lo menos, se preocupó por montar lo que el dramaturgo quería decir. Retes creía en la dramaturgia y algunas cosas funcionaron bien y otras funcionaron mal —no por culpa de Retes, sino por culpa mía—, pero era un hombre íntegramente dedicado al teatro, como hay muchos, con el que me conecté muy bien.

Cuando murió Retes, Tavira, por ejemplo, lo encomiaba mucho como hombre de teatro, como un gran actor, pero no como un gran director, que yo creo que también era. Fue un gran director con una mirada diferente a la que tenía la corriente de los escritores del fenómeno escénico, de la



Los hijos de Sánchez, foto tomada del libro Alejandro Luna, escenografía, Ediciones El Milagro, FIC, Conaculta-INBA

imagen escénica. Lamento no haber seguido con Retes todo el tiempo.

¿Y por qué no lo hizo?

Porque yo también necesitaba experimentar, no sólo con mis historias, sino con los directores, pero son aislados los directores; de pronto El Perro, José Estrada, dirigió *Pelearán dos rounds*, pero murió muy joven. Con Pepe Solé monté algo, con Abraham Oceransky también. Hubo otros directores, pero nunca ha habido una relación tan estrecha como con Retes y luego como la que hubo con Tavira, los directores con los que más trabajé.

¿Qué fue lo que más le gustó al trabajar con Luis de Tavira?

Con Luis de Tavira hice dos de los trabajos que más me han gustado: *Nadie sabe nada* y *Clotilde en su casa*, porque ésas las planeamos juntos. Cuando decidimos montar *Nadie sabe nada*, le dije: ¿por qué no montamos un *thriller*?, cuando él estaba en el CET, pero lo que me interesaba de esto era la simultaneidad que sólo en un teatro se puede montar, porque ahí pueden suceder varias acciones al mismo tiempo y el espectador es el que las elige en ese mismo instante. Por más simultánea que pueda ser la literatura, no logra lo que consigue el teatro; ni en el cine pude lograr tener nueve espacios como aquellos en donde se daba nuestra historia continuamente.

Luego él quería montar *Clotilde en su casa* de Ibarguengoitia, ¿pero cómo contarla junto con la historia de Ibarguengoitia, que el espectador pudiera verlo a él escribiendo, relacionado con Rodolfo Usigli, su historia? ¿Cómo dividir el espacio? Esto lo hizo muy bien Alejandro Luna, aislando la cantina que es el entorno en el que ubicamos al dramaturgo y al mismo tiempo presentando la historia mezclándose con sus vivencias personales; el acto de escribir, eso me preocupaba mucho y pensaba que en el teatro se podía dar porque él escribía ahí, en la cantina, o dialogaba sobre lo que estaba escribiendo, ahí sucedía todo. Esos dos trabajos fueron de lo mejor que hice con Tavira.

Hubo otras puestas en escena que con el tiempo no me dejaron tan satisfecho porque él como director tenía una preocupación que rebasaba mi obra. Tavira es un escritor y director de una po-

derosísima imaginación y capacidad de recursos, que toma las obras para hacer su propia lectura. Así que con las otras obras que hicimos, se trataba de una lectura que él hacía, que podía ser muy legítima, pero no correspondía al entorno del escritor.

Mi obra *La noche de Hernán Cortés* era sobre el fenómeno de la vejez, de la pérdida de memoria, porque ése es el problema de Hernán Cortés, que ya no se acuerda de lo que ocurrió y trata de reconstruirlo a retazos; pero la imaginación de Tavira iba más allá y quería hacer un experimento más ambicioso que el que proponía mi obra, y lo hizo, pero pienso que no le quedó tan bien como *Nadie sabe nada* en relación conmigo o como *Clotilde en su casa* en relación con Ibarguengoitia.

Por otra parte, debo a Retes gran parte de mi carrera teatral, pues hizo una puesta en escena a mi modo de ver excelente con *Los albañiles*, creo que ahí se lograba mucho el juego de los tiempos. En la novela yo tenía un espacio, un entorno que era el policíaco, donde los policías en el presente investigan el crimen del velador, entonces Retes, en lugar de aislar ese espacio, lo incorporaba a la misma obra, de forma que los investigadores están estudiando sobre el mismo espacio escénico el crimen, al mismo tiempo en que ocurre la acción en el pasado.

Esa posibilidad de simultaneidad y de juegos de tiempo en el teatro eran experimentos que me gustaban. Yo estudié teatro para experimentar, para buscar nuevos caminos. Cuando se acabó ese impulso y vi que ya no se me ocurría nada, dije, bueno, ya llegué al final de este medio de escritura.

Uno va cerrando ciclos, yo cerré el ciclo del teatro, ahora ya cerré el del cine, y también el de la novela, porque ya no tengo aliento para escribir una novela. Con *La vida que se va*, cerré el ciclo de las novelas, aunque a lo mejor escribo otra, pero no creo. Y me quedé escribiendo cuentos, ahora estoy en eso.

Este cierre del ciclo de escribir teatro, ¿tiene que ver con el trato que se debe mantener con directores, productores y todos los involucrados en un montaje?

Bueno eso es fatigoso y lo más decepcionante es el poco interés que tienen los directores que, de alguna manera, son los amos del fenómeno teatral. Así como en un tiempo lo fueron los dramaturgos, ahora los dueños del fenómeno teatral son los directores, y su interés no está en la dramaturgia mexicana. Es decir, se monta dramaturgia mexicana, pero no lo suficiente. Se montan mil veces los clásicos, cada director quiere tener su versión de Shakespeare, de las obras de Molière. No quieren comprometerse con la realidad de los autores, y entonces hay generaciones de buenos



dramaturgos que no encuentran la manera de emparentarse con los grandes directores, que están ocupados en revisar a Brecht, en volver a ponerlo porque su búsqueda es de otro tipo. Es cierto que con Brecht aluden a la realidad mexicana, pero pienso que es muy diferente hacer eso con una obra sobre nuestra problemática.

Siento que hay un desdén hacia el teatro mexicano. Así como le pasaba a Manolo Fábregas en el teatro comercial, en la comedia musical, que no montaba obras mexicanas, hasta que en algún momento montó una obra de Sergio Magaña, le fue muy mal y dijo que ya no volvería a montar obras mexicanas. Lo mismo se da con OCESA, que es la nueva dueña de la comedia musical y que monta un divertimento de teatro muy bien hecho a veces y muy eficaz, pero que no tiene nada que ver con nuestra realidad. Eso me preocupa mucho.

Me decepcionó mucho el continuo desdén, la lucha que todavía siguen los dramaturgos por asentarse en el teatro, el que no haya por parte de los directores una búsqueda de la dramaturgia mexicana, y ésa siempre ha sido la polémica que hemos tenido los dramaturgos con los directores. No solamente la interpretación de las obras, que ése sería otro tipo de problema, sino la elección de las obras mexicanas para montarse.

¿Esto tiene que ver también con un rechazo al propio origen, a verse uno mismo?

Bueno ellos no lo dicen así, dicen que el teatro clásico o el teatro extranjero puede reflejar nuestra realidad porque los problemas del hombre son internacionales. Margules se burlaba de nosotros, decía que estábamos propiciando la cortina del nopal, no le interesaba el teatro mexicano y muy pocas veces accedió a montar algo; sólo dirigió, por ejemplo, *La madrugada*, de Juan Tovar, después *Las adoraciones* y seguramente alguna otra cosa.

¿Qué es lo que le atrae de los personajes que son aplastados por las circunstancias, como ocurre en su obra Los perdedores?

Esa obra es un himno a los perdedores. Soy un obsesivo del deporte. Los que pierden tienen una gran carga dramática, literariamente son más interesantes, por eso hice ese experimento que montó Daniel Jiménez Cacho con titubeos, pero que obedece a ese sentido del deporte como perdedor. México es un país históricamente perdedor en los deportes. Todos los días perdemos y nos

La mudanza, foto tomada del libro Alejandro Luna, escenografía, Ediciones El Milagro, ric, Conaculta-INIA





Vicente Leñero como reportero de Proceso entrevistando al Subcomandante Marcos, 1994

decepcionamos. La esperanza está replanteada en la tentativa teatral. Me interesa el dramatismo de que siempre perdemos. No le voy al América o a los Yanquis, ni a los grandes campeones de box, le voy a los que pierden, es mucho más literario y conmovedor. Es mucho más conmovedor el boxeador que cae, que aquel que levantan en brazos.

¿Ha llegado a sentir que le han destrozado sus obras?

Muchísimas veces. A veces por culpa de las obras, uno aprende tropezando y fallando. Hay obras que no me salen como debieran. *Compañero es*



1995, Leñero y Tavira en Bellas Artes ©U. Castellanos

una obra mala que debería borrar del mapa. No todo lo que uno hace es entrañable. Es como los seres humanos, somos imperfectos, con fallas y tenemos derecho a equivocarnos. Un dramaturgo que no cree en ese derecho, se enfrenta a veces con fallas en la escena que son de la propia escritura.

¿Se le ha resistido algún tema?

Sí, algunos temas. No puedo con la obra que dirigió Abraham Oceransky, sobre la dificultad de una mujer para encontrar su propio camino, y tampoco con otras obras, como la comedia musical que escribí para Manolo Fábregas, que nunca se acabó de montar, *Las hijas de don Martín*, nunca la terminé de escribir, porque me desilusionó Fábregas y se quedó a medias. Ése fue un tema que se me resistió, aburrido, de comedia española. Ocurría en el México de 1910, casi al estallido de la Revolución, sobre un padre que quería casar a sus hijas, y algo tenía que ver con el *Violinista en el tejado*.

Luego, traté de escribir otra obra que no pude completar, en la que me interesaba la búsqueda formal, y la protagonista estaba con los ojos vendados. Era una obra en lo oscuro, como si oyéramos una novela radiofónica, en la que, cuando ella se bajaba la venda, la luz subía. Me gustaba ese experimento teatral, pero la deseché. Igual que otra obra en la que un hombre hablaba por teléfono. Me chocan los monólogos y no me salió bien.

¿Qué peligro corre actualmente la dramaturgia respecto al teatro político y documental?

Ninguno. Incluso en la Casa del Teatro planeamos un ciclo de teatro, le llamábamos "Teatro Clandestino", que consistió en tomar los acontecimientos casi con su oportunidad periodística, no realmente para relatar los acontecimientos, sino para traer esa preocupación a escena. Pienso que aunque el Teatro Clandestino llegó a muy poco público, cumplió una función que responde a tu pregunta: no corre ningún peligro. El teatro mal hecho es el que corre peligro. Lo que sale mal es lo que corre peligro. Puede haber un teatro periodístico, ubicado en la realidad, reseñando lo que está pasando en este momento. Ésa era una de las búsquedas que teníamos ya como grupo con el Teatro Clandestino. La posibilidad de hacer un teatro así.

Si tuviera que escribir otra vez o revisar Todos somos Marcos, ¿cuál sería el nuevo punto de vista, a la luz de los acontecimientos?

Escribiría otra obra, es un teatro de circunstancias, que también tiene un lugar en el espectro teatral. Habría que ver cuál es el fenómeno de Marcos ahora para traducirlo al lenguaje teatral. No me puedo desprender de mi experiencia periodística y mucho de mi teatro tiene que ver con lo periodístico, hasta la temática de *Nadie sabe nada* o de *Todos somos Marcos*. Pienso que ése era un camino para los nuevos dramaturgos.

Creo que ahora hay una dramaturgia viva, fuerte, digna de ser alentada. Y sigue un poco, llamémosle así, la pelea, la disputa por la expresión del teatro. A mí no me molesta el teatro clásico, pero me gusta más leer a Shakespeare o Molière que verlos representados. Pasaron a ser fenómenos literarios, aunque los directores quieran exhibir su lectura. Prefiero la lectura que pueda hacer yo a solas de *El sueño de una noche de verano*, a la que pueda yo ver. Ése es un camino, hay muchos otros. Otros directores tienen búsquedas diferentes. Hay directores como Héctor Mendoza, que felizmente regresa a la dramaturgia, y después de mucho tiempo de dedicarse a la dirección, regresa en sus últimos momentos como excelente dramaturgo, por su sentido de búsqueda. Siento que de esa generación derivaron muchos autores in-



La visita del ángel, foto tomada del libro Alejandro Luna, escenografía, Ediciones El Milagro, IIC, Conaculta-INBA

terantes, completamente distintos. El teatro de Hugo Hiriart, de David Olguín, de mi hija Estela, que también buscan sus caminos propios, hasta de los más nuevos, que ya conozco poco.

¿Qué me puede decir de la dramaturgia actual?

Conozco poco a los jóvenes, conozco más esa generación intermedia de los que siguieron un poco una carrera profesional. Yo tenía integrado un taller donde surgieron dramaturgos como Víctor Hugo Rascón, Chucho González Dávila, Sabina Berman, y a todo ese grupo lo animaba un sentido de búsqueda; eso es lo que me interesa del teatro de las nuevas generaciones.

Hay una visión en los temas clásicos, y ése es otro tipo de teatro mexicano, como el que hace mi hija Estela, Ximena Escalante o Flavio González Mello, que hacen obras históricas. Hay espacio para todos, pero el fenómeno no se ha dado plenamente en nuestro país como en Inglaterra con la Royal Court, donde se han montado obras de dramaturgos mexicanos.

¿Por qué odia las entrevistas?

Cuando publicas un libro y la gente se entera por la entrevista, ya no lee el libro, y cuando te entrevistan sobre una obra, tampoco van al teatro. En las entrevistas uno se justifica o trata de encontrar razonamientos a su obra, pero las obras ya están ahí. El periodismo hace que la gente quiera conocer la vida del que escribe y sus problemas. A la gente le importan más los problemas de un autor, que lo que escribe. Por eso.

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 Suchmacher y Larry Silberman de *¡Vieja el último!*

PERFIL

VICENTE LEÑERO: LA EXPRESIÓN MÁS RADICAL DE LAS POSIBILIDADES DEL REALISMO

Luis de Tavira

La emergencia dramática de Leñero en nuestro teatro significa tal vez el arribo a la proposición más radical de las posibilidades del realismo y su intento de aplicación en la dramaturgia nacional, según aquella asignatura que Usigli había planteado como desafío: la construcción de un teatro capaz de objetivar a México. Leñero irrumpe por caminos estrictamente personales, ajeno a los movimientos y corrientes vigentes hasta entonces. Y lo hace poseído de una poderosa intuición que se atrevió a replantear el problema de lo mexicano para fundar lo que con propiedad podríamos llamar la nueva dramaturgia mexicana, la de la segunda mitad del siglo xx.

Las dramaturgias anteriores se debatían en torno al realismo, pero lo hacían en referencia al realismo norteamericano fundamentalmente. Los verdaderos maestros de la brillante generación de los años cincuenta habían sido O'Neill, Williams y Miller. La polémica previa había enfrentado a los intentos nacionalista con la experimentación cosmopolita. En el movimiento cultural de la posrevolución se giraba obsesivamente en torno al asunto de lo mexicano: ¿qué es ser mexicano? y, por lo tanto, ¿en qué consistiría un teatro propiamente mexicano? Demasiados debates y muy pocos resultados. Al parecer, la dramaturgia mexicana había quedado atrapada en un callejón sin salida: el de la incompatibilidad estética entre nacionalismos programáticos y realismos importados.

Leñero parte de otro lado; de entrada, su teatro ya es postcinematográfico, asume como punto de partida la crisis dramática de la modernidad, la que hereda la renovación estética de Brecht de un lado y la radicalidad antiliteraria de Beckett del otro. Semejante crisis sólo legitima la experimentación y en tal orfandad de preceptivas sólo cabía experimentar la libertad. Desde ahí, Leñero retoma los grandes retos formulados por Usigli: la historia nacional y la idiosincrasia del mexicano. Y si venía de la literatura, lo hacía como experimentador de la antinovela. Y si venía del periodismo, lo practicaba como indagación de la verdad sustraída a los hechos.

El replanteamiento del realismo que supone la obra de Leñero tiene más que ver con el problema de la verdad que con la reconstrucción equivalente de la realidad. Si ha de haber algún realismo eficaz será aquel capaz de contener

la verdad. Se trata del arribo a una dimensión en la que se ha descubierto que si bien la verdad no es cierta, tampoco la certeza es verdadera porque, en efecto, vivimos en un país donde nadie sabe nada.

Semejante perspectiva supone una distinción poética y epistemológica importante, la que diferencia entre realidad y verdad. Así, Leñero recupera la intuición dramática de lo que Usigli llamó antihistoria, pero va más allá: si la conciencia nacional es la capacidad de formular la verdad acerca de lo que somos, ese saber como historia es imposible. Como afirmaba Alfonso Reyes, somos un pueblo fundado en la amnesia voluntaria. ¿Quién mató a Álvaro Obregón, a Colosio? ¿Qué detuvo a Hidalgo frente a la Ciudad de México? ¿Cuál es realmente la verdadera historia de la Conquista? Sin embargo, si los mexicanos no hemos tenido acceso a la verdad histórica, al teatro le está reservada una verdad distinta, inaccesible a la ciencia y al periodismo. De eso se trata.

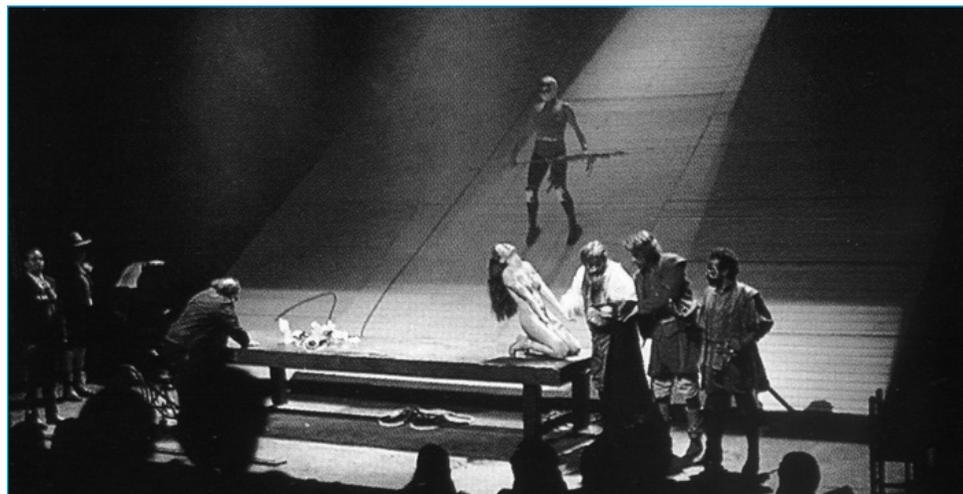
Tal vez por ello las primeras obras dramáticas de Leñero se inscriben en aquella saga posbrechtiana del Teatro Documento, que se propuso trascender la lógica fáctica del Teatro Épico para indagar en las incertidumbres de la fuente histórica o en las oscuridades de la memoria selectiva. Aquella brillante teatralidad que Leñero ejerció en México al tiempo que en Europa lo hicieron Peter Weiss, Max Frisch y Rolf Hochhuth. En aquellas primeras obras de Leñero conviven la pasión periodística y la pasión dramática para indagar entre los fósiles de la conciencia, la relatividad de todos los relatos y la ansiedad de aquel instante vivo que se abisma en lo indecible de lo que experimenta como lo que es como es mientras dura la escena.

Y si en un principio fue un dramaturgo solitario, hoy en día es indiscutible que se ha convertido en un maestro para varias generaciones. La mayoría de los más consistentes dramaturgos de la actualidad se han fogueado en su taller. Leñero es adicto al taller dramático y el suyo ha demostrado ser fecundo. Sin embargo, más allá de su generosa pedagogía, lo relevante consiste en reconocer que después de los experimentos dramáticos de Leñero, en México no se pudo seguir escribiendo igual que antes de ellos. En esos experimentos se sometió con radicalidad a una crisis irreversible el concepto poético de *ficción* y se reubicaron sus fronteras. Esta crisis fue decisiva y pertenece a su vez a una virulenta transformación social de los lenguajes y de la conciencia; por eso supone el arribo a una plena modernidad de nuestro teatro y deja como consecuencia una concepción radical de la dramaturgia: que es teatro, no literatura.

De Leñero sorprenden dos cualidades paradigmáticas como dramaturgo: el oído para construir el personaje desde la decibilidad del habla, y la otra es su capacidad topográfica para ubicar en el espacio la acción dramática. No hay que olvidar que Leñero es ingeniero y sabe aplicar todo ese ingenio en la proposición de aquellos espacios que determinan el drama.

Como dramaturgo es también un hombre de teatro, colega imprescindible de la colectividad que lo produce; por eso siempre le ha interesado el aquí y ahora de su hacer el teatro, no escribe para la posteridad, le interesa el espectador de hoy y los hacedores del teatro de hoy, prefiere el escenario al libro. Con Leñero queda muy claro que no cualquier escritor, por el hecho de manejar los recursos de la literatura, puede ser automáticamente un dramaturgo, el dramaturgo es un hombre de teatro, alguien que ha de saber acerca de la escena, alguien que sabe que escribe para ser oído a través de la voz de los actores, alguien que en realidad escribe en el sistema nervioso del espectador. Vicente Leñero fue también el primer dramaturgo que supo hacerse cómplice de la profunda renovación teatral que supuso la formulación, el ejercicio y triunfo del concepto de teatro como puesta en escena.

LUIS DE TAVIRA. Director de escena, dramaturgo y maestro de teatro.



La noche de Hernán Cortés, foto tomada del libro Alejandro Lina, escenografía, Ediciones El Milagro, HC, Conaculta-INBA

NOTAS SOBRE UNA COLABORACIÓN
ENTRE AUTOR Y ESCENÓGRAFO

UNA INTUICIÓN PRIVILEGIADA

Alejandro Luna

En una paradoja, el hecho escénico por irreplicable y azaroso que resulte, en ese estar en vilo entre lo efímero y lo trascendente, ha incidido en la idea que las sociedades se hacen de sí mismas. Aún más: ha contribuido a transformarlas.¹

El teatro de Vicente Leñero, ejemplo de cómo incidir en la conciencia de los espectadores de la época incierta que nos toca vivir, encuentra o inventa dentro del realismo los lenguajes eficaces para exponer sin concesiones la historia y el hoy, y desmitificar las “verdades” oficiales. Es posible que su formación como ingeniero influya en su amor a la objetividad y le exija rigor en la investigación de la temática y en la estructuración de su narrativa y su dramaturgia. Más evidente es la relación entre la práctica periodística, que lleva al límite la urgencia y valora la responsabilidad en lo efímero, y el teatro como el arte del presente. Con todo, sólo una intuición privilegiada que no teme el riesgo y una ética incorruptible explican su producción.

Generoso como pocos, el ingeniero Vicente Leñero, periodista, escritor, guionista y maestro, nos regala en *Vivir del teatro* confesiones de cocina teatral que develan el contexto en que surgen la obras (textos y escenificaciones), y nos informa sobre los espantosos caminos que para llevar la obra a un escenario hay que recorrer en nuestro país. Porque al hacerlo deja poco que agregar, me limito a agradecer públicamente, al autor y al amigo, lo mucho que de él he recibido y a seleccionar algunas notas de mis libretas (las que quepan en 3,703 golpes de índice) que he hecho a lo largo de 35 años, 39 desde que vi su primera obra.

De y para Vicente he diseñado cuatro obras: *Los hijos de Sánchez* (1972), dirigida por Ignacio Retes en el Teatro Jorge Negrete; *La mudanza* (1979), dirigida por Adam Guevara en el Teatro Arcos Caracol de la UNAM; *La visita del ángel* (1981), dirigida por Ignacio Retes en el Teatro Sor Juana Inés de la Cruz, y *La noche de Hernán Cortés* (1991), dirigida por Luis de Tavira para el Teatro Julio Castillo y muchos otros escenarios.



LOS HIJOS DE SÁNCHEZ

Durante los ensayos de *Los hijos de Sánchez*, mientras mostraba al autor y al director los planos del dispositivo escenográfico, me preguntaba ¿cómo habrá imaginado Leñero los espacios que quiere: la vivienda, el patio de la vecindad, la cantina, el cuarto de hotel y tantos más? Porque necesariamente imaginó, vio a sus personajes vestidos y entre mobiliario, paredes, pisos y techos cuando adaptaba el ensayo antropológico, ¿o no?; ¿verá en planos, cinematográficamente? Para mí había sido relativamente fácil analizar la complicadísima secuencia de locaciones para el “mural de historias y acontecimientos”² y apostar a un carro motorizado que hacía *travel in* al proscenio o reculaba hasta el fondo del escenario para pasar de la intimidad que requería la vivienda de los Sánchez a los espacios más públicos. El mecanismo nunca llegó a funcionar bien y lamenté que Retes no me llamara para la reposición de la obra en 1977, pues le habría propuesto el escenario totalmente desnudo.

¿Cómo algún director o algún escenógrafo podría introducirse en la mente del autor para realizar sus imágenes en el escenario?, ¿o cómo podrían director y escenógrafo renunciar a su lectura aunque quisieran? Las imágenes del autor no sobrevivirán las vicisitudes del montaje. Lo habitual es que la indispensable interpretación modifique la visualización del autor y frustre sus expectativas. Tal vez escapan a esta frustración los que escriben para teatros estables o para sus actores. Quizás también los que esperan que otras miradas amplíen y profundicen contenidos y significados, o revelen nuevos.

¿Debo respetar la acotaciones escenográficas del autor? Los dramaturgos son pésimos escenógrafos en la misma medida en que éstos somos pésimos escritores.

LA MUDANZA

Me entusiasmó diseñarla porque “la sola tarea de la mudanza, el paso del vacío a la saturación constituía de suyo, por sí mismo, una acción eminentemente dramática, impresionante, teatral”.³

Cuatro años más tarde, cuando Vicente me regaló su *Vivir del teatro*, confirmé que las acotaciones describían la casa a que él se mudó. Esta vez las infidelidades consistieron en que me inspiré en mi mudanza, no en la del autor, y reemplacé su casa por la mía.

LA VISITA DEL ÁNGEL

Páginas y páginas de acotaciones detalladísimas para un primer acto mudo y un monólogo en el segundo con más páginas de acotaciones. Otro experimento en realismo, pero éste con una estructura elegante y radical: tiempo real, silencio y soliloquio. Diseñé una escenografía con los cánones del naturalismo de principios de siglo, ¿cómo lo percibirá el espectador después del hiperrealismo y el cine?

Me pareció que esta vez Vicente encontró en el diseño algunas de sus imágenes. Me enteré que no publica sus obras hasta no verificarlas en el escenario. Pronto mi nieta tendrá la edad del ángel y hasta es posible que yo muera oyendo a Vivaldi.

LA NOCHE DE HERNÁN CORTÉS

Acompañé a Vicente a Montreal, donde leyó la obra. El auditorio internacional lo aclamó entusiasmado. El montaje no tuvo igual recibimiento.

México, D. F.
Noviembre de 2007

¹ Luz Emilia Aguilar Zinser, *Voces de lo efímero. La puesta en escena y la Universidad Nacional*.

² Vicente Leñero, *Vivir del teatro*, Joaquín Mortiz, 1982.

³ *Ibíd.*

ALEJANDRO LUNA, Arquitecto, escenógrafo y maestro de diseño teatral. Recibió el Premio Nacional de Ciencias y Artes en 2001.

VOCACIÓN NARRATIVA

Redacción PdeG

1961
- Becario del Centro Mexicano de Escritores en el periodo 1961-1962 y 1963-1964.
- Se publica la novela *La voz dolorida* por la Universidad Veracruzana.

1963
- Recibe el Premio Biblioteca Breve de Seix-Barral por *Los albañiles*.

1964
- Publicación de su novela *Los albañiles* por Editorial Seix-Barral.

1965
- Publica la novela *Studio Q* en Editorial Joaquín Mortiz.

1967
- Publicación de su novela *El garabato* en Editorial Joaquín Mortiz.
- Becario de la Fundación John S. Guggenheim en el periodo 1967-1968.

1968
- Se estrena su obra *Pueblo rechazado*, dirigida por Ignacio Retes. Publicada por Editorial Joaquín Mortiz.

1969
- Se estrena la adaptación a teatro de su novela *Los albañiles*, dirigida por Ignacio Retes.
- Recibe el Premio Juan Ruiz de Alarcón a la mejor obra de teatro estrenada en México por *Los albañiles*.

1970
- Se estrena su obra *Compañero*, dirigida por José Solé, y cuyo texto fue publicado en una antología por la Editorial Aguilar.

1971
- Se estrena su obra *La carpa*, dirigida por Ignacio Retes, y publicada en una antología por Editorial Aguilar.
- Se estrena su obra *El juicio*, dirigida por Ignacio Retes.

1972
- Se publica su obra *El juicio* en Editorial Joaquín Mortiz.
- Se estrena su versión teatral de la obra antropológica *Los hijos de Sánchez* de Oscar Lewis, dirigida por Ignacio Retes.
- Se estrena la película *El festín de la loba*, con guión de Vicente Leñero y dirección de Francisco del Villar.
- Se estrena la película *El monasterio de los buitres*, con guión de Vicente Leñero y dirección de Francisco del Villar.
- Se publica su novela *Redil de ovejas*, Editorial Joaquín Mortiz.

1974
- Se estrena la película *El llanto de la tortuga*, con guión de Vicente Leñero y dirección de Francisco del Villar.

1976
- Se publica la novela *A fuerza de palabras*, Editorial Grijalbo.
- Se estrena la película *Los de abajo*, con guión de Vicente Leñero y dirección de Servando González.
- Se estrena la película *Los albañiles*, con guión de Vicente Leñero y dirección de Jorge Fons.

1977
- La película *Los albañiles* obtiene el Oso de Plata en el Festival de Berlín.
- Se estrena la película *Cuando tejen las arañas*, con guión de Vicente Leñero y dirección de Roberto Gavaldón.

1978
- Se publica su novela *Los periodistas*, Editorial Joaquín Motiz.
- Se estrena la película *Cadena Perpetua*, con guión de Vicente Leñero y dirección de Arturo Ripstein.
- Se estrena la película *La tía Alejandra*, con guión de Vicente Leñero y dirección de Arturo Ripstein.
- La película *Cadena perpetua* obtiene el Ariel como mejor película.

1994, Julio Scherer, Leñero, Mario Almada ©Archivo personal



1987, Leñero, los amigos, Alberto Isaac, Marco Julio Linares, J. M. Fernández Unsain, Fernando Marcotele y Ángel Crodod ©Archivo personal

1976, V. Leñero con colaboradores de Proceso ©Archivo personal



1986, Arreola y V. Leñero ©Archivo personal





Todos somos Marcos, ©Fernando Moguel

1979

- Se publica su novela *El evangelio de Lucas Gavilán*, Editorial Seix-Barral.
- Se estrena su obra de teatro *La mudanza*, dirigida por Adam Guevara.
- Se estrena la película *Las grandes aguas*, con guión de Vicente Leñero y dirección de Servando González.
- Se estrena la película *Misterio*, con guión de Leñero y dirigida por Marcela Fernández
- Recibe el Premio Juan Ruiz de Alarcón a la mejor obra de teatro estrenada en México por *La mudanza*.
- La película *Las grandes aguas* obtiene el Ariel a la mejor película.
- *Misterio* obtiene el Ariel a la mejor historia original y Ariel al mejor guión.



1984, Hortensia Arroyo (suegra), V. Leñero y Estela Leñero (hija) ©Archivo personal

1988, Manuel de la Cera, Leñero, José Antonio Alcaraz ©Archivo personal



1980

- Se estrena su obra *Alicia, tal vez*, dirigida por Abraham Oceransky.

1981

- Se publica su obra de teatro *La mudanza*, Editorial Joaquín Mortiz.
- Se estrena su obra *La visita del ángel*, dirigida por Ignacio Retes.

1982

- *La visita del ángel* es publicada por la UNAM.

1983

- Se estrena su obra *Martirio de Morelos*, con la dirección de Luis de Tavira. Publicada por Seix-Barral en el mismo año.



1983, Leñero al bat, Parque del Seguro Social ©Archivo personal



1990, Los hermanos Leñero: Luis, Armando y Vicente ©Archivo personal

1984

- Se publica su novela *La gota de agua*, Editorial Plaza y Janés.

1985

- Se publica su novela *Asesinato*, Editorial Plaza y Valdés.
- Se estrena su obra *Pelearán diez rounds*, dirigida por José Estrada.

1986

- Obtiene el Premio Jalisco por su trayectoria literaria.

1987

- Obtiene el Premio de Literatura Mazatlán por *Puros cuentos*.
- Se estrena la película *Mariana, Mariana*, con guión de Vicente Leñero y dirección de Alberto Isaac.
- Se estrena su obra de teatro *Jesucristo Gómez*, dirigida por Ignacio Retes.
- *Mariana, Mariana*, obtiene el Ariel al mejor guión.



La visita del ángel ©Fernando Moguel



2003, Leñero y su esposa ©Archivo personal

1988

- Se estrena su versión para teatro de la novela de Dostoievski *Las noches blancas*, dirigida por Manuel Montoro.
- Se estrena su obra *Nadie sabe nada*, dirigida por Luis de Tavira.



1999, La ley de Herodes ©Archivo personal

1989

- Se publica su ensayo biográfico *Los pasos de Jorge*, Editorial Joaquín Mortiz.

1990

- Se estrena su obra *Señora*, dirigida por Moisés Orozco.

- Se estrena su obra *Hace ya tanto tiempo*, dirigida por Ignacio Retes.

1992

- Se estrena su obra *La noche de Hernán Cortés*, dirigida por Luis de Tavira.

- Recibe el Premio Nacional de Dramaturgia Juan Ruiz de Alarcón.

1993

- Se estrena la película *Mirolava*, con guión de Vicente Leñero y dirección de Alejandro Pelayo.

1994

- El Milagro publica *La noche de Hernán Cortés y Los perdedores*.

- Se estrena la película *El callejón de los milagros*, con guión de Vicente Leñero y dirección de Jorge Fons.

- La película *El callejón de los milagros* obtiene los siguientes premios: Ariel como mejor película y mejor guión.

- Obtiene el Premio de Periodismo Manuel Buendía 1994.

1995

- El guión de *El callejón de los milagros* recibe una Mención Especial en el Festival de Berlín; el Premio Coral al mejor guión en el Festival de La Habana, y el Premio Kikito al mejor guión en el Festival de Brasil.

- Se estrena su obra *Todos somos Marcos*, dirigida por Morris Savariego.

- Se reestrena su obra *La visita del ángel*, dirigida por Ignacio Retes.

- Publica *Lotería* (semblanzas de escritores) en Editorial Joaquín Mortiz.

1996

- Se estrena su obra *Los perdedores*, dirigida por Daniel Giménez Cacho.

- Se estrena la obra *Qué pronto se hace tarde*, dirigida por Miguel Ángel Rivera.

1997

- Se estrena su obra *Don Juan en Chapultepec*, dirigida por Iona Weissberg.

- Obtiene el Premio de Periodismo Cultural Fernando Benítez.

1998

- Obtiene el Premio de la Asociación de Periodistas Teatrales a la mejor obra por *Don Juan de Chapultepec*.

Los perdedores © Fernando Moguel



1999

- Alfaguara publica su novela *La vida que se va*.

- Se estrena la película *La ley de Herodes*, de la que Vicente Leñero es coguionista y cuya dirección es de Luis Estrada.

- *La ley de Herodes* obtiene el Ariel a la mejor película y al mejor guión.

2000

- La UNAM publica una antología de cuentos de Leñero: *La inocencia de este mundo*.

- Se estrena la película *La habitación azul*, de la que Vicente Leñero es coguionista y cuya dirección es de Walter Dohener.

- Obtiene el Premio Xavier Villaurrutia por *La inocencia de este mundo*.

2001

- Obtiene el Premio Nacional de Ciencias y Artes, en la categoría de Literatura y Lingüística.

- Se estrena una segunda versión de su obra *Hace ya tanto tiempo*, dirigida por Ignacio Retes.

2002

- Se estrena la película *El crimen del padre Amaro*, con guión de Vicente Leñero y dirección de Carlos Carrera.

- *El crimen del padre Amaro* obtiene el Ariel a la mejor película y al mejor guión adaptado.

2004

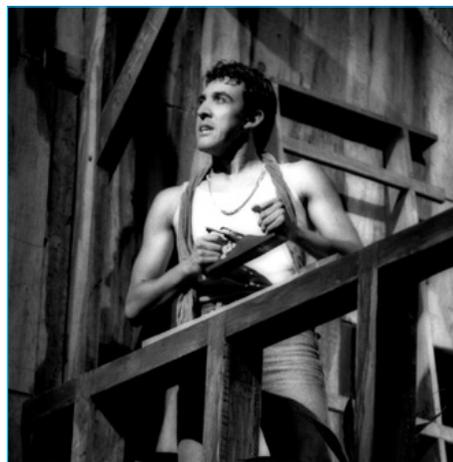
- Escribe la obra *La concubina de San Agustín* (aún no estrenada).

2005

- Se estrena la película *Mujer alabastrina*, de la que Vicente Leñero es coguionista y cuyo director es Rafael Gutiérrez.

2007

- Se estrena la película *Fuera del cielo (El Malboro y el Cucú)*, de la que Vicente Leñero es coguionista; dir. Javier Patrón.



Jesucristo Gómez © Fernando Moguel

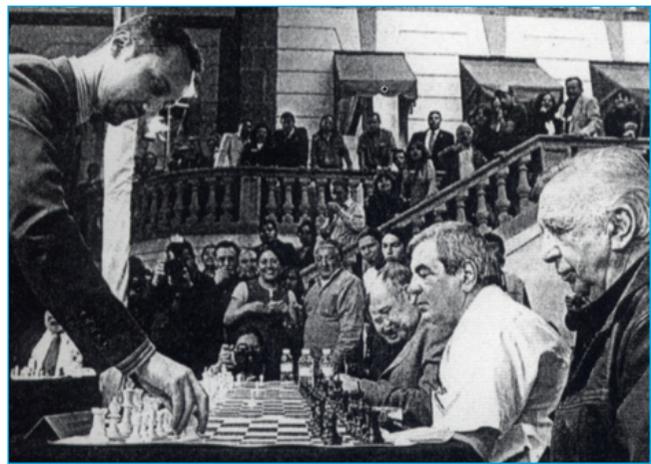


1983: Héctor Rivera, Leñero, Margules en Monterrey ©Archivo personal



Don Juan © Fernando Moguel

2006, Leñero/Simultáneas con Tupalov, en la Casa del Lago ©Archivo personal



**Dos espejos enfrentados:
para el corto de vista significa confusión,
para el de larga vista, infinitud.**

ARTHUR SCHNITZLER



TEATRO, REALIDAD Y VERDAD

Luis de Tavira

Todo teatro trata de la realidad. Se hace teatro para otorgar significado a lo que no lo tiene: la existencia de lo otro, independiente y distinto de la conciencia humana.

Como toda forma de saber, el teatro nace del asombro. Hace presente en el mirador, como metáfora y como metonimia, el enigma de lo real, para mostrarlo al contraluz de la escena, donde todo lo que es, siempre es otra cosa, descifrado como indescifrable, es decir, como lo que es como es, real, antes de venir al juicio como falso o verdadero, grande o pequeño, antiguo o nuevo, propio o ajeno. Ahí la conciencia accede a la contemplación y el ser humano se convierte en espectador de lo que reconoce como incoñocible.

El teatro transforma el horizonte descorazonado de la realidad en el mundo, en la morada de lo humano, lo que la realidad es para alguien. Y hay muchos mundos, en efecto, pero todos están en éste: la realidad.

De ahí la esencia realista de todo teatro, tanto de aquel que como tal se autodefine y propone, como de aquellos otros que la evaden o la niegan. De ahí también, la relatividad de los realismos y la variada polémica de tantos idealismos.

Más que en el discernimiento de lo que, desde la poética, pueda abarcar el concepto de *ficción*, es a lo que atañe al concepto de *realidad* a lo que se refieren casi siempre los debates sobre el realismo en la ciencia, en la filosofía o en la estética. La ficción ciertamente no es la realidad, pero en cambio es todo lo demás.

Corresponde a la comprensión de lo que llamamos realidad el que sea *una*, unidad de lo diverso. En cambio, la verdad que sobre ella predicamos es múltiple, diversidad sobre lo único.

La verdad que busca el teatro no puede ser la misma verdad que busca la ciencia, porque si así fuera sobraría uno de los dos. Semejante confusión es una señal elocuente de la crisis espiritual de estos tiempos atroces.

Hay una verdad sobre la realidad sólo reservada al teatro; una imprescindible y sólo accesible en el instante vivo de la escena, una de tal importancia para el destino de lo humano que en su valor y aprecio reside

la razón de ser del teatro y el significado de su precaria sobrevivencia.

Más que un dominio de la morfología o de la técnica, el arte es una capacidad del pensamiento, porque su esencia es *hacer saber*. Si la forma artística no es expresión auténtica de aquel que tiene algo que comunicar, resultará en un malabarismo y en una opacidad del signo. Ahí donde Kierkegaard exige al arte el compromiso con la autenticidad del pensamiento, los esteticismos pos-



teriores hallaron hostigamiento al arte, pero tal vez ahí mismo deberíamos encontrar la exigencia de un rigor estético indispensable en estos tiempos confusos en que impera la banalidad y la vacuidad de lo que se ofrece como arte y, como tal, complace a la rectoría del mercado.

Tal vez hoy podemos comprender con mayor precisión y aproximación el sentido cabal

Hay una verdad sobre la realidad sólo reservada al teatro; una imprescindible y sólo accesible en el instante vivo de la escena, una de tal importancia para el destino de lo humano que en su valor y aprecio reside la razón de ser del teatro...

de aquella genial proposición aris-totélica que señaló a la *mimesis* como fundamento realizador de la *poiesis*. A la luz alcanzada por la radicalidad de los experimentos que sometieron a los realismos a su más violenta crisis histórica y tras los sorprendentes descubrimientos de la arqueología filológica, así como a las lúcidas reconsideraciones de la hermenéutica contemporánea, hemos podido superar el atroz equívoco exegético que asestó al concepto aristotélico la acepción platónica de *mimesis* y que por ello fue traducida en la versión latina del fragmento redescubierto en el siglo XV, como *imitatio* y provocar con ello tan lamentable confusión estética acerca del realismo. Por otra parte, *imitatio* no corresponde al sentido de *copia de copia* con que Platón desprecia al arte. Imitar se acerca más bien a mito, cuyo sentido original quiere decir *noticia*.

La *mimesis* del esplendor de Epidauro a la que la reflexión de Aristóteles se refiere, supone no sólo una proposición que se contrapone a Platón, sino que recoge una antigua tradición que ligaba su sentido al culto *colosal* y a aquella obediencia délfica que prescribía el hallazgo de la medida para armonizar la pregunta y su respuesta según el movimiento circular del cielo y en tal desciframiento descubrir la diversidad de los tonos, y en su unidad, las escalas. La denotación epistemológica que Aristóteles destaca en ella, indica un sentido que todo artista descubre en su propio quehacer: que el hacer de la *mimesis* es representación de lo dado como real y que la *poiesis* transforma en otro para traer a la presencia lo que refiere. No es un hacer-ser-ahí-otra-vez a algo que ya es ahí. Es ser-ahí transformado de tal modo que lo transformado remita a aquello a partir de lo cual ha sido transformado. *Mimesis* como representación de la realidad implica una dimensión siempre bifrontal: la de lo representado y la de lo representante. Aquello que resulta de la respectividad mediante la cual algo, siendo lo que es, está ahí para representar a aquello que así es representado por aquél, por virtud de lo que llamamos *tono* y que señala la escala en la que la obra se refiere a aquello que refiere. Así, esa dimensión poética que llamamos *ficción*, lejos de oponerse a la verdad, es la revelación de una verdad sobre la realidad que ésta oculta.

Ficción se opone a realidad y la realidad no es falsa ni verdadera, simplemente es o no. La *mimesis* es, así, producción de *verosimilitud*. Aquí, *vero* no equivale a la *veritas* latina que califica la adecuación del juicio a la cosa, sino a *aletheia*, esencia oculta de lo que algo es. *Símil* es el constructo morfológico del arte capaz de contener la *aletheia*

de lo real que eso real no contiene. La obra de arte, por virtud de la *mimesis* es poéticamente un *verosímil*, porque es la creación de un continente capaz de contener la verdad de una cosa, que esa cosa no contiene. Un actor dramático es el continente de la vida de un personaje ficticio, que ese personaje no contiene siendo a su vez el personaje dramático el continente capaz de contener la verdad del espectador, que ese espectador no contiene.

Mimesis indica crecimiento porque consiste en una crisis que pone a prueba los extremos de lo que existe. El drama es la privilegiada ocasión de provocar en la inmediatez de la comunidad que crea entre el actor, el personaje y el espectador, un osado experimento de transformación. El actor-personaje se aventura hacia el interior del espectador para crear una reciprocidad viva en que se dan y se reciben posibilidades de ser, aventuradas a tal extremo que siempre nos sobrepasan. Por ello, *mimesis* como prodigio poético quiere decir que uno se transforma en otro.

Ficción se opone a realidad y la realidad no es falsa ni verdadera, simplemente es o no. La *mimesis* es, así, producción de verosimilitud. Aquí *vero* no equivale a la *veritas* latina que califica la adecuación del juicio a la cosa, sino a *aletheia*, esencia oculta de lo que algo es.

De su indagación genealógica de la tragedia y de su entusiasmo schopenhaueriano, Nietzsche alcanzó la convicción de que la aventura decisiva del espíritu reside en la relación que traman entre sí *representación* e *interpretación*. *Representación* como morfología poética del conocimiento e *interpretación* como la hermenéutica en que consiste la cultura.

Para Aristóteles, toda obra de arte pertenece a la dimensión de lo que llamaba *poietikè epistemè* es decir, *hacer saber*. En semejante hacer, la obra sale a la luz, libre ya del hacer que la produjo por virtud de una comunidad de comprensión que alcanza la inteligibilidad de su expresión. El enigma de la eficacia de la *mimesis* reside en su poder de representar en tanto que capaz de traer a la presencia lo que se ausenta a la actualidad —presente de la presencia y presencia del presente— de la conciencia. Como proceso de transformación el arte es posible porque en la naturaleza algo subyace por configurar. Hay en la realidad un vacío de configuraciones que la naturaleza cede al espíritu humano para que en la humanización de la materia por virtud del arte, el mundo alcan-

ce su catarsis culminante. Sin embargo, en el arte la obra no es lo que representa sino el continente capaz de contener los enigmas que la realidad de lo representado no puede contener. Surge así el enigma de aquel doble óptico de lo que es sin serlo y sin el cual la realidad de lo que es se desvanece.

Con asombro leemos en *Poética* cómo el científico Aristóteles dice que el drama es más sabio que la historia, porque la historia sólo narra lo que ha sucedido, mientras que el drama cuenta lo que siempre puede suceder. Ahí queda expresada con elocuencia la ventajosa actualidad de la inactualidad del arte. En la experiencia artística del teatro, aquello que llamamos verdad y que entendemos como aquello capaz de revelar la esencia oculta de las cosas, no es algo que haya que ir a indagar en inaccesibles lejanías sino que es algo que nos sale al encuentro en el momento culminante de su vivencia; algo que irrumpe de pronto y nos asalta de un modo tal que ya nada podrá ser lo mismo después de su momentánea intensidad. En la eficacia ontológica del arte se cierra el abismo abierto entre lo real y lo ideal. Sin embargo, en esa eficacia reside un poder de significación que va más allá de todo lo conceptual. Y por ello mismo, la capacidad crítica que nos permite apreciarlo y ser capaces de discernir lo estético de lo menos estético no puede ser un juicio posterior. En el arte, la crítica sólo puede ser la experiencia misma del arte.

La verdad del teatro, aquel contenido que el significativo refiere acerca de aquello que significa, sea como representación o no, es algo que se revela y comunica sólo si sucede en la mente, cuerpo vivo, sensible y pensante de aquel que la recibe y acoge en sí mismo, convertido en espectador, interlocutor a la vez preciso e indeterminado de algo que sin él —la obra distinta y libre ya de su propio autor— no alcanza a ser aquello que quiso ser: una obra de arte.

Es preciso aceptar que la verdad que busca el teatro es en realidad algo que se produce de un modo siempre distinto, sobre un espectador siempre distinto.

De ahí que podamos decir que mientras suceda la actualidad de la vivencia estética, una obra de arte no ha cesado de decir todo lo que tiene que decir, ya que el afán del arte persigue un saber que no preexiste, sino que se produce en la actualidad de su *crisis*.

Y si decimos que el teatro es una forma peculiar y privilegiada de producir una verdad, especial revelación, particularísima significación, es porque persigue en su propio hacer la conversión de algo en otro. Prodigiosa realización cuya consistencia escandalizó a Platón: otorgamiento del ser a

DOSSIER



TEATRO Y REALIDAD

lo que no lo tiene, *poiesis*, donde unas cosas son otras, si al tiempo que siendo, no son, no siendo, son lo que dicen. Irrupción de lo ausentado a la presencia como *aletheia*, como verdad, como significado, como revelación, como reconocimiento, como vivencia, mientras se vive e imprime su particular huella mnémica en el tejido nervioso de aquel que así se la apropia.

Hacerse arte el teatro implica un saber de la realidad que no preexiste a su producción y que sólo culmina cuando se provoca esa crisis existencial que llamamos experiencia estética, cuando sucede para transformar a su destinatario en espectador de la obra de otro, de otro tiempo y lugar, de otra cultura, no sólo por virtud de la calidad de la obra, sino también por virtud de la calidad de su experiencia y de su capacidad para encontrarse a sí mismo en ese otro, y para reconocer su propia identidad en aquello extraño, porque finalmente ha alcanzado a comprender la incomprendibilidad eterna de las cosas, los rostros, las lenguas, las culturas, las épocas, las religiones y las ciencias como lo que son y significan en su propia experiencia de sí mismo y del mundo: la incomprendibilidad de sí mismo sin lo otro, a su vez incomprendible.

La *mimesis* es un impulso colosal que le ha revelado al ser humano la escala de sus deseos. Por eso en la antigüedad colocaban colosos en los puertos y en los panteones, es decir, en las fronteras del mundo. Hoy en día su lugar debería estar en la mente del actor cuando pisa el escenario.

En el origen, Aristóteles halló en el teatro la virtud epistemológica de la *mimesis*. La confusión espiritual de los tiempos que siguieron y que nos explican como cultura occidental, redujo el hallazgo a la pobre traducción de *mimesis* por *imitación*; de ahí surgieron los problemas del realismo. Pero lo que a Aristóteles le sorprendía del teatro era el conocimiento de la realidad ausente: la representación. *Mimesis* es la vía privilegiada de un conocimiento profundo sólo accesible por la imaginación: representación de lo

ausente y espectáculo de realidades invisibles. Ahí reside el poder del teatro: lo más real es invisible.

Al ejercitar hoy el principio poético de *mimesis* como representación de la realidad, hemos descubierto un sentido aun más profundo: al representar la realidad se la transforma y al reconocerla transformada, se nos revela otra de sí misma. Cuando el teatro sucede, ya nada podrá ser igual. Lo que quiere decir, también, que el mayor realismo de la ficción será el que transforma más la realidad.

“El mundo como representación” había formulado Schopenhauer como proposición inicial de toda reflexión. El mundo es un conocimiento de la realidad que depende de un espíritu que se manifiesta como base del mundo; hay una identidad entre ser y saber, entre la realidad y su representación. Proposición epistemológica discutible como la que más, pero cuya sola expresión posee resonancias calderonianas que evocan con elocuencia la relación entre el mundo y el teatro: *el gran teatro del mundo*; la invención teatral del mundo y la realización del teatro; la teatralización de la realidad en el conocimiento como representación y la percepción del mundo y de la historia como materia prima de la transformación teatro.

Al perder el teatro, se ha perdido la ilusión; ésta es la catástrofe espiritual de nuestro tiempo. La simulación de la virtualidad mercantil como supuesta proliferación de la realidad es sobre todo, un proceso de desilusión. No es lo real lo que se opone al simulacro, es la ficción como invención del mundo, el teatro donde lo real adquiere significado. En la ficción, las cosas son tal como se representan; aparecen y desaparecen sin traslucirse, hacen señales, sin dejarse descifrar. En el simulacro virtual, ese complejo dispositivo de cálculo y eficacia técnica, se ha perdido la ilusión del signo a cambio de su manipulación. Al perder al teatro, se ha perdido la realidad.

Lo que puede decirse de lo que aparece enfrente como realidad siempre es algo que perdimos; se sucumbe a un bostezo de hastío antes de tirarse por la ventana; hemos perdido la capacidad de asombro.

Hubo un tiempo en que fue necesario poetizar la realidad para inventar el mundo. Hoy parece ser más necesario realizar los sueños para superar las demagogias; devolverle a la ficción el camino hacia la realidad, para librarnos del opio de la virtualidad.

La inteligencia trágica, tramada en el combate de la locura contra la razón, fue el triunfo de una intuición prodigiosa que fundió en un solo impulso el descubrimiento

deslumbrado de la más desnuda realidad y la insaciable y delirante inquietud metafísica de todos los deseos.

La vida misma es representación y puede ser arte; como el sueño, sólo es realidad mientras dura. Por encima de la verdad que preocupa a la moral y a la ciencia, hay una sabiduría que ocupa a la vida y al arte. Es una sabiduría irónica y trágica que por puro instinto artístico y por amor a la vida, señala sus límites a la ciencia, delata su ineptitud y denuncia la hipocresía de la moral. Es una ignorancia sabia que se enmascara para desenmascarar a una sabiduría ignorante.

Si conocer que es posible conocer es ya descubrir la realidad, recordar que es posible recordar es ya descubrir la ficción. Por eso, las relaciones entre la realidad y la ficción serán las que se dan entre el conocimiento y su recuerdo.

Cuando una persona logra comprender algo de su vida es porque de alguna manera repite lo vivido: comprende para recuperar el pasado.

El actor en cambio, repite la escena para olvidarla; olvida para comprender y comprende para vivir el presente de lo aún no vivido. Es así como el teatro triunfa sobre la caducidad del tiempo.

Al ejercitar hoy el principio poético de *mimesis* como representación de la realidad, hemos descubierto un sentido aun más profundo: al representar la realidad se la transforma y al reconocerla transformada, se nos revela otra de sí misma.

Cuando se dice que el mundo es representación, es decir teatro, se dice también, más allá, sobre todo, que en el teatro no sólo se descubre uno a sí mismo como un yo capaz de inventar el mundo, sino que también, más allá, sobre todo, que es el mundo el que inventa a ese yo como personaje del drama.

Necesitamos cifrarnos para poder descifrarnos. La ficción es el parámetro que cifra el enigma de la realidad. El personaje es la medida de lo humano, el actor es su interpretación. Cifrar el mundo para descifrarlo, esto es la *mimesis*.

También somos una realidad que aún no somos, por eso sabemos que estamos en la realidad para realizarnos. En el teatro, el actor se realiza al realizar al personaje. Gracias al teatro, la humanidad se humaniza porque se personifica. Así, el mundo dependerá del teatro que realice; somos responsables del mundo que inventamos.

Lo que para la lógica racional aparece como mentira, para la ficción resulta la plenitud de una lucidez intelectual en cuya

forma reside la verdad; es decir, la verosimilitud que da significado a lo que no lo tiene: la cosa. El misterioso poder del símil, en tanto no real, es decir ficticio, de contener esa verdad de lo real que lo real no tiene.

La ficción se reserva verdades que son inaccesibles a la conciencia racional acostumbrada a medir, probar y comprobar. La ficción puede equivocarse, pero siempre sucede. Decir “realismo mágico” es enunciar un pleonismo rotundo. Fuera del realismo no puede concebirse la tragedia. Pero sin anticipaciones fantásticas del cosmos, el realismo se desvanece en una pura inconsecuencia, en un malentendido atroz, en una nostalgia de presente, en un absurdo, o peor, en una mitificación de la ciencia. Tras el agnosticismo racionalista desapareció la compatibilidad entre el realismo demostrable y la dimensión invisible del cosmos. Las perspectivas metafísicas fueron expulsadas a la reserva apenas tolerada de los no realismos deliberados, los idealismos poéticos, las sustituciones metafóricas de la parábola didáctica, las simplificaciones hiperbólicas del melodrama moralista; en los mejores casos, fueron suspendidas en el limbo oscuro e inquietante de lo indecible. Sin embargo, la tragedia sólo se dimensiona en el horizonte de la complejidad diversa y única de lo real, donde la existencia pregunta por su sentido último, es decir, por su realidad. A la larga, la llamada muerte de la tragedia en el teatro de nuestro siglo, más que una negación de la dimensión metafísica, ha devenido en una fuga desesperada de lo real.

El teatro entraña una promesa de plenitud distinta para cada uno. Aquello que anuncia depende de la consistencia de lo que se ha experimentado como ausencia o carencia. Los saciados no buscan. Sólo accede a la presencia quien presiente la ausencia. El teatro es representación y sólo clama por ser representado aquello que se ha ausentado de este presente descorazonado. Por eso, frente al mismo escenario cada quien presencia un espectáculo distinto. Nadie contempla el mismo paisaje desde el mismo mirador.

México, D. F.
Noviembre 2007

LUIS DE TAVIRA. Director de escena, dramaturgo y maestro de teatro.

MIMESIS, TEATRO Y REALIDAD

José Ramón Alcántara

En la última década del siglo XX, el concepto de *mimesis* adquirió una renovada importancia en los estudios literarios posmodernos, cuya investigación se ha ampliado hasta convertirse en objeto de estudio ya no sólo en las ciencias sociales y las humanidades sino aun en el ámbito de las ciencias duras. Pareciera, pues, que el renacimiento de la mimesis es uno más de los cuestionamientos a una modernidad que había reducido el concepto a la mera “imitación”, relegándolo, por tanto, a la esfera de la ficción y del arte en general.

Fue en este contexto que el teatro vanguardista de principios del siglo XX intentó alejarse de la idea de mimesis pues, efectivamente, se rehusó a ver la creación artística como mera imitación ficcional de la realidad. Desafortunadamente, la teoría teatral, lejos de realizar una investigación sobre el sentido del concepto, simplemente se dejó llevar por el discurso contestatario de los pocos que escribieron al respecto, principalmente Antonin Artaud y Bertolt Brecht. En efecto, a estos dos íconos de la vanguardia se les atribuyeron las proclamas antimiméticas y antiaristotélicas, que significó el rechazo de un teatro que pretendía “copiar” la realidad y expresar esto en fórmulas rígidas acuñadas desde el neoclasicismo y atribuidas a Aristóteles. Artaud, por ejemplo, señala que:

[...] el teatro debe ser considerado también como un Doble, no ya de esa realidad cotidiana de la que poco a poco se ha reducido a ser la copia inerte, tan vana como edulcorada, sino de otra realidad peligrosa y arquetípica, donde los principios, como los delfines, una vez que mostraron la cabeza se apresuran a hundirse otra vez en las aguas oscuras. (p. 53)

Artaud, por supuesto, se refería a un teatro que descansaba en el lenguaje y la imitación de la realidad social, el cual, según él, debía ser sustituido por un teatro cuya naturaleza impactara los sentidos más que la mente, que re-presentara la realidad subterránea e inaprensible de la naturaleza humana oculta bajo la máscara de la “presentación” realista. En otras palabras, pareciera que Artaud

en realidad se lanzaba contra una idea de mimesis confinada a la “imitación” y al lenguaje verbal, y abogaba por una forma de representación multiforme que mostrara lo que ha sido siempre fundamental en el ser humano, es decir, una mimesis cuya complejidad había sido falsificada por el teatro burgués. Se podría decir, pues, que Artaud, no obstante su discurso, traducido por sus seguidores como antimimético y antiaristotélico, buscaba en realidad el verdadero sentido de la mimesis, tal como la entendió, por ejemplo, Walter Benjamin.

