

# PASODEGATO

REVISTA MEXICANA DE TEATRO

## PERFIL

ROSENDA MONTEROS:  
PRESENCIA Y VOZ

## HOMENAJE



VÍCTOR HUGO RASCÓN BANDA  
(1948-2008)

## REPORTAJE ESPECIAL

FESTIVAL DE TEATRO DE CALLE  
MAPA TEATRAL FRONTERIZO  
MUESTRA NACIONAL DE TEATRO 2008

## IN MEMORIAM

ALEJANDRO AURA  
JORGE RAMOS ZEPEDA  
GUILLERMO GIL

## ESTRENO DE PAPEL

EN DEFENSA  
DE LOS MOSQUITOS  
ALBINOS  
MERCÈ SARRIAS

## DOSSIER

TEATRO CATALÁN:  
EVOLUCIÓN  
Y PRESENTE



SALVAT, COCA,  
TIERZ, GUAL,  
RAGUÉ, MOLINS,  
VENDRELL



PREMIO  
NACIONAL DE  
PERIODISMO  
2005



PREMIO  
ANTONIETA RIVAS MERCADO  
AMCT 2006



FITLA PREMIO  
INTERNATIONAL LATINO  
THEATRE FESTIVAL OF  
LOS ANGELES 2007



PREMIO  
AGRUPACIÓN  
DE CRÍTICOS  
Y PERIODISTAS  
DE TEATRO  
ACPT 2008



ISSN 1665-4986

9 771665 498006

AÑO 6 / NÚMERO 35, OCTUBRE / NOVIEMBRE / DICIEMBRE 2008, \$50.00 PESOS MEX., \$7 USD, €5

EDICIÓN COLECCIONABLE

35



# Cartelera del ARTE



**GOBIERNO FEDERAL**

octubre - diciembre 2008



Temporada *La danza y sus especies*

**BIGAKU BUTOH**

**KEN MAI**

Por primera vez en América.

Del 13 al 16 de noviembre

**CENTRO NACIONAL DE LAS ARTES.**

**FORO EXPERIMENTAL BLACK BOX**

Río Churubusco y Tlalpan.

*Jueves y viernes, 20:00 horas;*

*sábado y domingo, 18:00 horas.*

\$ 120.00\*

**Literatura**

**28 FILIJ  
FERIA INTERNACIONAL DEL LIBRO  
INFANTIL Y JUVENIL**

Del 15 al 23 de noviembre  
**CENTRO NACIONAL DE LAS ARTES**  
Río Churubusco y Tlalpan.  
ENTRADA LIBRE

**Ópera**

**EN VIVO, DESDE EL METROPOLITAN  
OPERA HOUSE DE NUEVA YORK**

Precios populares  
Temporada de ópera 2008-2009 del MET.  
Vía satélite, transmisiones en directo  
con audio y sonido de Alta Definición.

**SALOMÉ**

De Richard Strauss  
Reparto:  
Karita Mattila, Juha Uusitalo,  
Komlósi, Begley y Kaiser.  
Director de orquesta: Mikko Franck.

**AUDITORIO NACIONAL**  
Reforma y Campo Marte, Chapultepec.  
*Sábado 11 de octubre, 12:00 horas.*

\$ 40.00 a \$ 160.00  
Boletos en taquilla y ticketmaster al 5325 9000



**Exposiciones**

**EL FIN DEL FIN DE LA  
HISTORIA Y  
LA HIDRA VENENOSA**

De Taka Fernández.  
Esculturas, dibujos y  
pinturas que postulan una  
situación ambigua: ¿es esta  
la visión de una Atlántida  
imaginaria a punto de  
colapsar y desaparecer o es  
la visión apocalíptica de un  
mundo futuro planteado  
desde las cenizas de una  
gran ruina?

**MUSEO DE ARTE  
CARRILLO GIL**  
Av. Revolución 1608,  
San Ángel.  
Hasta el 26 de octubre



**Cine**

**50 MUESTRA  
INTERNACIONAL DE CINE**

Más de 20 películas triunfadoras  
en festivales internacionales.  
A partir del 6 de noviembre, 2008  
**CINETECA NACIONAL**  
Av. México-Coyoacán 389, Xoco.  
Tel. 4155 1200  
www.cinetecanacional.net



Programación sujeta a cambios

**Niños**

**ÓPERAÉREA**

*Hechizo, Sueño, Deseo, Aire, Vuelo...*  
Dirección: César Piña.  
Con Lourdes Ambriz y Verónica Alexanderson.  
Divertimiento operístico-acrobático, que introduce a los  
niños y a toda la familia al mundo musical de la ópera.  
**TEATRO JULIO CASTILLO**  
Centro Cultural del Bosque, Reforma y Campo Marte,  
Chapultepec Polanco.  
Noviembre: *Sábados 15 y 22, domingos 16 y 23,*  
*12:00 horas. \$ 70.00*



# La Guía de México **tiempo libre**®

*el entretenimiento muy en su papel*



AÑO 7  
 NÚMERO 35  
 OCTUBRE-DICIEMBRE, 2008



**En portada:**  
 Joan Negri y Lluís Villanueva  
 en *Tirant lo Blanc*. Dramaturgia:  
 Calixto Bieito y Marc Rosich.  
 Dir.: Calixto Bieito.  
 Teatre Romea, 2008.  
 © David Ruano.



**Recuadro de Dossier:**  
 Joan Negri en *Tirant lo Blanc*.  
 Dir.: Calixto Bieito.  
 Teatre Romea, 2008.  
 © David Ruano.

- 5 **ABREBOCA LA TRAGEDIA O EL LENGUAJE DE LA LIBERTAD**  
*JOSEP PALAU I FABRE*
- 8 **PERFIL ROSENDA MONTEROS NO LE PIDAS MUCHO A LOS DIOS...**  
*ENTREVISTA DE IVÁN OLIVARES A ROSENDA MONTEROS*
- 11 **LA CASUALIDAD DE LOS ENCUENTROS**  
*ÓSCAR NARVÁEZ*
- 12 **ROSENDA MONTEROS: PRESENCIA Y VOZ**  
*SERGIO FERNÁNDEZ*
- 13 **SEMBRADORA DE VERSOS**  
*JOSÉ LUIS IBÁÑEZ*
- 13 **SIN ESTEREOTIPOS DE ESTRELLA O DIVA TRAYECTORIA**  
*REDACCIÓN PDEG*
- 16 **HOMENAJE ADIÓS A VÍCTOR HUGO RASCÓN BANDA**  
*LUIS DE TAVIRA*
- 18 **SAUDADE POR RASCÓN BANDA**  
*ROCÍO GALICIA*
- 19 **IN PERPETUUM VÍCTOR HUGO**  
*FERNANDO MUÑOZ CASTILLO*
- 20 **EL ÚLTIMO MONTAÑÉS**  
*FERNANDO DE ITA*
- 22 **REPORTAJE ESPECIAL ARCHIPIÉLAGO DE ESPEJISMOS**  
*ENRIQUE MIJARES*
- 26 **AÑOS TEATRO**  
*FAUSTO RAMÍREZ*
- 28 **FESTIVAL QUE FLORECE MÁS ALLÁ DE LAS PREVISIONES**  
*ENTREVISTA DE LUIS SANTILLÁN A BRUNO BERT*
- 31 **EFEMÉRIDE EL 68 EN EL TEATRO MEXICANO**  
*FELIPE GALVÁN*
- 34 **DOSSIER TEATRO CATALÁN: EVOLUCIÓN Y PRESENTE**  
*COORDINACIÓN: CARMÉ TIERZ Y RICARD SALVAT*
- 36 **PANORAMA GENERAL (1939-2008)**  
*RICARD SALVAT*
- 44 **EL DIRECTOR DE ESCENA EN CATALUNYA**  
*JORDI COCA*
- 47 **LOS DRAMATURGOS DEL SIGLO XXI**  
*CARMÉ TIERZ*
- 50 **EL TEATRO PÚBLICO EN BARCELONA**  
*JOAN MARIA GUAL*
- 53 **EL TEATRO PÚBLICO EN BARCELONA, SIGLO XXI**  
*CARMÉ TIERZ Y RICARD SALVAT*
- 54 **FESTIVALES TEATRALES: AYER Y HOY**  
*MARIA-JOSEP RAGUÉ-ARIAS*
- 58 **VOLUNTAD Y PASIÓN**  
*MANUEL MOLINS*
- 61 **LA CONTEMPORANEIDAD COREOGRÁFICA EN CATALUNYA**  
*ESTER VENDRELL*
- 68 **REPÚBLICA DEL TEATRO JALISCO**  
**TEATRO EXPERIMENTAL DE JALISCO**  
*ADÁN DELGADO SANTILLÁN*
- 69 **ABRILLANTANDO NARICES ROJAS**  
*HUMBERTO ARMAS*
- 70 **MICHOACÁN TEATRO, IDENTIDAD Y ÉTICA**  
*ROBERTO BRICEÑO FIGUERAS*
- 72 **NUEVO LEÓN MNT VS. FESTIVAL DE TEATRO NUEVO LEÓN**  
*ENRIQUE GOROSTIETA*
- 76 **ZACATECAS LA ESCENA DE LA PASIÓN**  
*ROSA ISELA BALTAZAR I.*
- 78 **CAMPECHE EL TEATRO EN EL SURESTE**  
*JESÚS JIMÉNEZ*
- 80 **ESCENA INTERNACIONAL EL MÁGICO SIETE**  
*JORGE FOLGUEIRA*
- 82 **EL TEATRO ARGELINO ACTUAL**  
*ENTREVISTA DE JAVIER SALAS A SUMANE BENAÏSSA*
- 84 **ESCENA JOVEN TEATRO URGENTE**  
*JOSÉ ALBERTO GALLARDO*
- 86 **IN MEMORIAM EL HILITO DE LA RISA**  
*MARÍA ELENA AURA*
- 87 **EL JUGLAR**  
*JOSÉ RAMÓN ENRÍQUEZ*
- 88 **CARTA A JORGE RAMOS ZEPEDA**  
*BENJAMÍN BERNAL*
- 89 **HA PARTIDO UN GRAN AMIGO**  
*ALEJANDRO LABORIE ELÍAS*
- 90 **MEMO**  
*LUISA HUERTAS*
- 91 **PASIÓN POR EL TEATRO**  
*EDGARDO AGUILAR*
- 92 **LIBROS**
- 94 **MÁSCARA VS. CABELLERA**
- 95 **SUGERENCIAS FELINAS 36 FESTIVAL INTERNACIONAL CERVANTINO, 2008**  
*REDACCIÓN PDEG*

**ESTRENO DE PAPEL  
 EN DEFENSA  
 DE LOS MOSQUITOS ALBINOS**

MERCÈ SARRIAS



## PASODEGATO

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  
 ASISTENCIA DE DISEÑO GRÁFICO: GALDI GONZÁLEZ  
 PUBLICIDAD Y ASISTENCIA EDITORIAL: HUGO WIRTH  
 JEFE DE DISTRIBUCIÓN Y DIFUSIÓN:  
 OYUQUI MALDONADO  
 DISTRIBUCIÓN Y MENSAJERÍA: SERGIO SÁNCHEZ  
 ASISTENCIA GENERAL: MARÍA DE LA PAZ ZAMORA

FOTÓGRAFOS:  
 JOSÉ JORGE CARREÓN  
 CHRISTA COWRIE  
 ENRIQUE GOROSTIETA  
 ANDREA LÓPEZ  
 FERNANDO MOGUEL

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

IMPRESIÓN: OFFSET SANTIAGO  
 DISTRIBUCIÓN: PASODEGATO

PASODEGATO, REVISTA MEXICANA DE TEATRO  
 Revista trimestral núm. 35, OCTUBRE, NOVIEMBRE, DICIEMBRE 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: 16654986  
 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,  
 5601 3699, 5601 3876.

Correos electrónicos:  
 editorialpdg@gmail.com, editor@pasodegato.com,  
 distribucion@pasodegato.com, difusion@pasodegato.com,  
 diseno@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 (IECIT)  
 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.

EL CONTENIDO DE LOS ARTÍCULOS ES RESPONSABILIDAD  
 DE LOS AUTORES.

## CATALUÑA, 68 Y DUELO

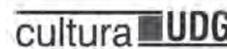
En pocos meses, el gremio teatral mexicano ha perdido a varios personajes muy queridos y significativos desde sus respectivas fronteras. En nuestro número anterior dábamos cuenta de la partida de un eslabón fundamental en la historia de nuestro teatro de la segunda mitad del siglo xx: Emilio Carballido. Al poquísimos tiempo se le unió el extraordinario actor Guillermo Gil, luego Héctor del Puerto, Jorge Ramos Zepeda, y los escritores Alejandro Aura y Víctor Hugo Rascón Banda. Luis de Tavira escribe en estas páginas: “No sabría decir si hay un comienzo para el duelo, pero sí sé que su fin se acoge a la palabra. Víctor Hugo Rascón Banda nos lo enseñó durante los años de su agonía, cuando aún pudo asirse a la vida por gracia de la escritura y fue capaz de transformar en drama la escena misma de su propia muerte.” Sin duda con este dramaturgo, desaparece un luchador social y defensor de la cultura que no ganó todas las batallas. Dejó pendientes muchas cosas. Una de las más graves: recuperar la exención de impuestos para los derechos de autor. Larga se ha vuelto la lista de las gentes de teatro muertos en breve lapso. Remontar *Salón Calavera* de Aura, por ejemplo, podría ser también un pendiente del gremio. Descansen en paz.

Este año el Festival Internacional Cervantino estará dedicado al estado de Campeche y como “país invitado” tiene a Cataluña. La importancia de que esta autonomía del estado español sea el “país invitado” es obvia por las razones culturales e históricas que la caracterizan. También es para nosotros importante dedicar el *Dossier* de este número a Cataluña por todo lo que ha significado para la vida cultural de México el paso de grandes intelectuales y dramaturgos por nuestro territorio durante el franquismo. Con el apoyo del Institut Ramon Llull, la Associació d’Investigació i Experimentació Teatral (AIET), bajo la coordinación de Carme Tierz y Ricard Salvat, ha preparado este repaso histórico de las tendencias del teatro catalán de, prácticamente, un siglo. Sin duda su revisión —como toda de esta índole— generará polémicas y habrá grandes ausencias, pero el panorama está planteado para que el lector mexicano y latinoamericano comience una aproximación del teatro catalán del siglo xx.

Este año se llevará a cabo la XXIX Muestra Nacional de Teatro en Ciudad Juárez. En este número hemos querido hacer un panorama del teatro de la región para ponderar el contexto donde se ha de desarrollar esta fiesta anual.

Por último, un pendiente que se nos queda en el tintero es el tema del 68 mexicano: ¿cómo modificó el movimiento estudiantil y la masacre de Tlatelolco al teatro, a sus creadores, a la visión del mundo de una generación? La colaboración de Felipe Galván es un recordatorio de ese pendiente que nos agarró con las manos en la imprenta.

JAIME CHABAUD



festival  
INTERNACIONAL



**RODARÁ**

Pantomima, danza, circo y clown



**11** AÑOS

**DEJANDO HUELLA**

DEL 22 AL 23 DE NOVIEMBRE MÉXICO D.F.

DEL 24 AL 30 DE NOVIEMBRE PUEBLA

**2008**

# LA TRAGEDIA O EL LENGUAJE DE LA LIBERTAD\*

Josep Palau i Fabre (1917-2008)



Entrega de la primera edición de obras de Palau i Fabre en lenguaje braille (para invidentes). En la foto: Joan Heras, presidente de ACIC —Associació Catalana per a la Integració del Cec— (izquierda), Hermann Bonnín (centro), Josep Palau i Fabre (derecha). © Archivo AIET.

La tragedia no es, en conclusión, el Reino de la fatalidad, ni tampoco el de la libertad, sino, como ahora se nos precisa, el de la posibilidad humana de medirse en libertad.

Tendremos que lamentar siempre que los dos *Prometeos* que seguían al *Prometeo encadenado* de Esquilo y que formaban trilogía con él se hayan perdido, porque sin duda el problema de la libertad se desvelaba en ellos de forma excepcional. Como ya lo hemos insinuado, lo que caracteriza a los héroes trágicos es la plena conciencia del propio sacrificio y la plena aceptación del mismo. “Queriendo, queriendo he errado, no lo negaré: por socorrer a los mortales yo mismo me he buscado sufrimientos”, dice Prometeo. Y Antígona, en *Siete contra Tebas*: “Así, toma tu parte en sus males, alma mía, voluntariamente para quien ya no tiene voluntad, viviendo para quien ya está muerto, con un coraje de hermana”. Thomas Becket, en *Asesinato en la catedral* (Anouilh considera esta tragedia de Eliot como un drama), sin hacer nada por provocar ni precipitar la acción, pero presintiendo los acontecimientos y aceptándolos, presintiendo su martirio y aceptándolo, sin provocarlo ni buscarlo, dice a sus feligreses: “...queridos, creo que nunca más predicaré para vosotros, y es posible que pronto tengáis



otro mártir”. El fragmento que hemos citado del *Pugachev* de Esenin prueba la absoluta conciencia, por parte de éste, del acto que se dispone a cumplir. Perlimplín, en la obra de Lorca que lleva este nombre, dice a Belisa: “Como soy un viejo, quiero sacrificarme por ti... Esto que yo hago no lo hizo nadie jamás. Pero ya estoy fuera del mundo y de la moral ridícula de las gentes”. Shakespeare, en su testamento, *La tempestad*, parece darnos la misma respuesta que Esquilo. Ariel sirve, como los hombres de nuestra generación hemos aprendido de Carles Riba, para conquistar la libertad.

\*Fragmento del ensayo *El mirall embruixat [El espejo embrujado]*, Palma de Mallorca, Moll, 1962.

**JOSEP PALAU I FABRE.** Narrador, dramaturgo y ensayista catalán experto en la obra de Pablo Picasso, Palau i Fabre falleció en febrero de 2008, dejando un importante legado a la literatura y el arte catalanes con su obra en narrativa, teatro, traducción, ensayo y crítica de arte.

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](mailto:broadcast@teletec.com.mx) • [ventas@teletec.com.mx](mailto:ventas@teletec.com.mx)



# SAN LUIS POTOSÍ

**XXVIII FESTIVAL INTERNACIONAL DE  
DANZA CONTEMPORÁNEA *LILA LÓPEZ***

1 al 12 de octubre, 2008

**XI FESTIVAL DE MÚSICA ANTIGUA Y BARROCA**

31 de octubre al 7 de noviembre, 2008



SECRETARÍA DE CULTURA

[www.culturasp.gob.mx](http://www.culturasp.gob.mx)

ENTREVISTA A ROSENDA MONTEROS

# NO LE PIDAS MUCHO A LOS DIOSES PORQUE PUEDE SER QUE TE LO CONCEDAN

Iván Olivares

Mujer tenaz y rebelde, con una vida dedicada al teatro como actriz, directora y productora, Rosenda no sólo vive de sus glorias pasadas, sino su presente.



*Comencemos por el Foro Dramático de México...*

Al Foro Dramático de México tengo que darle un destino ahora. Se instituyó en 1992 y se hicieron varios montajes hasta 2005, cuando hicimos un montaje de cuatro obras de Luisa Josefina Hernández de corta duración, la historia de una familia a lo largo del tiempo y que ella llamó *El galán de ultramar*. Leí el libro y decidí hacer la adaptación juntando las cuatro obras en una: *Ultramar*. Lo hicimos como un homenaje a Luisa, merecidísimo porque es una figura muy importante en la literatura mexicana. Hablé con Ramiro Osorio para ver si le interesaba que estrenáramos, y con tan buena suerte que no sólo se interesó, el Festival Cervantino la haría; me dirigí al Fonca para pedir un apoyo, me lo dieron y pedí a Bellas Artes y la UNAM que se sumaran. Estrenamos en septiembre de 2005, fue un montaje bello.

*Como productora, ¿cómo ves la situación del teatro ahora?*

Es muy difícil, al grado de que desde diciembre de 2005 el Foro no ha vuelto a estrenar. Un grupo de actores debería estar experimentando siempre, dando la batalla para mantenerse fresco y actualizado, pero no sirve

de nada si los resultados no tienen la meta de un foro, así no tiene sentido.

*Ahora se ofrecen 30 funciones y el actor está acostumbrado a ensayar una obra para dos meses y luego buscar otra...*

Lo tengo muy claro. Fracasé en tratar de formar un patronato que sostuviera al Foro Dramático. Hasta ese momento tuvimos apoyo del Fonca, pero eso no sucede siempre, depende de si están de acuerdo con la obra y de los criterios del jurado. Tuve que picar piedra para que el Cervantino, Bellas Artes y la Universidad me apoyaran. He metido mucho dinero al teatro; cuando empezamos *La casa de los siete balcones*, necesitaba actuar, y decidí dirigir y producir. Lo disfruté muchísimo, pero no recuperé el dinero invertido. Nunca me ha pesado, y si tuviera otra vez posibilidad de hacerlo, volvería a invertir porque me apasiona el teatro. Es mi elección vivir en el teatro, así que tengo que aspirar a vivir de él.

Empecé a dirigir por una especie de ley de gravedad, fui cayendo poco a poco en la necesidad de hacerlo; no es que un día dijera, "Voy a producir, voy a dirigir", fue dándose, necesitándose.

Acabo de encontrar una obra que me apasiona, pero no creo poder hacerla en este momento porque hay otros proyectos. Es una obra de Víctor Hugo Rascón Banda, mi muy querido, que se llama *Apaches* y me gustaría dirigir. Pero sucede que me enteré de la convocatoria del Fonca para conformar la Compañía Nacional de Teatro, con Luis de Tavira a la cabeza, un proyecto muy bien pensado, que me tocó muy adentro, al grado de que sentí que era un lugar al que pertenezco, que debía estar ahí por derecho propio. He dedicado mi vida al teatro, tengo muchos años y desde los 20 estoy en él; y el teatro me está pagando ahora. Siento que este nombramiento es el premio a más de 50 años de profesión. Puedo haber pasado malos momentos pero vivo bien. Me hace falta lo más importante para un artista: el trabajo creativo, y a esta edad es difícil que se te brinde; pero he aquí que el teatro me lo brinda.

*Fuiste una actriz joven que muy pronto conoció una carrera con mucho reconocimiento, ¿qué hizo que no te perdieras en esa fama?*

No creémela. Siempre estuve rodeada de

personalidades de la cultura, del arte. Pero estos criterios eran distintos en la época de que te hablo, los cincuenta, en la que crecí en medio de voces que me enseñaron muchas cosas, con personas que me dieron una estructura sin proponérselo. Nunca encontré la mesa servida, fue una lucha a brazo partido que no me permitió caer en la idea del éxito. Terminaba agotada después de cada lucha; y sí, tuve éxito en cada cosa que emprendí, pero como ya tenía la siguiente meta, me dediqué a enfrentar las siguientes dificultades.

*¿En qué momento descubriste el teatro como forma de vida?*

Siempre lo supe, Iván; pude haber elegido lo más fácil y permitir que me casaran con un buen partido, pero a mí me gustaba el arte, la danza, de niña me llevaban a ver zarzuelas, me gustaba el canto y de la escuela me llevaron al teatro y me arrobaba frente a aquella atmósfera, quería estar ahí. Tenía la dificultad de que mi familia de México, mis tíos, no querían eso, pero en la escuela siempre me apuntaba en cursos sin pedir permiso, y recurrí a los maestros para que intercedieran por mí. Después, aunque seguí estudiando mi carrera, me escapaba a tomar clases de danza con Nina Shestakova, famosísima en la Colonia Juárez.

Después de que me gradué, me enteré de que había una escuela de teatro con un maestro muy bueno, Seki Sano, y fui a averiguar cuánto costaba. Le pedí permiso a mi jefe, y en mi casa dije que iba a trabajar horas extras. Así empecé poco a poco a estudiar. Un día me traje a mi mamá, que vivía en Veracruz con mis hermanos; la traje, tomamos un departamento aquí en Sevilla y Tokio. Me fui a vivir con ella y empecé a trabajar muy duro. Cuando noté que la casa podía funcionar por sí misma, o sea que mi madre estaba muy holgada para poderla manejar, le dije: "Ya no quiero trabajar, no quiero checar tarjeta, quiero hacer teatro y cine". Yo tenía 20 años y me apoyó, así que renuncié, y me dediqué de lleno a lo mío: encontré la escuela de la ANDA.

Un día nos avisaron que se iba a estrenar un teatro, el de los Insurgentes; fui y me contrataron dentro del cuerpo de baile, así que yo inauguré el Teatro de los Insurgentes, me dieron un papel de "palmera".

Yo me había conectado con una escritora española, María Luisa Algarra, quien estrena-

En *Rapiña* (1975), de Carlos Enrique Taboada. <  
© Archivo personal de Rosenda Monteros.

ba una obra en la antiquísima Sala Guimerá que después se convirtió en el Teatro del Caballito y ahí presentamos *Casandra*, con Tara Parra, Carmen Sagredo, Virginia Gutiérrez, Luis Gimeno, Julio Taboada, Farnesio de Bernal y yo, que era la criadita, que decía: “La mesa está servida”. Luego nos dijeron que había una película que se filmaba en los Estudios Churubusco, dirigida por un tal Alejandro Galindo, buscaban extras y fui, pero no me dejaron entrar. Me quedé en la esquina, iba a dar vuelta un coche, pero se detuvo y me acerqué: “¿Puede hacer favor de meterme?, vengo a entrevistarme con Alejandro Galindo”. Me contestó: “Soy Jesús Bracho, escenógrafo de la película, súbete”, y me metió. Hice mi minúscula participación, muy contenta, y me pagaron muy bien.

Después vino Julio Bracho, mi marido, y con él entré a otro nivel de conocimiento de personalidades. En medio de esto fue cuando se presentó la mujer de Álvaro Custodio, quien fue mi maestro durante cinco años de teatro clásico español. Ahí estaba ya definitivamente trazado mi camino en el teatro. Luego mi trabajo se extendió a Europa, donde estuve 10 años, de 1960 a 1970, haciendo teatro, cine y televisión, entré de lleno a las tres cosas. Había dejado mucha televisión hecha, algunas películas, la primera fue *María la Voz*, dirigida por Julio y basada en un cuento de Juan de la Cabada. Hice mucho cine en Europa; aquí, poco.

¿Trabajaste con Marcel Marceau?

Él tenía un enfoque nuevo en sus obras: en lugar de sus microespectáculos, atacaba obras completas como *El abrigo*, de Gogol, e iba a hacer *Don Juan*. Yo estaba en París con Luis Buñuel. Acabábamos de hacer *Nazarín* en México y Buñuel me había invitado para presentarme con sus representantes en París, pues él pensaba que yo era un elemento para Europa; así que me presentó con su gente. Yo tenía un amigo muy querido, un pintor que vivía en un edificio de artistas, en la Boucherie, justo en frente de Nôtre-Dame, y ahí vivía Marcel Marceau. Mi amigo me dijo que me presentaría con él, y ahí vamos. Marceau estaba terminando su temporada con un espectáculo hermosísimo con mucha compañía. Después del espectáculo, fuimos a saludarlo al camerino y se quedó como hipnotizado,

preguntándome quién era yo y terminó proponiéndome que hiciera su *partenaire* en *Don Juan*. Quedé pasmada; nunca lo había hecho. Él dijo: “¿Pero eres bailarina?”. Yo había tenido un entrenamiento constante de bailarina pero no me dedicaba a eso. Me preguntó si podía hacer una audición para el personaje y yo con audacia le dije que sí, pero que regresaba a Madrid. Me dijo: “Usted oirá de mí”. Una semana después me llamó y me dijo que enviaba el boleto de avión para que fuera a París. Y ahí voy, me estaban esperando en el aeropuerto, me llevaron a un camerino del teatro y me dejaron como tres horas esperando; estaba ya desesperada, hasta que llegó el maestro, me llevó al foro y me llevé una sorpresa cuando vi a toda la compañía sentada en el patio de butacas y él arriba presentándome. Dijo que yo había tenido la generosidad de aceptar una audición que procedería inmediatamente, y que sería aceptada dependiendo del voto que recibiera de la compañía. Pensé: “Qué cabrón, ¿cómo no me dijo antes?”; pero ahí estaba y pues adelante. Me explicó la escena y me dijo: “...su turno de actuar”. Improvisé algo de danza lo mejor que pude y cuando terminó la música, Marceau les preguntó a los de la compañía qué opinaban. Fue unánime, Iván, no hubo un solo voto que no dijera que sí, me quedé. Fue una experiencia extraordinaria. Los representantes me empezaron a buscar para hacer cosas en la televisión francesa, me contrataron en Inglaterra para películas, tuve una temporada de teatro en París con Marceau en *Don Juan*, exitosísima, y aparte tuve una temporada de teatro en Madrid. En Londres hice mucho cine con locaciones de distintas partes del mundo. Luego me llamaron de Italia para una película y así pasaron 10 años. Pero yo tenía a mi madre en México y estaba enferma; no quería que algo sucediera en mi ausencia y me vine en 1970.

*Había pasado el 68, te tocó en París...*

En París hubo un movimiento muy fuerte, y aquí lo nuestro... Me afectó mucho cuando llegué. Al volver, se inició otra etapa de mi vida, la que veo como dividida en tres etapas: la de juventud antes de irme, una europea durante diez años y otra en México.

*Hamlet es una obra que querías hacer desde hacía mucho tiempo...*



Fue un proyecto que concebí como veinte años antes. Fue toda una heroicidad, pues era muy profunda mi convicción de hacerlo. Un día me llamó Luis G. Basurto y me dijo: “¿Por qué no haces *Hamlet*?” “Luis, tengo 58 años”, dije, pero resurgió mi antiguo deseo. Nos pusimos manos a la obra, él me embarcó y se quedó en tierra; fue un montaje coreográfico por el cual nos criticaron mucho, pero hubo muchas alabanzas también, fue polémico. Martha Luna dirigió y el aspecto visual estuvo a cargo de Guillermina Bravo. Recibimos muchos premios y tuve la satisfacción de hacer realidad un sueño. ¿Conoces ese dicho —algunos dicen que es de Sor Juana—: “No le pidas mucho a los dioses porque puede ser que te lo concedan”?, así fue.

*Hiciste mucho teatro español...*

Es mi base, yo sostengo que experimentar el verso del Siglo de Oro constituye la escuela de todos los géneros.

¿Qué personaje recuerdas que te haya marcado o al que le tengas más aprecio?

Ninguno en particular, aprecio todos los que hice; desde la palmera, cada uno significó un esfuerzo en su momento, una ilusión. Y como cada uno es posterior al otro, me situaba en otro conocimiento, en otra experiencia, en otra madurez. Tengo en el corazón a la Genoveva de la *Casa de los siete balcones* porque fue el último que hice.

¿Algún personaje que no hayas hecho y que quisieras hacer?

Un papel que me hace guiños es el de la Celestina, pero una Celestina distinta a la que hemos visto hasta ahora.

*Hiciste Areusa...*

Y luego Melibea. Tendría que ser una Celestina basada en una lectura muy especial de la obra, no la “viejecita alcahueta”, sino salir de ahí, romper el molde; eso se me antoja mucho.



➤ *Yerma* (1974), dir. Manuel Montoro.  
© Archivo personal de Rosenda Monteros.

*Hablemos de Poesía en Voz Alta, ¿cómo te integraste?*

Me invitó Juan Soriano, que era mi amigo. Yo acababa de hacer *Bodas de sangre* y le dije que sí sin tener idea, pues decía que sí a todo lo que era trabajo, no lo pensaba demasiado; con el tiempo me di cuenta de lo que había significado Poesía en Voz Alta. Participé en los dos primeros programas. Se puso *La hija de Rapaccini*, de Octavio Paz, con Manola Saavedra y Carlos Fernández, un actor muy prometedor. Juan José Arreola hacía de Rapaccini. En esa época también, yo tenía que hacer *La carroza del Santísimo*, a la que me invitó Álvaro Arauz, quien hizo una adaptación a partir del original en francés. Yo estaba en Poesía en Voz Alta pero no sabía si iba a ser una compañía estable o terminaría en el programa siguiente. Finalmente, duró como siete programas pero se fue diluyendo; fue una lástima. Yo tenía ya un compromiso con Arauz y Pepe Hernández, el productor, y Xavier Rojas, el director; luego se vino inmediatamente la película *Los siete magníficos*, y ya no pude volver. En ocasiones regresé como amiga nada más, para ver ensayos y después el estreno. El último programa lo dirigió mi amigo y maestro José Luis Ibáñez y fue *Las criadas* de Jean Genet, con Ofelia Guilmáin, Rita Macedo y Mercedes Pascual. ¡Indeleble! Con el tiempo me di cuenta de que Poesía en voz Alta fue un movimiento fundamental en el teatro de México, el cual se dividió en antes y después: cambiaron las propuestas del montaje de las obras y se le dio un valor poético a la palabra; se eliminaron las grandes escenografías y se comenzó a manejar una corriente minimalista en el teatro, algo que yo tomé con el tiempo.

*¿Cuál era la respuesta del público?*

Extraordinariamente buena. Iban todos los intelectuales de la época, quienes en ese entonces tenían una fuerza que ahora no tienen; ahora cada quien va por su lado. Ellos mismos escribían críticas; ahora se hacen sólo reseñas. Debutamos en un teatro pequeño, El Caballito; tal vez si se hubiera presentado en un teatro grande no hubiera pasado nada, pero ahí se llenaba. Se fueron experimentando distintos espacios. *Las criadas* se hizo en el

Virginia Fábregas, el actual Fru-Fru, y fue un éxito. Hasta la fecha la gente quiere saber de Poesía en Voz Alta.

*Te fuiste una década a Europa, ¿cómo encontraste el teatro en México cuando regresaste?*

Había cambiado, habían surgido actores, directores, era otro mundo, más grande, impactante; el teatro, porque el cine estaba muy mal, fue la época del cine de ficheras. En el teatro había una inquietud teatral extraordinaria.

*En cuanto a la construcción actoral, uno aprende en la escuela o por la experiencia distintas técnicas, ¿tú cómo abor das un personaje?*

Uno aprende más de la experiencia. Cuando leo una obra de teatro y ya tengo adjudicado un personaje, voy teniendo una idea espontánea: mi organismo, mis vísceras y mi intelecto lo vomitan, pero no fijo nada. Voy viendo las entretelas de toda la obra y a mi personaje. Cuando llego con el director, a las primeras lecturas, al trabajo de mesa, siempre espero que él me diga qué quiere del personaje, y he visto que nunca estoy desencaminada, casi siempre coincido con la visión del director. Lo que importa es que todos contemos la misma historia que el director quiere contar, no que yo cuente algo y tú el cachito de otra cosa. Como directora, me rige fundamentalmente el objetivo de contar esa historia, y si alguien está en desacuerdo, lo meto al carril.

*¿Te ha parecido algún personaje más difícil que otro en tu trayectoria, hay alguno para cuya construcción hayas tenido más problemas?*

Todos son difíciles, pero eso es un placer para el artista, un reto, es algo que disfrutamos mucho; pienso que no hay personaje fácil, todos tienen su dificultad.

*Hablemos de la Compañía Nacional de Teatro.*

Algunos consideran que no va a funcionar, que es cosa de cuates y tantas tonterías, ¿pero por qué no pensar que puede ser algo bueno, un frente para dar una batalla importante y en el que se lleve gente al teatro?, pero al teatro, eso de llevar *el teatro a la gente...* Para explicarlo: si estoy en el Teatro Helénico, puedo ir a la gente cambiando a otro teatro en otro rumbo, pero llevar el teatro a la gente llevándolo a una plaza pública no creo que funcione porque hay veinte personas atentas y cien con el de los churros, el perro calleje-

ro, el niño que grita “¡Mamá!”. No es posible, no hay mística, no hay silencio, no hay la atmósfera que se necesita. Estoy en contra de las funciones que se llevan a las escuelas: ¿por qué mejor no se alquila un autobús y se lleva a esos niños al teatro? Yo conocí así el teatro y aprendí a amarlo.

*La concepción de la realidad en el espectador ha cambiado mucho a partir de programas de televisión como los reality y talk shows, videoclips, Internet, el celular con cámara, todo ese bombardeo vertiginoso de imágenes, ¿cómo ves al teatro y al espectador en relación con esto?*

Sucede que si van al teatro les tiene que aburrir lo que ven, les parece lento, mucha palabra, y la palabra no les interesa, no la conocen porque su vocabulario es así de chiquito; de modo que yo no apostaría por darles gusto, yo apostaría por combatir eso, sobre todo si se empieza desde la escuela. Para eso debe servir el teatro, no para darles gusto, no para presentar a la gente un espectáculo más de los que ya tienen, sino para regresarlos poco a poco, con inteligencia, a entender que el máximo don del ser humano es la palabra. Hay que recuperar la capacidad del individuo de apreciación del mundo, la naturaleza, los sabores, la palabra, la música; ésta es una tarea fundamental del teatro. No se puede ir en contra de las generaciones nuevas, pero podemos inculcar en ellas algo de lo que se está dejando atrás.

*Salvador Novo decía que eras muy rebelde y lo celebraba.*

Siempre lo fui y hasta la fecha soy así. He sido muy abierta en mi vida; estoy en contra de los convencionalismos morales. Y estoy muy feliz de vivir; no cambiaría nada de mi vida, soy muy afortunada y siempre he luchado, pero sin que ello sea un sacrificio. No pediría más de lo que tengo. Si algo me faltaba era poder trabajar en lo que me apasiona y estar remunerada para vivir dignamente, pero ha llegado y hay que hacer honor a todo eso.

Tavira me preguntó en la entrevista: “¿Cuál es tu tarea?”, mi respuesta fue: “acabalar mi camino teatral”, no lo he acabalado todavía, ésa es mi tarea.

IVÁN OLIVARES. Dramaturgo y director de escena.

# LA CASUALIDAD DE LOS ENCUENTROS

Óscar Narváez

La casualidad suele contener acontecimientos que perduran para siempre. Mi encuentro con Rosenda Monteros lo constata. En 1986 coincidimos, butaca con butaca, en el Foro Shakespeare para ver la obra *I Poli*; ella me pidió mi teléfono y me dijo que estaba levantando un proyecto y que le gustaría que yo participara en él. Dos años después, estrenábamos *Hamlet* en el Teatro Hidalgo, producida por ella, bajo la dirección de Martha Luna y Guillermina Bravo. La puesta en escena despertó una enorme curiosidad en el medio teatral, era la primera vez en México que una actriz representaba al príncipe de Dinamarca. Rosenda lo logró con creces; su talento, perseverancia, disciplina y pasión con que construyó el personaje la llevaron a ello. El riesgo era enorme, el morbo del medio aún más, pero para nadie es un secreto que Rosenda es una mujer intrépida, asumió el compromiso y logró una actuación memorable. Adriana Roel interpretando a Gertrudis, Luis Cárdenas a Horacio, yo en el papel de Claudio. Con un numeroso grupo de jóvenes actores, acompañamos a Rosenda en esta maravillosa aventura, logrando más de 200 representaciones. A partir de este montaje establecimos un compromiso profesional y una amistad que nos ha llevado a caminar por los escenarios casi en paralelo.

Desde sus inicios, como palmera en el Teatro Insurgentes, hace más de 50 años, su paso por Teatro Español Clásico de México, Poesía en Voz Alta, el cine mexicano, americano y

*Hamlet* (1990), dir. de Martha Luna y Guillermina Bravo, montaje en el que Rosenda interpretó al príncipe de Dinamarca. © Archivo personal R. Monteros.



europeo al lado de actores como Yul Brynner, Steve MacQueen y directores como Buñuel, Bracho, Alcoriza; su incursión en el teatro de España y Francia al lado de Nuria Espert y Marceau, Rosenda ha acumulado un sinfín de experiencias y conocimientos que, aunados a su inquietud constante, la han llevado no sólo a buscar caminos actorales diferentes, sino también a asumir el riesgo de la producción teatral y después la dirección escénica, misma que estudió con maestros como Ludwik Margules.

Recuerdo que cuando estábamos en funciones de *La casa del español*, de Víctor Hugo Rascón Banda, producida por ella y con la dirección de Enrique Pineda, nos propuso a Sonia Furió y a mí fundar una compañía de teatro que se dedicara no sólo al montaje de obras sino que además incursionara en la investigación y el perfeccionamiento actoral. Así nació Foro Dramático de México bajo la dirección artística de la propia Rosenda. Con gran entusiasmo, abrazamos el proyecto. Después de varios meses de investigación, análisis, discusiones, clases y talleres, surgió la primera puesta en escena del Foro: *En el nombre de Dios (Los Carvajales)*, de Sabina Berman, la cual significó también la primera dirección profesional de Rosenda. Fue una experiencia verdaderamente enriquecedora en todos los sentidos. El proceso de ensayos fue revelador. Descubrimos una directora con un gran sentido de la estética escénica.

Exigente y rigurosa, cede poco, busca hasta encontrar la precisión, la correcta y correspondiente emisión, el análisis profundo de cada personaje y de la obra en su totalidad. Como he dicho antes, es una mujer que asume el riesgo y, en esta su primera puesta en escena, tal condición no estaba ausente; su persona, su prestigio y trayectoria estaban, de alguna manera, en juego. El resultado fue sorprendente para muchos, pero no para nosotros, la compañía, que habíamos caminado cada paso de la puesta con convicción absoluta de lo que estábamos haciendo. Rosenda me hizo subir 16 kilos de peso para hacer a Don Luis de Carvajal, luengas barbas, cabello largo; fuimos construyendo el personaje con una gran pasión, paso a paso fue surgiendo el Don Luis deseado; necesitaba, además de la interpretación, la imagen precisa de este con-



▼  
*Ultramar* (2005), dir. de Rosenda Monteros. © José Jorge Carreón.

quistador; con gran emoción, recuerdo este personaje. Estrenamos en el Teatro Julio Castillo sólo para dos funciones. El entusiasmo por la obra fue tal, que las autoridades de la Dirección de Teatro del INBA nos dieron una larga temporada en el Teatro Jiménez Rueda, después de realizar una gira por toda la frontera norte de nuestro país. El primer examen había sido aprobado.

Después, cada puesta en escena del Foro Dramático de México ha estado respaldada por todo esto que para Rosenda es fundamental: el análisis, el estudio, la preparación física e intelectual y la convicción del hecho teatral. Alguna vez nos dijo: “Yo me puedo equivocar, mis actores no”.

Como todo artista, puede ser controversial, su trabajo discutible, sus puntos de vista cuestionables; lo que no está en duda es su profunda convicción en todo lo que hace, la entrega total en cada proyecto y el verdadero amor por su carrera. Rosenda es una mujer que nos sorprende cada día. La energía y la pasión con que asume cada uno de sus trabajos es indiscutible. La entereza con la que enfrenta las adversidades de la vida es ejemplar. La solidaridad para con sus amigos es total. Estoy convencido de que su amistad, en lo personal, y su confianza, en lo profesional, han sido determinantes en mi vida. Por eso celebro, con alegría profunda, mi casual encuentro con Rosenda en 1986.

ÓSCAR NARVÁEZ. Actor y fundador del Foro Dramático de México. Actualmente pertenece al elenco estable de la Compañía Nacional de Teatro.

# ROSENDA MONTEROS: PRESENCIA Y VOZ

Sergio Fernández

Me acercan a ella dos atuendos con los que diariamente me invisito pues pienso en ella casi siempre: la amiga y la actriz. Hace tanto tiempo que la conozco que, olvidadizo y pérfido como es, el tiempo huye de nosotros como si lo persiguiéramos cuando más bien él nos deserta pues al parecer —habido un corto paréntesis— se harta de nosotros, sus clientes únicos en el Universo en que vivimos.

Rosenda es una mujer muy bella, de un pelo rubio largo y tendenciosamente caído por la espalda o por ambos lados de la cabeza. Lo testifican dos hermosos diseños que le hizo Juan Soriano y uno más, todavía más bello, de Antonio Peláez, ambos pintores fallecidos ya, pero no para nuestra memoria, y un cuadro de proporciones grandes, de García Ocejó, donde se recrea en su figura.

He seguido los pasos de Rosenda y recuerdo sus muchos años de estadía en Europa —en España y especialmente en Francia—, en compañía de Marcel Marceau, también alejado ya de nuestro lado, porque somos como las hojas del otoño, bellas y pasajeras; caemos en la tierra para que nuestro cuerpo dé cabida a otros cuerpos, nuevos, con un itinerario por delante que se llama o libre arbitrio o destino, de acuerdo con religiones enemigas que no viene al caso detenerse a mirar.

Generalmente, en la actualidad la llamamos (pues su voz es espléndida) a leer: inmejorable lectura pero, además de su sombría y exquisita voz, existe su cuerpo, manejado admirablemente.

Me permito agregar un pequeño texto de Virginia Woolf, que tal vez venga al pelo:

Y como quiera que los actores de que disponemos son casi siempre masculinos, que se pavonean por el escenario de un modo más llamativo, por eso parece oportuno tomar como modelo a una de tantas magníficas actrices hacinadas en la sombra, a pesar de antecedentes como Eleonora Duse, la Bernhard.

Yo agrego que entre nosotros la Montoya, tan generosa que los estudiantes entrábamos a verla acreditándonos sólo con nuestra credencial. Pues un repaso histórico y biográfico (a cualquier aficionado al teatro) que debe añorar que por aquella época no había televisión para poder verlas actuar “en persona”. Pues la gran actuación, como ya he dicho en un libro mío sobre cine, es de las mujeres o de los hombres con mente femenina.

Este pequeño homenaje es para una revista que orquesta admirablemente a Rosenda. Sea pues un punto más para congraciarnos con su voz y su presencia, agradeciéndole, además, su fiel e inigualable amistad. La recuerdo especialmente en *La marquesa de Sade* cuando en el Anfiteatro Siquieros vestía la escena inmejorablemente. Tampoco se me escapa de la memoria un incidente entre cómico y bochornoso. Yo estaba en una segunda fila, al frente Ana Ofelia Murguía, y le pedí

a Guillermina Bravo, en la misma fila que yo, que me la presentara. La gran coreógrafa, como todo el público, ovacionó a Rosenda en tanto que Ana Ofelia iba acompañada de Miguel Montoro, a quien yo no conocía pero ya que era el acompañante de la Murguía, lo confundí con el director, que no fue él sino López Mirnau.

Dije en voz alta algo como “Rosenda, como siempre, espléndida, lástima del pobre director”. Montoro, que no lo era, se prestó sin saberlo a una diminuta escena surgida de *The Comedy of Errors* y se enfureció a tal punto conmigo que amablemente Guillermina intervino para decirle: “Este señor es amigo mío, y por haber pagado su boleto tiene derecho a decir su opinión, además no sabes con quién estás hablando.”

También la recuerdo, si no me falla la memoria, en *Bodas de sangre*, en el frontón abierto de Ciudad Universitaria. Escribí algo sobre ella, pero ya no recuerdo qué. Termino por decir que curiosamente ayer, entre las cartas que estuve revisando encontré una suya, de Madrid, donde vivía en la Calle del Niño Jesús. Su letra, de rasgos grandes, amplia, denota un temperamento abierto y franco, aunque se restrinja en el trato con sus amistades y maneje sus amores y amoríos como le dé la gana, es decir, siempre lleva ventaja. Casi —perdón por la metáfora— nos hemos visto desde adolescentes, cuando formamos parte de un grupo ya extinto, pues nosotros éramos menores: Antonio Peláez, tan empeñoso de hacer fiestas; el perfectamente laborioso Roberto

Garza, Edmundo O’Gorman, Ida Rodríguez Prampolini, Mauricio González de la Garza, Pina Pellicer y yo mismo, pues la fiesta, de disfraces, fue en mi honor. Recuerdo a O’Gorman con un atuendo de pirata; yo, con un trajecito de pantalones cortos, de audaz marinero en busca de aventuras. Pina, a quien se le hinchó la cara —no sé si de nervios— se abalanzó sobre Ida, con el objeto de golpearla, pero fue ella la golpeada porque yo, con unas copas y muy enfurecido, la aventé. Rodó por el suelo gritando desafortadamente. Edmundo, que por entonces era su amante, la rescató y Roberto la inyectó para calmarla. Así eran las fiestas de entonces; fiesta, esta última, en la cual Rosenda bailó maravillosamente *C’est mon homme*: parecía un gato, era un gato. Aquel pequeño México se terminó, acaso, entre nosotros, por el inaudito suicidio de Pina Pellicer. Lástima, ella me escribió desde Hollywood, diciéndome que tal vez se fuera a casar con Marlon Brando. Rosenda, por su parte, rodaba —creo que en algún paraje cerca de Cuernavaca—, un film con un actor de facciones caucásicas, muy atractivo, rapado al rape, que se llamaba Yul Brynner.

“Los empeños”, San Ángel, febrero de 2008.



▼  
*La marquesa de Sade* (1971), dir. de Rafael López Mirnau. © Archivo personal R. Monteros.

\_\_\_\_\_  
SERGIO FERNÁNDEZ. Premio Nacional de Ciencias y Artes 2007.

# SEBRADORA DE VERSOS

José Luis Ibáñez

Si se contasen en nuestro México las veces que Rosenda Monteros se ha encargado de algún texto clásico de lengua castellana, ¿cuál otra actriz la igualaría?, ninguna —que a mí me conste—. Pero no la distingo sólo por eso, aunque el dato la singularice. En los lunes de Poesía en Voz Alta (no lejanos para mí), aparecía en el escenario de El Caballito, primero en una égloga de Juan del Encina, después en una farsa de Sánchez de Badajoz, diciendo luego unas cuantas líneas de Lope de Vega, y disponiéndose para la última intervención en el espectáculo, un fragmento de *Así que pasen cinco años*. ¿Podría olvidarse la línea de Lorca, después de aquella inspirada entonación?: “Debiste conocerlo... por mi voz de plata”. Y cuando la escena llegaba a su fin, y el Niño (Juan José Gurrola) desaparecía, Rosenda se quedaba repitiendo: “¡Niño! ¡Niño!...” en absoluto desamparo. Pocas memorias teatrales siguen tan vivas en mí. Entre ellas, durante *El gran teatro del mundo*, me

sembró los versos que comienzan con: “Allí dejé matices y colores;/ allí perdí jazmines y corales...” La visitaba en su departamento, en la esquina de Misisipi y Lerma, en un edificio de Luis Barragán, cuando la Colonia Cuauhtémoc era un espontáneo mural de artistas e intelectuales de esos años: Juan Soriano, a dos cuadras apenas, nos echaba sus llaves en una canastita y nos mostraba el mundo desde su inabarcable ventana. Y... no pare usted de contar, porque en aquella colonia todo sucedía y quién no vivía o no pasaba por allí, desde Octavio Paz hasta quien usted incluya y recuerde. Navegando por quién sabe cuántos otros ríos, Rosenda fue acumulando (“con ramos que no pesan”) una experiencia que me parece en nada ordinaria. Es notable en mucho más, de lo que cada vez aparece con menos frecuencia: lealtad a nuestra lengua, gozo de nuestra literatura, ritual enlace con nuestros siglos de oro; ferviente, inagotable entusiasmo por cada uno de los versos que



▼  
*La vida es sueño* (1981), dir. de Luis G. Barranto y Guillermina Bravo. © Archivo personal R. Monteros.

quieren salir de la página, y rarísima confianza de una actriz ante cada signo y cada significado. Rosenda, nunca en competencia con los poetas y los poemas que llegan a su boca. Rosenda, inconfundible no sólo en devoción. Mi testimonio es superfluo. Cuando pronto se lo dijo Calderón de la Barca, Rosenda ya lo sabía: Yo, para esto, Rosenda/ “A ver y ser vista voy”.

JOSÉ LUIS IBÁÑEZ. Profesor del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la FFyL de la UNAM.

## TRAYECTORIA

# SIN ESTEREOTIPOS DE ESTRELLA O DIVA

Redacción PdeG

Inicia sus estudios de actuación con el maestro Seki Sano en 1951, y un año después con Enrique Ruelas; también realiza estudios de actuación en la Academia de la ANDA, de teatro clásico del Siglo de Oro español con el maestro y director Álvaro Custodio, y de arte dramático, en París, con Tanya Balachova y Carmen Pitoëff; con el maestro Margules, toma cursos de perfeccionamiento actoral y dirección, y con Marcel Marceau estudia pantomima y debutó con él en París. Asimismo, participa en varios talleres de verso con el maestro José Luis Ibáñez, canto con Luis Rivero y Olga Baldasarri, danza en el Colegio del Ballet Nacional de México, y realiza talleres de danza flamenca, contemporá-

nea, análisis de textos dramáticos y escenografía.

### ACTIVIDAD DOCENTE

**1986-1989** Profesora titular de actuación en la Escuela de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

### ACTUACIÓN EN TEATRO

**1952** *Cassandra*, de María Luisa Algarra, dir. por Raúl Cardona; *Yo Colón*, con la dirección de Guillermo Keys.

**1955** *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega, y *El gran teatro del mundo*, de Calderón de la Barca, ambas bajo la dirección de Álvaro Custodio.