En efecto, para Benjamin, mimesis es la facultad humana por excelencia, ya que “es central para la relación entre el individuo y el mundo, con el Otro y con uno mismo” (Gebauer y Wulf: 269). Para él, la relación mimética primigenia ocurre a través del cuerpo en relación directa con la naturaleza, es decir, es de carácter sensual. Pero esta forma de mimesis fue sustituida en la transición del Renacimiento al neoclasicismo por el concepto de *imitación*, debido a la paulatina separación del “uno mismo” de la naturaleza, dando origen a la relación binaria característica del logocentrismo. “La obra de Benjamin demuestra que la disolución de la relación mimética con el mundo por el logocentrismo resulta no sólo en una ganancia en razón, ilustración y autonomía, sino también en una pérdida en inmediatez” (Gebauer y Wulf: 270). Artaud, pues, tal vez sin ser consciente de ello, se proponía recuperar la verdadera naturaleza mimética del teatro, como expresión corporal de una relación más sensual con el mundo, lo cual se hace patente a la luz del discurso de Benjamin.

Para Walter Benjamin, la relación mimética primigenia ocurre a través del cuerpo en relación directa con la naturaleza, es decir, es de carácter sensual. Pero esta forma de mimesis fue sustituida en la transición del Renacimiento al neoclasicismo por el concepto de imitación...

Por otra parte, también Brecht, al hablar de teatro antimimético, aludía únicamente a uno de los múltiples sentidos de la palabra, esto es, imitación, como característica del teatro burgués. De esta manera, Brecht señala: “Las artes tienen que empezar a poner

DOSSIER



TEATRO
Y REALIDAD

atención al *gest*. (Naturalmente esto significa el *gest* socialmente significativo, no el *gest* ilustrativo o expresivo.) Este principio *gestual* se apodera, por decirlo así, del principio de imitación” (1964: 86). El gesto brechtiano es entonces una forma distinta que adquiere la mimesis y no su sustituto. Por esta razón Fernando de Toro prefiere atribuir a Brecht “un nuevo modelo mimético” en vez de llamarlo “antimimético”, aunque el mismo De Toro sí emplea el calificativo de “antiaristotélico” para indicar, como Brecht lo hace, que el teatro épico reemplaza la estética aristotélica (Toro, 1987: 16-17).

En realidad lo que Artaud y Brecht hacen es rechazar la estética neoclásica, la cual había tomado la *Poética* aristotélica y la había transformado en una preceptiva que no era, utilizando la autoridad del filósofo para definir el paradigma teatral hasta finales del siglo XIX y principios del XX. Como hemos señalado en otra parte, confundir la *Poética* aristotélica con la lectura que de ella hace al neoclasicismo —error que persiste hasta nuestros días en la crítica teatral contemporánea— implica también “leer” el concepto de mimesis aristotélico (y otros conceptos cuyo significado en la *Poética* es más complejo) desde la perspectiva neoclásica, esto es, como mera imitación (Alcántara, 2002). Afortunadamente, la crítica literaria y cultural de finales del siglo XX ha realizado ya esa lectura más profunda de la obra del filósofo griego, desde el mismo Benjamin, pasando por Erich Auerbach, Theodor Adorno, Northrop Frye, Jacques Derrida y Paul Ricoeur, entre otros, redescubriendo, como anotamos al principio, el verdadero sentido de la mimesis, tarea que nos parece está aún por realizarse en el terreno de los estudios teatrales.

Quisiera aquí enfocarme solamente a un aspecto que concierne al debate contemporáneo entre teatralidad y realidad, y la posibilidad del conocimiento de la segunda a través de la primera. Tal posibilidad ya ha sido abordada por las ciencias sociales, que también al finalizar el siglo XX, comenzó a

utilizar el paradigma “teatral” para tratar de comprender desde otra perspectiva los fenómenos sociales y culturales, aquello que Victor Turner ha denominado “Dramas sociales” (1982). En efecto, la teatralidad podría ser definida como la construcción de un espectáculo que se revela a sí mismo como tal, esto es, como mimesis, como representación. Tal construcción se convierte así en el paradigma por excelencia del conocimiento real y, en particular, del conocimiento de uno mismo y, por lo tanto, también del “otro” y del mundo, como señala Benjamin y como querían Artaud y Brecht.

Esto no significa que se niegue la forma racional de conocimiento, sino que se trata de demostrar que aun la razón opera bajo un principio de representación, es decir, que también ésta funciona como un proceso mimético. Este fenómeno es el tema de múltiples metáforas que Derrida elabora para mostrar el carácter mimético de los procesos mentales. Así, por ejemplo “en su análisis de textos platónicos, [Derrida] tiene éxito al demostrar que no hay conocimiento posible en la ausencia de mimesis. Aún *anamnesis* consiste en el recordar imitativo de conocimiento adquirido previamente pero perdido” (Gebauer y Wulf: 299).

La facultad mimética, por otra parte, como hemos señalado antes siguiendo a Benjamin, tiene por objeto establecer una relación del individuo entre sí y el Otro, el Mundo y el sí mismo. Es decir, del yo con la realidad, que en un sentido objetivo se realiza por la actividad mimética de la razón, y en un sentido subjetivo por medio de la construcción mimética de dicha realidad. Esto implica que la realidad no puede sino ser representada, ya sea por medio de discursos “objetivos”, como lo son supuestamente la Historia, las ciencias sociales y aun las ciencias duras, o por construcciones de naturaleza estética que se revelan a sí mismas como artificios miméticos. El teatro correspondería, pues, a este segundo tipo.

Así pues, el teatro efectivamente “representa” la realidad construida por acciones humanas, no en el sentido realista o naturalista del término, esto es, no en sus contenidos temáticos, sino en las transformaciones miméticas que ocurren en él a través de sus elementos estructurales y que, a su vez, manifiestan miméticamente las transformaciones sociales. De ahí que el famoso dictado de *Hamlet* de que “el fin del arte dramático [...] ha sido y es presentar, por decirlo así, un espejo de la Humanidad” (*Hamlet*, Acto III, Escena II), quien a su vez cita a Aristóteles, adquiere a la luz de la teoría de la mimesis una nueva dimensión. En efecto, la innovación metateatral que encontramos en

Shakespeare no es simplemente un recurso, sino también es una “reflexión” (jugando con los dos posibles sentidos del término: reflexionar y reflejar), un espejo estético que revela la “construcción” de la subjetividad en el Renacimiento como una nueva dimensión de la realidad.

De la misma manera, las transformaciones estéticas reflejan las presiones sociales bajo la lucha por el control del poder simbólico en un momento dado. Como hemos observado, el neoclasicismo significó la apropiación del poder simbólico que suprimió las innovaciones del genio del poeta isabelino, y transformó a Aristóteles en el rector de lo que debería ser el “verdadero” teatro. Sin duda las transformaciones estéticas que sufre el drama con Corneille, Racine y Molière, dan cuenta de otras tensiones sociales que llevan inevitablemente al derrumbamiento de la modernidad en el siglo XX, y que hacen emerger las estéticas de vanguardia y posmodernas.

La mimesis, entonces, no tiene que ver sólo con estilo, sino con formas de construir concepciones del mundo, ya que todas las descripciones del mundo son miméticas, y sus manifestaciones particulares son, en realidad, versiones de una construcción compartida, ya sea por un grupo o por toda la sociedad. El teatro es, verdaderamente, reflejo de las construcciones del imaginario social. Uno podría decir, junto con Shakespeare, que la función mimética del teatro es, en realidad, metamimética, ya que realiza una mimesis sobre el modelo de realidad socialmente construido, para revelar precisamente su carácter de “construcción”. Si pudiéramos hablar de una función social del teatro, diríamos que ésta no se encuentra en su tema sino en su cualidad de mostrar el carácter mimético de los procesos sociales, su “teatralidad”, especialmente cuando tales modelos sociales ya no son lo suficientemente estables para sostener el sistema de codificación legítimo de la sociedad. De ahí que las teatralidades paradigmáticas, desde la tragedia griega hasta las teatralidades de Ibsen, O’Neill, Artaud, o Ionesco, para mencionar sólo algunas, lo son precisamente porque revelan la “teatralidad” de un sistema social que ha entrado en crisis mientras que pretende que es estable. En estos casos el creador prevalece contra la simulación,

La mimesis, entonces, no tiene que ver sólo con el estilo, sino con formas de construir concepciones del mundo, ya que todas las descripciones del mundo son miméticas, y sus manifestaciones particulares son, en realidad, versiones de una construcción compartida...



La creación del mundo, El Bosco.

una de las múltiples formas que adquiere la mimesis social, como bien lo muestra Rodolfo Usigli, con un sistema simbólico más poderoso y persuasivo que aquel que aún quieren pasar como “reales” las estructuras de poder en turno.

Pero lo más significativo en este juego de presiones y contrapresiones, en el que el proceso mimético adquiere su verdadero sentido al revelarse, como señala Benjamin, no es solamente la teatralidad de la realidad social sino también las transformaciones que ocurren en la construcción del “yo”. *Hamlet*, como todos los personajes arquetípicos del teatro, no sólo muestra la teatralidad de su entorno social, sino que se construyen a sí mismos como una nueva subjetividad ante dicha realidad.

Se trata, pues, también de la construcción de la subjetividad como un proceso mimético que “reflexiona” sobre la “realidad” del propio yo. Para Slavoj Žižek, la construcción de la subjetividad es un proceso simbólico que parte de la necesidad de establecer lo “real” del yo como punto de referencia. Lo “real” sería aquello que da testimonio de



la verdadera "realidad" de la subjetividad. Žižek comenta:

En esto consiste [...] la lección fundamental de Lacan: si bien es cierto que cualquier objeto puede ocupar el lugar vacío de la Cosa, sólo puede hacerlo por medio de la ilusión de que siempre estuvo allí, es decir, de que no lo pusimos nosotros, sino que *lo encontramos como respuesta de lo real*. (2000: 62.)

La simbolización es una de las operaciones del proceso mimético que alude a la realidad como una necesidad constitutiva del yo. Y sin embargo, la concepción misma de realidad no puede ser sino una *representación*. Žižek se pregunta retóricamente:

...en los "otros" del teatro uno ve lo que uno pudiera o debiera ser (nótese el subjuntivo, el teatro no es la realidad, ni reproduce la realidad, sino que apunta a lo que pudiera o debiera ser) una nueva relación con mi prójimo en el mundo "real".

¿Por qué el mecanismo simbólico tiene que engancharse a "una cosa", a algún fragmento de lo real? Desde luego, la respuesta lacaniana es que ello se debe a que el campo simbólico está desde siempre barrado, mutilado, estructurado en torno a algún núcleo éxtimo, alguna imposibilidad. La función del "pequeño fragmento de lo real" es precisamente llenar el espacio de ese vacío que se abre en el corazón mismo de lo simbólico. (2000: 63.)

Ese "fragmento de lo real" es precisamente aquello a lo que alude Benjamin: esa nostalgia por la relación mimética primigenia con el mundo y con los demás, establecida por la inmediatez del cuerpo con la naturaleza y con el prójimo, ahora mediada por las construcciones de "la realidad" cada vez más enajenantes. La mimesis, como facultad humana es, a final de cuentas, lo que nos permite sobrevivir o, parafraseando a Nietzsche, "hacemos arte para vivir".

La representación de acciones humanas tiene como fin, en el teatro, manifestar como las cosas "pudieran" o "debieran" ser. El subjuntivo denota que la mimesis es ese espacio en el que la reflexión entre la realidad, cualquiera que ésta sea, y el *poder* y el *deber* de la acción, adquiere forma. "Reflexión", que teatralmente hablando es verdaderamente espejo de la naturaleza, aludiendo con ello, en el acontecimiento teatral, a una operación mimética compleja que involucra la construcción del sí mismo a partir del otro. A través del teatro descubrimos que la realidad es lo que el teatro "refleja", y que es sólo en la medida en que tal "reflexión" sea contemplada (y recordemos que "teatro" es afín a "*theorein*", que significa tanto contemplar como pensar) que ocurre esa transformación mimética en la que la persona se transforma en el mismo espejo viviente que recibe (contempla) la imagen y a la vez la refleja. Se trata del "otro" componente indispensable del teatro (no el texto, sino el teatro vivo, que construyen los actores y demás creadores): el espectador. Éste, a su vez, hace del teatro, en esa maravillosa operación metamimética que *Hamlet* ejemplifica, el "otro" de sí mismo, y en este juego mimético, la "otredad" del otro se convierte en constituyente de uno mismo, esto es, en prójimo. Quienes hacen teatro necesitan del público para existir, es decir, sin público no hay teatro, de la misma manera que quienes somos tocados por el teatro ya no podemos ser los mismos.

Y es que en el teatro, "el otro", la verdadera realidad, deja de ser simplemente otro, un fantasma, y se transforma ante uno en "alguien" cuya existencia es fundamental para la existencia propia, pues uno "es" solamente en la medida en que "contempla"

DOSSIER



TEATRO Y REALIDAD

y "responde" a la realidad profunda que la mimesis teatral revela. Es esto lo que hace que el yo abandone su unicidad psicótica y se comience a ver a sí mismo como un "nosotros", pues en los "otros" del teatro uno ve lo que uno pudiera o debiera ser (nótese el subjuntivo, el teatro no es la realidad, ni reproduce la realidad, sino que apunta a lo que pudiera o debiera ser) una nueva relación con mi prójimo en el mundo "real".

Aristóteles comienza su *Poética* afirmando precisamente esto, la facultad mimética humana como el instrumento más profundo para conocer la realidad, y al drama como el vehículo más completo para realizar tal conocimiento. *Mimesis* es, pues, la única manera en que podemos acercarnos a la realidad, y su forma más profunda y compleja es el teatro.

REFERENCIAS:

- Alcántara Mejía, Jose Ramón, *Teatralidad y cultura. Hacia una estética de la representación*, Universidad Iberoamericana, México, 2002.
- Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*, 3ª ed., Sudamericana, Buenos Aires, 1983.
- Brecht, Bertold, *Brecht on Theatre*, Jon Willet (trad.), Hill and Wang, Nueva York, 1964.
- Gebauer, Gunter y Christoph Wulf, *Mimesis. Culture, Art, Society*, University of California Press, Berkeley, 1995.
- Toro, Fernando de, *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo*, Galerna, Buenos Aires, 1987.
- Turner, Victor, *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, Performing Arts Journal Publications, Nueva York, 1982.
- Žižek, Slavoj, *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*, Paidós, Buenos Aires, 2000.

JOSÉ RAMÓN ALCÁNTARA. Profesor investigador de la Universidad Iberoamericana en el área de teatro, es miembro de nivel II del SNI.

PUESTA EN TEXTO DE UNA APUESTA EN DUDA

Alberto Villa(i)rreal

Estamos hechos [...] para colmar los vacíos que la muerte paulatina de las cosas va abriendo en la masa de la realidad.

SALVADOR ELIZONDO, *El hipogeo secreto*

1

Son las renunciaciones, más que las adquisiciones, lo que determina nuestra fortuna o desastre bajo el tránsito del mundo. Es la retirada la que nos moldea y decide. Somos pasivos ante nuestros abandonos. Contrario al agobio instintivo que produce esta conciencia, hay un temperamento que valora la pérdida sobre la ganancia como única posibilidad para sostener el giro de un mundo saturado. Y si confiamos que los fenómenos —al igual que las personas y los segmentos de los días— tienen temperamentos bien definidos, entonces podemos reconocer en algunos esa afinidad natural al vacío, a la pérdida como valor supremo, a la renuncia del orden del mundo: la taumomaquia, donde de las dos naturalezas que combaten por el placer de manifestar sus opuestos, al menos una deberá perderse; los juegos de azar, donde la ruina y desgracia de muchos se sustenta y reinicia bajo la promesa de inmortalidad de uno solo que recibe la suerte en el instante que la invoca; el teatro, trabajo artesanal de lo insolidificable, movimiento que deja de suceder mientras sucede, azar puesto a producir una realidad hervida, comprimida, tratada como un metal maleable, broma que renuncia a ser sólo escarnio de lo real para ser aquello de lo que se burla.

2

Como un aforismo que al comprenderse se comprende que nunca se comprende nada, el teatro es un epígrafe que permite leer al mundo sin ingenuidad. Una seña particular en el cuerpo de lo real que lo hace identificable en caso de extravío, una

materia viva y vulnerable que, al igual que el recién nacido, ya es lo suficientemente vieja para morir.

Lo teatral es la forma más concreta de *ningún-lado*, una excepción con verdad al régimen de condiciones del *Ser* bajo las que existimos. Es un ciclista a contra flujo de la lógica de Occidente, la puesta en duda —en forma o en broma— de la omnipresencia de la realidad.

La ficción, naturaleza propia del teatro, es el equilibrio entre lo que pertenece a lo real y la materia que aún no puede ingresar en ella. Es el mecanismo del que lo teatral ha derivado su más preciada consecuencia: la realidad.

Lo real como concepto es invento de la ficción. Lo ficticio es la construcción de una distancia, de un opuesto complementario, de un lugar exterior a lo real desde donde podemos salir para mirarlo: informe, gaseoso, móvil. Lo real sólo aparece cuando se inventa la ficción —cuando deviene en dualidad lo que antes era uno, y siendo uno, impensable, como lo enseñan las viejas mitologías—. Antes que una sociedad genere conciencia de lo relativo de su propio *Ser* por



El jardín de las delicias, El Bosco.

medio de la ficción teatral, la idea de lo real no existe. No puede ser vista ni discutida por carecer del *espacio-de-afuera* que permita a objetos y personas estar ficcionalmente de *otro modo* en otro estado.

El ritual es aún búsqueda de inserción a una parte de la realidad vedada, divina, inaccesible, pero ya existente; no es su negativo, ni su doble complementario como lo es la ficción teatral. Por ello la materia, el asunto esencial del teatro es la realidad pensada, con la conciencia de que está siendo pensada. Una realidad pulida y convertida en herramienta bajo el golpe certero de la ficción. Una piedra que golpea a otra, una arcaica idea que sigue funcionando.

3

Lo ficcional es el *fondo* sobre el que la realidad se vuelve *forma*, donde lo real puede devenir en fenómeno estético con todas las posibilidades del intercambio de roles. A diferencia de la caligrafía, donde la oposición en la naturaleza del color del papel y la tinta es necesaria y radical; en el teatro se requiere equilibrio en los opuestos, tensión donde ninguno sobrepase al otro, sino donde se imiten y confundan.

El teatro es un acto que expande, antónimo de la definición.

Las épocas donde ha sido centro del imaginario de las sociedades —escasa condición— son aquellas donde la realidad, más que un problema, es una duda, un riesgo en el equilibrio de la conciencia, una amenaza donde la locura se nutre de todos como una peste. Cuando lo real se vuelve un mal respiratorio en el imaginario de una época, lo teatral se vuelve analogía de la vida misma, forma indefinida del *Ser*, donde no queda más que levantar los teatros entre patibulos y prostibulos. Por el contrario, cuando se cree haber llegado a un acuerdo para la pacificación de las conciencias y la realidad es algo fijo y comprensible, el teatro se autoemplea como vendedor de sí mismo de puerta en puerta para sobrevivir con unos cuantos iniciados distraídos. Políticamente correctos, los distraídos confunden con entretenimiento, propaganda, o incluso especulación filosófica, el asunto central y siempre vigente del teatro: ¿cuál es la porción de realidad abarcable o tolerada por lo humano?

4

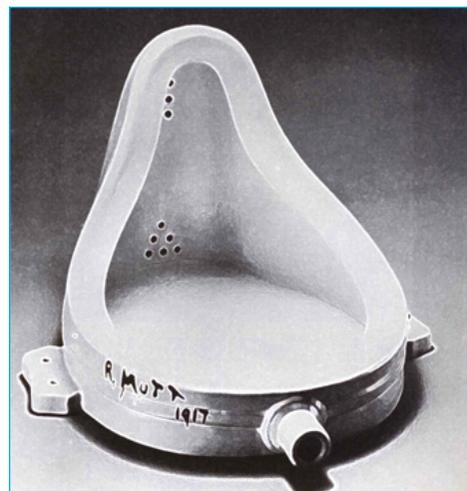
Lo real como materia propia y específica del arte es el descubrimiento nodal del siglo xx.

El *performance*, la intervención de espacios públicos y la alta capacidad de registro de la fotografía y el cine —hasta la banalización del *reality show*— han hecho de la vinculación entre realidad y hecho artístico el combustible del desarrollo estético que se asumía ya gastado en los ámbitos de lo representacional y lo figurativo. (De aquí que las críticas al teatro como arte arcaico y atrasado, sólo es falta de entendimiento de que son el resto de las artes las que participan ahora del tema original de lo teatral. Una vez más, la miopía para distinguir entre forma —tecnología— y fondo —poética—).

5

El teatro contemporáneo da a su antigua oposición con la realidad un nuevo tratamiento. Si bien el asunto consiste en un equilibrio o desequilibrio realidad-ficción, los nuevos dispositivos escénicos lo polarizan y llevan al extremo. La ficción se plantea como marco contenedor que permite *ver* a lo real funcionando. Lo real es contenido, mostrado dentro del tubo al vacío de la ficción, utilizado como un separador, un aislante y catalejo que permite mirar sin quedarse ciego.

El mecanismo recuerda al dispositivo utilizado por Duchamp en su *Fountain*. Duchamp en su “broma seria” denuncia lo esquemático y previsible del sistema artístico para demostrarlo previsible y obsoleto; lo absurdo de que un objeto cualquiera, por el hecho de estar en un museo, sea considerado arte. De igual forma, el teatro enmarca con un sistema ficcional eventos reales, para preguntarse si lo real puede sostenerse como hecho concreto del mundo al ser bordeado por un sistema de ficción. Las apuestas del teatro actual —más allá de su tradicional museística de formas— se polarizan en:



La fuente, Marcel Duchamp.

insertar en sus procedimientos acciones reales no ficcionalizadas contenidas por marcos de ficción explícita para observar crudamente los componentes o modos de lo real; convertir a los procesos para generar ficción en sí, en el objeto específico de la teatralidad; y mantener el principio de incertidumbre entre estas vías, que no es más que el modelo clásico de lo teatral.

Ejemplos de este procedimiento son: los montajes de Rodrigo García, donde lo real de la acción aparece insertado en un complejo dispositivo de niveles y subniveles de ficción. Mientras se produce el vómito de una actriz, lo siguiente son una serie de imágenes ficcionales que dan sentido o permiten desarrollar intuiciones de significado —mas no conclusiones—

Lo real como materia propia y específica del arte es el descubrimiento nodal del siglo XX. El *performance*, la intervención de espacios públicos y la alta capacidad de registro de la fotografía y el cine han hecho de la vinculación entre realidad y hecho artístico el combustible del desarrollo estético que se asumía ya gastado en los ámbitos de lo representacional y lo figurativo.

de la acción concreta; la exploración de Castellucci con personas anoréxicas o mutiladas “representando” *Julio César* de Shakespeare, mecanismo de realidad inserto en la ficción con que Castellucci pretende que Shakespeare sea *escuchado* y *visto* de nuevo; la obra teatral *Balkan Baroque* de Marina Abramovic donde ella reproducía sus más importantes *performances*. Dentro de la obra las “acciones” eran reales, pero bajo el contexto ficcional del teatro y su presentación cada noche —afortunadamente no pensadas como “repeticiones”, sino como “ritmos” o “ciclos” al igual que se piensan los fenómenos naturales— permitía valorar lo *real* del riesgo, además de construir un espacio desde el que se valoraba la relación de la vida y la obra, hecho sólo visible desde ese contexto. La narración de una sobreviviente auténtica del genocidio en Ruanda, reconociendo al escenario como espacio de silencio y de no saturación, de vacío propicio para escuchar lo que de otro modo sería inaudible o insostenible en soledad. Hay cosas que sólo la especie reunida consigue saber.

DOSSIER



TEATRO Y REALIDAD

6

Son nuestros días los generadores de una versión de alteridad a lo real inventada tras la hegemonía de los medios de reproducción —y no olvidemos que toda reproducción es antagónica al teatro—, son los promotores de la antítesis no complementaria de lo real y lo ficticio: lo virtual.

Con el fin de aparentar ser real sin serlo, su valor está en ser copia —incluso de lo ficticio—, ya que es sólo medio reproductor. Lo virtual no aporta a la discusión sobre lo real, no da *forma*, ni *fondo*, ni contenido. Por ello es pérdida de fidelidad al original, ganancia de interferencia. Su “aportación” consiste en convertir lo real en objeto de consumo, es decir, en algo sustituible por una imitación. El mundo debe permanecer saturado de opciones, sólo así el *reality*, donde un participante —en este caso: modo de realidad— es descartado cada noche, puede mantener su audiencia.

7

En un mundo donde el espacio sagrado es una alfombra roja donde los asistentes van a verificar que la estrella cinematográfica es “real”; en un imaginario obsesionado con las terapias, donde lo importante no es pensar la realidad sino aminorarla y adelgazarla, el teatro es un ejercicio incómodo, exige renuncia a las formas aceptadas de consumo de lo real.

Son tiempos en que la realidad se ve tentada a renunciar al teatro, a cambiar lo ficcional por lo virtual. Esperemos que comprenda que, en ese caso, sería la renuncia definitiva a sí misma. El desastre en su tránsito por el mundo.

Ciudad de México
Octubre de 2007

ALBERTO VILLARREAL DÍAZ. Dramaturgo, director y pensador teatral. Becario para la Fundación de las Letras Mexicanas.

CRISIS DE LA REPRESENTACIÓN / REPRESENTACIÓN DE LA CRISIS*

Enzo Cormann

Traducción: Georgina Tábora

Las siguientes consideraciones no tienen otra pretensión que acompañar anotando, interrogando o prolongando una práctica personal de la escritura dramática y de la escena teatral, trayecto individual en el seno de un arte colectivo, captado, a su vez, por la mirada colectiva de la asamblea que lo suscita y a la cual está enteramente destinado. Dicho de otro modo, me propongo aportar una mirada singular respecto a esta disposición de miradas que constituye la *asamblea teatral*; cuestionar, pues, la representación dramática como dispositivo de convocación, comparecencia y estudio, pero también como experiencia colectiva resingularizante.

1

Peter Szondi,¹ que publica en 1956 su *Teoría del drama moderno*, dice:

si el drama, forma poética ubicada tanto en el presente como en las relaciones interhumanas de una acción, entró en crisis hacia finales del siglo XIX, la responsabilidad recae en el cambio temático que reemplaza los elementos de esta tríada conceptual por conceptos opuestos.²

En Ibsen, demuestra que “el pasado domina el lugar del presente”. En Strindberg,

lo interhumano se suprime o se ve a través del prisma subjetivo de un yo central. Esta interiorización le quita preeminencia al tiempo presente “real”: pasado y presente se funden, el presente exterior hace surgir un pasado recordado. Dentro del orden de lo interhumano, la acción se limita a una serie de reencuentros que no son más que los hitos de la acción, para decirlo claramente; es decir, de la acción interior.

En Maeterlinck, “el ‘drama estático’ renuncia a toda acción. Ante la muerte, único tema al que se consagra, las diferencias entre los seres humanos se borran al mismo tiempo que se debaten”. En Hauptmann, en fin, el “drama social”:

describe la vida interhumana bajo la determinación de los elementos externos: la situación político-económica. La uniformidad impuesta por ello suprime el carácter único del presente que es, al mismo tiempo, pasado y futuro. La acción le cede el paso a la situación ante la cual el hombre es ahora víctima impotente.

De ahí la conclusión de Szondi: “el drama de finales del siglo XIX niega dentro de su contenido aquello que quiere continuar expresando formalmente por lealtad a la tradición: una acción interhumana actual”.³

Por vías sensiblemente diferentes y particularmente por la búsqueda de un estudio de las formas de la “novelación del drama”, Mikhaïl Bakhtine⁴ revela un diagnóstico *semejante* sobre la extenuación de la forma dramática “canónica” debida a la exacerbación de las contradicciones entre la evolución de las claves de la lectura y la reconquista de lo real, y las formas heredadas de la tradición teatral. Por contagio de la forma no canónica por excelencia que constituye la novela, Bakhtine percibe una posibilidad para que el drama se libere “de todo lo convencional, necrosado, ampuloso, amorfo...”.⁵

En *El porvenir del drama*,⁶ obra escrita 25 años después del estudio de Szondi, Jean Pierre Sarrazac defiende la tesis de que esta extenuación del drama (en particular, nos dice, debido a los alcances que experimentan las nociones de microcosmos, conflicto y acción dramática) “coincide con su regeneración”. Quiere ante todo ver en Brecht, por ejemplo, cuya obra considera contemporánea de la física de Max Planck,⁷ la introducción de una estética de lo *discontinuo*, de lo *inconexo*, y sostiene que ante las concepciones organicistas del drama que continúan, a pesar de todo, implantándose como leyes, “la modernidad responde a la paradoja de la hibridación”.⁸

En realidad [agrega], no se trata, en nombre de quién sabe qué modelo “mecanicista”, de deshumanizar el drama, sino de producir obras en contra de la naturaleza y preferir, más que la imitación rígida de la bella naturaleza, la libre variedad de los monstruos.⁹

En el paso del orden *shintagmático* al orden *paradigmático*, Sarrazac quiere ver la conversión decisiva del drama moderno en un

teatro de los posibles¹⁰ [...] [que] haga el inventario de las hipótesis y que haga variar los posibles [...] Una dramaturgia de tránsito que transcurra entre nuestro estar aquí y nuestro devenir: una dramaturgia de umbrales en donde todas las eventualidades de nuestra vida, reales o imaginarias, se expongan casi simultáneamente con el fin de contradecir la insidiosa operación lineal de nuestro destino.¹¹

Analizando particularmente la noción moderna de “escena”, manifiesta que el orden cronológico se encuentra

descalificado a favor de un orden lógico y [que] se ha pasado de un sistema que imita la naturaleza a un sistema del pensamiento. [...] Al toparse con la sucesión dramática, que marcaba inevitablemente un progreso de la acción y un desarrollo de los personajes, la escena registra un proceso y, dentro de un movimiento puramente recurrente, se remonta a las causas a partir de los efectos”.¹²

“La obra dramática”, señala, por otra parte, “ya no es el alambique que sublima lo real en una mónada de actos ejemplares y de personajes típicos; presupone, en lo sucesivo, la heterogeneidad del material elaborado y del material en bruto —una mezcla—.”¹³ De ahí la idea (atestiguación y horizonte estético simultáneamente) de un *devenir rapsódico del drama* (retomando la etimología griega de la palabra “rapsoda”, literalmente *costurero de cantos*). “El rapsoda moderno”, escribe en un artículo reciente, “restablece el movimiento en el corazón de un drama siempre amenazado por la inercia (su propia forma canónica)”.¹⁴

El llamado de estas consideraciones contrastadas sobre el estado y el porvenir del drama moderno y contemporáneo —llamado respecto al cual espero que se me excuse por su carácter escueto— permite, creo, tomar la medida de las interrogantes críticas sobre la validez misma de la representación dramática (y no solamente sobre las situaciones, figuras o temas que conduce a estudiar). Así, ciertas contradicciones internas señaladas por Szondi no dejarán de inquietar a generaciones de actores confrontadas, por ejemplo, con el difícil y muy concreto problema del estatus de la palabra en un drama reducido a la introspección (o a la retrospección) monológica. Ahí en donde el diálogo nacido del juego interhumano autoriza el parlamento, el monólogo, privado de una dirección “orgánica”, no sabe dónde ubicarse: ¿de dónde podría nacer una palabra que no se autorice más que por sí sola para ocurrir en escena, y que no responda a ninguna otra solicitud que la de una pretendida “necesidad interna de decir (se)” por parte de quien habla? Y, por otro lado (siempre hablo desde el punto de

vista del actor), ¿cómo puede pretender un discurso regular, organizado, domesticado dar voz a lo que Szondi llama la “revelación ilimitada de la oculta vida síquica” (dicho de otro modo, a su *representación*)?

2

Dentro del lenguaje ordinario del teatro, la “representación dramática” no se entiende como una representación del mundo o de la condición humana a través del juego dramático, sino como representación de aquello que se ha convenido llamar *obra de teatro* (si acaso, de un drama). La representación consiste, entonces, en llevar al espacio, a la voz, al juego una partitura dramática: pasar del texto a la palabra, de la acotación a la acción, de las palabras a los objetos que describen, etc. El paso a la escena vale, entonces, en la mayoría de los casos, como operación secundaria suscitada por el texto. La representación es ejecución e interpretación. “Visión”, “luminiscencia”... (recordemos incidentalmente que la invención de la puesta en escena de Antoine es exactamente contemporánea a la de la lámpara incandescente de Edison). Se espera que la representación sea una *mirada* sobre la obra. Aun dentro de los peores accesos del naturalismo o del verismo, la representación teatral ni es ni sabría pretender una apropiación directa de la realidad. La literatura (dramática) por ahí ha transcurrido. Y el acto mismo de representar o de llevar a escena corresponde menos a cualquier resustanciación de lo real convocado por la escritura que a la manifestación y a la resingularización de las obras por la lectura e *invención* de su realización (es por ello que se habla de las *versiones* de *Hamlet* o de *Edipo Rey*). La representación teatral es una *presentación* de la representación (dramática); presentación y presentificación,¹⁵ puesta en presente del espectáculo de un texto que se desprende de las contingencias, obra inicial, de referencia; advenimiento, digamos, más que acontecimiento. Toda la problemática de la representación teatral consiste, entonces, en asir la proposición dramática con su realización escénica dentro de este campo de tensión. El teatro se ha sabido siempre incapaz de duplicar lo real, pero constituye por sí mismo un acto real y, por lo tanto, más real en cuanto suceso dentro de una relación de homología y contigüidad máximas con sus espectadores: espacio-tiempo comunes, presencia física de los actores, ausencia de una mediación maquinal, etc. *Realidad* innegable de la representación, pues, que se sabe, por otro lado, gesto cultural por mero convencionalismo. Es por esto que la validez *experimentada* de la representación teatral

conciene a la asamblea y al contrato implícito que la *fundamenta*. La crisis de la representación nace, si no de la ruptura, al menos de la negligencia de este contrato —en otros términos: de que ya nadie (tanto los actores como los espectadores de la representación) sabe decir para qué está ahí, ni a cuenta de quién.

3

El joven director de escena, Richard Brunel, comentó recientemente una anécdota reveladora. En 1991, actuaba en el TEP bajo la dirección de Guy Rétoré, en compañía de la entonces octogenaria actriz Nane Germon.¹⁶ A mitad de la representación, un espectador se subió a escena. Todo se congeló. Después del efecto de la sorpresa, Nane Germon, dirigiéndose a la cabina en donde suele ubicarse el director de escena, exclamó: “Guy, alguien se metió a escena”. Brunel, a quince años de distancia, se interroga: ¿se debería a que no había “nadie” en escena? O bien el hecho de que alguien haya tenido la necesidad de subir a escena ¿sería la señal de que no habíamos sabido, dentro de la concepción misma de la representación, *darle su lugar* a la concurrencia?

Comencemos por la segunda interrogación: ¿a qué se puede deber que una representación le dé o no le dé *su lugar a la concurrencia*? ¿No es el escenario el lugar de la representación? ¿No es el territorio exclusivo de los actores? La respuesta está quizá en el término mismo de *concurrencia*, que se distingue sensiblemente del de público. Al cometerse el error de no considerar la implicación activa de la concurrencia, de los espectadores, la representación no se convierte más que en mero espectáculo. Espectáculo de la representación, espectáculo de la carencia siempre patético, del límite y de la contingencia: incapacidad escénica de esbozar, de bosquejar, de hacer vivir por sí misma las situaciones, los acontecimientos que pretende convocar. “Sustituyan por medio de su pensamiento nuestras imperfecciones; dividan a un hombre en mil y formen un ejército imaginario”, reclama el coro en *Enrique V*. Lo que Shakespeare sabía perfectamente era que sin la concurrencia de los espectadores no sabría *representar* la batalla de Azincourt sobre las tablas del Teatro del Globo. Una de las condiciones necesarias de la representación (de la realización) teatral es, en efecto, la asociación activa entre actores y espectadores. Unos para encarnar, actuar, interpretar y los otros para (como escribe Shakespeare) “sustituir por medio de su pensamiento”, “crear realidades imaginarias”. Aun cuando reivindique

DOSSIER



TEATRO Y REALIDAD

el “gran realismo” figurativo, defendido por Lukacs en contra tanto de James Joyce como de Brecht,¹⁷ el teatro aprende del escenario que una *mimesis* estrecha y estrictamente imitativa tiene sus límites: se sabe o aprende de la práctica a saberse impotente para ofrecer una duplicación plausible y creíble de lo real —puede, cuando mucho, pretender una evocación escueta, parcelaria, incompleta a la cual deberá *sustituir*, en efecto, con algún dispositivo complementario—. Las convenciones dramáticas ofrecen suprimir este déficit de credibilidad de la escena teatral, exentándola de las preocupaciones sobre las “imperfecciones” que inquietaban a Shakespeare.

Constituyen el fondo de lo que Walter Benjamin llamaba *rutina*,¹⁸ son las que permiten imaginar que la representación teatral, siempre que se lance a imitar, será rescataada por aquello que se ha *convenido* ver sin pensar (así como, por ejemplo, en el dibujo, la noción de *escorzo* permite configurar la pierna del modelo frente a la cual se ubica el artista, “olvidándose” de configurar las partes que escapan a su vista: sobre la hoja, la rodilla cerca de la cadera permite ver el muslo invisible sin que el espectador del dibujo tenga por ello necesidad de descifrar esta manera de codificar las formas). La diferencia radica en que el *escorzo* atestigua lo que el ojo ve, mientras que la convención nos otorga aquello que conviene entender. Sin embargo, la convención dramática tiene menos del *escorzo* que del estereotipo, de la facilidad consensual. Se permite una herencia cultural implícita y supuesta que manifiesta más la manipulación de las sensibilidades que la movilización de las conciencias. “Es su pensamiento”, continúa el coro shakesperiano, “el que debe prevenir a nuestros reyes y transportarlos de un lugar a otro, venciendo el tiempo y acumulando los actos de varios años en una hora de un reloj de arena”. “Su pensamiento”, y no su *costumbre* a los códigos convenidos de la representación. “Su pensamiento”, y no “nuestra rutina.” Algo *falta* en el autor de *Enrique V*,

mientras que en los rutinarios está *implícito*. Lo implícito, es decir, la convención tácita, lo no dicho no tiene la necesidad de ello porque parece funcionar sin decirse o al menos haber ya sido dicho de tal manera que decididamente no es necesario volver a ello. He aquí el teatro *actuado por adelantado*, en el que lo que no se representa no va a poder serlo sólo por los medios escénicos, ni va a tener la necesidad de serlo ya que será lo que se ha *convenido* que sea —es decir, que lo ha sido así todo el tiempo—. El teatro actuado por adelantado no tiene necesidad de ninguna concurrencia para echarle la mano.

_____ 4 _____

Si el espectáculo puede llegar acaso a revelarse como un agradable divertimento, no se legitima por lo tanto como representación del mundo, sino de la más anodina realidad. Ex abrupto, broma, fantasía, etc. cuya pretensión no consiste en hacernos cambiar de ideas, sino en llevarnos entretenidamente de paseo *no importa a dónde fuera del mundo* precisamente. Por el contrario, si la representación sólo juega la carta del espectáculo (exhibición autosuficiente), casi no puede, así sea la mujer más bella del mundo, dar lo que tiene y no logra ofrecer más que un reflejo simplificado de la realidad (o... del sueño, que deberá simplificar más aún). La representación teatral, en consecuencia, vale como *evocación*, sinécdoque abierta a la producción de la subjetividad de una concurrencia invitada a jugar su papel —evocación y convocación: “Supongamos que fuéramos...” plantea el escenario—. “Digamos que lo son”, responde la sala. La crisis de la representación sería, entonces, en primer lugar, desde este punto de vista, una crisis de la disposición colectiva de la enunciación, dentro de la cual artistas y concurrencia se enlazan, y no la de un apoyo o lenguaje anticuados cuya fuerza expresiva radica en su carácter rudimentario o en su arcaísmo (técnico, económico, mediático).

_____ 5 _____

Vale la pena igualmente detenerse en la primera de las dos interrogantes de Richard Brunel. ¿Cómo podría no haber habido “nadie” en un escenario ocupado por actores que estaban representando una obra (conociendo el talento y compromiso por los cuales, sin duda, puede dárseles crédito)? Es posible que hubiera *algo*, sí, en escena (“en escena”, como podría decirse “en una caja” o “en el camino”), algo que uno llama obra, espectáculo... sin que hubiera *nadie*. La crisis de la representación corresponde aquí, creo, a

la cosificación del objeto teatral (esta última expresión, por otra parte, no se encuentra fuera de la jerga teatral): “el objeto hermoso”, “la hermosa máquina”, “lo bien andado”, “lo bien aceitado”, que “funciona”, que “marcha”... en fin, “lo bello y bien hecho”, orgulloso de saber hacerse que todos hemos realizado una u otra vez. La Bella del teatro durmiente que espera en vano que una indicación milagrosa del director de escena la saque de su catatonia.

_____ 6 _____

Definitivamente, ambas interrogantes nos conducen a la tercera: ¿sabemos por qué y a cuenta de quién uno se adjudica el deber (o se considera requerido) de *representar*? Y quizás, en definitiva, todavía más, en relación directa con el sujeto de este coloquio: ¿quién *representa* a quién? ¿Desde qué perspectiva y cómo?

Esperamos del teatro que regrese a la experiencia inventándola ante nuestros ojos; que recree por medio del artificio de la ficción encarnada un presente de la experiencia que se nos ha escapado.

La encomienda de examinarlo, que considero primordial de la asamblea teatral, convoca a escena a los actores de la representación. No existe la representación directa, la encomienda no apunta más que a efectuar un examen de lo interhumano por medio de la ficción. La experiencia dramática tiene, en efecto, la ambición implícita de hacer del teatro (práctica, edificio, dispositivo) un laboratorio del ser-con. Más que a los individuos mismos o al grupo, es el deseo de entendimiento lo que aquí se representa. Deseo de atrapar, de asir una realidad volátil y abarcadora. Pero también deseo de distanciamiento, de descentralización: tomar el lugar del espacio asignado a la *teoría* (el lugar de la mirada, no el de la acción), utopía, postura a la que se le impide tener un sitio en la vida cotidiana. Se representa, pues, (en el sentido de tomarla en cuenta, relevarla, convertirla en acto) nuestra preocupación por ver más que por saber. Ver en obra los procesos ordinarios de alianza y desenlace, de fusión y singularización, de acuerdos y de competencia, de predación, de sujeción, de seducción, de traición, de manipulación, de unión, de oposición, etc. Procesos que conocemos más o menos por experiencia íntima y colectiva por haber participado, ya sean lo actores, los objetos o los espectadores indiferentes, desquiciados,

_____ 7 _____

implicados o involuntarios. Tenemos la experiencia de estos procesos de relación, sociales, pero el hecho mismo de haber vivido de alguna manera estas experiencias no nos ha colocado en ninguna otra situación que en la de considerarlas meras experiencias. Esperamos del teatro que regrese a la experiencia inventándola ante nuestros ojos; que recree por medio del artificio de la ficción encarnada un presente de la experiencia que se nos ha escapado. Y éste es, creo, uno de los sentidos profundos de la *anagnórisis*, del “reconocimiento” aristotélico: nos reconocemos en el instante preciso en el que uno se reubica en el presente, en el que se re-presenta algo de nuestra experiencia personal y colectiva. Nuestra exigencia (nuestro deseo de espectador y concurrencia, digamos) no consiste tanto en que se exprese el fantasma de la duplicación de lo real como en que se reconozca, entendiendo por ello la reconsideración de las supuestas cosas conocidas (ya que se han vivido). Ahora bien, el protagonista del drama es quien precisamente trabaja en este terreno: él es el representante de nuestros extravíos, de nuestra ceguera, de nuestra incompreensión. Totalmente inmerso en la situación, en la acción (la realidad), es quien padece nombrar su deseo tanto como señalar aquello que se opone a su satisfacción. Se equivoca de enemigo, pierde lucidez; se encuentra, como decimos, *rebasado*. De modo que nosotros examinamos menos la situación tal cual —como podría hacer un psicólogo—, que las acciones que suscita. Nos topamos con una realidad que sabemos por experiencia que lo más frecuente es que sea desconcertante, desorientadora, perturbadora, demoledora... Y si nos vemos, no es precisamente a nosotros a quienes vemos, sino a otro, a los otros. Nos reconocemos en ellos, por ellos, a través de ellos, sin que por lo tanto nos identifiquemos con ellos. El actor nos hace ver el presente y nosotros lo asistimos en este trabajo desde el lugar de la mirada, que sin aquello, no sabríamos ver nada (¿veríamos solamente que hay algo que ver?). Si alguien *representa* aquí a alguien, no consiste tanto en hablar en lugar suyo, defenderlo o duplicar su apariencia como en permitirle, haciéndose cargo de la acción, llevar su mirada al juego de los posibles.

Esta representación-experimentación (experimentación delegada), en tanto que la consideremos desde el orden numérico, los juegos interactivos y las imágenes de síntesis, constituye un gesto tan preciso como elemental (por no decir arcaico) cuyo valor no radica sino en la adhesión voluntaria, activa,

ciertamente creativa, de aquellos para quienes se efectúa. De tal modo que la asamblea teatral no es el espectáculo del mundo que un puñado de artistas ofrece a una masa de espectadores, sino la realización de una experiencia colectiva. Es así, particularmente, que la crisis de la representación, respecto a la cual la crisis del drama de finales del siglo XIX ya era un síntoma, podría “coincidir con su regeneración” (para retomar los términos de Sarrazac). Poniendo a prueba de la experimentación dramática la infinita variedad de los posibles ser-con (más allá de lo estrictamente interhumano y su psicología), el teatro se ofrece como la disposición singular de una representación de la crisis (ciertamente de la crisis de las representaciones). Por lo demás, considerar la situación dramática como una “puesta en crisis experimental” podría ser una nueva y muy fértil redefinición de la misma.

8

El hecho de que el drama contemporáneo, dándole definitivamente la espalda al bello animal aristotélico, se transforme y desarrolle de una manera *irregular*, híbrida y rapsódica no se debe, sin duda alguna, nada más a una consecuencia de la exacerbación de sus contradicciones internas. Así como el hundimiento o derrumbamiento de los grandes discursos unificadores ha llevado a las estéticas a la ruina, predicando un realismo mayor en beneficio de la emergencia de un *realismo experimental* (la expresión es de Günther Anders),¹⁹ la mediatización de las representaciones dominantes, debida a un mercado de medios de comunicación masiva en constante expansión, le asigna un *devenir menor* a la representación teatral —entendiendo, de acuerdo con Gilles Deleuze y Félix Guattari,²⁰ por “devenir menor” como emancipación de la forma fija, canónica y proceso de resingularización—. La asamblea teatral en sí misma, aunque obedezca a un protocolo formal lo suficientemente cercano al que dominaba las salas en el siglo XIX —dispositivo hasta entonces mayor—, debe hoy en día considerarse dentro de un devenir minoritario, en el que ya nada resulta evidente, empezando por la dicotomía sala-escenario. No significa que la separación simbólica, que fundamenta la mirada y participa de la disposición de la enunciación, no sea tomada en cuenta, sino que la noción misma de asamblea teatral engloba, de aquí en adelante, a todos los agentes de la representación: conceptualizadores, actores y espectadores. Al ser una disposición colectiva de enunciación, cierto, pero también mirada sobre dicha enunciación, la asamblea

se convierte en disposición crítica, instancia que simultáneamente produce pero pone en crisis a la representación dramática. Al hilo de la experiencia, en la cual la representación no se actúa por adelantado, sino que se compromete con un presente crítico, un pensamiento colectivo le hace eco al realismo experimental. Este estado de alerta permanente, que se podría igualmente llamar *estado de crisis permanente*, es lo que yo creo que hace que la experiencia dramática conserve su validez dentro de un contexto de desingularización²¹ general acelerada.

9

Este teatro crítico (“teatro de la crisis” o como decimos “teatro de la palabra”) cuestiona la representación sin temor de despojarla de su facultad de disposición. Las herramientas de la narración se presentan sin disimulo tal y como son: elementos de una gramática experimental, ciertamente inestable, de un ritual parcialmente inédito (para parafrasear a René Char, se podría decir: herencia imaginaria que no precede a ningún testamento ni seguirá ningún legado).²² La representación se inventa, se efectúa y sucede como una *experiencia* precisamente, no como una obra —o bien como un *pensamiento*; pensamiento que transcurre como cuando se busca una frase, según Pierre Alfiéri—.²³ En este sentido, el drama, la experiencia dramática no es el rastro, el futuro de un pensamiento anterior, sino una hechura más-que-presente, dentro de la cual la representación, en tanto que forma fija (funciones y enunciado), está siempre por llegar. Se busca una frase y se encuentra una asamblea. En lo sucesivo, el valor de la escena radica menos en el lugar de la presentación, de la divulgación, que en el sostén de la *comparecencia*. La representación teatral constituye una presentación colectiva, presentación de unos frente a otros por conducto de la experiencia ficticia, dramática. Jean Luc Nancy escribe en su obra *Ser singular plural*:²⁴

Nuestro pensamiento, anterior a todo pensamiento [...] no es un pensamiento representativo (no es una idea, una noción, un concepto) sino una *praxis* y un *ethos*: la puesta en escena de la comparecencia, la puesta en escena que la comparecencia constituye. Ahí estamos, siempre, a cada instante. No es una novedad, pero es preciso que *nosotros* la reinventemos; cada vez entrar a escena de nuevo.

Sí, cada vez, a re-presentarnos de nuevo.

* Contribución para el coloquio “La crisis de la representación”, 2 y 3 de febrero de 2007, ENSSIB

DOSSIER



TEATRO Y REALIDAD

(Escuela Nacional Superior de Ciencias de la Información y de Bibliotecas), Lyon.

¹ 1929-1971.

² *Théorie du drame moderne*, p. 69.

³ *Ibidem*.

⁴ Mikhaïl Mikhaïlovitch Bakhtine (Orel, Rusia, 1895-Moscú, 1975), filósofo y teórico de la literatura.

⁵ *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, París, 1978. p. 472.

⁶ J. P. Sarrazac, *L'avenir du drame*, Editions de l'Aire, Lausana, 1981.

⁷ 1858-1947, físico fundador de la teoría cuántica.

⁸ Sarrazac, *op. cit.*, p. 44.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ No se refiere ni a lo posible, ni a las posibilidades. Es un concepto nuevo: los posibles. (N. de T.)

¹¹ Sarrazac, *op. cit.*, p.51

¹² *Ibidem*, p. 58.

¹³ *Ibidem*, p. 64.

¹⁴ “Le brut de l’art”, Revista electrónica del Théâtre National de la Colline, núm. 8, 2007.

¹⁵ En este, como en otros casos que se señalan, se trata de un término que alude a un concepto innovador del autor. (N. de T.)

¹⁶ 1909-2001.

¹⁷ Georg Lukacs, *Problèmes du réalisme*, Ed. de l’Arche, París, 1975.

¹⁸ Walter Benjamin, *Essais sur Bertolt Brecht*, Ed. Maspéro, 1969. Consultar también el comentario de J. P. Sarrazac en *La parabole ou l'enfance du théâtre*, p. 32 y ss.

¹⁹ Günther Anders (1902-1992), *Kafka, Pour et contre*, Ed. Circé, Estrasburgo, 1990.

²⁰ *Kafka, pour une littérature mineure*, Editions de Minuit, 1975

²¹ Véase nota 15. (N. de T.)

²² “Nuestra herencia no está precedida por ningún testamento”, René Char, folio 62 de *Feuillets d’Hypnos*.

²³ *Chercher une phrase*, Ed. Bourgois, París, 1991.

²⁴ Galilée, París, 1996, p. 79.

ENZO CORMANN. Dramaturgo, autor de numerosas obras, entre las que destacan: *Credo, Diktat, Toujours l’orage*, algunas traducidas a una decena de idiomas. Está vinculado con diferentes compañías de teatro y desde el año 2000 es responsable del Departamento de Dramaturgia de la École Nationale Supérieure des Arts et Technique du Spectacle.

LA RESISTIBLE ASCENSIÓN DEL GLADIADOR*

Jacques Delcuvelerie

Traducción: Laure Riviere

En el mundo *realmente invertido*, lo verdadero es un momento de lo falso.

GUY DEBORD, *La sociedad del espectáculo*, Tesis 9

1

Allá se llamaba *Big Brother* y en Francia, más adulcorado y sugiriendo una posible lectura de segundo grado: *Loft Story*. Cuando la primera hornada de reclusos voluntarios empezó a entregarse a este largo simulacro de exhibición frente a las cámaras, y la difusión de esas contorsiones laboriosas del narcisismo más injustificable obtuvo un éxito de audiencia sin precedentes, en la prensa y en otras partes se registraron numerosas reacciones de indignación moralizadora. Las más cómicas eran sin lugar a duda las de la dirección de TF1;¹ el concursante humillado posaba frente al virtuoso censor justo antes de aventarnos *Star Academy*... Pero las reacciones que nos llevan a reflexionar son las críticas del mundo del espectáculo, particularmente del cine.

¿Cómo se atreven a criticar —pensaba yo— los que desde hace décadas preparan el terreno para lo que está ocurriendo ahí? El cine empieza con Eisenstein, Griffith, Vertov, Chaplin, Murnau, Fritz Lang, etc. Se trata de la historia de los hombres, de los mitos fundadores, de lo trágico y cómico de las pasiones humanas en una constante y estrecha relación, parlante, crítica, e incluso revolucionaria a veces, con el entorno social. Pero hace ya un buen rato que cierto cine observa y machaca el espacio íntimo, los dramas infinitos del sentimiento frente a todos sus avatares. Eric Rohmer pasa por genio y Claude Sautet por maestro; el público mima a sus actrices emblemáticas, Arielle Dombasle o Romy Schneider, por lo que representan y no por lo que interpretan. También hubo la etapa intermedia de los *sitcoms* como *Hélène et les garçons* con gente ya muy joven. Al convertir en epopeya el cotidiano más insípido, el desenlace fatal tenía que ser que el público terminara prefiriendo el original a la copia, los dramas provocados en vivo en casa del vecino y no la laboriosa y pretenciosa ficción.

Lo que nos importa en esta evolución masiva es que —más que nunca— la sociedad del espectáculo emplea ahora a cualquier persona como actor en sus producciones, y que el arte del actor es cada vez menos necesario.

2

Los actores colaboraron también en esta evolución destructiva. Los enrolaron en este gran proceso que aniquila la ficción en la espectacularización de lo real. ¿Acaso escucharon alguna vez a alguien contar una película usando los nombres de los personajes? Nunca, o en ese caso se trataba de una película estonia. La película siempre se cuenta así: "Y entonces, Jean-Pierre Marielle le rompe el hocico a Philippe Noiret, llega su esposa, Catherine Deneuve que le dice..." Obviamente lo mismo sucede en el caso de todas las celebridades americanas. La interpretación del papel se evalúa en la medida de la hazaña que representa ("De Niro engordó veinte kilos para hacerlo"), o del estado particular en el cual el actor se metió a través de ella. En todo caso, en la sociedad del espectáculo, él es el "sujeto". El personaje sirve para revelar otras facetas de la "celebridad", para reubicarla según su imagen, etc. Pero regresemos a lo de Romy Schneider, a quien no llamaremos una mala actriz, obviamente. Lo que se capta y presenta de su trabajo, de un extremo a otro de sus papeles, ya sea banquera o prostituta, equivale (o se reduce) a una especie de exaltación de sí misma y el público guarda el mismo interés por los "estados" que la actriz manifiesta a través de ellos que el que tenía por sus fracasos amorosos y

Esta invasora explotación directa de lo "real" en la producción del espectáculo se manifiesta bajo dos aspectos aparentemente contradictorios: proponer al consumo del público lo ordinario, lo cotidiano exacerbado con mayor o menor fuerza... y la explotación que en lugar de convertir lo ordinario en espectáculo, propone violencias extremas...

sus depresiones nerviosas en "la vida". Este fenómeno, desconocido en el teatro antiguo y clásico, germinó muy rápidamente durante el reinado de la burguesía. Desde entonces, el público formado por la producción mercantil enrola a los actores en el mismo desfile de fetiches que las celebridades del fútbol, los cantantes o los animadores de la televisión. La diferencia entre las obras y los *talk-shows*, o las revistas que hojeamos en las salas de espera, se va borrando. Es entonces que descubrimos sin sorpresa a tantos "actores" desconocidos, encontrados en la calle, como figuras de la pantalla chica. Toda esta gente es evidentemente aceptable y competente de antemano. La naturaleza del trabajo es la misma. Seguramente les sería más difícil interpretar *Rey Lear* o *Prometeo encadenado*, pero éste no es el tema. A fin de cuentas, en el teatro también se trata de llegar progresivamente a versiones del *Rey Lear* o de *Prometeo* que puedan ser "representadas" por esas mismas criaturas del *show-biz*. Este proceso está en marcha desde hace mucho tiempo por medio de la reducción de las exigencias vinculadas al gran repertorio dramático.

3

Esta invasora explotación directa de lo "real" en la producción del espectáculo se manifiesta bajo dos aspectos aparentemente contradictorios.

Está la que mencioné hasta aquí y que consiste en proponer al consumo del público lo ordinario, lo cotidiano exacerbado con mayor o menor fuerza. Empieza con los sitios de Internet donde continuamente se emite algo tan elemental como la imagen captada por la cámara de vigilancia de una lavandería automática. Luego están las personas que ofrecen su departamento y su vida familiar por medio de cámaras web diseminadas desde el refrigerador hasta el lecho conyugal. Con *Loft Story* y todos los *reality shows* aparece cada vez más una especie de puesta en escena exterior y una interactividad con el público que elimina o favorece a los "concursantes", y se integran elementos lúdicos y lucrativos. Más allá empieza un territorio que va desde la película pornográfica hasta algunas grandes producciones donde se dice que estamos en la ficción cuando, en términos generales, lo real ordinario (especialmente el actor) y no su representación es lo que constituye la parte esencial del espectáculo.

Y está la explotación que, por el contrario, en lugar de convertir lo ordinario en espectáculo, propone violencias extremas: los sitios con cadáveres mutilados, accidentes, asesinatos, masacres, etc. Seguramente los consumidores de los sitios anteriores no frecuentan estos sitios bastante *trash*; pero sí participan del mismo fenómeno que requiere de lo "real" para crear espectáculo

y cuyo resultado, sin embargo, conduce progresivamente a una percepción desrealizada de la vida, incluso en el caso de sus manifestaciones más crueles y, por consecuencia, de la muerte misma.

4

Es aquí donde radica el problema: hacer irreal nuestra propia vida y la de los demás por medio de la espectacularización continua de la realidad.

Guy Debord escribió en 1967: “considerado según sus propias palabras, el espectáculo es la afirmación de la apariencia y la afirmación de toda vida humana, es decir social, como simple apariencia. Pero la crítica que alcanza la verdad del espectáculo lo descubre como negación visible de la vida; como una negación de la vida que se hizo visible”.

Debord emplea la palabra “espectáculo” en un sentido amplio, como un fenómeno que subvirtió toda la actividad de la sociedad capitalista. Nosotros lo tomamos aquí en el sentido restringido de sucesos puntuales que —claro está— participan de esta espectacularización generalizada; pero nos parece que el rasgo dominante de este fenómeno hoy, paradójicamente, es arruinar la representación de lo real utilizando elementos tomados directamente de la realidad.

Obviamente, para esto ya no se necesitan ni teatro ni actores. Porque estos obraban en el sentido de la representación, no solamente del espectáculo.

Digamos, para abreviar, que el espectáculo, en un sentido restringido, es lo simbólico que se manifiesta en lo real. Lo real es la realidad verdadera, en el tiempo y el espacio, con cuerpos reales, etc. En cuanto a la lectura de lo simbólico, por lo general sin darse cuenta siquiera, bastan unos cuantos espectadores, no hay necesidad de una intención. Es entonces que podemos exclamar: “¡Las cataratas del Niágara son un gran espectáculo!”, y en verdad lo son. Evidentemente los grandes oficios religiosos son ya algo deliberado, así como los sacrificios humanos de los Aztecas o los juicios nazis de Nuremberg; manifestaciones de lo simbólico en lo real que provienen de una minuciosa elaboración. Pero estos acontecimientos se producen sin embargo con una finalidad muy distinta a la de ofrecer simplemente un espectáculo, pues para los participantes no constituyen una representación sino un acto real. De hecho, normalmente en ellos no hay ni había público, sólo participantes.