**1956** En Poesía en Voz Alta, bajo la dirección de Héctor Mendoza:

Programa I: *Égloga IV*, de Juan del Encina; *La casta Susana*, de Diego Sánchez de Badajoz; *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, de Lope de Vega; *Intermedio: canciones renacentistas*, de A. Alatorre y Margit Frenk; *La doncella, el marinero y el estudiante, El paseo de Buster Keaton*, el diálogo de “El niño y el gato” en *Así que pasen cinco años*, todas éstas de García Lorca.

Programa II: *El canario*, de George Neveux; *El salón del automóvil*, de Eugene Ionesco; *Oswaldo y Zenaida*, de Jean Tardieu; *La hija de Rapaccini*, de Octavio Paz.

**1957** *Bodas de sangre*, de García Lorca; *Don Gil de las calzas ver-*

*des*, de Tirso de Molina; *La zapatera prodigiosa*, de García Lorca, todas éstas bajo la dirección de Álvaro Custodio.

**1958** Bajo la dirección de Álvaro Custodio: *La celestina*, de Fernando de Rojas; *El alcalde de Zalamea*, de Calderón de la Barca, y *La discreta enamorada*, de Lope de Vega.

**1959** *La carroza del santísimo*, de Prospero Merimée, y dir. de Xavier Rojas; *Patate*, de Marcel Achard y dir. por José de Jesús Aceves; *El camino a Roma*, de Robert E. Sherwood, dir. por Romney Brent.

**1961** En Madrid: *Inquisición*, de Diego Fabbri, dir. por Alberto González Vergel.

**1963** En París: *Don Juan*, de Jean



1



2



3

▼  
Foto 1: *La celestina* (1958), dir. de Álvaro Custodio.

Foto 2: *Don Juan* (1963), con Marcel Marceau y bajo su dirección.

Foto 3: *Ninette y un señor de Murcia* (1965), film de Fernando Fernán Gómez.

Prodromides y Marcel Marceau, dir. por M. Marceau.

**1965** *Respectively Speaking*, dir. por Luis de Llano Palmer.

**1970** *La celestina*, de Fernando de Rojas, dir. por Miguel Sabido; y *Naná*, de Émile Zola, dir. de Maricela Lara y adaptación de Miguel Sabido.

**1971** *La marquesa de Sade*, de Yukio Mishima, dir. por Rafael López Miarnau.

**1974** Bajo la dirección de Manuel Montoro, *Fuentevaqueros* (homenaje a García Lorca) y *Yerma*, *Doña Rosita la soltera*, *Bodas de sangre*, *La casa de Bernarda Alba*, *Mariana Pineda*, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* y *El amargo*.

**1975** *La ópera de los tres centavos*, de Brecht y Weill, dir. por Martha Luna y Luis Rivero.

**1979** *La prueba de las promesas*, de Juan Ruiz de Alarcón, dir. por Juan José Gurrola; y *Una velada con Tennessee Williams*, programa en el que se escenificaron, bajo la dir. de Gerald Huillier: *La marquesa de Larkspur Lotion*, *Háblame como la lluvia* y *Retrato de una madonna*.

**1981** *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, dir. de Luis G. Basurto y Guillermina Bravo.

**1982** *La vida es sueño*, dir. por Luis G. Basurto y Guillermina Bravo, en el Festival Internacional de Teatro del Siglo de Oro, en Madrid.

**1983** *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega, dir. por Luis G. Basurto y Guillermina Bravo.

**1985** *La Perricholi*, adaptación a comedia musical de Miguel Sabido y Rosenda Monteros con base en textos de Merimée, bajo la dir. de Martha Luna y Luis Rivero.

**1986** *Romeo y Julieta*, de Shakespeare, con la Orquesta Sinfónica

Nacional dirigida por Benjamín Juárez Echenique, y bajo la dirección en cuanto a textos de José Luis Ibáñez.

**1990** *Hamlet*, de Shakespeare, bajo la dir. de Martha Luna.

**1992** *La casa del español*, de Víctor Hugo Rascón, bajo la dir. de Enrique Pineda.

Se constituye el Foro Dramático de México.

**1993** *En el nombre de Dios*, de Sabina Berman, dir. de Rosenda Monteros.

**1998** *La hija del rey*, de José Peón Contreras, dir. de Rosenda Monteros.

**2000** *Diálogos con Salvador Novo*, dir. de Rosenda Monteros.

**2002** *La casa de los siete balcones*, de Alejandro Casona, dir. de Rosenda Monteros.

**2003** En la temporada de repertorio del Foro Dramático de México: *La hija del rey*, *Entre bobos anda el juego* y *La casa de los siete balcones*, dirigidas también por Rosenda Monteros.

En coproducción con Francia y dir. de Michel Didym en el Festival Tintas Frescas: *El diván*.

**2004** En Buenos Aires, *El diván*, Festival Tintas Frescas, dir. de Michel Didym.

#### DIRECCIÓN DE ESCENA

**1993 y 1994** *En el nombre de Dios*, de Sabina Berman.

**1997** *Entre bobos anda el juego*, de Francisco de Rojas Zorrilla, en adaptación de Rosenda Monteros.

**1998** *La hija del rey*, de José Peón Contreras.

**1999** *Nen, la inútil*, adaptación al teatro de la novela de Ignacio Solares.

**2000** *Diálogos con Salvador Novo*,

basada en la obra *Diálogos*, de Salvador Novo.

**2002** *La casa de los siete balcones*, de Alejandro Casona.

**2005** *Ultramar*, adaptación de *El galán de ultramar* de Luisa Josefina Hernández.

#### PRODUCCIÓN TEATRAL

**1975** *La ópera de los tres centavos*, de Brecht y Weill; producción ejecutiva, Teatro Fru-Fru.

**1983** *Fuenteovejuna*, de Calderón de la Barca; Claustro de Sor Juana, Teatro Hidalgo y gira por la República Mexicana.

**1985** *La Perricholi*, adaptación de Miguel Sabido y Rosenda Monteros de obra de Merimée; Teatro Hidalgo y gira por la República.

**1990** *Hamlet*, de Shakespeare; Teatro Hidalgo y gira por la República.

**1992** *La casa del español*, de V. H. Rascón Banda; en coproducción con el Gran Festival de la Ciudad de México, en el Teatro Benito Juárez.

**1993** *En el nombre de Dios*, de Sabina Berman; Teatro Jiménez Rueda, en coinversión con el Fonca.

**1997** *Entre bobos anda el juego*, de Francico de Rojas Zorrilla, Teatro Jiménez Rueda.

**1999** *Nen, la inútil*, adaptación de novela de Ignacio Solares; Teatro Miguel Covarrubias, en coinversión con Conaculta e INBA.

**2002** *La casa de los siete balcones*, de Alejandro Casona; Teatro Jorge Negrete y Jiménez Rueda.

**2005** *Ultramar*, basada en texto de Luisa Josefina Hernández; Teatro Orientación, en coproducción con el INBA, FIC y UNAM.

#### FILMOGRAFÍA

**1954** *Reto a la vida*, dir. de Julio Bracho; *The White Orchid*, dir. de

Emilio Carballido escribió: "Rosenda Monteros es conmovedora en su actuación y dirección; hace gala de inteligencia, amor y oficio, eso se llama arte [...] por todo eso, celebro cien veces cien su trayectoria."

Reginald Le Borg, y *Llévame en tus brazos*, dir. de Julio Bracho.

**1955** *María la voz*, dir. de Julio Bracho.

**1956** *A Woman's Devotion*, dir. de Paul Henried.

**1957** *Feliz año, amor mío*, dir. de Tulio Demicheli.

**1958** *La gran caída*, dir. de José Luis González de León; *El diario de mi madre*, dir. de Roberto Rodríguez; *Las tres pelonas*, dir. de René Cardona; *La puerta de las auroras*, dir. Arturo Martínez.

**1959** *La ciudad sagrada*, dir. de Ismael Rodríguez; *Sábado negro*, dir. de Miguel M. Galindo; *Nazarín*, dir. de Luis Buñuel.

**1960** *El esqueleto de la señora Morales*, dir. de Rogelio A. González; *Los siete magníficos*, dir. de John Sturges.

**1962** *Los cuervos*, dir. de Julio Coll (España); *Tiara Tahiti*, dir. de Ted Kotcheff (Inglaterra).

**1964** *The Mighty Jungle*, dir. de Arnold Belgard (Estados Unidos).

**1965** *She, la diosa de fuego*, dir. de Robert Day (Inglaterra); *Ninette y un señor de Murcia*, dir. de Fernando Fernán Gómez (España).

**1966** *Savage Pampas*, dir. de Hugo Fregonese (España).

**1968** *Dame un poco de amor*, dir. de José María Forqué (España); *Un extraño en la casa*, dir. de Alfredo Zacarías.

**1970** *El coleccionista de cadáveres*, dir. de Santos Alcocer (España).

**1974** *Los perros de Dios*, dir. de Francisco del Villar.

**1975** *Rapiña*, dir. de Carlos Enrique Taboada.

**1981** *Las siete Cucas*, dir. de Felipe Cazals.

**1982** *La casa de Bernarda Alba*, dir. de Gustavo Alatriste.

**2005** *Sexo impostor*, dir. de Tufic Makhlof.

#### TELEVISIÓN

**1953-1959** Teleteatros Bon Soir (programas en vivo), dir. de Jesús Valero: *Mariela*, *Svengali*, *Jinetes hacia el mar* y otros.

**1958** *The Ghost of Tupapau* (serie británica); *Cuidado con el ángel* (serie).

**1964** *Les indiens* (serie francesa), dir. de Pierre Viallet.

**1965** *Valeria* (telenovela), dir. de Ernesto Alonso; *Espejismo brillaba* (telenovela) dir. de Ernesto Alonso; Teleteatros, bajo la dir. de Luis de Llano Palmer: *La gaviota*, de Chéjov; *Doña Beatriz la sin ventura*, de Carlos Solórzano; *Gigi*, de Colette; *Muchachas de uniforme*, y otras.

**1970** *Cosa juzgada* (serie), dir. de Antulio Jiménez Pons; *La sonrisa del diablo* (telenovela).

**1971** *Lucía Sombra* (telenovela), dir. de Antulio Jiménez Pons.

**1974** *Los miserables* (serie), dir. de Antulio Jiménez Pons; *La casa de Bernarda Alba*, dir. de Julio Castillo.

**1978** *Santa* (serie), dir. de Luis Vega.

**1979** *Vamos juntos* (telenovela), dir. de Carlos Velázquez, Marta Zavaleta y Carlos Téllez.

**1980** *La madre* (telenovela), dir. de Willebaldo López.

**1981** *Los Pardaillan* (serie), dir. de Antulio Jiménez Pons.

**1982** *La Constitución* (telenovela histórica), dir. de Ernesto Alonso.

**1983** *Cuando los hijos se van* (telenovela), dir. de Héctor Bonilla.

**1983-1987** *Vida y voz*, con Juan José Arreola, dir. de Miguel Ángel Herros.

**2000** *El amor no es como lo pintan* (telenovela), dir. de Antulio Jiménez Pons.

**2004-2008** *Lo que llamamos las mujeres* (serie), con diversos directores.

#### RECITALES

**1990-1997** Lecturas de textos clásicos, prosa y poesía de diversos autores en foros del D. F. y en el Aula Magna de la FFyL de la UNAM, bajo la dir. de José Luis Ibáñez.

**1995-1997** Diversas giras con lecturas de poesía clásica por la República Mexicana, bajo la dir. de Óscar Narváez.

**2007** Ciclo de Literatura en Voz Alta, Recital México Romántico (literatura mexicana del siglo XIX), dir. de Rosenda Monteros.

#### PREMIOS Y RECONOCIMIENTOS

**1958** La Asociación Mexicana de Críticos de Teatro (AMCT) le otorga el premio de revelación femenina por el papel de la novia en *Bodas de sangre*.

**1982** Recibe el premio de coactuación por su trabajo en la serie televisiva *Santa*.

**1984** Premio Virginia Fábregas a la mejor actriz que otorga la Unión de Críticos y Cronistas de Teatro, A. C., por su trabajo en *Fuenteovejuna*.

**1990** La AMCT le otorga el Premio Especial 1990 por la representación de *Hamlet* (con un récord mundial de 263 funciones).

**2003** La Agrupación de Periodistas Teatrales le otorga el Premio Silvia Pinal por *La casa de los siete balcones*. Ese mismo año recibe también de la AMCT el Premio a la mejor actriz por su trabajo en Teatro Clásico del Siglo de Oro y un premio por el programa de la serie *Lo que llamamos las mujeres* que obtuvo el más alto índice de audiencia.

Foto 1: *Doña Rosita la soltera* (1974), dir. de Manuel Montoro.

Foto 2: *Fuenteovejuna* (1983), dir. de Luis G. Basurto y Guillermina Bravo.

Foto 3: *La Perricholi* (1985), dir. de Martha Luna y Luis Rivero.



# ADIÓS A VÍCTOR HUGO RASCÓN BANDA

Luis de Tavira

Desde hace tiempo, años ya, como tantos otros, temía verme aquí para vivir este momento. El momento de decir adiós a Víctor Hugo Rascón Banda, al amigo entrañable, al apasionado dramaturgo, al cómplice indispensable de la batalla teatral, al más generoso abogado de la causa de nuestra cultura.

Sabía que mi voz temblaría en el momento de hacerlo, y sobre todo en el momento de hacerlo en voz alta, aquí, en el escenario transfigurado en andén de los desgarramientos. Temblor con el que la palabra zozobra en el extrañamiento de una paradoja, porque es precisamente en la inevitable evocación del gozoso arte de la conversación de Víctor Hugo Rascón que, aquí y ahora, la palabra se resiste ante el silencio. ¿Qué podría decirse con palabras que valgan más que el poderoso indecible que contiene este momento? Es la hora del silencio donde sólo queda la fe y, sin embargo, es también el momento en que es posible acceder al reconocimiento de que no hay fe mayor, más radical ni más comprometida que la fe en la palabra; hoy precisamente, aquí y ahora, ante la muerte de un artista de la palabra, ante el silencio de un escritor.

Es en el demorarme en el significado de esa alta *condición de dramaturgo* que fue afán y triunfo de la vida admirable de Víctor Hugo Rascón Banda, donde espero hallar el estímulo para acceder a la palabra.

Me gustaría poder hacerlo con palabras desnudas, tan espontáneas y desvalidas como lo es mi pena; tan hondas e inevitables como aquellas con las que el dramaturgo supo dar voz al enigma de sus personajes; pero las mías hoy, aquí, se detienen en el umbral de la escena, urgidas de reflexión para no extraviarse en su laberinto. La pasión no reflexiona, se desboca. Y esta vez la palabra no puede aventurarse porque ha de buscar en la ausencia y su congoja el sitio de la interlocución.

¿Con quién hablamos en semejante momento? Se trata más bien de traspasar el habla, allí donde nos faltan las palabras, precisamente porque ésa es la más sutil y valiosa lección del dramaturgo sobre el enigma de la vida: la escena, capaz de hacer volver las palabras al silencio de su morada; esa herida, esa comunidad dolorosa, ese consuelo, este duelo.

Semejante a la palabra del drama, la palabra ante la muerte nunca es deliberada: sobrevie-

ne. Esta aparición intempestiva exagera el silencio, irrumpe desde la oscuridad. Un personaje de Víctor Hugo lo dice así: “Guardar silencio, es lo que sin saberlo queremos todos al recordar...”

¿Dónde se implanta ese silencio?

¿Cómo admite la memoria el velo de la calma, cuando la memoria restaura de improviso el pasado de aquello que se ausenta en la violencia de la muerte?

¿Es entonces la muerte la que incita el deseo contradictorio de memoria y olvido?

¿Será este deseo fecundado por la muerte el que habrá de empujarnos a volver al escenario donde la vida sucede en el siempre de su instante?

No sabría decir si hay un comienzo para el duelo, pero si sé que su fin se acoge a la palabra. Víctor Hugo Rascón Banda nos lo enseñó durante los años de su agonía, cuando aún pudo asirse a la vida por gracia de la escritura y fue capaz de transformar en drama la escena misma de su propia muerte.

Éste es el destino de la palabra: es el vestigio del otro en la memoria. Ese *otro en nosotros* que es menos rastro que espejo, mientras llega el momento de volver a mirarnos cara a cara.

Es preciso hablar en el silencio, ante el silencio del otro, en el seno de su ausencia, para iluminar el sin tiempo de la muerte.

El silencio que somos es ya la mimesis de la muerte.

En esto reside la antigua novedad del drama: no hay acto de morir. No se muere para sí mismo. La muerte es siempre del otro y se ofrece como un don violento que nos deja sin más respuesta que la vida y sus consecuencias.

La muerte del dramaturgo celebra el triunfo de su vida como pasión por la escritura. Porque escribir no es imponer una forma a la materia vivida. La dramaturgia fluye en el torrente de lo inacabado, de lo que está por hacerse, de lo que todavía puede virarse, en el siempre de la única vez de cada vez de la escena. La escritura es inseparable del devenir y sólo se deviene a lo que está por ser.

Fueron asombrosamente fecundos los largos años de su enfermedad, precisamente porque un escritor que persiste en crear no puede ser nunca un enfermo, sino que se convierte más bien en un médico, un médico de sí mismo y del mundo.

Por virtud de su testimonio, el teatro aparece ante nosotros como una revelación poderosa de aquello en lo que realmente consiste la salud, no porque el escritor no padeciera de una gravísima enfermedad, sino porque gozaba de una irresistible y salutaria sabiduría que provenía de la grandeza de lo que había visto y oído, intensidad de vivencias cuya experiencia alienta pero consume. De aquel deslumbramiento de vida, el escritor regresa con los ojos enrojecidos y los tímpanos aturcidos. ¿Es esa salud que mata la que resulta necesaria para liberar la vida donde quiera que esté prisionada?

La salud como escritura consiste en inventar un pueblo que falta. Víctor Hugo Rascón Banda escribió con su asombro y sus recuerdos para hacer de ellos el origen y el destino de un México por venir, uno que pueda librarse de sus traiciones y negaciones.

Así, su dolor por México se convirtió en el afán incansable hasta la extenuación por la acción cultural en que reside la clave de una patria aún posible, nación que fuera justa y de todos los despojados y humillados, hasta alcanzar la reunión de los diversos que aún aspiran al dulce nombre de mexicanos.

Sin saber cómo, de pronto me digo que el teatro de Víctor Hugo Rascón Banda es el evangelio del ángel necesario.

La expresión surgió de golpe al mirar en conjunto el deslumbrante testimonio de su pasión teatral. Poco a poco se vinieron agolpando los recuerdos. Imágenes entrañables de las aventuras teatrales que me ha sido regalado compartir con él.

Eran las vísperas del estreno de su obra *Ahora y en la hora*. La Dirección de Teatro de la UNAM urgía por la imagen emblemática que debía anunciar el espectáculo. Yo salía del ensayo que sucedía en la escenografía de un hospital ficticio, en cuyas salas y pasillos los personajes flotaban en el aliento suspendido que espera un veredicto. Llamé por teléfono al hospital real donde el autor de la obra libraba una batalla decisiva cuya victoria habría de contener un significado rotundo: sobrevivir será la plenitud de vivir para el teatro. Yo llamaba porque era él quien debía dar respuesta al requerimiento de la imagen de su obra.

Aquel proceso terrible y prodigioso nos había enseñado a trabajar juntos de un modo

insólito. Hacer teatro es la forma más alta de la amistad humana.

En el cuarto del hospital, Víctor Hugo había dictado el texto del drama; ahí discutimos el dispositivo escenográfico de Philippe Amand; ahí decidimos el orden de las secuencias; ahí aprendí cómo es cierto que hacemos teatro para salvarnos y de qué elocuente manera todo elogio del teatro es elogio de la vida.

Esta vez llamaba al hospital, a causa de los apremios de la imprenta, sobre un asunto que yo presentaba que a él le concernía más que a mí. La persona que contestó el teléfono comenzaba a explicarme que no era el momento oportuno, cuando de pronto se interrumpió y entonces oí la voz de Víctor Hugo que interrogaba sobre el curso de los ensayos. Le pregunté a mi vez, si tenía prevista alguna idea o imagen que sirviera de emblema para anunciar su obra. Hizo una pausa y contestó directo: *un ángel*.

Ángeles, de alguna manera, somos todos y con los ángeles tenemos que ver todos. La palabra griega *angeloi* quiere decir *mensajero*. Y todos los hombres somos siempre mensajeros, es decir, hombres entre hombres, intermediarios. Todos transmiten a los demás algo de lo que a su vez han sido informados. Algunos de esos mensajes son urgentes. El teatro de Víctor Hugo es necesario. En estas transmisiones angélicas se cifra todo el proceso de humanización. La cultura es esa conversación que nos sostiene.

La crisis de lo humano y de lo mexicano evocan la necesidad del teatro entre nosotros según lo describe la fábula antigua del ángel necesario. Aquel mensajero que porta el mensaje indispensable para cada persona, pero que no puede realizar su entrega si no es en la inminencia del instante presente de la comparecencia física.

El ángel del teatro testimonia el misterio en tanto que misterio y transmite lo invisible en tanto que invisible; por eso, la necesidad escénica del *aquí* y *ahora* en que anuncia su noticia siempre será el conflicto que va tramando el drama. La lucha con el ángel, esa íntima e instantánea metamorfosis de lo visible en lo invisible, será en el escenario el combate de la palabra que ha sido escrita para ser dicha y oída. Ahí, la figura del ángel dura el instante de esa escucha. Confiar

**“He aquí a un hombre pleno y fecundo, que supo vivir sus convicciones con tenacidad, que realizó cuanto pudo, y pudo en la medida de una generosidad inagotable.**

**Un hombre leal a sus ideas, que se atrevió a vivirlas con congruencia incuestionable, lleno de una alegría por la vida que sabía contagiar en la convivencia de los que se suman a la tarea del teatro.”**

el evangelio al ángel será confiar la sed de la palabra al teatro, como si el ángel a su vez, confiara el destino de su secreto a la discreción del gesto humano, aquel fulgor que precede a la palabra sobre el escenario.

Semejante misión no puede ser inofensiva. La dramaturgia de Víctor Hugo Rascón Banda es siempre experimento. Su virtud consiste en indagar y perseguir la pista de esas sustancias peligrosas que subyacen ocultas detrás de la Historia Oficial, de los expedientes cerrados, las cosas juzgadas y la amnesia...

En la dramaturgia de estas sustancias explosivas, Víctor Hugo Rascón supo encontrar la tematización profunda de su época. En las escenas del drama estos asuntos son procesados, descompuestos, filtrados, recompuestos. Se organiza un experimento en torno a las preguntas: ¿qué es la realidad para aquellos que siempre están callados y sufren en silencio el despojo y su vergüenza?

¿Qué es la vida para aquellos que esconden el escándalo de su insignificancia o el horror de sus móviles?

¿Qué no es aún para nosotros esa realidad inefable que llamamos México?

¿Qué es lo que podríamos entender y qué es lo que nunca entenderemos?

¿Qué significa vivir en una época, en un mundo, en un país que ha dejado de ser interiormente sensible a la aberración, al latrocinio, a la violencia, a la esencia criminal del sistema y a la inevitable crueldad que se perrecha en los rincones y a la vera de cualquier esquina?

Víctor Hugo Rascón Banda alcanza la grandeza que transforma la conciencia cuando los

© Archivo personal de Víctor Hugo Rascón Banda.

hacedores del teatro van tan lejos como los provoca este evangelio y cuando los mexicanos dejamos de avergonzarnos de nosotros mismos.

El testimonio de su vida es resplandeciente y nos confirma en el afán que nos consume: he aquí a un hombre pleno y fecundo, que supo vivir sus convicciones con tenacidad, que realizó cuanto pudo, y pudo en la medida de una generosidad inagotable. Un hombre leal a sus ideas, que se atrevió a vivirlas con congruencia incuestionable, lleno de una alegría por la vida que sabía contagiar en la convivencia de los que se suman a la tarea del teatro. Crítico lúcido de nuestras miserias políticas. Cómplice solidario de todas las causas del arte y la cultura.

Reconocemos aquí, en la hora de este adiós y desde el corazón de esta pena, el eco de intensas experiencias humanas que nos conmina a reunirnos en la gratitud, porque nos convoca a aproximarnos a la comprensión de una inminente trascendencia, de un legado apropiable y duradero, de un sentido irrenunciabile de la vida frente al arribo de una existencia al horizonte de las acciones perdurables: en efecto, ha muerto Víctor Hugo Rascón Banda, le sobrevive el teatro.

México, D. F.,  
1° de agosto de 2008

**LUIS DE TAVIRA.** Director de escena, dramaturgo y maestro de teatro. Actual director de la Compañía Nacional de Teatro.

## SAUDADE POR RASCÓN BANDA: EL MAESTRO... EL AMIGO

Rocío Galicia

En los últimos cuatro años fueron constantes las cenas, funciones de teatro, presentaciones de libros, reuniones y viajes que compartí con el maestro. Pasamos mucho tiempo conversando sobre el teatro, la cultura, los amigos y la vida. Su calidez, inteligencia, honestidad y generosidad marcaron con tinta indeleble la existencia de muchas personas, lo sé de cierto. Con su partida se truncaron libros, planes, obras y guiones. Ésa ha sido una deducción dolorosa para la familia, sus amigos y quienes, sin conocerlo personalmente, simpatizaban con su lucha a favor de la cultura. Se fue en plena madurez, cuando su teatro dio un vuelco y se atrevió a explorar la discontinuidad, multifocalidad y fragmentación; prueba de ello son *Apaches*, *El deseo* y *Los niños de Morelia*. Se fue sin abandonar su apuesta por un teatro entendido como agente de transformación revestido de poesía. Se fue cuando había hecho realidad su sueño de formar parte de la Academia Mexicana de la Lengua. Se fue cuando estaba próximo a dejar la Sogem para encerrarse a escribir teatro y cine en su casa de Tepoztlán.

Nos quedamos esperando su obra para niños que le prometió a la Editorial Libros de Godot. Nos quedamos con las ganas de leer su interpretación de la Revolución a través de la mirada de Abraham González. Nos quedamos esperando que se diera tiempo para organizar sus obras y publicarlas en el Fondo de Cultura Económica. Nos quedamos sin el amigo entrañable... Nos quedamos con su legado, con su noción de dramaturgo entendido como un traductor de la realidad social. Nos quedamos con 57 obras que reclaman su derecho a ser leídas, estudiadas y puestas en escena. Lo anterior quiere explicar, de algún modo, la consternación que nos invade desde el 31 de julio, un día que quisiéramos borrar de la memoria.

En estos días, cuando se enciende la televisión o la radio, cuando se lee el periódico o se consulta el Internet, aparecen las muestras de afecto que la comunidad cultural de este país le rinde al maestro. Ve-



© Archivo personal de Víctor Hugo Rascón Banda.

mos su imagen idealizada sí, pero no podemos dejar de advertir —a fuerza de repetición y acumulación— en las diversas entrevistas hechas al maestro, un discurso signado por la congruencia y un compromiso ineludible con los seres marginales. Desde ahí nos explicamos la inclusión en sus textos de problemáticas como la guerrilla, el narcotráfico, el intento de borramiento de la mujer, los indígenas y los subalternos. La obra rasconbandiana —desde sus inicios y hasta el final— no acusa quiebres ideológicos, hay cambios de dirección en sus posibilidades estéticas, sí, pero en su postura ética se mantiene incólume. Basta leer algunas obras del maestro para darse cuenta de que logró construir un tejido simbólico que trasciende delimitaciones espaciales y temporales. Amó sus orígenes norteños, ahí él decía que ubicaba su veta para la creación por eso regresaba con frecuencia, pues en la sierra, entre los rarámuris, mestizos y extranjeros encontraba materia dramática. El compromiso que tuvo con quienes no han tenido voz, su esfuerzo por habitar las condiciones de las personas que han sido soslayadas por el sistema lo hicieron el maestro, el guía. Su obra nos compromete porque, sin lugar a dudas, él contribuyó a que nuestro teatro sea entendido como una práctica trascendente de la cultura y no como un mecanismo de la banalidad. Yo le agradezco al maestro Rascón Banda una amistad inquebrantable, sus enseñanzas y el hacer de mi trabajo una experiencia de placer.

**ROCÍO GALICIA.** Investigadora del Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli. Es autora del libro *Dramaturgia en contexto I: Diálogo con veinte dramaturgos del Noreste de México*. Ha publicado diversas entrevistas y ensayos sobre la obra de Rascón Banda.

# IN PERPETUUM VÍCTOR HUGO

Fernando Muñoz Castillo

Producto de un universo femenino, como él dijo en varias ocasiones, Víctor Hugo Rascón Banda (Uruáchic, Chihuahua 1948—México, D. F., 2008) es un escritor cuya obra dramática refleja, no el alma femenina, sino el alma de muchas mujeres. Sin embargo su obra tiene otras aristas que brindan lecturas varias. En este pequeño texto hablaré de dos grupos que a mí me interesan de su obra: la tradición popular y la nota roja.

## EL SANTO, EL CAVERNARIO, BLUE DEMON Y EL BULLDOG

El maridaje artístico entre dramaturgo y director de escena que durante varios años se produjo entre Rascón Banda y Pineda, dio como resultado varios trabajos que sedujeron a los públicos nacionales y foráneos. Indudablemente de toda esta producción persisten en la memoria dos montajes: *Máscara contra cabellera* y *Cierren las puertas*.

Fue llevar a escena el espectáculo cinematográfico con toda la parafernalia del burlesque, lo que —como dije antes— sedujo al público. En su momento se criticó la manera tan espectacular utilizada para mostrar el universo de la lucha libre pero, al paso del tiempo, parece que los productores de este espectáculo se basaron en la puesta en escena para realizar lo que hoy por hoy vemos en las arenas de lucha libre y por la televisión: humo de colores, luces de bengala, disfraces, cuerpos de bellas chicas y todo un montaje carnavalesco.

En *Cierren las puertas*, tomó la tradición de la charrería y la del palenque, amasijándolas con el mexicanísimo juego de la lotería. Al igual que en la puesta que mencionamos antes, el espectáculo o lo espectacular fue el gancho para seducir a un público y aquello que fue criticado por los puristas, pero también, hoy por hoy, elementos que se han vuelto cualidad de los palenques actuales.

Mirando fríamente al pasado, podemos darnos cuenta de que, mientras en el teatro lo espectacular y lo cinematográfico subían a escena, moría el teatro de revista y nuestro cine parecía agonizar.

En la entrevista realizada por Rocío Galicia, comentó sobre estos trabajos:

En el caso de las obras que hice con Enrique Pineda, fueron temas que él y la Compañía de Teatro de la Universidad Veracruzana proponían. Me decían: “Te proponemos tres temas, tú escoge: el mundo de las *misses*, el mundo de los charros, el mundo de los futbolistas o el de los luchadores”. Ése me gustó más porque de niño iba a las luchas libres y siempre he creído que los luchadores son como dioses.<sup>1</sup>

## CASOS DE ALARMA

El otro grupo que me gustaría mencionar a vuelo de pájaro es el de los casos aparecidos en “sociales de los pobres”, como Carlos Monsiváis llamó a la nota roja, y de la que Víctor Hugo abrevó asumiendo la responsabilidad como abogado y escritor.

Producto de la nota roja como instrumento de toma de conciencia política y social para el espectador son: *Contrabando*, *La fiera del Ajusco* y *El criminal de Tacuba*. Este “teatro del delito” como lo bautizó el escritor, historiador y crítico de teatro Fernando de Ita, nace de la esencia más pura de la conciencia y compromiso político del escritor y que se manifestó a lo largo de toda su vida.

Su visión y postura ante el hecho concreto y la forma en que lo aborda dramáticamente, le causó problemas, a tal grado que Goyo Cárdenas, el asesino serial, lo demandó pues creyó que la obra de Rascón Banda era un homenaje y no una seria denuncia social. Y Goyo ganó la demanda, haciendo que la obra bajara de los escenarios y Víctor Hugo le tuviera que pagar una cantidad de dinero. Bueno, qué más se podía esperar después de que años atrás los miembros de la Cámara le habían aplaudido de pie al recién liberado Goyo Cárdenas en señal de homenaje. Por supuesto, estamos hablando del inicio del clímax de la corrupción en nuestro país, el sexenio de Luis Echeverría Álvarez.

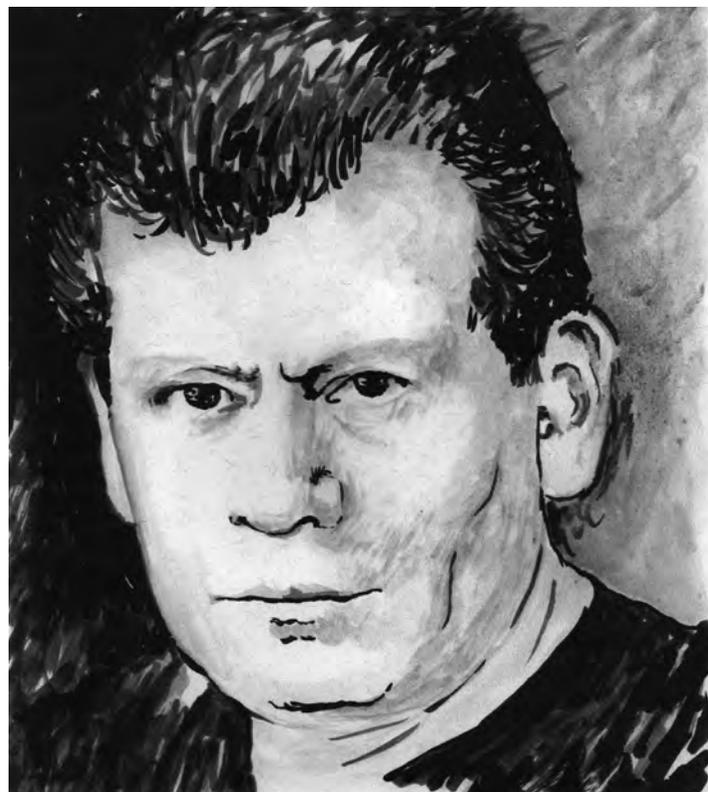
## A MANERA DE COLOFÓN

En una de sus últimas entrevistas, Víctor Hugo declaró: “Está la realidad tan rica, que me asombra.”

Verano de 2008

<sup>1</sup> Rocío Galicia, *Dramaturgia en contexto I: Diálogo con veinte dramaturgos del Noreste de México*, Conaculta-INBA-CITRU-Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Noreste (Coahuila, Chihuahua, Durango, Nuevo León y Tamaulipas), México, 2007, p. 152.

FERNANDO MUÑOZ CASTILLO (MÉRIDA, 1951). Escritor, dramaturgo, investigador e historiador de teatro y cine; hacedor de libros objeto y propositivo.



Víctor Hugo R. B., grabado de Sebastián. (Archivo personal de Víctor Hugo Rascón Banda.)

VÍCTOR HUGO RASCÓN BANDA (1948-2008)

## EL ÚLTIMO MONTAÑÉS

Fernando de Ita

La muerte anunciada de Víctor Hugo Rascón Banda no mitigó el dolor de su partida. Resucitado de entre los muertos, el último escritor bajado literalmente de la sierra, vivió estos últimos años febrilmente, como quien sabe que el día puede terminar en la noche eterna. Él mismo decía a voz en cuello que la parca lo había soltado un momento, pero lo seguía teniendo en severa vigilancia. Hoy terminó la segunda vida de un hombre que resolvió todos los problemas que tuvo enfrente, menos el de su corazón, que sangró desde muy joven por el amor que no puede decir su nombre.

En su caso era cierto. Los hombres de la sierra no pueden quebrarse por nada, mucho menos por el amor. Víctor Hugo salió casi niño de Uruáchic, un poblado de las montañas de Chihuahua que colindan con el estado de Sonora, pero nunca se fue de ahí. Sus mejores obras de teatro, sus mejores relatos, sus más hondos recuerdos, vienen de la escarpada tierra de los Rascón Banda, donde los niños son parte de la naturaleza, del paisaje sobrecogedor de la montaña.

Creo que el sentido de justicia social que atraviesa la obra dramática de Rascón Banda no fue en él un reclamo intelectual sino un impulso físico que formaba parte de su cuerpo, sus nervios, sus órganos vitales; por eso pudo sobrevivir a sus contradicciones. En su fuero íntimo quería estudiar literatura y estudió leyes; quiso ser abogado del pueblo y fue alto ejecutivo de un banco; quiso ser autor dramático de tiempo completo y le dedicó su tiempo a la Sociedad General de Escritores de México; pero en todas esas actividades pudo hacer algo por los otros,

*Armas blancas*, de Víctor H. Rascón, dir. Julio Castillo, sótano del Teatro de Arquitectura (1982). Foto tomada del libro *Alejandro Luna: escenografía*, Ediciones El Milagro, FIC, Conaculta-INBA.



por equilibrar, así fuera un milímetro, el desequilibrio de este país tan desigual en todo, comenzando por el reparto de la riqueza.

Aunque por fecha de nacimiento Rascón Banda es de la generación de Óscar Liera, Carlos Olmos, Ignacio Solares, Hugo Hiriart, Óscar Villagas, su obra se identifica con la promoción de dramaturgos que dio a conocer Guillermo Serret como “Nueva dramaturgia mexicana”, en los ochenta. Como miembro de esta familia de autores que tuvo como padrinos a Hugo Argüelles y Vicente Leñero, Rascón no tiene la garra, la hondura de Jesús González Dávila, ni el talento para hacer comedia de Sabina Berman, pero es, con mucho, el autor más prolífico, más diverso, más experimental, más combativo, más comprometido con su entorno, de todos ellos.

Aunque no fue su ópera prima, *Voces en el umbral* es su entrada al teatro, como literatura y puesta en escena. En el papel logra, en mi opinión, uno de sus mejores textos, y en el tablado Martha Luna lo hizo un autor con nombre y apellido. Yo disfruto particularmente las obras de la saga serrana: *El baile de los montañeses*, *La maestra Teresa*, *Contrabando*; recuerdo con gusto su etapa “jalapeña”, cuando hizo mancuerna con Enrique Pineda para hacer del teatro una arena de lucha (*Máscara vs. cabellera*), un palenque (*Cierren las puertas*), un carnaval (*Veracruz, Veracruz*), pero rememoro particularmente el montaje de Julio Castillo de *Armas blancas*, en el sótano del teatro de arquitectura, con luz y escenografía de Alejandro Luna, porque había en esas obras cortas un autor liberado de sus jueces internos, liberación que el director aprovechó para mostrar las entrelíneas del texto, mismas que desazonaron a su autor que siempre negó las pulsiones eróticas de sus personajes.

Cuando Víctor Hugo regresó de entre los moribundos, comenzó a escribir como desaforado, textos duros, rápidos, que evitan la retórica para ir directamente al meollo del drama, de la pieza, la tragedia. Nunca perdió de vista su compromiso con los desamparados (*La mujer que cayó del cielo*), y se dio el lujo de escribir su propia agua para chocolate (*Sazón de mujer*), y en un texto que vale la pena revisar, tocó aquella parte de sí mismo que le aterraba: el deseo.

La intimidad de un artista merece el mayor de los respetos, pero desde hace 30 años, cuando el banquero Rascón Banda se llevaba a mi mujer de aquellos años a los bailes de fin de año de la empresa, supe que su corazón libraba una batalla mortal contra sí mismo. Nunca pude decírselo porque me habría golpeado, pero su primera muerte fue el resultado de esa batalla desigual entre el amor y la montaña; es decir, entre el ser y la apariencia, entre la vida íntima y la vida pública.

Para un autor que nunca tuvo tiempo de escribir, Víctor Hugo Rascón Banda es un ejemplo de cómo la escritura es una forma de burlar la muerte.

FERNANDO DE ITA. Hombre de teatro.

*El teatro es un acto de fe en el valor  
de una palabra sensata en un mundo demente*

Víctor Hugo Rascón Banda



El Gobierno del Estado de Chihuahua, a través del Instituto Chihuahuense de la Cultura y el Instituto Nacional de Bellas Artes, por conducto de la Coordinación Nacional de Teatro presentan



# XXIX

# MUESTRA NACIONAL DE TEATRO

del 7 al 15 de noviembre de 2008  
Ciudad Juárez, Chih.



**CHIHUAHUA**  
Gobierno del Estado  
Secretaría de Educación y Cultura

GOBIERNO  
FEDERAL



INSTITUTO NACIONAL  
DE  
BELLAS ARTES



Instituto  
Chihuahuense  
de la Cultura

UNA APROXIMACIÓN AL MAPA TEATRAL FRONTERIZO:  
RUMBO A LA MUESTRA NACIONAL DE TEATRO EN CIUDAD JUÁREZ, 2008

## ARCHIPIÉLAGO DE ESPEJISMOS

Enrique Mijares

La tarea de trazar una cartografía teatral de la frontera es ardua si tomamos en consideración que se trata de un proceso de individualidades que eventualmente coinciden en la intención y por lo tanto aparentan un sentido de colectividad con intereses compartidos, pero que por lo general representan obras que se realizan desde y para el consumo interior de comunidades en gran medida aisladas unas de otras.

Al reflejarse, pues, en un marco de archipiélago cuyos espejismos dan sensación de un cuerpo integral, el fenómeno escénico propiamente dicho, de suyo volátil y efímero, permanece inédito e inabarcable, sólo validado por el aplauso y la asiduidad de los públicos locales, o bien, en la minoría de los casos, refrendado y expandido hacia festivales y premios regionales o muestras y premios nacionales que le otorgan cierto rango de trascendencia, más o menos efímera respecto a la fama y arraigo del consumo local, en tanto que su difusión se debe a medios impresos de textos dramáticos, artículos, prólogos, ensayos, críticas, reseñas, entrevistas...

En un inicio, la empresa editorial era preferentemente doméstica y estaba desperdigada en el territorio Norte, auspiciada en el mejor de los casos por instituciones culturales y educativas locales, o de plano como producto de iniciativas individuales.

**Sonora.** Una retrospectiva a los libros de dramaturgia escasamente va más atrás de 1994, fecha en que el Instituto Sonorense de Cultura publica la obra *Desierto*, de Cutberto López, ganadora del Concurso del Libro Sonorense, en su emisión de 1992, evento literario que a partir de ese año y hasta el presente edita regularmente los textos dramáticos premiados: *El centauro y los cómplices*, de Ernesto García Núñez (1996), *Circulando, circulando, que el violín está tocando*, de Roberto Corella (1997), entre muchos otros, hasta el presente. También en Sonora, esta vez en 2002 y bajo el sello editorial privado La Cábula, sale a la luz *Los pajarracos*, con seis obras de teatro de Ernesto García Núñez.

**Coahuila.** El Instituto Coahuilense de Cultura (Icocult) da a la imprenta en 1997, el *Teatro breve*, del dramaturgo regiomontano Adolfo Torres Peña, inaugurando así una tra-



▼ *Pancho Villa y los niños de la bola*, de Antonio Zúñiga. © Federico Costa.

dición de difusión de los autores locales que se extiende hasta la fecha y que dentro de pocos días sacará a luz las obras completas del ilustre coahuilense por adopción, Jesús González Dávila. También *Historias de entretén y miento* es una suerte de revista libro que en ocasiones el gobierno estatal pone al servicio de la dramaturgia nortena.

**Tamaulipas.** En 1998 el gobierno de Tamaulipas publica *Barracuda y otras obras*, de Medardo Treviño. A partir de entonces es continua y sustancial su labor editorial para dar a conocer la producción de sus dramaturgos locales, entre ellos, Altair Tejeda, Demetrio Ávila y Larisa López. Suya es también la producción editorial encaminada a dar a conocer la *Dramaturgia joven de Tamaulipas* (2003), y en coedición con los municipios respectivos: *Dramaturgia joven de Reynosa* y *Dramaturgia joven de Nuevo Laredo 1 y 2* (2008).

**Baja California.** La esquina noroccidente del país destaca porque le mete el hombro a la cultura, en particular la teatral. El CAEN

(Centro de Artes Escénicas del Noroeste) representa el inicio de la atención que Tijuana dará a las obras del teatro fronterizo tanto en su revista *Espacio Escénico* como en la colección Los Inéditos. En 1999, pongamos por caso, publica *Frankenstein bajo fuego* y *La casa de las paredes largas*, del regiomontano Gabriel Contreras; y en 2002 la antología del curso que impartiera Vicente Leñero: *Once en la cancha*, y *Al límite...: Antología de dramaturgia bajacaliforniana*. Por su parte, el gobierno del estado da relevancia a su Premio Estatal de Literatura mediante la publicación, en 1999, de *Los guardianes del tiempo*, teatro para niños de Virginia Hernández; y en 2000 de *Buscando a Abril*, de Elba Cortez. El mismo gobierno, a través de sus diversas instancias, publica el año siguiente *Dramaturgia (sin dolor)* de Bárbara Colio, y *Sazón de mujer / Table Dance*, del chihuahuense Víctor Hugo Rascón Banda; y en 2002, *Norestiada*, del sonorenses Abigail Bohórquez. También nace en Tijuana, aunque esta vez como proyecto particular animado por sus fundadores Adolfo Zúñiga y Hugo Salcedo, la colección Teatro del Norte que va ya por el sexto volumen y que en el número inicial, con la aportación de varias instancias, incluye obras de Medardo Treviño, Manuel Talavera y Hernán Galindo, entre otros.

**Nuevo León.** Conarte se da a la tarea de editar algunos de los valores locales, por ejemplo, en 1998, la antología *Dramas de Nuevo León*; en 2002, *Garap*, de Vidal Medina, y en 2003 *Contraseña: nueva dramaturgia regiomontana*. No obstante, es la Universidad Autónoma de Nuevo León quien encara con mayor vigor la empresa, no sólo al publicar anualmente las obras premiadas en el concurso nacional a que la propia institución convoca y que, por cierto, ahora ostenta el nombre de Emilio Carballido, sino entregando a la luz pública algunas de las obras de teatro de sus coterráneos, como en el caso de las contenidas en *El tren nuestro de cada día*, de Reynol Pérez, la antología *Teatro breve nuevoleonés: para estudiantes y talleres de teatro* y la colección *Drama*, editada por la Facultad de Artes Escénicas; aparte de sumarse en fecha reciente al Conarte y la Fundación Sebastián para convocar en conjunto al Premio Nacional de Dramaturgia Víctor Hugo Rascón Banda.



➤ *Cartas al pie de un árbol*, de Ángel Norzagaray. © Enrique Gorostieta.

Precisamente a un propósito cartográfico está destinado el número doble 9/10 de *Espacio Escénico*, del CAEN, 2002, que da un repaso a lo que Fernando de Ita llama la “República teatral”; así como el proyecto integral PASO DE GATO, revista que desde su fundación ha mantenido la

Y ya que estamos en eso, es por supuesto relevante la presencia editorial de las universidades norteñas. La editorial Espacio Vacío de la Universidad Juárez del Estado de Durango (UJED) —cuyo propósito primordial es brindar espacio a la producción dramática de los teatreros del Norte— inicia en 1996 la colección Teatro de Frontera; el número inaugural contiene tres textos de Jesús González Dávila, quien vivió en Coahuila su infancia y primera juventud; los sucesivos se ocupan, entre otros norteños, de Ángel Norzagaray, Hugo Salcedo, Manuel Talavera, Medardo Treviño, Edeberto Galindo y Virginia Hernández; actualmente tiene en prensa el volumen doble 23-24 con obras que hablan de los femenicidios en Ciudad Juárez. En 2000, la Universidad de Sonora y la CNCA coeditan *Entre el desierto y la esperanza, ejercicios de realidad*, de Cutberto López Reyes.

En el rubro de universidades, es necesario mencionar de manera especial el impulso excéntrico que en diversas ocasiones han proporcionado al movimiento teatral norteño las revistas *Tramoya* de la Universidad Veracruzana, en algún tiempo en colaboración con la Rutgers University-Camden; *Gestos* de la Universidad de California Irvine, y *Latin American Theatre Review* de la Universidad de Kansas. Dichas revistas han publicado no sólo textos dramáticos sino ensayos, ponencias y estudios acerca del movimiento teatral fronterizo y de los dramaturgos que lo integran.

**Distrito Federal.** El centro llega con retraso al reconocimiento editorial de la actividad dramática de los autores del Norte. Tras una publicación de la SEP, datada en 1986, donde se dan cita las obras ganadoras de un concurso de teatro de la frontera norte: *Tres de*

*la frontera tres*, corresponde al centro hacerse cargo de este fenómeno, así sea de modo aleatorio y esporádico; y a la colección Teatro Iberoamericano, de Tomás Urtusástegui y Felipe Galván, que incluye en su repertorio algunos autores radicados en el norte de México. Otro tanto ocurrirá más tarde, cuando Teatro Iberoamericano se escinda y Galván cree *Tablado Iberoamericano*, con domicilio ahora en Puebla y ya no en el D. F., en donde, por ejemplo, incluirá textos de norteños como Manuel Talavera y Mario Cantú Toscano; mientras que Urtusástegui animará en 2002 la aparición del CD de *Cien años de Teatro Mexicano*, con una sustancial muestra de autores del septentrión mexicano. También durante 2002, El Milagro, publicará *El viaje de los cantores*, de Hugo Salcedo y en 2003, Editores Mexicanos Unidos auspiciará la aparición de *Homicidio calificado / El ausente* de Víctor Hugo Rascón Banda. El Fondo Editorial Tierra Adentro, en esta ocasión con Ricardo Pérez Quitt al frente, incluirá a partir de 1998, en *Dramaturgos de Tierra Adentro*, obras de algunos autores nacidos o afincados en el Norte: Bárbara Colio, Aída Andrade, Cutberto López, Elba Cortez, en tanto que Anónimo Drama y el Centro Cultural Helénico, coeditarán *Más encima... el cielo*, de Sergio Galindo. Estas últimas instancias, Tierra Adentro y Helénico, como una extensión del concurso-taller de dramaturgia Mancebo del Castillo, editarán de 2001 en adelante, *Teatro de la Gruta*, que en sucesivas emisiones albergará a autores como los juarenses Antonio Zúñiga y Guadalupe de la Mora, y los sonorenses Miguel Ortiz y Daniel Serrano. Con lo que cada vez más estarán presentes en los proyectos editoriales de la Ciudad de México los autores norteños y las obras fronterizas.

aspiración de hacer caber en sus páginas las perspectivas de las diferentes latitudes que conforman el país, y que decidió dar cabida singular en el número 14/15 de enero-marzo de 2002 al *dossier* “Teatro del Norte, hacia una estética de la frontera”, en el cual se multifocaliza la identidad fluida de los creadores de teatro que pueblan o merodean esta zona limítrofe, sean permanentes o pasajeros, nativos o foráneos, auspiciados o autogestivos, regionales convencidos y hasta recalcitrantes o pretendida y minuciosamente universales.

El recurrente intento por unir el archipiélago de poéticas individuales y regionales mediante lo que las separa, esto es, la poética de la teleología, de la creación, de la innovación, vuelve a ser la diferencia o juego de espejismos que se refleja en dos ejemplos más de aproximación al mapa mental del teatro en la frontera, ambos financiados por el Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Noreste: la antología *Dramaturgia del Norte* (2003), que recoge textos de once autores norteños; y *Dramaturgia en contexto 1* (2007), donde Rocío Galicia, además de redactar un sustancial estudio introductorio, dialoga —yo diría mejor—, da la palabra a veinte dramaturgos del noreste de México. Cabe mencionar que la investigadora del CITRU, quien ha tomado a su cargo la ingente tarea de estudiar el indómito Norte, tiene la intención de publicar pronto *Dramaturgia en contexto 2*, con entrevistas a otros tantos dramaturgos del noroeste del país.

Apretado y sin duda incompleto, el recuento de textos dramáticos publicados no refleja sino de forma pálida la actividad escénica que se realiza desde hace cuatro o cinco décadas en el vasto territorio fronterizo. Falta citar muchas fuentes, periódicos, artículos,



“...hay que destacar la actividad que desarrolla el Instituto Chihuahuense de Cultura... en especial por la labor editorial a cargo de Mario Saavedra, cuya revista *Solar* ofrece de forma permanente al teatro su sección ‘Katarsis’...”

revistas como *Autores*, de Ricardo Pérez Quitt, o *Teatro*, de Isabel Quintanar, y hasta *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* de la Universidad de Texas, o *Assaig de Teatre*, la revista de la Asociación de Investigación y Experimentación Teatral que edita Ricard Salvat en Barcelona; y libros como los que contienen la obra personal de muchos de los autores mencionados, así como páginas como *dramaturgiamexicana.com*, etcétera.

Es preciso también tratar de localizar las dimensiones del movimiento teatral norteamericano en la literatura crítica, los artículos en publicaciones especializadas y los ensayos y ponencias vertidos en congresos nacionales e internacionales por académicos de diversas latitudes y nacionalidades: Beatriz Rizk, Jacqueline Bixler, Kirsten Nigro, Laurietz Seda, María Mercedes Jaramillo, Iani Moreno, Victoria Martínez, Sharon Magnarelli, Georgina Whittingham, George Woodyard, Stuart Day, Armando Partida, José Ramón Alcántara, Rocío Galicia, Fernando de Ita, Mery Blunno, Felipe Galván, Luis Martín Garza, Ricardo Pérez Quitt, Elvira Popova, Ana Laura Santamaría y un largo etcétera.