Cualquier otra cosa solía corresponder a la representación. La representación tenía el propósito de representar, no de consumir. El espectáculo se daba como mero espectáculo. Risa o catarsis, la

meta era antes que nada la diversión —en su más noble sentido.

Dicho de otra manera, eso implicaba idealmente que seres adultos especializados produjeran deliberadamente una representación de la vida humana y del mundo, con gran habilidad, frente a otros seres libres y responsables.

5

Ciertamente, el gusto de la representación era que lo simbólico se manifestaba en medio de lo real. La ambigüedad, la paradoja, la perversión, el placer, estriba en el hecho de que si sólo alcanzamos el “teatro” al arrancarlo de lo “real”, su fuerza, su magia, parte de lo real: cuerpos verdaderos, presencia verdadera, temporalidad colectiva vivida *hic et nunc*. De ahí la complejidad bastante dudosa de las soluciones dramáticas alrededor de esa tensión. Prohibición de las mujeres en ciertos géneros y épocas, por ejemplo. ¿Pero qué atractivo emana exactamente de estos jóvenes, o a veces ancianos, cuando interpretan papeles femeninos? Uso de la máscara y la voz musicalizada como “alejamiento de lo real”... pero, ¿no resultan ser nuevas trampas? Y si me pasmo frente a Andrómaca o Hermione, ¿cómo no confundir los alejandrinos de Racine y la boca, la voz, los senos, el caminar de la actriz real...?

¿Hasta dónde es legítimo? Hoy nos desnudamos fácilmente en escena; nos besamos realmente... saliva verdadera, lengua verdadera, amor fingido... pero claro está que no nos lastimamos realmente, no nos matamos realmente. No real-



DOSSIER



TEATRO Y REALIDAD

mente... ¿o todavía no? Aunque el *performance*, nacido en las galerías de arte contemporáneo, tenga una frontera confusa con el arte de la representación teatral, no se ha echado para atrás frente a la mutilaciones ni la castración en vivo.

Ahora bien, si lo atractivo y la capacidad de alerta y de provocación del teatro proviene efectivamente de la ambigüedad del estatuto de lo que es real o no en escena, todo lo que elimina esta tensión elimina también el teatro y nos regresa a los juegos del circo. En nuestro mundo, con la sobrepuja como regla, los actores de mañana sin duda se convertirán nuevamente en gladiadores.

6

En todos los lugares del mundo donde ha surgido, el teatro se afirmó siempre como algo extraordinariamente sofisticado, estilizado hasta el extremo, en las antípodas de lo natural, lo cotidiano, lo ordinario; en el sentido usual: en las antípodas de lo “real”. Ya sea en China, India, Japón o Grecia, el teatro es un teatro enmascarado, musical, coral, bailado, con exigencias físicas y vocales muy rigurosas. Los disfraces, los zapatos, el maquillaje, los postizos, todo obliga al cuerpo a una postura artificial y difícil; la voz trabaja con registros insólitos, etc. Todo esto exige naturalmente una formación específica, a veces muy larga y dura.

Uno habría podido pensar que en el momento en que el teatro se desprendió tanto de los ritos como del relato para convertirse verdaderamente en “representación”, habría comenzado simplemente a acercarse de una manera todavía burda a “la vida”. Pero, por el contrario, los hombres le inventaron formas de una extrañeza sorprendente y el repertorio tradicional excluyó toda evocación de la vida ordinaria. Tendrían que pasar miles de años para que los hombres consideraran como un avance la vulgaridad más absoluta, la de estar en escena como en una cantina o en el baño de su casa.

Hoy día parece que actuar es sostener una actitud “como en la vida”, con una dicción tan cercana como sea posible a las pláticas cotidianas; exactamente lo opuesto al nacimiento y la esencia del teatro. Este credo de lo “natural” es la consecuencia del repertorio que predomina en la sociedad del es-

pectáculo en su fase actual. Este repertorio, que dice en todos lados “yo, a mí” en el momento mismo en que este yo es sólo el eco de la multitud más gregaria, va desde los “dramas del corazón” hasta las crisis existenciales, del narcisismo al humanitarismo, de la mercancia a la mercancía.

7

En estas últimas semanas se anunció que la fabricación de clones humanos estaba en marcha; en el mismo periodo también se anunció la fecundación de una mujer con el semen de un hombre muerto (la experiencia sin duda habría sido más perfecta si ella hubiera sido virgen). En este mundo que está surgiendo, lo real y lo virtual ya no se distinguen con claridad. Técnicamente ya es posible producir películas donde Bruce Lee se acueste con Marilyn Monroe y pelee con un actor vivo de hoy, su hijo por ejemplo. ¿Quién necesita de Stanislavski o Meyerhold en este mundo?

8

La irrealidad de lo real que se usa hoy para producir espectáculo corresponde exactamente a la irrealidad de la representación del mundo tal como se vende en los medios de comunicación, así como en la mayoría de los escenarios. Godard citaba a Brecht diciendo (cito de memoria): “el problema no es mostrar cosas verdaderas sino tratar de mostrar cómo son verdaderamente las cosas”.

Hoy los escenarios y los medios usan abundantemente las “cosas verdaderas” con el propósito de disfrazar o disimular “cómo son verdaderamente las cosas”. Por eso nos parece que el esfuerzo por lograr una representación más realista no puede contentarse con tomar temas “políticos” o “comprometidos”, sino que implica una investigación, una experimentación avanzada sobre la modificación de las relaciones entre lo real y lo simbólico, sobre la dialéctica de esas relaciones, y entonces, también, sobre las relaciones entre el espectador y la representación. Cosa que Brecht y sus amigos trabajaron toda su vida y que merecería ahora ser reconsiderada ante la urgencia que implica despertar frente a catástrofes irreparables.

9

Cuando Brecht escribía que la ascensión de Arturo Ui era algo “resistible”, quizá no pretendía decir que podemos detenerla en cualquier circunstancia, sino que en todo caso su ascensión no es una fatalidad; que hubiéramos podido, que podríamos y que debemos oponernos. El regreso del gladiador está próximo, así lo afirman tantos indicios. ¿Qué pueden hacer las mujeres y los hombres de teatro para resistirlo?

Evidentemente, convendría que los autores —y si no lo hacen ellos entonces las propias compañías tienen que hacerlo— se apoderen decididamente de los temas que el mundo les propone en abundancia y de la dificultad misma que esta realidad les plantea para hacer teatro; están obligados a inventar las nuevas formas que sean necesarias. Ya nadie escribe *La compra de bronce*, pues esto no parece digno del talento disponible actualmente en el negocio.

Desde Esquilo hasta Piscator, el teatro siempre fungió como laboratorio del mundo: guerras, mutaciones sociales y culturales, búsqueda del sentido a través de las peripecias históricas. Todo eso no ocupa ya en los escenarios del mundo sino la parte más magra. Y, para colmo, en el contexto de un desequilibrio de por sí monstruoso entre el repertorio tradicional y la creación contemporánea.

El regreso del gladiador está próximo, así lo afirman tantos indicios. ¿Qué pueden hacer las mujeres y los hombres de teatro para resistirlo?

También sería fundamental que en este trabajo de reapropiación explícita del mundo, el teatro afirmara excesivamente su singularidad e hiciera, por decirlo así, “de la enfermedad un arma” (Sartre). Que precisamente, en los tiempos de la obra de arte duplicable, de la virtualidad y el *reality show*, expusiera y explorara sus características más arcaicas: un arte de la representación, no del espectáculo; un arte consumado *hic et nunc* y casi irreproducible; un arte que exija que los cuerpos y las voces accedan al *signo* en vez de ofrecerse como sí mismos; un arte que se revele por medio del artificio; un arte donde lo colectivo no sea la suma de individualidades; un arte donde la

transmisión se efectúa de maestro a alumno; un arte donde el espectador no consume ni participa sino aprende a dejar de ser espectador.

NOTA DEL AUTOR: Esta toma de la palabra implica una toma de posición. Su carácter polémico quizás produzca algunas generalizaciones que podrían considerarse arriesgadas o apresuradas —lo ignoro—; pero no contiene nada que me dé la sensación “de estar exagerando” en el esfuerzo por alcanzar la talla suficiente para enfrentar al gigante. Sin embargo, no quisiera dejar la impresión de que ignora todos los intentos y los procedimientos que ayer y hoy han alimentado nuestro temor, nuestra ira y nuestro trabajo. Aunque en ciertos aspectos es obvia nuestra deuda con Brecht y sus inspiradores, me parece que también el llamado de Artaud y los procedimientos de Grotowski siguen siendo esenciales. La divergencia entre estos dos mundos, tan expuesta anteriormente, es todavía de orden estructural; pero la energía extrema y la inteligencia de la investigación de Grotowski alimentaron muchas más prácticas de resistencia a la sociedad del espectáculo de lo que solemos creer. Claro está que, al proceder así, al querer arrancar al teatro de la sociedad del espectáculo, se terminó por confundir esto con la idea de arrancarlo del mundo de la representación. Era inevitable que esa ambición que propuso al actor realizar un “acto total”, más allá de *Eros* y *Caritas*, terminara por conducirlo fuera del campo teatral. Tanto Artaud como Grotowski —aunque extraordinariamente diferentes entre sí— propusieron, frente a la desrealización de la vida y el teatro ideal, no una representación nueva sino una verdadera creación de realidad, tan vital como los antiguos ritos. Así fue como el deseo de regenerar el teatro los condujo a excluirse de él. Sin embargo, para todos aquellos que intentaron escapar de la reificación de la vida y la escena, ya sea en la etapa del laboratorio y las creaciones o en la exploración parateatral posterior, lo que se buscó y se encontró ahí sigue siendo un tesoro y un ejemplo. Tal vez porque el orden de la representación está tan devaluado que uno no puede ya recuperar su fuerza para cuestionar los límites, es que hoy día tenemos un estudio por escribir acerca de lo que le debemos a Grotowski desde un punto de vista brechtiano.

* “La résistible ascencion du gladiateur”, *Études Théâtrales*, núm. 26, 2003.

¹ Canal de televisión francés. (N. de T.)

JACQUES DECUVELLERIE. Fundador y director artístico de Groupov, director de escena y profesor en el Conservatorio de Liège. Entre sus obras destaca, *Rwanda 94*.



GATO POR LIEBRE

TEATRO POSDRAMÁTICO Y JUEGOS (DE MANOS) CON LA REALIDAD

José-Luis García Barrientos

Como no sé muy bien lo que sea el teatro posdramático y hasta, pecando de sincero, dudo de que sea algo *en realidad*, tomaré la precaución epistemológica de declarar de entrada que llamaré así aquí a lo así designado por Hans-Thies Lehmann en su libro *Postdramatisches Theater* (1999).¹

No es que con eso resolvamos mucho, pues el concepto que resulta no puede ser más borroso. Nunca llega a delimitar una escuela o corriente, ni un grupo *cerrado* de autores o de teatreros o de espectáculos. Cada ejemplo que se propone, lo es en parte y en parte no. Cada característica que se formula, sirve para unos y no para otros. Así que lo que queda es la vaga idea de una serie de tendencias asintóticas, más o menos paralelas e independientes, que se hacen notar durante las dos últimas décadas del siglo pasado, y que llegan hasta hoy.

Conviene tener en cuenta que en la tradición alemana "drama" suele tomarse en un sentido más restringido del que es habitual en español y que se aproxima a la forma de construcción "cerrada" o estrictamente dramática cuyo paradigma sería la tragedia clásica francesa. Es el sentido en que lo define Peter Szondi en su *Teoría del drama moderno* (1956).² En el sentido amplio, el drama comprende también la forma "abierto" o épica: no sólo Brecht, sino también el teatro isabelino, el aurisecular, el romántico, etc. Si nadie los considera posdramáticos (y Lehmann excluye expresamente a Brecht), será que el concepto pertinente de drama es el más amplio. Lo que se confirma al constatar que la posdramaticidad se levanta contra los principios de unidad y jerarquía (del drama en sentido estrecho), pero también contra la acción y la ficción (del drama en sentido lato). Pasaré por alto la afirmación de que también se alza contra el sentido para no caer en la tentación de cortar por lo sano con un "apaga y vámonos".

Al contrario, esto me da pie para señalar la relación entre lo posdramático y lo posmoderno, no reconocida, pero evidente a mi juicio. Ambos son fruto de un mismo clima

intelectual, presidido por el escepticismo, el relativismo y el nihilismo; hegemónicos, sí, pero no obligatorios, de momento, ni mucho menos indiscutibles. Recuerdo el chiste de Forges: "Todo es relativo", dice uno de sus monigotes; y responde el otro: "Relativamente". Y conozco a muchos colegas que profesan un relativismo intelectual sin fisuras, pero, curiosamente, a ninguno que relativice su carrera académica o su posición en las esferas del poder universitario o cultural.

Con frecuencia Lehmann identifica en el libro "teatro posdramático" con "nuevo teatro" utilizándolos como sinónimos; pero sin demostrar ni discutir nunca la relación. Resulta, por el contrario, evidente que no todo lo nuevo en teatro es posdramático; ni tampoco sólo lo nuevo: muchas de sus supuestas manifestaciones, si no todas, son continuación de (o vuelta a) las vanguardias históricas o el teatro sin más. Pienso en la narración escénica, por ejemplo, que no está después sino antes del drama y en su origen.



La excepción y la regla ©Marco Lara

DOSSIER



TEATRO
Y REALIDAD

Importa no caer en la trampa que hace pasar por obvio lo discutible y hasta lo falso. Hay más ocasiones. Éste es, en los dos sentidos, el principio del libro: "Con el fin de la 'galaxia Gutemberg'..."³ ¿Y quién lo ha decretado? Porque yo no veo ese fin por ningún sitio, aunque sean infinitos los epitafios que se le han (precisamente) *escrito*; lo que me recuerda aquello de "los muertos que vos matáis / gozan de buena salud".

Amén de impreciso, el concepto de teatro posdramático es en rigor contradictorio. Si un espectáculo es posdramático, no es teatro; y si es teatro, no es posdramático. De lo más claro que Lehmann dice de su criatura es que «se inscribe en una dinámica de la transgresión de los géneros. La coreografía, las artes plásticas, el cine desde luego, las diversas culturas musicales, lo atraviesan y lo animan»;⁴ artes todas que pueden ser no-dramáticas, pero que con certeza no son teatro. Pues bien, las manifestaciones que se perfilan como el ideal del teatro posdramático resultan ser la danza y el *performance* (al que se dedica toda una parte del estudio,⁵ en la que no se logra trazar una frontera, ni siquiera fluctuante, entre él y este tipo de teatro): espectáculos no dramáticos, como el boxeo o las luchas de gladiadores, pero tampoco (por eso) teatrales. ¿O habremos de admitir la simpleza de que todo lo que se haga en un teatro es ya teatro?

Por antipático que resulte, para hablar (con sentido) no queda más remedio que dotar de un significado a las palabras que empleamos. A estas alturas hay por lo menos dos que lo están pidiendo a gritos: teatro y drama. Yo estoy dispuesto a dárselo poniendo sobre la mesa (no imponiendo) un concepto de drama y de teatro que permite comprender las afirmaciones anteriores y en definitiva hablar, o sea, discutir sobre el asunto.

Entiendo el teatro como un tipo de espectáculo definido por una situación comunicativa y una convención representativa particulares. La situación, propia de todas las actuaciones (en vivo y en directo), se resume

en el *aquí y ahora* y exige la presencia de unos actores y un público en un espacio y durante un tiempo compartidos: presencia y presente. La convención consiste en la simulación del actor y la denegación del público, que “doblan” cada elemento representante (real) en “otro” representado (ficticio). Lo mismo que el actor en personaje, el espacio, el tiempo y el público reales se desdoblan en *otros* ficticios. Pues bien, entiendo el dra-



Hamlet ©Andrea López, 2005

ma como la cara representada o ficticia del teatro, pero configurada por el modo teatral de representación, o sea, como la forma que la puesta en escena imprime al universo ficticio que representa.⁶

Puedo concebir, pues, que haya teatro más o menos dramático, según intensifique el componente ficticio representado o el componente real representante. Pero bien entendido que no se puede eliminar ninguno de los dos sin acabar también con el teatro. De forma que teatro no dramático es, sin más, un oxímoron. Y la etiqueta “teatro posdramático” resulta tolerable sólo como hipérbole cuyo sentido literal fuera el de un teatro lo menos dramático posible (sin dejar de ser teatro). Claro que, visto así, la supuesta novedad de estas tendencias sale devaluada cuando no refutada. Si en vez de “más allá de la acción”⁷ hablamos con modestia y sensatez de debilitamiento de la acción, encontraremos no sólo a Kantor, Grüber y Wilson (a los que también conviene más, a mi entender, esta fórmula que la otra) sino a Chéjov o a Maeterlinck: ¿posdramáticos?

Pero la clave del teatro posdramático en sentido fuerte radica en la pretensión de superar, de dejar atrás principios demasiado inherentes al teatro, los de imitación, representación o ficción, en realidad el mismo. La

ausencia, literalmente mortal, de estos principios se pretende llenar con la “*expresión de la realidad por la realidad misma*, no por su imitación”, en palabras de Tadeusz Kantor,⁸ más sugerentes que realizadas literalmente en sus espectáculos. En ellos el plano dramático o ficticio puede estar debilitado en beneficio de lo plástico y de la ceremonia (sobre la que habría mucho que decir, por ejemplo cuántas veces lo “post” resulta ser en realidad “pre”, no superación sino vuelta al origen), pero no ha desaparecido, pues hay desdoblamiento del actor, del espacio, del tiempo y del público, a mi juicio. Y lo mismo digo de “Grüber o el eco de la voz en el espacio”⁹ (pero voz dramática del personaje dramático en el espacio dramático) y, en otro sentido, de “Wilson o el paisaje”.¹⁰ Si el suyo es “un teatro de las metamorfosis”, todo teatro es metamorfosis (ya lo dijo Nietzsche). “Las imágenes míticas con su lógica pre-racional” de las que se apropia, ¿están más allá o en el drama y más acá? Es Lehmann, no yo, quien escribe que “Wilson se sitúa en una larga tradición” que va del teatro barroco de aparatosa tramoya al circo moderno.

No sólo en la definición que acabo de proponer, creo que también en la *realidad*, el principio de representación, tan maltratado, es constitutivo del teatro; y renunciar del todo a él implica rebasar o negar, no sólo el drama, sino también el teatro. Resultarán espectáculos, obras plásticas, musicales, narrativas o lo que sea, que serán interesantes (o no) por sí mismas; pero no, desde luego, por *crear* supuestas *nuevas* formas de teatro. Las palabras creación y novedad deberían inspirarnos tal respeto reverencial que las convirtiera en tabú; o que, al menos, obligara a pensárselo cien veces antes de malbaratarlas.

Volviendo a Lehmann, “la irrupción de lo real” no es rasgo diferencial del teatro posdramático, sino rasgo esencial del teatro sin más, de todo teatro y desde siempre. Lo mismo que ser “acontecimiento” o el carácter “concreto” o la “corporalidad”,¹¹ etc. Lo nuevo es, en todo caso, la autonomía de estos principios, o sea, en lugar de qué se ponen; no qué afirman sino lo que niegan, lo que intentan desplazar, que es la otra cara del teatro, la ficticia o “ausente”; lo que conduce a un reduccionismo, que es empobrecimiento y simplificación. El énfasis en la presencia del cuerpo real liquida la ficción de la persona ausente que en el teatro se funde con aquél. Es como renunciar a los usos metafóricos, relación entre una presencia y una ausencia conceptual, y reducirse al uso literal de las palabras. Qué aburrirmien-

to. ¿Autonomía de la puesta en escena (hace tiempo ganada) o puesta en escena de la nada?

Llevada a sus últimas consecuencias, esta glorificación de la *simple* realidad desemboca demasiadas veces en la trivialidad o en el horror: los *reality shows* o las *snuff movies*. En arte y en teatro, aunque la frontera sea inquietantemente permeable a la una y el otro, se trata más bien de *juegos* (de manos) con la realidad, que tienen que ver con “la permutación de la obra en un proceso inaugurado por Marcel Duchamp con lo ‘real’ del urinario”.¹² Entre la provocación (tan gastada) y el aburrimiento (siempre renovado). Según Lehmann, estos juegos con la realidad propios del teatro posdramático hay que tomarlos casi siempre “no ya como una provocación política inmediata, sino como tematización teatral del teatro y así del papel ético que contiene”.¹³ ¿La langosta de Rodrigo García? ¿La piel de Teatro de Ciertos Habitantes?

Cuando la cosa se pone interesante, se termina el espacio. Otra vez me tocó el papel de aguafiestas. Pero no sólo por llevar la contraria; que también. No me gusta lo unánime ni siquiera en los cisnes. Y sé que el pensamiento único es muy abrigadito; pero a costa de no ser pensamiento. Así que me fío más de la discrepancia que del asentimiento. Y digo lo que digo nomás porque lo pienso. Pero para que se discrepe, no para que se asienta.

¹ Cito por la traducción francesa de Philippe-Henri Ledru, París, L’Arche, 2002.

² Trad. esp. de Javier Orduña, Barcelona, Destino, 1994.

³ H.-T. Lehmann, *op. cit.*, p. 3.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*, pp. 216-234.

⁶ Puede verse J-L. García Barrientos, *Drama y tiempo*, Madrid, csic, 1991, pp. 43-123; *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis, 2003, pp. 28-35; *Teatro y ficción*, Madrid, Fundamentos, 2004, pp. 19-68.

⁷ H.-T. Lehmann, *op. cit.*, pp. 105-127.

⁸ *El teatro de la muerte*, Buenos Aires, Ediciones La Flor, 1987. Cito por *El drama ausente. Otros paradigmas*, L. M. Moncada y E. Chías (comps.), México, Anónimo Drama, 2005, p. 67.

⁹ H.-T. Lehmann, *op. cit.*, pp. 114-119.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 119-127.

¹¹ *Ibidem*, pp. 150-170.

¹² *Ibidem*, p. 169.

¹³ *Ibidem*, p. 163.

JOSÉ-LUIS GARCÍA BARRIENTOS. Teórico y crítico teatral. Investigador del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) de España.

REPRESENTAR EN EL TEATRO

Gabriel Cosoy

De múltiples resonancias que superan lo meramente teatral, la representación es abordada en este escrito como incógnita del presente escénico.

¿RE/PRESENTAR?

Un afán epistemológico nos obligaría a una interesante indagación, representar sería una cualidad. Una cualidad que algunos objetos, hechos o sujetos tienen para volver a ser/estar presentes.

¿Cómo se produce este fenómeno, utilizando qué medios algo vuelve a transcurrir en ese tiempo verbal: el presente?

El único transportador temporal hasta ahora conocido es el lenguaje.

¿Acaso no es ésta la característica fundamental de cualquier lenguaje y sobre todo de los lenguajes artísticos? ¿Volver al aquí y ahora algo que ya sucedió o que aún no ha sucedido?

El lenguaje como utensilio principal del humanista así como el rol del lenguaje como forjador mismo de la realidad humana en tanto que sistema de signos y de creador del sentido, caducaron. El *escepticismo epistemológico* (uno de los términos preferidos del posmodernismo) se impuso. El hombre como entidad fundamental, origen y fin del conocimiento humano y medidor de todas las cosas, dio paso a una visión fragmentada e irreconciliable del hombre como buscador irresoluto de absolutos, no existentes. Por otra parte el concepto de *deconstrucción*, de sello derridiano, puso en tela de juicio la existencia de cualquier *significado trascendental* de un texto dado [...]. Es indudable que la práctica de la intertextualidad, concepto que la misma Kristeva elaboró, será la regla general en la producción posmodernista. Ya no se tratará solamente de huellas de proveniencia escritural, representacional o mnésicas, o aún del mismo contexto cultural, anterior o actual pero casi siempre dentro de la tradición de lo que hasta ahora se había considerado material artístico. [...] La representación en el arte posmodernista apunta hacia la realidad, pero más que un regreso al arte que imita a la realidad (principio de la semejanza renacentista y por tanto pre-modernista), el arte ahora deviene realidad [...]¹

¿EL TIEMPO PASA?

Bien sabemos que el teatro es un arte efímero cuya condición de existencia está ligada a lo temporal y lo espacial. Su condición es

sólo poder existir en presente. El teatro existe en la medida que acontece.

Esta fugaz condición no se registra en ningún soporte material. No da cuenta del teatro la escenografía antes o después de la función o el guión o texto preexistente a la escena.

Representar también ha sido concebido como el acto de “encarnar” un texto. Los antiguos directores hablaban de “poner de pie” una obra. Como si la misma yaciera en estado de hibernación en la oscura cueva de la palabra y el trabajo del equipo teatral oscilara entre la reanimación y la vitalidad.

Parecería, entonces, que representar es muy parecido a crear realidad por más ficticia que ésta sea.

La puesta en escena sucede en el campo de la percepción, es allí donde se construye ficción. Es por esto que un espectador puede vivir dos cosas opuestas, como emocionarse (hasta ahora *sentir* es lo más cercano a lo real —es por esto que tanto avanzan las tecnologías de los juegos interactivos—) por una escena y decir “qué buena actuación” sin sentirse engañado o estafado.

La cuestión de los modos de percibir o, mejor dicho, el fenómeno de la dispersión de la percepción, fenómeno que en el campo teatral se iniciara a mediados del siglo XIX y que diera motivos para la aparición de un nuevo rol: el Director.²

Según Duvignaud las representaciones hasta ese momento estaban codificadas según su género. Cada género contaba con un público propio conocedor de esas codificaciones. Al modificarse este cuadro (irrupción de públicos no conocedores de las convenciones) se hizo necesario alguien que intermediara y comenzara a oficiar de “espectador profesional”. Este rol vuelve a modificarse con el advenimiento de los espectáculos de masas o los *mass media* que estandarizan el imaginario. El teatro a favor de su rol artesanal, para la lógica del mercado global, se reafirma como campo de producción de subjetividad y como lugar de saberes confiables.

**Parecería, entonces,
que representar es muy parecido
a crear realidad
por más ficticia que ésta sea.**

DOSSIER



TEATRO Y REALIDAD

Al irrumpir el primer medio de reproducción de veras revolucionario, a saber la fotografía (a un tiempo con el despunte del socialismo), el arte sintió la proximidad de la crisis (que después de otros cien años resulta innegable), y reaccionó con la teoría de “*art pour l’art*”, esto es, con una teología del arte. De ella procedió posteriormente ni más ni menos que una teología negativa en figura de la idea de un arte “puro” que rechaza no sólo cualquier función social, sino además toda determinación por medio de un contenido objetual. Hacer justicia a esta serie de hechos resulta indispensable para una cavilación que tiene que habérselas con la obra de arte en la época de su reproducción técnica. Estos hechos preparan un atisbo decisivo en nuestro tema: por primera vez en la historia universal, la reproductibilidad técnica emancipa a la obra artística de su existencia parasitaria en un ritual. La obra de arte reproducida se convierte en medida siempre creciente, en reproducción de una obra artística dispuesta para ser reproducida. De la placa fotográfica, por ejemplo, son posibles muchas copias; preguntarse por la copia auténtica no tendría sentido alguno. Pero en el mismo instante en que la norma de la autenticidad fracasa en la producción artística, se trastorna la función íntegra del arte. En lugar de su fundamentación en un ritual aparece su fundamentación en una praxis distinta, a saber, en la política [...]³

TODO PASA, NADA QUEDA

Otro aspecto de la crisis de *la representación*, sucedió con la caída del Muro de Berlín y del “llamado” socialismo real (¿llamado real para diferenciarlo del utópico o de todo aquello que pueda nombrarse como imaginario?). Cae una de las más eficaces representaciones del mundo en la historia de la humanidad. Si yo puedo dar cuenta de mí mismo, es porque lo hago mediante la diferenciación, teniendo enemigos, por ejemplo. ¿Cuáles son mis nuevos adversarios? ¿Ante quiénes deberé pintarme la cara o simular un animal feroz? ¿A quién debo temer entonces? ¿Un nuevo medioevo donde los sujetos temen cosas tan abstractas como el índice de riesgo bursátil de un país o las palabras de los analistas de economía y mercado? ¿Un medioevo donde los siervos de la gleba o los

artesanos en lugar de apelativos (sólo los señores portaban nombres) tenemos *nicks*?

[...] el viejo mundo era el de las disciplinas fordistas que no sería deseable imaginar idílico. El nuevo despoja a los sujetos de la capacidad de organizar sus vidas y de narrarlas [...]⁴

El valor de la actuación pega un gran viaje privilegiando la empatía por encima de los presupuestos discursivos. Los procedimientos de la teatralidad se desplazan a otras formas de la representación como la política. Irrumpe en la escena no sólo el pequeño formato como modo de resistencia y de sobrevivencia, también una actuación hiperrealista, donde queda borrada toda ilusión, o su contrario, donde hasta el público es parte de la ilusión.

Lo que actualmente se conoce como hiperrealismo no es a lo que refería con el mismo término el surrealismo. Mientras este último daba esa categoría a la incorporación del mundo de los sueños o el automatismo a lo real, actualmente se utiliza para referir a un tipo de actuación que lleva a la práctica un absoluto naturalismo que deslumbraría al mismísimo Antoine.

PERO LO NUESTRO ES PASAR

En las propuestas teatrales contemporáneas, el origen de sus dramaturgias ya no proviene de un autor que produce un texto independientemente de la escena; la independencia de la literatura por un lado y la reafirmación de lo espectacular como forma privilegiada del lenguaje teatral ubica a la actuación y al actor en el centro de las nuevas búsquedas.

La producción de sentido expresivo, gestual, rítmico es sintetizada por parte de la actuación como si la actuación fuera una especie de quintaesencia de la memoria social que captura algunos elementos y los retraduce en un campo expresivo artístico y poético. Por lo cual todos nosotros estamos atravesados por las formas imaginarias de comportamiento que nos vienen legadas de las áreas de actuación como los noticieros o todo lo que es imagen o construcción momentánea de comportamiento [...] Ante la inexistencia de certezas o ante la debilidad absoluta existencial que tiene el hombre en relación a su interrogación, ante la inexistencia de Dios, de los valores sociales como forma superadora de la vida, ante los valores en crisis del trabajo, el matrimonio, los valores tradicionalmente burgueses [...] Uno podría decir que la cámara televisiva me confiere la categoría de persona respetable independientemente del relato que se pronuncie [...] De ahí que actuar y ser visto sean las condiciones de la existencia misma [...] El teatro moderno lo que tiene es un acopio de lo que entendió por haber trabajado

en los talleres de actuación y no en los talleres de dramaturgia, en cuanto a la necesidad de incorporar a la literatura esos fenómenos que son inherentes al arte de la actuación.⁵

El concepto de representación siempre estuvo ligado a la idea de la actuación como "interpretación". Este modelo remite a la idea del "hacer bien" como si existiese una sola forma de abordar un autor o una obra, forma a la que el actor debe aproximarse; acercarse a la "idea" del autor o, dicho comúnmente, a lo que el "autor quiso decir". El teatro actual nos muestra "micropoéticas" tras el derrumbe de los "grandes temas".

Un llamativo naturalismo o hiperrealismo, la no actuación, la crisis de la representación, el biodrama, la vuelta a la palabra, a la necesidad de narrar no ya desde un mundo bipolar donde se debe tomar partido así sea en una "tercera posición", sino narrar desde los interrogantes que "estar en la vida" provocan, produciendo entonces micropoéticas cada una desde una honesta falsedad, sin afán de ser metáfora de alguna épica.

Estas paradojas empujan al público a una tarea: la de crear ficción. Si el actor no actúa, si la teatralidad se vuelve líquida y los espacios teatrales son *livings* hogareños o talleres metal mecánicos, si el dramaturgo se oculta tras un lenguaje no singularizado, es el espectador entonces quien necesariamente urdirá una ficción con esos signos que se autoniegan, que de tan diáfanos logran un llamativo espesor.

Quedaré para un futuro el volver a pensar lo ético desde estas chispas de la estética contemporánea, sabedores que los grandes maestros del siglo xx nos legaron sus métodos y sistemas creados en pos de un ideario, el actor santo de Grotowski, el actor para la era científica de Brecht o la sencilla pero dura "verdad escénica" de Stanislavsky.

¹ Beatriz Rizk, "Posmodernismo teatral en América Latina", *Revista Teatro/CELCIT*, núm. 4, 1993.

² Jean Duvignaud, *Sociología del teatro. Ensayo sobre las formas colectivas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1966.

³ Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos*, Taurus, Madrid, 1982.

⁴ María Pía López, "Para volver a narrar", *Revista Funámbulos*, núm. 24, 2005.

⁵ Entrevista de Ana Durán a Ricardo Bartís, "Cómo ser de acá", *Revista Funámbulos*, núm. 24, 2005.

GABRIEL COSOY. Director, dramaturgo y docente de teatro realizó sus estudios en Buenos Aires. Desde 1990 reside en Paraná, trabajando con el grupo Desesperados Albaneses tanto en producción de montajes como en investigación, tomando como eje el trabajo del actor. Como docente, ha dictado cursos, seminarios y talleres de actuación, dirección y teoría e historia del teatro, en Argentina, España, Brasil y Nicaragua.

¿QUÉ ESPERAR DE LO QUE NOS ESPERA?

José Domingo Garzón

1. EL FIN DEL TEATRO

¿Qué tan descabellada es la especie que ha empezado a rondar por diversos ámbitos, de un tiempo para acá, aquella que promulga que asistimos al fin del teatro? Es una herejía, sí, pero ¿es sólo una herejía? Fue sentencia centenaria aparecida tras la irrupción del cine, y superada, aparentemente. Fue muy útil e importante en su momento esa amenaza, porque permitió que el teatro se interrogara: ¿qué puede ser y hacer el teatro que no puedan ser ni hacer los espectáculos pregrabados y repetibles? La respuesta fue obvia: la vida.

2. ¿EN EL NOMBRE DEL TEATRO ESTÁ EL TEATRO?

Después de asistir durante sesenta, setenta, ochenta minutos a una representación y salir tantas veces frustrado, vale la pregunta: ¿es ésta la *realidad* del teatro? Nunca se podrá acusar a alguien de haber leído una mala novela, porque al momento que se siente que es un vano trabajo su lectura, se la deja. Es una confrontación de voluntades, gustos y expectativas. Pero el Teatro... Una vez sentado en la sala, toca verlo hasta el final, asistir hasta la bajada del telón a un ritual de gestos grandilocuentes y espasmódicos, sonidos guturales, parlamentos confusos, movimientos caóticos, personajes vacuos. Y es entonces cuando viene la frustración. En teoría, todas nuestras actividades, nuestras rutinas tienen sentido, buscan un propósito. ¿Cuál es el propósito que nos acompaña al asistir al teatro? ¿A qué, para qué vamos a un teatro?



Sincretismos y apropiaciones ©José Domingo Garzón

¿Será porque sospechamos que en la tibia oscuridad de una sala vamos a cotejar nuestra condición humana? ¿Será porque vamos a admirar la sobrecogedora técnica de la representación de un elenco que hace olvidar la realidad y sumergirnos en un universo de leyenda, de fantasía? ¿Será porque hay que *chicaniar*, consumir y presumir cultura?

Y al final me pregunto: ¿desde dónde ver el teatro hoy, desde dónde hacer *necesario* el teatro en la práctica, en la vida cotidiana, en los transcurso de la cultura? Porque parecería que hemos heredado un fardo de la cultura, un agujero negro que se traga nuestras presunciones más airosas de lo que debe ser el teatro, que asfixia y consume lo que de ritual de la representación queda, que distorsiona y banaliza lo sagrado que pudo ser base, vínculo entre *quien* imita y *quien* es imitado; acto que fue probablemente significativo y trascendente, pero que hoy divaga convertido en parapeto, en refugio de una noción de la cultura quizá harto aburguesada y acomodaticia.

3. TEATRO Y REALIDAD: ¿QUÉ REALIDAD?

El teatro es representación, es actor y es público, sin importar en qué orden se encuentren los factores. Cuando alguno de los tres flaquea, el trípode se desequilibra y corresponde revisar. Hay crisis del teatro hoy, no hay duda. Se dice, se advierte. ¿Pero desde dónde la crisis, su fuente? ¿Desde el actor, su formación, su técnica, su ductilidad, su movilidad? ¿Desde la representación, el drama, la dramaturgia, los lenguajes de la dirección, del espectáculo? ¿Desde el público, en la sociedad del entretenimiento individual, que se “trivializa” cada vez más y se aleja de los tablados o solamente reclama diversión para un solaz efímero y desechable? Sea desde donde fuere, corresponde a quienes hacemos del teatro el oficio de nuestros días, preguntarnos y responder: ¿el fenómeno del teatro de hoy, la crisis de hoy, tiene que ver con la actualidad de hoy? ¿La tal crisis de hoy, se parece a las crisis de ayer? ¿Tiene que ver con la *realidad*? ¿Teatro y *realidad*? ¿Cuál *realidad*, entre éstas, por citar algunas: la política y sociológicamente correcta, la del individuo, la de la globalización, la del consumo, la de la liberación y el egoísmo extremo, la de la ausencia de dioses? ¿Es hoy el teatro consecuente con la realidad? ¿Lo ha sido alguna vez? ¿La realidad qué es: origen o destino del teatro?

4. CRUCES DE CAMINOS

Pero bien, aparentemente la invitación a la reflexión consiste en conocer qué exploraciones están abordando el asunto del teatro, de los otros lenguajes de la escena, de las otras realidades de la representación, útiles, necesarias. Me formé y crecí en el ámbito del teatro de sala, que cada vez más me fue pareciendo de salón, como lo había advertido Tennessee Williams, cuando reclamaba

menos realismo y más magia. En este momento me hallo entretenido liderando un proyecto de montaje teatral para “*cruces de caminos, periferias y accidentes del azar*”, denominado *la caravana académica de los siete pecados capitales*, con basamento en textos e ideas de obras y personajes de Bertolt Brecht y Valle Inclán. Lo hago en una perspectiva escolar, en el programa de Artes Escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, cuyo propósito es formar a educadores de las artes, en este caso del teatro.

La idea es sencilla: caer, irrumpir en un cruce de calles anónimo, de cualquier barrio lejos de los circuitos de consumo cultural, preferiblemente en la mañana. Con cuatro avisos tipo “obras públicas” que dicen justamente “estamos en obra”, se toma posesión del lugar y se inicia un operativo escénico más silente que ruidoso y más visual que anecdótico; obra para ser vista por pedazos desde la cortina o la entreabierta, desde la clandestinidad de la desconfianza. Obra para ser apropiada en fragmentos y explorada desde las ventanas, desde las azoteas, desde la curiosidad por ese algo que rompe una rutina y fija una imagen, una distorsión de la realidad, una fantasía o un fantasma en una mañana de miércoles. Obra para acercarse a 5 centímetros del actor y descubrir mensajes, narraciones escondidas, disparates... Dramaturgia yuxtapuesta, cuya estructura, cómo no, también permite un acompañamiento íntegro, de comienzo a fin, de quien quiera hacerlo. Obra que pone a prueba nuestra idea de público, nuestra idea social del espectáculo, nuestra idea de la cultura. Y también la idea de espectáculo y de cultura de quien observa. Obra que desde muchas preguntas, se interroga sobre “teatro y realidad”.

5. TEATRO, REALIDAD Y CONTEMPORANEIDAD: MÁS PREGUNTAS

Desde las lecturas contemporáneas del arte, sus preguntas y preocupaciones relativas a *su* lugar y *su* sentido en las sociedades, se nos invita como creadores a reconocer otros referentes diversos, a formularnos preguntas sobre la comunicación y los símbolos del arte en estos tiempos; a desplazar pedestales, a explorar hibridaciones y conexiones distintas para recontextualizar la comunicación, los discursos, los diálogos, las diversidades. Quizá para re-suscitar. Apoyan estas reflexiones los muy diversos y relativamente nuevos discursos de ciudad y de entornos. Las ciudades como organismos vivos, cuyas células somos nosotros, quienes las habitamos. Las ciudades que están ahí como un inmenso escenario para ser re-poblado de significado, incitan para convertirse en lugares de ocurrencias —que ocurren cosas— más allá del ámbito de la cotidianidad. Ciudades, entornos, lugares de ocurrencia que precisan, también, teatros y dramaturgias diversas. Al pensar en una dramaturgia y en un teatro para estos tiempos,

DOSSIER



TEATRO Y REALIDAD

vale preguntarse: ¿se necesita un conflicto para la narración? ¿Se necesita un quehacer escénico?

Hay desplazamientos de formas y de fondo.

¿Qué pasa en el momento en que el teatro (el actor, lo que se representa) se desplaza desde los tablados y busca lugares en *los espacios de las personas*? ¿Qué pasa si al teatro se le descuelga la responsabilidad de lo masivo y de lo unívoco? ¿Qué pasa si el ritual de “ir a teatro” se transforma en el accidente del azar que “topa con el teatro” a alguien? ¿Qué pasa si el teatro ya no es el espacio de la contemplación pasiva? ¿Qué pasaría si pudiésemos “montar” momentos, crear situaciones, formular “viajes” en los que cada participante define su ruta, su camino, su recorrido, sus lugares y sus momentos que quiera ver, oír y saborear?

La dramaturgia, que puede ser todo el lenguaje de la representación, no es sólo ni ya la construcción de diálogos ni de situaciones de conflicto que marcan unos incidentes, unas peripecias y unos focos situacionales. ¿Cómo elaborar una dramaturgia yuxtapuesta, abierta, de riesgo, en la que se propicie la simultaneidad, la ampliación y diversidad de focos, las escrituras de lo sonoro y de lo visual, las provocaciones de la imaginación? De acuerdo, la dramaturgia es hoy un lenguaje de riesgo.



JOSÉ DOMINGO GARZÓN. Maestro, autor y director de teatro colombiano. Premio Nacional de Dirección Teatral del Ministerio de Cultura en 2005; Premio Nacional de Dramaturgia, Universidad de Antioquia, 2006. Actual Decano de la Facultad de Artes de la Universidad Pedagógica Nacional.

Nuevos espectadores © José Domingo Garzón

LA CONCIENCIA DE LA FICCIÓN

Rodolfo Obregón

El arte —decía don José Ortega y Gasset— es un vidrio que se antepone a la realidad; para añadir enfático:

pues bien: la mayoría de la gente es incapaz de acomodar su atención a la transparencia que es la obra de arte; en vez de esto, pasa al través de ella sin fijarse y va a revolcarse apasionadamente en la realidad humana que en la obra está aludida [...] se comprende pues que el arte del siglo XIX haya sido tan popular... no es arte, sino extracto de vida.

La admonición de la sociedad del espectáculo vino, sin embargo, a empañar el vidrio orteguiano y hoy día, por todas partes, mayorías y minorías piden a gritos una muestra tangible de esa realidad aludida, experiencia cada vez más ajena a la vida ordinaria de las personas. Del *reality show* al renacimiento del cine documental o el auge de la literatura periodística, pasando por el turismo o los deportes extremos, cada quien obtiene la calidad de revolcada que necesita.

Por lo demás, esa nitidez propuesta por el filósofo español tiende siempre a oscurecerse en el teatro hasta el punto de transmutar, en su compleja alquimia escénica, al vidrio en el sobado espejo de la vida: la temática clásica del gran teatro del mundo o del pequeño escenario que da cuenta de su amplitud y devenir, así lo confirman. Si la imagen del espejo sigue teniendo algún valor después de los juegos dialécticos brechtianos, lo tiene en la dimensión que le otorga el aforismo formulado por Arthur Schnitzler: “Dos espejos enfrentados: para el corto de vista es confusión, para el de larga vista, infinitud”.

De hecho, algunas de las más grandes experiencias que el teatro me haya reservado son aquellas donde la cuerda que tendría que separar la realidad de la ficción ha sido tensada, por diversos motivos no siempre intencionales, hasta tal punto que nos deja suspendidos en el vértigo de su altura.¹

Ese efecto y no otro debió ser el producido por el gran teatro en todos los tiempos, tal como lo señaló en su momento Georges

Banu comparando la conmoción producida por una realización ejemplar de nuestros días, *Rwanda 94*, con aquella producida por la representación de *Los persas* en la Grecia antigua: la experimentación en un mismo plano de la conciencia y el pensamiento simbólico, la intensificación de todas las capacidades del hombre, su integración con el orden de las cosas.

De hecho, este proceso resulta hasta cierto punto natural en los públicos “primarios”, donde la conciencia de la ficción no ha separado de un modo definitivo la representación simbólica del fenómeno que subyace en su origen. Como diría Yoshi Oida y como añoraría Antonin Artaud, “hubo un tiempo en que el hombre pronunciaba la palabra lluvia y el agua caía de los cielos”.

Y la conciencia de la ficción no se desarrolla, como querría la fábula mitológica de la expulsión del paraíso, de un solo golpe o, mejor dicho, de una sola mordida; sino que resulta un proceso paulatino que se ve afectado por diversos motivos, entre ellos: la vigencia o vitalidad del pensamiento mitológico en una sociedad determinada, la distancia entre los acontecimientos representados y el presente del espectador (la batalla de Salamina estaría tan fresca en la fecha de la primera representación de *Los persas* como el genocidio ruandés lo está para el privile-



©Rémon Fromont

Otro acontecimiento extraordinario marcó la edición 2001 del *Festival de Théâtre des Amériques*: la presentación de *Rwanda 94*, una realización que desató tormentas antes de llegar a Montreal dada la negativa de las autoridades canadienses para otorgar visas a algunos participantes africanos.

La oportuna protesta-intervención de intelectuales y organizadores permitió finalmente que esta “tentativa de reparación simbólica frente a los muertos para uso de los vivos”, acompañada de una exposición de fotos y testimonios, sacudiera la conciencia y el alma de los espectadores a todo lo largo de sus seis horas de duración.

Producida por el grupo belga Groupov, *Rwanda 94* es el resultado de cinco años de trabajo y colaboración entre los artistas europeos y algunos sobrevivientes del genocidio que, entre abril y junio de 1994, arrojó un saldo cercano a un millón de muertos.

Teatro verdad, entre estos sobrevivientes emerge la figura de Yolande Mukagasana, una enfermera tutsi cuya única razón para continuar con vida es dar testimonio de los horrores sufridos por su pueblo y exigir el castigo de quienes organizaron e incitaron la bárbara matanza y que continúan paseando libremente por Europa, Asia y África.

Autora de dos libros al respecto, esta admirable mujer se planta en el centro del escenario y, tras aclarar que no se trata de

giado testigo de la realización del colectivo belga Groupov) y, por qué no, la familiaridad o falta de familiaridad con las convenciones de la representación.

En los primeros casos, sabemos que el público griego entró en pánico con la sorprendente aparición de las primeras Euménides; y que, del mismo modo, abandonó el teatro en una representación de *La toma de Mileto* creyendo que los acontecimientos históricos recientes volvían a tener lugar en ese momento. Por lo que se refiere a la asunción de las convenciones, conocemos también otro fascinante episodio de una fuga masiva (reproducida por Francis Ford Coppola en su versión cinematográfica de *Drácula*), cuando el sofisticado público francés vio venir de frente a una locomotora proyectada en una imagen bidimensional, en blanco y negro y carente de sonido.

¿Qué clase de ficción o convención escénica podría romper hoy día la gélida conciencia de un público que pasó ya por los laberintos de un Pirandello y un Schnitzler, por el teatro dentro del teatro, por los rom-

TEATRO VERDAD*

Rodolfo Obregón

una actriz sino de una testigo, narra durante cuarenta minutos (que sólo interrumpen los sollozos) el inicio del horror, el asesinato de su marido, de sus tres hijos y el escalofriante calvario que atravesó aferrada a la vida.

“Nunca como ahora comprendí la urgencia de contar con un escenario donde expresarse”, me comentó mi colega y amiga Ma. Helena Serodio durante el primer intervalo. Efectivamente, en mi experiencia de espectador, sólo una representación organizada en el interior de la prisión de alta seguridad de Almoloya y una función de *Manteca* de Alberto Pedro en La Habana me habían estremecido de tal modo, al plantearse en los inestables filos del teatro y la verdad. Ahora, avergonzado, contemplaba el sufrimiento humano desprovisto definitivamente del pudoroso filtro de la ficción.

“¿Qué puede seguir después de esto?”, pregunté a mi vez. La sensibilidad e inteligencia del director, Jacques Delcuvelle, me respondieron. Las siguientes cinco horas mezclan un gran oratorio en memoria de las

pimientos y juegos escénicos brechtianos, por la disolución de las fronteras entre obra y espectadores, por el teatro documental de Weiss, Tabori y todas sus secuelas?

No pregunto, como otros, el fin de la representación; mucho menos para caer en manos de la generalizada inmediatez del *performance* o en la espectacularización de la acción política (aunque algunas de sus manifestaciones no dejan de ser fascinantes para un distante espectador de la vida pública); pero así como ninguna ficción cinematográfica de los últimos años me ha estremecido tanto como el increíble estudio de la naturaleza humana que resulta *Grizzly Man*, el documental de Werner Herzog,² así las realizaciones escénicas que me han apasionado en tiempos recientes han sido aquellas que logran derribar esa aislante conciencia de lo ficticio para estrellarnos de un modo definitivo contra una realidad humana que requiere hoy de otra clase de transparencia.

¹ En otro espacio describí hace años el impacto de una representación de *Manteca*, con el grupo Teatro Mío, en La Habana; y entre mis asignaturas

víctimas, compuesto magistralmente y ejecutado en vivo por Garrett List, melopeas y tambores africanos, una situación ficticia (sobre una periodista belga resuelta a mostrar al mundo la atrocidad de su indiferencia), imágenes oníricas, lecturas de testimonios, una espeluznante recopilación videográfica de la matanza, y hasta una rigurosa conferencia (dictada por el propio director) sobre la historia de Ruanda, las consecuencias del colonialismo y la responsabilidad de los países europeos en el último genocidio del siglo XX.

El cuidado y la calidad de todos los elementos es extremo. No en balde, la prestigiosa revista *Alternatives Théâtrales* ha dedicado un cuaderno especial a la creación y análisis de *Rwanda 94*. En ella, Georges Banu sugiere que el efecto de esta realización es lo más cercano que el espectador contemporáneo haya experimentado a aquello que debió sentir su homólogo ateniense frente a la representación de *Los persas* de Esquilo.

Las declaraciones del compositor musical lo ratifican: “Nunca sentí tan intensamente los lazos que reúnen a la música con el teatro y la vida; los momentos de emoción, algún silencio, las voces de las mujeres en el fondo y el canto coral en primer plano”.

En efecto, la estremecedora comprobación de la tragedia del pueblo ruandés pasa por los medios específicos de la escena, por su

pendientes está la crónica de una representación realizada en el penal de alta seguridad de Almoloya, organizada por Juan Pablo de Tavira. En cuanto a una realización artística que ha conseguido este efecto, con clara premeditación y extraordinario talento, refiero al lector a la crónica de *Rwanda 94*, publicada originalmente en *Proceso* y reproducida aquí como complemento de este artículo.

² Amén del acento que pone sobre la enorme teatralidad de lo real, una vez más, esta realización presenta más de una coincidencia con la tragedia clásica. Así, el anticipado fin de su protagonista, su relación con las fuerzas de la naturaleza, el coro de personajes que comentan los acontecimientos y una escena genial, en la cual el propio Herzog escucha —sin que nosotros podamos hacerlo y frente a la mirada aterrorizada de quien se considera “la viuda”— la cinta que registra el momento en que el oso devora a sus dos víctimas; escena que ejemplifica a la perfección las palabras de Jean Genet: “tragedia clásica y púdica, el acto fundamental sucede entre bambalinas”.

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

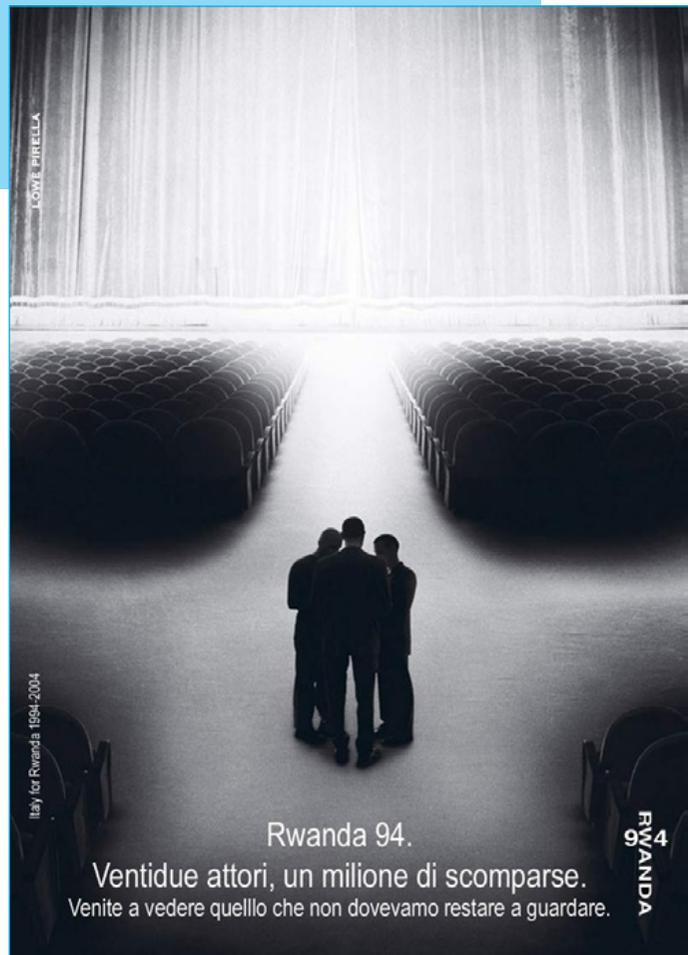
DOSSIER



TEATRO Y REALIDAD

incomparable poder humanizador. En ella se hacen realidad las palabras de Delcuvelle: “si digo ‘un millón de muertos’, nadie reacciona; tengo que decir ‘un muerto un millón de veces’”. Henos aquí de cara a la contundente verdad del teatro.

* Publicado originalmente en *Proceso*, núm. 1286, 24 de junio de 2001.



EL TEATRO TRASCENDIDO. LOS ESCENARIOS DE LO REAL*

Ileana Diéguez

La problemática de lo real tiene un singular protagonismo en las actuales reflexiones y prácticas artísticas. Desde los marcos lacanianos aplicados al arte, como lo desarrolló Hal Foster,¹ hasta las revisitaciones filosóficas de Žižek sobre acontecimientos y escenarios inmediatos.² Disertando sobre lo que, según Alan Badiou, constituye la característica esencial del siglo xx, la “pasión por lo Real”, Žižek plantea esta pasión por lo Real como una inversión exacta de la pasión posmoderna por la apariencia: paralelamente a la virtualización del entorno se ha desarrollado una “estrategia desesperada de regresar a lo Real del cuerpo” (p. 14).

Estudios específicos sobre el campo escénico plantean que el teatro no aspira más a representar “la Realidad” como imagen global y coherente del mundo; al contrario, el teatro no cesa de invocar y acceder a “lo real”, presentando las “realidades” según el punto de vista que se asuma ante el contexto.³

Los vínculos entre lo real y los territorios poéticos han sido desarrollados por artistas y ciudadanos comunes, en grados diferentes. En la segunda mitad del siglo pasado, Tadeusz Kantor trabajó sobre la tensión entre “la realidad del drama” y la “realidad de la escena”, interesado en explorar “la materia escénica”, en disolver la ilusión “para no perder contacto con el fondo que ella recubre”, con “esa realidad elemental y pre-textual”.⁴ Lo que Kantor llamó “la posibilidad de lo Real” (p. 236) fue la superación del principio de imitación en el arte y el surgimiento de la “expresión

de la realidad por la realidad misma”, cuando la “realidad previa” se instaló en las propuestas de Duchamp y en prácticas artísticas —como el *happening*— apropiándose de acciones y objetos no estéticos que, sin embargo, eran precipitados de su medio y privados de sus funciones prácticas para habitar en un nuevo marco.

Después de Kantor y de *Fluxus*, lo real de la vida o de la realidad cotidiana ha ido manifestándose en el campo del arte escénico como irrupción u horadación del orden poético. Pero esta presencia —y no representación— de lo real concreto, mortal y cotidiano, se ha ido desarrollando en el marco representacional de la teatralidad.

Los acontecimientos de lo real han funcionado como catalizadores de los espacios estéticos. La transgresión de las formas teatrales tradicionales, la vocación fronteriza de las escrituras escénicas en el contexto latinoamericano ha estado condicionada por los agitados y bruscos cambios de sus realidades económicas, culturales y políticas. La espectacularidad de la sociedad ha planteado profundos desafíos y transformaciones a las ficciones y discursos artísticos. Esta hibridación de situaciones, dispositivos y lenguajes ha ido constituyendo una “estética del collage”, donde —como expresa Nelly Richard— se mezclan los “estilos del arte” y “el violento desorden de lo estético”.⁵

En una perspectiva diferente a las ideas que profetizan el arte como productor de cambios sociales, considero que son los acontecimientos de lo real los que han estado modificando el arte de estas últimas décadas. Numerosas producciones escénicas, visuales y performativas se han estado construyendo con materias, cuerpos, relatos, situaciones, objetos reales y/o cotidianos que exponen trazos de memorias, que tienen una carga aurática cultural. Para no introducir una extensa lista, brevemente refiero nombres como Doris Salcedo, Rosemberg Sandoval y el colectivo Mapa Teatro en Colombia, Teresa Margolles, Vicente Razo, Rosa María Robles y Álvaro Villalobos en México. La última creación de Catalinas Sur en Buenos Aires —*El fulgor argentino*— introdujo formas discursivas detonadas por eventos de su historia reciente. El espectáculo *A propósito de la duda* (2000) —con dramaturgia de Patricia Zangaro—, que detonó el movimiento Teatro por la Identidad en Argentina, fue construido a partir de los testimonios y archivos proporcionados por

las Abuelas de Plaza de Mayo; en él se introducía el discurso lúdico-performativo de los *escraches*,⁶ que desde 1995 encabezan los miembros de HIJOS.⁷

Desde los años sesenta, algunos creadores han utilizado la escena para testimoniar las memorias del horror. El teatro documental de Peter Weiss aportó textos dramaturgicos y teóricos que proponían la incorporación de testimonios y documentos en soportes artísticos. En este proceso de transposición, los materiales históricos adquirirán una pátina poética como representaciones simbólicas de la realidad en el marco de la ficción. El escenario del Teatro Documento —decía Weiss— no muestra ya la realidad momentánea, sino *la copia de un fragmento de realidad* arrancado de la continuidad viva.⁸

El arte de la última década, al retomar procedimientos documentales vinculados a la práctica testimonial, ha sido un canal para propiciar el inicio de *(im)posibles reconciliaciones*. Pienso en las acciones realizadas por el Grupo Yuyachkani durante las Audiencias Públicas coordinadas por la Comisión de la Verdad y Reconciliación en 2002; en las creaciones que han integrado los ciclos de Teatro por la Identidad en Argentina y en la repercusión social que han logrado, apoyando la lucha de las Abuelas de la Plaza de Mayo. En Sudáfrica, William Kentridge y Jane Taylor elaboraron *Ubu and the Truth Commission* a partir de los testimonios presentados por los sobrevivientes y por los propios verdugos durante el *apartheid*, en las audiencias convocadas por la Comisión de la Verdad y Reconciliación en 1996.

Las teatralidades documentales y testimoniales hoy introducen directamente en la escena presencias de lo real. Hoy el documento puede manifestarse como la irrupción de lo real-testimonial, produciendo un efecto de desgarramiento explícito sobre la escena, como ha podido apreciarse en el trabajo de Groupov, *Rwanda 94* (1999), al colocar declaraciones de ruandeses a través de pantallas electrónicas y la presencia directa de Yolanda Mukagsana dando su testimonio como sobreviviente del etnocidio contra la población tutsi.