Lamento las omisiones involuntarias, pero mi capacidad de estibador de datos se ve rebasada por la infinidad de publicaciones que en fechas recientes se han multiplicado, por

fortuna, y que todavía no alcanzan a comprender —en los sentidos de abarcar y de racionalizar— el fenómeno teatral de la frontera norte de México, y tendrán que ser —así me lo dijo Armando Partida hace más de una década— los mismos hacedores de teatro quienes promuevan la documentación de las aventuras locales que están llevando a cabo desde hace muchos años en sus lugares de origen o de adopción. Sobra decir que los listados precedentes no son exhaustivos, ni siquiera representativos, sino meros recursos de una memoria que periclitita sobre el archipiélago de espejismos, donde no están ni son todos, y que por ahora me ayuda a poner en perspectiva el

verdadero núcleo de acción que pretendo reseñar rumbo a la Muestra Nacional de Teatro en Ciudad Juárez 2008, el del estado grande de México: **Chihuahua**.

En primer lugar, hay que destacar la actividad que desarrolla el Instituto Chihuahuense de Cultura —que no ha escatimado esfuerzos para conseguir que Juárez sea sede de la próxima Muestra Nacional de Teatro—, en especial por la labor editorial a cargo de Mario Saavedra, cuya revista *Solar* ofrece de forma permanente al teatro su sección “Katarsis”, en tanto que el número más reciente está íntegramente dedicado a Víctor Hugo Rascón Banda, en un tributo que pretendía rendírsele en vida y que por desgracia apareció de manera póstuma, y cuya colección de dramaturgia ha destinado varios títulos a la publicación de obras de Felipe Nájera, Georgina Ayub y Antonio Zúñiga, entre otros. El libro *Demiurgo de una teatralidad sin fronteras*, donde se consignan los mensajes que con motivo del Día Mundial del Teatro han leído importantes personalidades internacionales desde 1962 hasta 2006, año en que tal privilegio le fue otorgado a Rascón Banda, es una joya editorial, de la misma forma que promete ser una sorpresa el libro destinado a difundir las ponencias que sobre la producción dramática de Víctor Hugo se leyeron durante la inaugu-

ración del Centro Cultural Paso del Norte y de la gran sala que lleva su nombre.

Es difícil abordar las gestas colosales que han tenido que librar en el archipiélago teatral chihuahuense Fernando Saavedra, Mario Humberto Chávez, Manuel Talavera, Luis Heraclio Sierra, Georgina Ayub y Rosa María Sáenz en Chihuahua, la capital; Evelyn Velásquez y Cayetano Girón en Parral; Octavio Trías, Jissel Arrollo, Guadalupe de la Mora, Perla de la Rosa, Carlos Hernández, Jorge González, Rodolfo Guerrero, Antonio Zúñiga y Edeberto Galindo en Ciudad Juárez.

Fernando Saavedra es, sin duda, columna vertebral del teatro chihuahuense. Fue excelente promotor, a él se debe la realización del Festival de Otoño en 1967, evento que por algunos años constituyó el brazo itinerante del INBA por el territorio nacional. Formador de muchas generaciones, Saavedra dejó un legado que aún fructifica en la actividad que realizan sus alumnos más preciados, Óscar Erives, por ejemplo, y Jesús Ramírez, quien con su mujer —brazo derecho en vida del maestro— y su hija, mantiene operando un centro teatral en toda forma. El Teatro de Cámara de Chihuahua fue bautizado recientemente con el nombre de Fernando Saavedra; no obstante, el hecho de que el acuerdo haya sido tomado de forma por demás extemporánea, propicia que ni siquiera los teatreros locales lo llamen por ese nombre ilustre y lo conozcan simplemente como Teatro de Cámara.

Armando Partida, en el número 62, de agosto de 2008, de la revista *Solar* a que he hecho alusión, da cuenta de la presencia de dicho creador en las Muestras Nacionales de Teatro: [Fernando Saavedra] participa en la I Muestra Nacional de Teatro en provincia en el año de 1978 —celebrada en León— con *Asesinato en la catedral*, de T. S. Elliot. En Acapulco, Guerrero, en la V Muestra Nacional, 1982, con la escenificación de *La cena del rey Baltazar*, de Pedro Calderón de la Barca. Presenta en la VI Muestra Nacional, Morelia 1983, *Un maldito domingo*, de Oswaldo Dragún. En la X Muestra Nacional, Monterrey 1988, como director y autor de *El muchacho con el corazón lleno de palomas muertas*. En la XI Muestra Nacional, Monterrey 1990, estaría presente su trabajo, aunque ya no su presencia física, con *Fin de partida*, de Samuel Beckett.

“Coloso de la dramaturgia mexicana... Rascón Banda dedica su vida y su muerte no sólo a redimensionar las letras dramáticas de la frontera con la mitad de su producción literaria, sino a tender puentes, abrir caminos, despejar cauces...”

Dramaturgo, director, maestro, investigador, Manuel Talavera es uno de los más destacados representantes de la dramaturgia del Norte y el baluarte más acrisolado del panorama teatral en la ciudad de Chihuahua. Ha sido director del Instituto de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Chihuahua, donde es académico de tiempo completo. Actual vicepresidente de la Asociación Iberoamericana de Teatro Universitario (AIATU), su mediación ha sido factor decisivo para que Chihuahua haya sido sede en dos ocasiones del Congreso anual de dicho organismo internacional. Es, entre otras numerosas distinciones, premio nacional de dramaturgia UANL por *Noche de albos*. Fue titular de la Compañía de Teatro del gobierno del estado que representó a Chihuahua en la Muestra Nacional de Teatro, Villahermosa 1988, dirigiendo *La madrugada*, de Juan Tovar.

Edeberto Galindo es un autodidacta, un misántropo que desde su bastión, aislado, segregado por voluntad propia, ensancha los derroteros de la pujante dramaturgia del Norte. Es inolvidable su participación en la Muestra Nacional Monterrey 1990, como autor y director de *El zurdo*. Lo mismo cabría decir de *Dios en disputa*, presentada un año después en la Muestra Nacional de Aguascalientes. Galindo ha sido único finalista mexicano en el Premio Internacional Tramoya 2000, con *Amores que matan*, y finalista también en el concurso de la Sogem por *Lomas de Poleo*, que habla de los feminicidios en Juárez y que asistió a la Muestra Nacional Morelia 2003.

*La mujer que cayó del cielo*, de Víctor Hugo Rascón Banda. © Enrique Gorostieta. ▲



Es premio nacional de dramaturgia UANL 2005 por *El diputado*, y premio nacional Víctor Hugo Rascón Banda 2007 por *La furia de los mansos*.

Con una similar trayectoria a la de Galindo, Octavio Trías salta a la palestra de las Muestras Nacionales con *Tomochic*, de Joaquín Cossío, en 1992; *Amsterdam Boulevard*, de Jesús González Dávila, en 1994; *El médico a palos*, de Molière, en 1996; *Ley Fuga*, de Jorge Celaya, en 1997, todas en Monterrey; y *El último recurso*, de Daniel Serrano, en Mérida 2000. La sala experimental del Centro Cultural Paso del Norte, inaugurado en diciembre de 2006, ostenta el nombre de Octavio Trías.

Antonio Zúñiga fue integrante de los talleres de dramaturgia de Jesús González Dávila 1995-1997 y de Vicente Leñero 1996-1998. Obtuvo el premio nacional de dramaturgia UANL por *El Tiradito*, crónica de un santo pecador. Es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte a partir de 2005. Sus obras *Una luna de pinole* y *Pancho Villa y los niños de la bola*, ambas dirigidas por Rodolfo Guerrero, participan en la Muestra Nacional Morelia 2003 y Pachuca 2007, respectivamente.

No obstante, la figura señera, el chihuahuense por antonomasia, el dramaturgo del Norte por excelencia es, sin ninguna duda, Víctor Hugo Rascón Banda. Muchas son las obras suyas que han participado en las distintas emisiones de la Muestra: *DeSazón* y *Veracruz*, entre ellas.

Coloso de la dramaturgia mexicana, con un pie en Uruachi y otro en el D. F., Rascón Banda dedica su vida y su muerte no sólo a redimensionar las letras dramáticas de la frontera con la mitad de su producción literaria —teatro, novela, cine—, sino a tender puentes, abrir caminos, despejar cauces para que la actividad artística del septentrión mexicano sea conocida y reconocida en el país y en el mundo. Él sostenía que lo que no se presenta en la capital del país no existe, de modo que en infinidad de ocasiones apoyó la presencia de grupos, publicaciones, puestas en escena, proyectos y demás parafernalia fronteriza en la Ciudad de México. Mucho



▼ *Lomas de Poleo*, de Edeberto Galindo. © Enrique Gorostieta.

se ha dicho de él que era un guerrero. Nada belicista, yo prefiero llamarlo promotor de talento, activista teatral, abogado de los creadores. Me baso para ello en su obra maestra *Apaches*, que no es la épica del hasta vencer o morir, no el conflicto que ha de resolverse con tu muerte o la mía, sino el dilema de identidad en el que se encuentran *con-fundidos* los factores culturales durante el proceso poscolonial que a la postre habrá de resolverse en mestizaje, sincretismo y, por encima de todo, fluidez. Precisamente será *Apaches* la puesta en escena que lo represente y sirva de homenaje para mantener viva su memoria durante la Muestra Nacional en puerta. El montaje corre por cuenta del grupo Tequico, cuyo director es el dramaturgo tamaulipeco Medardo Treviño.

Se puede afirmar entonces, sin temor a equívoco o falsedad, que Ciudad Juárez, como puerta de entrada del teatro de la frontera, es una sede ideal y una comunidad artística preparada para albergar en esta ocasión la Muestra Nacional de Teatro 2008; el propio maestro Armando Partida lo sostiene así en el artículo antes citado y con cuyas palabras quiero terminar este análisis cartográfico: “La academia y la profesionalización han favorecido la consolidación y el surgimiento de grupos en Chihuahua que, por igual, bregan en la tarea de formar un público propio, abriendo diversos nichos; lo que ha propiciado y fortalecido una teatralidad estrechamente ligada a su ser fronterizo”.

ENRIQUE MIJARES. Catedrático de la Universidad Juárez del Estado de Durango, es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte.

XXIX MUESTRA NACIONAL DE TEATRO, 2008

## AÑOS TEATRO

Fausto Ramírez

### EDAD DE PERRO

Siempre me ha parecido curiosa esa comparación que se hace entre la edad de un perro y la de un hombre, cada que preguntas sobre la mascota de alguien te dicen: "Tiene 4 años, pero en años perro tiene 28", haciendo una ecuación extraña que nunca he logrado entender. Por eso ahora que viene la emisión XXIX de la Muestra Nacional de Teatro, me asalta la duda: aunque tiene 29 años, ¿en "años teatro" qué edad tendría? Sé que será ocioso hacer el cálculo y tratar de definir el clímax de la vida, el momento de esplendor y la vejez del evento; estamos, pienso, ante un fenómeno de temporalidad vital. A lo largo de la vida de la Muestra, hemos escuchado o externado su anquilosamiento pero, a su vez, en otros momentos hemos festejado su vitalidad: será que en sus emisiones XIV, XV y XVI tenía una vitalidad producto de que fue en ellas en las que hubo creadores importantes y un surgimiento de los teatros regionales en la escena —hablo de Marco Petriz, Boris Schoemann, Ricardo Delgadillo, Jesús Coronado y de los lenguajes emergentes como fue el caso de Teatro Arena y la dupla Moncada-Acosta—; pero, aun así, en esa época se escuchaban ecos de otras fortalezas en el afianzamiento de la Muestra en Monterrey, con la compañía de teatro de la Universidad Veracruzana y la dupla Pineda-Rascón Banda o Martín Zapata, Xavier Ángel Martí, Abraham Oceransky, aunado a la visita de los maestros del D. F. y sus montajes provocadores y a la vez ejemplificadores del rumbo del teatro nacional. La Muestra Nacional ha tenido, pues, edades y épocas memorables así como otros "años teatro" de vacas flacas.

### CRISIS

Mi abuela solía decir cuando salíamos de una enfermedad relativamente larga que habíamos crecido, debo confesar que nunca tuve modo de comprobar su teoría ya que no tomaba el cuidado de medir mi estatura previa a un ataque de gripe asiática o alguna otra enfermedad; es por eso que más bien prefería creer en la teoría del crecimiento poscrisis planteado por mi abuela. Pienso en la Muestra Nacional de Teatro y sus recurrentes crisis y a veces creo en la teoría del crecimiento

y en otras ocasiones creo, francamente, que son historias de viejos que nos platicaban para que estar en crisis no fuera tan doloroso. A lo largo de la historia de la Muestra, se han detectado etapas de crisis que han requerido en varias ocasiones de medidas emergentes, como aumentar la presencia de los montajes de una región más fortalecida que otras teatralmente hablando. Estas medidas, que buscan aliviar la crisis, terminan por provocar otras crisis. Pienso que lo mejor que le puede pasar a nuestro teatro es que las miradas internas se depositen en la Muestra: ¿cómo pretendemos superar el desnivel del teatro nacional en términos de desarrollo si no confrontamos las miradas de los creadores? En este punto, reconozcamos, se ha buscado crear talleres, mesas de reflexión, vínculos entre creadores de las regiones, pero las crisis seguramente seguirán... a ver si crecemos.

### ABANDONANDO EL TERRUÑO

Cuando surgió la Muestra Nacional de Teatro a finales de los setenta, llegó a sentar un precedente de encuentro y reconocimiento: el espejo enterrado que nos permitía ver nuestro pasado así como nuestra identidad nacional; a su vez confrontó, lo cual era lógico que sucediera, los diversos lenguajes, herramientas técnicas y, claro está, niveles de desarrollo profesional o lingüístico, los creadores de ciertas regiones que tenían la oportunidad de exponer su trabajo y a la vez ver el producto de otras regiones, pero particularmente del centro —el D. F. también es región—. Esto confrontaba y creaba paradigmas, y muchos de nosotros comenzamos a trabajar para lograr lo ya logrado por estos teatros: modelos de producción profesional, unificación de los actores, discursos contemporáneos, dramaturgias locales... y otros reafirmaron su lenguaje de identidad regional en el mismo sentido. Así pues, la Muestra servía como detonador o catalizador de las teatralidades. Otra de las características de la Muestra es su cualidad federal y estatal. Al combinar un programa de la Federación con estructuras locales, se logra incidir, en el mejor de los casos, en la organización regional, y este carácter itinerante debía dejar sembradas inquietudes en las ciudades que hubiesen sido sede; sin embargo, el único caso que ha



Arlequín, servidor de dos amos, de Carlos Goldoni, Muestra Nacional de Teatro 2007. © Fernando Moguel. Cortesía INBA.

logrado ser tocado y apropiarse de esa experiencia es Monterrey, que este año cumple 10 años haciendo el Festival de Teatro Nuevo León aprovechando la infraestructura que les dejó ser sede varios años. Se dice que en muchas ocasiones Monterrey es una especie de antesala a la Muestra Nacional; de hecho, las direcciones artísticas tienen en su agenda muy clara una visita a este Festival. Ahora, con la consolidación del Festival de Teatro Nuevo León, es tiempo de que las ciudades sede busquen aprovechar la experiencia y el presupuesto ejercido para fundar festivales regionales que, como en el caso de Monterrey, trasciendan y perfeccionen estos encuentros. Cabe señalar que el de Monterrey ha sabido ser un festival de impulso regional pero a la vez es anfitrión de manifestaciones nacionales y, en las más recientes emisiones, con invitados internacionales: un modelo a seguir.

### FRONTERAS

Ahora que la Muestra va a otra de sus fronteras, requerimos entablar un diálogo en varios sentidos: primero, con la frontera como espacio que define e impulsa desde su feroz encuentro la dramaturgia y la necesidad del impulso escénico, y luego, detenernos a pensar en las condiciones de los creadores fronterizos, pues en la frontera es donde más se pone en crisis la exclusión o, más bien, son los migrantes fronterizos estacionados en la línea los que, por diversas razones, son confinados a la línea que marca el abismo de la pérdida de la nación, que no de la identidad. Mientras que las políticas culturales no han logrado revertir la tendencia del centralismo, las fronteras establecen sus códigos de pertenencia y mientras la discusión sobre el sentido de la democracia y seguridad se moviliza en el centro, las fronteras buscan un espacio en esa democracia y la certeza de la pertenencia. La



✓ *Crónica de un presentimiento*, de Concepción León Mora, Muestra Nacional de Teatro 2007. © Fernando Moguel. Cortesía INBA.

dramaturgia es el resultado de esa implosión, de ese ser nacional contenido y empujado por la fuerza centrífuga de la Federación. Los dramaturgos han realizado una cruzada de identidad, denuncia, alaridos y humor alrededor del tema, y es Ciudad Juárez un buen punto en el camino de la Muestra para provocar que esas voces sean escuchadas.

## LAS OTRAS FRONTERAS

El teatro, en su dinámica de movilidad, ha permitido que sus fronteras sean continuamente reubicadas, y el acercamiento o integración de otras disciplinas desde sus territorios nos ha permitido renovar el punto de vista de la creación. Pensar nuestra teatralidad ya no implica la soñada República Teatral de Usigli, sino ponernos a pensar en “la comunidad nacional imaginada” incorporando las otras voces. Antes, la línea de las fronteras era bastante visible: teatro del cuerpo, realismo, teatro-danza, la imagen, etcétera. Ahora, con la pulsión de la globalización, el arribo de la multimedia, y la relectura de los llamados realismos, así como la fuerte incursión de la narrativa en la escena, pensar en el teatro y sus fronteras es pensar en los múltiples territorios posibles de nuestra teatralidad, descubrir lo viejo y festejar lo nuevo, reconocer prácticas en desuso que se vuelven a incorporar a la escena: el *performance*, así como los géneros vecinos, el circo o el llamado hiperrealismo; pero las nuevas tendencias de la utilización de la escena como un todo expresivo hacen que el teatro y sus fronteras sea un territorio de muchos rumbos por descubrir.

## LAS AUSENCIAS

Dice el maestro Tavira que el mutis es la gran peripecia: la desaparición del personaje que ha logrado marcar la escena dispone al espectador a la reflexión a la vez que continúa pendiente ya sea de su regreso o de las consecuencias de sus actos. Este año la Muestra estará marcada por grandes ausencias físicas, ausencias que en su presencia marcaron el rumbo y provocaron la escena nacional, buen momento para detenerse y activarse en torno de la influencia de estas personalidades. Uno de ellos, Javier Avilés, de Guanajuato, activo director y constante participante de las Muestras desde principios de los noventa; hay que recordar su pasión por los textos clásicos y su labor en la formación de públicos en su centro de operaciones de León, Guanajuato, que fundaron una actitud ante la escena en su región, el que seguramente es su mejor legado. La dramaturgia nacional, las nuevas generaciones, particularmente las influenciadas por sus textos, los grupos escolares, abrevaron en sus textos, en sus compilaciones: ¿quién en las regiones no recuerda haber acudido a sus dos antologías, que *El arca de Noé* y su antología de teatro joven fueron punto de referencia e iniciación para muchos grupos de aficionados y jóvenes a la dramaturgia y por consiguiente a la puesta en escena?

Otra ausencia es la del maestro Emilio Carballido, nos quedan sus 52 obras cortas sobre el D. F., sus textos de gran cercanía con el espectador —con esa particular facilidad para entablar un diálogo con el público no asiduo a las salas teatrales— y el hecho de que, gracias a su influencia, se movilizaron comunidades, grupos de actores, dramaturgos y, reitero, espectadores a las salas, patios, auditorios. Así pues, la frontera es el espacio de reconocimiento y, aceptémoslo, de reivindicación de la figura e importancia del maestro en la escena nacional.

Hay influencias que uno palpa y otras que te tocan sin darte cuenta, hay presencias que trabajan incluso cuando estamos enfrascados en asuntos de una sola línea, y la labor múltiple, generosa y vital del maestro Víctor Hugo

✓ *Piedras de la fe*, de Ángel Martín López, MNT 2007. © Fernando Moguel. Cortesía INBA.



✓ *Odio a los putos mexicanos*, de Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio, MNT 2007. © Fernando Moguel. Cortesía INBA.

Rascón Banda es motivo de festejo entre la comunidad cultural y orgullo para la comunidad teatral. Mucha tinta se ha vertido y mucha más dejará testimonio de su influencia, pero la figura de Rascón en la Muestra Nacional de Teatro es un tema importante por —como se comentó líneas arriba— su aparición en las diversas emisiones de la Muestra y, posteriormente, por el eco que sus textos han dejado en la nación y la continua presencia de sus obras —sólo el año pasado hubo tres puestas en escena de *Contrabando* en tres ciudades diferentes—. Es momento de dejarse tocar por el amor y la generosidad de este maestro que ha marcado y seguirá marcando al teatro nacional. Tomo sus palabras para decir: ¡Vivan los oficiantes del teatro, viva el oficiente del teatro, Víctor Hugo Rascón Banda!

Tercera llamada, favor de apagar sus celulares y sus prejuicios...

FAUSTO RAMÍREZ. Director de escena, miembro de la Dirección Artística de la Muestra Nacional de Teatro durante este año.



ENTREVISTA A BRUNO BERT

## FESTIVAL QUE FLORECE MÁS ALLÁ DE LAS PREVISIONES

Luis Santillán

Director de escena especializado en espectáculos de teatro de calle, Bruno Bert ha sido director artístico del Festival Internacional de Teatro de Calle de Zacatecas desde su creación, festival que este octubre tendrá su séptima edición.

*¿Cuál fue el detonador en el inicio del Festival Internacional de Teatro de Calle?*

El detonador que sigue absolutamente vigente fue la necesidad de transformación del teatro mexicano. El teatro de calle podía incidir como un propósito importante a nivel de organización, producción, estética y formación. La carencia de grupos independientes y la disolución del poderío del Estado como agente principal hacían imperativa la creación de grupos autónomos; sin embargo, una inercia histórica hace que todavía hoy siga buscándose el apoyo del Estado y sigan existiendo quejas como: “no se puede hacer teatro si no me dan las salas, si no apoyan la producción, si no me dan difusión...”. Frente a esta situación, hace 8 años, propusimos que el teatro de calle debía ser uno de los elementos que coadyuvara a transformar el teatro nacional no sólo en sus vertientes estéticas sino en sus espacios formativos, conceptos y formas organizativas.

El teatro de calle en México tiende a ser, en general, de baja calidad, y es incomprensible que una cultura tan rica en parateatralidad, en ceremonias, rituales y fiestas no tenga un puente con el teatro contemporáneo de calle, que lo haga fuerte y propositivo. Entonces, 8 años atrás, propusimos a las instituciones hacer un programa nacional para el fomento y desarrollo del teatro de calle, para su profesionalización, lo que implicaba que se empezara a apoyar a instituciones en algunos casos, y a grupos independientes en otros para, en un proceso de tres a cuatro años, tener distintas opciones de teatro de calle como referentes nacionales. Fue aprobado y entonces surgió la necesidad de encontrarnos e intercambiar, de ahí se generó un festival que permitiera la confrontación de los distintos grupos para conocer sus deficiencias y fortalezas, cómo podían colaborar entre sí, cómo generar circuitos nacionales, una pedagogía alternativa, y al mismo tiempo tener ese espacio para invitar a grupos internacionales de importancia



▼  
*El Mono de Saudieu, Circus Baobab (2007).*  
© Archivo FITC-Zac.

que sirvieran como referencia de lo que puede hacer el teatro de calle.

Así nació el Festival de Teatro de Calle; sin embargo, como en todos los proyectos que se desarrollan a nivel político, al término del primer año el presupuesto se cortó a la mitad; no el presupuesto para el festival, sino el presupuesto para el plan nacional, porque el festival inmediatamente prendió, apenas se lanzó y la población zacatecana se sintió entusiasmada con la posibilidad de participar y ver estas alternativas teatrales en las calles de su ciudad. El festival, pues, funcionó muy bien, tuvo un crecimiento imparable, de modo que hubiera sido absurdo que las autoridades quebraran algo que era resonante. Lo otro, el programa nacional, necesitaba más tiempo, mucho más empeño y era menos visible, así que el presupuesto se cortó al 50% y durante el segundo año se disolvió. El festival quedó entonces como una especie de cabeza de Goliat, una cabeza sin cuerpo. Nosotros seguimos siendo responsables de la dirección artística y replanteamos el festival con autonomía al otro proyecto, de tal suerte que el festival funcionó muy bien y sigue funcionando.

En este momento, sin embargo, se dan ciertas contradicciones porque el festival tiene un gran éxito no sólo nacional sino internacional. En los festivales internacionales importantes hay lo que se llama el área de programadores y en los más importantes se da una afluencia de 700 a 900 programadores

por año; quiere decir que un festival convoca a 700 o 900 personas que en todo el mundo pueden programar lo que están viendo ahí. El Festival de Zacatecas empieza a tener una resonancia internacional fuerte, y los programadores desean venir a México, pero para qué hago venir a programadores del mundo si nuestra oferta es muy baja. Se da, pues, una situación extraña: el festival en sí tiene gran éxito y es muy importante —lo cual me parece espléndido porque es un punto de vinculación del teatro nacional, y de relación entre el teatro nacional e internacional—, pero sigue sin tener cuerpo.

Hay una voluntad aparente y una desidia profunda. Una voluntad aparente de desarrollar un programa nacional de teatro de calle que sea congruente con el éxito del festival, con el hecho de que la población —no sólo zacatecana, sino de todo México— considere pertinente ese espacio de vinculación —lo mismo que los teatristas— y, sin embargo, no se hace nada. Y no es que haya una oposición a este proyecto; tal oposición sería mucho más congruente: es decir, si tuviéramos posiciones distintas y discutiéramos, podríamos llegar a un acuerdo, pero acá estamos de acuerdo con lo que se debe hacer, pero no se hace.

El festival de Zacatecas fue asumido por el Instituto Zacatecano de Cultura, por la gubernación de Zacatecas con esplendor; desde que nació fue apoyado por el entonces gobernador, Ricardo Monreal, quien solicitó que el festival se hiciera cada año y no cada

▲  
*Arrabal, espectáculo de la compañía Arte Acción que se presentó en el Festival en 2006.* © Archivo FITC-Zac.





▼ Cirko de Mente, en el Festival de 2006. © Archivo FITC-Zac.

dos como se previó en un principio. La generosidad y apoyo se ampliaron cuando llegó Amalia García, pues se preocupó porque el festival creciera, y sigue creciendo en todas sus áreas, en lo teórico y en espectáculos.