En Lima, el Grupo Yuyachkani utilizó estrategias documentales en la construcción de su último trabajo colectivo, *Sin título, técnica mixta*. La documentación reunida durante el proceso de investigación y creación fue directamente introducida en el espacio escénico, el cual quedó convertido en una especie de archivo de la memoria en el que se integraban fotos y fotocopias de sucesos históricos y recientes, libros de

Otra vez Marcelo, Teatro de los Andes
Actores César Brite y Mía Faubri
Dirección y texto: César Brite
© Chicco de Luigi





historia, cuadernos de notas, diarios de trabajo, retazos de cartas, vestuarios y elementos alusivos a la realidad peruana, muñecos, máscaras y diversos objetos. Los cuerpos de los actores/actrices o *performers* estaban en registro documental.⁹ Sobre la *kushma asháninka* que portaba Ana Correa se imprimieron las fotos tomadas por Vera Lentz en las comunidades esclavizadas por Sendero Luminoso. Sobre el traje andino que vestía Débora Correa se exponían los testimonios de mujeres campesinas víctimas de violaciones y del plan de esterilización masiva.

Diferenciado del Teatro Documento introducido y desarrollado por Peter Weiss, los llamados “teatros de lo real” no traducen, no textualizan los acontecimientos, sino que los insertan evitando la reelaboración, en una vocación casi fotográfica y *textúrica*, no sólo documental sino testimonial, que algunos han llamado “realismo ético” (Saison: 19).

La política del cuerpo se ha ido configurando en estrechos vínculos con la práctica testimonial. A través del cuerpo, los actores y *performers* dan testimonio por los que ya no pueden testimoniar, porque fueron las víctimas de las políticas de exclusión, de las desapariciones forzadas y de las anulaciones de las garantías ciudadanas tan comunes en este continente. Como expresó Miguel Rubio: “Si nuestros actores buscaban otro cuerpo dentro de su cuerpo, esta vez tuvieron que prestar el suyo porque en nuestra escena irrumpieron presencias que buscaban su propio cuerpo, concreto, material, desprovisto de toda metáfora”.¹⁰ Como el *sobreviviente* nombrado por Giorgio Agamben, los actores-*performers* son hoy algunos de los posibles testimoniantes de las prácticas de violencia y desaparición que se reinstalaron en la segunda mitad del siglo XX.

Desde estas consideraciones, deseo ubicar el lugar del testificante en *Otra vez Marcelo* (Teatro de los Andes, 2005), cuando César Brie emprende la acción de rememorar el pensamiento de Marcelo Quiroga Santa Cruz y contar la historia de su asesinato y desaparición a través de los testimonios de familiares y amigos, como de sus propias y múltiples búsquedas de escritos, entrevistas, discursos. Esa documentación reunida constituyó un soporte esencial para una creación escénica donde el espacio de la memoria emergía a través de un tejido auditivo y visual: las fotografías utilizadas y las grabaciones de los discursos con la voz de Marcelo Quiroga Santa Cruz producían lo que Nelly Richard llama “la paradoja visual de un efecto-de-presencia”.¹¹

La figura del creador se aproxima aquí a la de aquellos testimoniantes que develan los acontecimientos y los hacen *aparecer* como *problema*, como *hecho polémico*,¹² arrancándolos del silencio. Pero testimoniar no es sólo relatar sino comprometerse y comprometer el propio relato ante los otros.¹³ Al finalizar el *relato documental*, pero aún dentro del “acontecimiento convivial”,¹⁴ Brie interrumpe los aplausos del público y retoma directamente la denuncia de la desaparición del cuerpo de Quiroga Santa Cruz. Esta intervención de Brie insistiendo en el hecho —más allá de cualquier ficción— es también una invitación a colaborar con la información y aportar nuevos elementos que pudieran contribuir al esclarecimiento de los hechos. Ésta es también una acción donde el creador se explicita como el testificante de aquello que le transmitieron, que indagó y documentó pero que también ha marcado su propia experiencia de vida, y con lo cual está comprometido más allá de cualquier construcción estética. Tales manifestaciones en los discursos escénicos reconstituyen lo político desde el *corpus* artístico, produciendo escenarios liminales a través de acciones artísticas que se realizan como la forma estética de los actos éticos.¹⁵

Estos escenarios también han modificado el estatus del artista. Practicantes a la vez que participantes, implicados a la vez que “observadores”, mediadores y testimoniantes, los creadores desempeñan una condición dual y roles menos protagónicos; incluso se desenvuelven como colaboradores o propiciadores de acciones que incentivan la producción simbólica del *ethos* ciudadano en los escenarios de las *polis*. Tal como lo hicieron los miembros del Colectivo Sociedad Civil en Lima (2000) durante la convocatoria para que todas las personas que lo desearan acudieran a “Lavar la bandera” en la Plaza Mayor, en plena crisis sociopolítica, cuando Fujimori intentaba terceras reelecciones. Sobre la naturaleza de esta acción el propio Colectivo de artistas visuales y *performeros* peruanos declaró: “Se busca generar no obras sino situaciones a ser apropiadas por una ciudadanía que abandona así el papel pasivo del espectador para convertirse en coautora y regeneradora de la experiencia. Y de la historia misma”.¹⁶

Un año después de las manifestaciones espontáneas ante los bancos argentinos, el grupo Etcétera (conformado por artistas visuales y escénicos, principalmente *performers* de marcada influencia neodadá) realizó *El mierdazo*, convocando a la población a lanzar su excremento ante las puertas del Congreso Nacional, en el mismo momento en

que los diputados debatían el presupuesto económico del año. Esta acción (“*Shit happening*”) curiosamente fue seleccionada por los curadores de la muestra *ExArgentina* que se exhibió en el museo Ludwig de Colonia, Alemania, en 2004.

Acciones como éstas, en el campo del arte pero también fuera de los marcos estéticos, son sobre todo *prácticas* que cuestionan la categoría de “obras”, trascendiendo la dimensión contemplativa y proponiendo modos más participativos. De allí que en esta reflexión sobre el cruce de las teatralidades y los escenarios de lo real considero necesario dar cuenta de esas *prácticas esencialmente políticas*, en las que se involucran ciudadanos y creadores que utilizan los recursos artísticos para la elaboración de nuevos discursos en la protesta pública, sin buscar legitimarlas como producciones estéticas. Estas acciones en las que se han producido asociaciones colaborativas entre artistas y grupos ciudadanos —como ha sido el caso de los colectivos ETC y GAC con HIJOS en Buenos Aires, y de la performancera-actriz Jesusa Rodríguez con la Resistencia Civil en la Ciudad de México— reinstalan las prácticas *artistas* que desde los años sesenta se desarrollaron en diversos contextos no exclusivamente latinoamericanos.¹⁷

Si el “núcleo duro de lo Real” (Žižek: 21) atraviesa la fantasía y horada las ficciones, el teatro también ha sido trascendido por la diseminación de la propia teatralidad en los escenarios inmediatos y cotidianos de lo real. Las “teatralidades sociales”,¹⁸ *performances* ciudadanos o teatralidades liminales que hoy emergen en los espacios públicos, en las calles de tantas ciudades latinoamericanas, podrían evocar las palabras de Artaud cuando describió una escena de la calle como “el espectáculo total” o “el teatro ideal”.¹⁹ Contemporáneo a Artaud, el director y teórico ruso Nicolas Evreinov, consideraba la teatralidad como una situación pre-estética²⁰ determinada por el instinto de transfiguración para crear un “ambiente” diferente al cotidiano, subvertir y transformar la vida. Los cambios en las disposiciones escénicas de ciertas épocas marcadas por radicales acontecimientos sociopolíticos fueron abordados por Evreinov, interesado en estudiar “el espectáculo



Sin título, técnica mixta
Grupo Yuyachkani
©Elsa Estremadoyro

sin fin" (p. 67) de la existencia humana y los roles sociales.

Esta concepción de la teatralidad como percepción de un espectador o "creador rebelde" (Evreinov: 197) —también denotada por Josette Féral²¹ como "mirada que postula y crea un espacio otro", diferente del cotidiano, y sobre todo como noción extrateatral— es la que me ha interesado recuperar para dar cuenta de los escenarios de la Resistencia que tomó calles y plazas de la ciudad de México durante varios meses de 2006, colocando en los escenarios cotidianos "conductas sígnicas" sin desvincularse de sus fines prácticos e inmediatos ("conducta directa"). Si bien estas acciones tuvieron una representacionalidad política propia, fue en el extrañamiento y en la producción de lenguajes simbólico-metafóricos donde ellas alcanzaron un *potens* y devinieron gestos extracotidianos que desautomatizan las comunes gesticulaciones políticas.

Estudiosas como Josette Féral y Helga Finter se han preguntado si la problemática de la teatralidad es un fenómeno inherente a lo cotidiano. El antropólogo Victor Turner analizó "el potencial 'teatral' de la vida social".²² En todos estos casos se establece la dinámica desde la mirada del espectador. Como especifica Helga Finter, la "teatralidad de lo cotidiano sólo es identificada como tal por la otra parte de una mirada que la decodifica",²³ y aun cuando esa decodificación se efectúa desde un paradigma teatral y representacional, se configura en un espacio no enmarcado por principios estéticos, sino acotado por una percepción capaz de reconfigurar mundos y desatar otros imaginarios.

Más allá del sitio fronterizo en el que suelen aproximarse arte y vida, debemos preguntarnos desde qué lugar nos hablan estos acontecimientos, que si bien no han sido producidos como arte tampoco se perciben como acontecimientos comunes: son gestualidades simbólicas en los espacios de lo real. La singularización del discurso allí ha funcionado como recurso de extrañamiento. Se trata de situaciones extracotidianas en las que se hace uso de dispositivos comunicacionales y representacionales utilizados en el campo artístico y que —como ya observó Finter al analizar los

cacerolazos argentinos— nos hablan desde "otro lugar", que "no es el de las artes, pero tampoco el de la realidad pura" (p. 38).

Desde una mirada que observa los rasgos liminales como situaciones creadas en los intersticios de dos campos o realidades, la noción de "espacios potenciales intermediarios", como los denomina Finter, resulta una metáfora que participa de esta condición liminal, sobre todo cuando se inserta para reflexionar en torno a fenómenos de la vida social que, sin ser construidos como formas estéticas, devienen extracotidianos y poéticos por el extrañamiento de lenguaje, y aunque emergen como gestos en el plano de la vida social, en el ámbito de la praxis política también constituyen producciones de lenguaje.

Las actuales prácticas artísticas y políticas que mezclan los espacios cotidianos y estéticos nos hacen preguntarnos por conceptos como representacionalidad, teatralidad y performatividad. El teatro trascendido y las diseminaciones de la teatralidad en los escenarios de lo real refieren un cuerpo que nos devela otras dimensiones representacionales, y pese a todas las *sentencias posmodernas* cuestionan la *eticidad mínima*,²⁴ atraviesan el velo simulacral y hacen visibles las nuevas o viejas pesadillas.

* Este texto, con algunas elaboraciones posteriores, resume una parte de las ideas y documentos presentados en Ileana Diéguez, *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*, Atuel, Buenos Aires, 2007.

¹ *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*, Akal, Madrid, 2001.

² Slavoj Žižek, *Bienvenidos al desierto de lo real*, Akal, Madrid, 2005.

³ Maryvonne Saison, *Les théâtres du réel. Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*, L'Harmattan, París-Montreal, 1998, p. 43.

⁴ Tadeusz Kantor, *El teatro de la muerte* (sel. y presentación de Denis Bablet). La Flor, Buenos Aires, 1984, p. 177.

⁵ Nelly Richard, "El régimen crítico-estético del arte en el contexto de la diversidad cultural y sus políticas de identidad", en Simón Marchán (comp.), *Real/virtual en la estética y la teoría de las artes*, Paidós Ibérica, Barcelona, 2006, pp. 120 y 123.

⁶ Del lunfardo *escrachar*: señalar. Acciones realizadas para evidenciar a los militares responsables de las violaciones a los derechos humanos, y liberados de todo juicio por las leyes de obediencia debida y punto

final hacia el final de los años ochenta en la Argentina.
⁷ Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio agrupa a los hijos de desaparecidos y asesinados por razones políticas en Argentina durante la última dictadura militar.

⁸ Peter Weiss, "Notas sobre el Teatro Documento", *Escritos políticos*, Lumen, Barcelona, 1976, p. 102. (El subrayado es mío.)

⁹ Miguel Rubio, *El cuerpo ausente (performance política)*, Grupo Yuyachkani, Lima, 2006, p. x.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 32-33.

¹¹ Remito al texto de Nelly Richard "Imagen-recuerdo y borraduras", en *Políticas y estéticas de la memoria*. Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2000, p. 165.

¹² Alain Brossat, "El testigo, el historiador y el juez", *Políticas y estéticas de la memoria*, op. cit., p. 132.

¹³ Claudia Feld, "El 'rating' de la memoria en la televisión argentina", en *Políticas y estéticas de la memoria*, op. cit., p. 82.

¹⁴ Jorge Dubatti, *El convivio teatral*, Atuel, Buenos Aires, 2003.

¹⁵ En directa alusión a Bajtín.

¹⁶ Gustavo Buntinx, "Lava la bandera. El Colectivo Sociedad Civil y el derrocamiento cultural de la dictadura en el Perú" (versión reducida facilitada por el autor), Lima. (Posteriormente el texto fue publicado en Revista *Quehacer*, núm. 158, enero-febrero, 2006.)

¹⁷ El arte activista ha sido considerado por el valor de uso que genera para una comunidad, su incidencia política es una acción concreta que puede operar de diversas maneras; ya sea por señalización, visibilidad, participación, religación y articulación de imaginarios simbólicos potenciadores de nuevas alternativas relacionales.

¹⁸ Cito como referencia la conferencia de Alicia del Campo "Teatralidad social y estéticas de la memoria: de la política del olvido a las memorias que la resisten", presentada en el Coloquio Internacional *Teatralidad y Resistencia*, sobre prácticas escénicas en América Latina y España, organizado por José A. Sánchez de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, octubre, 2005.

¹⁹ Antonin Artaud, "Antecedentes: El Teatro Alfréd Jarry", *El teatro y su doble*, Instituto del Libro, Colección Teatro y Danza, La Habana, 1969, p. 5.

²⁰ Nicolas Evreinov, *El teatro en la vida*, Ercilla, Santiago de Chile, 1963, p. 42. (La primera edición fue realizada en París en 1930.)

²¹ Josette Féral, "La teatralidad: en busca de la especificidad del lenguaje teatral", en *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*, Galerna, Buenos Aires, 2004.

²² Victor Turner, "Del ritual al teatro", en Ingrid Geist (comp. y trad.), *Antropología del ritual*, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 2002, p. 74.

²³ Helga Finter, "¿Espectáculo de lo real o realidad del espectáculo? Notas sobre la teatralidad y el teatro reciente en Alemania", *Teatro al Sur*, núm. 25, octubre de 2003, p. 36.

²⁴ En alusión a la "moralidad minimalista" planteada por Zygmunt Bauman al discutir la ilusión de la posmodernidad como "época poseidónica" que parece habernos liberado de todos los compromisos: la llamada "época de l'après devoir". *Ética posmoderna*, Siglo XXI, México, 2005.

ILEANA DIÉGUEZ. Investigadora escénica, es miembro del Sistema Nacional de Investigadores y Coordinadora de Investigaciones del CTRU; miembro y fundadora de la Cátedra Itinerante de Teatro Latinoamericano; profesora de la Universidad Iberoamericana y de Casa del Teatro.

POR EJEMPLOS NO PARAMOS

LA REALIDAD PROMETIDA

Ruben Ortiz

DE LA CRÍTICA A LA DESILUSIÓN

2000. Casa frente a la facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana, Jalapa. En un cuarto viejo y apestoso nos reunimos 20 personas para esperar la función de *Final de partida*, de Beckett. Tras una larga espera, que un espectador muy borracho ha hecho más larga, pasamos a otro cuartucho de cinco por cinco metros, donde tomamos asiento en huacales, botes o sillas sospechosas. El director se disculpa y pide a su actor comenzar mientras presiona el botón de su pequeño equipo de sonido. La obra empieza una y otra vez. El director explota, el actor no se sabe sus líneas, así que le da un libreto y le da un plazo y lo amenaza si no memoriza el texto. Sale. El actor hace lo que puede, pero no puede solo, pide ayuda a una espectadora; mientras abre una ventana y fuma, ella le ayuda y lo corrige. De pronto, por la ventana pasa el director, el actor entra en pánico y se apresura. El director regresa. La tensión es insostenible. Entonces noto que el espectador borracho se ha ido, dejando un oloroso charco de orines. El actor continúa; el director envuelve a los espectadores con alambre de púas o les deja encargadas, en la palma de la mano, ratoreras activadas. Entonces recuerdo haber leído que durante una huelga de barrenderos en París, que ocasionó una pestilencia inolvidable, Beckett telefoneó a Cioran (¿o fue al revés?) para decirle: "Ahora sí, París es una ciudad decente, salgamos a dar un paseo".¹

En la película *The Wall* (1982) de Alan Parker, hay un momento especialmente conmovedor: después de tantos lamentos lanzados sobre el muro a golpes de rock conceptual —a cargo del mítico Pink Floyd— el muro cae. ¿Y qué hay detrás? Nada. Más de lo mismo: la realidad. Ningún mundo nuevo. Nada que se parezca a la tierra prometida por los ánimos civilizadores. El muro sólo era la división entre la realidad —la construcción amasada y capitalizada por los padres civilizadores— y lo Real —la prolongación aún informe de este lado del muro, de la contingencia—. Y entonces aparecen unos niños que, sin perplejidad ni reflexión, comienzan a levantar los escombros del muro, para... ¿Para qué?

Es curioso notar cómo para la modernidad los juegos de verdad (¿qué es verdadero?, ¿qué es falso?) dependen de las delimitaciones de la realidad. Por lo menos en el campo artísti-

co, la realidad ha funcionado como paradigma contra el cual se mide la efectividad del artefacto estético (su verdad). Desde el naturalismo y todas las recuperaciones figurativas, pasando por su "asesinato" (Virilio) cometido por las operaciones abstractas tanto de corte espiritual (Kandinsky, Mondrian) o pasional (Rothko, Pollock), hasta llegar a la mostración de excrescencias y el imperio de lo hiperreal; las palabras y las cosas (artísticas) se miden por su velocidad de aproximación a una normalización que define los parámetros de la realidad.

Y las aproximaciones críticas hacia esta realidad han sido múltiples: sus cuestionamientos han recorrido el plano ontológico (¿qué es la realidad?), político (¿quién define lo que es realidad?), o metafísico (¿existe algo más allá de la



La visita ©Armin Bartel

realidad?), con momentos siempre de afirmación pragmática (sólo existe la realidad). Y sin embargo, me parece que tal juego plantea históricamente tres momentos: aquel en el que la realidad es comprendida y cuestionada en el análisis del pensamiento y las instituciones que la definen (vanguardias); el momento en el que la realidad muestra un no-más-allá, que llevaría a su desilusión (del expresionismo abstracto al arte abyecto); hasta llegar a un tercer momento (actual) en el que el asunto estriba en retomar la crítica y la desilusión, pero para *producir* realidad.

En pocas palabras, se ha intentado tocar, mirar, describir y derribar el muro intentando saber qué hay detrás y, una vez derribado y tras comprobar que, en realidad, no hay nada ni nadie esperando del otro lado, se procede de nuevo a convivir con lo Real y con los restos de realidades. Es en esta

DOSSIER



TEATRO Y REALIDAD

desilusión que se pueden ubicar los resquebrajamiento de la ficción y la representación, con la consiguiente urgencia de la presencia en los juegos artísticos contemporáneos.²

EL RETORNO DE LO REAL

2001. Museo de Arte Carrillo Gil. Hemos hecho una travesía del segundo piso hasta el lobby, siguiendo a unos cuerpos que problematizan la duda hamletiana sobre lo que es y lo que no es. Vamos cuesta abajo. Se escucha "El resto es silencio", seguido del rechinar metálico de las puertas corredizas del museo, que se levantan. El cuerpo pide continuar el trayecto. Bajo la rampa y sigo caminando: miro la acera como se mira el cauce de un río por recorrer, las luces de los coches son ráfagas luminosas de insectos incómodos. Al cabo de cinco minutos, me doy cuenta de que estoy caminando en una avenida que se llama Revolución, hacia el sur de la Ciudad de México, ¡en sentido contrario de mi casa! Conozco esa avenida desde siempre, tengo recuerdos gratos que la involucran; ésta es la ciudad que llevo andando 33 años, y sin embargo, por cinco minutos todo perdió su forma y la recuperó de nuevo. Lo familiar volvió siniestro, como quería Brecht.³

Así, más que la realidad, lo Real se ha vuelto una pasión para el arte. Mas, ¿qué es entonces lo Real y qué tipo de pasión provoca? En su canónico libro, *El retorno de lo real*, el crítico estadounidense Hal Foster intenta ubicar y explicar la aparición de un arte abyecto, secrecional, generado en la segunda mitad de los años ochenta.⁵ Y lo hace atendiendo a la versión lacaniana del psicoanálisis, de manera que, explica Foster, a la disolución del orden de lo Simbólico (la caída de las representaciones dadas de la realidad), le seguiría un retorno de lo Real, entendido éste como un entendimiento pre-edípico, pre-simbólico de la realidad; lo Real en bruto, pues. Ahora bien, por su carácter previo a cualquier construcción cultural, este Real tendría un carácter sensorial, intempestivo y efímero, y por lo tanto con mayor capacidad intensiva de ponernos en contacto, sin mediadores, con la vida misma.

Y es esta voluntad la que anima, por poner un ejemplo extremo, a artistas como Bob Flanagan a mostrarse él mismo como pieza artística, poniendo de relieve las maneras en que vivir con una enfermedad (en su caso fibrosis quística) engendra nuevas sensaciones, nuevas relaciones y, por tanto, nuevos modos de vida (en su caso el sadomasoquismo). En *Visiting Hours* (1992) él mismo traslada su cama de convaleciente al museo para pasar tiempo de terapia, convalecencia, a la vez que se exponen en monitores dispuestos en forma de crucifijo imágenes de su cuerpo, “castigado, golpeado, mojado, atado, disfrazado”; así como se exhiben juguetes fálicos, radiografías, un lecho de clavos y un ataúd con un monitor a la altura de donde iría la cabeza, en el que aparece la imagen de Flanagan y de pronto, la imagen del propio espectador captada por una cámara oculta. Flanagan logra así elevar “el masoquismo a una forma de arte en fusión con la medicina, para debatir las relaciones entre lo social y lo psíquico, entre la enfermedad y el deseo”.⁶ Estamos moviéndonos en esa zona tan cara a los dadaístas, donde arte y vida no tienen ya límites impuestos.



Algo de aquello © Viviana Vázquez

Ahora bien, este retorno de lo Real no ha pasado inadvertido para el teatro en modalidades diversas. Ya puede uno imaginarse a un espectador parisino del siglo XIX que, días después de haber visto, pongamos, *Hernani* en toda la exaltación escénica e ilusionista del caso, de pronto se encuentra en el teatro de Antoine, con el interior “real” de una casa. De igual modo, no es fácil siempre ser confrontado con las exploraciones con lo real de, pongamos, la Società Raffaello Sanzio, que en su versión de *Julio César*, lleva a escena unas verdaderas anoréxicas, algunas de las cuales murieron durante la gira europea.

DE LA DESILUSIÓN A LA PRODUCCIÓN

2004. Foro López Mancera, Centro de las Artes. Estamos listos para el desmontaje de una obra que ha perdido la cabeza. *Salomé*, de Óscar Wilde, sirve de pretexto para un evento que, de suyo, ya desmonta el espacio de la ficción. Los acontecimientos del montaje (que ya había presenciado) están aquí, pero apenas esbozados, incluso uno sobresaliente: mientras se lee un instructivo para bailar la danza del vientre, una actriz que realmente no puede mover las piernas, sube con sus muletas a seguir el instructivo. Mientras, una cabeza flotante en una pantalla nos hace continua referencia a lo que vemos, a dónde estamos, a qué tipo de espectáculo experimentamos. Y, a la vez, los técnicos se van deshaciendo de las plataformas, de los espejos (¿ya dije que la obra se veía como reflejo, a través de una galería de espejos, por lo que el espectáculo presenciado incluía al espectador presenciando el espectáculo, que incluía espejos donde el espectador se reflejaba presenciando un espectáculo que...?). Pues bien, en algún momento sólo quedaba la cabeza parlante relatándonos lo que ya estábamos viviendo: aquí ya no había nada, sólo un teatro vaciado que incluía a los actores, técnicos, creativos, espectadores y unas copas de vino tinto, que apuramos con sobrio delirio.⁷

Apuntemos entonces, por lo menos, cuatro aspectos que resaltar en el trabajo escénico sobre lo Real, complementándolos con ejemplos de teatro mexicano actual:

1. La irrupción de lo Real tendería a desplazar nuestra noción de espectador y de sujeto como “foco de la sensibilidad, de la expresividad, unificadora de los estados de conciencia” (Guattari), en favor de una subjetividad o, mejor dicho, una multiplicidad de subjetividades de emergencia. Estas subjetividades englobarían no sólo elementos del mundo personal (que en el teatro convencional refuerzan el personaje y la anécdota), sino que estarían formadas por materiales ambientales, sociales y de la propia psique. Un ejemplo extraído de la realidad acerca de estas subjetividades, se pudo apreciar en la conformación de un sujeto común que bajo el nombre de solidaridad surgió inmediatamente ante la falta de respuesta institucional tras el terremoto del 19 de septiembre de 1985 en la Ciudad de México. Ante el rezago de una imagen surgida de la fuente de subjetividades prefabricadas, ante el embate de lo Real, se creó una dinámica que desplazó los intereses individuales en favor de nuevos intercambios vitales.

Así sucedía, por ejemplo, en *El vuelo sobre el océano*, de Ricardo Díaz (2002), cuando la mesa de reflexión teórica que enfatizaba que estábamos

en una obra que se piensa a sí misma, se convertía en un aeroplano que daba vueltas (¿sobrevolaba?) alrededor de una cuadra de la colonia Roma, acompañada de los espectadores al coro de “*I tell you we must die*”.

2. La conformación de subjetividades de emergencia (que resuelven tareas específicas, más que cumplir destinos manifiestos), implica, de suyo, una irrupción del Afuera, es decir, la apertura de los medios de expresión cerrados y totalizantes, hacia fuerzas que los exceden, pero les permiten mayor eficacia en la expresión. No se trataría, como en el caso de las teatralidades convencionales, de una “interdisciplinariedad” o una “colaboración”, como cuando un director llama a un coreógrafo o a un músico, para estilizar el trazo o enfatizar la tensión dramática, o como cuando los productores llaman a estrellas de la pantalla para incidir en los favores del público.

De hecho, no hay encuentro de disciplinas sin que todas queden afectadas, pervertidas, y pierdan, así, parte de su identidad. Un par de ejemplos se pueden tomar de los dispositivos escénicos elaborados por Héctor Bourges: *Salomé o del pretérito imperfecto* (2003) era un dispositivo para cortar cabezas influenciado por las paradojas de la ciencia y el enigma del acto de mirar, nutrido por las artes plásticas y el cine. Este último enigma se vio radicalizado en las diferentes versiones de “...” (2005), dispositivo inspirado, primero en *Compañía* de Beckett, y luego en la novela *Fara-beuf* de Salvador Elizondo; de la primera a la última versión, la crueldad diseccional de la mirada se hacía más y más radical en la creación de un sistema autopoético que le susurraba su contingencia al espectador. Una vez más cine, literatura, historia y artes plásticas pervertían nuestra concepción de puesta en escena, en aras de una sensualidad mayor.

3. La irrupción de lo Real se cumple sin mediadores, pretende ser directa. De aquí su énfasis en adelgazar las estrategias de representación en favor de “un teatro del presentar” (Chevallier), en el que la presencia real del espectador juega un papel definitivo. No estamos ya en una voluntad de repetir el teatro participativo y provocador de las vanguardias. Como decíamos arriba, ya no hay una ideología a la cual oponerse dialécticamente ni pulsiones reprimidas (como la sexualidad) que liberar. Se trata de experimentar con el espectador, de *producir realidad* con él.

Tal es el caso de *Los tres sueños de Rosaura*, dirigida por el director francés radicado en México, Jean Frédéric Chevallier, que en 2001 generó un encuentro entre el delirio onírico de *Calderón*, de Pasolini, y la corporalidad espacial de la Sala de Arte Público Siqueiros, de manera que cada

nuevo despertar de Rosaura, al ocurrir en un espacio diferente, permitía al espectador completar en presente la ficción apuntada en el texto.



Autoconfección ©Christa Cowrie

4. Ahora bien, otra deriva de esta puesta en duda de la representación, funciona también al nivel de la convencional oposición entre realidad y ficción. La ficción —como es costumbre, pero con una nueva fuerza— funciona no como la instalación de un “otro mundo” de ideas y arquetipos, sino como sacudidor del mundo habitual en que los poderes y saberes institucionales luchan por instalarnos. Así sucede, por ejemplo, en las intervenciones en el metro del grupo La Biznaga, dirigido por Arnaud Charpentier, que inventando una línea de pasaje VIP, otorga premios, regalos y privilegios a los usuarios, arrebatándolos, justamente, de su condición neutral de usuarios y llevándolos al cumplimiento ficcional de sus deseos preestablecidos. Otro caso lo ilustran las acciones en la calle que coordina Vladimir Bohórquez que, atendiendo a la idiosincracia de un espacio definido, en este caso la colonia Condesa, arma pequeñas acciones de desenmascaramiento, como las obras de 50 segundos en el semáforo, que compiten con los habituales trabajadores informales o las andanzas de Paris Hilton o Michel Jackson, con su séquito de guardaespaldas-bailarines, que danzan al son de los flashes de los paparazzi, lo que devela la atmósfera wannabe de la zona.⁸

POLÍTICAS, MODOS, PUENTES: LA REALIDAD PROMETIDA

2007. Teatro Santa Catarina. La obra comienza con “hoy no va a haber espectáculo”, en voz de un *entretainer*, especializado en animar al público y que ahora utiliza su don para animar la vida de una pareja convencional. La sociedad del espectáculo muestra toda su crueldad y poder de simulación, del que todos somos participantes y espectadores. El dispositivo escénico, eficaz y contundente, nos deja en el umbral de la tesis de la obra, pues, al final, a pesar de todo, sólo pudimos ver un espectáculo. Después, develación de placa, esa simulación efectiva. A escena, como develadores, un escritor con mucho público, experto en el sarcasmo elegante y un actor de la pantalla sin ninguna gracia escénica. La pareja desaparece, perfecta. Les han pasado un guión y, en un acto prodigioso, lo Real se cuela: ellos, como el soldado Sweick, repiten los textos (“al fin que nos trajeron para obedecer”, lanza el escritor-animador) con todo y acotaciones (“pausa para aplausos” repetido hasta el delirio; y “leer de corrido” como una clase magistral de lectura de corrido) y el espectáculo deja de tener lugar a fuerza de redundar sobre la simulación, y la ceremonia cursi se desmorona por exceso: el actor-sin-gracia, intenta un chiste que no cae (como en la obra el hombre-sin-gracia canta a Bruce Springsteen), pero que el escritor levanta como se haría a un viejo y querido patíño (como el personaje-animador; por no hablar de que personaje de ficción y de realidad son homosexuales). El doble Real de la obra (una ceremonia monótona, afectividades de tetrapack, espectadores rehenes) ha destapado el poder de la obra inicial.⁹

Todas estas incursiones de lo Real en las teatralidades actuales obligan, por supuesto, a establecer nuevos acuerdos y nuevas relaciones políticas entre el espectador y el dispositivo a través del cual sucederá la experiencia. La política convencional —“yo me siento, tú me diviertes”— queda superada ante la necesidad contemporánea de tejer relaciones pertinentes para cada ocasión (ninguna función “debe ser” como la primera, es imposible). Y esta política influye sin duda en los medios y los modos de producción de los dispositivos escénicos. Las viejas discusiones sobre el respeto o la adecuación de un texto dramático, por ejemplo, se vuelven tan inoperantes como las políticas económicas del FMI o la resolución sobre el sexo de los ángeles; y asimismo sucede con cualquier discusión sobre la pertinencia o no de la anécdota y del personaje.¹⁰

A lo que estos dispositivos obligan también es a una muy interesante redistribución de los roles que producen el hecho escénico. Si bien el

DOSSIER



TEATRO Y REALIDAD

director de escena sigue operando en su función coaguladora de materias primas, su papel deviene más el de un post-productor (Bourriard) que toma de la realidad (material de equipo de colaboración incluido) y la ensambla para salir de la reproducción a la producción de realidad. El mito del creador o Amo del Reino está agujereado.¹¹

Asimismo, el actor —en un sorprendente salto cuántico que provoca el retorno no sólo de lo Real, sino de Stanislavski, ese genial diagramador del teatro moderno, que en su campo realizó un diagnóstico tan acertado como los de Marx y Freud en el campo social o en el mental— es, más que nunca, una presencia que responde “con imaginación e ingenuidad infantiles” a las circunstancias dadas, que ahora no provienen sólo de una ficción escrita, sino de acontecimientos incidentales y accidentales. El actor responde (no reacciona) a la cantidad, calidad e intensidad que el dispositivo tamiza de lo Real; el actor que sabe poner el azar a su favor, conjura cualquier afán de dramatizar, de reaccionar, esto es de simular la acción con gestos y actitudes ya (a)probados.

Así también, el rol de los colaboradores (“creativos”) queda desplazado: ante un espacio real; ¿se requiere un escenógrafo o un curador?¹² ¿Qué puede imaginar un iluminador acostumbrado a hacer aparecer espacios de ficción, cuyas transiciones parecen hechas por la mano de un Dios que no ha muerto del todo? ¿Qué espacios de exploración se abren para un diseñador de vestuario? Y, *last but not least*, si, en la mayoría de los casos los *performers* (actores-espectadores) operan el dispositivo, ¿quién necesita a los sindicatos de técnicos de la Temible Maestra?

Como se ve, el asunto es orgánico, pues también los medios de producción tendrían que mostrar su elasticidad: si no hay temporada, ¿qué hay a cambio? ¿Cómo distribuir los recursos para un teatro de *hit and run* o de una obra cuya presencia es su proceso de elaboración? ¿Qué hacer con los manuales de procedimientos de la salida de recursos monetarios de las instituciones? ¿Como involucrar a la iniciativa privada? ¿Cómo pagar a los actores? Si no pasa por la taquilla, ¿qué produce el imaginario del espectador? Si el *mainstream* relegó la palabra *experimentar* al cajón de los (ma-



los recuerdos (adiós Gurrola, adiós Margules) en nombre del teatro de la amabilidad, ¿de dónde los recursos para estos intentos? Generosidad no es la palabra clave de los medios de producción teatrales en este país, así que casi todo se autofinancia.¹³

Ahora bien, estas propuestas escénicas no son, no pueden ser la panacea. Ya no hay “tradición de la ruptura” (Octavio Paz *dixit*), estas propuestas son reflexiones pertinentes, no la imposición de un modelo. Es importante subrayar, por ejemplo, que en el teatro de nuestra costumbre, la propia convención butaquero-ilusionista da lugar a un suelo común que los espectadores pueden pisar con seguridad. La convención tiene un alto grado de sobreentendidos. Cuando una mujer se viste “de época” y dice “Soy María Antonieta”, el espectador suspende el juicio (“esto no es la realidad”) y tiende el puente entre él y los códigos de ficción. Está ante una codificación de lectura sencilla, cimentada en toda una época. Pues bien, en este teatro decapitado, la convención es de calidad de emergencia, se instala en el momento y se diluye. El número de actos convencionales se reduce sin desaparecer (no podría), por lo que el propio dispositivo es autorreferencial y autopoético. De manera que una falla grave en el contacto con el espectador se puede instalar a nivel de “instrucciones de uso”, en que el espectador quede perdido en el dispositivo a falta de un manual de usuario o un enigma por resolver. Entre ambos polos está el infierno de la separación entre espectador y dispositivo. Y acerca de este aspecto es que aún se echa de menos una elaboración sobre algunos de los dispositivos de los directores referidos y otros más.

Grotowski lo definía como la tensión entre precisión y espontaneidad: olvidar al espectador en busca de su redención puede ser nocivo para el encuentro. El punto ciego del teatro está en el lenguaje privado del que tanto se ocupó Wittgenstein.

Otro riesgo es una cantinela personal: sí, dispositivos de la presencia, pero ¿con qué actores? ¿Basta la inclusión de *real people* en las obras, como en el cine contemporáneo, para solucionar el enigma?¹⁴ A un actor fatuo nadie lo requiere ni en estos dispositivos ni en otros. Me detengo: el asunto se extendería a la pedagogía y allí está el huevo de la serpiente.

Asimismo, tendrían que mencionarse dos peligros más, estos no funcionales, sino uno moral y el otro ético. Del primero se ocupa Paul Virilio en su conferencia “El procedimiento silencio”¹⁵ y lo resume sin pretender alcanzarlo: las artes del presentar tienen una historia pasional con el fascismo. Si mirando los objetos en el Museo de Auschwitz uno siente estar en una galería de arte contemporáneo, entonces “los nazis perdieron la guerra, pero ganaron en la estética”. Lo Real, bien, ¿cuanto y cómo? Recuerdo haber visto en la Kunsthalle de Viena un video que muestra el proceso por el que unos niños sordomudos (algunos con otras “capacidades especiales”) son instruidos para cantar una pieza de Bach. El evento sucede en una iglesia, ellos... ¿cantan? Lo que llega a nosotros son aullidos de condenados. No se les pidió a los participantes explorar lo que pueden, sino que se les metió en una máquina trituradora en nombre del arte.

La objeción ética nace de la arbitrariedad del arte. Luego de los *ready-made* duchampianos, dice Jean Baudrillard,¹⁶ la realidad se estetizó; se volvió a sí misma un *ready-made*, reforzada ahora por la fuerza de la publicidad que “embellece” al mundo (Yves Michaud). Si el mundo es estético, los artistas ya no tienen gesto que realizar. Así, el arte, de tan autorreferencial, ya sólo cumple con demandas culturales fabricadas por la imaginaria democrática y capitalista. El arte es útil para los que viven del arte y de quienes lo usan en discursos demagógicos. De la demostración de que el arte es arbitrario, pasamos a lo arbitrario como suplente del arte. No es poca cosa.

Las objeciones, sin embargo, a mi modo de ver no obstan para que este teatro decapitado esté abriendo posibilidades insospechadas fuera de los cauces agónicos del teatro oficial. El teatro se abre a la vida por una realidad siempre prometida, no por los gestos que remedan vida. Y ahora que sabemos qué destino le espera a este sexenio en materia de teatro oficial, de estímulos, de repartición de recursos y de prestigios (con la llegada de los halcones *neocons* light: Távira [“criticarme es asunto de picaresca”] o Argos [“el teatro al servicio de la tele”], qué más da), saber que aquí, en lo Real, hay otros teatros respirando, es casi una esperanza.

¹ El espectáculo aludido es *Fin de partida*, presentado en paralelo y confrontado a la aburridísima Muestra Nacional de Teatro en 2000.

² Fenómeno que, por otra parte, no es exclusivo de las artes, pues éstas no subsisten en el éter, sino que hacen conformaciones complejas con los distintos estratos de la máquina social en que están insertas. Tal como se puede notar en la creciente desconfianza que existe en la política representativa y en el incremento de entusiasmo en la participación directa que ofrecen las innovaciones de la revolución digital.

³ El espectáculo aludido es *No ser Hamlet*, de Ricardo Díaz.

⁴ Hal Foster, *El retorno de lo real*, Akal, Madrid, 2001.

⁵ Recuérdesse que estamos en los años del regreso de los conservadores (reaganismo, tatcherismo), cuya hegemonía política y económica es ahora absoluta. En la versión mexicana, el presidente de la República era un miembro numerario del Opus Dei.

⁶ Lorena Amorós, “Ante la bofetada de lo real”, *Revista de Occidente*, febrero 2006.

⁷ El espectáculo aludido es *Salomé o del préterito imperfecto*, de Héctor Borges, en una presentación del ciclo de muestras de desmontajes escénicos organizada por el CIRU, bajo la idea de Ileana Diéguez. El libro y el video del ciclo están editados por la Universidad Iberoamericana y el CIRU.

⁸ Lamento no tener espacio aquí para otros ejemplos, como el de los trabajos del admirable José Antonio Cordero o el de Lagartijas Tiradas al Sol, con su documental sobre el agua de la Ciudad de México o su corazón abierto en *En el mismo barco*. Si logran llegar a la otra orilla de sí mismos y de las adulaciones que asesinan, veremos cosas muy interesantes.

⁹ El espectáculo aludido es *La llama de mi vida*, de Fabrice Melquiot, dirigida por Manuel Ulloa. Invitar a tales develadores ¿fue magistral perversión del director o de lo Real?

¹⁰ A mi modo de ver, ni siquiera la nueva narraturgia ha elaborado aún textualidades de lo Real. No faltan directores para esta dramaturgia oficializada ya, su complejidad es meramente formal, a sus textos les falta contacto y espacio para lo Real.

¹¹ En este sentido, me gustaría que este artículo fuera anexado a mis reflexiones sobre la emergencia del director de escena en *El Amo sin Reino* (Cuadernos de Ensayo Teatral, núm. 7, PasodeGato, 2008), donde estas líneas serían, más que la conclusión o la continuación, la Realidad prometida por el ensayo publicado.

¹² Esta duda me sobrevino en la elaboración de *Algo de aquello o ejercicios de pequeñuelos*, realizada en la Galería Sector Reforma de Guadalajara, en el marco del Tercer Encuentro de Nuevos Creadores a Escena. Sobre decir que hubo curador, fotógrafa y artista gráfica.

¹³ Sería interesantísimo saber las cuentas no presupuestadas del teatro mexicano. El oficial y el contemporáneo. El teatro ¿es pagado sólo por el Ogro filantrópico?

¹⁴ El ejemplo más impactante de labor actoral en estos dispositivos lo he sentido en la obra *performante Laughing Holes*, de la bailarina española María La Ribot. Cinco horas de reír (abusados teatreros de risa fácil), de generosidad, riesgo y contagio.

¹⁵ *El procedimiento silencio*, Paidós, Buenos Aires, 2001.

¹⁶ *El complot del arte*, Amorrortu, Buenos Aires, 2006.

RUBÉN ORTIZ. Director escénico. Actualmente presenta *La comedia humana parte I: El infierno o el nacimiento de la clínica*.

DRAMATURGIA ABIERTA A UN PROCESO EN QUE LA REALIDAD ES ÁRBITRO ABSOLUTO

SRE: VISITAS GUIADAS

Héctor Bourges Valles (Teatro OJO)



©Teatro OJO



©Teatro OJO

La invitación fue a intervenir escénicamente un edificio abandonado que había sido la sede de la Secretaría de Relaciones Exteriores en Tlatelolco. La Secretaría lo había dejado en diciembre de 2006, y la UNAM lo convertiría en un Centro Cultural en octubre de 2007. Tendríamos aproximadamente dos meses —de mayo a junio— para conocerlo, habitarlo y finalmente hacer algo con él, antes de que las cuadrillas de trabajadores entraran a cumplir las tareas de remodelación. La primera vista fue devastadora. Tlatelolco es un lugar de belleza extraña. Es difícil salir sin heridas de una inmersión a esa zona de la ciudad y sin embargo fascina, por consiguiente espanta. Un velo de tintes trágicos lo cubre.

Tlatelolco está más allá del Centro “rescatado”. Es necesario atravesar lo que fue aquel puente —después llamado “de Alvarado”—, emplazamiento de la derrota militar definitiva sobre los mexicas; los derrotados serían desplazados de la metrópoli, más allá, hacia Cuautitlán, hacia las faldas del Tepeyac... Luego en Tlatelolco se consumaría la verdadera conquista, la espiritual. Fue ahí, durante la Colonia, en el Convento de la Santa Cruz, donde se dibujaron en espléndidos códices —luego impresos en la conciencia del pueblo, hay quien dice que a través del teatro— los mitos fundacionales de lo que siglos más tarde se llamaría México. Ciudad palimpsesto, las capas del tiempo y la historia se superponen una a una sin desaparecer nunca del todo. A un ladito de San Hipólito, avatar de la ermita construida para recordar la victoria sobre los indios, se aparece, en 1994, la Virgen del Metro Hidalgo. Sobre Paseo de la Reforma, dejando atrás los centros financieros, nos seguimos topando con los desplazados de siempre, con sus rostros de derrotados asomándose al parabrisas del auto, inhalando, viviendo, durmiendo, procreando, en los alrededores del monumento ecuestre erigido en honor al libertador de América.

Más adelante aparece Tlatelolco, la Plaza de las Tres Culturas... la fiesta y la tragedia, el “desarrollo estabilizador” y los escombros del terremoto. Atrás, la unidad habitacional, microurbe de aliento funcionalista; el sueño de la modernidad como telón de fondo del *canto del cisne* una tarde

de octubre del 68, preludiando el anticlímax de una posmodernidad grisácea y opaca. Y justo ahí, al lado del Templo Mayor de los Tlatelolcas, se levanta una torre, como de marfil, de brillo absurdo, decadente, templo inclinado (20 cm) a las pretensiones de “no alinearse”, de transitar por la “Tercera Vía”; hito arquitectónico de la Ciudad de México diseñado por los arquitectos Pedro Ramírez Vázquez y Rafael Mijares. De La Basílica de Guadalupe al Estadio Azteca, del Palacio Legislativo al Museo de Antropología y de ahí a la torre de la SRE en Tlatelolco... blanca como elefante. ¿Qué figura dibujará hoy el mapa que trazan los edificios diseñados por los arquitectos que concibieron las construcciones emblemáticas de nuestro mexicano —y priísta— “milagro”?

La primera visita al edificio fue devastadora, decía: grandes espacios vacíos, implosión, ruinas, mármoles, grecas en maderas preciosas, despojos silenciosos de una silueta de país que se desmorona, que se nos esfuma. Un edificio abandonado, poblado de naturalezas (cuasi) muertas, mejor dicho: *still life*, vida suspendida. Pero... ¿suspendida desde cuándo?... ¿vida de quiénes?

Interminables archiveros vacíos, fotografías olvidadas, basura, astas sin bandera, montañas de documentos, un piano, plantas moribundas, ventanas con la ciudad a sus pies como reinterpretaciones vivas de los frescos en los gabinetes de los príncipes renacentistas, representando las consecuencias del buen y el mal gobierno, sombras, huellas de un pasado mejor, vestigios del poder absoluto, pasaportes no reclamados, ecos de mil lenguas, recuerdos de viajes futuros, mapas, pasas enmohecidas, cartas al C. Secretario, documentos que susurran políticas vergonzantes, asilos, exilios, descripciones de protocolos de refinamiento trasnochado, un frasco de barniz para uñas sobre un escritorio destartalado, huellas de traductores, de policías, de licenciados, de secretarías; sótanos... tenebrosa burocracia; discursos, frases célebres... letra muerta. *Machina memoria* es en la que se solapan tiempos y recuerdos, algunos mucho más antiguos que nosotros.

¿Qué hacer; pues; con todo esto?

Dejar hablar a la realidad, hacer casi nada, apenas detonar un juego. Huir de toda ficción

que convirtiera en espectáculo, en escenografía, esos paisajes brutos e insalubres y a la vez de una poesía tan delicada y volátil como el polvo que los cubría. Curioso *ready made* aquella torre.

El proceso fue similar al de un equipo de arqueólogos. Los que somos Teatro OJO habitamos algunas semanas el edificio. Lo recorríamos una y otra vez, en distintas direcciones, a distintas horas (los juegos de sombras son prodigiosos), exhumando documentos, lujosas vajillas, cartas de amor, descubriendo nuevos salones, pasadizos, bichos (especialmente cadáveres de cucarachas que habían sucumbido ante la última fumigación). Luego, intentábamos desentrañar el sentido de todos esos hallazgos. Finalmente, comprendimos que todo aquello sólo se podía articular apelando a la “utilidad exuberante de las cosas inútiles”.

Apreciábamos especialmente el momento, al atardecer, de subir por los elevadores hasta el piso 20, que fuera la oficina del último canciller que despachó en esta sede, de ahí subíamos al helipuerto, a esa hora la Ciudad de México se dejaba contemplar entrañable, bestial. Sólo sabíamos que allí culminaría la obra.

Al cabo de algunas semanas de exploración, optamos por un dispositivo sencillo, daríamos visitas guiadas al edificio. Habría sólo cuatro espectadores invitados por recorrido, los actores eran ocho. Los recorridos serían individuales y se realizarían a pie, en sillas rodantes y en elevador. A cada espectador le correspondería un guía que se alternaría con otro en determinados momentos. Los demás actores ejecutarían acciones en distintos puntos del edificio. Acciones mínimas, apenas las necesarias para establecer relaciones precisas con el espacio, con un objeto o con el proceso mismo. Es decir, hacer visible, audible, perceptible un espacio, un objeto o un documento encontrado y ponerlo en relación con la situación concreta, inmediata, insertarlo en la estructura del recorrido por el edificio. Más que formular una representación, se trataba de poner en relación directa, y sin intermediario, a la acción y al espectador con lo real.

En una ventana del piso 19, Eréndira Valles declamaba, enardecida, un poema nacionalista



que había aprendido en la adolescencia, mientras veía, abajo, la plaza de las tres culturas; de joven había participado en el movimiento del 68. En muchas de las ventanas de los últimos pisos, se apostaron francotiradores el 2 de octubre. Desde una de éstas —con la ayuda de un telescopio— hoy se puede leer el rótulo que anuncia la *Carnicería y tocinería* que ocupa uno de los locales comerciales de la planta baja del edificio Chihuahua.

La premisa que nos pusimos fue trabajar únicamente con el material encontrado en aquel edificio y entretejerlo con los diversos espacios que conformaban los recorridos, determinando así una dramaturgia estructurada a partir de la arquitectura, objetos encontrados, trayectos (duraciones) y abierta a un proceso en el que la realidad fuera el árbitro absoluto. Un proceso abierto en el tiempo como forma de “aumentar” la realidad, propiciando acciones y relaciones atentas al instante, a lo accidental. Construimos una obra que no debe nada a una inventiva pródiga, sino que se funda en lo real, en lo que nos proporcionaba aquel *monde trouvé*.

Un balazo en una ventana, un documento de extradición triturado —aparentemente confidencial— de un afamado narcotraficante, una película pornográfica hallada en un casillero, la bitácora administrativa de la búsqueda de un indocumentado desaparecido, la confesión grabada en una vieja cinta de audio de un contrarrevolucionario sandinista arrepentido de haber colaborado con la CIA, seguida de una conferencia de un ex embajador de EUA en México, un cuaderno de ejercicios de inglés en el que algún trabajador de intendencia intentaba, fallidamente, responder preguntas como “*Can I live in Mexico? Can you live in Mexico? Can he live in Mexico?*...”

Son éstos algunos de los elementos que se desplegaban en el tiempo y en el espacio a través de las acciones de los actores, entretejiéndose con oficinas, pasillos, salas de espera o con una soberbia terraza abierta hacia la plaza de las tres culturas en la que los visitantes podían tomar, plácidamente, un *Bloody Mary* mientras contemplaban “la realidad”.

Realidad: El carácter de lo real, de aquello que no es solamente un concepto, sino una cosa. Lo que es real [...] se opone a lo meramente aparente, a lo ilusorio, a lo ficticio. La realidad más allá del universo de la cosa es también lo que es actual, ligado más que al presente, al devenir y a los fenómenos, a la imbricación actualizada y sin cesar de hechos, al mundo que se despliega. Efectividad, por una parte (lo que es), actualidad por la otra (lo que pasa). (*Diccionario Le Petit Robert.*)

Digo mal, no sólo contemplaban la realidad. Hace tiempo que el arte —cierto arte— dejó de representar la realidad para ocurrir en la realidad, intervenirla, confrontarse directamente con ella.

En todo caso, por extraña que fuera la situación, aquellas visitas no eran más que eso, visitas guiadas por un edificio abandonado. Una querida amiga nos sugirió, demasiado tarde, otro título para nuestro trabajo: *Visitas acompañadas*. No sé si lo hubiéramos tomado, pero expresa bien lo que intentamos. Los guías-actores no sólo *daban* la visita (guiaban el recorrido), también *daban* a ver, a oír, incluso *daban* un cierto tiempo y ciertas velocidades; pero sobre todo acompañaban y cuidaban —era un edificio peligroso e insalubre, por eso el recorrido se hacía con un tapabocas y un *guante blanco*...— al visitante en su experiencia y en sus descubrimientos. Lo acompañaban en el relato que cada quien iba construyendo y deconstruyendo en su andar. El dispositivo dejaba gran parte de la creación al visitante y a las circunstancias específicas en las que se daba cada visita. Si bien la duración y el diseño de los cuatro diferentes recorridos eran precisos, lo que ocurría al interior de cada uno de ellos era muy flexible. En realidad se trataba de articular conversaciones en el más amplio sentido de la palabra; conversaciones que permitieran no sólo establecer una cierta relación entre los guías y los visitantes, sino también entre los propios visitantes, provocando encuentros en algunos puntos de los recorridos; y especialmente, propiciar conversaciones entre el visitante y su memoria (recuerdos ligados directamente con experiencias vividas en el edificio, en la zona, etc.), entre el visitante y la ciudad, entre el visitante y la realidad que lo rodeaba.

Cada visitante se daba a conocer, primero formalmente —proporcionándonos sus datos personales y mediante una fotografía “de identidad” tomada al principio del recorrido junto al rostro del Benemérito y un borrego— y más adelante, a través de lo que expresaba, de sus reacciones ante lo que oía, veía, tocaba, de lo que conversaba con su guía, a través de su forma de estar... presente. De tal forma que su presencia, su memoria y su identidad, en interacción con los otros visitantes y los actores que los acompañaban, le daban forma a la pieza.

Buscamos en este trabajo abolir las barreras espacio temporales entre el momento de creación y de percepción de la obra, más aún, hacer de la percepción del visitante un elemento constitutivo de la creación de la pieza. El dispositivo escénico permitía que, durante los recorridos, los visitantes externaran sus reflexiones, críticas, inquietudes, con los actores o con los otros visitantes. Así, de manera autorreferencial, la obra se construía y en cierta medida se modificaba con los comentarios que sobre ella se hacían, lo que producía una creación ligada a la confrontación inmediata y no renovable, determinada por la acción y no por la contemplación del visitante.

Una vez adentrados en estos territorios, dejamos de preocuparnos por la “pureza disciplinaria” o por una cierta “virtud profesional”, o del “saber hacer”, en favor de la relación, la adaptación y por la *puesta en frecuencia* con la realidad y lo inmediato. No faltará quien se siga preguntando si este tipo de experiencias se encuadran en los terrenos de lo teatral o de lo artístico. A mí, como a Gustav Metzger: *la cuestión de saber si los trabajos que expongo son arte o no, me importa poco*.

HÉCTOR BOURGES VALLES. Creador escénico y visual, integrante del grupo Teatro OJO. Sus obras más recientes son: *SRE: Visitas guiadas*, “...” *teatro instantáneo*, y *AXOLOTL-Laskavost Kracejici ryby*.

UNA POLÍTICA PERSONAL: COMO AFORISMO DE LA REPRESENTACIÓN

Gabriel Weisz

Tal vez al contrario de otros momentos de escritura, quisiera entregar este testimonio, resultado de experiencias múltiples que no sirven como modelos, sólo hago este ejercicio para honrar la posibilidad que se me brinda para comunicar algo y es bajo estos significados que espero pueda leerse este texto. En definitiva, se trata de una conversación con una actriz imaginaria, puede ser un actor también, no excluyo a nadie, y así es como comienzo esta interpelación. Estimada/o amiga/o escribo estas líneas para que conviertas a tu persona en el material creativo por excelencia, a esto le he llamado una política personal. Pero estos cambios y estas propuestas han de pensarse bajo el marco de reflexiones sobre el estado actual del teatro y cómo se inserta en un contexto cultural.

Me parece absolutamente fundamental plantear un marco de discusión respecto a la persona, siento que encontramos una serie de espectáculos que no hacen más que sumir a todos los seres en una total homogeneidad. Ésta es una dictadura que se impone sin que la gente se percate de lo que acontece, porque obedecen a un gusto mayoritario. Aquí interviene, como un gesto de resistencia, un arte que demanda una conciencia política de la persona. Esto quiere decir que luchó por el derecho a existir como persona y no ser, en la medida de mis posibilidades, un ser uniformado por la moda, por las convenciones, por los modelos fílmicos, musicales u otros, lo cual implica que hay una búsqueda que aspira encontrar el libre albedrío de mi diferencia y no de mi deferencia. Encuentro en estas propuestas un gesto deliberado de desobediencia ante los moldes impuestos por un inconsciente colectivo de consumidores ciegos. Nos hemos convertido en devoradores de conductas ficticias y reales. Mi libertad creativa, estimada amiga, comienza con un conocimiento de mi libertad y cuáles son las condiciones personales que la limitan, de manera que comenzaré por hacer una lectura de mi persona. En este sentido obedezco a una realidad personal, pero ésta es una realidad que se representa, y en ese momento entra al mundo de una ficción escénica.

El teatro puede encontrarse en la gran trampa de una simulación, ya sea de estados psíquicos que cada actor aprende a sentir a través de los personajes o bien por escenografías más o menos realistas, pero que en todo caso simulan ser algo que no son. El director se torna en un experto en el simulacro de conductas que resulten convincentes. La escritora en una especialista de situaciones que revelen una apariencia de realidad. El público, por su lado, absorbe estos espectáculos y habita como agente parasitario en la vida de otros y de allí se genera una diversión. Muy contadas veces el evento de representación busca un fenómeno de transformación, porque una buena parte de aquellos que acuden al teatro no quieren salir de los nidos de comodidad mental que les han sido

dispuestos desde los primeros momentos que visitaron el teatro, primero infantil, en gran parte constituido por historias banales e insulsas que lo último que buscan es estimular el derecho a un imaginario propio —lo contrario es cierto, porque domina la hegemonía de un imaginario políticamente correcto—; luego se pasa al supuesto teatro adulto, que en gran parte funciona como platea para el desarrollo de historias para adolescentes, cargadas de una carencia total de imaginación o voluntad de cambio en el ser mismo y en su entorno, pero lo más triste es una negación sistemática de lo que significa llegar a ser un adulto. La norma es crear un ambiente de conformismo siguiendo no sólo las reglas sociales, sino adoptando una obediencia hacia todos los melodramas psíquicos, a esto generalmente se le califica como realidad, cuando en el fondo se trata de una manera de obedecer las normas sociales. Lo cual implica que nos convertimos en aduladores de situaciones en las que los personajes son sometidos a sangrados psíquicos y los espectadores a un proceso de hipnosis bajo la que, a su vez, simulan hemorragias psíquicas en sus propios espacios mentales.

Estas heridas metafóricas sobre nuestros cuerpos emocionales tienen consecuencias sobre nuestro ser, el abuso ficticio es un abuso, porque no entiendo las condiciones en las que se da. Asimismo esto impide un conocimiento personal y rompe con la estética de una política personal. El público podría tener acceso a nuevos lenguajes escénicos y sobre todo a compartir con las creadoras de tales eventos una manera de aprender estos lenguajes y estar en la posibilidad de compartirlos. Estoy pensando en una política personal que implica una invención del ser y no una repetición patológica de las distorsiones que nos afligen en nuestro cuerpo emocional. Es importante poner en evidencia lo que aprendamos de nuestras propias distorsiones. En caso de que realmente se busque aprender de esas patologías, entonces se abrirá la posibilidad de un conocimiento. Pero si se trata de repetirlas, representarlas y aumentarlas, sólo nos movemos en un teatro de adicciones y no en un evento de revelaciones. El teatro del conformismo crea pasajes mentales que la gente recorre con sus emociones sin preguntarse cómo es el principio del recorrido ni qué aspecto tienen los parajes que se extienden por esos espacios, ni los conectores emocionales que se adhieren a nosotros para que respondamos como marionetas a los jalones del titiritero. De esta manera entra en juego un ejercicio de una ideología inconsciente que es manejada por los códigos que se han tornado en atavismos de la buena conducta y un culto a la indiferencia, que son los síntomas de la muerte de nuestro imaginario.