Creo que un festival de esta importancia merece tener un cuerpo consistente, lo cual implicaría una cantidad de grupos mexicanos de alto nivel que lleven el teatro de México a todas partes del mundo, como estaríamos en condiciones de hacer si un programa nacional permitiera desarrollar de manera congruente la pedagogía y capacidades de producción del teatro de calle.

*¿Cómo y con qué intención se hace la programación?*

En Zacatecas se presenta lo mejor que se puede ver. Todos los años se lanza una convocatoria de carácter nacional y por medio de un jurado se seleccionan las mejores opciones y se incorporan al festival.

En el festival de este año estamos apostando por la pluralidad, y me refiero específicamente a la programación internacional, la cual en general consta de dos o tres espectáculos, pero en este caso será de seis: de pequeño, mediano y gran formato. Hemos aumentado el número de interlocutores. Nuestro mayor interlocutor es Europa, esencialmente España y Francia, son los dos grandes productores; luego Alemania, con grandes grupos pero no mucha producción; Italia, que anda medio a la zaga después de haber estado en una época de mucho brillo. Este año hemos intentado cambiar un poco: por ejemplo, abrimos con Francia, pero en vez de cerrar con España, cerramos con Polonia. Polonia tiene un espacio especial de teatro de calle en Cracovia, donde se realiza un festival internacional alimentado por grupos locales, y existe un grupo interesante que se llama Kto, ellos cierran el festival con *La fragancia del tiempo*, espectáculo en

que un niño, en una enorme jaula, evoca los fantasmas de la niñez en Cracovia hace 40 años.

Hay que abrir los ojos a nuevos espacios, a nuevas fronteras y estéticas, por lo tanto me pareció bien abrir con Transe Express, que es un grupo francés de primer orden y que trae el espectáculo *Carrillon céleste*, un espectáculo de arte celestial, a 35 o 40 m de altura. Hablo de pluralidad porque en el centro se presentará un grupo de Inglaterra que se llama Periplum, ellos traen una especie de juego escénico de gran tamaño para toda la plaza que se llama *La campana*, en el que “forjan” una campana en un clima medieval, en un acto no necesariamente narrativo porque el teatro de calle no siempre es narrativo. Hay teatro expositivo, narrativo, testimoniales, los que se trabajan por asombro..., de hecho lo de Transe Express no es narrativo, es un juego de asombro mientras aparecen personajes y ves construirse un inmenso móvil donde habrá un concierto; en cambio, Kto trabaja sobre narración de sueño, sobre los quiebres, las rupturas de lo onírico. Tenemos espectáculos pequeños de Suiza (Trickster Teatro) y Holanda (Kaal & Haar). De Italia viene un grupo de cinco personas, Tante-ri, que hacen pasacalles y tocan instrumentos y cantan, tiene mucho el sabor de la comedia del arte.

La programación de grupos mexicanos será de entre doce y veinte grupos. Y, bueno, todo esto significa una pluralidad de miradas, de tensiones e intenciones. Habrá también seminarios impartidos por estos grupos internacionales, mesas redondas, talleres de perfeccionamiento. La idea del festival, y lo que le da identidad, es la posibilidad de tener actividades de día y de noche: la mañana es de reflexión y comparación, el espacio para la formación, absolutamente gratis —todo en el festival es absolutamente gratuito—, y en la noche está el espacio de intercambio a través de las propuestas de los grupos. Ésa es el alma del festival: el intercambio, la formación, el espectáculo y la relación con los artistas.

La programación es sólo el reflejo de una intención, debemos concebir el festival como un cuerpo constituido por miembros cuyas estructuras no se ven, pues un festival debe alcanzar un cuerpo orgánico, pero internamente tener un sostén que le dé sentido, un

festival nunca es una mera yuxtaposición de programación. Así pues, no sólo pretendo dar cuerpo al festival, sino también un aura, algo más allá del festival mismo, y eso tiene que ser a nivel internacional, no por agregación sino por planes, lo cual implica la participación de embajadas, de grupos e intercambio entre universidades; algún día lo lograremos. Programar puede hacerlo cualquiera, lo difícil es crear el espíritu y un cuerpo vivo que lata con una intención y un proyecto.

*¿Cuáles son las expectativas del Festival?*

Que siga creciendo y madure. Creo que es una excelente opción para que todos, artistas y población, puedan vivir la circunstancia de la imaginación. Cuando asisto al festival es como si la realidad estallara y las distintas propuestas fueran mundos imaginarios que están frente a mí, que yo comparto. La calle, el espacio público es un espacio de cultura, de intercambio, de imaginación, de reconocimiento del otro a través de la actividad artística, reconocimiento de mí mismo a través de mi participación como espectador en esta fiesta, no en el sentido de consumo, sino de “compartir”, que es lo esencial. No quiero que el festival sea un espacio de consumo sin reflexión, sin goce. La expectativa es que el festival, año con año, pueda crecer en proposiciones, en variedad, en ventanas hacia el mundo, sin pasar a convertirse en un espacio de mero consumo cultural.

Yo no voy a ser el director artístico del festival para siempre, eso sería una contradicción, así que yo también tengo que retirarme; lo hemos inventado y acompañado, pero me gustaría estar sólo un año más. La continuidad del festival está garantizada porque es ley; hay que renovar el personal y la concepción de la dirección artística. Llega un momento en que hay que retirarse, pero no quiere decir que no seguiré trabajando, hay muchas áreas en la que puedo seguir trabajando; de hecho, estoy dando seminarios teóricos y prácticos en Puebla, hemos luchado para que las escuelas oficiales tengan un diplomado de teatro de calle, y le estoy planteando a Luis de Tavira que la Compañía Nacional tenga teatro de calle.

**LUIS SANTILLÁN.** Dramaturgo, director y monstruo en entrenamiento.



7to  
festival  
INTERNACIONAL DE  
TEATRO DE CALLE  
OCTUBRE 2008



[www.culturazactecas.gob.mx](http://www.culturazactecas.gob.mx)

# EL 68 EN EL TEATRO MEXICANO

Felipe Galván

Hace cuarenta años la ciudad se inundó de conciencias juveniles que se manifestaban, que contradecían las informaciones periodísticas con voces vivas que informaban y brigadeaban días y días en pos de un pliego petitorio de seis puntos que fue acusado de ser conjura para desprestigiar al presidente y maniobra internacional para detener la realización de los Juegos Olímpicos. Aquellas jornadas de julio a octubre de 1968 terminaron sentando las bases del cambio democrático en los Estados Unidos Mexicanos, cambio que rompió con la conducción unipersonal del país desde una presidencia intocable sostenida por una estructura partidaria hegemónica que impedía el acomodo e incluso las voces de alguien diferente al partido del presidente, en aquella política de carro completo, renovado para dirigir los destinos de la nación elección con elección.

Desde entonces se generó una cultura diferente que ha dejado constancia en la creación artística, y en ella un interesante papel lo desempeña el teatro, conformando una propositividad escénica que parte de aquel año y que, prospectivamente, ha continuado en su engrandecimiento con materiales nuevos que se crean ahora, a cuarenta años, y que seguramente provocarán nuevas elaboraciones luego de las cuatro décadas, ahora conmemoradas, sobre esa temática que resultó trascendente para la sociedad en la que se desarrolla el teatro nacional.

El *Teatro del 68* es una construcción elaborada desde los momentos de acción en el movimiento estudiantil, vivido entre julio y octubre de 1968 hasta el presente con una intermitencia constante y renovaciones personales o generacionales.

Entre las representaciones realizadas en pleno 68, están las de los alumnos de Filosofía y Letras de la UNAM, coordinados por Enrique Ballesté; las de Ciencias Políticas y Sociales, organizadas por Ismael Colmenares; las de la Escuela de Arte Teatral, con Claudio Obregón, o de Ciencias Biológicas del IPN, con Juvencio Galíndez; y, por otro lado, están los estrenos por realizarse este 2008, como una nueva obra de

Flavio González Mello, *Olimpia 68*, que producirá la UNAM, y una novela de Taibo II en versión teatral textualizada por quien esto escribe. Así pues, han desfilado innumerables propuestas que muestran desde clásicos de la dramaturgia mexicana de la segunda mitad del siglo

xx, hasta planteamientos elementales teatralmente hablando e hipercargados ideológicamente. El *Teatro del 68* comenzó a escribirse al calor del movimiento mismo y continúa en proceso de escrituración literaria y escénica hasta nuestros días.

Se puede hacer un recuento de lo conocido y podríamos acercarnos al centenar. En la tesis doctoral *Theatre et historie: Le "Teatro del 68" au Mexique et le travail de mémoire*, de Sandrine Guyomarch, presentada en Perpignan, Francia, en marzo de 2007, se enlistaban 38 autores y 49 textos.

Entre los textos mayormente logrados y que han trascendido al tiempo se puede contar: *Vida y obra de Dalomismo*, de Enrique Ballesté; *La fábrica de los juguetes*, de Jesús González Dávila y *Octubre terminó hace mucho tiempo*, de Pilar Campesino; las tres con casi cuatro décadas de edad.

*Conmemorantes*, de Emilio Carballido, escrita en 1981 precede a *Me enseñaste a querer*, de Adam Guevara, y *Nomás que salgamos*, de Gabriela Ynclán, ambas escritas en 1988, a veinte años de los hechos. *Rojo amanecer (Bengalas en el cielo)*, de Xavier Robles y proveniente del texto fílmico del mismo nombre y autor, fue escrito en 1991 y 68,

*las heridas y los recuerdos*, de Miguel Ángel Tenorio, en 1998.

Junto a los anteriores, conocemos textos de José Agustín, Arturo Amaro, Benjamín Bernal, Jorge Bolaño —en versión de Algarra y Langer—, Julio Castillo, Ismael Colmenares, Silvia Corona, Casto Eugenio Cruz, Dante del Castillo, Fernando del Paso, José Ramón Enríquez, Tomás Espinosa, Carlos Fuentes, Víctor Hugo Galván, Elena Garro, Olga Harmony, Vicente Leñero, Joel López Arriaga, Héctor Martínez Tamez, Alfonso Martínez Zúñiga, Gonzalo Valdés Medellín, José Luis Martínez Morales, Enrique Mijares, Juan Miguel de Mora, Jorge Euge-



✓ Cartel del Movimiento Estudiantil de 1968, México.

Grabado que formó parte de los carteles usados en el Movimiento Estudiantil de 1968. Tomado de *La gráfica del 68*, 3ª ed., ENAP-UNAM, 1993.

nio Ortiz, Felipe Reyes Palacios, Hugo Salcedo, Pablo Salinas, Gustavo Thomas, Juan Tovar, Rodolfo Usigli, el colectivo Utopía Urbana y José Vázquez.

Por supuesto que hay muchos otros textos que no han llegado a nuestro conocimiento y varias propuestas que no llegaron a la edición o a la computadora, ni siquiera a la máquina de escribir; tal es el caso de algunas propuestas desarrolladas en el CLETA en los años setenta.

Cabría aquí formular una pregunta: ¿a qué se debe la vastedad de la producción sobre la temática?

Reflexionando alrededor de esto, el 68 tiene aún mucho que decir y existen muchos sesentaiochos mexicanos, por ello la visión de Rodolfo Usigli es diferente de la de Carballido en *Conmemorantes*: mientras la del primero en su desafortunada *¡Buenos días, señor presidente!* es dedicada a uno de los delincuentes que propicia y tal vez opera la matanza de Tlatelolco, Luis Echeverría Álvarez, la segunda es un gesto de solidaridad humana con el dolor auténtico de una madre que perdió a su hijo en la misma Plaza de las Tres Culturas en aquel día aciago.

En el primer caso parece ser que un intelectual engañado, para decirlo suavemente, escribe para el poder por sus intereses o identidades; en el segundo caso se logra captar una emoción humana de cala profunda en la que la naturaleza ha sido alterada: una mujer perdió a su hijo. Es evidente que el Tlatelolco de Usigli en el momento de escribir su texto era bastante distinto del de Carballido en los días de fabricar su artefacto que ha sido incontables ocasiones tomado por directores varios para construcciones escénicas. La primera, por el contrario y pese a ser del gran maestro Usigli, sólo interesa a quienes no tienen la menor idea del movimiento o son, aún en pleno siglo XXI, priístas convencidos de la “justeza del asesinato de más de quinientos mexicanos”, según pregonaron los priístas de entonces. Entre estos dos extremos, hay variadas y enconradas propuestas que dependerán de los horizontes personales de cada creador, horizontes en los que lo generacional cobra importancia.

Paco Ignacio Taibo II nació en 1949; Flavio González Mello en 1967. Paco vivió el movimiento estudiantil como brigadista y participante comprometido; Flavio tenía siete meses de edad cuando el ejército tiró de un bazucazo la puerta de la Escuela Nacional Preparatoria y nueve meses de edad cuando acontecieron los hechos sangrientos de las balas priístas del 68 en Tlatelolco. Por supuesto que sus versiones son diferentes. De una de ellas podemos hablar, dado que nos hemos encargado de su traducción de la narrativa —que tituló *Héroes convocados: Manual para la toma del poder*— a la propositividad escénica, que después de un nombre inicialmente elaborado, regresó al original.

Néstor, un joven sesentaiochero en 1969, se entretiene como reportero de página roja; ahí es cautivado por un *Mataputas* a quien persigue incansablemente hasta lograr entrevistarlo, pero ahí es acuchillado. Desde su cuarto hospitalario, donde convalece después de vencer a la muerte, convoca a sus héroes: D’Artagnan, Wyatt Earp, Sandozan, Sherlock Holmes y decenas más, con el subversivo objetivo de “partirle la madre al gobierno mexicano”. Con este punto de inicio, se desarrolla una acción catártica en la que la revaloración de los jóvenes sesentaiocheros es enunciada desde la contemporaneidad y



la interactividad creativa del receptor es provocada para confrontar sus puntos de vista con los de aquellos participantes que soñaron con hacer un mundo diferente al que habitaban en 1968. Material atractivo y polémico sobre una trascendente historia cercana que podremos ver en una producción auspiciada por la Asamblea Legislativa de la Ciudad de México.

Flavio González Mello tiene una visión distinta, en la que —seguramente como en *1822, el año que fuimos Imperio o Lascuráin, o la brevedad del poder*— el tropo de la ironía jugará un importante papel en el desarrollo de la progresión dramática; pero mejor esperemos a verla en la escena de la UNAM. Ambas se estrenarán en octubre de 2008.

Otras propuestas se preparan, tal es el caso de *Me enseñaste a querer, Tu voz* e incluso *La madre*, obra brechtiana que vivía temporada en pleno 1968, dirigida, entonces como ahora, por Alejandro Bichir. Otras producciones han tenido temporada, como *Alcira*, de Algarra y Langer —a partir de un texto de Bolaño—. Y seguramente muchas más subirán a escena en lo que resta del año, por la conmemoración del cuarenta aniversario de los hechos. Serán novedades de un corpus escénico que seguirá creciendo tanto como lo pendiente del 68: su registro, sus verdades diferentes a las mentiras de los adoradores de Díaz Ordaz o Echeverría, los juicios del ejercicio de la justicia y, sobre todo, lo inserto en la historia reciente de nuestra nación y que se sintetiza en la famosa enunciación: *2 de octubre, no se olvida*.

**FELIPE GALVÁN.** Dramaturgo desde principios de los setenta, alumno de Emilio Carballido y ganador en dos ocasiones de premios nacionales de dramaturgia, ha sido además miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte (1994-2000).

# 10° Festival Internacional de Teatro Campeche 2008 del 18 al 29 de Noviembre



## Homenaje al Primer Actor **Don Ignacio López Tarso**

Reconocimiento al Grupo de Teatro del  
**Instituto de Cultura de Campeche**

Evitad el máximo crimen, el pecado de la guerra entre hermanos.  
Pensad que el espejo de la verdad se desmenuzó en los orígenes  
en fragmentos pequeñísimos, y cada uno de los trozos recoge,  
sin embargo, un resto de auténtica luz. Y si alguno  
de los que me entienden cree aún que es obra digna y noble  
evocar con espíritu religioso las sombras predecesoras  
[...] que rece hoy por los difuntos de Sinera.

“El Altísimo”, final de *Primera Història d’Ester*, de SALVADOR ESPRIU.

*Primera Història d’Ester*, de Salvador Espriu, es uno de los textos emblemáticos del teatro catalán, después de *Terra baixa*, de Àngel Guimerà (1897); escrita en 1947, nadie entendió en su día como pudo ser aceptada por la censura. En la foto: montaje de Lluís Pasqual. Espacio escénico y figurines: Fabià Puigserver. Teatre Romea (1982). © Ros Ribas.



# DOSSIER



*TEATRO CATALÁN:  
EVOLUCIÓN  
Y PRESENTE*



**LLLL** institut  
ramon llull  
Lengua y cultura catalanas

# PANORAMA GENERAL DEL TEATRO CATALÁN (1939-2008)

Ricard Salvat

La historia del teatro catalán necesita una urgente reescritura, pues las publicaciones recientes sobre nuestro pasado teatral presentan una radical falta de objetividad. Se han escrito desde los intereses del poder —la burguesía dominante— y no desde la verdad de lo acontecido. Hasta el nuevo milenio no se ha tenido en cuenta la totalidad de los autores del exilio, como por ejemplo Ramon Vinyes, Agustí Bartra, Josep Carner o Maria Lluïsa Algarra. Las universidades y las revistas especializadas están intentando llenar las muchas lagunas existentes, planteándose una nueva manera de enfrentarse al hecho escénico catalán.

Debemos recordar que el teatro profesional en Catalunya, después de la Guerra Civil (1936-1939), no reemprende sus actividades —por haber estado absolutamente prohibido por el franquismo— hasta el año 1946, lo que supone un retraso de siete años respecto al teatro profesional en castellano de Barcelona.

El primer estreno de un texto de categoría literaria fue *El prestigi dels morts*, de Josep Maria de Sagarra, el 17 de octubre de 1946, una noche memorable para la historia del teatro catalán. La producción posterior de la escena en Catalunya estuvo marcada por las dificultades creadas por la censura, que impuso un rigor y una dureza superiores a los ejercidos en el resto del Estado español.

El teatro profesional en Catalunya —de vida obligatoriamente precaria—, cayó en manos de un caciquismo, surgido alrededor del Teatro Romea y ejercido por un grupo de cuatro o cinco profesionales, que cerró las puertas a los autores que no respetaran los valores impulsados por esta especie de oligarquía clientelista, dependiente, en exceso, del poder establecido. Sin embargo, debemos señalar el indudable valor de las obras de Josep Maria de Sagarra —el autor que más se benefició de este clientelismo—, algunas aportaciones de los hermanos Ferran y Carles Soldevila, de Rafael Tasis, de Joan Oliver y de Xavier Regàs. El resto de obras estrenadas, en el Romea y en los pocos teatros que hicieron temporada en catalán, resultaron muy alejadas de la realidad de la sociedad catalana del momento y nos resultan hoy de ínfima calidad literaria. La situación política y social del primer



*L'auca del senyor Esteve*, de Santiago Rusiñol. Dir.: R. Salvat. Con Antoni Canal, Josep Ruiz, Manuel Núñez, Maria Aurèlia Capmany. Estreno: Madrid, Teatro María Guerrero (1966). © Porrás (Archivo AIET).

franquismo (1939-1951) impidió el desarrollo normal del teatro catalán, carente de un régimen de producción normalizado. El alto déficit creativo llevó a la creación dramática en lengua catalana a una encrucijada en la que tuvo que debatirse entre “morir”, “partir de cero” o reencontrar una tradición teatral quebrantada por la Guerra Civil, la diáspora del exilio y el primer franquismo. Cabe recordar que, el sólo hecho de reflejar lo que sucedía en el entorno de los espectadores, se convertía en teatro político.

Es muy conveniente, pues, que queden muy delimitados los dos campos de trabajo que definió el teatro catalán: por un lado, el teatro profesional que inició su andadura alrededor del histórico Teatro Romea y, puntualmente, de otros teatros como el Victòria, el Guimerà y, más tarde, el Teatro Candilejas; y, por otro, el teatro de alcoba —que se representaba en casas privadas—, el universitario, el llamado Teatro de Cámara y Ensayo, y el primer teatro independiente. A este último se añadieron los grupos de exilados que habían empezado a regresar, algunos intelectuales franquistas —que intentaban alejarse del po-

der central y mejorar su imagen— e, incluso, más tarde, grupos cercanos a la reconstituida burguesía barcelonesa, en un intento de volver a ser el núcleo cultural dirigente, en los años cincuenta.

Toda esta actividad creó un tipo de teatro absolutamente marginal y no reconocido por los diarios y publicaciones al uso. La alternativa del Teatro Romea surgió, en 1951, con Esteve Albert y Josep Grases (Teatre Íntim), con la Agrupació de Teatre Experimental (ATE) de la Universitat de Barcelona, con las lecturas organizadas por Rafael Bertran i Montserrat, por el grupo Teatre Viu (TV), por la Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB) y, finalmente, por la Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG), que fue el primer grupo que, sin querer dejar nunca de militar en el campo independiente, consiguió convertir —a partir de 1962— en profesionales a sus componentes. La alternativa acabó siendo una verdadera oposición al teatro de Josep Maria de Sagarra, a los autores que éste permitía estrenar en el Romea y al repertorio, falto de viabilidad estética, que protagonizaba el famosísimo actor cómico Joan Capri (1917-2000) en el Romea.

La realización de este dossier es una aportación de la Associació d'Investigació i Experimentació Teatral (AIET), bajo la coordinación de Carme Tierz y Ricard Salvat, y con la colaboración de Karl Svensson, Xavier Borràs, Imma García y Miquel Valls.

AIET: Torre d'en Damians, 40 baixos, 08014 Barcelona, Tel.: +34 932892481, Fax: +34 934239174; correo electrónico: aiet@aiet.cat; página en Internet: www.aiet.cat



## TEATRO CATALÁN: EVOLUCIÓN Y PRESENTE

**Josep Maria de Sagarra** (1896-1961). Es el dramaturgo que tiene un mayor protagonismo profesional en la escena catalana, antes y después de la Guerra Civil. Su debut profesional fue en 1918, cuando estrenó en el Teatro Romea —escenario de casi todos sus éxitos— *Rondalla d'esparvers*. Durante la República, obras como *L'Hostal de la Glòria* (1931) le sirvieron para proyectarse tras la contienda como el autor catalán más popular de su tiempo.

Es preferible enfocar el estudio de este periodo a partir de las aportaciones de aquellos autores que lucharon, sin diálogos generacionales de ningún tipo, por restablecer el contacto entre el teatro y las realidades políticas y sociales de dentro y fuera de Catalunya. Por un lado, existía el teatro del exilio exterior y, por el otro, el del exilio interior.

### EL EXILIO EXTERIOR

**Joan Oliver** (1899-1986). Poeta, comediógrafo, narrador y periodista, conocido también con el seudónimo de Pere Quart, consciente del vacío destructor de la escena catalana, convencido de la misión social del teatro, emprendió la tarea de escribir en cada momento la obra que podía ser necesaria a la sociedad que le rodeaba.

Joan Oliver comienza su aventura teatral con *Gairebé un acte o Joan, Joana i Joanet*, publicada en 1929, de donde surgió, ampliada, su obra *Primera representació*. La siguieron *Cataclisme* y *Cambrera nova*. En 1936 publicó *Allò que tal vegada s'esdevingué*, estrenada en México en el año de 1955.

Tras *La fam* —que fue presentada en el Teatre Català de la Comèdia en 1938 y luego en el TNC en la temporada 2006-2007, con dirección de Pep Pla—, Joan Oliver escribió *Ball robot*, que el propio autor montó con la ADB en 1958. Oliver comprendió que continuar con la línea de un teatro politizado era imposible. Aprendió que para ganarse el favor del espectador debía crear un público a partir de fórmulas —como la *pièce-bien-faite*— que estaban de moda. *Ball robot* es un excelente ejemplo de obra de construcción modélica en la que, sin embargo, el autor supera los límites y las finalidades de esta subforma teatral arquetípica de la burguesía francesa.

Oliver es, en definitiva, un buen exponente de los avatares del exilio exterior, y de su intento de aclimatarse en el interior. Curiosamente, el gran éxito comercial sólo lo obtuvo un año después de su muerte, con el estreno, en el Teatre Lliure, de *El 30 d'abril*, dirigida por Pere Planella.

**Mercè Rodoreda**. Una autora de difícil inclusión generacional y una representante del teatro y de la novela del exilio es la gran novelista Mercè Rodoreda (1908-1983). Al igual que Oliver, al regresar a Catalunya su teatro permanece absolutamente marginado del mundo de la edición y del teatro representado. Hasta muy entrada la llamada transición democrática no se la acepta en los circuitos profesionales al uso. Más tarde, los que más la negaron no han querido recordarlo, y ahora intentan unirse a sus máximos defensores. Sin embargo, la novela de Rodoreda se fue imponiendo contra todas las incomprensiones, y lo mismo sucede actualmente con su teatro.

En 1959 escribió *Un dia*, que está en la base de su novela *Mirall trencat*, sin duda una de las más importantes del siglo xx. Este texto, tan adulto como inteligente, se estrenó en el marco del Festival d'Estiu de Barcelona, el Grec 93, con dirección de Calixto Bieito. El mismo año se estrena también *La senyora Florentina i el seu amor Homer*, con puesta en escena de Mario Gas, y *En veu baixa*, en un grupo alternativo del Versus Teatre. Pero el honor de haber estrenado, por primera vez en Catalunya, las obras de Mercè Rodoreda, corre a cargo de Araceli Bruch, quien en 1979 hizo una emocionante y dramáticamente muy coherente adaptación de varios cuentos de la autora bajo el título *La sala de les nines*. Ese mismo año estrenaría su obra *L'hostal de les tres camèlies* en el XII Festival Internacional de Teatro de Sitges.

Hemos tenido que esperar a este año 2008, en que se ce-

lebra el centenario de su nacimiento —el llamado *Any Rodoreda*—, para que el mundo de la cultura proclame unánimemente el valor de su obra en el conjunto de la literatura y el teatro catalanes de todos los tiempos. El *Any Rodoreda* se ha traducido, además, en diferentes propuestas teatrales: el Teatre Nacional de Catalunya (TNC) estrenó *La plaça del Diamant*, con dramaturgia de Josep Maria Benet i Jornet y dirección escénica de Toni Casares —una propuesta que pese a su monumentalidad no caló entre la crítica—, y prepara para el próximo otoño un musical a partir de su primera novela, *Aloma*, a cargo de la compañía Dagoll Dagom; *Un dia, Mirall trencat* llegará al escenario del barcelonés Teatre Borràs en septiembre, con dirección escénica de Ricard Salvat —en una adaptación de los dos textos de Manuel Molins y Ricard Salvat—. Curiosamente, esta adaptación será la única obra de teatro representada en el año del Centenario. Joan Ollé llevó a Madrid su propia —y minimalista— versión de *La plaça del Diamant*, mostrada al público catalán hace tres años e interpretada en castellano por Ana Belén. Se podrá ver en el XXXVI Festival Internacional Cervantino de Guanajuato. Sólo cabe esperar que esta reconciliación con Mercè Rodoreda y su legado se perpetúe en temporadas ve-

*Antígona 68*, de Josep M. Muñoz Pujol. Dir.: Maria Aurèlia Capmany. Con Josep Minguell y Maria Tubau. Estreno: EADAG, Cúpula del Coliseum (1968). © Archivo AIET.



nideras, cuando el Centenario haya quedado atrás.