Otra es la dimensión que pudiera estar abierta a artistas que hacen una investigación que incluya teorías nuevas de un evento de representación y de muchas otras áreas para adentrarse en mundos desconocidos que puedan interesar al grupo. Ejercicios que se consolidan informándose con proyectos de in-

DOSSIER



TEATRO
Y REALIDAD

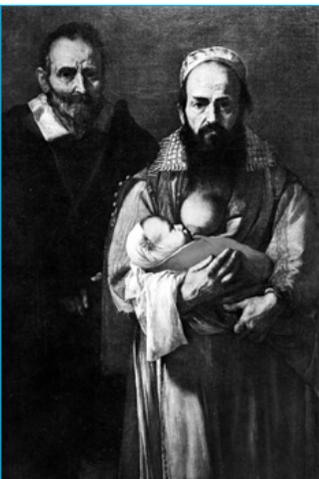
vestigación y asesorías de los distintos campos y con la ayuda de distintas creadoras del conocimiento.

Aquí deben constituirse verdaderos laboratorios culturales, o sea un lugar en que se trabaje activamente para comprender distintas culturas, pero no para crear simulacros de las mismas, sino para ampliar nuestros vocabularios culturales, ya que mientras más se conozcan y analicen críticamente otros grupos humanos y lo que se ha escrito de los mismos, mejor será la constitución de una conciencia personal. No podemos mantener una actitud indiferente respecto a los nuevos paradigmas que se abren en la filosofía o en la teoría literaria, pues es dentro de un estado de permanente curiosidad por nuestros entornos intelectuales que podemos crecer como creadores. Los proyectos pueden moverse entre distintos campos del conocimiento sin discriminar lo que sólo la razón entienda, también hay que abrirse a conocimientos ajenos, supuestamente alejados de nuestra cultura. Me refiero incluso a rituales mágicos, que si se leen con cuidado revelan un conocimiento del cuerpo imaginario que nosotros hemos perdido completamente, y que es un cuerpo imaginario hecho de travesías por rumbos desconocidos de la sensación y la experiencia de un discurso complejo con la naturaleza y con nuestra naturaleza humana.

La aldea de las sirenas, Paul Delvaux



El público participante estará en una situación de representación, en un evento de representación más que en un fenómeno teatral. Buscando recibir y formular las condiciones de su participación. Así comienza una aventura hacia una búsqueda de una cultura que se aparte, en la medida de sus po-



sibilidades, de una reglamentación, pero también de una voluntad deliberada por no aceptarla, o cuando menos que cada persona se haga consciente de las conductas que encierran su libre albedrío. En este evento de la representación visualizo una conciencia de una ecología interna ligada a la externa, pues la falta de respeto por nuestros recursos internos se manifiesta en actitudes destructivas contra nuestro mundo externo, contra su fauna, contra su flora. No podemos alejarnos de nuestro proceso en la cadena de otros seres vivos. Las políticas de una inconciencia ecológica amenazan con la destrucción del planeta, las políticas voraces que buscan apropiarse de todo, incluyendo la conciencia personal, amenazan con crear terrenos cada vez más destructivos entre los seres humanos.

La creatividad personal resulta muy importante, no puedo confundirla con una creatividad individual. El individuo parece tener acceso a una unidad que se conforma en una ilusión del ser como algo que responde a un pasado, está en un presente y conoce o pretende hacerlo, la dirección hacia un futuro.

En cambio la persona, bajo la óptica que me gustaría abrir, es un ser en estado de creación y no una entidad acabada. No puede decirse que está presente, porque su presencia sólo se relaciona con un proceso dentro de un proyecto de persona. Aquí pudiera comenzar un espacio mental y práctico de reflexión. Pienso que en el segundo punto debemos comenzar a investigar lo que es nuestro cuerpo, cómo se ha modificado para complacer a los demás o para satisfacerme sin que medie una reflexión. Cómo también desconozco mi cuerpo y lo importante que es desarrollar una inteligencia corporal, misma que no puede darse sin que me percate del funcionamiento psíquico y físico de mi cuerpo y asimismo la facultad de inventarlo, pero antes de llegar a estos procesos hemos de concretar la facultad de realizar una lectura honesta del mismo. La libertad que puedo obtener depende de la manera en que me trato y cómo trato a los demás, porque la persona no puede desvincularse ni de su hábitat cultural ni de su hábitat somático, y tampoco de su ecología.

Me parece muy importante que en el curso de estas investigaciones no se abandone a los personajes. Aquí se inicia un proceso dialógico con cada uno, el cual demanda una comunicación y la constitución imaginaria de su cuerpo. No olvidemos que cada personaje es depositario de un conocimiento literario de la persona; pero aquí no se acepta incondicionalmente la presencia del mismo, sino que se le sujeta a un cuestionamiento. A la par será útil indagar sobre las maneras en que me relaciono con distintos personajes, en que reconozco algunas semejanzas, pero también diferencias, acuerdos y desacuerdos; en que argumento al personaje para saber cómo puedo construir un registro personal. Es importante, pues, detectar cuáles son los mecanismos de poder que ha puesto en marcha el dramaturgo: ¿cómo se ha

distorsionado el cuerpo para obedecer a estos mecanismos?, ¿de qué manera hay cuerpos que aumentan su sentido de seguridad y otros que sufren una inseguridad permanente? Haría falta construir una historia de cómo se han dirigido las obras y qué mecanismos políticos se colocaron para representarlas. Esto implica un conocimiento político porque cada estética está sometida a una ideología artística que habría que cuestionar. Parece igualmente urgente reflexionar sobre las situaciones de articulación, o sea esa ideología que toma sentido por la manera en que se articula y se comprende un fenómeno artístico.

El personaje es un legado de una religión de la presencia, y desde la perspectiva que tomo me parece absolutamente necesario desquiciar el reinado de ese imperio; el Estado del personaje es una extensión de todo lo que se entiende por una identidad, una identidad que se construye a partir de una angustia de complacer y pertenecer a un grupo determinado. Aquí habrá uno de preguntarse qué implicaciones tendrá el incluir lo ajeno en la persona, en el lugar secreto del ser, o sea aquello que no me atrevo a reconocer como parte de la persona, que no complace y no siente la obligación de pertenecer a ningún grupo perdiendo el derecho a la diferencia. Se trata de entender las maneras en que tanto mi persona como mi cuerpo se encuentran escritos, estas historias que se relacionan con los contextos culturales y todos los cuerpos que he recogido a través de mis lecturas. De esa manera padecemos de una saturación de cuerpos, pero seguimos siendo ignorantes de los nuestros porque no sabemos ni podemos narrarlos. Pero, así mismo, será necesario que aprenda el relato de cuerpos que me afectan en mi entorno directo e indirecto. Lo importante, parece ser, es evitar caer en un discurso *monocorporal*, o sea que sólo respondo a la manera con la que yo o mi grupo compartimos códigos corporales, o bien cómo parto para sólo “entender” los léxicos de los grupos humanos y silenciar al resto de las especies animales.

Es un proceso de revisión radical de lo que pienso que soy y cómo pienso que son los demás, en qué tipo de léxico perceptual he paralizado mi mundo personal y del entorno humano que me rodea; en qué tema o evento de vida me he quedado sin buscar un cambio que permita mi flujo y el de las personas, animales, o seres vivos que me rodean.

De tal manera, cada obra teatral, cada novela, relato o poema no se quedan en situaciones estancas sino que trato de enfrentarlas con una actitud de radical redescubrimiento. Pero lo mismo sucederá con otras manifestaciones como el *performance* u otras que vayan surgiendo. Debo construir actos de interpelación: ¿de qué manera se ha abreviado el cuerpo y la identidad de cada personaje?, ¿cómo se constituyen en abreviaturas de una cultura que se encuentra inconsciente de sí misma porque no sabe cómo interrogarse? Esas abreviaturas apuntan a una manera de constituir los deseos y las creencias como si fueran objetos reales con temas anquilosados que nadie puede cambiar, mucho de lo que encontramos en las supuestas tradiciones. Debo intentar una gama interpersonal en la que unas figuras de pensamiento-cuerpo entren en conflicto con otras figuras de pensamiento-cuerpo, donde el pensamiento-cuerpo se presente como resultado de ese tema cotidiano que sígo sin detenerme

a pensar, porque mi capacidad de inferencia se ha paralizado ya que no pienso, me piensan en un rol determinado.

Pero el pensamiento-cuerpo es una extensión de una ideología de la propiedad, de un hacer territorio imaginario de mi identidad, y el personaje atraviesa por los mismos pasos. Por ello tengo que aprender a discursar con el pensamiento-cuerpo de otros en el medio social y en el ficticio también. ¿Qué elementos puedo encontrar para proponer re-figuraciones del pensamiento-cuerpo, para soltarlo de la cárcel somática y conceptual en la que nos encontramos? Así se abriría una verdadera indeterminación de la persona, porque la determinación me conduce a la construcción de un imperio del sujeto, un imperio que sólo sabe hacerse a través de actos de violencia porque se convierte en instaurador de una cultura *monocorporal*, un cuerpo que sólo sabe expresarse de una manera y pensar de formas igualmente rígidas y unilaterales. Pero esto proviene de un terrorismo corporal que las instituciones educativas, religiosas, políticas y sociales imponen mediante distintas pedagogías, y cada pedagogía, bajo esta perspectiva, es una manera de instruir destruyendo la sabiduría natural de un cuerpo instintivo que se pretende domesticar a toda costa. De tal manera, nos convertimos en cuerpos sociales, que son propiedad de los instrumentos culturales que nos rodean. En este sentido perdemos nuestro derecho personal de apelación porque somos esclavos de nuestra cultura y no escultores de la misma. Este otro es un proyecto por definir, un espacio mental y corporal inhabitable porque está en el propósito de su invención o en el momento de su invención. Con lo cual se abre una condición hacia una nueva estética de la representación que me hace dudar de lo que dije e hice, mi experiencia deja de ser un modelo puesto que mis textos de vida ya no “dicen” ni “hacen” porque hoy pongo en duda esos textos en un acto de interpelación; así veo una dramaturgia autónoma de la persona. He pasado del personaje a la persona casi de un solo aliento porque creo en el poder de las transformaciones mediante los textos cotidianos y dramáticos, incluso con los aforismos, pero no como producto de una regla o máxima, es tan solo un relato de la persona como invitación a la permutación y la autorreflexión; en algún momento Derrida indicó que el aforismo expone al discurso. En nuestro sentido, el aforismo expone al personaje de lo personal. Desde aquí puede iniciarse una genealogía de la persona como pretexto para una estética viva de la representación.

En definitiva el evento personal es un fenómeno que está entre el teatro y el *performance*, porque se nutre del conocimiento que se ha vertido en los personajes dramáticos y porque apela a un acto de creación de ambientes que tengan que ver con un imaginario personal. Este ambiente es una extrapolación del cuerpo, el escenario es un lugar que debe proyectar los conflictos somáticos de cada persona. Representamos un encuentro con el cuerpo físico, el cuerpo psíquico y un cuerpo especial que se construye en el escenario.

GABRIEL WEISZ. Es profesor de literatura comparada en la UNAM y ha impartido cursos en Colombia, E. U. y Francia; es autor de varios libros de teoría literaria.

MIRADA DIFUSA: LA REALIDAD VISTA A TRAVÉS DE LA RENDIJA

Raquel Araujo Madera

Para Óscar Urrutia Lazo,
cuya mirada difusa me hace continuar
en el mundo de las cosas.

BREVE RECUENTO SOBRE EL TEATRO PERSONAL DE 1987 A 2001

Lo que soy hoy no lo seré mañana, ni pasado mañana, ni lo fue tampoco ayer. El teatro personal, que fuera objeto enigmático de estudio para varias generaciones de alumnos del doctor Gabriel Weisz, es hoy para Teatro de la Rendija una forma llamada por Ileana Diéguez “teatro conceptual performativo”. Refiriéndome al texto de Weisz *Teatro personal*,¹ podemos comprender el deslinde con relación al teatro dramático: “Puesto que nuestra facultad para representar es prácticamente infinita, ya que así nos formamos un concepto del mundo, es la representación el fenómeno más vasto del espectáculo y el teatro tan sólo una parte de este fenómeno”. Estas ideas eran discutidas a finales de los ochentas en las aulas de Filosofía y Letras de la UNAM. El teatro que Gabriel propuso abierto, como obra abierta, como vidas abiertas, es el que dio inicio y fundamento al trabajo escénico de todos nosotros. Los primeros acercamientos de estas ideas a la escena fueron posiblemente pasos tímidos a la libertad creadora. El teatro personal de los inicios no es ahora el mismo, desarrollado posteriormente por cada uno de los integrantes y ex integrantes del grupo, como Rocío Carrillo, Alejandra Montalvo, Mauricio Rodríguez, Benjamín Gavarre y Omar Valdés (quien parece ciertamente haber entrado en el terreno de la ficción).

Weisz, especialmente interesado en el feminismo y prácticas performativas poco divulgadas en México en aquel momento, alentó los procesos creativos autobiográficos. Algunos de nosotros decidimos tomar ese impulso para comenzar lo que se llamaría Teatro de la Rendija.

EL PROCESO CREATIVO A PARTIR DE TESTIMONIOS

Ese abandono de la ficción dramática, de la seguridad de un texto y un personaje, nos llevó a muy largos procesos creativos en los cuales yo comencé abordando mi condición de mujer y mi relación con los otros: pareja, familia, sociedad. Los procesos de trabajo eran configurados por las series de testimonios que se realizaban en cada ensayo. Cada día los integrantes del grupo, que por lo general estaba compuesto por algunos integrantes de La Rendija y por actores que formaban parte del proyecto, presentaban “performances testimoniales” con referencia a temas que se desprendían de las largas pláticas en trabajo de mesa. Estos testimonios constituyeron la materia prima de obras como *Estrategias fatales* y la serie de cinco versiones de la *Condesa sangrienta*. El sistema fue variando. Mauricio Rodríguez colaboró como dramaturgo en varios de estos proyectos, para lo cual resultaba fundamental que formara parte del equipo de actores. Este requisito obedecía a la necesidad de pertenencia y comprensión de códigos del pequeño mundo que era construido día a día por el grupo de trabajo.

La autobiografía nunca ha sido literal. Existía necesariamente un acto poético previo que decantaba, que partía desde el mismo momento en que el actor preparaba su “testimonio”. Es en este hecho que se crea una distancia con el psicodrama, que en ocasiones he escuchado relacionar en forma equivocada con el teatro personal, lo que no deja de sorprender ya que son prácticas ajenas una de otra.

Partir de una plataforma de creación para la escena abre un espacio específico hacia el arte, aun cuando pudieran existir beneficios de otro tipo. Ya desde esa decisión creativa se construyó sobre los objetos, el espacio, el vestuario e incluso el medio, porque algunos actores optaron por testimonios en video que eran revisados durante un segundo testimonio, creando dos o tres planos de representación y de registro en video a su vez. En

DOSSIER



TEATRO Y REALIDAD

algunas ocasiones se presentaban “testimonios verbales”, pero de cualquier forma la esencia de la teatralidad se hacía presente al separarse el actor del público privado constituido por el resto de los actores, creando un espacio escénico. Uno quería explorarse, saber de qué manera se disparaban esos gatillos de nuestras emociones y pensamientos. Los testimonios no se repetían. Se revisaba el material videográfico y yo, como directora, organizaba el guión, para proponer a los actores escenas que partían del material personal y así se desarrollaba el libreto.

Uno de los grandes placeres para mí como directora ha sido la movilidad del material escénico. La estructura permanecía, pero las escenas y su desarrollo dependían del proceso vital de los actores, intérpretes de sus propias historias. Utilizando nociones de la obra abierta, siempre en proceso, algunas partes del texto ocurrían como textos inmediatos, testimoniales. Guardo en mi memoria intensos momentos con los actores, a quienes agradezco infinitamente haber compartido esa experiencia. La obra para el público era un espectáculo en cartelera, no se explicaba necesariamente que el origen fuera autobiográfico.

LA MIRADA DIFUSA

Una de mis decisiones en los últimos años ha sido pasar de un lado a otro de las fronteras disciplinarias, para comprender ese estado que va de *performer* a actriz, siempre como creadora de la escena. No siempre directora, no siempre actriz, pero siempre autora.

Curiosamente exploro de nuevo mi preocupación por la “realidad” en escena a partir de los cursos sobre la *Poética* de Aristóteles impartidos por el maestro De Tavira, quien nos aclara un aspecto del problema al describir un fino gradiente que va de la representación a las artes escénicas, pasando por el teatro hacia la idea del teatro dramático. Es en este gradiente donde ubico mi interés en las diferentes maneras de deslizarse de la realidad y la ficción en el tratamiento de la autobiografía en mi propio trabajo.

Sabemos que la escena es siempre real. Ocurre aquí y ahora en nuestra mente, en nuestro cuerpo, en el tiempo y en el espacio. La aproximación puede variar, realista o no, y el estilo propone niveles de estas formas en la representación.

En el universo de lo mimético se encuentra la representación; tomando este concepto de acuerdo con la visión del maestro De Tavira, nos referimos a él desde su raíz latina *res-rei*, “cosa”, que tiene existencia efectiva.² Según Kant, nunca podremos saber del todo cómo son las “cosas en sí”, sólo podemos saber cómo aparecen ante nosotros. Cuando el actor se ubica en la representación, las cosas son traídas a la escena con el efecto de realidad que el actor les permite. Así la taza de utilería, en estado de representación — que no la del *performance* de palabras — se convierte en la taza de té de Ástrov o de Lady Bracknell.

Al crear piezas de arte acción, mi interés es realizar acciones que previamente he decidido realizar, acciones no siempre marcadas, que no ensayadas, para comprobar los dispositivos si fuera necesario. Por lo general aludo a mi propia persona, y la forma de estar en acción no atiende a la lógica mental que se requiere para entrar en la ficción. El sentido dramático para el público puede o no existir. En su calidad de obra abierta, inacabada, exige la colaboración del espectador para ser completada. Es decir, para el otro la pieza puede o no tener una lógica dramática, problema epistemológico ya que los signos para un grupo humano no son los mismos para otro. Sin embargo, cuando este acto ocurre en tanto ambas partes, *performer* y espectador, por acuerdo, nos encontramos en ese mismo tiempo y espacio para

que acontezca. Existe un acuerdo tácito de lo humano que se resuelve en la mente del espectador como una identificación mimética: un ser humano asiste a un acto de otro ser humano que expresa algo. Es diferente si este acto ocurre en espacios públicos como en el teatro invisible de Augusto Boal, o por medio de espacios virtuales y con otras especificidades como las acciones convocadas por Ricardo Domínguez a través de la Web.

Este universo performativo que explota en muy diversas capas de realidad relativa se condensa en mi quehacer en una mirada difusa, no centrada, no definitiva. Si cierro mi mirada a un solo foco pierdo este campo de acción, que en términos de convivio con otras latitudes y formas de ver la vida abre sus fronteras para pasar y explorar. El desdoblamiento que se opera en mi ser no atiende tanto a la razón, como a la intuición y a dinámicas flexibles de colaboración. Yo hablo aquí de mi experiencia, que de ninguna manera pretende limitar el arte acción, ya que de suyo no es reglamentable. Y sin embargo hablar es hacer, como escribió Barthes.

CRUCE DE FRONTERAS

La colaboración con Óscar Urrutia desde 1991 ha sido determinante en la visión fuera del marco de la escena tradicional. Escultor de vocación y cineasta de oficio, encargado desde *Estrategias fatales* de la intervención de video, ha realizado desde ese momento todos los diseños de espacio para Teatro de la Rendija.

La escenografía es un territorio lúdico, se trata de mapas emocionales que se visitan con el cuerpo del actor de teatro personal. El encuentro con el arte acción ocurrió también muy pronto. Tuvimos el privilegio de estrenar la primera *Condesa sangrienta* en el X Teresa Arte Contemporáneo, que así se llamó en un principio. Gracias a Lorena Wolfffer y Eloy Tarcisio compartimos espacio con las instalaciones de Helen Escobedo, Felipe Ehremberg y Marcos Kurticz, siendo este último espectador asiduo a buena parte de las funciones de la temporada. A partir de la relación creativa con artistas de *performance art* comprendí el valor de la acción en sí misma. El peso del cuerpo y de nuestra percepción cambian. Mi propia observación sobre mis pensamientos, el tiempo y la gravedad afectando mi cuerpo y las cosas se modifican al estar en *performance*. Al romper una torre de tazas de porcelana en un cruce peatonal, puedo estar más interesada en el alcance de los fragmentos que delimitarán un espacio, o incluso en la posibilidad

de realizar esa acción, que en otorgarle un sentido representacional a esos objetos. Para llegar a la idea de objeto necesitamos pasar, antes de la aprehensión de la cosa, a nombrarla, para convertirla en objeto. Y posiblemente ese objeto-taza se pueda cambiar por plato ya que, después de una prueba para el *performance* de la ruptura de la pila de tazas, quizás decida usar platos para llevarlos sobre la cabeza, o cambiar a ellos porque he decidido que me interesa lanzar algunos antes de dejar caer la torre, y funcionan mejor que las tazas para ese fin.

Puede ocurrir también que al abandonar mi ser al acto, se pierda el lazo que me une con el espectador y no se proyecte en el afuera lo que me ocurre internamente. Por lo general este vínculo no es uno de los elementos de interés de los artistas de *performance*.

En el territorio de lo actoral perseguimos huellas mnémicas de las “cosas” para el estímulo de la realidad del presente de la escena, estas “cosas” han entrado a una matriz de la representación que no atiende a la misma lógica interna del *performer*. Ese mundo que la cosa abre en el actor³ opera de maneras muy distintas en el *performer*. Otra forma de asir el mundo, otra forma de “poiesis”.

Entiendo el concepto abarcado de *performance* —que no hay que confundir con la especificidad del *performance art*— como el grado más amplio de la mente escénica, panorámica que no atiende a reglas miméticas, concepto abierto sin fin. Puede tener cruces con la idea de teatralidad: citando a Villegas, “proponemos entender teatralidad” como un sistema de códigos en el cual se privilegia la construcción y percepción visual del mundo, en el que los signos enfatizan la comunicación por medio de imágenes; o como diría Josette Féral, como capacidades de transformación, de transgresión de lo cotidiano, de representación y semiotización del cuerpo y del sujeto para crear terrenos de ficción.⁴ No cabe duda de lo escurridizo de estos conceptos, pero sabemos que en este deslizarse sutil de la ficción en la mirada del otro es que comienza una transformación del aprehender perceptualmente la realidad tangible a un constructo de la mente del espectador que comienza a descifrar la manera en la que está siendo afectado por ese mundo transformado. Considero de suma importancia la diferencia entre ejercer la voluntad de realizar un acto, mimético o no, y el acto involuntario que teatraliza, o resulta preformativo, como en el caso de marchas, fiestas populares, etcétera.

Vitrinas en Tokio, presentado en 2001 en el Nippon International Performance Festival



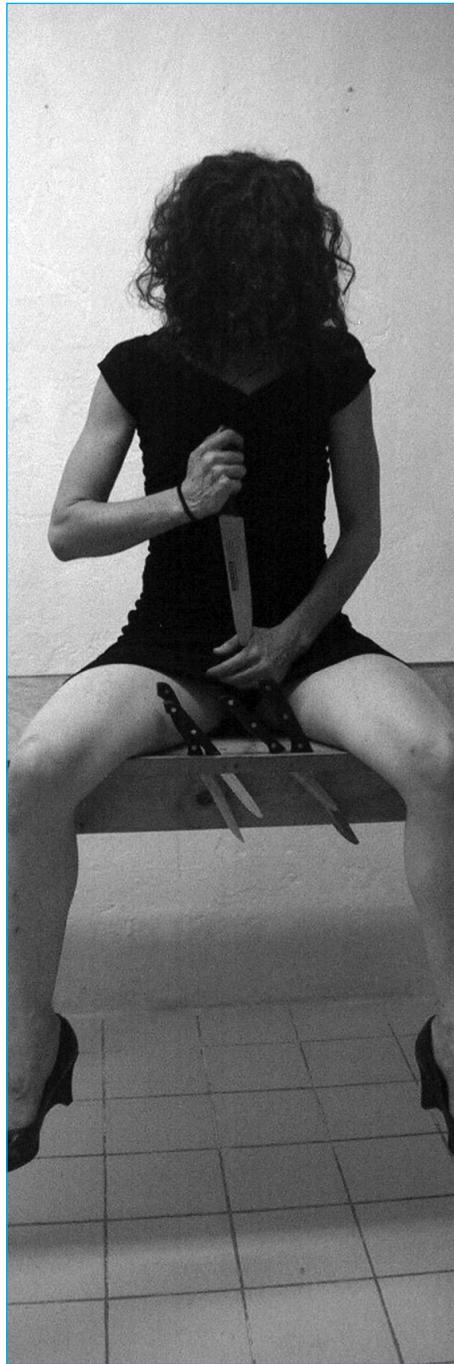


TEATRO DE LA RENDIJA LOS ÚLTIMOS AÑOS

Actualmente, el desarrollo de la escena hacia el teatro no dramático, construido por cruces disciplinarios, encontró otros lenguajes para poblar la escena de significado desprendiéndose de la acción dramática, liberada ya para entonces del texto dramático. Como afirma Hans-Thies Lehmann, la noción de teatro posmoderno, configurada entre los años setenta y noventa, podía considerarse de varias maneras: teatro deconstructivista, teatro multimedia, teatro del gesto y el movimiento. Pero estas características no necesariamente ubican el teatro fuera de la modernidad. Cuando la progresión de la historia no es el centro de la lógica interna de la obra, cuando la composición se experimenta no como una calidad organizativa sino como el placer de la forma, si el texto se toma como una deriva, se aprecian multiplicidad de sentidos, énfasis en el gesto y el movimiento por encima del texto, entonces el teatro es confrontado con la posibilidad de emplazarse fuera de los límites del drama, no necesariamente más allá de la modernidad.⁵

Así, cuando Luis de Tavira dice: “Sólo el teatro es teatro, porque si todo es teatro, nada es teatro”,⁶ deja muy clara una crítica al amplio panorama que abarcan los estudios de *performance*. Cuando de forma casi peyorativa y por lo general desinformada algunos teatristas dicen de lo que no entienden “es *performance*”, se hace más necesario el consejo del maestro: hay que “pensar el teatro”.

La distancia que existe entre el teatro tradicional y el teatro posdramático es de formulación por parte de los creadores; de imaginación y experiencia por parte de los espectadores acostumbrados a la narración lineal. El acercamiento a otras disciplinas por parte de algunos creadores de la escena, o el tránsito de una disciplina a otra, ha expresado un deseo de descompartimentar —desdelimitar diría Dubatti—, los saberes para enriquecer el trabajo del arte. Este cruce de fronteras ha evidenciado la dificultad de aproximación al teatro no dramático del público acostumbrado al teatro tradicional, siendo espacio de apertura a públicos provenientes de otras artes, y por supuesto al público joven, ya acostumbrado por las nuevas tecnologías a una lectura no lineal. Lehmann propone como teatro posdramático actual aquel que no quiere permanecer en el formato tradicional de la representación y se aproxima a experiencias inmediatas de lo real.



Ensayo de Vitrinas! ©Raquel Araujo

Necesitamos también a Jorge Dubatti para volver a pensar que “el teatro busca dejar de ser teatro para serlo”.⁷ Sabemos que “determinar qué es teatro y qué no lo es se ha convertido en un problema difícil de resolver desde hace ya casi un siglo”.⁸ Dubatti propone en su *Filosofía del teatro* una reconsideración ontológica formulada a partir del teatro como acontecimiento y convivio.

Al regreso a mi tierra del faisán y del venado, Yucatán, pude flexibilizar los ámbitos de creación escénica entre el teatro para Mérida, en sus recintos arquitectónicos, y el arte acción en el interior del estado y el extranjero. Diferentes necesidades expresivas

y diferentes públicos. Los espectadores con los que más he disfrutado hacer arte acción han sido los del centro de Cholul en Yucatán y del centro de Tokio. La participación con cinco piezas en el Nippon International Performance Art Festival en febrero de 2007 y el proceso de trabajo para la puesta en escena de *La importancia de llamarse Ernesto* de Óscar Wilde, para el Programa Nacional de Teatro Escolar 2007-2008, son los extremos que me estoy permitiendo transitar. Han sido fundamentales para la revisión de nuestro trabajo las charlas con Jorge Dubatti y el teatro que se hace hoy día en Buenos Aires, así como los cursos con los maestros Luis de Tavira y Humberto Chávez Mayol. No me preocupa el pago de derechos de aduana, me importan los lenguajes.

¹ Gabriel Weisz, *Tribu del infinito*, Árbol Editorial, México, 1992.

² Joan Corominas, *Breve diccionario etimológico de la lengua española*, Gredos, España, 2003.

³ Notas de clases con el maestro De Tavira, y sobre su metodología con Claudia Guerrero.

⁴ Ileana Diéguez, *Escenarios liminales*, Atuel, Colección Biblioteca de Historia del Teatro Occidental, Buenos Aires, 2007.

⁵ Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, Routledge, Gran Bretaña, 2006.

⁶ Luis de Tavira, *El espectáculo invisible*, Ediciones El Milagro, México, 1999.

⁷ Jorge Dubatti, *Filosofía del teatro I*, Atuel, Buenos Aires, 2007.

⁸ *Ibidem*.

Nota: Agradezco a Christian Rivero la revisión de este texto.

RAQUEL ARAUJO MADERA. Miembro fundador de Teatro de la Rendija, su trabajo ha recibido múltiples reconocimientos y se ha presentado en varios países, ha sido becaria del FONCA en cinco periodos. En Yucatán ha fundado la Dirección de Artes Escénicas del Instituto de Cultura, del Centro de Investigaciones Escénicas y la Licenciatura de Teatro de la Escuela Superior de Artes de Yucatán. Miembro de Escena Sur A. C., dirigió el espacio Escena 40°.

javier marín

Escultura

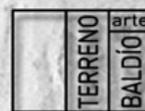
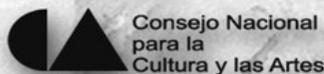
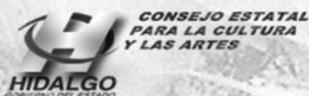
07

08



Del 14 de diciembre de 2007
al 29 de febrero de 2008

El Cuartel del Arte, Plaza Aniceto Ortega s/n.
Ex convento de San Francisco, Pachuca, Hgo.



Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo

LA VISIÓN DEL TEATRO DE FERNANDO SAVATER

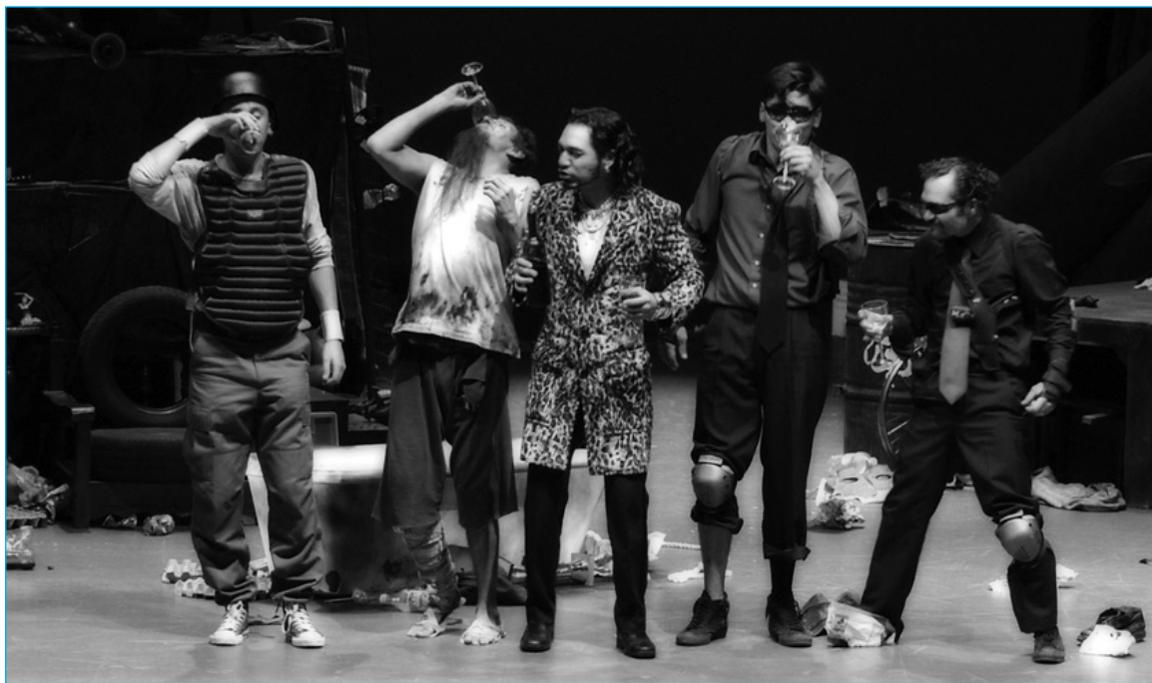
Jaime Chabaud

Muchos intelectuales y escritores consideran al teatro como el hijo bastardo de la literatura o como un subgénero literario, pero usted tiene antecedentes desde muy joven en el teatro; nos interesa su faceta teatral, que no está apartada de su labor como filósofo, ensayista y novelista, hablemos de este interés.

No creo que pueda desdeñarse el teatro como género literario; uno de los más grandes literatos de todos los tiempos, Shakespeare, es dramaturgo, y probablemente no haya nadie por encima de él, o por encima de Sófocles o Esquilo. El hecho de que algunos de los mayores genios literarios de todos los tiempos escribieran teatro dice algo a favor del teatro.

Desde pequeño, fui aficionado al teatro pues jugaba con mis hermanos a hacer pequeñas obras para mis padres inventadas por nosotros. Luego, en el colegio, tuve la suerte de conocer a un profesor de primera enseñanza que era un hombre de teatro y había hecho obras con marionetas y también con actores — Carlos Aladro, un excelente director—, quien me introdujo al teatro en un nivel por encima de lo que se considera teatro escolar. Con él hicimos algunas representaciones, en las que primero trabajé como actor, luego hice versiones de *Macbeth* y después hicimos teatro con niños pequeños, de 6 a 7 años, que escribían sus propias obras que luego montábamos con ellos.

También hice teatro en la universidad, pero lo dejé un poco olvidado hasta que, hace ya veintitantos años, José Luis Gómez, que era director del Teatro Español, me encargó hacer una versión teatral de una utopía española del siglo XVIII, *Sinapia*, una especie de utopía del tipo de la de Tomás Moro y otras de la época. La idea era hacer una versión teatral breve que sirviera como una especie de entremés antes de otras piezas; la dirigiría una chica que le había ayudado y que entonces empezaría a dirigir. Se trataba de María Ruiz, ésa fue la primera obra que ella dirigió y después ha dirigido todas mis obras. Hicimos esa obra y empezamos a pensar en otras piezas teatrales: hice *El último desembarco*, una obra sobre la llegada de Ulises a Ítaca; luego hicimos una obra sobre Guerrero —el conquistador español que vivió entre los mayas y terminó luchando contra los españo-



les—; hicimos *Catón, un republicano contra el César*. En fin, la última de todas, *Filoctetes*, surgió porque yo había hablado muchas veces con María de que me gustaría poner esta obra de Sófocles sobre la que yo había escrito un pequeño ensayo. Así que hace un par de años, pensando en que es una obra de pocos personajes y un decorado único —facilidades que ahora, si no se tiene mucho dinero, ayudan—, decidimos hacerla.

Hay literatos, dedicados a la novela, a la poesía o al ensayo, que cuando han incursionado en el teatro siguen manteniendo un esquema alejado de lo que es la literatura dramática y han naufragado en el intento. ¿Cómo es la operación de Fernando Savater cuando de escribir teatro se trata?

En primer lugar, creo que las obras de teatro se basan en la palabra —o en la ausencia de la palabra, como en el caso de Beckett en ocasiones—, quiero decir, el teatro no es una especie de forma de circo, ni una especie de titeriterismo; no lo entiendo así, creo que está basado en *escuchar*. El teatro está muy ligado al nacimiento de la democracia, estaba orientado a algo que hoy es muy poco usual: escuchar. Hoy día lo que gusta son los efectos especiales, movimiento, imágenes impactantes, y la menor cantidad de texto posible. De modo que hoy

a veces sucede que cuando un escritor hace *efectivamente* una obra de teatro, se dice que es *poco teatral* porque tiene mucho texto. Pero tener texto es precisamente lo teatral; lo que no es teatral son esas obras sin palabras, con efectos especiales del escenario, de juegos de luces, de sonidos, y donde todo eso se presenta como novedad. A mí eso me aburre soberanamente, para eso ya tenemos las películas de acción; lo que me gusta del teatro es un texto, o una ausencia de texto donde precisamente esa ausencia hace que todo esté más centrado en la palabra. No entiendo el teatro de efectos, de actos circenses, me parece que el teatro debe dar opción a la palabra. Y si uno puede inventar una obra, estupendo; si no, entonces se pueden recuperar las obras de los clásicos o sus historias y ponerlas al alcance de la gente mostrando qué vinculaciones tienen para interpretar nuestra cotidianidad.

Además, después de la espectacularidad del teatro de los años ochenta y noventa, la palabra viene a la alza...

Espero que sí, porque de lo contrario el teatro no tiene competencia posible con el cine. Es un poco lo que pasó con la fotografía y la pintura realista: llegó un momento en que si la pintura no era más que reproducir de manera exacta la realidad, la irrupción de la fotogra-

Filoctetes, un drama de amor y guerra, de Fernando Savater © José Jorge Carreón

fía la haría superflua, de modo que la pintura tuvo que dirigirse a figuras más estilizadas y abstractas, de otro modo se hubiera hecho totalmente innecesaria. Así, no creo que hoy día tenga sentido hacer un teatro de efectos, para eso resulta mejor cualquier espectáculo de cine. Y, naturalmente, el teatro es palabra en acción, no una palabra inerte, muerta, rígida, y eso es lo que le da su fuerza.

El dramaturgo Marco Antonio Parra, chileno, decía que el gran performance del siglo XXI fue el ataque a las Torres Gemelas, ¿qué puede abordar de la realidad el teatro hoy, cuando está completamente superado por esa ficción que plantean los mass media?

El ataque a las Torres Gemelas fue un espectáculo cinematográfico típico, y eso hace evidente hasta qué punto es inútil tratar de inventar cosas chocantes en cuanto a imágenes, pues simplemente consumiendo la realidad hemos visto imágenes chocantes que desbordan la imaginación de cualquiera. Hay que recuperar otros planteamientos. Se dice, por ejemplo, que una imagen vale más que mil palabras, eso es absurdo, una imagen sola no vale nada, ni más ni menos; es la palabra la que vale mucho porque puedes interpretarla de modos diferentes, mientras que una imagen, sin el apoyo de las palabras, no te dice si el muerto que ves es un asesinado, un fugitivo, un criminal abatido por la policía o alguien que ha caído de un sexto piso. El texto es lo importante para la interpretación de las cosas porque vivimos en un mundo de símbolos; uno puede ver imágenes sin pensar, pero no puede leer, escuchar palabras, sin pensar. Estamos ligados racionalmente a la palabra por encima de la imagen; por lo tanto, en nuestro tiempo, todo aquello que recupere la palabra, sea como soporte de la imagen, como sustituto, complemento o explicación, me parece útil.

¿Cuál sería la función del teatro en esta realidad tan complicada, en que resulta tan difícil acceder a la verdad —que siempre es sospechosa, como diría Juan Ruiz—?

Creo que el teatro es un espectáculo —aunque ya no puede ser un espectáculo de masas como fue en otro tiempo—, y tiene que ser un elemento cultural, un espectáculo pero basado en una categoría cultural que es importante conservar no sólo en el escenario sino como parte de nuestros hábitos

tos, como una forma de perfeccionamiento cultural; es una tradición cultural que merece la pena conservar por nuestro bien.

Usted ha dicho que el teatro no puede ser enlatado...

Claro, ahora uno puede grabar una obra de teatro y gracias a Youtube ver en video representaciones de obras clásicas, con grandes actores recitando monólogos y demás, pero todos sabemos que eso es un sustituto, nada más, que el verdadero teatro sólo funciona en el momento en que se está viendo en el escenario, porque tiene esa fuerza de la presencia, de seres vivos en relación con otros seres vivos, es un elemento de vinculación entre seres humanos en que los actores y los espectadores estamos viviendo juntos en ese momento; y eso no pasa con los actores en la pantalla.

Si hay emociones que uno nunca ha sentido o no ha tenido el adiestramiento para apreciar, a lo mejor en el teatro tienes la oportunidad de hacerlo. Recuerdo que siendo joven vi a Ian McKellen —que entonces todavía era relativamente poco conocido—, quien fue a Madrid a hacer una obra compuesta de reflexiones suyas sobre cómo se representa Shakespeare, y aunque no supieras mucho inglés, disfrutabas porque hacía varias veces un mismo monólogo, de diferentes maneras, y aprendías sobre lo que es una representación y lo que es un texto literario; y, bueno, fue un recital de un peso y un valor que no hubiera tenido si hubiera sido algo oído en una conferencia o leído en un libro.

Respecto a sus obras, parece haber una recurrencia a ubicarlas en tiempo pasado, con personajes del pasado o de la mitología, ¿de qué manera lo conecta con la realidad de lo humano?

Me gusta esa dimensión simbólica que tiene el teatro. No me veo haciendo un teatro realista, o escribiendo libros o novelas realistas; a mí la realidad en ese sentido, costumbrista, me es completamente ajena, no la conozco, y creo que si la conociese no me gustaría. Me gustan más las ideas, lo que simbolizan, las relaciones humanas, situaciones, enfrentamientos, etc., y en ese sentido el recurso al pasado y sobre todo al mundo clásico, del que conozco un poco, me resulta atractivo porque dispensa de todo tipo de realismo y te permite hacer otro tipo de cosas.

¿Y qué anclaje ve en ello en la realidad?

Espero que la realidad la pongan los espectadores, pues al pertenecer ellos a la realidad, espero que al ver la obra pongan la parte de realidad...

Pero ha dicho, de alguna de sus obras, que esperaría que la realidad de España aprendiera o encontrará un eco en las obras...

Claro, uno espera que, de alguna manera, en los espectadores ocurra algún tipo de transformación al confrontarse con ciertas ideas. Lo que no creo es que esa transformación pueda dirigirla el dramaturgo y decir “quiero que la gente salga pensando esto”. En eso radica, por ejemplo, la maestría extraordinaria de Shakespeare: nadie sabe cuál era su ideología; si tratamos de pensar qué pensaba él de cuestiones políticas o de otro tipo, no lo sabemos. Tú puedes salir pensando algo de la obra, pero lo que es evidente es que no hay nada parecido a una lección o una moraleja, ignoramos lo que realmente Shakespeare quería o pensaba respecto a esas cosas. No tengo la intención de ponerme en el mismo nivel que Shakespeare, pero creo que uno debe asumir que una obra que para uno tiene un sentido, puede tener otras significaciones para el espectador.



Filoctetes, un drama de amor y guerra, de Fernando Savater © José Jorge Carreón

ENTREVISTA A ÉDGAR CEBALLOS, FUNDADOR DE ESCENOLOGÍA

POR UN ARTE BIEN DOCUMENTADO

Hugo Corripio

Maestro, es fundador de una de las editoriales más importantes de teatro, con un catálogo de publicaciones de teatro, danza y ópera amplísimo, ¿cómo surge y qué lo llevó a crear Escenología?

Escenología nace de la necesidad de rescatar nuestras raíces pedagógicas. En México hubo una gran tradición teatral, una renovación a finales de los años cuarenta, cuando llegaron a nuestro país los grandes maestros del teatro: Seki Sano, Charles Rooner, Earl Sennet, André Moreau, Fernando Wagner; gente que —a excepción de Wagner y Moreau— trajo un gran conocimiento, pero éste se perdió con su fallecimiento, de tal forma que la educación que se dio en la década de los setenta fue como la de los chamanes, totalmente oral, y en la tradición oral el conocimiento se va deformando, tergiversando. Entonces, cuando me toca a mí ser estudiante en la década de los setenta, yo llego a la Ciudad de México y quiero ser un gran hombre de teatro, así que estudio y hago mi primer montaje —una obra que yo escribo y dirijo—, que obtuvo el segundo lugar nacional en el último concurso que patrocinaba el INBA para los nuevos valores. Entonces yo ya me creía el Bergman del teatro. Después hice otro montaje que tuvo una temporada en el Teatro Jiménez Rueda, y al tercer montaje caí en una crisis terrible: no sabía si estaba en la vocación equivocada o no tenía talento para el teatro. Finalmente, llegué a la conclusión de que me habían enseñado unas cuantas letras del alfabeto teatral, ni siquiera la gramática, menos la preceptiva, y yo quería ser el poeta

del teatro, ¿pero cómo ser poeta si lo que te han enseñado no son más que seis letras de alfabeto? Tomé entonces la decisión más crucial de mi vida: abandonar todo y empezar desde cero. Comencé a investigar qué era lo que había en lengua castellana sobre teoría teatral en ese momento, y encontré unas pocas cosas de Stanislavsky —*Mi vida en el arte*— y algo de Boleslawsky, en ediciones argentinas, así que decidí ir más a fondo en la teoría teatral, y me fui a Italia, que era el país donde había más publicaciones sobre teoría teatral. Después fui a Francia a rescatar todo lo que había sobre teoría teatral, al museo del teatro. Cuando me di cuenta ya tenía una biblioteca con más de quinientos títulos sobre teoría teatral en distintos idiomas —principalmente italiano y francés, los ingleses tenían poco sobre teoría teatral en esa época—: éste sería el germen de Escenología. Así fue como regresé a México con una gran cantidad de material. Como había estado ausente bastante tiempo, resultaba difícil regresar a los escenarios —si no estás constantemente presente en México, se olvidan de ti— y decidí dedicarme a la investigación y crear el primer centro de documentación teatral. Existía ya el CTRU, pero tenía otros objetivos y era muy joven y pequeño, y decidimos crear un centro de documentación donde albergáramos los libros más importantes, que no tenía ninguna institución. Creo que a la fecha nosotros tenemos la biblioteca más completa sobre teoría teatral, sobre dramaturgia universal —incluyendo la mexicana—, y el acervo hemerográfico más grande, con 750,000 fichas que documentan la vida teatral de México de 1901 a 2000. Ahora hemos creado la mediateca teatral, en la que tenemos unas 1,600 horas de video de 20 años de ópera mexicana; tenemos 20 años de teatro filmado: *De la calle*, *De película*, *Dos tandas por un boleto*... cualquier obra importante que haya sido filmada, nosotros la tenemos en DVD, y todo perfectamente catalogado. Así que, más que una editorial —cuyo catálogo es de 150 títulos—, nos enorgullecemos de ser el centro de documentación más importante de América Latina.

Hay quien dice que los teatreros no leen ni en defensa propia, ¿qué opina usted como director de Escenología?

Es un lugar común, pero pasaron más de 25 años para que el actor aprendiera a leer y se do-

cumentara. Recuerdo que en mi generación los aspirantes a actor éramos mansos y humildes de corazón: estábamos a merced de los maestros, que experimentaban con nosotros. Ahora ya no sucede eso, un actor ya no es víctima del maestro como en otros tiempos, cuando el maestro hacía con nosotros lo que quería: nos desnudaban, nos ponían a fornicar colectivamente, y nosotros estábamos felices, porque eso era ser actor, se decía que para ser actor tenías que despojarte de todo. Algunos se quedaron en esa dinámica, pero ahora la formación teatral es un conocimiento más científico, y los jóvenes cuestionan a los maestros. Hay una anécdota con el difunto gurú Margules, que cuenta lo que pasó una vez que lo cuestionaron: cada vez que mencionaba un proceso de dirección escénica, lo cuestionaban diciéndole “Es que Mages dice esto”, “Gordon Craig propone esto”, así que llegó un momento en que se hartó y dijo: “Bueno, pues vayan a estudiar con los libritos de Ceballos”.

Cuando yo era estudiante no había bibliografía y los maestros gozaban de un coto de poder con el poco conocimiento de que se disponía. Las primeras generaciones de la escuela de Bellas Artes y de la escuela de la universidad fueron alumnos que se hicieron con la enseñanza ni siquiera de primera mano de Stanislavsky, sino de segunda mano; esto lo vine a descubrir hace apenas unos meses en las memorias de Enrique Ruelas, donde él confiesa que ellos se formaron —la generación de Fernando Wagner, Moreau, Ruelas, el propio Seki Sano— con los textos que había escrito Boleslawsky, que era un discípulo de Stanislavsky que se adelanta al maestro y empieza a publicar la vivencia. Ese material es entonces con el que se formaron las generaciones de finales de la primera mitad del siglo xx. Y los maestros de la década de los setenta atesoraban ese mínimo conocimiento como lo importante. Ahora Escenología ofrece una diversidad de fuentes de documentación: no sólo Stanislavsky, Boleslawsky, está Jouve, Gordon Craig, Grotowsky, Barba, todo un abanico de posibilidades teóricas. Eso implica que el maestro tiene ahora que ser muy preparado para no ser sorprendido por el alumno. Ahora las nuevas generaciones empiezan a leer, han descubierto que el actor es un intérprete, y como tal tiene que entrenar su cuerpo, su mente, su voz. No pueden ser sólo la cara bonita, el ángulo, porque ésos son actores *kleenex*, se usan una vez y se desechan.

¿Qué piensa de las revistas de teatro que han surgido, como La Cabra, Repertorio, Máscara, Tramoya, Paso de Gato, por mencionar algunas?

Han sido una alternativa para documentar un momento determinado de la vida del teatro —lo que está haciendo en estos momentos *Paso de Gato*, y lo que hicieron otras revistas en la década de los cincuenta. *Máscara* —que publicamos nosotros— es otro caso, no es una revista informativa,





más bien es formativa: primero no tenemos una periodicidad —como tienen las publicaciones informativas—, está dedicada a temas monográficos, como el sonido, música teatral, dramaturgia, trabajo actoral, en fin, constituye una alternativa que emprendimos precisamente para solucionar esa falta de lectura en el gremio; creamos una revista que compilara el material fundamental sobre un tema tomado de diversos libros. *Máscara* tiene ya veintitantos años de publicarse y aunque no tiene una periodicidad fija, tiene una permanencia en cuanto a los contenidos.

En cuanto a las otras publicaciones, que van desde las más joven que es *Paso de Gato* hasta la más antigua que es *Tramoya*, han cumplido la función vital y social de documentar el acontecer teatral, que nos permite a quienes escribimos la historia del teatro en México tener información de primera mano sobre montajes, actores, etcétera.

¿Cuál es su percepción sobre la dramaturgia contemporánea?

La dramaturgia contemporánea está en un *impasse*, en un callejón sin salida, no sólo a nivel nacional sino a nivel mundial. Vivimos un siglo xx en el que se vivió todo vertiginosamente, donde se pasó por muchos “ismos”, desde los “ismos” ideológicos, religiosos, hasta los estéticos, y el teatro vivió eso: constructivismo, realismo, movimiento político, panfletario, todo lo que puedas imaginarte lo vivió el teatro, al igual que los hombres, la vida misma, y se agotó; así que: ¿qué pueden hacer las nuevas generaciones? Las nuevas generaciones están abusando de elementos que no tienen nada que ver con el género teatral; es decir, el teatro como tal es acción, conflicto, tiene unidades de tiempo, lugar, posee reglas perfectamente claras; y ahora, con el ánimo de innovar, acuden a otras tecnologías en el escenario, metiendo imágenes tridimensionales, etc. Pero todo eso en vez de fortalecer al teatro, lo debilita; porque el teatro es algo que ocurre entre seres vivos, y si tú metes otros elementos, cambias el elemento acción-drama por el elemento narrativo, que es un elemento que le funcionó muy bien al cinematógrafo: usar la acción actual y a la vez los elementos de la narrativa, las imágenes que te cuentan mil cosas de lo que está pasando. Eso le funciona muy bien al cine pero no al teatro, y eso no es un descubrimiento mío. Recuerdo que en las memorias de Rodolfo Usigli, cuando intentó su primer montaje, recurrió a esos

elementos, que había escuchado que le fueron eficaces a Piscator, quien fue el primero en meter en escena imágenes cinematográficas para su teatro político, y aparentemente le funcionó, pero no pudo avanzar mucho en ello. Usigli llega a México entusiasmado con la ideas de Piscator y trata de meter al teatro elementos cinematográficos, imágenes con diapositivas y demás, pero después se da cuenta de que algo no funcionaba, y es que tardíamente descubre que estaba presentando algo que no era teatro. Es el caso también del que se conoce como teatro poético, en que lo único que hacen los actores en escena es caminar y hablar, pero no hay drama ni conflicto, y sin esto no hay teatro.

Eso es lo que estamos viviendo, no hay dramaturgos que escriban una realidad mexicana que nos conmueva, o una realidad francesa que conmueva; hay modas, sí, pero yo diría que somos testigos de una crisis.

Ha entrevistado a grandes maestros del teatro, como Grotowsky y Barba, ¿cuál ha sido su experiencia después de haber platicado con ellos?

Más que entrevistarlos, se creó una relación particular con Grotowsky y Barba, porque yo era algo así como un caso raro. En Europa los centros de investigación viven sustentados por sus propios gobiernos, y les resultaba curioso que en un país tercermundista como México, existiera un centro de documentación como Escenología, sin financiamiento del Estado. Entonces hubo un tiempo en que me buscaban para que les explicara cuál era la dinámica y por qué lo hacíamos, financiándolo todo nosotros; éramos un caso raro, como un fenómeno de circo, incluso vinieron a México a constatar el lugar porque creían que era puro *bluf*, y se fueron sorprendidos.

Las entrevistas que me dieron fueron un poco en razón de ello, y fue un intercambio de experiencias, particularmente con Grotowsky fue muy interesante el diálogo, porque hablábamos el mismo lenguaje de las acciones físicas. Él había llegado a las acciones físicas de Stanislavsky por accidente en 1956, yo había llegado a ellas, también por accidente, 20 años después, en París. Cuando en 1956 Nikita Krushev abre una especie de Perestroika de democracia en la URSS, es cuando logran salir los últimos textos de Stanislavsky, sobre las acciones físicas, donde rompe —en un giro de 180 grados— con su propuesta anterior. Ese texto sale de la Unión Soviética y llega una copia a Polonia, y es cuando lo conoce Grotowsky; y hay otra copia, que no sé de qué manera llega a París, al museo del actor, que es cuando yo la descubro y ahí se me cayeron los calzones, dije esto es oro molido, y lo traje a México para publicarlo.

¿Qué proyectos tiene Escenología ahora?

Tenemos la intención de proponer a esta administración un proyecto monumental, un proyecto cultural muy importante, vamos a plantear a Sergio Vela la creación de un museo teatral algo de lo que carecemos en México—, que comprenda lo museográfico, carteles, vestuario, etc., de todos los grandes del teatro, ópera y danza en México, pero que además contenga una mediateca donde el usuario pueda escuchar, por ejemplo, una entrevista realizada a Julio Castillo en la década de los setenta, o ver el video de una obra teatral, conocer una ópera particular que se hizo hace tiempo, o ver un espectáculo de danza importante. Yo creo que ésa sería una gran aportación, porque tenemos todo el material para conformar un museo teatral. Y una tarea que tengo en este momento es escribir la historia de las artes escénicas en México. Ya sacamos el primer volumen de la historia de la ópera.

HUGO CORRIPIO. Actor, cofundador del grupo Mar Abierto Teatro.

Escenología cuenta con poco más de 150 títulos catalogados de la siguiente manera:

Colección Escenología: textos relativos a la teoría teatral

Colección Consulta: textos de historiografía teatral

Colección Dramaturgia Contemporánea

Colección Obras

Colección Escenología Danza

Asimismo, ha editado libros relacionados con la ópera y el circo.

Entre sus ediciones más importantes, puede destacarse:

Desarrollo profesional de la voz Marcela Ruiz Lugo y Fidel Monroy Bautista

Principios de dirección escénica Édgar Ceballos (ed.)

Diccionario enciclopédico básico del teatro mexicano Édgar Ceballos (ed.)

Libro de oro de los payasos Édgar Ceballos (ed.)

Las técnicas de actuación en México Édgar Ceballos



Enero - Febrero
2008



Teatro
Experimental
de Jalisco



Autorretrato Alfonsina Riosantos
enero 6, 13, 20 y 27, 20:30 hrs.



Escala 9 gritos de la indiferencia
enero 9, 16, 23 y 30, 20:30 horas



Esperando a Godot Dir. Sara Isabel Quintero Coronado
enero 19, 20, 26 y 27; febrero 2, 3, 9, 10, 16, 17, 23 y 24
sábados 20:30 hrs., domingos 18:00 hrs.

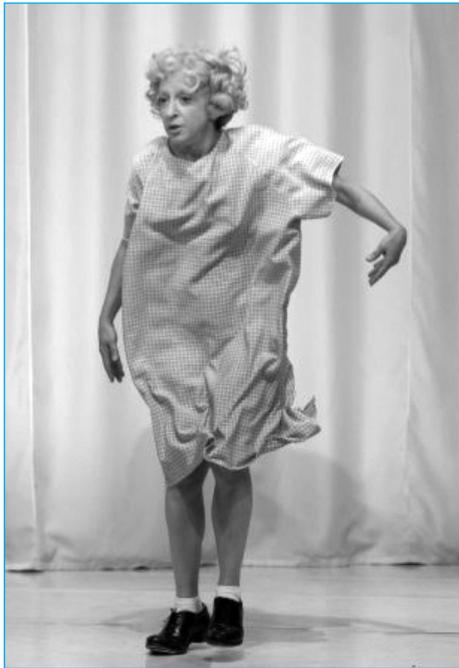
Teatro Experimental de Jalisco
Calzada Independencia Sur s/n. Núcleo Agua Azul, Guadalajara, Jalisco, México.

cultura  UDG

 Dirección de Artes Escénicas y Literatura

DULCINEA LANGFELDER EN GUADALAJARA

Fausto Ramírez



El primer calificativo que escuché sobre Dulcinea Langfelder fue “¡la heredera de Chaplin!”, era un día lluvioso de agosto del 95 y por azares del destino me tocó ser anfitrión de su espectáculo *La vecina*, que se presentó en aquel, malgrado para el teatro, Cine Foro de la Universidad de Guadalajara. ¡Cómo olvidar la poderosa escena de Dulcinea inmersa en una bolsa de basura esperando ser y no ser descubierta por su vecino!, representado por Jean Maheaux, si la memoria no me falla. En ese encuentro algo me llamó poderosamente la atención por encima de su espectáculo: en un momento Dulcinea tenía que patear una pelota, con cierto hastío, y la pelota hacía un giro parecido a un *boomerang* y regresaba al lugar de donde había salido, negándose a abandonar su lugar de origen. El eterno retorno. Para lograr este efecto, Dulcinea estuvo dos horas —¿o serían tres?— probando la relación que el objeto tenía con el espacio hasta lograr el movimiento deseado, debo confesar que ahí comenzó una seria admiración por esta actriz.

Un par de años después, con motivo de la Feria Internacional del Libro dedicada a la región de Quebec nos volvimos a encontrar, ahora con su espectáculo *Retrato de una mujer con maletas*, en el que fue memorable la escena del tren y su relación con la mirada del otro, un enorme ojo que la escudriñaba y le desnudaba el alma.

Ahora, en esta tercera visita a Guadalajara, nos compartió su última creación, *Victoria*, en la que la mujer que da nombre al espectáculo vive en un asilo asediada por el Alzheimer. Así, vemos a Dulcinea recorrer el largo camino de los recuerdos que se le vienen entrecruzados hasta llegar a confundir “un pasado con otro pasado, muy pasado”, éste se le viene en sombras que le evocan aquellos momentos en que estaba en el candelero de la vida, donde alguna vieja canción la trae de nuevo a los reflectores del viejo *show business*, bailando tap con los zapatos de su enfermero. El dominio del espacio, del público y de los objetos hace de esta actriz un verdadero ser alado, como las Victo-

rias del clásico. Nuevamente las imágenes y los momentos se quedan impregnando la mirada y el recuerdo, como cuando canta y baila un viejo tango con su silla de ruedas, soporte y cárcel del personaje o la estupenda coreografía con sus sombras hasta llegar a la evocación de la niñez, origen y destino. Al finalizar el espectáculo la sala liberó la electricidad y energía desplazada de forma tan generosa por Dulcinea.

Ahora que escucho que la Dirección de Artes Escénicas y Literatura de la Universidad de Guadalajara planea traerla para el mes de marzo a realizar un taller, pienso que es el momento de que la comunidad le regrese a Dulcinea su atención y disposición para aplicar su rigor, profesionalismo y discurso como un cauce que le dé curso al disperso movimiento corporal de esta ciudad de las rosas y los roces.

FAUSTO RAMÍREZ. Director de escena.



Fotos de Dulcinea Langfelder en *Victoria*,
xxxv Festival Internacional Cervantino
©Christa Cowrie

LA CASA SUSPENDIDA: UN ESPACIO DE CONSOLIDACIÓN PARA EL TEATRO INDEPENDIENTE

La Casa Suspendida Producciones

BREVE HISTORIA

La Casa Suspendida abrió en 1998 en un local rentado. Tuvo en albergue nueve procesos de montaje, y como foro alternativo, presentó en cartelera nueve producciones. Cerró sus puertas en 2000. De entonces a la fecha, ya en su propio espacio, ha producido o coproducido 19 montajes en alianzas temporales con grupos independientes. Este espacio se ha adecuado como foro alternativo.

PERTINENCIA

El periplo recorrido nos ha confirmado y redefinido. La oferta artística de Guadalajara rebasa los espacios de representación y creación. Los teatristas se albergan y comienzan a consolidar espacios alternativos, casi siempre no adecuados para el hecho escénico.

La Casa Suspendida emprende, de nueva cuenta, la determinación por abrir un espacio alternativo.

QUIÉNES SOMOS

Esfuerzo independiente, de iniciativa privada, conformada básicamente por sus fundadores así como por un consejo honorario que se conformará con aquellos directores y/o teatristas, que a partir de experiencias conjuntas previas o futuras, y/o por su generoso interés en el proyecto, funjan como asesores, director artístico, gestores, etcétera.

OBJETIVOS

Ser un espacio incluyente, que convoque a los teatristas independientes, para resolver el problema de falta de foros de expresión, creación, gestión y actualización.

Abrir un pequeño teatro de cámara.

Promover, gestionar y albergar acciones de asesoría y actualización que fortalezcan el crecimiento artístico y dimensionen profesionalmente el trabajo teatral.

Consolidar un espacio cultural a través de una adecuada programación de proyectos artísticos comprometidos con la calidad.

Coadyuvar para que grupos hospedados logren impactar la escena local, así como ir generando una red de intercambio y relaciones con entidades similares y/o públicas de la escena nacional.

Conformar una Sociedad Civil y Asociación Civil para sumar esfuerzos en la consecución de la autogestión del teatro independiente.

Vincular en este nuevo proyecto a instituciones públicas y universitarias, afines en sus objetivos de divulgación de la cultura y mediante convenios de cooperación, para albergar actividades que desahoguen la agenda de los espacios públicos.

Consolidar el modo de trabajo de apoyo a la producción mediante alianzas temporales y/o permanentes, en que a partir de un proyecto se conforme el equipo profesional que por su perfil y trayectoria permita materializar una puesta en escena, reforzando el sentido de integración y fortalecimiento.

Albergar los productos artísticos que sean susceptibles de adaptarse a las condiciones del espacio.

Crear nuevos públicos, ofreciendo una cartelera de teatro de cámara que se distinga por su calidad y profesionalismo.

PROPUESTA DE DIRECCIÓN ARTÍSTICA

La Casa Suspendida ha funcionado como una entidad de creación de propuestas teatrales propias así como de apoyo, albergue, promoción y sede de presentaciones de otras agrupaciones independientes.

Al considerar que público y hecho escénico forman un círculo de exigencia y necesidad, es pertinente considerar que la falta de propuestas interesantes y de calidad repercute directamente en el desinterés del primero, problemática fundamental de nuestro ámbito local.

LÍNEAS DE ACCIÓN

Favorecer la creación de nuevas estructuras artísticas y la consolidación de aquellas de perspectiva profesional.

Reconocer e incentivar el proceso de producción artística de grupos independientes con propuestas de calidad.

Apostar por las nuevas voces, dando cabida a jóvenes creadores.

Crear una convocatoria para el acceso a foro de proyectos de calidad y exclusivos para este espacio.



La intención de vincularse con instituciones que, en su intrínseco objetivo de promover la educación y la cultura, puedan celebrar convenios de participación y extensión con este proyecto independiente.

PROGRAMACIÓN TENTATIVA 2008

Teatro de cámara
Teatro de abril
Teatro cabaret
Teatro joven
Teatro familiar
Otras disciplinas
Grupos invitados y en intercambio
Actualización

CARACTERÍSTICAS DEL ESPACIO

Área de Café-bar. Funcionará independiente del foro. Capacidad para 20 personas.

Teatro de cámara. En área interna independiente.
Foro de cinco por cinco metros:

Equipado con 20 par 38, 4 fresneles, 6 par 64, 4 elipsoidales 25-50°.

Consola Peavey de 6 canales.

Aire acondicionado.

La sala tendrá tres opciones de acomodo, todas en dos niveles: sólo sillería (70 personas); sólo mesas (40 personas); mixto (50 a 60 personas).

Área de Servicios:

Dos camerinos

Baño completo

Salón de juntas

Bodega para escenografía ligera

UBICACIÓN

Avenida Prolongación Alcalde # 830
Entre Jesús García y Gabriela Mistral
Centro Histórico

CONTACTO

(33) 39 44 75 33

la_casa_suspendida@prodigy.net.mx

isabelquintero@prodigy.net.mx

ITINERANCIA: LA PUESTA EN ESCENA Y EL PÚBLICO

Gunnary Prado

Dedicado a las niñas y niños del estado de Michoacán

EL EPISODIO

Durante el mes de junio del año 2007, la Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán convocó al 1^{er} Concurso de Dramaturgia Infantil (¡sí, aunque usted no lo crea, el primer concurso de dramaturgia infantil en el estado!); en esa ocasión se premió el texto dramático *La nave* escrito por uno de los valores jóvenes más importantes de nuestra generación: José Luis Pineda Servín. Con este reconocimiento, dio comienzo una cadena de sucesos afortunados que culminaría en la primera experiencia formal de teatro itinerante en convenio con la Secretaría de Cultura-Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo-Secretaría de Desarrollo Social (¡asunto insólito! si estudiamos a fondo el funcionamiento de las instituciones), donde además el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, a través del Sistema Nacional de Creadores, participa de manera única.

LOS SUCESOS

Posterior a la entrega del premio literario, el Departamento de Artes Escénicas de la Secretaría de Cultura escoge de entre una terna de directores a una persona para que realice la puesta en escena de este texto, y convoca a la par a la reconocida dramaturga y directora de escena Perla Szuchmacher, para que acompañe el desarrollo del montaje como asesora escénica. Los

actores y realizadores convocados para conformar el colectivo eran en su mayoría alumnos y egresados de la Licenciatura en Teatro de la Universidad Michoacana. En este momento todo el equipo de trabajo se ha completado. Hay bastantes expectativas respecto al alcance del proyecto, tanto de las instituciones hacia el colectivo como de cada una de las personas que lo integran hacia la institución.

Los ánimos se apaciguan un poco cuando se habla francamente del proceso que se pretende emprender. Lo que sucede en realidad es que todos somos muy jóvenes para la encomienda, inclusive para Perla Szuchmacher es una nueva experiencia de trabajo y eso nos tiene inquietos, nerviosos... finalmente el ánimo se relaja y poco a poco la creatividad asoma.

De la combinación de todos estos elementos surge una iniciativa modelo que marcaría para siempre el trabajo de las instituciones antes mencionadas, le daría un giro rejuvenecedor a la participación del Sistema Nacional de Creadores en los estados y abonaría de manera importante al fomento de la actividad teatral en el estado. Se realizaron quince funciones, en quince comunidades de quince municipios diferentes, gracias a la estructura de campo de la Secretaría de Desarrollo Social. Casi todas las localidades visitadas se caracterizaron por ser comunidades pequeñas, con altos índices de pobreza, marginación y con una población de muy elevado movimiento migratorio; en pocas palabras, las condiciones socioeconómicas de estos municipios daban muy poco espacio para algo tan delicado como el teatro.

Sin querer verter todo lo aprendido con la experiencia de *La nave* en este humilde testimonio, sí quiero mencionar algunas cosas que fueron sustanciales para el colectivo.

LOS TESOROS

Los procesos de producción y promoción teatral aislados o incompletos no funcionan, debemos dibujar la línea de vida de un proyecto desde su nacimiento hasta la muerte, así como generar los instrumentos y las condiciones que nos garanticen que el proceso llegará a buen puerto, de otra manera es tiempo, capital, amor y trabajo perdidos. Porque ¿qué sucede con las centenas de puestas en escena que tienen un

inicio dificultoso, se consolidan apenas, y al final comparten la escena con butacas vacías? La moral se deteriora cuando en reiteradas ocasiones nos enfrentamos a esto.

No hay mejor consejera para el arte teatral que la práctica escénica, y no hay mejor techo para una puesta en escena que un equipo de trabajo articulado, preocupado por sus aportaciones individuales, que trabaje en sinergia, con autenticidad y con orgullo de sus ideas. Todos los que estuvimos trabajando en este proyecto tenemos "la misma escuela", dicho literal y metafóricamente, así que el trabajo con un agente externo al panorama michoacano, que además tiene tanta luz, veracidad, nitidez, claridad y diversión como es Perla Szuchmacher, significó para nosotros un vuelo refrescante, definitivamente importante y será por siempre una parte inolvidable de nuestra historia personal en el teatro, y me atrevo asegurar que lo anterior es dicho por todos.

Es deseable que el equipo de trabajo sea lo más completo posible, aunque esto tiene sus implicaciones y ciertas dificultades. He escuchado en muchas ocasiones que el director de escena trabaja como un ordenador del *todo* teatral. Con esta experiencia me sentí como un receptor que tenía que contener todas las ideas; además, cual *couch* debía mesurarlas y, ¡por supuesto!, sin perder el *montículo* del *campo de juego*. Nos usurpábamos unos a otros los roles y las tareas, cual jóvenes impetuosos vivíamos con pasión nuestro pequeño poder sobre el concepto de la obra, *rebasábamos por la derecha* y peleábamos por todo y con todo, ¡uf!, agotador y emocionante estuvo el juego aquel.

La puesta en escena no se acaba hasta que se acaba, y no podemos acabarla en el estreno. *La nave* comenzó a elevarse luego de su primera representación pública y apenas calentó motores para tomar más velocidad. El hecho de abarcar un público más incógnito de lo que es común nos ha permitido un nuevo entrenamiento. La naturalidad, lo genuino de las reacciones de este nuevo público nos hacen reflexionar sobre el sentido del arte en la vida común. ¿Seremos los hacedores del teatro, de verdad, indispensables?, ¿cómo influye en las prácticas y las relaciones sociales la cultura?, ¿qué aportamos a la constitución de las personas que ven por primera vez un espectáculo teatral? Además, recordemos que las personas a las que específicamente nos dirigimos son las niñas, niños y jóvenes de la comunidad y que, la mayoría de las veces, no tienen espacios de esparcimiento, formación, interacción propios, y mucho menos voz protagónica en los intereses comunitarios.

El teatro tendrá que ser, siendo coherentes con el sentido anterior, una extensión y materialización de sus pensamientos.



La nave © Gunnary Prado



La nave © Gunnary Prado

¿Cómo llego a esta conclusión? Porque al vivir la experiencia de saltar, jugar, llorar, reír con los personajes, las caritas inocentes de nuestro singular público dejaban entrever la ilusión, la añoranza, la necesidad de hacer y decir los que estaban viendo sus ojos.

Creo que éste es el sentido del teatro juvenil e infantil en la escena mexicana: primero, tratar de esclarecer qué piensan y qué viven los niños, niñas y jóvenes de hoy, después dar voz a sus más profundas necesidades, por último construir un espacio de participación representativa a las personas que son.

Hasta ahora, creo haber malentendido el concepto de "teatro itinerante"; siempre me sonó como un grupo de personas que viajaban con sus cosas listas para presentarse en diversos foros. Ahora, después de esta gira, para mí, la *itinerancia* del teatro no está tanto en el hecho de trasladarse de un punto a otro, está en *hacer el camino* y crear nuevas reglas. Me sirvo de las palabras de uno de los jóvenes actores:

...hubo muchísimas reglas que se rompieron a la hora de las funciones. Reglas implícitas en el edificio teatral y otro tanto que la tradición teatral va formando, pues las niñas y los niños, emocionados al punto de meterse al espacio escénico, de agredir a los actores física y verbalmente, de seguirnos detrás de nuestro escenario, comer cosas ruidosas mientras se ve el espectáculo y papás que hablan por celular o que les gritan a los hijos amenazándolos con que si no se aplacan se los llevan, etc. Pero no considero que ésta sea una dificultad. Es la misma naturaleza inquieta del ser humano lo que hace que, cuando hay algo que llama la atención, se quiere ser parte de ello y hacerlo por cualquier medio. Además, en la calle nadie puede decirle qué hacer al otro. Es como entrar sin permiso a un territorio donde no hay reglas y están esperando a que hagas algo que no les parezca para comerte.¹

Es por esto que, antes que pensar en un texto, en un estilo, en personas para un equipo, debemos pensar en el público para el cual estamos trabajando. Debemos saber qué público nos interesa y dónde los vamos a encontrar. Ahí está el problema nodal de cualquier propuesta de estrategia para captar o formar

público de teatro: nunca he escuchado que alguien empiece por definir para qué público está trabajando, siempre se da por sentado que el público es uno y que recibirá la misma interpretación del hecho teatral si lo ve en un foro de teatro formal o en la plaza cívica de cualquier comunidad. "¿Para quiénes trabajamos, compañeros?", ése fue el primer planteamiento en la primera reunión de trabajo.

LA LÁMPARA MARAVILLOSA

La obra de teatro es una historia sobre dos niños: Nando y Yiyo, que son los mejores y más queridos amigos. Se preparan para el viaje más maravilloso: "cruzar el cosmos a la velocidad de la luz y regresar a la hora de la comida para evitar que mamá se enojara...". Nando tiene una hermana menor, Catalina, pero le gusta que la llamen Katy. Katy resulta ser un genio de la aeronáutica. Entre los tres construyen una nave espacial que los llevará a su travesía interestelar, pero "de pronto sucedió algo que no estaba previsto..." Yiyo tendrá que hacer este viaje solo. Ahora, sólo Nando puede recordarlo.

Para la puesta en escena, nos planteamos las siguientes ideas: los niños, al descubrir el mundo, lo re-inventan; re-inventar como mirar de forma diferente el mundo objetivo, proceso que sucede solamente entre los artistas. Al re-inventar *La nave*, nos hemos topado con las apariencias del mundo, con las cosas verdaderas y con lo que hay detrás de las puertas. No podemos dejar de mirar. No podemos dejar de escuchar y no podemos dejar de sentir. Las niñas y los niños maravillan con su sabia manera de ver el mundo. Nando y Yiyo se reconocen como los mejores y más queridos amigos. Pienso: ¿Por qué cuando somos adultos y tenemos amor no es tan sencillo?, ¿por qué los adultos tendemos a complicarnos de mala manera?, o peor aún: no aprendemos la lección ni sabemos poner las cosas en su raíz y justa razón.

Nando aprende de Yiyo la esperanza y la manera fantástica de ver el mundo; Yiyo confía en su amigo Nando, admira a la mamá de Nando y quiere mucho a su hermana Katy, como si fuera su propia hermana. Yiyo es un ser fantástico, heredero al trono, que enseñará a Nando todo lo que sabe sobre naves y viajes espaciales para después viajar hacia donde queda lo absoluto.

Ahora me voy a complicar de mala manera: Yiyo muere por un suceso inesperado, un auto pasa por la calle tranquila por donde él atraviesa a toda velocidad con lágrimas en los ojos al escapar de una conversación no deseada con su padre. Su mamá lo llama, pero Yiyo no la escucha. Hoy Nando es astronauta, viajará al espacio con la esperanza de encontrarse con su mejor amigo. ¿Esperanza estúpida?, ¿por qué?!

¿No vivimos todos los días con la esperanza de encontrar al ser amado, el objeto deseado y morimos todos los días en la búsqueda? Nando y Yiyo juraron no volver a decir mentiras. Ahora nosotros juramos ¡nunca faltar a la verdad!

Nando y Yiyo tienen por objetivo "imposibilitar lo imposible para posibilitar lo imposible". ¿Acaso esto no es el centro de todo acto teatral? El escritor ha encontrado la razón del asunto, ¿pero a dónde nos llevará esta situación?, ¿ahora qué deberemos encontrar en nuestra práctica escénica? La posibilidad de lo imposible. ¿Cómo se podrá materializar?

Si nuestras vidas son cadenas de sucesos que nos han traído aquí y somos resultado de nuestras circunstancias, sin la posibilidad de ser otra cosa, así como a Yiyo y Nando los ha llevado a la muerte y a vivir la más grande de todas las aventuras, ¿qué sucesos nos han traído aquí?, ¿por qué somos nosotros, ustedes y nosotros, los que estamos en este viaje?, ¿qué hemos aprendido?, ¿a dónde partiremos ahora?, ¿qué somos y qué hacemos aquí?

Pregunto todo en la obra con tal de que no quede duda... expuesta por lo menos, y espero que el cielo no nos castigue por tratar de usurpar sus dominios.

SÍNTESIS

La obra se estrenó el día 6 de octubre en la localidad de Trincheras de Morelos, al noreste de la ciudad de Morelia; visitó 15 municipios diferentes de interior del Estado de Michoacán; fue financiada por la Secretaría de Cultura y promovida por la Secretaría de Desarrollo Social; participaron en el equipo:

DRAMATURGIA, COMPOSICIÓN MUSICAL Y DISEÑO ESCÉNICO: José Luis Pineda Servín

PRODUCCIÓN EJECUTIVA: Erandini Catalina Alvarado Villegas

ASISTENCIA DE DIRECCIÓN: Selma Paola Sánchez Pérez

ELENCO: Hasam Díaz Hierro, Javier Bravo Ortega, Brenda Olivia Pérez Pérez

REALIZACIÓN ESCÉNICA: Camilo Lachino

REALIZACIÓN DE VESTUARIO: Venus Esmeralda Solorio

ASESORÍA ESCÉNICA: Perla Szuchmacher

DIRECCIÓN ESCÉNICA: Gunnary Prado Coronado

¹ Javier Bravo Ortega, noviembre de 2007, Morelia, Michoacán, México.

GUNNARY 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.

LUIS MARIO GARZA: LA ESCENOGRAFÍA, UN TRABAJO COMPLEJO

Hernando Garza

Casa llena, dir. Rogelio Villarreal © Pablo Cuéllar



En nuestra época, todo mundo quiere ser actor, director de cine o de teatro, pero pocos, muy pocos, deciden dedicarse a la escenografía y a la realización de la misma; pese a todo, hay “garbanzos de a libra”.

Eso lo sabe muy bien el escenógrafo Luis Mario Garza, catedrático de la Facultad de Artes Escénicas de la UANL, donde imparte la materia y quien tiene 27 años en esta profesión y decenas de trabajos realizados.

Egresado de la carrera de arquitectura de la UANL y alumno del Taller de Artes Plásticas de la misma universidad (hoy Facultad de Artes Visuales), donde estudió dibujo, grabado, figura humana, pintura y litografía —entre otras técnicas—, se enfocó en la escenografía al estudiar en 1980 en Guanajuato con Jarmila Masserova, con quien participó en el diseño del vestuario de *Ricardo III*, de William Shakespeare.

Recuerda que años más tarde tomó otro curso con el escenógrafo e iluminador Alejandro Luna, y del grupo de 14 personas que ingresó, es el único que continúa en este trabajo.

De regreso a Monterrey, en 1981, el director escénico Rogelio Villarreal lo invitó a trabajar, en su primer trabajo profesional como escenógrafo, en *Los emigrados*, en el desaparecido Teatro La Azotea. Por cierto, en estos días de octubre, vuelve a colaborar

con Villarreal en la puesta de *Casa llena*, de Estela Leñero, trabajo e el que colabora con quien es también titular de la Secretaría de Extensión y Cultura de la UANL, y quien regresa al teatro luego de 10 años de ausencia.

En los años ochenta y noventa, realizó con Villarreal el diseño escenográfico de *Lenguas muertas*, de Carlos Olmos; *El cuadrante de la soledad*, de José Revueltas; *Yerma*, de Federico García Lorca (con la que se inauguró el Teatro Universitario en 1991 y se usó el escenario giratorio); *Triángulo español*, de Kurt Becsi, y *El gran deschave* de Sergio de Cecco y Armando Chulak, entre otros trabajos escenográficos.

Ha trabajado también para Luis Martín Garza, Salvador Ayala, Virgilio Leos, Julián Guajardo, Hernán Galindo, Enrique Mijares y el desaparecido Raúl Morantes, en *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega; *Los hijos de Sánchez*, de Vicente Leñero; *Aquel tiempo de campeones*, de Jason Millar; *Nuestro pueblo*, de Thornton Wilder; *La casa de Bernarda Alba*, de García Lorca; *Ansia de duraznos*, de Hernán Galindo; *El niño del diamante en la cabeza*, de Enrique Mijares; *El eclipse*, de Carlos Olmos, y *Luna negra*, de Jesús González Dávila.

Con Luis Martín Garza, colaboró en años recientes en *Un tranvía llamado deseo* de

Tennessee Williams, y *El diputado*, de Edeberto Galindo, por citar algunos. Garza también ha elaborado escenografías para teatro infantil como *Alicia en el país de las maravillas*; ballet clásico, como en el caso de *Giselle*, segundo acto, o folclórico, por señalar *Aires de provincia*.

Los montajes se presentaron en el Teatro de la Ciudad, el Auditorio San Pedro, el Teatro Monterrey del IMSS, en las Muestras Nacionales de Teatro y fueron premiados por sus escenografías.

“Desde *Los emigrados*, he quedado muy a gusto, contento y conforme con todos los proyectos que he llevado a cabo”, expresó. “En el proceso de creación, siento que cuando el director me da el libreto es como una semilla en mi cerebro, la primera lectura del montaje, del autor al público, esa semilla la voy realizando primero con observaciones de la gente o lugares, de acuerdo con lo que se busca escenificar; enseguida, empiezo a trabajar en la maqueta, el plano, los niveles, y se la muestro al director, y desde que me dan el libreto, siempre traigo la escenografía conmigo”.

Ha realizado diferentes tipos de escenografías, primordialmente realistas, también expresionistas, fantásticas o surrealistas y hasta minimalistas, tendencia ahora en boga.



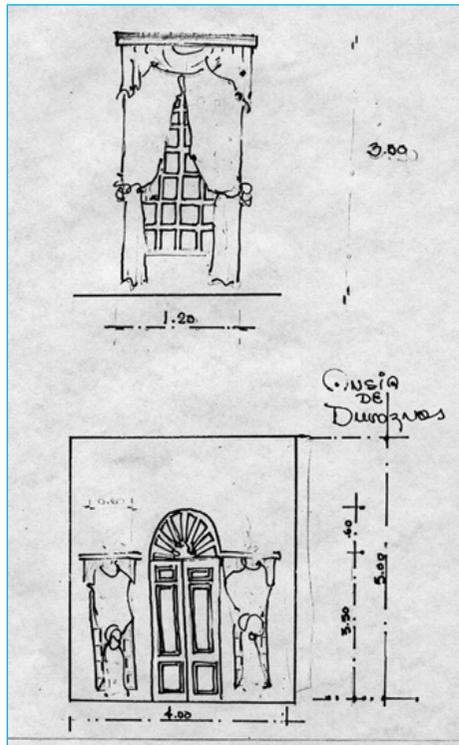
La casa de Bernarda Alba, 1998, dir. Luis Martín Solís

Casa /Iena, dir. Rogelio Villarreal © Pablo Cuéllar



“En los años ochenta hubo grandes producciones, pero con la crisis económica o los problemas de traslado de las escenografías, se empezó a trabajar en propuestas minimalistas, una tendencia a la simplificación, y eso está muy relacionado con lo que pasa en el arte, en la escultura o en la arquitectura”, expresó.

“Sería muy cómodo sustituir un edificio por una ventana o un bosque por una rama, por lo que para llegar al minimalismo se tiene que haber trabajado mucho el realismo, hay que conocer el manejo de los espacios y los colores, la tridimensionalidad, entre otros aspectos”, dijo.



Boceto para Anís de duraznos, 1998, dir. Hernán Galindo

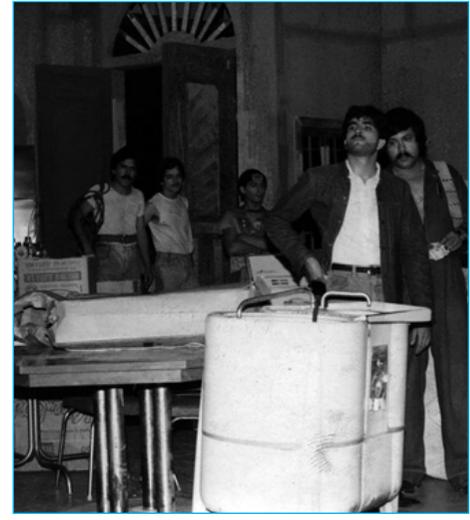
Agregó que, al paso en que se va, se regresará a la Edad Media, cuando se anunciaban las ubicaciones de las escenas con letreros.

“La escenografía es compleja, se requiere mucho trabajo, talento, amor al teatro, mucha creatividad y disciplina, así como fortaleza porque es una labor que agota, hay mucho estrés y tensión nerviosa”, señaló.

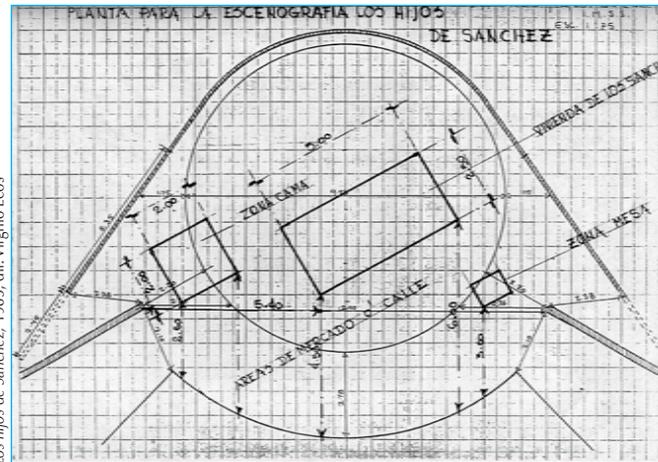
“Lo más satisfactorio es cuando los personajes cobran vida en el escenario en medio de las atmósferas creadas para las obras”, apuntó.

Agradeció a todos los directores con los que ha trabajado, así como a los realizadores escenográficos Juan Medina, Luigi Bazán y Demetrio Garza, quienes han trabajado con él durante varios años.

“Nos faltan más profesionales y realizadores en este campo, pero hay esperanzas de continuidad en el trabajo escenográfico, pues de la facultad egresa gente talentosa y creativa que son garbanzos de a libra”, expresó.



La mudanza, 1984, dir. Rogelio Villarreal



Los hijos de Sánchez, 1985, dir. Virgilio Leos

HERNANDO GARZA. Dramaturgo, periodista cultural y docente de la Facultad de Artes Escénicas de la UANL.



El cuadrante de la soledad, 1986, dir. Rogelio Villarreal

LA POÉTICA DE LOS GRUPOS INDEPENDIENTES

TEATRO, POLÍTICA Y EMIGRACIÓN

Mariana Hartasánchez

El teatro debe ser entendido como un verdadero movimiento social que requiere de una plena conciencia histórica e ideológica. Si los hacedores de teatro nos atrevemos a repetir un texto cada noche, si osamos atentar contra la lógica de la vida diaria y nos postramos ahí, frente a los otros, para abrir una perspectiva distinta y distante de lo que ocurre afuera, es porque creemos que la vida merece ser replanteada y analizada más allá de sí misma. Tomar distancia implica hacer un acercamiento definitivo, cortar de tajo un nervio vivo del tejido social y ponerlo a trabajar de manera aislada. Si bien la ritualidad tiene como sentido primordial repetir en el presente las hazañas fundacionales de los héroes, los dioses, mártires y santos, el teatro actual debe tener en la mira los sucesos que han dado origen a las estructuras sociales que nos contienen. La comodidad y adaptabilidad no pueden ser condiciones pertinentes para aquellos que deciden aventurarse a abrir brecha sobre la escena. El teatro es un acto de permanente inconformidad, de incomodidad plena.

Ahora bien, como todo acto de rebeldía, el teatro puede caer en una mera protesta adolescente, un lamento exhibicionista, una rabieta furibunda que se desencadena por un sentimiento de impotencia. En nuestro país, a diario podemos descubrir este tipo de arrebatos histriónicos entre los políticos que ocupan las altas esferas del espectáculo nacional. Estamos bastante acostumbrados a vivir chispazos revolucionarios, conatos de emancipación, brotes de conciencia por doquier, pero todos estos movimientos acaban por disolverse y desaparecen de la memoria colectiva con inusitada rapidez. La espectacularidad de ciertos sucesos es creada y explotada por los medios para generar jugosos dividendos a partir del morbo de las multitudes, que se aburren con facilidad y prefieren la breve incandescencia de un escándalo que la profundidad y consistencia de un cambio social progresivo. La falta de memoria y constancia no sólo se ha evidenciado en la relación que lleva el pueblo con los juglares políticos, sino también en la forma en que los artistas nos hemos comprometido con el que debería ser uno de nuestros principales y

más entrañables cometidos: relacionarnos con el espectador y mostrarle una nueva perspectiva, una posibilidad de reflexión conjunta. De pronto pareciera que llenar los intersticios que se abren entre el discurso escénico y la realidad social no es una labor que competa a los hacedores de teatro. Los puentes están a veces tan distendidos y endeblemente edificados que el tránsito de las ideas es imposible desde la butaca hasta el proscenio. El afán de espectacularidad sacrifica en muchas ocasiones la fuerza de una voz comprometida, y aquellos que esgrimen la palabra desde el estrado teatral acaban por hacerlo desde la superficialidad y la indiferencia. Sin regresar a ese teatro obsoleto y panfletario de los setenta, un teatro que rebosaba de obviedades arbitrarias e infantilismos pseudo-políticos, los creadores deben darse a la tarea de buscar alternativas para vincular más directamente a la sociedad con la escena. Actualmente existen muestras interesantísimas de un teatro social que explota los más variados mecanismos de la ficción y no recurre a la exposición gratuita de las polémicas universales, dramaturgos como Rafael Spregelburd en Argentina y Schimmelpfennig en Alemania están revelando, a partir de universos plenamente enriquecidos e inquietantes, las enormes posibilidades que tiene la retórica teatral de hablar del complejo entramado de las sociedades posmodernas.

En México, gradualmente, los escenarios han ido perdiendo su eficacia como lugares de encuentro ritual, donde la presencia de una multitud puede generar efectos catárticos y desencadenar, a partir de la representación de una serie de sucesos ficticios, una conmoción profunda en los espectadores. Si bien en la política nos topamos con escenificaciones malogradas e inconsistentes que no tienen repercusiones posteriores y que aparecen como sucesos aislados en los encabezados de un solo día, en el teatro mexicano ha ocurrido algo similar. Los artistas teatrales no siempre tienen una identidad definida y sus propuestas son, en muchas ocasiones, aleatorias y caprichosas. Me parece que, en gran medida, el hecho de que los artistas hayan debido buscar mecánicas de supervivencia básica en un país donde la política cultural es un lujo y se concede al arte una desdeñosa micropartícula del arca nacional, ha generado la disolución del gremio y la fragmentación de los discursos. A manera de paliativo, contamos con instituciones que pretenden servir de soporte encauzando los ínfimos recursos destinados al “prescindible” y “ocioso” quehacer artístico, pero lo cierto es que no hay forma de apoyar de manera constante ni permanente el trabajo de ningún artista. Muchos

creadores han sentido la necesidad de afianzarse a las estructuras endebles que pueden protegerlos y han solicitado el cobijo de las instituciones para sostener sus proyectos, pero lo cierto es que las becas, apoyos y demás gratificaciones al trabajo artístico no pueden ser permanentes y eso acaba por romper la continuidad de los procesos creativos.

Cuando no existe la posibilidad de acceder a uno de estos galardones institucionales, los artistas solitarios recorren satelitalmente las opciones laborales y de manera intermitente se incluyen en proyectos que tienen plazos estrictos y fechas definidas de inicio y término; deben estar preparados para regresar a la órbita en cuanto los plazos expiren.

En muchas ocasiones, las presentaciones previstas oficialmente resultan insuficientes para desplegar todo el potencial artístico de los montajes y eso genera que los creadores no puedan comprometerse del todo con el trabajo. Por ello muchos montajes resultan huecos y faltos de unidad, con un discurso empobrecido; atenerse a las frías exigencias de un grupo de productores puede asesinar la entraña de un proyecto.

Con una forma de trabajo como ésta, con una vida tan incierta y una desprotección tan evidente, es difícil que el creador se comprometa de manera definitiva con su discurso. La revuelta se estanca, la revolución del teatro se detiene y se pasman los mecanismos a través de los cuales buscamos que nuestro trabajo repercuta en la conciencia de la gente.

Es aquí donde aparece la virtuosa empresa de los grupos independientes de teatro, los equipos emancipados que intentan trabajar sosteniéndose en su propio discurso.

Por alguna razón, quizás por todas las mencionadas anteriormente, desde hace unos años, los grupos independientes de teatro han empezado a proliferar en el país. No es casual que en un momento de inconsistencias políticas tan definitivas y juegos mediáticos e institucionales tan turbios aparezca la necesidad de buscar coincidencias ideológicas y estrechar vínculos que permitan remodelar la devastada estructura cultural de nuestro país.

Los seres humanos, en un afán desesperado de pertenecer, buscamos aliarnos con nuestros semejantes y disfrutar de los encuentros empáticos que le confieren sentido a nuestro obligado tránsito por la vida. No hay nada más humano que buscarnos en los otros. El encuentro con un espíritu semejante puede ser infinitamente poderoso. El principio básico de toda revolución es la coincidencia ideológica y la alianza entre un grupo de personajes que pretenden hacer eco a sus convicciones.

Eugenio Barba, Darío Fo, José Sanchis Sinisterra, Constantin Stanislavski, Keith Johnstone necesitaron de un equipo de trabajo que escuchara, no bajo el cariz del sometimiento ni de la mirada

estúpida del pupilo embobado por las enseñanzas del maestro, las propuestas experimentales que habían cavilado a solas y que no tenían sentido sin la realización práctica de un grupo de trabajo. Los discursos se completan y van adquiriendo forma en la medida en que hay varios individuos que estén dispuestos a apropiarse de esa verdad y compartirla, probarla, refutarla y redescubrirla. Para que el proceso de un grupo se desarrolle, es necesario un tiempo de trabajo y compenetración que no puede estar regido por las exigencias externas de un productor que vela por intereses meramente utilitarios.

De ninguna manera pretendo defender una especie de estoicismo resignado ni condenar a los artistas a un ascetismo puro e incorruptible fuera de la "maligna influencia" de la institución cultural. Lo que defiende es la posibilidad de los procesos, de la interacción progresiva y gradual entre artistas que intentan proponer un discurso; tomar el tiempo suficiente para reflexionar la razón de ser que tiene cada representación y la forma en que cada montaje se inserta en el entramado social.

Sin pecar de ingenuidad ni pretender moverme en los territorios de una utopía disparatada, me parece que actualmente existe un lugar para este tipo de alianzas entre los artistas, tan es así que en diversos puntos del país los grupos independientes están afianzándose. Y no es un fenómeno privativo de la gran urbe, a pesar de que ahí se están gestando movimientos independientes verdaderamente propositivos que incluyen el hecho de sostener físicamente un espacio escénico (Los Endebles, La Madriguera). En más de diez estados de la República existen grupos trabajando con plena madurez creativa, conformados por dramaturgos, escenógrafos, iluminadores, músicos, coreógrafos y demás bestias teatrales.

Un clima político como el que vivimos actualmente en nuestra desvencijada y vapuleada patria se sentía en Francia cuando Antoine fundó en 1887 el Teatro Libre de París y decidió que Ibsen y Strindberg debían ser llevados a la escena. Sin los textos de estos dos grandes analistas sociales y sin el apoyo de un grupo que vislumbrara las cáusticas posibilidades de hacer mella en los diferentes estratos de la sociedad parisina, hubiera sido impensable la creación de un grupo independiente como éste.

Cuando Otto Brahm funda la Escena Libre de Berlín a finales del siglo XIX, el realismo empezaba a consolidarse como modelo estético debido a la enorme necesidad que los creadores sentían de romper con las formas manidas del romanticismo. Se había acabado el aletargamiento noctívago de los poetas para dar paso a la mirada de escalpelo, fría y sin miramientos, de los taxidermistas de la realidad. Resultaba indispensable despojar de maniqueísmos la comprensión del mundo y esto sólo fue posible a partir de que se dio una coincidencia entre los artistas.

En México, las voces de los diferentes creadores necesitan conjugarse obligatoriamente para que un grupo independiente pueda comenzar a existir como un núcleo vivo, un germen de sentido en medio del caos generado por las batallas mediáticas y los sinsabores de nuestra fragmentada identidad nacional. Y está ocurriendo.

En el mundo se está dando un prodigioso movimiento de grupos independientes que están exaltando el absurdo de la vida posmoderna a través de mil sortilegios escénicos y, afortunadamente, México no es la excepción.

La independencia está redituando en libertad expresiva; la cohesión entre dramaturgos, directores de escena y actores está posibilitando que los

temas emerjan directamente del subsuelo ideológico que comparten los creadores. El diálogo está encauzando los discursos y a pesar de que entre los diferentes grupos existe una multiplicidad de variantes, es posible abrir puentes de comunicación gracias a que hay propuestas firmes que sostienen el trabajo de cada equipo.

Para mí, que decidí emprender un éxodo en principio azaroso desde la capital hacia tierras del Bajío, fue infinitamente grato encontrarme con una ciudad tan rica en posibilidades teatrales como Querétaro. Existen más de diez grupos independientes de teatro que están trabajando de manera continua en los diversos escenarios de la ciudad. Gracias a la labor de estos grupos, espacios que originalmente no hubieran podido ser contemplados como habitáculos de la vida teatral, han sido acondicionados de manera que muestren al público una faz completamente distinta. La vida teatral en Querétaro se sostiene primordialmente por el trabajo de los grupos emancipados que están intentando descubrir caminos propios. En algunos casos las propuestas resultan un tanto ingenuas y simplistas, en otros tantos el grupo es poco plural y está demasiado dominado por la figura jerárquicamente más poderosa del director, quien elige los estatutos que rigen la dinámica de un grupo conformado por escasos miembros permanentes (en algunos casos únicamente un director milusos) y unos cuantos invitados que son rápidamente sustituidos en el siguiente trabajo; pero lo cierto es que existen muchos grupos que están buscando meterse en el pulso de la ciudad y respirar a su ritmo, identificarse con la gente y empezar a hablarle de cerca.

Cuando llegué aquí, hace cinco años, fundé junto con cuatro histriones más, una compañía independiente que lleva como estigma el nombre de Sabandijas de Palacio. Nunca antes había encontrado, a pesar de las castigadas condiciones de trabajo, tanta entrega y amor al teatro, tanto interés en descubrir en las palabras de los otros una voz propia. Tal vez la tambaleante realidad política y los mil y un malabares que tenemos que emprender para sobrevivir como artistas nos estén dando por fin la capacidad de encontrarnos y edificar discursos compartidos, tal vez este imposible país nuestro está abriendo su historia para revelar un caudal infinito de posibilidades teatrales.

Teatro, política y sociedad convergen en la necesaria alianza de los grupos independientes.



La graciosa comitiva de Leteo, de Mariana Hartasánchez © Armand Arias.

MARIANA HARTASÁNCHEZ. Actriz, dramaturga y directora.

FERNANDO CALDERÓN Y EL TEATRO SIN TIERRA

Javier Acosta

Uno

Por defender su *patria* —hay momentos en que el terruño, el barrio o el dormitorio, o el lado de la cama se convierten en La Patria—, Fernando Calderón se fue camino del destierro. Lo hizo apoyando al entonces gobernador Francisco García Salinas. Un día el joven abogado y escritor tomó las armas para enfrentar al gobierno central. Lo hizo por razones de *soberanía*, como también por razones de soberanía escribió y vivió. De esa, de su lección de soberanía y destierro, quería hablar. Destierro y soberanía, palabras clave en la vida y la obra de Calderón.

La soberanía se ejerce sobre un territorio, mejor dicho, lo funda. El territorio puede ser físico o espiritual, el destierro también. Pueden darse ambos planos al mismo tiempo, pueden coincidir con una vida aparentemente tranquila —o aparentemente arriesgada—. El destierro puede ser al mismo tiempo signo de una soberanía, cuando se convierte en movimiento creador que interna al artista en extensiones del espíritu aún por explorar. El creador vive un proceloso destierro, aun en su país, aun en su patria: su barrio, su dormitorio, su lado de la cama. Escribe Calderón en su poema “La

vuelta del desterrado”: “Nada soy sino un mendigo, / un extranjero en mi patria.”

La página en blanco es el inhóspito territorio del escritor, la escena es el acogedor exilio del autor. En la primera época de la breve vida de Fernando Calderón, aparece una vocación por la poética del destierro. Poética que bascula desde la literatura hacia la vida y desde ahí otra vez hacia la literatura y desde ahí de nuevo hacia la vida. Juego incesante de perturbaciones que afectan la existencia y la obra.

Así, Calderón se marchó de Zacatecas forzado por la tiranía; pero, en cierto modo, su literatura fue siempre una forma de exilio, la única forma de evasión legítima —según la opinión de María Zambrano—, aquella que no huye hacia la comodidad, sino hacia el riesgo. Por ello es que la escena es dura página en blanco en que se pone en juego la más peligrosa de las formas de vida. El teatro, la escritura, el arte, constituyen la evasión de una *realidad* que se cae —que se suicida sin saberlo, según el célebre *dictum* de Antonin Artaud—. Esta huida constituye la fundación de un territorio, movimiento por el que se *desrealiza* el mundo. *Desrealizar* significa aquí evadir; pero en un sentido contrario al de la fuga y al *entretenimiento*.

El arte es evasión y destierro en tanto toda invención se constituye en rebeldía —la del evadido, la del *paria*— contra el embate del mundo *reglado*, *realizado*, portentosa institución que debilita el espíritu por medio de infinitos procesos de normalización. Ese mismo mundo que se convierte en mecenas del arte siempre y cuando el arte sea *nada más arte*. Contra esto no basta constituir un teatro virtuoso, lleno —pero sólo eso— de actuaciones geniales, lleno —pero sólo eso— de escenas deslumbrantes. En cierto modo, ese teatro *bien portado* responde dócilmente al modo aséptico y tranquilizador, es decir al mayor narcotraficante de todos. El *sedante* de la vida.

El arte entonces puede desnudar al Tirano, al anestesista y funcionario del destierro. En su poema “El soldado de la libertad”, Calderón nos habla de este amor por el riesgo que hemos perdido (en cierto modo, desde siempre), transformándolo, en el mejor de los ca-

sos, en su parodia, el *deporte extremo*. Deja el creador el paterno asilo, deja la existencia tranquila, dice “El soldado de la libertad”:

Entre hierros con oprobios,
gocen otros de la paz,
Yo no, que busco en la guerra,
la muerte o la libertad.

La obra de arte, la creación, es una forma de soberanía. La invención debe romper, enfrentar, el imperio del mundo. El imperio del mundo es la *inercia como forma de vida*. El arte es así una actividad igualmente transgresora y dispendiosa. Transgresora porque violenta la prohibición de cuestionar el modo de la sociedad narcotizada. Dispendiosa porque su satisfacción es nada más seguir un camino incómodo, que habrá de consumir todas las reservas. Así, como Albert Camus, Calderón podría decir: “No quiero paz, quiero morir en guerra.”

Dos

Fernando Calderón se enfrenta a Santa Anna, el tirano; para ello se alía a Francisco García Salinas. Para enfrentarse al mundo reglado, se destierra en la escritura. En 1837 se ordena que el poeta salga deportado de Zacatecas; pero en el destierro fue afortunado; se encontró en México con la recién fundada Academia de Letrán y con personalidades como Guillermo Pietro, que describe así a Calderón en sus *Memorias de mis tiempos*:

grosso, ancho, chaparro, desgarbado, casi vulgar, con aspecto de vendedor de sarapes o de cueros de chivo. Entrecano, con patilla de columpio que alargaba y callejonabana su rostro picado de viruelas, nariz roma y labios gruesos que dejaban al descubierto sus dientes grandes, renuentes a una arreglada conformación. Fernando habría pasado por feo en grado heroico, sin la mirada de sus ojos garzos que iluminaban y embellecían su fisonomía, haciéndola dulce y simpática en extremo.

Su exilio literario, su teatro desterrado, escrito en *otro* espacio y *otro* tiempo, dio inicio al romanticismo mexicano. Su exilio político apenas duró unos meses: el enton-





ces ministro de Guerra, José María Tornel, era además un mecenas cultural que intervino para conseguir que se anulara la orden de destierro, el general pensaba que “el genio no tenía enemigos y que los talentos debían ser respetados por las revoluciones. Frases inusitadas, aun en nuestros días. Pero su exilio y soberanía radical fue la escritura, la creación y recreación de escenas y poemas de un hombre arrebatado por la belleza. Cuenta el mismo Guillermo Prieto en sus *Memorias* que

Calderón no tenía mesa ni escritorio adrede [...] cuando más animada estaba la tertulia con gritos de muchachos, risas de muchachas y carreras de perros, se quitaba en un rincón chinelas y calcetines, metía los pies en agua fría, mandaba traer sus manuscritos y escribía, escribía abstraído del bullicio, sin borrar ni una sola letra.

El exilio creativo de Calderón nos regaló su obra y un magnífico edificio, *su teatro*; pero no habremos devuelto el regalo de su literatura, la lírica y la dramática, hasta que hayamos conseguido que se convierta en el espejo en el que podamos por fin *desconocernos*, ese en que se nos revelará el inhóspito espacio que para la vida hemos construido.

TRES

Debo aún confesar que yo aprendí a odiar a Fernando Calderón a mis 19 años, durante los ensayos de *Herman o la vuelta del cruzado*, obra que fue dirigida por Román Méndez Oliva —fallecido hace un par de años—, con los que entonces integrábamos el grupo de teatro del Seguro Social. El maestro Méndez tuvo que soportar cierto desdén juvenil, que se negaba a tomar en serio semejante *antigualla* —soñábamos entonces con llevar a la escena *En alta mar*, de Mrozek.

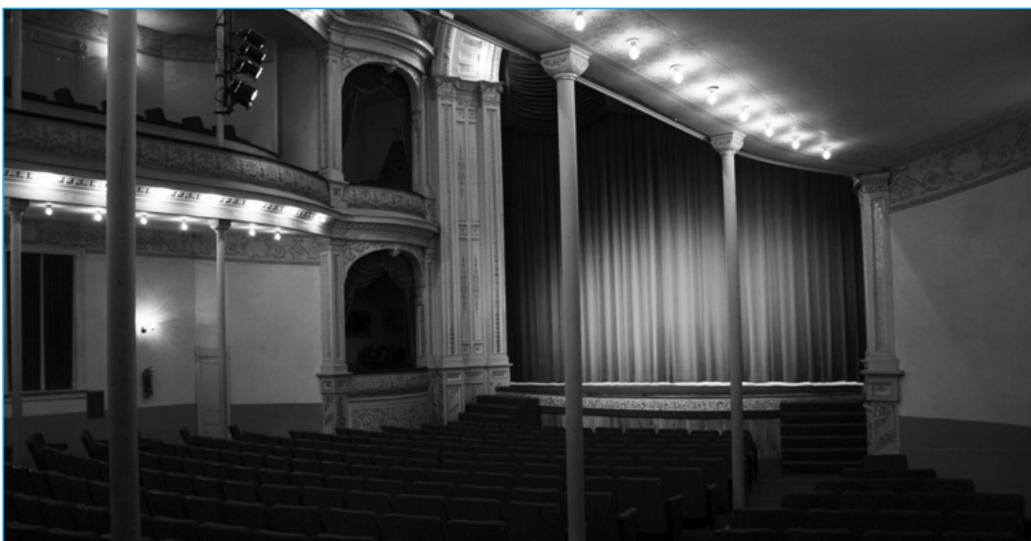
Prejuicios como estos —los míos, los de mi generación— dejan la obra de Calderón en un vergonzante olvido. A dos años del bicentenario de su nacimiento, corresponde a las instituciones encargadas de preservar y difundir la cultura rescatar el repertorio calderoniano, convocando a los creadores a participar en temporadas en las que con visiones novedosas volvamos a encontrarnos con la obra del dramaturgo zacatecano más célebre. Queda un año y medio para tenerlo todo listo y celebrar, como se debe, en julio de 2009, doscientos años de Fernando Calderón, joven autor exiliado en la belleza.

Noviembre de 2007

JAVIER ACOSTA. Docente universitario del área de Arte y Cultura en la Universidad Autónoma de Zacatecas. Recibió el Premio Nacional de Poesía Ramón López Velarde en 2006.



Teatro Fernando Calderón © Édgar Flores.





XXII

FESTIVAL CULTURAL Zacatecas 2008

Música - Teatro - Danza - Cine - Literatura - Exposiciones

15 - 23 MARZO, Zacatecas, México



ZACATECAS
GOBIERNO DEL ESTADO
2004 • 2010



INSTITUTO
ZACATECANO
DE CULTURA
RAMÓN
LÓPEZ
VELARDE



Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes

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

El CENTRO DE INVESTIGACIÓN TEATRAL RODOLFO USIGLI

en coordinación con

PASODEGATO, REVISTA MEXICANA DE TEATRO

Convocan al

PREMIO DE ENSAYO TEATRAL 2008

De acuerdo con las siguientes bases:

1. Podrán participar escritores mexicanos o residentes en la República Mexicana, con excepción de los trabajadores de las instancias convocantes.
2. El premio consistirá en el pago de **\$20,000.00 M.N.** (veinte mil pesos) y la publicación del ensayo ganador en PASODEGATO, Revista Mexicana de Teatro.
3. Los trabajos deberán estar escritos en español y tener una extensión no menor a 16 cuartillas y no mayor a 24 cuartillas. Los textos se presentarán por triplicado, impresos a doble espacio (letra Arial, 12 puntos) y por una sola cara, en papel tamaño carta. Deberán ser inéditos y no contar con compromisos editoriales previos. El tema del ensayo será libre, siempre y cuando esté relacionado con el acontecer teatral.
4. Los concursantes deberán participar con seudónimo. Adjunto al trabajo, en sobre cerrado e identificado con el seudónimo y el título del ensayo, deberán incluirse los datos del autor: nombre, domicilio, número telefónico y correo electrónico. Cualquier tipo de referencia, leyenda o dedicatoria que pueda sugerir la identidad del autor, causará la descalificación del trabajo.
5. Los trabajos deberán dirigirse a la redacción de PASODEGATO: Eleuterio Méndez Núm. 11, esquina Héroes del 47. Col. Churubusco-Coyoacán. Del. Coyoacán, c. p. 041290, México, D. F., o al CITRU/INBA: Centro Nacional de las Artes, Torre de Investigación, 5to Piso, Churubusco y Tlalpan s/n, Col. Country Club. C.P. 04220, México, D.F.
6. La fecha límite para la recepción de trabajos será el viernes 25 de abril de 2008. El concurso queda abierto desde la publicación de la presente convocatoria.
7. El jurado dictaminador estará integrado por especialistas de reconocida trayectoria.
8. Es facultad del jurado descalificar cualquier trabajo que no presente las características exigidas por la presente convocatoria, así como resolver cualquier caso no previsto en la misma. El fallo será inapelable.
9. El resultado se publicará el viernes 23 de mayo de 2008 en la página del CITRU: www.cenart.gob.mx/centros/citru/index.htm

PARA MAYOR INFORMACIÓN COMUNICARSE

DE LUNES A VIERNES

A LOS NÚMEROS

(55) 5688 9232 Y 5688 8756 (PASODEGATO)

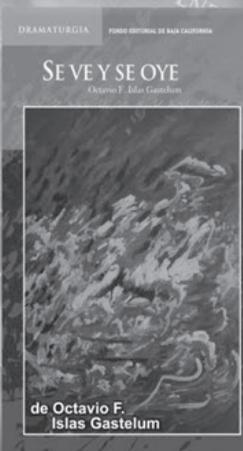
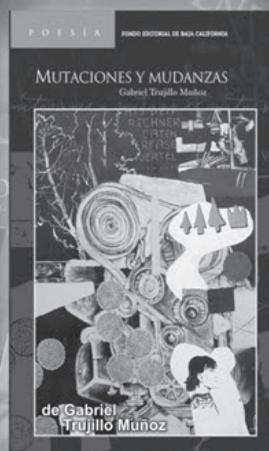
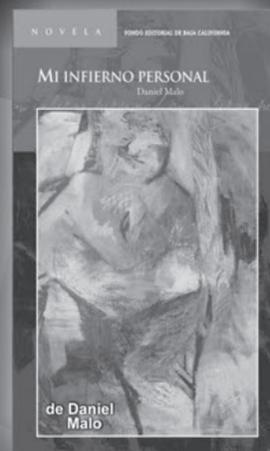
ó (55) 4155 0014 (CITRU)

EN HORAS HÁBILES.

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

Adquiere los nuevos títulos de la colección del

Fondo Editorial de Baja California



A la venta en:

- Librería y distribidora Casa San Juan
Malintzin 199, El Carmen Coyoacán 04100,
México D.F.
Tels. (55) 5659 0252 / 5554 1056
- Instituto de Cultura de Baja California
Av. Álvaro Obregón 1209, Col. Nueva
Mexicali, Baja California, México
Tels. (686) 553 5044 / 553 5692

PERFORMANCE: UNA BURBUJA EN TIEMPO REAL

Niña Yhared (1814)



Ritual © Archivo Niña Yhared (1814)

Imaginen por un momento un plano completamente blanco, en donde el artista de *performance* ha decidido insertarse con la fuerza del disparo de un arma sutil pero poderosa: la imagen, la visualidad pura, clavada en la realidad.

Me encanta hablar del concepto de "realidad", pues el campo en el que trabaja el artista de *performance* es la realidad misma; siempre con el deseo de insertarse en ella como una pequeña daga que cambie la rutina; siempre con la intención de crear o detonar una situación que haga vibrar por un momento a los espectadores, simplemente para comunicar una idea, hacer un comentario o llevar a la reflexión sobre algún tema.

EL ARTE DEL PERFORMANCE

Es complejo describir el arte del *performance* y la complejidad radica en que es real, sucede. El artista lleva a cabo una *acción* y después se evapora como una fisura en el tiempo. El *performancero* no actúa un personaje escrito por otro, es él mismo, con su cuerpo y su biografía, con su memoria y sus ideas.

Y es, en la *acción*, donde el público es parte fundamental de la obra y el artista queda cargado de una experiencia visual, sumamente intensa. Incluso en algunos *performances* el público crea, interviene o interactúa con el artista para crear una obra colectiva.

Así mismo, los artistas trabajamos con nuestro cuerpo, con nuestra memoria, ideas políticas, violencia o simplemente nuestra identidad, el tema del género, la sexualidad, nuestros deseos o inconformidades, nuestros miedos o bien reflexiones puramente conceptuales, transformándolas en símbolos y metáforas que se traducen en acciones concretas. La intención de este proceso es entablar un diálogo directo con el espectador, con su consciente y, a veces, con su inconsciente, en donde el tiempo y espacio se unen por un momento para dar paso a la magia del arte vivo, a la comunicación sutil llamada *performance*.

Los *performances* no son representaciones, son vida y su misterio. Pueden durar un segundo, repetir obsesivamente una frase sin sentido por una hora o durar un año: como el caso de un *performancero* coreano que se ató mediante una soga a la cintura de una muchacha y permaneció así durante 365 días, con la consigna de no tocarse ni hablarse.

Me gusta decir, por ejemplo, que mis *performances* son burbujas de tiempo que te pueden transportar a otra época, a otros ambientes, solamente usando mi cuerpo y mi imagen como un *constructo* de la identidad femenina y de los arquetipos de una estética *vintage*, por ejemplo, de los años cincuenta.

La creación de imágenes se ha convertido en uno de los puntos centrales de mis *performances*, pues son la manera idónea para llevar a la realidad diversos conceptos como la sensualidad femenina y la corporeidad. Asimismo, he abordado también el tema del agua como líquido vital en mi serie *Performance para las fuentes de la Ciudad de México* (2003 y 2006), la cual se realizó en diferentes fuentes públicas de la Ciudad de México, con la intención de llevar el arte acción al mayor público posible y, justamente, incidir en su realidad, en su cotidianidad.

SOÑAR LA REALIDAD

Como ya lo dije, me gusta también alterar la realidad o sobreponer diferentes niveles de interpretación. Por ejemplo, un vínculo entre el pasado y el presente en mi trabajo puede ser el *performance* *Bésame mucho*, en donde juego con la imagen de la *femme fatal* de nuestro cine: la cabaretera, que se presenta ataviada con un elegante vestido

rojo de lentejuelas, y una flor roja en el cabello que representa el *glamour* y la sensualidad femeninas. Después hago un *playback* de la canción romántica compuesta por Consuelito Velázquez y le pido a algunos caballeros del público que bailen conmigo, sacó de mi bolso un bilé y les pinto los labios de rojo; a cambio, les permito que besen mi cuerpo, para dejar un rastro o alfombra de besos en mi piel.

Finalmente, el cuerpo presentado como un territorio para las prácticas artísticas o lienzo poético, despierta el deseo masculino y es, justamente, un juego de poder el que se desencadena, tan real que he recibido besos apasionados, en todos los espacios en donde lo he presentado, desde la galería Perforart Spai en Barcelona, España, pasando por un bar en Lagos de Moreno, hasta museos y centros de arte de la Ciudad de México.

Es interesante descubrir las pasiones humanas, descubrir esa pulsión escópica de la que hablaba Lacan, en psicoanálisis, tan latente, y que siempre es un impulso sexual. Su alumno Juan David Nassio, asegura que es un circuito de miradas, en el cual el sujeto mira, se mira y es mirado, y la connotación final es un juego prácticamente erótico y, si no, por lo menos bien cargado de impulsos y deseos.

Es así como el *performance* permite la interacción o el acercamiento entre público y artista, porque rompe la fría barrera de las convenciones o del arte convencional, para dar pie a un goce perpetuo, a una complicidad mutua.

Pero existen diferentes maneras de ver la realidad, lo cual nos lleva al paradigma del tiempo y a cuestionarnos: ¿qué es la realidad?, cuántas existen paralelamente a la nuestra? o, quizás, sea ésta tan subjetiva que la imaginamos, ¿se puede negar la realidad o qué pasaría sin ella?

Lynn Segal, en su libro *Soñar la realidad. El constructivismo de Heinz von Foerster*, piensa que "simplemente inventamos la realidad confeccionándola en nuestras cabezas", afirma que "construimos o inventamos la realidad en lugar de descubrirla. Nos engañamos a nosotros mismos al dividir primero nuestro mundo en dos realidades: el mundo subjetivo de nuestra experiencia y el llamado mundo objetivo de la Realidad", es decir, quizás nuestro entendimiento del mundo sea una adecuación de nuestra experiencia, que existe independientemente de nosotros. En este sentido el artista de *performance* camina desenfadadamente por estos mundos intrincados del pensamiento.

EL ESPACIO PÚBLICO Y EL PERFORMANCE

El acto de encarnar una manera particular de crear, de vivir las 24 horas del día pensando en hacer *arte acción*, en construir imágenes y soñar con ellas es también un proceso interesante. Es increíble el proceso que realiza el *accionista*, el artista visual o creador de imágenes vivas, quien agudiza su mirada y la sensibiliza para poder interpretar el vacío que existe en la realidad, ese desierto inexorable, esa oscuridad que avanza contra sí misma cada día.