**Xavier Benguerel** (1905-1990). Novelista que pasó de la narrativa al teatro, donde hizo, puntualmente, diversas pero interesantes incursiones.

La primera obra de Benguerel obtuvo en 1936 el Premi Ignasi Iglesias. Se trataba de *El casament de la Xela* y se representó en el Teatre Català de la Comèdia, el teatro nacional de la República, durante la Guerra Civil. En el exilio, con *Fira de desenganyis*, un ensayo de

central) *Don Juan, príncipe de las tinieblas*, con dramaturgia de Hermann Bonnín —que asimismo fue un excelente director para el espectáculo— a partir de seis obras cortas del ciclo *El teatre de don Joan*. Madrid rendía a Palau i Fabre el homenaje que los teatros subvencionados de Catalunya le negaron de una manera pertinaz durante años y años.

El 31 de diciembre de 1999 el grupo Els Comediants, en una actuación acrobática y festiva, le pidió que escribiera un mensaje —un deseo— para atarlo al globo que utiliza-

tro de **Odó Hurtado** (1902-1965), estrenado en México cuando la Ciudad de México era la capital del teatro catalán en los años cuarenta y cincuenta. *Vendaval*, quizás su más interesante obra, se presentó en 1958.

**Ramon Vinyes i Cluet** (1882-1952) es otro de los grandes autores del exilio que ha quedado también al margen de las carteleras teatrales profesionales. Hombre de alta formación intelectual, eligió para su exilio Colombia. Él es el personaje que inspiró el “sabio catalán” de *Cien años de soledad* y es uno de los pocos autores que estrenó en el Teatre Català de la Comèdia de la República; el 20 de enero de 1939 —otra fecha histórica— se presentó su espléndida obra *Fum sobre el teulat*, y contó con Enric Borràs en el papel protagonista. Este actor dio a conocer, asimismo, la renovadora propuesta *Peter's Bar* (1929). En México, en 1947, publicó otro de sus importantes textos: *Pescador d'anguiles*.

Sus obras se han recuperado últimamente, gracias a grupos de teatro no profesionales, a la Universidad Autónoma de Barcelona, y a la revista *Assaig de Teatre*, que le dedicó un monográfico (número 56), el año 2006.

Con un deliberado propósito de europeización y de contención emotiva, heredada del novecentismo, **Carles Soldevila** (1892-1967) pasó de su universo novelesco al mundo del teatro. Vivió en París durante la Guerra Civil y regresó a Catalunya en 1942. Es autor de *Civilitzats, tanmateix*, una pequeña joya teatral de la que se apropió André Roussin para escribir *La petite hutte*. Cabe mencionar también a su hermano **Ferran Soldevila** (1894-1971), quien orientó su aportación teatral a una dimensión universitaria. *Don Joan* (1960) fue su interesante aportación al mito castellano, que luego seguiría Palau i Fabre.

Tampoco debemos olvidar, finalmente, a los dramaturgos catalanes de la llamada Catalunya Nord o Rosselló —la zona de Catalunya que está aún bajo administración francesa—, que tienen en la figura de **Antoni Cayrol** (1920), conocido con el pseudónimo de Jordi-Pere Cerdà, a su principal representante. Su *Quatre dones i el sol*, una de las obras más importantes de todo el teatro en lengua catalana (Catalunya, Baleares, Valencia, Alger, Rosselló, Franja de Ponent), fue estrenada en 1964 en Perpinyà y se representó en el Cen-



▼  
Joan Brossa en un performance de Isidre Vallès.  
© Archivo AIET.

comedia unanimista, a la manera de Jules Romains, ganó el Premio Fastenrath en los Juegos Florales de Buenos Aires (1942). El último trabajo que le conocemos es *El testament* (1960). Regresó a Catalunya en 1954, proveniente de Chile, donde se había refugiado.

**Josep Palau i Fabre** (1917-2008). El 14 de febrero de 2008 será posiblemente una fecha histórica: Josep Palau i Fabre, uno de los autores más interesantes de su generación, estrenó en el Teatro Español de Madrid (Teatro Muni-

ban. Palau escribió “que el año 2000 yo deje de ser un marginado de la escena catalana”. Como declaró Palau: “Hermann Bonnín recogió el mensaje. ¿Cómo? ¿De manos de quién? No lo sé. Lo que sí sé es que el milagro se ha realizado, y que gracias a él, dejaré de ser el marginal que era hasta entonces, con el estreno de *La confessió o l'esca del pecat*”. Este texto se estrenó en el año 2000. Dos años después se repondría *Mots de ritual per a Electra*, que l'EADAG había estrenado en 1974 con dirección del propio Palau.

**Otros autores.** Como sucedió en el caso de Benguerel, tampoco fue reincorporado el tea-



## TEATRO CATALÁN: EVOLUCIÓN Y PRESENTE



✓ *Bloody Mary Show*, de Rodolf Sirera. Dir.: Frederic Roda. Grup de teatre L'Horta, de Valencia. Teatre del Prado. XIII Festival de Sitges (1980). © Archivo AIET.

tre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya en 1990, con dirección de Ramon Simó. Pero ningún otro autor rosellonés ha sido incorporado a los repertorios del teatro barcelonés. Sólo en el Festival Internacional de Teatro de Sitges de 1983, se estrenó *Crònica d'Ann*, de **Joan Borrell**, un muy interesante dramaturgo, por el grupo La Gàbia de Vic, con dirección de Joan Anguera.

**Agustí Bartra** (1908-1982). En la sede de la Associació d'Investigació i Experimentació Teatral (AIET) en Barcelona, tuvo lugar, en ju-

nio de 2008, un sentido homenaje a la figura de Agustí Bartra, uno de los grandes del teatro catalán del exilio, exterior e interior. Con este acto, se recordaba la importancia de la figura de este gran creador que, después de pasar por la República Dominicana y Cuba, eligió quedarse en México, donde se apasionó con las culturas indígenas. Fue amigo de Juan Rulfo, Octavio Paz y Pablo Neruda en la época mexicana del gran chileno. Fue el primer catalán invitado a dar clases en las mejores universidades de los Estados Unidos, y el primero en entrar en contacto y ser considerado como un igual por los componentes de la *Beat Generation*. Bartra, en el año de su centenario, no ha sido representado —como es habitual— por ningún teatro subvencionado. Sólo el Espai Brossa le dedicó un apasionante ciclo de lecturas-espectáculo.

Su obra, que incluye textos como *Cora i la magrana*, *Octubre* y *El tren de cristall*, es una de las aportaciones de más alto nivel estético y lingüístico que se ha llevado a cabo en nuestra dramaturgia.

**Llorenç Villalonga** (1897-1980). Es una personalidad muy difícil de clasificar: no perteneció ni al exilio exterior ni al interior. Su condición de falangista le situó en una posición de privilegio que no supo aprovechar. Empezó escribiendo en castellano una *Fedra* (1932) que Espriu pasaría al catalán. Creó dos de los grandes personajes míticos de la novelística y el teatro catalanes, con los personajes de Obdulia de Moncada —*Mort de dama* (1931)— y Bearn —de la obra *Faust*

(1956)—. Refleja una muy subjetiva visión de la progresiva decadencia de su clase social, la aristocracia mallorquina, como luego Mercè Rodoreda levantaría acta en *Un dia*, acerca del hundimiento de la alta burguesía barcelonesa.

### EL EXILIO INTERIOR

**Joan Brossa**. Creador poliédrico, Joan Brossa (1919-1998) es un verdadero antecedente en el Estado español del llamado Nouveau Théâtre o Teatro del Absurdo francés. Escribió en 1945 *Quiriquibú*, espectáculo farsesco en tres partes, que revisó en 1962 y fue estrenado en 1975 por el Teatre de l'Escorpi, germen del futuro Teatre Lliure. El estreno abría la puerta para la segunda recuperación de su labor teatral, que aún espera ser plenamente aceptada y valorada. En la presente temporada, tanto el teatro que lleva su nombre —el Brossa Espai Escènic—, como el TNC, han apostado por él con dos montajes: *La sorra i l'acadèmia* y *El dia del profeta*, respectivamente. Por otra parte, el Teatre Lliure ofreció un original homenaje al universo brossiano, a cargo de Carles Santos, titulado *Brossalobrossotdebrossat*.

Es muy difícil calibrar la aportación de Brossa al teatro catalán, dado que se ha estrenado una parte mínima de su obra escrita. L'Espai Brossa, un pequeño teatro situado en el popular barrio de La Ribera (Barcelona), fundado en 1997 por el actor y director Hermann Bonnín y el ilusionista Jesús Julve (*Hausson*), no sólo ha recuperado a lo largo de sus diez años de vida algunas de sus piezas clave, sino que aplica a su programación un criterio absolutamente brossiano.

Con todo, no hay que olvidar que la primera incorporación de Brossa al teatro profesional fue gracias a la EADAG en 1960, que estrenó *El bell lloc*, y *La jugada*, esta última con dirección del gran escultor Moisès Villèlia. Villèlia consiguió un arriesgado tono de investigación que catapultó el nombre de Brossa al mundo teatral, al menos dentro de las reducidas representaciones del Teatro de Cámara y Ensayo. La crítica reaccionó de una manera furibunda o simplemente silenció el estreno. *Orisal* (ADB, 1961; dir.: Frederic Roda; decorados: Antoni Tàpies) o *Gran guinyol* (EADAG, 1962) fueron otras de las piezas escénicas brossia-



nas que llegaron, con gran éxito de público y crítica, a los escenarios. Dos décadas más tarde, el Centre Dramàtic de la Generalitat estrenó un par de montajes basados en la obra dramática de Brossa —especial mención merece *Brossarium*, un espectáculo dirigido por Jordi Mesalles en 1982 a partir de *El sabater* y *Cavall al fons*.

**Salvador Espriu** (1913-1985). Escribía Ignacio Murcia: “En 1948, Salvador Espriu, uno de los más destacados representantes de la literatura catalana, nos ha ofrecido la atractiva *Primera història d’Esther* (farsa para títeres). Es una obra compleja, quizá intelectual en exceso para soportar la prueba de la escena, pero donde, en todo caso, se prolonga la tradición del teatro de títeres, considerado como punto de partida de una técnica y una estética teatrales (a pesar de que Espriu utiliza las tradiciones del guiñol catalán)”.

*Primera història d’Esther* se convirtió no sólo en una de las obras cumbre del teatro catalán, sino en un monumento de la lengua y de la voz más profunda del pueblo. Concebida según una arquitectura aparentemente narrativa, con largos monólogos explicativos, la obra revela la grandeza y sólida estructura de la tragedia de Esquilo.

En realidad, Espriu subtítulo su *Primera història* “improvisación para títeres”, subtítulo irónico dado el radical alejamiento de la obra de toda improvisación. En 1948, el poeta, frente al desierto de la realidad literaria y cultural catalana, adoptó una valiente posición de resistencia e intentó hacer una especie de testamento de la lengua catalana —como si ésta estuviera a punto de desaparecer— y, antes de hacerlo, quisiera demostrar su viabilidad e infinita riqueza. Su importancia, aparte de su significación social e histórica, se halla

en la actitud en que se sitúa Espriu frente al fenómeno de la creación literaria y dramática, con puntos de coincidencia con Bertolt Brecht.

Otros textos suyos, *Antígona* y *Una altra Fedra, si us plau* —esta última estrenada por la compañía de Núria Espert— han ayudado, también, a que su nombre llegara al gran público. Con todo, su éxito más grande ha sido *Ronda de mort a Sinera*, un espectáculo de Ricard Salvat sobre textos narrativos, poéticos y dramáticos de Espriu. Esta propuesta fue programada en Madrid en el año 1966, ciudad donde no se había representado en catalán desde 1904, cuando actuó en ella Enric Borràs. Luego, el espectáculo fue invitado a París, Tolosa de Llenguadoc y Perpinyà, siendo la primera vez que una compañía del interior actuara en catalán en Francia. Más tarde, en 1970, intervendría en la Bienal Internacional de Teatro de Venecia (1970), siendo asimismo el primer texto en catalán representado en Italia, por la Companyia Adrià Gual.

**Manuel de Pedrolo**. En 1957, Manuel de Pedrolo (1919-1990) estrenó su primera obra teatral, *Cruma*, dirigida por el gran poeta Jordi Sarsanedas. En 1958, estrenó *Homes i No*, dirigida por Frederic Roda, con la Agrupació Dramàtica de Barcelona. Es, sin ninguna duda, su obra más importante. En 1997, l’Associació d’Investigació i Experimentació Teatral (AIET) revisó *Homes i No*, con dirección de Pere Daussà, en la capilla de la Universitat de Barcelona. Se pudo comprobar que el texto había ganado nuevas y ricas dimensiones con el paso del tiempo.

En 1999, en el Institut del Teatre de Terrassa, Joan Maria Gual presentó *Sóc el defecte*. Este texto fue recuperado en una coproducción Espai Brossa-AIET el año 2005. Con estas

representaciones se pudo verificar la vigencia del teatro de Manuel de Pedrolo.

➤ *Sóc el defecte*, de Manuel de Pedrolo. Dir.: Joan M<sup>a</sup> Gual. Coproducción Espai Brossa-AIET. Con Frank Capdet, Àlex Casanovas, Pep Planas, Sílvia Bel y Emma Gómez (2005). © Jordi Salinas (Archivo AIET).

representaciones se pudo verificar la vigencia del teatro de Manuel de Pedrolo.

Su obra, muy valorada por Martin Esslin, no ha logrado traspasar el umbral del teatro profesional y, de nuevo, se ha producido el absoluto olvido en los teatros subvencionados catalanes.

**Maria Aurèlia Capmany** (1918-1991) es una personalidad clave en la recuperación del teatro catalán. Su obra como dramaturga complementó su faceta fundamental como novelista y, en la transición a la democracia, como mujer dedicada al mundo de la gestión cultural y la política. Entre sus principales estrenos cabe citar: *Tú i l’hipòcrita*, *El desert dels dies*, *Dos quarts de cinc*, y los textos políticos *Preguntes i respostes sobre la vida i la mort de Francesc Layret, advocat dels obrers de Catalunya*, escrita en colaboración con Xavier Romeu Jover, y *Vent de garbí i una mica de por*, estrenada por la EADAG en 1965. En 1980, se dio a conocer en el Teatro Romea uno de sus textos más ambiciosos, *Un lloc entre els morts*, en una excelente dirección de Josep Montanyès. Esta obra está basada en la novela homónima que recibió el Premio Sant Jordi de novela, en 1986.

Su *Vent de garbí i una mica de por*, calificada por Salvador Espriu como un “sainete profundo”, constituye, sin duda, un hito en el teatro catalán. El espectáculo se estrenó en el Palau de la Música Catalana, en 1965, con dirección de Ricard Salvat, decorados de Maria Girona y figurines de Albert Ràfols Casamada.

Capmany fue directora escénica, actriz, y profesora de Historia del Teatro de la EADAG. Consiguió gran reconocimiento de la crítica por sus direcciones escénicas de *Algú a l’altre cap de peça*, de Manuel de Pedrolo y *El mercader de Venècia*, de Shakespeare, en versión de Sagarra, única contribución del teatro catalán al IV Centenario del nacimiento de Shakespeare en 1964, llevado a cabo por la EADAG. Por razones políticas, Shakespeare era un autor muy mal visto en aquel momento. Las relaciones del franquismo con Inglaterra estaban en plena crisis.



## TEATRO CATALÁN: EVOLUCIÓN Y PRESENTE

### OTROS AUTORES

**Josep Maria Espinàs** (1927), perteneciente a la misma generación —en su incorporación al teatro— que Manuel de Pedrolo y Maria Aurèlia Capmany, logró estrenar, con éxito considerable, *És perillós fer-se esperar* (1959). Juli Coll adaptó la obra al cine con el título *Distrito V*, de gran impacto popular. **Blai Bonet** (1926-1998) dio a conocer *Parasceve* (1950), de gran densidad poética. **Baltasar Porcel** (1937) y **Xavier Fàbregas** (1931), que formarían parte de la generación siguiente, estrenaron algunas obras pero, al igual que Espinàs y Bonet, se cansaron de la lucha y de la incomprensión que rodeaba al teatro de aquel entonces.

### ÚLTIMOS DECENIOS

En 1964 aparece **Josep Maria Benet i Jornet** (1940), que obtuvo el premio Josep Maria de Sagarra y logró estrenar en el Teatro Romea *Una vella coneguda olor*, obra que se insertaba en el teatro de costumbres y de denuncia social que inició en castellano Antonio Buero Vallejo y la llamada generación realista del año 1951. Esta primera obra denota un enraizamiento en el teatro escrito en castellano con preocupación documental. Mediante la técnica de los “trozos de vida” intentó presentar una radiografía de la estructura social de la época, demostrando conocer el difícil juego de las situaciones dramáticas.

Sin duda, su mejor texto es *El manuscrit d'Alí Bei* (1988). Después de la representación de algunos textos, estéticamente poco afortunados, en el Teatro Nacional de Catalunya —*Olors* (2000), *Salamanca* (2005)—, ha obtenido de nuevo con *Soterrani* (2008), su último estreno, con dirección del gran Xavier Albertí, en una sala alternativa —la Beckett—, alta consideración crítica y entusiasmo del público.

**Jordi Teixidor** (Barcelona, 1939), obtuvo un gran éxito de público ya en su debut con *El retaule del flautista*, estrenada por Pau Garsaball en el Teatro Capsa, en 1971. En el marco del teatro en lengua catalana es el texto

que más éxito ha obtenido nacional e internacionalmente, junto al *El método Grönholm*, de Jordi Galceran. El Capsa fue el segundo intento, después de la Companyia Adrià Gual en el Romea, de abrir las puertas del teatro profesional a los grupos independientes. Teixidor se había formado en las filas del teatro político, en los años en que, simplemente, hablar de lo que sucede en la sociedad que rodeaba al autor podía constituir un riesgo. Sin llegar al éxito de su primera obra, presentó otras de indudable interés y buena construcción como *L'Auca del senyor Llobet* (1969), *La jungla sentimental* (1973) y *Dispara Flanagan* (1974). De nuevo, los teatros subvencionados lo han olvidado totalmente y sólo *Residuals* fue puesta en escena, en 1989, en el Centro Dramático de la Generalitat de Catalunya, junto a *Alfons IV*, de Josep Maria Muñoz Pujol, dado que habían obtenido el Premio Nacional de Teatro *ex-aequo*. Sus últimos textos, por ejemplo *Cromos* (2000), son de una gran calidad.

**Josep Maria Muñoz i Pujol** (Barcelona, 1924) ha cultivado un teatro a medio camino de la experimentación y del realismo. Se incorporó muy tarde a la dramaturgia escrita en catalán. *Antígona 66* consiguió un gran éxito y en *Kux, my Lord!* logró un terrible análisis de la dictadura franquista. Esta obra iba a ser estrenada por la Companyia Adrià Gual, en el Festival Cero de San Sebastián (1970), pero fue prohibida por la censura, lo que com-

*Misteri de dolor*, de Adrià Gual. Dir.: Joan M<sup>a</sup> Gual. Companyia La Trepça. Teatre del Prado. XIII Festival de Sitges (1980). © ARCHIVO AIET.



tó que todas las compañías presentes se solidarizaran y boicotearan el Festival hasta su suspensión, que fue definitiva. Fue uno de los primeros actos de lucha democrática que la profesión teatral llevó a cabo.

En los años sesenta la estética del teatro realista tuvo dos dimensiones fundamentales: la que venía del realismo tradicional, que tuvo en **Ignasi Iglésias** (1871-1928) su máximo representante, y la corriente de los sainetistas iniciada por **Josep Robrenyo** (1780-1838) y continuada por **Emili Vilanova**, **Apel-les Mesures** y **Joaquim Ruyra**. Tuvo mucha influencia la corriente del realismo madrileño liderada por Buero Vallejo, Laura Olmo, José María Rodríguez Méndez y Alfonso Sastre. Hay que señalar que junto a estos dos realismos paralelos, a principios de los años sesenta Barcelona se convirtió en un centro brechtiano de primer orden. Algunos pensaron que había que fundir el lenguaje internacional del realismo épico con los realismos autóctonos. De la unión de los realismos del teatro objetivista surgieron espectáculos que marcaron un hito del teatro catalán como *Adrià Gual i la seva època*, de **Ricard Salvat**, *Ronda de Mort a Sinera* o *La gent de Sinera* sobre textos de Salvador Espriu, *Cami de nit* de **Lluís Pasqual** y *Layret* de **Capmany**. La ruptura de esta corriente dio pie al altamente poético espectáculo *Antaviana* de **Josep Lluís Bozzo** con su compañía **Dagoll Dagom** sobre textos de **Pere Calders**, autor que también se había exilado en México.

Un creador que se está incorporando al teatro de Barcelona en las últimas temporadas es **Manuel Molins** (1946). El centralismo

barcelonés ha hecho posible la inaceptable situación de olvidar la realidad teatral de Valencia, Mallorca y Perpinyà. Molins ha estrenado recientemente *Els viatgers de l'absenta* (2006) y *Sabates de taló alt* (2008) con buena consideración crítica. Con todo, su mejor obra es *La màquina del doctor Wittgenstein*, donde reflexiona sobre “la soledad de las personas que saben realizar una vida diferente, imprescindible para poder llevar hasta el límite su pasión: dar forma al más ínti-



mo caos”, como señaló el gran crítico valenciano Francesc Calafat.

Molins ha recuperado el sentido calderoniano del teatro, el que lo convierte en la expresión de un pensamiento filosófico o teológico en segundo grado. Partiendo de Harold Pinter, Peter Handke y Tom Stoppard, ha sentido la fascinación de Ludwig Wittgenstein y, bajo sus enseñanzas, ha escrito un tríptico titulado *Trilogia d'exilis*, compuesta por las obras citadas —*La màquina* y *Els viatgers*— y *Diònysos*.

#### EL TEATRO VISUAL

Entre la generación realista de los años sesenta y la minimalista, surgida a finales de los ochenta, existe una importante generación de creadores de espectáculos, que podríamos denominar “dramaturgos de la imagen”.

Como reacción a la omnipresencia del realismo en la década de los sesenta empezó a producirse la eclosión del teatro de la imagen o teatro visual. Se fueron afianzando grupos como **Els Joglars**, fundado por Albert Boadella, Carlota Soldevila y Antoni Font, en 1962. Boadella es autor de alguno de los espectáculos más bellos y altamente profesionales del teatro catalán. Dos de ellos tuvieron, además, una gran dimensión política: *Ubu rei* —de la que hizo dos versiones— y *La torna*. Por esta última Boadella sería encarcelado. Curiosamente, él, que criticó acerbamente al partido *Convergència i Unió* (CIU), que gobernó durante 23 años, en los últimos años se ha convertido en un furibundo detractor del catalanismo, llegando a declarar que no estrenará nunca más en Catalunya.

Una década después surge **Els Comediants**, que recupera el ambiente de fiesta, las mani-

▶ *El retaule del Flautista*, de Jordi Teixidor. Dir.: Jordi Teixidor. Estreno: Teatre Aliança del Poble Nou (1970). Se representó también, y con gran éxito, en el Teatre Capsa (1971) bajo la dirección de Feliu Formosa. © Archivo J. Teixidor.

festaciones parateatrales y el sentido del rito, consiguiendo alguno de los espectáculos más poéticos e imaginativos que se han presentado en estos últimos años: *Non plus plis*, *Catacrock*, *Plou i fa sol*, *Sol solet*, *La nit* y *Dimonis*.

En el contexto de la transición democrática, proliferan los grupos de jóvenes que conciben el teatro como un evento festivo o experimental, pero sin tomar el texto como referente de la creación teatral. Se unirán a esta orientación **La Cubana** —grupo surgido en el Festival de Sitges—, **Circ Cric** y **Zotal Teatre**. Y con una especial calidad, **Sèmola Teatre**, creado en 1978. En la década de los setenta y los ochenta el teatro de autor es prácticamente sustituido por la autoría de compañías y grupos teatrales que afirman, a veces, practicar la creación colectiva.

Partiendo de las aportaciones de Francis Picabia, Salvat Papasseit, J. V. Foix, Joan Brossa, Joan Ponç, Antoni Tàpies, y los actos vanguardistas organizados por el Club 49, surgen las originalísimas aportaciones visuales de **Albert Vidal** y musicales de **Carles Santos**, sensibilizándolas con los últimos elementos de los *happenings* europeos y neoyorquinos. Con el nacimiento en Inglaterra de la estética punk, surge, a finales de los setenta, y se impone **La Fura del Baus**. Este grupo produce espectáculos de creación colectiva o *work in progress*, de gran impacto y originalidad visual y con gran sentido del riesgo y la aventura. Su última propuesta, *Boris Godunov* (2008), ha sido estrenada en el TNC lo cual ha implicado un reconocimiento a su larga tarea vanguardista.

#### LA GENERACIÓN DE LOS AÑOS NOVENTA

Forman parte de esta generación autores como **Carles Alberola** (1964), **Carles Batlle** (1963), **Sergi Belbel** (1963), **Lluïsa Cunillé** (1961), **Beth Escudé**

(1963), **Jordi Galceran** (1964), **Ignasi Garcia Barba** (1964), **Roberto García** (1968), **Francesc Pereira** (1961), **Josep Pere Peyró** (1959), **David Plana** (1969) y **Mercè Sarrias** (1966).

De **Sergi Belbel**, la historiadora americana Sharon Feldman, profunda conocedora del teatro catalán, escribió: “La estética teatral de Belbel se construye a base de líneas esencialistas e incluso minimalistas, de sutilezas poéticas y políticas, silencios cargados de significado y palabras que a veces carecen de sentido. Es también un teatro de tonalidades existencialistas, matizado por las influencias de Beckett y otros representantes de las vanguardias teatrales europeas”. La aportación de Sergi Belbel al teatro catalán, no sólo como dramaturgo, sino también como director escénico, es muy importante, y constituye la avanzada de una generación que incorpora al teatro nuevos temas: el paro, la inmigración, el ecologismo. Sus recursos se inspiran, en buena parte, en los autores existencialistas, en el Teatro del Absurdo de los años sesenta y en las actitudes minimalistas y esencialistas de los años setenta y ochenta. Sus últimos estrenos en el TNC —*Forasters* (2005) y *A la Toscana* (2007)— han tenido muy mala acogida crítica. Su excesivo deseo de conquistar al gran público ha hecho que bajara muy sensiblemente los niveles de calidad que había conseguido. En el otro teatro subvencionado, el Teatre Lliure, presentó *Mòbil* (2007), que recibió una irritadísima acogida pública, como pocas veces había sucedido.