Uno de mis performances que más representa el concepto de intervenir en la realidad, en un espacio público, tomando por sorpresa a los asistentes fue *Consultorio mágico. Dra. Niña* (8 de marzo, 2006), pieza que simulaba ser un consultorio esotérico instalado en una vitrina del Metro Centro Médico de la Ciudad de México, en el marco del día internacional de la mujer.

El contexto es interesante, en la superficie se halla una zona de hospitales y, en la zona, existe

una connotación de enfermedad y salud, de tristeza y esperanza. De esta manera, el consultorio era una instalación en la que había símbolos médicos, como frascos antiguos de botica con medicinas reales, veladoras, aparatos para dar masaje y ramos de yerbas para realizar "limpias". Además, las palabras "consultorio" y "doctora" creaban la ilusión de "curación", espacio mágico ubicado en el limbo del esoterismo, las curas naturales, el chamanismo y el manejo de energía y la medicina "oficial e instituida", la de la casta médica.

Pero la intención principal del *Consultorio mágico* era trabajar directamente con la enfermedad de la gente, principalmente de las mujeres de todas las edades que se acercaban con gran fervor hacia mí, con la intención de tocarme, de ser curadas. Cuando ideé este *performance* pensé en que tenía que compartir algo de mi sensibilidad con la gente, y en que quería dejarles algo que realmente les sirviera y los curara, por lo menos un momento. Así interactué a través de diferentes curas y tratamientos con el público participante, curando o dando consultas a más de 50 personas a la vez durante seis horas continuas aproximadamente. El *performance* llegó al límite cuando más de 400 transeúntes se arremolinaban alrededor mío, tocaban mis manos, me pedían agua de rosas para refrescarlos.

Finalmente, este *performance* o pieza de *arte acción* logró algo increíble, había diluido la delgada línea entre arte (entendido como algo artificial o artificioso) y realidad: los participantes, en su mayoría mujeres, se habían fusionado con la artista de manera intensa y se sentían confortados, curados, liberados por un momento de sus males. ¡En medio de miles de personas que transitan por los pasillos del Metro!

Este *performance* incluyó la participación de una enfermera: la artista Elizabeth Oropeza, quien pidió a las mujeres que anotaran su edad y su padecimiento. Algunas escribieron males incurables como cáncer y leucemia, muchas, padecimientos como estrés y depresión. En el vidrio del consultorio podía leerse la leyenda: "La *Dra. Niña* es especialista en Lectura de cuerpo, Terapia antiestrés aromática y floral, Consulta de aura y energía, Masaje celeste en puntos de tensión, Magia y terapia de sanación colectiva. (*Todos los servicios de la *Dra. Niña* están avalados por el Consejo Médico Mágico Internacional de Salud)."

IMÁGENES SUBLIMES

"El lenguaje diferencia implícitamente lo verdadero de lo falso, distinguiendo entre percepción e ilusión, la palabra objetivo, denota conocimiento de la cosa como tal, el modo en que es realmente, independientemente de la observación", abunda Lynn Segal, en el libro *Soñar la realidad*.

Sin embargo, creo que justamente es esta diferencia entre ilusión y percepción lo que caracteriza al *performance* como un arte fresco, lúdico, nuevo, cargado de significados e interpretaciones.



Es un lenguaje que, desde mi punto de vista, nos ayuda a entender la realidad, a desestructurarla para reinterpretarla desde nuestra percepción.

Esa apreciación tan suave, y dura a la vez, en la que rebotamos y damos pasos a oscuras y a veces logramos acertar, es, sin duda, lo que todo arte busca: conectar con un público que sea sensibilizado a través de una imagen, un guiño, un aroma. Soñar la realidad, quizás sea también observarla, esconderse como un niño detrás de sus huecos y rendijas. En este sentido el *performance* puede ser también, por su carácter efímero, una ilusión.

© Archivo Niña Yhared (1814)

NIÑA YHARED (1814). Se ha desarrollado profesionalmente en el campo del *performance* desde 1997, con presentaciones en México, Barcelona y Estados Unidos. Desde septiembre de 2004 dirige La Casa de la Niña, galería especializada en *performance*.



La muerte al oído de Fritla. © Óscar Salas Gómez

© Archivo Niña Yhared (1814)



XI FESTIVAL IBEROAMERICANO DE TEATRO DE BOGOTÁ

CUMPLE VEINTE AÑOS EL FITB

Adela Donadio

En 1988, Fanny Mikey, actriz, directora y gestora nata, jamás se imaginó que el Festival Iberoamericano se transformaría en un evento de esta magnitud para Colombia y para el mundo. Con el lema de “Un acto de fe en Colombia”, se hizo la primera versión. Desde entonces su fe inquebrantable, unida a su mirada visionaria, y a una capacidad única de trabajo, han logrado transformar profundamente tanto las características del evento, como su impacto social.

la clausura. Para nuestra sociedad, el Festival se ha convertido en sinónimo de paz, de alegría de reconciliación y de esperanza. El teatro, el nuestro, el colombiano, en diálogo con el teatro del mundo, ocupa hoy un lugar privilegiado e importante social e individualmente; es ese espacio de múltiples experiencias emocionales y reflexivas y de valiosos intercambios que revitalizan en conjunto a una ciudad y a un país. El Festival ha logrado una movilización impresionante a través del teatro, públicos de todas las edades y de todos los estratos sociales, públicos de todos los polos de Bogotá, públicos de todas las ciudades de Colombia, con intereses y expectativas que se satisfacen con una oferta teatral sin precedentes. Pero lo que es un orgullo para el FITB, es sentir que esta vinculación de dos millones de espectadores nace de un profundo reconocimiento por la calidad del evento y del sentido de pertenencia e identidad que éste genera. La gente participa en el Festival, porque lo siente suyo, porque lo considera un patrimonio artístico vivo.

La programación del Festival en estos veinte años ha sido un recorrido, una aventura, una provocación, un estímulo y una fuente inagotable de experiencias estéticas, temáticas y sociales. Porque el Festival presenta un panorama de la contemporaneidad teatral, en toda su diversidad, en sus búsquedas, en la ampliación de sus fronteras, en las nuevas dramaturgias y géneros. Esta presencia tan imponente de la diversidad escénica, conmueve a los espectadores y también genera otro tipo de movilización interior, de los pensamientos, las emociones y los sueños. Lo que el público —tanto el colombiano como el de la comunidad teatral internacional— reconoce es esta oportunidad única de ir de un país a otro, de un continente a otro, y poder conocer y disfrutar la singularidad de cada creación escénica, sea de teatro, danza, teatro gestual, danza-teatro, *clown*, espectáculos de espacios abiertos.

Esta celebración de la diversidad teatral contemporánea en esta magnitud de casi 800 funciones, con la impresionante afluencia de públicos, que participan con entusiasmo y fervor; este fenómeno de una ciudad que en la época del Festival se torna más hu-

mana, más acogedora y pacífica, despiertan la admiración y el reconocimiento internacional, que se traducen en el conmovedor y amplio cubrimiento que los medios hacen a nivel mundial. Lo que se muestra de Colombia ante el mundo es otra realidad, la de una capital cultural como Bogotá, que en las dos últimas décadas ha logrado fortalecer la realización de eventos artísticos y culturales que, como el Festival, hablan de nuestra sensibilidad, nuestra educación ciudadana y del gran nivel de los proyectos que emprendemos.

El teatro es un arte colectivo e implica, tanto a nivel conceptual como a nivel de la realización del espectáculo, la participación de muchos artistas: dramaturgos, actores, directores, escenógrafos, diseñadores de luces, entre otros. Los grupos invitados, participan en los Eventos Especiales en cada uno de estos campos del oficio teatral, a través de talleres, conferencias, coloquios, clases magistrales, encuentros con directores. En estos espacios de intercambio, reflexión y formación se presentan los más sinceros, profundos y conmovedores testimonios de los creadores teatrales, que expresan su visión del mundo. Miles de estudiantes de todo el país, artistas del teatro, intelectuales, periodistas y el público en general asisten a este programa de eventos académicos.



Bloody Mess, Compañía Forced Entertainment

Es difícil describir lo que sucede en Bogotá durante estos 17 días de Festival. A través del teatro se vive una fiesta colectiva en muchos espacios de toda la ciudad. El Festival cuenta con una programación de espectáculos de sala o de espacios no convencionales, con otra programación paralela de teatro para espacios abiertos, obras para audiencia familiar, grandes espectáculos y conciertos, obras que se programan en las zonas periféricas en centros comunitarios, y dos eventos de carácter simbólico: el desfile inaugural y



Los bajos fondos, de M. Corky © Nenand Petrovic

Desde 2004, el Festival abrió un nuevo espacio en Corferias, un centro de exposiciones de la ciudad. Con el nombre de Ciudad Teatro, se realiza una gran feria teatral para toda la familia y se concentran todas las manifestaciones de lo más alegre del teatro, espectáculos al aire libre, comparsas, música, títeres, marionetas, teatro para niños y jóvenes y un pabellón dedicado a las exposiciones de grandes escenógrafos, diseñadores y fotógrafos.

Fanny, con su carisma, ha abierto muchas puertas. Una de las más importantes, ha sido la interlocución con los diferentes sectores sociales, para sensibilizar a entidades privadas y públicas, y volverlas cómplices de este proyecto artístico que cumple las más positivas funciones sociales. Es un Festival planeado y concebido por gente de teatro. Se ha consolidado un equipo de personas en torno a Fanny, la mayoría de ellas vinculadas al desarrollo del teatro en Colombia. Todo parte del entendimiento artístico y los grupos invitados se sienten acogidos por organizadores, productores y gestores que saben lo que significa hacer teatro. Los artistas participantes son los mejores y más efectivos embajadores del Festival. Los vínculos con los artistas, las compañías, las entidades culturales en otros países, los directores de otros festivales, son muy fuertes y sólidos, y con base en ellos se concibe cada una de las versiones bienales del Festival.

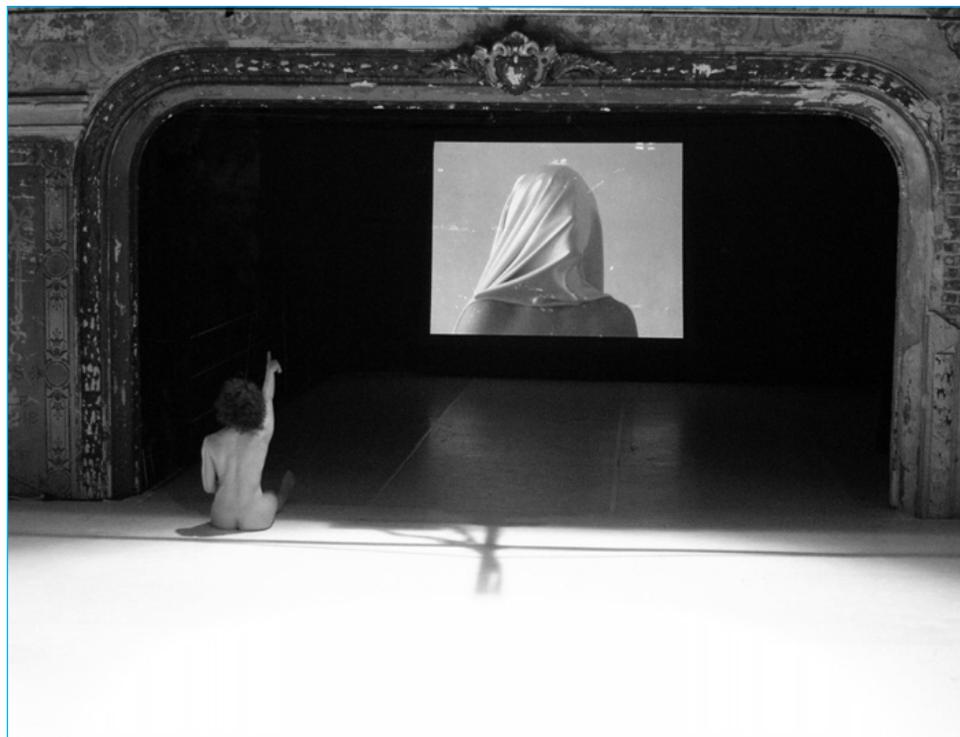


Foto proporcionada por el FITB.

Como espacio de intercambio y diálogo, el Festival ha tenido como prioridad la presentación de obras colombianas y latinoamericanas, con el fin de contribuir a la difusión mundial de temáticas, dramaturgias, estéticas e investigaciones teatrales muy nuestras.

La realización de un evento como el Festival, por supuesto genera polémicas y críticas al interior del movimiento teatral colombiano, en el momento de evaluar las difíciles

condiciones en las que se hace teatro en un país que está en proceso de fortalecer su tradición teatral. Sin embargo, para el teatro colombiano y en especial para las nuevas generaciones de artistas, el Festival es por excelencia el punto de encuentro y de diálogo con el teatro mundial, y la apertura y la confrontación han enriquecido notablemente la producción nacional y abierto alternativas para su circulación en otros escenarios.

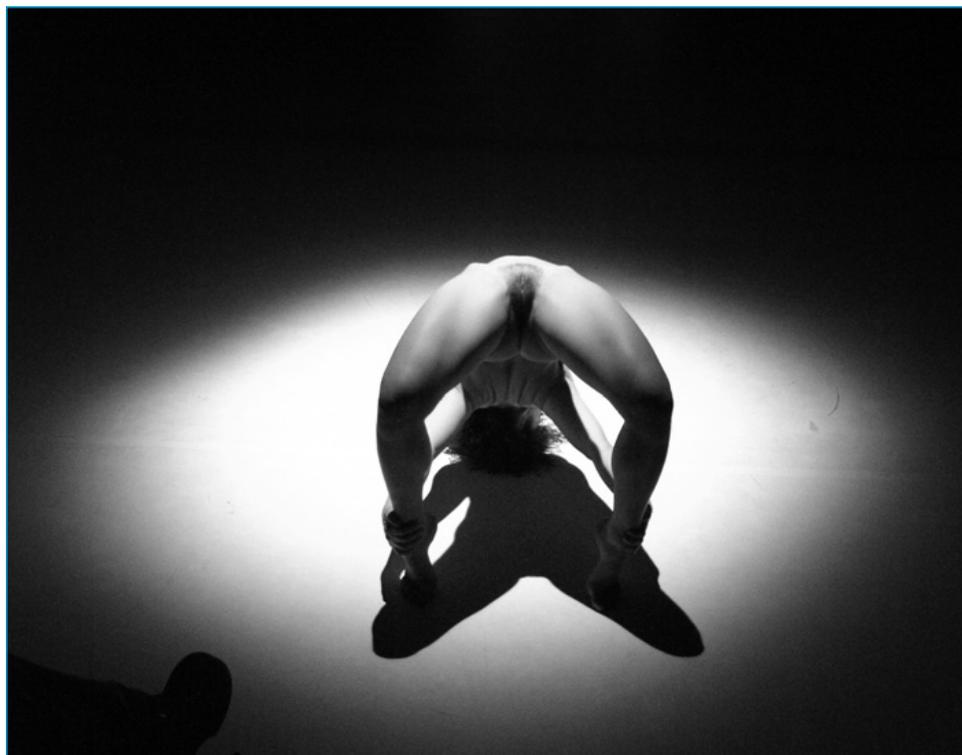


Foto proporcionada por el FITB.

El XI Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá tendrá lugar del 7 al 23 de marzo de 2008, y como es ya tradicional tendremos una programación de teatro de sala en 20 espacios, más de 120 presentaciones de teatro callejero en 50 espacios diferentes, cuatro centros comunitarios con presentaciones gratuitas, Ciudad Teatro con espectáculos para audiencia familiar, comparsas, conciertos y exposiciones.

El Reino Unido es el invitado de honor, y participarán 62 compañías de 42 países, 25 grupos colombianos de salas, y alrededor de 40 grupos nacionales de calle, teatro juvenil e infantil. Toda una fiesta teatral para celebrar 20 años de vida.

Colombia tiene hoy en día un patrimonio vivo que moviliza a grandes sectores de la sociedad y pone al teatro en un lugar de privilegio, como expresión humana y colectiva.

ADELA DONADÍO: Directora de escena, maestra de teatro y directora de Casa del Teatro Nacional de Bogotá.

UN FESTIVAL CON SABOR A CHILE Y MAÍZ PARA EL MUNDO

DEL SILENCIO DE AZTLÁN A DALLAS

Ygor Zamora

...o inventamos o erramos.
SIMÓN RODRÍGUEZ

Nosotros no convencemos con nuestras palabras,
convencemos con nuestra presencia.
WALT WHITMAN

Hace ya largo tiempo, en la realización vertiginosa de uno de esos sueños o mejor aún, en una de esas utopías viajeras que realizamos los teatreros, tuve la dicha de conocer a una mexicana excepcional, que en cualquier parte del mundo lleva a México y su pueblo tatuado en la piel; una mujer sencilla, única y extraordinaria actriz y directora teatral, que me habló con ternura de niña de sus ancestros en Juchitán y de sus tías zapotecas, bañadas de oro y trajes insólitos, mientras ella estaba viviendo en el corazón de Estados Unidos, y lo más hermoso, teatral y surrealista aún: haciendo teatro en español, para sostener el oficio de vivir sobre la base del lenguaje; eso sí es ser utópico militante, me dije en aquel entonces, al conocerla en la Alemania de 1991, en medio del torbellino del derrumbe del muro de Berlín, en una primavera extraña y gris, a Cora Cardona, quien desde hacía ya varios años, era Directora Artística de Teatro Dallas, en la ciudad del mismo nombre y en un estado que, para muchos otros en el planeta, es sólo un referente de los famosos cowboys, las películas de acción con el difunto John Wayne y los grandes espacios en que la vida salvaje se pierde en un acto profundo de hedonismo. Vida al aire libre y grandes pozos de petróleo, al lado de gigantescas “farmers” y uno que otro “red neck”, en gigantesco “mall”. Imágenes por supuesto promovidas por el poderío de un sistema comunicacional globalizado y hegemónico, que invade cualquier territorio posible, sin permiso o respeto a soberanía alguna.

Señalo estos contextos, para hablar del teatro Dallas y de su particularísima existencia y discursos teatrales, porque muchas de nuestras vanguardias culturales, insertas en contextos ajenos a sus realidades de origen y a todas sus circunstancias favorables, tienen una misión extraordinaria en el panorama cultural de cualquier parte del planeta, pero más aún en el ámbito geográfico de América, la cual consiste en ser más nosotros mismos a

partir de observar a los otros, la otredad distinta, en ser aún más creativos para sostener y vivir de nuestros discursos originarios, que nos marcan y nos signan desde siempre, en contraposición con aquellos coterráneos que, viviendo en espacios menos hostiles, más propicios, para reafirmar sus propias memorias, sin embargo, terminan absorbidos por realidades foráneas o externas al núcleo esencial, a la génesis sustantiva de sus discursos culturales, a excepción de contadas y magistrales agrupaciones e individuos que, como tales, han roto el paradigma de su espacio y su tiempo para marcar un nuevo hito como propuesta estética para algún conglomerado humano, cuyos planteamientos constituyen algo vital para exponer en los contextos sociales, como elementos incidentes en el devenir de la creación artística y su influencia en cualquier discurso simbólico-cultural.

Ya cuando nos sentábamos para hablar de nuestras realidades teatrales, ella con sus fábulas e historias entre México y Dallas, y yo de mi realidad sencilla entre el mundo y la ciudad de Barquisimeto, donde vivo y actúo (que es interior de mi país) en Venezuela, encontrábamos enormes puentes de contacto para el trabajo teatral. Entre otras cosas, recuerdo a Cora Cardona haberme hablado con pasión y alegría de sus inicios en Texas, con la obra *Maggie Magalita*, de Wendy Kesselman, dirigida por ella, en coproducción con ACAL de México, y era por allá de 1985.

Alice Wilson es también otro nombre importante de esa misma época en la vida de Cora y por tanto del proyecto Teatro Dallas, porque gracias a esta artista y extraordinaria mujer, Cora confiesa haber logrado sintetizar la esencia de su trabajo teatral y además consolidarlo en un proyecto sistemático, organizado, productivo y enormemente creativo, con el apoyo de su esposo Jeff Hurst, para constituirse hoy en la presencia que representa Teatro Dallas y su Festival, en el sur de los Estados Unidos, sostenido con el soplo de los dioses de Teotihuacan y la fuerza de Quetzalcóatl. Un festival en español que hace posible un espacio inédito en la inmensa geografía del sur de este país, para las más diversas y extraordinarias vanguardias teatrales de América Latina y del mundo, que puedan exponer a todos los públicos sus creaciones estéticas.

No en vano han pasado desde entonces los famosos “Días de Muertos”, a partir de 1986, que ya

constituyen parte de la cultura de Dallas y su gente, transformando y adaptando “tal fiesta” todos los años con producciones diversas que emulan desde un Juan Tenorio vampiro hasta diversidad de creaciones colectivas que rescatan el sentir y la memoria teatral popular de esta celebración mexicanísima, étnica y multicultural, sembrada en el pueblo desde la época prehispánica hasta la modernidad de la “globalización”.

Sin transición posible, en 1987 Teatro Dallas ya presentaba obras de connotados autores que conforman toda una generación de importantes dramaturgos mexicanos de la talla de Sabina Berman con la obra *Bill*, o de respetados autores como Emilio Carballido, así como en 1988 el *Diario de Frida Kahlo*, escrito y dirigido por el maestro Abraham Oceransky en coproducción con el Museo de Arte de Dallas durante la hermosísima exhibición *Imágenes de México*.

A partir de 1988 la extraña obra *Los invasores* de Egon Wolff, y en 1989 la obra *Cuentas por cobrar* de Alejandro Licón, y la no menos famosa obra de Emilio Carballido *Cuento de Navidad* —todas ellas de extraordinarios discursos dramaturgicos, que hablan en hermosas metáforas de las crueles realidades sociales que nos circundan en nuestras rutinas cotidianas—, sienten la mano maestra de Cora Cardona, quien da un toque distinto a la puesta en escena de estas obras, marcando desde entonces un cierto distanciamiento con el teatro un tanto *light*, de sólo divertimento, que se exhibe y se monta en Dallas por esos años.

No todo queda allí, cada montaje de Cora o algún director invitado es un nuevo reto para mejorar estos discursos teatrales, y es así como la versión maravillosa de *Johnny Tenorio* de Carlos Morton, en 1990, revoluciona a la ciudad de Dallas, haciéndose ya abiertamente conocido Teatro Dallas por lo vanguardista y atrevido de



El ritual de la salamandra, de Hugo Argüelles, dir. C. Cardona ©David Cantú



El cerco de Numancia, dir. Alicia Martínez Ávarez

sus montajes, que se suman además, en 1991, a lo que denominaríamos una trilogía creativa sobre el vivir y el hacer: *Juegos profanos* de Carlos Olmos, dirigido magistralmente por Eduardo Ruiz Saviñón, *Orinoco* de Emilio Carballido, dirigido por Cora Cardona, y *La casa de Bernarda Alba*, dirigida por Abraham Oceransky, quedando abiertas las puertas para la creación desmedida, para el derroche de la creación comprometida con los grandes sucesos sociales, que desde tiempos milenarios afecta a hombres y mujeres por igual en la dialéctica perpetua de la vida como expresión del sentido gregario que habita en los seres humanos. También hay que destacar la bellísima obra *Agua*, de Tomás Urutúsategui, que ve la luz en el Teatro Dallas en 1992, en sala llena todas las noches.

Luego del viaje de esta agrupación por la creación teatral, debo señalar que de una forma mágica, Cora y el grupo de intelectuales y amigos que ya conformaban la Mesa Directiva de Teatro Dallas, tenían clara cuál era la ruta a seguir, y fue así como, luego de largas conversaciones sostenidas en la Alemania del derrumbado muro, mientras mirábamos la catedral de Colonia —“orinada por los siglos”, como diría el poeta Alfredo Cardona Peña, padre de Cora—, deambulando por los “Hauptbahnhof”, tomando té de menta y comenzando en los restaurantes de los turcos que levantaron la prosperidad de Alemania y mirando la tristeza de miles de inmigrantes en las calles de Essen y Dusseldorf, acompañados por el Teatro du Soleil, bajo la tutela de Arianne Muskin, Flora Lauten y el teatro Buen Día de Cuba, Osvaldo Dragún y la gente de la Escuela de Teatro de América Latina y el Caribe (EITALC) con sede en Cuba, entre otros teatrístas que recuerdo, y trabajando duramente en ensayos interminables para culminar el *performance* teatral *Is Good Read the Newspapers in the Morning*, presentado en el Spiegel Theater en el marco del Festival de Teatro del Mundo de aquel 1991, dirigido por el argentino Ricardo Bartís, y hablando a largos ratos sobre el Festival

Internacional de Teatro Álvaro de Rossón, que organizábamos con el CIDTAR en Venezuela, fue así como nació la idea de hacer un festival en español en los Estados Unidos, en Dallas la ciudad habitada y trajinada por la historia teatral ya contada de la organización Teatro Dallas.

Entonces comenzó este periplo de hermosa aventura, arriesgándonos a naufragar en cualquier momento, con un grupo de personas de varios sitios del planeta; así se inició el Festival Teatro Dallas en 1993 y que tendría como marco previo la brillante obra, de alto compromiso político, *Santos*, en homenaje al niño chicano asesinado por la policía de esa ciudad, que generó pobladas humanas a la entrada del teatro pugnando por ver este hermoso espectáculo, escrito magistralmente por Víctor Hugo Rascón Banda, al igual que *El árbol*, de Elena Garro. Es de esta manera, pues, como en la “marquesina” de Teatro Dallas, que era una hermosa pared de ladrillos, donde se anunciaba todo —cuya sede fue quemada años más tarde de manera extraña—, se leía a diario el anuncio de los espectáculos del momento.

Al paso del tiempo, de 1994 en adelante, hemos conocido, entre otros, los éxitos de los espectáculos *El rincón de los amores inútiles* de Aristides Vargas, del Grupo Teatral Ecuatoriano El Callejón del Agua, e interpretado magistralmente por un actor como Jorge Mateus, quien hasta el día de hoy mantiene un Encuentro Internacional de Maestros de Teatro en Quito, con el apoyo de la Universidad Central de Quito.

Vimos también la fisicalidad y minimalismo del Teatro del Ridotto de Italia en la obra *L'ultima notte*, bajo la dirección de Renzo Filippetti, y *Barriendo sombras* de María Bonilla, con un maravilloso teatro de imágenes de Costa Rica. También supimos de los textos mágicos de la obra *El cerco de Numancia*, con el grupo Tablas y Diablas de Xalapa, México. Supimos de Antonio Zepeda y su música precolombina, habitamos la creación teatral, trágica y dolorosa que nos habló de la muerte y el *apartheid*, con Zakes Mofokeng, quien venía de la altiva Johannesburgo, en Sudáfrica. Supimos también de innovación y vanguardias con el Teatro Avatar de Brasil con la obra *Kao* y su temperatura y *tempo* alucinógeno; de la ternura de *Nuestra Señora de las nubes*, de Aristides Vargas, y de la portentosa interpretación de Charo en este espectáculo en la sala de teatro del Latino Cultural Center de Dallas, que también desde hace años apoyó Cora y su teatro para que hoy esté abierto también ese espacio a las manifestaciones latinoamericanas en Estados Unidos.

Tantas historias que suman una estela de nombres, artistas, programas y esfuerzos que se continúan en el espacio y el tiempo, y se entrelazan con diversos títulos, pasiones, escenarios, creaciones e invenciones difíciles de enumerar

El XIII Festival Internacional del Teatro Dallas se llevará a cabo del 1° al 9 de febrero de 2008. Contará con la participación de grupos de Nigeria, Barcelona, Venezuela y Estados Unidos y es una coproducción del South Dallas Cultural Center, con apoyo del Departamento de Asuntos Culturales de la ciudad de Dallas y la Fundación Chrysler

en unas cuartillas, pero que demuestran de manera profunda y sincera la tenacidad y amor de Cora Cardona y de Teatro Dallas en estos 15 años de pasión y esfuerzo desmedido que se celebrarán en febrero de 2008, con un nuevo reto: el estreno de *Venecia* con actores mexicanos, venezolanos y de cualquier otro lugar del planeta, con un teatro que de manera definitiva podemos afirmar está comprometido con dar a conocer en nuestra lengua lo genial de la creación teatral, por muy distante que ella parezca en territorio estadounidense, pero que es capaz de convocar desde la memoria perdida, desde el principio del imaginario colectivo de nuestros pueblos de América, una palabra ensamblada a nuestros mitos, nuestros cantos, nuestras realidades más inauditas, nuestros grupos de vanguardia, para enseñarnos —desde su óptica de soñadora y mexicana militante— que es posible trabajar por un teatro nuevo, creativo, pleno de arte y de reinvención de los discursos teatrales, para que la vida, la poesía y el teatro que el devenir social genera, tengan siempre un espacio con sabor a memoria, sabor de Chile y sueños en su boca, por los siglos de los siglos.

La Habana-Venezuela
Agosto 2007

YGOR ZAMORA. Poeta y director teatral venezolano.



La mala sangre, de Griselda Gambaro, dir. C. Cardona © Leilicia Alanís

DE JAPÓN

100 AÑOS DE VIDA Y DANZA *BUTOH*: SENSEI KAZUO OHNO

Espartaco Martínez

Estamos en el Kanagawa Kenritsu Seishonen Center Hall, en Yokohama, recinto que, junto con otros más en Tokio, Berlín, Nueva York, París e Italia, celebran los 100 años de vida de Kazuo Ohno, artista, *butoh ka*, *performer* de todos los tiempos. De aquí, de Japón, quiero referirme tan sólo al último *videodance* que realizó y que fue presentado por su hijo, Yoshito Ohno, en octubre, y a la gala dancística que como homenaje se realizó el 28 de enero de 2007.



Compañía Dairakudakan de *butoh* © Matsura Junichiro

JESÚS, LA FLOR, LA MUERTE Y LA VIDA...

¿Qué significa la figura de Kazuo Ohno en la historia de la danza, del teatro —ya que, por su naturaleza, en el *butoh* las fronteras entre ambas disciplinas son ambiguas, y más aún desde la perspectiva artaudiana— en el mundo del arte en general? Tratando de poner en perspectiva su obra, la pregunta resulta profunda e inquietante, pero se vuelve especialmente lúgubre, paradójica, y no menos valiente a nivel moral y estéticamente poderosa al evocar sin más y con toda la crudeza

que implica, en su *danza*, la cita que eventualmente nos aguarda con la muerte.

La danza de Ohno San me recuerda la música de Arvo Pärt. Y un poema pánico:

A: Juguemos... ¡Si yo fuera un gran pianista...!

B: ...Ah, y si te cortara un brazo, ¿qué haces?

A: Me dedico a pintar.

B: Y si te corto el otro, ¿qué haces?

A: Me dedico a bailar.

B: Y si te corto las piernas, ¿qué haces?

A: Me dedico a cantar.

B: ¿Y si te corto la cabeza?

A: Como ya estaré muerto, pido que con mi piel se haga un bello tambor para tocar...

B: Y si quemo el tambor, ¿qué haces?

A: Como sólo quedarán cenizas y humo, me iré al cielo formando una nube que dejará caer lluvia a la tierra para que nazca una flor...

B: ¡Ganaste! Siempre te extrañaré.

Contemplamos un *semicadáver*, en condiciones ya de ultraje *per se* en el escenario del acaso, último bastión de la intimidad personal: en el lecho de la muerte vemos el monumental esfuerzo que hace para siquiera respirar y al tiempo, al “moverse”, constatar que Ohno logró lo *imposible* (*Quoi? -L’ Eternité-*). Sus ojos cantan y a todos nos lleva a ese extraño, pero *absurdamente* trágico, estado que se experimenta al llorar inexplicablemente de felicidad. Su alma (por supuesto, que no su cuerpo) sigue ahora, más que nunca, moviéndose por su vida, *no para salvarse* —o escapar y menos quedarse solo—, sino para trascender los límites. En su faena *torea* y le saca, como oro alquímico en cada pase, segundos a la muerte con esa misma magia o fuerza encantadora (duende) que nos hace enamorarnos con demencia: “*For I can’t help falling in love with you.*” Hablando de la esencia de la danza, del arte, Ohno alienta a sus alumnos a salir del gallinero (*Castaneda dixit*) para transformar el consustancial miedo a la vida libre con el que existimos: “¡Anímate, atrévete, haz lo que quieras... como Elvis!”

Ohno siempre fue un provocador, un poeta. De otro modo, sus palabras me recuerdan también a ese otro maestro, Rogelio Luévano, que decía “Si no defiendes nada, lo defiendes todo”. Ohno nunca dejó de ironizar en torno a los tabúes y anatemas estéticos que al tiempo refieren límites creativos y prejuicios.

LA ÉLITE REUNIDA

La gala *performance* reunió, en dos noches, a las principales figuras/leyendas del *butoh* en el mundo; en verdad algo que pocas veces es posible ver, pues asistimos a un milagro escénico de vasta entrega y generosidad entre semejantes y colegas que reconocen a un maestro: Akaji Maro (*Dairakudakan*), un dios-diabólico-griego-kabuki que con tan sólo ese hilarante y cómico minimalismo de movimientos sublimes, cimbra el polvo de la inmensidad del universo entre los acordes del *Summertime*; Min Tanaka (¿alguna vez han imaginado las nalgas, sí, pero de alguien en verdad honorable?); Akira Kasai; Pina Bausch presentando su serie de *videoperformances a Ohno*; Ushio Amagatsu (*Sankai Juku*); Carla Fracci (con un *Pachelbel-Canon* en el que te descubrías deseando que no acabara nunca y en el que volvías a reconciliarte con todo ser vivo en la tierra); Ismael Ivo, Joao Soler y Kim Maeja, entre muchos otros.

Esa noche la danza nos llevó a lugares y estados de irrealidad imposibles de describir; por un segundo, parecía que todo era



Compañía Mardemoiselle Cinema © Session House



Compañía Dairakudakan de *butoh* © Matsuura Jumichiro

posible y no existían los límites; pero, ubi-cándonos, *todo* no quiere decir, de ningún modo, cualquier cosa: se nos entregaba un secreto de la vida. Por un segundo, era terrible el estremecimiento al ver una *danza* de inclasificable estilo o más bien *actos* de verdadero abandono lúdico, que reflejaban anhelos humanos profundos y deseos colmados.

TRES GRUPOS DESTACADOS

Tokio es plétórico en propuestas, y Mademoiselle Cinema destaca por un sentido del humor y entusiasmo que no viene de la ostentación arrogante de alguna supuesta originalidad conceptual o virtud técnica –elemental tentación– sino más bien de la nostalgia de lo perdido y el deseo de compartir el dolor existencial. La directora Naoko Ito, una personalidad muy sensible, da vida además, a un espacio, Session House, que es punto de encuentro para muchos coreógrafos y creativos escénicos de diversas partes del mundo. Ella llama a su “*shokuni*” (oficio, modo de hacer o estilo) la danza de viajes (como filosofía gitana), porque es a partir de esos deseados encuentros entre colaboradores de diversas latitudes que nace una coreografía que nada tiene que ver con esas estructuras clásicas de trazos escénicos bien “coordinados” de las coreografías asépticas como de hospital y hay, por su propia organicidad en la arquitectura dramática, un gran y provocador efecto para evocar escenas “polivalentes”. La obra *Okaeri nasai* (*Bienvenido a casa*) es una “historia” que nace de un pensamiento de Marguerite Duras, “La casa: un lugar misterioso”. No son claras (ni necesarias) las fronteras (de lenguajes) entre los recuerdos infantiles y la mujer de este tiempo, el mundo del presente y los asaltos de la memoria. Dos cosas me parecen agradecibles de este montaje: una, la pericia en el manejo del *ma* (*timing*) dramático, absoluta y

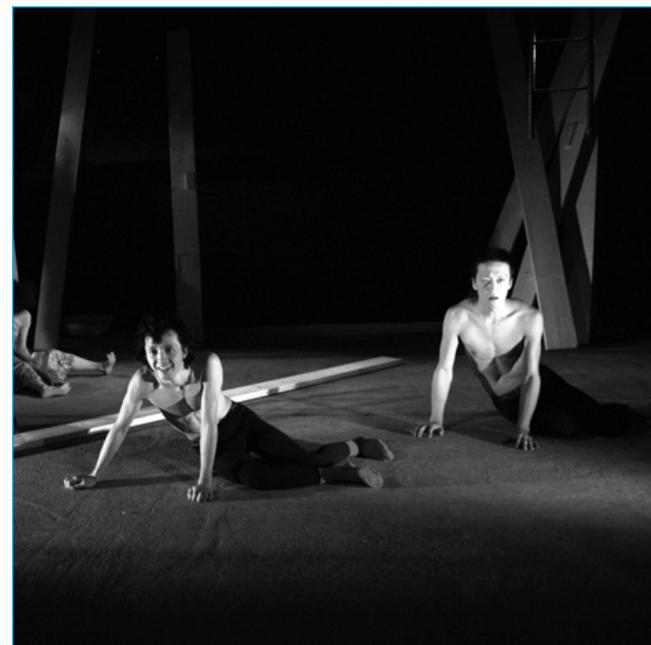
serenamente loco y sabroso. Por otro lado, el alma femenina, su sentido de unión, sin que se pierda la personalidad de cada bailarina, que aparte cubren el estereotipo del “cuerpo bailarina”, lo cual indica cambios en la concepción estética de cuerpo. Habría que dar cuenta de su contraparte masculina Condors, ahora de gira por Europa con la colaboración musical de Pascal Comelade y de Kingyo, grupo que con tan sólo un ritmo elemental de pasos en ocho logra contar una historia profunda e irónica de la soledad (pero no hay espacio).

En Japón las artes escénicas, que no son comerciales sino de algún tipo de búsqueda, casi nunca están subvencionadas, es un extraño fenómeno pero interesante, pues son en principio los propios grupos quienes se autofinancian; los colectivos son de una solidaridad asombrosa porque bien saben de antemano que “de esto no se vive”; entonces, en lugar de competencia, hay mucho espíritu de hacerlo por amor al arte sin más.

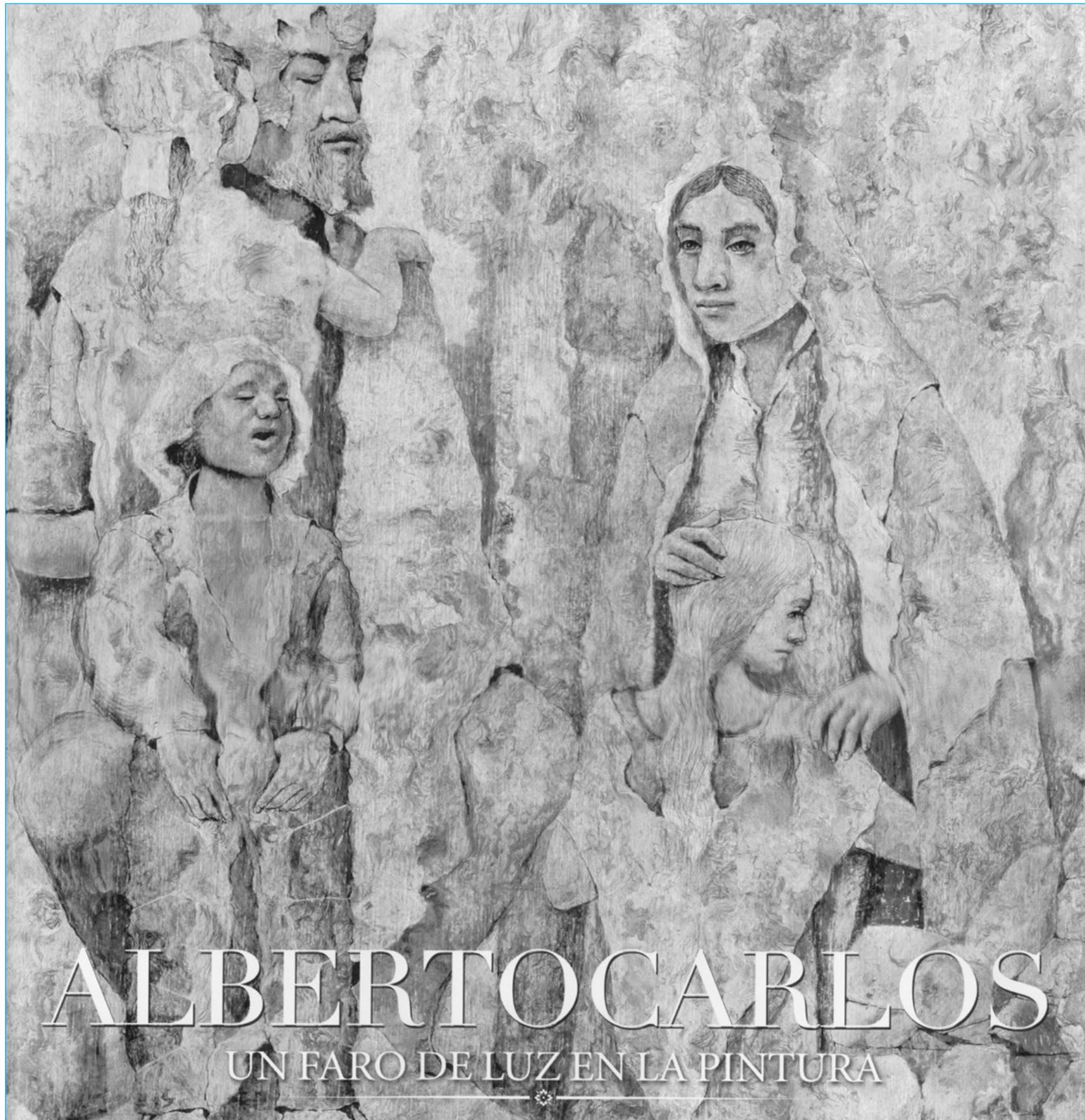
Hay tantos y de tan amplias y diversas precedencias e inquietudes que tendría que hacerse una revista... Mencionaré tan sólo a la nueva generación de *butoh kas* de Dairakudakan (algunos de ellos recientemente se presentaron en una megaproducción bajo la dirección de Josef Nadj para el festival de Aviñón), un grupo veterano (de hecho el primero que se estableció y que este año celebra 35 años con presentaciones en Nueva York y, además de otros eventos, el grupo ha sido semillero, pues ha podido consolidar una vocación pedagógica de la que han salido otros tantos grupos, así como solistas destacados –entre los que se encuentran: Ko Murobushi y Ushio Amagatsu, quien después funda Sankai juku– del movimiento escénico *underground* “*butoh*”, que se ha renovado y mantido gracias a la generosidad y carisma de su director, Akaji Maro. La agrupación se sostiene “artísticamente” con lo más valioso de una persona, que es el tiempo para el colectivo: “Si tú le regalas a Akaji Maro (nombrado tesoro vivo, leyenda del *butoh* y el teatro japonés) tiempo de vida, el te regala tiempo de aprendizaje”. Claro, se realizan talleres de aprendizaje breves, pero crear con la compañía es otro boleto, poco a poco comienza a aparecer el “Mujin Juku” (la escuela sin fin), ese otro mundo japonés de transmisión directa de técnicas *linkeadas* al tiempo con la tradición (Kabuki y Noh, por ejemplo), las artes marciales, las técnicas-concepciones corporales no occidentales (Noguchi Taiso) y filosofías Zen, junto con su impresionante disciplina y su serena pasión

para compartirlas, sea danza, teatro o música, no importa aquí nuevo o viejo sino lo inamovible de una técnica-secreto en torno al “*ma*” (creación y/o receptividad –técnicas– para la percepción diferente de tiempo y espacio). No se habla aquí de sublimaciones psicológicas sino de experiencias concretas en torno a la realidad, por eso es muy importante, entre otras cosas, la relajación o la proyección de la presencia del intérprete con “imágenes” para ayudar a lograr esa exploración-estado de conciencia. Éste constituye un grupo radical en el sentido de su propuesta estética, pero curiosamente concuerdan en algunos principios o puntos de partida creativos con otros maestros de estilos escénicos más tradicionales como el Noh (un amigo-maestro de Kagura –danza shintoísta– y el maestro de *butoh* Takuya Muramatsu, coinciden en algunas técnicas y premisas de trabajo), que en verdad se dedican a cuidar con celo y responsabilidad el conocimiento (tradicción) de un “idea” para recrear y, con ello, redimir el alma en una sociedad (y mundo) hipermercantilizado.

Compañía Dairakudakan de *butoh* © Matsuura Jumichiro



ESPARTACO MARTÍNEZ. Actor y maestro (Casa del Teatro Conafe) actualmente integrante de Dairakudakan *butoh* Co. (Japón) y profesor invitado de Joshibi Art and design at Tokyo.



ALBERTO CARLOS

UN FARO DE LUZ EN LA PINTURA

Colección Libros de Arte ♦ Programa de Publicaciones del Instituto Chihuahuense de la Cultura
De venta en: Red Nacional de librerías de Educal y Doble Hélice Ediciones: www.doblehelice.com.mx



CHIHUAHUA
Gobierno del Estado
Secretaría de Educación y Cultura

 Instituto
Chihuahuense
de la Cultura



Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes



EL TEATRO: NUESTRA FORMA DE PENSAR QUE LAS COSAS PODRÍAN SER DE OTRA MANERA

LAGARTIJAS TIRADAS AL SOL

Luisa Pardo y Gabino Rodríguez

La realidad es una, permanente, indivisible; la ficción es una interrupción de la realidad, un espacio de acuerdo, un alto en el camino. La ficción no “es” como son las cosas reales, la ficción aparece y se desvanece, dura lo que dura el acuerdo; como los sueños es verdadera, mientras dura, pero nunca real. La ficción es una realidad intencionada.

El teatro no es realidad; sin embargo, su única repercusión posible se da en ésta, en la ficción no existen las consecuencias.

La ficción trata sobre la realidad o sobre sí misma en contraposición con la realidad; no hay temas ficticios. Creemos que la ficción es un lugar para pensar la realidad, un lugar privilegiado en la medida en que no es la realidad.

Así pues, nuestra razón para hacer teatro es procurarnos una trinchera para pensar y afrontar la realidad.

¿Qué sentido tiene hoy en día el teatro?, ¿qué mecanismos nos sirven para conectar con el espectador?, ¿sobre qué deben hablar los dramas?, ¿cómo se deben presentar? Más allá de la suma de los lugares comunes con los que muchas veces se fundamenta la profesión, sentimos la imperiosa necesidad de revisar los supuestos sobre los que, a nuestro parecer, se basa la práctica teatral en México, D. F.

1

En la escuela se nos enseñó (involuntariamente) que el teatro es una serie de textos muy importantes y universales que deben ser llevados a escena. Nosotros no creemos en eso; creemos en el teatro como un encuentro entre dos que se reúnen a pensar.

En el teatro se tiende a triangular: yo te hablé sobre un príncipe en Dinamarca y tú relacionas con tu vida ese material, que no es sobre ti ni sobre mí. La poesía, la pintura, el performance, la instalación, la escultura, tienen un carácter más confesional: yo expongo mi material y tú te relacionas con él, directamente, sin intermediarios. Esa triangulación no es inherente al teatro, es inherente a la tradición y tal vez hoy no nos ayude mucho.

Nosotros queremos eliminar la triangulación, queremos hablar directamente, de actor a espec-

tador, sin intermediarios. Partimos de las preocupaciones concretas que tenemos como individuos insertos en una sociedad (la Ciudad de México y el agua, nuestra generación frente a la utopía política, etc.) y construimos el material textual sondeando nuestra propia voz, buscando nuestra manera de nombrar las cosas. Nuestros textos están contruidos en primera persona.

Adaptamos el teatro a nuestros intereses, no acoplamos nuestras inquietudes a un texto pre-existente, no queremos ajustar nuestras preocupaciones a los dramas, sino dramatizar nuestras preocupaciones.

2

Los actores casi nunca son autores de lo que actúan, pero no porque no sepan escribir, sino porque se les considera medios para transmitir las ideas de los adultos (autor y director).

Creemos en un actor / autor porque valoramos la convicción como el máximo valor en escena. Cuando el actor profiere algo que le es vital, y no en un sentido metafórico, sino vital porque es suyo, porque son sus inquietudes, sus dudas, sus desvelos, el diálogo con el espectador se establece desde un flanco distinto.

La idea bastante extendida en nuestras escuelas de actuación de que el objetivo de un actor es crear un personaje es, por lo menos, reduccionista. Como compañía asumimos el rol del actor como activista (que practica la acción directa), no como alguien que debe preocuparse por “estar distinto” —o, en el peor de los casos, irreconocible—, sino como alguien que tiene algo que comunicar.

Nos gusta pensar en el actor como un constructor que, a lo largo de los años, a lo largo de varias puestas en escena, arma un edificio, un discurso personal y único, una reflexión escénica sobre su estar en el mundo, sobre su realidad.

3

Generalmente un escenario nos muestra algo distinto de lo que es, un castillo en Escocia en 1600, por ejemplo. Así, el teatro, pese a que sucede aquí y ahora, muchas veces representa otro lugar y otro tiempo; la escena muchas veces se compone de objetos que no son lo que representan: un muro no es un muro, sino una mampara cubierta con papel corrugado y pintada de tal forma que nos sugiere un muro. Estas características le dan al teatro una cualidad “de mentiritas”, y el teatro se vuelve inofensivo cuando nada es lo que es.

El aquí y el ahora es la materia del teatro, cuando el teatro presenta un lugar que no es aquí (un castillo en Escocia) y no es ahora (1600), nosotros como espectadores vemos cómo algo se desarrolla

en presente frente a nosotros, pero evocando otro espacio y otro tiempo. De ninguna manera planteamos que el teatro no deba hablar del pasado, ni de lugares ausentes, pero sentimos la urgencia de revisar el mecanismo mediante el cual el teatro renuncia al contacto explícito y directo, al aquí y el ahora absolutos.

Hoy día ubicamos la fuerza del teatro no en su poder para narrar historias, sino en su capacidad de poner en escena lo que sí “es”. No en representar la realidad, sino en cortar pedazos de realidad y ubicarlos en la escena. La presencia de cosas reales en escena (no representaciones sino presentaciones) nos permite leer la realidad de otra manera, la naturaleza ficcional del teatro nos da la posibilidad de leer eso de una manera nueva, distinta e inusual. El teatro, a fin de cuentas, puede poner en duda nuestra concepción de la realidad.



4

En un mundo en que nuestro acercamiento a la realidad está mediado por reproducciones que otras personas seleccionan (Internet, televisión, periódicos), en un mundo en que la presencia ha dejado de ser condición *sine qua non* de la relación interpersonal (*my space, hi 5*), la simple idea de comunidad ha adquirido tintes utópicos. Así, el teatro, para sobrevivir, tiene que resistirse al camino elegido por las sociedades modernas, debe nadar a contracorriente y definir una postura propia frente a los acontecimientos, frente a la realidad.

Creemos en el teatro como un territorio rebelde, una profesión de máximo esfuerzo y mínimos resultados, una batalla perdida, una botella en el mar. Aspiramos a un teatro de convicciones profundas y posturas frente al mundo, sólo el compromiso puede llenar de vida el escenario.

LUISA PARDO Y GABINO RODRÍGUEZ. Actores, directores y productores; gustan de viajar.

En el mismo barco, 2007 © Lagartijas Tiradas al Sol

RAFAEL SOLANA Y LA PASIÓN DEL TEATRO

Mario Saavedra

*A Víctor Hugo Rascón Banda,
por una pasión compartida*

Me ofrece usted una vida oscura, tal vez pesada,
y aun miserable; pero, sobre todo, infructuosa;
le aseguro a usted que no pienso en mí misma
en estos momentos; creo que ha sido puesta
en mis manos una fuerza para el bien,
y que no tengo derecho de acobardarme;
me espera un destino...

Rafael Solana, *Debiera haber obispos*

Acertado estuvo Antonio Magaña Esquivel al decir que si bien el amor de Rafael Solana por la poesía se enfrió al atravesar su primera juventud, porque consideró que en el terreno lírico ya lo había dicho todo, a la manera de Rimbaud, en cambio nunca se extinguió del todo, en la medida en que probó el teatro y allí siguió manifestando su inagotable vena poética —la hermandad entre la poesía y el teatro es sumamente estrecha—, en una peculiar línea dramática donde el espíritu creativo llega a alcanzar una vedada pero incuestionable profundidad humana.

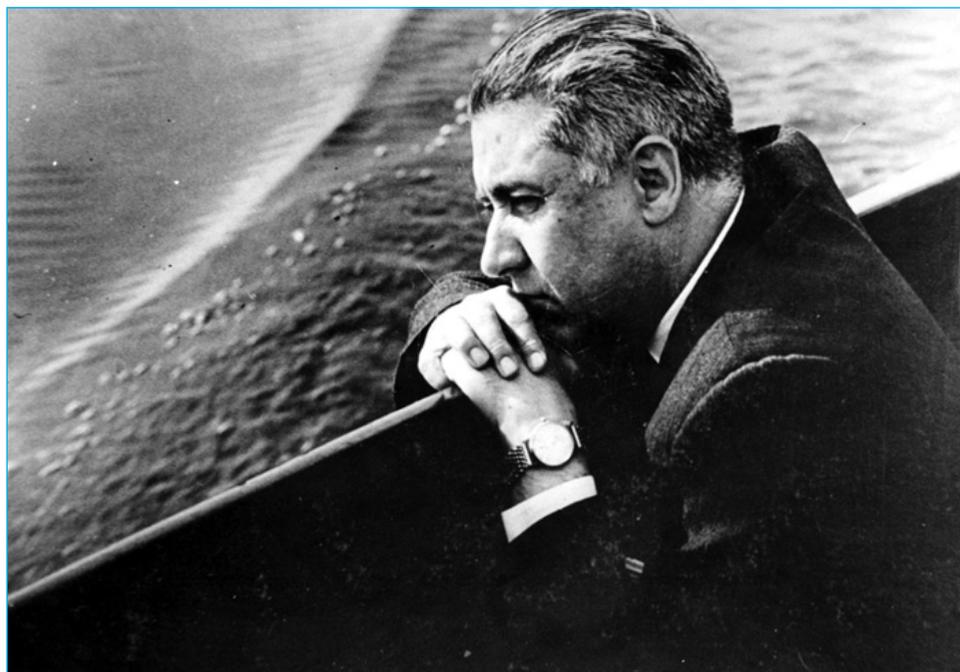
El último género literario que abordó en un proceso ascendente, ya que consideraba al teatro como el más difícil de todos y al cual había que llegar con una probada madurez, se inició en la escritura dramática con el espectáculo *¡A los toros!*, revista a la cual puso música Antonio Rosado y que se estrenó en el desaparecido Teatro Tívoli, con el debut en México del actor hispano Jorge Mistral. Después de adaptar varios relatos cortos de otros autores para montajes de las hermanas Blanch en el antiguo Teatro Ideal, entre otros, *Ninotchka*, de Melchor Lengyel, y que el propio Solana tradujo previamente de la versión francesa de Marc Gilbert Sauvajon, decidió que los mismos trabajo y tiempo le implicarían escribir sus propias obras, por lo que se lanzó al ruedo con la comedia fantástica *Las islas de oro*, de 1952, estrenada por Luis G. Basurto y con escenografía de Julio Prieto en la temporada de la Unión Nacional de Autores en el Teatro Colón, con Pruden-

cia Grifell, Virginia Manzano, María Núñez, Emma Fink, Emilia Carranza y Miguel Ángel Ferriz en los papeles protagónicos; su extravagante anécdota es la de dos artistas que van a dar como prisioneros a unas islas sólo en apariencia paradisíacas, porque descubren que los suicidas allí replegados no son en realidad felices y esperan también la oportunidad para escaparse.

Entusiasmado con el éxito obtenido en este debut, volvió a revisar la adaptación que ya había hecho de su cuento "La estrella que se apaga", publicado originalmente en la revista *El Hijo Pródigo* en 1946 y después recogido en su libro *La trata de muertos* de 1947, y que en la versión dramática se estrenó por fin en febrero de 1953, en el antiguo Teatro del Caracol, bajo la dirección de J. de J. Aceves. Fiel a su natural apego al género aristofánico, en ese mismo año el propio J. de J. Aceves llevó a la escena *Sólo quedaban las plumas*, "comedia agria" o "drama ridículo" sobre la idea de los dioses del Olimpo desterrados, en palabras de su propio autor, que un comité de lectura, integrado por Celestino Gorostiza, José de J. Aceves y Salvador Novo, escogió para abrir la primera temporada de la Asociación Mexicana de Direc-

tores en la Sala Chopin, patrocinada por el Instituto Nacional de Bellas Artes; en ella, el tema de la negación de la vida está representado por un hombre y una mujer que habían sido actores y que tratan de revivir su pasado glorioso, ignorando todo lo que les pueda distraer de esa ilusoria evocación.

En 1954, en ese mismo espacio se estrenó su obra teatral más exitosa y comentada, *Debiera haber obispos*, que primero montó Luis G. Basurto y una década después H. A. Perten en el Teatro Fábregas, motivo de múltiples traducciones y puestas triunfales en México y otros países (en Polonia, la entonces todavía Alemania Oriental, Estados Unidos, España y Argentina, por ejemplo), y protagonizada por las primeras actrices nacionales y extranjeras, estuvo entre los triunfos más notables de figuras como María Teresa Montoya, Anita Blanch, Isabela Corona, Gloria Marín, Virginia Manzano, María Teresa Rivas, Blanca Torres, Ofelia Guilmain, y más recientemente Silvia Pinal, entre otras muchas, y en la década de los setenta fue llevada al cine por Arturo Ripstein, en una polémica versión fílmica (*La viuda negra*) encabezada por uno de los íconos sexuales de esos años, Isela Vega.



Rafael Solana

Bien escribió el mismo Magaña Esquivel, refiriéndose a este ya clásico del teatro mexicano, estrenado por la primera actriz María Teresa Montoya, y a otras comedias de Rafael Solana:

Lo mismo que en sus relatos y cuentos, Solana huye de lo dramático, de esa manía de convertir en melodrama o en una prosa de exclamaciones o interjecciones, lo que puede ser visto —y es la vida entera, regida por la imaginación y el humor— desde el ángulo ridículo, satírico, gracioso, alegre. *Debiera haber obispas*, fruto ya maduro, transporta no sólo las costumbres sino la comedia misma, a una temperatura de farsa “clásica”.

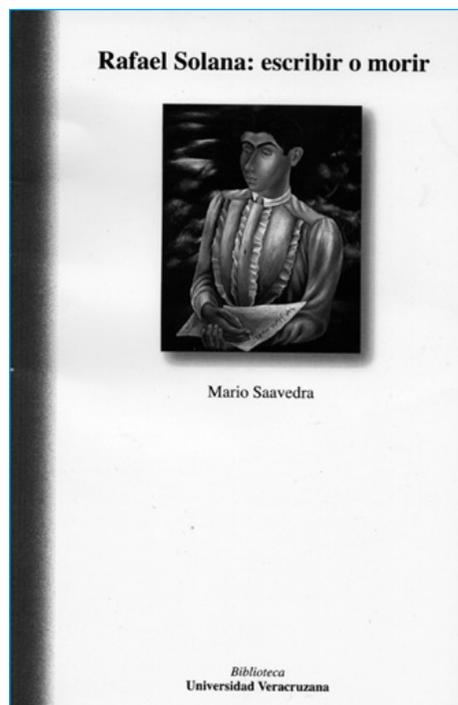
En opinión de Julio Bracho, notable hombre de teatro y de cine, el primer acto de *Debiera haber obispas* resulta “molieresco”, justo halago que bien se aplica a quien mucho conoció la producción de uno de los más grandes y personales comediógrafos del teatro moderno, y de quien escribió espléndidos estudios y prólogos, incluidos los concebidos ex profeso para los dos volúmenes básicos de dicho autor para la colección Sepan Cuantos de la Editorial Porrúa, en sus números 144 y 149.

Por este ya clásico del teatro mexicano, también se le ha asociado con Volpone, y algunos más con *Los intereses creados* de Benavente, si bien, como en su momento apuntó el propio Basurto, en *Debiera haber obispas*, se percibe esa clásica impronta de Tolstoi: “Si quieres ser universal, describe primero tu aldea”. Más allá de todas las posibles referencias y asociaciones que se desprendan de esta comedia sui generis en el contexto de la dramaturgia nacional, propias de un gran conocedor de los mejores momentos del teatro universal, *Debiera haber obispas* se constituye ante todo como una obra mexicana, por su asunto y por el tratamiento que de él hace, por su lenguaje, por la naturaleza de sus personajes, e inclusive por sus interlineados y críticas a nuestra idiosincrasia que allí se describe sin miramientos ni subterfugios.

Su primer director y uno de sus mayores promotores, como de buena parte de su producción teatral, el propio Luis G. Basurto insistía también en la ceguera de quienes han visto a este dramaturgo sólo como un hábil costumbrista, incluso como un dotado saineiro, en la mejor acepción de este término, cuando en realidad fue sobre todo un comediógrafo de inusitados vuelos, con dominio maestro del género, y tan universal, en cuanto mexicano. En ese nivel de atemporalidad

y permanencia indiscutibles figuran de igual modo, por ejemplo, *Estrella que se apaga*, *Ensalada de Nochebuena*, *Pudo haber sucedido en Verona* (siempre le agradecí el honor de que la haya escrito pensando en que yo estrenara al adolescente protagonista, y que por un destiempo en su estreno y otras circunstancias no tuve oportunidad de hacer, en el primer montaje que de esta fina comedia de homenaje a Shakespeare se llevó a cabo a principios de la década de los ochenta, en el entonces todavía Teatro del Bosque), y sobre todo *A su imagen y semejanza*, que también se montó con éxito en Alemania y representa un personal e inteligente replanteamiento del mito clásico de Pigmaleón, como en su momento lo hicieron de igual modo Bernard Shaw y Pirandello.

A su imagen y semejanza quizá sea una de las obras más comentadas del Solana dramaturgo, porque para muchos críticos se erige también como una de sus mejores piezas. Como muchos de sus cuentos, su originalidad descansa en el talento de su ilustrado autor para adaptar un asunto clásico (el ya citado mito de Pigmaleón) al medio de la música, al igual que en muchos de sus relatos incluidos en su célebre libro *Con la música por dentro*. Pero su verdadero mérito literario, como apunta Alyce de Kuehne, no estriba tanto en la exposición satírica de los ámbitos musicales y de sus críticos superficiales, que tan bien conoció y retrató este sedoso cronista musical, sino en la intriga urdida con disposición netamente pirandelliana, es decir, en sus artificios tanto literarios como culteranos.



De obligados vínculos también con el *Pygmalion* de George Bernard Shaw, de 1912, donde el dramaturgo irlandés lo adapta a la voluntad de un solterón y egoísta profesor de fonética por convertir en gran oradora a una sencilla e ignorante mujer que accidentalmente se encuentra en el pórtico de Sant Paul Church, *A su imagen y semejanza* pinta a un mundialmente célebre maestro de música, consciente de su valor pero desengañado de la vida particular y profesional, que trama una venganza sistemática contra las injusticias que sufre de parte tanto de la crítica protagonista como de un público ignorante acostumbrado a vitorear a rabiar lo “novedoso”: “...la enorme distancia que separa al mérito de su premio, en este mundo de gente chiflada... que es el mundo de la música...”

Tan anticonvencional como el flemático Higgins de Shaw, el protagonista de *A su imagen y semejanza* se diferencia del personaje británico por su compostura externa, porque en su sensibilidad latina no puede ceder a la franqueza brutal, descortés e intolerante de su modelo inglés. Como en su cuento “El director”, Rafael Solana insiste una vez más en su crítica acerba a las sociedades superficiales modernas, donde sólo cuentan las apariencias, poco importa que un monigote —“fantoche”, en expresión del autor— como Carlos, títere del director desplazado por la novedad y la juventud, no sepa nada de música, porque apenas basta que, a ojos del vulgo ignorante y la crítica falaz, como dice Héctor:

pueda distinguir siquiera un danzón de una marcha, un tango de un vals, un bolero de un chachachá [...] No es absurdo. Es perfectamente factible. Yo dirigiré la orquesta mejor que nadie; luego saldrá el “señor” a bailotear, a sonreír, a sacudir la pelambre, y se desmayarán las señoras, y gritarán de júbilo los periodistas [...] pero el triunfo habrá sido mío, yo sabré que esta vez no solamente dirigí a los ejecutantes, sino también al pelele [...]

En un mundo de simuladores, de cotidiana gesticulación, como escribió Usigli, las apariencias terminan por desplazar a la verdad, o al menos se confunden con ella a los ojos de quienes son incapaces de distinguir entre lo que es y parece ser, entre la luz y la oscuridad, entre la sabiduría discreta y la ignorancia bulliciosa...

Si bien la comedia de Solana admite una comparación externa con la obra de Shaw, su preocupación interna lo emparenta más bien con la poética de Pirandello, sobre todo

con *El placer de la honestidad* y *El juego de las partes*, en donde la pugna entre intelecto y pasión —como dualismo humano sujeto a toda clase de convenciones sociales— llega a alcanzar una dimensión ya trágica, aunque en apariencia sea la farsa también su estadio original. Donde retoma otra vez la idea del teatro dentro del teatro, el autor de *Seis personajes en busca de autor* se vuelve a hacer presente conforme nuestro dramaturgo da cabida a la fuerza de la imaginación y la voluntad correctora, al personaje literario frente a la persona real, a la realidad creada opuesta a la realidad existencial; en otras palabras, el artificio que toma forma y vida, y que se le revierte, como en *Frankenstein* de Mary Shelley, a su creador. El propio Pirandello decía: "...la vida que se vacía en una forma lógica y cerebral..."

En *A su imagen y semejanza*, Héctor contrata a Carlos para que éste le sustituya como director sinfónico ante el público, con el fin de jugarles una broma a los "críticos especializados" que terminan creyéndosela y hacen el ridículo; pero el muchacho aventajado no tarda en sustituirlo también en lo privado, aunque la esposa haya estado al tanto del ardid de su marido. Ironía de la vida, el burlador termina aquí una vez más siendo burlado, aunque Solana sorprenda finalmente con un retruécano mayor al concluir la comedia con la tesis sobreelaborada de que ella en realidad está prendada del ideal de perfección ("a su imagen y semejanza") que en el fondo buscaba crear el director: "Yo lo hice con mis propias manos, con mi cerebro, con mi talento, con mis estudios; yo lo hice a mi imagen y semejanza, pero mejorándolo, como se hacen todas las cosas, como los dioses han hecho a los hombres, como los hombres han hecho a sus dioses, como los artistas han hecho el arte".

En esta búsqueda ya enfermiza de la perfección, el propio Héctor concluye:

Me gusta el juego peligroso. No es la primera vez que arriesgo algo muy valioso y muy querido en un juego [...] ¿qué es lo más caro que puede tener un artista? Su nombre, su prestigio, su fama. Pues todo eso lo arriesgo; admito que digan que por fin oyen buena música y por fin tienen un director [...] me río de ellos [...] ese director soy yo mismo [...] encuentran uno mejor que yo, y soy yo [...] ¿y qué es lo más querido que puede tener un hombre? Su propia mujer, su esposa, ¿no es cierto? Pues también la he puesto en juego [...] también la he hecho vibrar, sentir, amar [...] cuando no con mis propios medios, utilizando otros que he juzgado convenientes...

Ese mismo mito de Pigmalión que sirvió de fuente a dos dramaturgos de incalculable influencia en el teatro universal contemporáneo, con un tratamiento diferente y de acuerdo con sus afanes personales, porque mientras Shaw perseguía un propósito didáctico, Pirandello buscaba un fin crítico, sirvió a su vez de punto de partida para el Rafael Solana de *A su imagen y semejanza*. Influido por ambos, la presencia destacada de Pirandello se hace presente en el tono satírico, y los resortes tradicionales del honor, de los celos y de la venganza ciega, presentes en las literaturas italiana y española desde el siglo XVI, ceden ante un alarde de dominio absoluto sobre las pasiones naturales del hombre; su protagonista, el director de orquesta Héctor, es capaz de someter sus instintos primarios, elementales, para dar cabida a una búsqueda mental del ideal de perfección y de paso evidenciar ese mundo de frivolidades y simulaciones que dominan en una sociedad proclive a la gesticulación, como ocurre también en esa famosa y trascendental novela corta de Balzac que es *Sarrasine*, motivo a su vez de una de las tesis ensayísticas más sorprendentes y originales de la literatura contemporánea, incluida en *S/Z* de Roland Barthes.

De vuelta a esa misma década de los cincuenta, que fue a la vez la de despegue y consolidación del Solana dramaturgo, por esos años escribió *La ilustre cuna*, que Gonzalo Correa estrenó en el Teatro Ciudadela en 1954, y Héctor Azar reestrenó hasta treinta años después en su CADAC; y en 1955, otras dos: *El plan de Iguale* y *Lázaro ha vuelto*; la primera (conocida también como *La edad media*) puesta primero en el Teatro Sullivan, con la reaparición en los escenarios del actor Roberto Soto, y la segunda, en el Teatro de Bellas Artes, bajo la dirección de C. Rodríguez; la citada y no menos trascendental *A su imagen y semejanza*, que el mismo Luis G. Basurto montó en el Teatro de la Comedia, en 1957, con escenografía de David Antón, y de la cual el maestro Solana realizó una edición de autor, junto con *Espada en mano*, en 1960; y la no menos divertida sátira *Ni lo mande Dior*, de 1958. Como en la propia *Debiera haber obispas*, en las más de ellas prevalece una línea dominante en el teatro de Solana, a decir, una petición de principio, un supuesto, una suposición no propiamente fantástica por su vuelo de irrealidad, sino más bien subjetiva, hipotética, sobre la cual se fragua una acción verosímil y siempre inesperada, como en los más de sus lúcidos y brillantes cuentos donde la vuelta final de

tuerca, a la usanza de Henry James, sorprende al lector, al espectador. Y también existe otro denominador común: la sátira, la ironía llevada hasta extremas consecuencias, el espíritu de gracia y alegría, que las más de las veces envuelven el teatro de dicho autor en el fondo optimista y esperanzado, aunque sus retruécanos inventivos nos hagan creer lo contrario. En este sentido, *La ilustre cuna* marcó un momento de crisis en esta reflexión entre el bien y el mal, entre lo posible y lo inaceptable, porque en ella tal dicotomía alcanza un tratamiento paroxístico más bien poco frecuente en la dramaturgia de este autor veracruzano.

Ya escribió el mismo Magaña Esquivel que acaso el mayor pecado del Rafael Solana dramaturgo haya sido su precipitación, el pretender escribir una pieza teatral en menos tiempo que un Lope de Vega, que es sabido logró, porque él mismo contaba haber llegado a componer alguna en tan sólo dieciséis horas. Hay quienes testimonian que, mientras lo visitaban y atendía otros asuntos laborales, cuando era Secretario Particular de don Jaime Torres Bodet en la Secretaría de Educación Pública, él pergeñaba en la gaveta frontal de su escritorio, con un ojo al gato y otro al garabato, alguna de sus piezas teatrales de muy próximo estreno. En contra de esta premura, y como en los demás géneros por él abordados también con sabiduría, sus mejores piezas poseen de igual modo una innegable destreza en la invención y en el desarrollo de la trama, en el manejo del diálogo y en la construcción de sus personajes, y sobrados ingenio y gracia para encontrar siempre un chispazo, un momento fulgurante, la marca del buen creador.

Después de Rodolfo Usigli, padre indiscutible del teatro mexicano contemporáneo, y por convicción propia y leal apego a su naturaleza y su carácter, fue el primer autor nacional en cultivar la farsa y la comedia, contrariamente a otros escritores que optaron, en el mejor de los casos, por la pieza dramática, cuando no por el melodrama; después de él lo harían, por sus propios medios y talento, y con no menos probado éxito, Hugo Argüelles y Antonio González Caballero, y de una manera más intermitente, Emilio Carballido, Sergio Magaña, Vicente Leñero y Héctor Azar, porque buena parte de sus obras más destacadas son tragedias o dramas, en una línea, como en su momento lo anotó Xavier Villaurrutia respecto a la lírica en su neurálgica *Introducción a la poesía mexicana*, mucho más afín a nuestras sensibilidad e idiosincrasia. De generaciones más

recientes, y aunque el maestro Solana siempre manifestó una declarada admiración por su teatro en conjunto, en no contadas ocasiones destacó al Víctor Hugo Rascón Banda de su extraordinaria comedia *Manos arriba*, que reconocía como modelo de perfección en el género.

Si bien nuestro teatro contemporáneo y más actual ha decidido caminar por el sendero del testimonio en sus más diversas formas, poniendo particular atención en la denuncia de todas aquellas violaciones del orden moral y social cuya corrección exigía Jean-Paul Sartre a los escritores, en cuanto entes comprometidos con el curso de la historia y su entorno más inmediato, al Rafael Solana dramaturgo no parece haberle preocupado nunca hacer esta evidencia ni siquiera en lo político —hecho contrario a su narrativa, conforme muchos de sus cuentos y novelas sí discurren por ese camino—, si bien varias de sus comedias recurren a la ironía o a la burla, al sarcasmo juguetón; tras muchas de sus comedias alegres, desenfadadas y graciosas, sólo en apariencia frívolas, se esconde el crítico de tantos defectos e incongruencias sociales y humanas, que nunca ataca de frente, pero en cambio sí satiriza y, por ende, de igual modo denuncia...

Éste es el caso, de igual modo, por ejemplo, de *Y cruzan como botellas alambradas*, inspirada en ciertas mujeres del autor de *La suave patria*, que en su condición ambivalente tanto fascinaron y a la vez atormentaron a nuestro poeta moderno por antonomasia,

por su misterio y su simpleza, por su magia y su ramplona cotidianidad, por su ternura y su fatuidad, por su reprimido erotismo y su integridad fanática. Comedia de grato sabor mexicano, su autor mezcla en ella la sátira política con una sutil crítica a la enajenación televisiva y cinematográfica producida en un pueblucho abandonado por la presencia de una gran estrella; el dramaturgo ennoblece al personaje, en un principio rimbombante y fársico, con el descubrimiento de su auténtica personalidad humana, inspirada sin duda en la de una actriz por todos conocida y admirada. Conforme se va alejando de la sátira, la obra gana en su carácter testimonial, pues concluye con la reposada tesis de que no todas las figuras del cine y la televisión son siempre falsas y estereotipadas, producto de la mercadotecnia, porque también las hay humanas y auténticas.

De los sesenta es la versión dramática de su espléndida novela *La casa de la Santísima*, estrenada también por Luis G. Basurto (a él está dedicada) en el Teatro 5 de Diciembre, en 1960, y que comparte los mejores atributos de su desgarradora narración: originalidad en la anécdota, en el desarrollo de la acción y las situaciones; fue editada, en ese mismo año, en la ya incunable colección de Teatro Mexicano que dirigía Álvaro Arauz, quien de ese mismo autor ya había publicado *Estrella que se apaga* y *Las islas de oro*. También de esa época provienen la ya citada *Espada en mano*, que Manolo Fábregas dirigió ese mismo año en el Teatro Chopin; *Ensalada*

de Nochebuena, de 1963, que se tradujo al francés y al alemán, y se montó con mucho éxito en Rostock, Alemania; *El arca de Noé* y *Vestida y alborotada*, de 1965; de 1967, *El círculo cuadrado* y *Los lunes salchichas*; la segunda estrenada por J. A. Brillas en el Teatro Milán y publicada por el mismo Arauz, y vuelta a llevar a la escena por Varela en los ochenta. Luis G. Basurto reestrenó en el Teatro Xola, durante la Olimpiada Cultural de 1968, *El día del juicio*, comedia con la cual se cerró una segunda etapa en la producción dramática de Rafael Solana, y tuvo su estreno mundial con una compañía alemana en Hamburgo. El sello Oasis hizo una hermosa edición de esta comedia, en 1967, junto con *Tres desenlaces*, esta segunda en torno al ya por otros tantos autores abordado tema del teatro dentro del teatro.

Su producción dramática bajó notablemente en la década posterior, entre otras razones por sus muchos compromisos sobre todo con el sector público, pero también porque su trabajo ensayístico precisamente se acentuó por estos años. Sin embargo, vieron la luz, *El hombre de una sola mujer*, de 1970; el vodevil sacramental en tres actos *El arca de Noé*, que aunque data de principios de los sesenta y el escritor publicó en una edición de autor en 1964, junto con *Lázaro ha vuelto*, se estrenó hasta 1972 en el Teatro Julio Jiménez Rueda, en un montaje de A. Tapia que tuvo enorme éxito; y *Camerino de segundas*, que la Universidad Autónoma Metropolitana publicó, como homenaje por su Premio Nacional de Lingüística y Literatura de 1986, en su colección de Teatro Mexicano.

En los ochenta escribió su bellísima paráfrasis shakesperiana *Pudo haber sucedido en Verona*, estrenada en 1982 en el entonces todavía Teatro del Bosque, con Augusto Benedico a la cabeza del reparto, y la cual le mereció a su autor el Premio Juan Ruiz de Alarcón otorgado por la crítica; con alientos de farsa clásica, predomina en ella esa burla matizada de ternura característica sobre todo en el Rafael Solana dramaturgo de la última etapa, en un divertido y aleccionador replanteamiento del drama clásico en donde los ahora viejos Romeo y Julieta hacen hasta lo inhumano por salvar la repetida pasión que sus respectivos nietos se profesan. De 1987 proviene la revitalizante y humana comedia *Una vejez tranquila*, a través de la cual el escritor entonces ya septuagenario plantea la tesis de que el mejor tonificante para quienes ingresan a una tercera edad, y después de largos



Jorge Mistral, José Mojica, Rafael Solana, Chema Lozano, Pedro Vargas y Sonia Amelio

CONTRA EL OLVIDO

años de lucha férrea por sobrevivir, es poder alcanzar una existencia plácida y comprensiva de parte de quienes los rodean.

De por esos mismos años data su sarcástica comedia *Carnes frías*, que Marisela Lara llevó a la escena en el teatro de la Universidad Veracruzana en el Distrito Federal, el Milán, protagonizada por Manolita Saval, y *La pesca milagrosa*, considerada por varios críticos como otra las mejores comedias de Solana por su admirable empleo económico de medios, su trama clara y sencilla, su fluido diálogo de la mejor factura coloquial, y donde el autor recurre al elemento del suspense a partir de una maleta que representa las ilusiones, las esperanzas, las inquietudes y las ambiciones de varios miembros de una pintoresca familia judía, aleccionados todos ellos por el seductor personaje de una abuela, de primitiva y sencilla sabiduría, que les enseña una bella manera del “saber vivir”. En contraste, un molieresco tío usurero que refleja las trampas y los cambios acomodaticios de conducta y de ideología provocados por la esclavitud del oro de la que son víctima tantos líderes públicos y privados; sensibles al llamado de la anciana, una pareja de jóvenes encarna la única esperanza de salvación, pues anteponen su amor a las injustas sumisiones que impone una estructura familiar castrante y conservadora.

Escritor de inagotables creatividad y oficio, a escasos meses de su muerte, acaecida en septiembre de 1992, escribió todavía el maravilloso prodigio de versificación que es

Son pláticas de familia, que en un estupendo montaje estrenó Manolo Montoro, con una lucida escenografía de Memo Barclay, en el Teatro Wilberto Cantón de la Sociedad General de Escritores de México, en 1991, con la todavía bellísima Elsa Aguirre encabezando el reparto. Obra que todavía pudo ver don Rafael en un muy cálido homenaje que recibió en su natal Veracruz, convocado por los propios Gobierno del Estado y Ayuntamiento del Puerto, con la instauración de una placa en la casa donde nació el escritor, como acto medular. Dejó inéditas y sin estrenar —todas sus demás piezas se montaron al menos una vez, y la reconocida *Debiera haber obispas* conoció más de cien diferentes puestas, dentro y fuera del país— otras dos geniales paráfrasis: *Las cuitas del joven Vértiz* y *El décimo Fausto*, a partir, por supuesto, del *Werther* y el *Fausto* de Goethe, escritas también en verso, como revivificación de ese precoz y brillante poeta que en realidad nunca había muerto.

Como su producción cuentística, el teatro de Rafael Solana refleja una filosofía de la vida no sujeta a reglas académicas, sino como producto de su amplia y panorámica cultura, de su condición humanística que se debate entre dos posturas diferentes pero complementarias: la primera, pagana, que percibe al hombre-individuo en su esencia de libertad, en su condición natural; y la segunda, racional y cristiana, que lo contempla como un factor del orden, y obligado a las restricciones. Si bien reconoce la impo-

sibilidad de vivir sin orden, irracionalmente y sin control, a la vez expresa el peligro de dejar que el orden, la razón y el control suplanten completamente a lo biológico e individual, a cuanto nos hace esencialmente humanos y no autómatas. En este sentido, se acerca a la percepción de los existencialistas, quienes consideraban que en efecto el hombre es libre, pero siempre sus opciones de elección estarán “determinadas” por una serie de circunstancias ajenas e incontrolables, llámense coincidencias, accidentes o sencillamente destino. Bien decía Ortega y Gasset que “El hombre es él y sus circunstancias”. Ajeno a una postura determinista de la vida, creía, sin embargo, que todas las veces existirán factores involucrados que influyan sobre la naturaleza de nuestras experiencias, y en este estado, las oportunidades se erigen como única opción de desequilibrio y posibilidad real de existencia; lo contrario, por ende, constituirá irremediamente la negación de la vida.

Gracias a una presencia indiscutiblemente protagónica en el desarrollo de nuestro quehacer escénico, don Rafael fungió por muchos años como secretario de la Unión Nacional de Autores y más tarde, de la Federación Teatral que reúne a todas las agrupaciones del gremio, sin olvidar que dentro de la Sociedad General de Escritores de México llegó a hacerlo también como vicepresidente (entonces propuso a Víctor Hugo Rascón Banda para ocupar la titularidad del ramo de teatro), puesto que a la larga se ha eliminado por poseer lo que en el argot operístico llaman “gettatura”: estando en él murieron José El Perro Estrada, Josefina La Peque Vincens, Luis G. Basurto y el propio Rafael Solana. Él mismo era todo un personaje teatral. Dos espacios de la capital llevan su nombre, el primero de ellos del Seguro Social, inaugurado con un acto protocolario encabezado por el propio autor, y el segundo, que desgraciadamente no alcanzó a conocer en vida, promovido por su sobrina Pilar Colín Solana dentro del flamante Centro Cultural Veracruzano que el gobierno de ese estado tiene en el Distrito Federal.



Atrás: Rafael Solana, Hugo Argüelles, Mario Saavedra, Jacqueline Andere y Luis G. Basurto. Adelante: Margarita Michelena, José María Fernández Unsaín y Griselda Álvarez.

* Capítulo del libro *Rafael Solana: escribir o morir*, de Mario Saavedra, Universidad Veracruzana, Xalapa, México, 2007.

CONJUNTO: NÚMERO 144

CONTRIBUCIONES DE DOCE CRÍTICOS DE NUEVE PAÍSES

La revista *Conjunto* —publicación trimestral especializada en teatro latinoamericano editada por la Casa de las Américas en La Habana, Cuba, desde 1964— dedica su número 144 a la crítica, calificada en la nota editorial como “esa instancia reflexiva que lee el sentido de cada experiencia teatral, tiende puentes comunicativos entre artistas y espectadores y fija su impronta para la memoria histórica de la escena [...] Acto de creación que conjuga ciencia y fabulación, riesgo y placer por el descubrimiento, mediadora entre el discurso del escenario y la recepción del público, vilipendiada y citada como referente de valor, testimonio subjetivo pero invaluable de un estado de la escena, y siempre polémica, la crítica y su vocación exegética es sustento esencial de una revista de teatro”.

El número recoge contribuciones de doce críticos de nueve países —de Argentina, Olga Cosentino y Victoria Eandi; de Brasil, Sebastiao Milaré y Silvana García; de Chile, María de la Luz Hurtado; de Cuba, Osvaldo Cano; de Ecuador, Genoveva Mora; de México, Hilda Saray; de Puerto Rico, Lowell Fiet; de Uruguay, Roger Mirza y Carlos Dimeo, y Carlos Herrera de Venezuela— quienes, en respuesta a la convocatoria de la revista, comparten sus visiones de nuevas puestas en escena del teatro latinoamericano y caribeño, y en algunos casos hasta superan los límites de lo previsto con panoramas de mayor amplitud, a lo que se suman dos reseñas en las cuales los autores, no en todos los casos críticos profesionales —desde el punto de vista de un ejercicio regular—, incluida una dramaturga y poeta dominicana, Chiqui Vicioso, y el cubano Jaime Gómez Triana, como espectadores visitantes o visitados, enfrentan montajes creados en otros contextos culturales. Entrevistas a la actriz cubana Laura de la Uz y al director chileno Rodrigo Malbrán, líder del Teatro La Mancha, y amplios reportes valorativos de dos eventos internacionales —la II Muestra Latinoamericana de Teatro de Grupo de Sao Paulo, reseñada por Vivian Martínez Tabares y celebrada en Brasil, y el encuentro de mujeres Magdalena Piezas Conectadas, celebrado en Barcelona— complementan el ejercicio crí-

tico desde la confesión testimonial y la dinámica confrontación que supone este tipo de encuentros. Además, aparece un testimonio “autocrítico” de un proceso de creación a partir de Beckett en Costa Rica, llevado a escena por el teatro Abya Yala.

Como afirma el editorial: “Así, a la vez que brindamos un panorama actualizado de algunos de los más importantes estrenos de este momento —a juicio de sus analistas—, en distintas latitudes de la América Latina y el Caribe, ponemos a dialogar un amplio muestrario de voces y discursos críticos, métodos de análisis y perspectivas, congruentes con los procesos de creación de sus respectivas escenas”.

Dos aproximaciones teóricas, una del crítico, investigador y profesor mexicano Bruno Bert y otra del teórico francés Patrice Pavis, sirven de pórtico al bloque y focalizan algunos de los principales desafíos a vencer por la crítica teatral hacia el futuro.

En el número 144 de *Conjunto* aparece también el texto de *Fin del eclipse*, del destacado dramaturgo y director chileno Ramón Griffero, obra recientemente estrenada en Santiago.

Para su próxima edición, *Conjunto* anuncia un número monográfico dedicado a la escena mexicana, que contará con colaboraciones de Luis de Tavira, Fernando de Ita y Jaime Chabaud, entre otros.



RGT

Revista Galega de Teatro es una publicación trimestral de la Asociación Cultural Entre bambalinas. Se edita totalmente en gallego y contiene generalmente un tema central, que en el número de otoño de 2007, el 52, es “El uso de la voz dramática en la poesía gallega”; se presentan también textos sobre política teatral, danza, dramaturgia, crónicas de festivales, crítica de espectáculos y un texto dramático que en este caso es una traducción al gallego de *Pipí. Todos tenemos un húmedo y tibio pasado*, de Jaime Chabaud.

LIBROS RECOMENDACIONES

Redacción PdeG



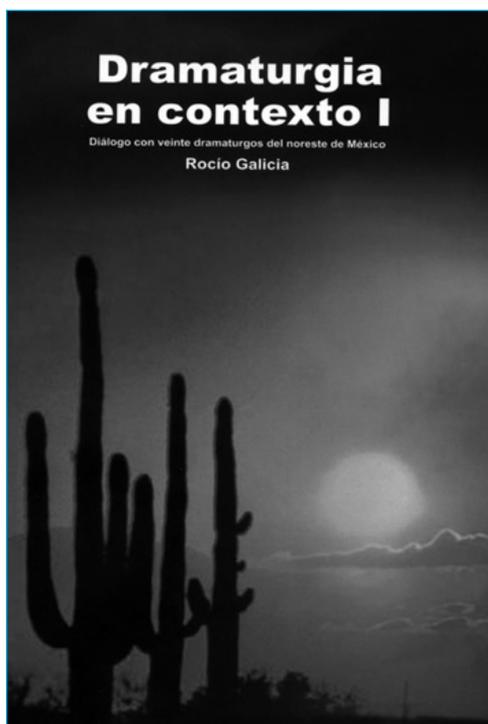
Apuntes sobre Pericles, príncipe de Tiro
Martín Casillas (ed., trad. y notas)

Escrita en colaboración con George Wilkins, quien preparó los dos primeros actos, ésta es una obra considerada como un parteaguas de la creación poética teatral y expresión de una nueva estructura en el corpus shakespeariano. Los cambios con que experimenta Shakespeare con esta obra son de fondo y forma, tanto en lo referente a la palabra como a la construcción poética de las líneas, escenas y actos.

Esta nueva entrega de los Cuadernos del Taller de Lectura de Shakespeare ofrece en el Prólogo una presentación del contexto histórico de la obra, dedica un breve capítulo a

las fuentes principales, otro al análisis de los personajes, contiene sinopsis de los cinco actos de la obra y una historia de las puestas en escena, así como un estudio sobre el estilo de Shakespeare en sus últimas obras.

El Globo Rojo, Cuadernos del Taller de Lectura de Shakespeare # 36, 2007



Dramaturgia en contexto I: Diálogo con veinte dramaturgos del noreste de México
Rocío Galicia

Investigadora del CITRU, la autora emprende esta obra con la intención de sentar las bases para un análisis de la dramaturgia surgida en los últimos años en la zona norte de México. En este primer tomo, dedicado al noreste del país, Rocío Galicia presenta las biografías y bibliografías de 20 dramaturgos de los estados de Coahuila, Chihuahua, Durango, Nuevo León y Tamaulipas, a través de entrevistas que pretenden identificar las influencias y los intereses sociales y estéticos que han hecho del Teatro del Norte, en palabras del doctor José Ramón Alcántara, “un verdadero acontecimiento estético fundamental en el desarrollo del teatro mexicano del nuevo milenio”.

El libro cuenta con un estudio introductorio y entrevistas a: Carlos Almonte, Jesús de León, Joel López Arriaga, Georgina Ayub, Edeberto Pilo Galindo, Manuel Talavera, Antonio Zúñiga, Gerardo Campillo, Enrique Mijares, Mario Cantú Toscano, Hernán Galindo, Hernando Garza, Reynol Pérez, Adolfo Torres, Demetrio Ávila, Ángel Aurelio Hernández, Lorena Illoldi, Altair Tejeda y Medardo Treviño.

INBA/CITRU-Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Noreste, 2007

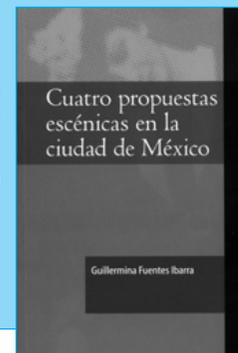
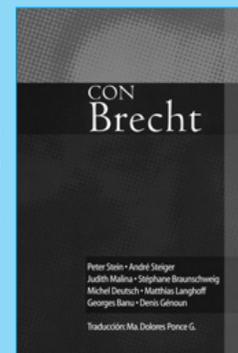
COLECCIÓN TEATRO: NUEVOS TÍTULOS

Javier Salas Escobar

Todos conocemos lo difícil que es hacerse de libros sobre teatro en nuestro país. Existen pocas traducciones y las que hay no siempre cruzan el Atlántico. Por suerte, no toda la vida es llanto y desesperación, la Colección de Teatro del binomio UNAM-INBA dio vida a cuatro libros: *Con Brecht*, una recopilación de entrevistas a creadores que trabajaron con el dramaturgo; *Cuatro propuestas escénicas en la Ciudad de México*, texto histórico por Guillermina Fuentes sobre el teatro en el Distrito Federal durante los años treinta y cuarenta; *Poesía en Voz Alta*, fragmento de la tesis de Roni Unger, traducida por Silvia Peláez; *El training del actor*, coordinado por Carol Müller, donde se reseñan propuestas de prácticas y teorías sobre la actuación: Barba, Brook, Grotowsky, Meyerhold, etcétera.

El primer libro, *Con Brecht*, nos muestra al artista alemán en sus múltiples facetas. Peter Stein, creador de la Schaubühne, lo deshuesa. Él piensa que la ideología ahogó las capacidades artísticas de los textos. Por otro lado, André Steiger, brechtiano de las primeras horneadas, cree que se puede hacer todavía una lectura épica de los problemas contemporáneos. El Living Theater produce de esa manera, según nos cuenta Judith Malina, fundadora de la compañía y alumna de Piscator. Ella cree en el compromiso social de cada actor y persona que trabaja con ellos. Stéphane Braunschweig, el más joven de los entrevistados, piensa que las obras de Bertolt Brecht tienen valor dramático más allá de su valor ideológico. A través de sus opiniones, el lector puede analizar algunos textos, conocer su vida y profundizar sobre quien ha sido considerado creador del teatro épico.

Guillermina Fuentes Ibarra (Ciudad de México, 1953) es maestra en Historia, se graduó en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y lleva 18 años trabajando en el CITRU. En esta ocasión nos ilustra con *Cuatro propuestas escénicas en la Ciudad de México*, libro escrito con gran rigor, tanto en su investigación como en su redacción. Cuenta la historia del teatro en la Ciudad de México —durante los años treinta y cuarenta— a partir de cuatro movimientos: el Teatro de las Artes (1939-1941), creado por Seki Sano; el Teatro Panamericano (1939-1943), dirigido por Fernando Wagner; el Teatro de Medianoche (1940),





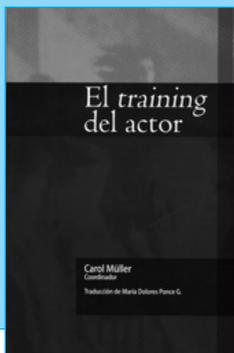
proyecto de corta duración concebido por Rodolfo Usigli; y La Linterna Mágica (1946-1948), fundada por José Ignacio Retes. Todos ellos coinciden en su preocupación por crear un teatro verosímil con un uso novedoso del espacio y a partir de obras con cierto interés social.

El siguiente título, *Poesía en Voz Alta*, es un fragmento de la tesis de Roni Unger, actriz e investigadora estadounidense. La autora hizo un estudio íntimo sobre la agrupación formada, entre otros, por Juan José Arreola, Octavio Paz, Juan Soriano y Leonora Carrington. Ocho años duró la investigación, en los cuales mantuvo pláticas con todos los integrantes del movimiento y consiguió libretos, programas de mano y partituras. Tanto Octavio Paz como Juan José Arreola estaban en contra de la palabra cotidiana en el teatro de corte realista, por lo cual el primero intentó acercar los lenguajes más vanguardistas de la época con su única obra teatral: *La hija de Rappaccini*. El proyecto fue creado por amigos, unos para mostrar un teatro diferente, otros únicamente para divertirse y aprender, todos unidos y sin problemas.

El último libro de la colección no es, para nada, el menos importante. Se trata de *El training del actor*, coordinado por Carol Müller y que constituye un delicioso postre. En él la autora no desea desentrañar los misterios de la actuación ni mostrar la historia de la misma, es más bien un esfuerzo exitoso de recolección de diferentes técnicas actorales basadas en la educación integral del actor —tratado no sólo como cuerpo sino también como mente y espíritu—, desde las primeras escuelas, como la de Stanislavsky o Meyerhold, hasta las más cercanas, como la de Eugenio Barba, Peter Brook o la de Grotowsky. La primera parte del libro es un recuento sobre la invención del *training* actoral, mientras que la segunda es una recopilación de artículos en su mayor parte retomados y desarrollados a partir de las entrevistas llamadas *Poursuites*, hechas en el Conservatorio Nacional Superior de Arte Dramático (1998-1999).

Sólo me queda esperar que estos cuatro títulos no sean los últimos de la colección. Les deseo una lectura sin pausas.

JAVIER SALAS ESCOBAR. Dramaturgo.



Juan José Gurrola. *Memorias* Alegría Martínez

Este libro revela fragmentos de la extensa conversación que mantuvo este director escénico, maestro, arquitecto, fotógrafo, performance, músico, escenógrafo y traductor con la periodista Alegria Martínez.

A lo largo de esta plática, publicada por Ediciones El Milagro y Conaculta, iniciada en 1996 y que integra el tercer volumen de esta colección, el entrevistado aborda partes esenciales de su infancia, su vida en Estados Unidos, su amistad con Juan García Ponce, las tardes de Tívoli, *Poesía en Voz Alta*, lo que llamó su “confabulación secreta”, su paso por el cine, el dibujo, las mujeres y elementos del epifenómeno.

Anécdotas, recuerdos interrumpidos por sus ráfagas de pensamiento, nombres de sus actores y cómplices, así como imágenes en varias de sus etapas, conforman este testimonio del director que, hasta en la muerte, importunó a algunas buenas conciencias.

Ediciones El Milagro-Conaculta, 2007



Tiresias Jam Martín López Brie

En este libro están editadas tres obras de teatro, concebidas como trilogía, donde se retoman personajes de la mitología griega y se los reubica en un contexto contemporáneo, partiendo del cruce de lenguajes para construir un mundo en el que la antigüedad clásica y la modernidad entran en colisión.

En un juego de referencias cruzadas, las obras están contenidas una dentro de otra, de manera que dentro de *Licor de Lete* existe un monólogo que, ampliado y extendido, se convierte en *Tiresias Jam*, donde el personaje cuenta a grandes rasgos lo que ocurre, con un mayor desarrollo en *Órfico Blues*.

El hilo conductor de la trilogía es Tiresias, personaje de la mitología griega que era un adivino ciego y que en algún momento de su vida fue convertido por los dioses en mujer y luego vuelto a su condición de hombre con el don de la adivinación y la longevidad.

Fondo Editorial Tierra Adentro/Conaculta, 2006



SUGERENCIAS FELINAS

III PREMIO NACIONAL DE DRAMATURGIA FERNANDO SÁNCHEZ MAYANS

Pueden participar todos los escritores residentes en la República Mexicana, con una obra de teatro inédita, escrita en español y que no haya sido representada.

Los trabajos deben remitirse a las oficinas del Instituto de Cultura de Campeche, ubicadas en calle 12, núm. 173, entre 59 y 61 c. p. 24000, Centro Histórico Campeche, Campeche, a más tardar el viernes 7 de marzo de 2008.

Los trabajos deberán estar escritos en español y presentarse por triplicado, a máquina o en computadora (con letra de 12 puntos), a doble espacio, en papel tamaño carta y por una sola cara; deberá contener por lo menos 30 cuartillas y una duración no menor a 60 minutos.

Los participantes deberán enviar la obra con seudónimo, y adjuntar a ella, en sobre cerrado e identificado con el mismo seudónimo, sus datos: nombre, domicilio y número telefónico.

No pueden participar: a) obras que se encuentren participando en otros concursos en espera de dictamen; b) obras que hayan sido premiadas con anterioridad c) trabajos que se encuentren en proceso de contratación o de producción.

Convoca: el Instituto de Cultura de Campeche, a través del Programa de Estímulo a la Creación y al Desarrollo Artístico.

Premio: \$150,000.

Fecha límite: 7 de marzo de 2008.

Información: <http://www.portal.camp.gob.mx/C11/C16/premiofernandosanchezmayans/default.aspx>

PREMIO NACIONAL DE DRAMATURGIA JOVEN GERARDO MANCEBO DEL CASTILLO 2007-2008

Pueden participar dramaturgos mexicanos por nacimiento que residan en el país, de hasta 35 años, con una obra de teatro inédita, de tema y forma libre, de entre una y dos horas de duración.

La convocatoria conserva los lineamientos de las ediciones anteriores; la fecha de su publicación fue el 24 de noviembre de 2007 y concluye el 28 de marzo de 2008.

Los autores finalistas se comprometen a participar en un taller de perfeccionamiento en dramaturgia que les permita entregar, al cabo de un mes, una versión trabajada de las obras.

El premio es de \$50,000 pesos, puesta en escena de la obra ganadora en uno de los espacios del Centro Cultural Helénico —en un plazo no mayor de un año—, con cobertura de gastos técnicos, difusión de la temporada y publicación de la obra en el Fondo Editorial Tierra Adentro.

Convocan: el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes con el Centro Cultural Helénico.

Para más información, puedes consultar las bases en: www.conaculta.gob.mx/tierra

“TRASPASANDO FRONTERAS”.

II CERTAMEN NACIONAL DE RELATO CORTO, FOTOGRAFÍA Y PIEZA TEATRAL BREVE

El Laboratorio de Antropología Social y Cultural de la Universidad de Almería, en el marco del X Congreso de inmigración, convoca a este certamen, en el que podrá participar cualquier persona, autores/as aficionados o profesionales, sin distinción de nacionalidad y/o edad, aunque no residan en España, con el objeto de crear un espacio de creación y reflexión, abierta y múltiple, sobre el fenómeno migratorio y su proyección en la sociedad del siglo XXI.

Este certamen, cuyo título es “Traspasando fronteras”, finalizará el próximo 7 de Marzo de 2008, admitiéndose los originales presentados hasta esta fecha que estén debidamente acreditados.

Las obras no podrán haber sido publicadas ni premiadas con anterioridad en otros certámenes. Los originales premiados formarán parte de una publicación interdisciplinar. La organización se reserva la posibilidad de publicar las obras que, aun no estando premiadas, considere de calidad, en todas las modalidades.

El Jurado estará compuesto por profesionales del mundo de la cultura, la literatura y la fotografía, de reconocido prestigio, así como conocedores de la realidad social objeto de este Certamen.

Los premios son los siguientes para las tres modalidades:

Primer premio: 1.200 euros, más Diploma acreditativo, lote de libros y figura de cerámica. Será expuesto y publicado en la obra impresa.

Segundo premio: 600 euros, más Diploma acreditativo, lote de libros y figura de cerámica. Será expuesto y publicado en la obra impresa.

Un *Accésit*: no tiene dotación económica pero sí Diploma acreditativo, lote de libros y figura de cerámica. Será expuesto y publicado en la obra impresa.

Las obras ganadoras pasarán a formar parte de los fondos del Laboratorio de Antropología Social y Cultural, que podrá publicarlas o reproducirlas cuando estime oportuno, siempre citando la autoría y procedencia de las mismas.

Para más información:

Correos electrónicos:

xicongreso@gmail.com

relato.traspasandofronteras@gmail.com

teatro.traspasandofronteras@gmail.com

CONVOCATORIA PARA LA 5ª MUESTRA DE TEATRO TOLUCA 2 MIL 8

El grupo de Teatro Independiente Caminantes invita a los grupos de teatro de México a participar en la 5ª Muestra Nacional de Teatro “Toluca 2 mil 8. No hay quinto malo”, a celebrarse en la ciudad de Toluca, Estado de México, del 23 al 27 de marzo de 2008 para celebrar el Día Mundial del Teatro.

Como grupo independiente, no contamos con los recursos suficientes por lo que el evento se realizará bajo las siguientes normas:

1. El grupo organizador costeará los gastos de hospedaje de los grupos participantes durante dos noches dentro de las fechas del evento, así como la alimentación durante su estancia en la ciudad.

2. El grupo participante costeará su transporte desde su lugar de origen hasta la ciudad de Toluca y su posterior regreso.

3. El número de integrantes por grupo no excederá los 6 participantes, incluyendo actores, director y técnicos, si alguna agrupación llegara con más integrantes se hará cargo de los gastos de los integrantes extras.

4. La selección de los participantes se dará a conocer vía electrónica a los correos que las agrupaciones nos indiquen.

Si deseas participar en esta teatral aventura, envía los siguientes documentos:

Currículum del grupo
Ficha técnica del montaje
Currículum del director

a cualquiera de las siguientes direcciones:

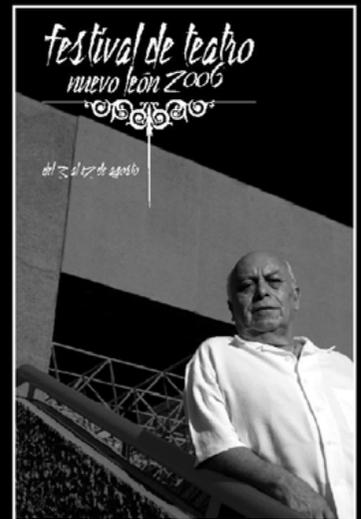
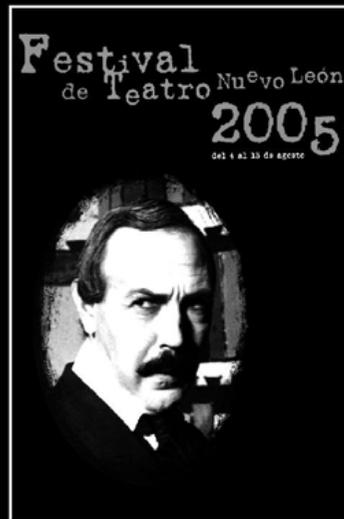
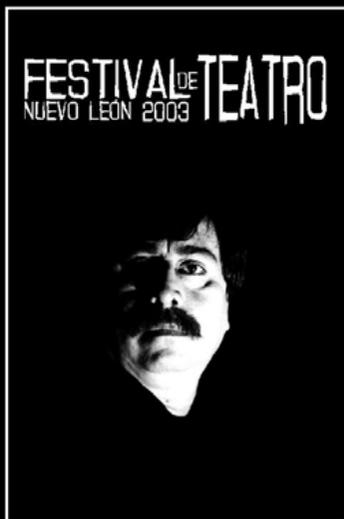
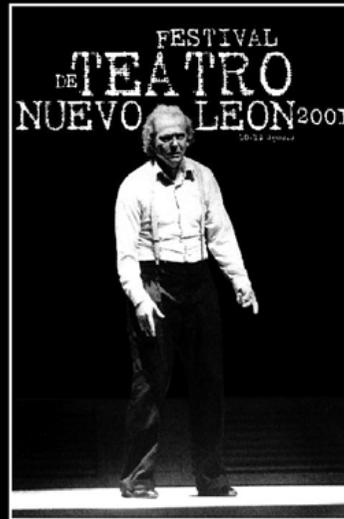
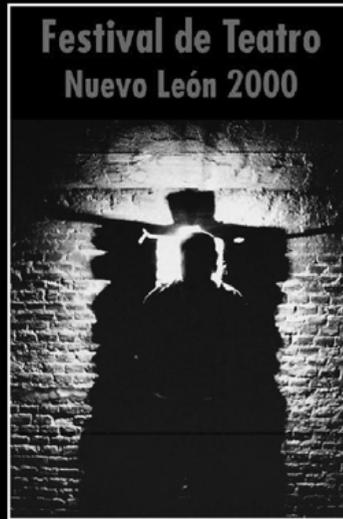
kmikc_77@hotmail.com
kmikc_77@yahoo.com.mx
gpticaminates@hotmail.com

Fecha límite para la recepción de documentos: viernes 22 de febrero 2008.

El programa se dará a conocer el lunes 25 de febrero de 2008.

Para mayor información, envíanos un correo o llámanos al teléfono:

(045) 7224 17 31 46, con Alonso Hernández



informes y propuestas
rvillarreal@conarte.org.mx
(81) 83 43 89 74 al 78

enero



Presentación del Libro
Memorias de un mexicano en la Segunda Guerra Mundial

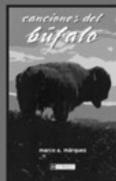
De Arthur L. Figueroa

Presentan Javier Villarreal Lozano y el autor

23 de enero. 20:00 horas

Sala Emilio Indio Fernández

Instituto Coahuilense de Cultura



Presentación de la Colección La Fragua

Canciones del búfalo, de Marco A. Márquez

Signos del viaje, de Gerardo Carrera

Ética y política universitaria, de José María González Lara

El cuerpo incorrupto, de Marina Herrera

Algunas hojas, de Gerardo de Jesús Monroy

La división y otros muertos, de Joel Plata

Presentan Alejandro Páez Varela, Rodrigo Castillo y los autores

31 de enero. 20:00 horas

Sala Emilio Indio Fernández

Instituto Coahuilense de Cultura

MUESTRA
INTERNACIONAL
DE
CINE

FEBRERO

para mas actividades favor de consultar nuestra página en internet

www.icocult.gob.mx

Carlos Pallero

Instituto Nacional de Bellas Artes

TEATRO JULIO CASTILLO

Los locos de Valencia

De Lope de Vega
Dirección: **Gilberto Guerrero**
Del 25 de enero al
10 de febrero

Viernes, 20:00 hrs.
Sábados, 19:00 hrs.
Domingos, 18:00 hrs.



Bajo la piel del castor

De Gerhart Hauptman
Dirección: **Luis de Tavira**
A partir de febrero

TEATRO EL GRANERO, XAVIER ROJAS

Sursum corda

Autor y Director:
Héctor Mendoza
Del 19 de enero al
17 de febrero de 2008

Jueves y viernes,
20:00 hrs.
Sábados, 19:00 hrs.
Domingos, 18:00 hrs.



Los baños

De Paul Walker
Dirección: **Enrique Singer**
A partir del 19 de enero

Sábados y domingos,
12:00 y 13:00 hrs.



Una mujer de negocios

De José Enrique Gorlero
Dirección: **Arturo Ríos**
Del 14 de enero al
4 de marzo de 2008
Lunes y martes, 20:00 hrs.



CICLO DE Teatro en alemán

Obras contemporáneas de Alemania,
Austria y Suiza
Del 13 de marzo al 25 de mayo

Descuento: Estudiantes, maestros, INAPAM, tarjetas Maestros a la Cultura y Sépalo 50% de descuento. Trabajadores del INBA 75% de descuento. Boletos de Gente del Teatro \$45.00. Informes: 52.82.19.64
CONSULTE SU CARTELERA
www.bellasartes.gob.mx

TEATRO EL GALEÓN

Rashid 9/11

De: **Jaime Chabaud**
Dirección: **Raúl Quintanilla**
Del 17 de enero al
17 de febrero de 2008

Jueves y viernes, 20:00 hrs.
Sábados, 19:00 hrs.
Domingos, 18:00 hrs.



SALA XAVIER VILLAUURRUTIA

Derviche

Cuentos sufis para
incomodar a los
convencionales
De: **Ximena Escalante**
Dirección: **Carlos Corona**
Miércoles, 20:00 hrs.



Y Lázaro andó

Autor y Director:
Adam Guevara
Del 21 de enero al
18 de marzo de 2008
Lunes y martes, 20:00 hrs.



¿Quién te entiende?

Autor y director: **Alberto Lomnitz**
Del 15 de febrero al 27 de abril
Jueves y viernes, 20:00 hrs.
Sábados, 19:00 hrs.
Domingos, 18:00 hrs.

TEATRO ORIENTACIÓN

Muerte parcial

De Juan Villoro
Dirección: **Regina Quiñones**
Del 17 de enero al
9 de marzo de 2008
Jueves y viernes, 20:00 hrs.
Sábados, 19:00 hrs.
Domingos, 18:00 hrs.



Las copias

De **Caryl Churchill**
Dirección: **Mario Espinosa**
Lunes y martes, 20:00 hrs.



TEATRO ORIENTACIÓN

Mocasín

EDAD MÍNIMA
6 AÑOS

De **Reynol Pérez Vázquez**
Basado en un cuento Búlgaro
de **Stanislav Stratiev**
Dirección: **Sandra Félix**

Del 26 de enero al
11 de mayo

Sábados y domingos,
12:30 hrs.



TEATRO EL GALEÓN

Alphonse

EDAD MÍNIMA
9 AÑOS

De **Wajdi Mouawad**
Dirección:
Boris Schoemann

Del 19 de enero al
23 de marzo

Sábados y domingos,
13:00 hrs.



SALA XAVIER VILLAUURRUTIA

Arrullos para los niños despiertos

Concierto para mamá,
niña, coneja...
y un sapo

EDAD MÍNIMA
18 MESES

De **Gabriela Huesca y Berta Hiriart**
Dirección: **Perla Szuchmacher**
Del 19 de enero al
23 de marzo

Sábados y domingos, 13:00 hrs.



TEATRO JULIO CASTILLO

La bola risa

EDAD MÍNIMA
3 AÑOS

Autor y director:
Aziz Gual
Del 26 de enero al
11 de mayo

Sábados y domingos,
12:00 hrs.



Centro Cultural del Bosque

Paseo de la Reforma y Campo Marte
PROGRAMACIÓN SUJETA A CAMBIOS

JUEVES AL TEATRO \$30.00



UANL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN



75

Aniversario

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

Obra de Teatro
LA NAVÉ

José Luis Pinada Servín
Autor

Gunnary Prado Coronado
Dirección Escénica

Salma Paola Sánchez Pérez
Asistencia de Dirección

Erandini Catalina Alvarado Villegas
Producción

*Hasam Díaz Hierro,
Javier Bravo Ortega
Breda Oliva Pérez Pérez*
Elenco



**GIRA POR EL
ESTADO DE MICHOACÁN
OCTUBRE DEL 2007.**

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. Alce 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

Cartelera

*Descuento a estudiantes, maestros, Maestros a la Cultura, Sépalo e INAPAM

Publicaciones

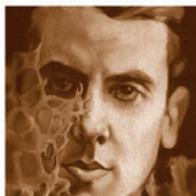
REVISTA ARQUEOLOGÍA MEXICANA

Edición especial núm. 26
Códice Boturini o
Tira de la Peregrinación.
En él se narra la saga del pueblo mexicana en su travesía de Aztlan a la Cuenca de México.
www.arqueomex.com
\$ 60.00



REVISTA BIBLIOTECA DE MÉXICO

Centenario de René Char (1907-1988).
Ensayo del escritor y periodista francés Laurent Greilsamer, René Char, un poeta en armas.
Homenaje a William Blake en los 250 años de su nacimiento. Versión española que Xavier Villaurrutia publicó en 1942 de *Proverbios del infierno*, un fragmento del *Matrimonio del cielo y el infierno*.
Antología de poetas americanos de distintas lenguas, y un artículo del poeta Juan Domingo Argüelles sobre antologías poéticas mexicanas de la historia.
Núm. 101
A la venta en librerías Educal y Biblioteca de México "José Vasconcelos".
Plaza de la Ciudadela 4, Centro Histórico.



Televisión

Canal 22

La cultura también tv... te habla... te escucha

LA DICHOSA PALABRA

Una divertida manera de acceder a los diversos temas de la cultura, así como al conocimiento de nuestro idioma.
Con Laura García, Nicolás Alvarado, Pablo Boulosa, Eduardo Casar y Germán Ortega.
Sábados, 21:00 horas.

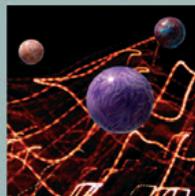


Teatro

SURSUM CORDA

Autor y director: Héctor Mendoza.
Con Laura Padilla, Dora Cordero, Roberto Soto, Fernando Escalona, Georgina Rábago y Francisco Cardoso.
Mariana regresa a su ciudad después de diez años en Europa. Para su enorme sorpresa, comienza a hacer milagros en forma totalmente involuntaria. La fama de milagrera le acarrea, a pesar de todo, un sin fin de calamidades, sobre todo por tratarse de una época en que comienza el levantamiento cristero.
Del 19 de enero al 17 de febrero de 2008
TEATRO EL GRANERO, XAVIER ROJAS.

Centro Cultural del Bosque. Reforma y Campo Marte, Chapultepec Polanco.
Jueves y viernes, 20:00 horas;
sábados, 19:00 horas;
domingos, 18:00 horas.
\$ 150.00*



UNA MUJER DE NEGOCIOS

De José Enrique Gorlero.
Dirección: Arturo Ríos.
Con Mónica Serna y Antonio Vega.
Dentro de una lujosa oficina de una trasnacional el amor se malgasta y se convierte en mercancía de intercambio.
Del 14 de enero al 4 de marzo de 2008
TEATRO EL GRANERO, XAVIER ROJAS.
Centro Cultural del Bosque. Reforma y Campo Marte, Chapultepec Polanco.
Lunes y martes, 20:00 horas. \$ 150.00*



LOS LOCOS DE VALENCIA

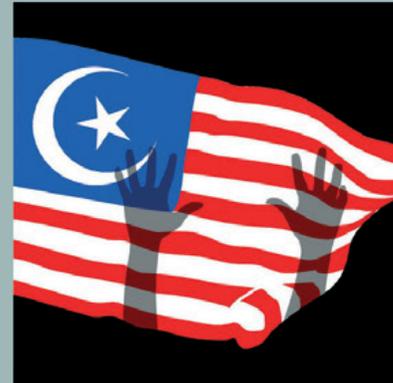
De Félix Lope de Vega.
Dirección: Gilberto Guerrero.
Con Antonio Rojas, Paola Izquierdo, Jorge Ávalos, Fernando Morales, Sharon Zundel, Ortos Soyuz, entre otros actores.
Un caballero llega a Valencia para pedir ayuda a su amigo: en un lance desafortunado ha dado muerte al príncipe Reinero de Aragón. El amigo sólo encuentra una salida; que se refugie, disfrazado de loco, en el manicomio de la ciudad.
Del 25 de enero al 10 de febrero de 2008

TEATRO JULIO CASTILLO.

Centro Cultural del Bosque. Reforma y Campo Marte, Chapultepec Polanco.
Viernes, 20:00 horas; sábados, 19:00 horas;
domingos, 18:00 horas.
\$ 150.00*

RASHID 9/11

De Jaime Chabaud.
Dirección: Raúl Quintanilla.
Con Daniel Martínez, José Sefami, Rosario Zúñiga, Erika de la Rosa, Carlos Torrestorija, Carlos Corona, Carlos Padilla, Israel Martínez, entre otros actores.
Rashid ha recibido una encomienda: ser parte de quienes se inmolarán derribando las Torres Gemelas de Nueva York. ¿Quién, cómo, por qué ha recibido el encargo?
Del 17 de enero al 17 de febrero de 2008
TEATRO EL GALEÓN. Centro Cultural del Bosque. Reforma y Campo Marte, Chapultepec Polanco.
Jueves y viernes, 20:00 horas; sábados, 19:00 horas;
domingos, 18:00 horas.
\$ 150.00*



escuela de escritores sogem

20 años (1987-2007)

*184 premios
nacionales e
internacionales*

Diplomado

Creación Literaria en 2 años

Cursos y talleres

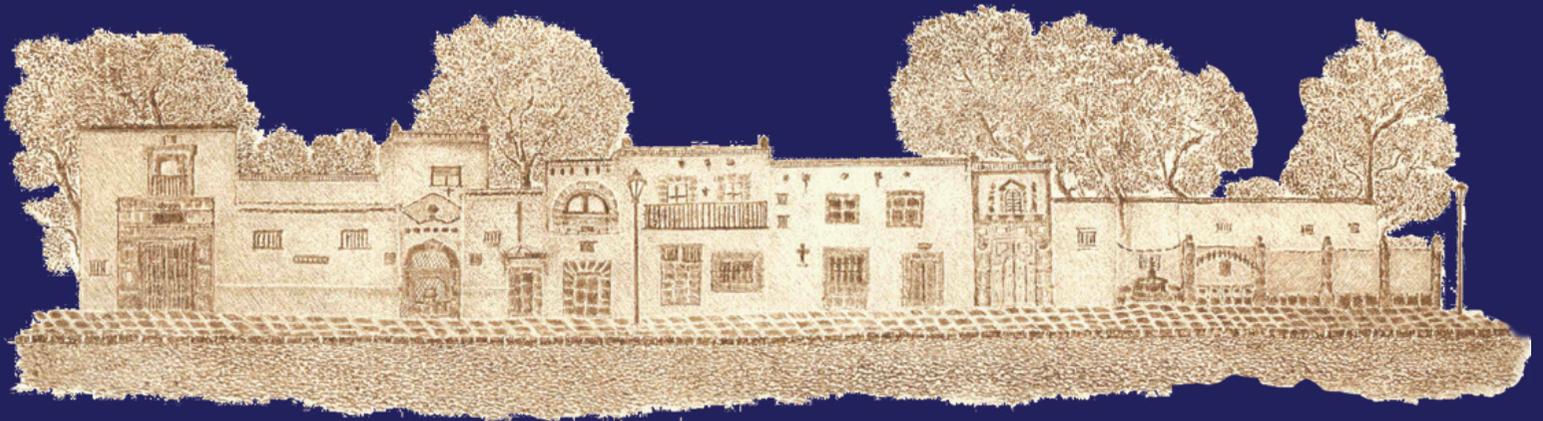
Narrativa

Poesía

Dramaturgia

Guionismo en medios

Cursos para niños



Eleuterio Méndez número 11, Colonia Churubuso Coyoacán, c. p. 04120, México, D. F.

Teléfonos 5688 0597 y 56041738 extensión 220

escueladeescritores@yahoo.com.mx

Atención de lunes a jueves de 5:00 a 9:00 p.m.