Sus mejores aportaciones son, sin duda, *El temps de Plank* (2002) y *Després de la pluja* (1993).

Escena final de *Peter's Bar*, de Ramon Vinyes, protagonizada por Enric Borràs, Teatre Nou (1929). © Archivo CIDT.





▼  
*Homes i no*, de Manuel Pedrolo. Dir.: Pere Dau-sà. Escenografía y Vestuario: Carles Casas. Com-panyia AïET. Teatre de l'Eixample de Barcelona (1996). © Archivo Pere Dau-sà.

De esta generación de los noventa cabe destacar también la obra de **Lluïsa Cunillé**, que transita por un camino estético heredero del Teatro del Absurdo y, en el contexto catalán, de Manuel de Pedrolo. Joan Ollé, uno de los directores que ha defendido con tenacidad sus obras, escribió: “El teatro de Lluïsa Cunillé pide a sus ejecutantes una precisión exquisita. Como en caleidoscopio: moved sólo un cristal y todos los equilibrios quedarán alterados”. El gran director-autor **Xavier Albertí**, es otro de sus grandes admiradores. Bajo su tutela y escribiendo en colaboración, ha dado a conocer *Assajant Pitarrà* (2007), una propuesta de pretensión popular. Cunillé es autora de dos de los más bellos textos de esta generación: *Barcelona, mapa d'ombres* (2004) y *Après moi, le déluge* (2007). Este último es, además, un gran texto de teatro político.

El teatro en Catalunya, en los Países Catalanes, pasa por un momento de gran vitalidad, parecida a la que había tenido a finales del siglo XIX. Cabría esperar que la pléyade de directores, autores, escenógrafos, compañías y la amplia propuesta de teatros subvencionados se acrisolaran, gracias a unas políticas culturales abiertas y de verdadera vocación europea, y se concretaran en una realidad estética, ética y política acorde con las necesidades de este nuevo milenio.

En este momento el teatro de Catalunya se encuentra ante una gran disyuntiva estética. Los autores de la generación de los ochenta viven de espaldas completamente a la tradición de teatro catalán que hemos querido detallar en este trabajo. En lugar del respeto a la tradición y el gran referente que fue para la generación realista —y aún es para algunos autores del siglo XXI—, Salvador Espriu y su *Primera història d'Esther*, los creadores que tienen gran influencia valoran, como único punto de partida válido, las enseñanzas de

José Sanchis Sinisterra. Este autor valenciano prácticamente nunca ha querido escribir en catalán. El poder excesivo, acumulado por algunos representantes de la generación de los ochenta que controlan el TNC, la Sala Beckett, l'Obrador y gran parte de los talleres y de las publicaciones del Institut del Teatre —sin olvidar que controlaron asimismo la última etapa del Festival Internacional de Teatro de Sitges hasta que fue suprimido— ha hecho que muchos jóvenes autores hayan aceptado, como único válido, este modelo. El hecho de que el gran autor Sanchis Sinisterra escriba en castellano y no se haya preocupado por reflejar la realidad catalana, ha hecho posible la antinomia estética llevada a cabo por la Sala Beckett y su red de influencia. Por un lado defienden y siguen las enseñanzas de Beckett y por otro las de Brecht. Siguen el modelo de la dramaturgia de Sanchis que, por un lado escribe obras bellísimas de corte beckettiano, y por otro, textos como *¡Ay, Carmela!* que tuvo el honor de ser presentada en el templo del Teatro Objetivista, el Berliner Ensemble, de Berlín. Todas estas contradicciones estéticas —que comportan contradicciones éticas y políticas—, unidas a la marcha de Sanchis de Barcelona en 1997, han llevado a esta generación a una crisis de identidad que la ha obligado a replantearse las líneas escapistas de la realidad en que se hallaban inmersos. Es muy revelador que Lluïsa Cunillé, tal vez el máximo valor de este grupo, se haya pasado al teatro de absoluta denuncia política en sus últimos textos.

En este terreno movedido se encuentra el teatro de los primeros años del siglo XXI: por un lado, los que siguen las enseñanzas del filósofo Eugeni d'Ors, de los galleguistas Luis Seoane e Isaac Díaz Pardo, que afirmaban que todo lo que no es tradición es plagio y, por otro lado, de los que postulan que la tradición teatral catalana empieza con la fundación de la Sala Beckett (1989).

El teatro catalán, que se halla —con todo— en el mejor momento de su historia, está obligado a resolver este inquietante y, a la vez, preocupante dilema.

RICARD SALVAT. Catedrático Emérito de Artes Escénicas de la Universitat de Barcelona, teórico y director de escena.



▼  
**Margarida Xirgu** (1888-1969). En su primer periodo de actriz catalana, estrenó varias obras de los autores más importantes de Catalunya, como *Juventut* de Ignasi Iglèsias (1905) y *Mossén Janot* de Àngel Guimerà (1905). En 1906 estrena en el Teatro Romea *Mar i cel*, de Àngel Guimerà, y en 1907 *La merienda fraternal*, de Santiago Rusiñol. Este mismo año entra a formar parte del mítico Teatre Íntim, que dirigía Adrià Gual, y estrena *Els savis de Vilatrista* de Santiago Rusiñol. Con Enric Borràs homenajearon en 1909 a Àngel Guimerà en una representación especial de *Els vells* de Ignasi Iglèsias. *Els zin-calós* de Juli Vallmitjana (1909), *Matí de festa* de Avel·lí Artís (1910) —autor que acabaría exiliándose a México—. En 1911 representa *Andrònica* y *La reina jove* de Àngel Guimerà, *Muntanyes blanques* de Juli Vallmitjana y el gran texto de Àngel Guimerà, *Maria Rosa*, que representó junto a Enric Borràs. En 1912 es contratada por el gran empresario Faustino de Rosa y representa *Flors de cingla*, de Ignasi Iglèsias; *El fill de Crist*, de Ambrosi Carrion; *El pintor de miracles*, de Santiago Rusiñol; *L'estiu de Sant Martí*, de Apel·les Mestres; *Els Pirineus*, de Víctor Balaguer, y uno de los mejores textos del teatro catalán, *Nausica*, del poeta nacional Joan Maragall. En 1914 debuta en Madrid con *El patio azul*, de Santiago Rusiñol. Un año después representaría *Maria Rosa*, de Àngel Guimerà. Paulatinamente, se iría apartando del repertorio catalán, y no volvería a actuar en su lengua. Sólo volvió a actuar en su idioma nativo en 1915, con *Maria Rosa* de Guimerà. Margarida Xirgu, cuyo nombre va unido a los mejores momentos del teatro catalán de la primera mitad del siglo XX, se desinteresaría del teatro catalán y se dedicaría a los grandes autores castellanos, clásicos y modernos: Lorca, Albertí. La Guerra Civil la encuentra de gira por Suramérica, y ya no volvería a su país de origen. Desde aquel momento, creó el mejor repertorio y las mejores escuelas de Hispanoamérica. © Archivo Alejandro Casona, 1961.

# EL DIRECTOR DE ESCENA EN CATALUNYA

Jordi Coca

La evolución de la figura del director de escena en Catalunya, durante el último siglo, corre paralela a la del sector teatral. A partir de 1947, cuando en España se levantó la prohibición de representar teatro escrito en catalán, surge ese personaje clave que aglutina en torno a una idea todo un espectáculo. Este artículo ofrece una mirada crítica del papel desarrollado por los directores de escena en Catalunya, durante los últimos cincuenta años.

No descubriré nada nuevo si digo que en nuestro mundo y desde el punto de vista del teatro, el siglo xx ha estado dominado por la figura del director de escena. Naturalmente, los periodos de renovación profunda sólo coinciden por casualidad con los números redondos. De hecho, el siglo de los directores de escena comienza antes de 1900 y probablemente se acabará después del 2000. Basta con ojear el libro de Mireia Schino, *La nascita della regia teatrale*, para darse cuenta de lo que digo. En la era moderna como mínimo hay que remontarse hasta el actor Tommaso Salvini (1829-1916) y a los Meiningen, que entre 1874 y 1890 se acercaron bastante a la figura moderna del director de escena. Y luego ya vienen los nombres que todo el mundo conoce: Fuchs, Appia (más desde la escenografía), Graig, Antoine, Stanislavski, Meyerhold, Copeau, Reinhardt, quizás Artaud, y el resto de los grandes. Es decir: con ellos el conjunto del espectáculo se supedita férreamente a una manera concreta de ver las cosas, a una mirada digamos personal, y el

*Rebel Delirium*, de Iago Pericot y Sergi Mateu. Dir.: I. Pericot. Con Sergi Mateu y Josep Ballester. Túnel del Metro Sant Antoni, Barcelona (1977). © Archivo AIET.

resto de los elementos en juego pasan a ser subsidiarios.

En Catalunya la figura del director aparece con relativa fuerza con Adrià Gual (1872-1943), que después de diversos intentos especialmente centrados en torno a la fundación el 1898 de su llamado Teatre Íntim (a la vez proyecto personal y aventura cultural), en 1902 regresa de Francia sorprendido por dos realidades que parecen excluyentes: la fuerza institucional de la tradición, expresada a través de los dos teatros oficiales, la Comèdia y el Odéon, y la nueva concepción escénica que para él se encarna en otra dualidad en sí misma también contradictoria: de un lado está el naturalista Antoine y del otro el simbolista Paul Ford, a los que sin duda Gual añadiría Lugné Poé y otros. Pero esta figura del director —del hombre que impone una mirada personal al espectáculo e incluso a la institución, pequeña o grande, que él dirige—, en Catalunya es prácticamente imposible de consolidar. La vida escénica está dominada por una economía enclenque, por una falta de apoyo social y político evidente, y al mismo tiempo está minada por una visión burguesa y evasiva de la realidad. No hay teatros oficiales, a Adrià Gual se le niega el acceso al Liceo, que es el único coliseo de ópera en Catalunya, tampoco se atiende a su proyecto de hacer lo que con otro nombre quería ser una especie de teatro oficial para la ciudad... Sólo consigue fundar la Escuela Superior de Arte Dramático, una institución docente y cultural que más adelante será ampliamente conocida como el Institut del Teatre, y que casi un siglo después sigue funcionando como centro de enseñanzas teatrales y de difusión cultural. En cualquier caso, la figura de Gual, aún insuficientemente conocida a nivel internacional, tiene la grandeza de encarnar una visión moderna del arte en un país sin grandes vuelos, y de transitar penosamente, pero con amplitud de miras, por un periodo de profunda transformación social y cultural. Gual es un gran escenógrafo, un grafista sorprendente, un pintor considerable, un escritor de mérito, un

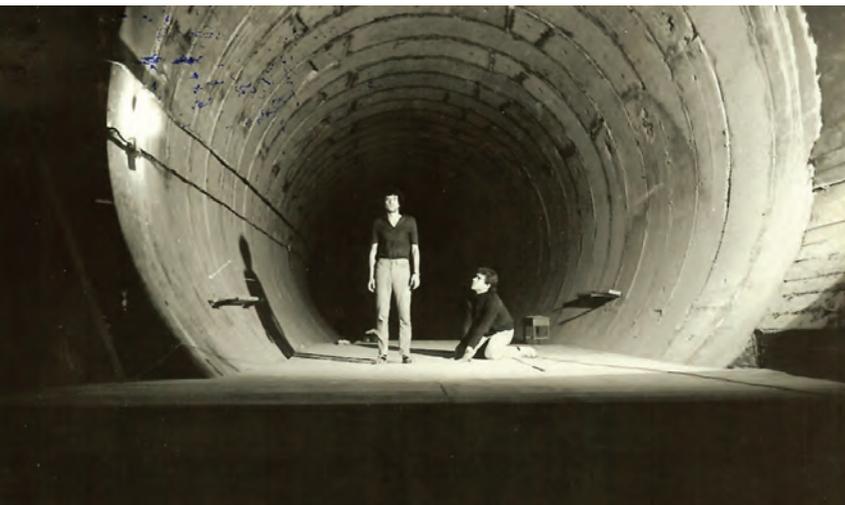


*L'aperitiu*, de Albert Vidal (Premio Serra d'Or 1979). Dir.: Albert Vidal. Teatre Romea (1978). © Archivo AIET.

director de escena esforzado, un increíble promotor de instituciones... En Catalunya es el hombre que más se acerca a esa figura de director de escena que se está fraguando a lo largo de la segunda mitad del siglo xix.

## OTROS TIEMPOS

Para encontrar claramente consolidada la figura del director de escena en Catalunya deberíamos entrar ya en los años cincuenta del siglo xx. El retraso con el resto de Europa se debe a la absurda y temible hegemonía que el mundo militar español —quizá sería más cierto decir castellano— impuso al conjunto de los sufridos ciudadanos no sólo de Catalunya y Euskadi, pero especialmente en estas naciones. Los ridículos pronunciamientos militares del llamado ejército español, que sólo dejan de ser ridículos por la magnitud de sus crímenes, la imposición de una cultura que es heredera directa de la ira ciega provocada por la pérdida de las colonias en el año 1898, la tozuda cerrazón en unas esencias vacías o antiguas... Catalunya es, efectivamente, una de las víctimas de esa manera de ver el mundo: lo es porque siempre se ha manifestado más progresista, porque no tiene la misma cultura ni la misma lengua, y porque se siente más cercana a Europa y extraña en la lógica castellana que impone hegemonías delirantes. El





## TEATRO CATALÁN: EVOLUCIÓN Y PRESENTE

precio es que, de 1714 hasta ahora mismo, el Estado se ha manifestado en sus distintas formas especialmente decidido a una tozuda lucha por asimilarnos; el Estado ha sido y es nuestro enemigo porque nos excluye; nos usa y nos excluye. Y claro, en este ambiente, con sólo algunos breves momentos de paz, como algunos años de la idealizada Segunda República, casi nada es posible. Ni siquiera el teatro, al menos en términos de normalidad.

Aproximadamente a partir de 1950, la resistencia cultural catalana se empieza a recuperar de la derrota de 1939 y, con tantas limitaciones como se quiera, primero con la ADB (Agrupació Dramàtic de Barcelona) de 1954 al 1962, y después con l'EADAG (Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual) a partir de 1960, todo adquiere un perfil distinto. Recuérdese que hasta 1947 estaba prohibido hacer teatro en catalán. En todo caso, ahí sí surge la figura del director de escena, la figura clave que aglutina en torno a una idea todo el espectáculo. Por decir solamente dos nombres, el de los creadores de esas instituciones, deberíamos citar a Frederic Roda, ya desaparecido, y a Ricard Salvat. Ellos, y con ellos, creadores como Josep Anton Codina, Francesc Nel·lo, Hermann Bonnín, Albert Boadella, Josep Montanyès, Iago Pericot, Fabià Puigserver, Joan Font, etcétera, empiezan a construir lo que se llamará el Teatre Independent, un teatro independiente de los modelos comerciales tanto desde el punto de vista político como estético, e independiente también de la hegemonía castellano-española. De esos dos primeros núcleos fundadores, surgen realidades muy diversas, incluso descentralizadas territorialmente, y todo el país se llena de producciones teatrales que subvierten las bases de lo que hasta entonces se entendía por teatro, incluso desde los modelos de producción. En su mayoría, y como mínimo hasta 1970, estos directores sólo alcanzan a ser semiprofesionales. Pero a partir de esta fecha, la asunción por parte de Bonnín de la dirección del Institut del Teatre supuso la integración de la mayoría de ellos en esta institución y la posibilidad de alternar su trabajo para la escena con una dedicación a la docencia en el renovado Institut del Teatre fundado por Gual y, a partir de esta fecha, centrado en nuevos planteamientos pedagógicos y artísticos.

El vuelco es espectacular y la figura del director de escena adquiere su razón de ser incluso en aquellos grupos que trabajan con modelos de improvisación colectiva, como es el caso de Joglars o Comediants. En el fondo, detrás del trabajo de conjunto había al menos en parte la mano y la manera de entender el espectáculo y el mundo de Albert Boadella (Joglars) y Joan Font (Comediants). En todo caso, a nadie se le oculta que en esta situación, estando en plena lucha por recuperar la propia voz y ante la posibilidad de un nuevo teatro en lengua catalana, la inmensa mayoría de directores de escena no se proponen ganar dinero ni construir espacios para el negocio teatral. Lo que se proponen es crear un público nuevo, hacer que se vuelva a ver el arte escénico como una creación seria, que se entiendan las diferentes especialidades que conviven en el teatro (escenografía, actores, músicos, coreógrafos, técnicos, dramaturgos, directores, etc.) como partes de un proyecto global que tiende a plantear en vivo las eternas cuestiones que preocupan y ocupan a los seres humanos. Quizá el ejemplo más claro de lo que estamos diciendo se concreta en

*Ronda de mort a Sinera*, de Salvador Espriu-Ricard Salvat. Teatre Lliure (2002). Dir.: Ricard Salvat. Decorados: Joaquim Roy. Figurines: Ramon Ivars, Coreografía: Marta Carrasco. © Ros Ribas.



la huelga de actores que en 1976 consigue autogestionar un festival de verano llamado Grec-76, y en la fundación el mismo año por parte de Fabià Puigserver, Lluís Pasqual, Carlota Soldevila y otras personas, del pequeño Teatre Lliure, ahora instalado en un magnífico edificio recuperado y que siempre se inspiró en los modelos de los teatros estables italianos surgidos durante la posguerra, y muy especialmente en el Piccolo de Milán.

En conjunto, se trata de un teatro comprometido con la lucha por la democracia y por la expresión libre. A raíz de un incidente de orden público, quedó más claro que nunca que esa vida teatral nueva que había surgido en Catalunya defendía la libertad de expresión y se entendía a sí misma como un servicio público. Naturalmente, nada de eso fue fácil y ahora, viéndolo año a año, nos damos cuenta de hasta qué punto se trataba efectivamente de luchar por la recuperación de la democracia más que de hacer gloriosas carreras personales. Quizá era así porque no podía ser de otra manera, quizá no debemos idealizar sistemáticamente a las personas... En todo caso, ahí están dos o tres generaciones de directores de escena que ven su trabajo como un eje en torno al cual se está organizando una lucha cultural y política que al mismo tiempo reivindica los derechos de una lengua y una nación.



✓ *Ball del Vermut-Dimonis*, de la compañía *Co-mediants*. Dir.: Joan Font. Festival de Granollers (1980). © Archivo AIET.

### OTROS INTERESES

Con los años ochenta y la democracia, afortunadamente todo empieza a cambiar. Se construyen nuevos teatros, aparecen las ayudas y las subvenciones, surgen por fin los teatros públicos, incluso hay empresas privadas que se dedican al teatro con provecho... Hay casi de todo, incluso nuevos directores. Pero la figura del director tal como se había entendido hasta entonces cambia, y forzosamente hay que considerarla a partir de nuevos parámetros. Y no se trata de nostalgia de ningún tipo: es lógico que las cosas evolucionen, es completamente comprensible que esa nueva generación de creadores teatrales, sin la necesidad imperiosa de luchar contra la dictadura y por los derechos colectivos, se centre más en sus intereses privados, e incluso es aceptable que la mejora de sus condiciones de trabajo, el mayor grado de perfección formal que eso les permite, redunde en un cierto narcisismo estético que, trabajando con el dinero público, no ciñe lo suficiente los gastos escenográficos, que se convierten en el protagonista absoluto en aras de conseguir vistosidad y efectos especiales, lo que ya Aristóteles llamaba el arte que se hace con los trastos...

Todo esto parece lógico, pero no lo es en absoluto que esa nueva etapa en la que los jóvenes directores se hacen con casi todo el poder fáctico en el teatro catalán, que esa nueva etapa conlleve realidades completamente injustas. Por ejemplo, el olvido del pasado más inmediato con una relegación a las sombras de todo lo anterior a ellos —es decir: la lucha contra la dictadura desde un punto de vista político, ideológico y también artístico y profesional—; la consiguiente reescritura de la historia teatral catalana, en lo que se ha dado

en llamar una especie de estalinismo cultural, que borra literalmente de la realidad, o los reduce a la marginalidad, como mínimo a tres generaciones de dramaturgos, y “casualmente” a aquellos que supusieron una clara apuesta por planteamientos ideológicos y estéticos avanzados —así, por ejemplo, desaparecen de la realidad durante muchos años autores capitales como Joan Oliver, Carles Soldevila, Salvador Espriu, Joan Brossa, Manuel de Pedrolo, Josep Palau i Fabre, Josep M<sup>a</sup> Muñoz Pujol, Alexandre Ballester, Jordi Teixidor, Manolo Molins y un largo etcétera—. Este tema, ciertamente muy importante, no lo podemos desarrollar aquí, pero ha supuesto una agotadora lucha de más de una década. Podría parecer que se trata sólo del ya mencionado y endémico desagravamiento de una generación con sus precedentes inmediatos, pero la cosa va mucho más allá si se tiene en cuenta que en detrimento de estos autores se da una cierta potenciación de algunos nombres del teatro comercial como Josep Maria de Sagarra, que en el fondo enlaza mucho mejor con la nueva estética de los directores emergentes. Los responsables máximos de esta situación son Domenech Reixach, que fue director del Centre Dramàtic de la Generalitat y más adelante del Teatre Nacional de Catalunya, y Sergi Belbel, que formaba parte de su equipo y finalmente le sustituye en este cargo y rectifica levemente los mayores desajustes.

Con estos planteamientos, por otro lado, no se pide gran cosa a los nuevos directores emergentes y en general, y salvo honrosas excepciones de entre las cuales quiero citar a Joan Oller, Carme Portaceli y Àlex Rigola, ellos mismos tampoco se exigen demasiado. Sin duda sus espectáculos están bien presentados, los acabados artesanales y técnicos funcionan bien, los mejores recursos ayudan a ofrecer una factura agradable... Pero en conjunto se suele renunciar a la idea fuerte del término director para pasar a una aceptación más suave, más tradicional y anterior al verdadero surgimiento de esta función artística e ideológica a mediados del siglo XIX. Ahora, en Catalunya, los jóvenes directores, sin

◀ *Ensayo de Rebel delirium*, de Iago Pericot y Sergi Mateu. Dir.: I. Pericot. Con Sergi Mateu y Josep Ballester. Túnel del Metro Sant Antoni, Barcelona (1977). © Archivo AIET.

mirar al pasado, o mirando en esa dirección sólo de reojo y forzados por las campañas que se han organizado, son casi siempre malos organizadores del conjunto. No trabajan en profundidad, se pierden en la estética y ofrecen productos profundamente burgueses, adormecedores y vacuamente bien hechos.

Con todo, lo más grave es que los teatros públicos desvirtúan su función educadora, de repertorio y de actualización de los clásicos propios y ajenos con nuevas lecturas, para pasar a convertirse en edificios de lujo, pagados por los ciudadanos, que programan como si se viviera en un festival perpetuo y especialmente dedicado a la cultura inofensiva y a la evasión.

En fin, quizá también se trata de los signos de los tiempos que nos ha tocado vivir en el mundo occidental. Confiemos que efectivamente sea algo temporal, un episodio, un largo episodio, que al margen de las injusticias que ha generado debemos interpretar en la clave histórica habitual: las generaciones que no han conocido las dificultades suelen mostrarse egoístas y se equivocan cayendo en la superficialidad. En lo tocante a la dirección de escena, nada de eso se puede valorar suficientemente sin un contexto ampliamente bien informado. Pero para los que viajan, para los que conocen las diferentes realidades teatrales europeas, el caso es muy claro: si aplicásemos al resto de los países vecinos los criterios que actualmente dominan en el teatro catalán, no existiría nada de lo que caracteriza la dramaturgia del siglo XX. Todo sería muy bonito y agradable, pero en el fondo profundamente inútil y tópico. Por eso, este artículo debería titularse vida y muerte de los directores de escena en Catalunya.

— **JORDI COCA.** Novelista, ensayista teatral y profesor del Institut del Teatre de Barcelona.



# LOS DRAMATURGOS DEL SIGLO XXI

Carme Tierz

La escritura teatral en Catalunya vive una época de efervescencia. Factores como una enseñanza regularizada o el apoyo de las salas alternativas, que incentivan la autoría autóctona con ciclos dedicados a los nuevos creadores, han contribuido a esa eclosión de talentos. Sin embargo, el elevado número de autores dramáticos no siempre tiene su reflejo en la cartelera y, más concretamente, en el circuito teatral comercial. El presente artículo describe una situación sobre la que merece la pena reflexionar.

En su libro *¿Nuevas dramaturgias? Los autores de fin de siglo en Catalunya, Valencia y Baleares*,<sup>1</sup> la profesora universitaria y crítica teatral Maria-Josep Ragué-Arias realiza un pormenorizado análisis de los factores sociales, políticos y culturales que favorecieron la aparición, a mediados de los años ochenta, de un importante número de dramaturgos catalanes que, si bien manifestaron “su voluntad de no constituir una generación, puesto que su teatro obedece a motivaciones distintas, temáticas diversas y estructuras harto diferentes”,<sup>2</sup> compartían unas condiciones de formación cultural que los distinguían de los autores anteriores: fueron la primera promoción de creadores escénicos que crecieron viendo la televisión.

Una circunstancia aparentemente anodina, casi anecdótica, es con toda seguridad tan relevante en la cohesión de ese grupo de autores como el progreso social, los avances tecnológicos o los cambios políticos —con el afianzamiento de la práctica democrática en el Estado español, después de cuarenta años de dictadura y una transición menos apacible de lo que hoy parecemos recordar—. Los seriales televisivos o las películas rodadas expresamente para la pequeña pantalla sugieren una nueva estructura narrativa, que esos autores trasladan, en mayor o menor medida, al teatro. Incluso Juan Mayorga,<sup>3</sup> uno de los más destacados y prolíficos dramaturgos surgidos en los noventa, afirmó en el marco de una conferencia<sup>4</sup> que la suya es la generación del *Barrio Sésamo*,<sup>5</sup> aludiendo a la influencia de los programas y series de televisión en su infancia y la de sus coetáneos. Una influencia que, lógicamente, se intuye en su labor escénica.



▼ *Temps real*, de Albert Mestres. Dir.: Magda Puyo. Escenografía y vestuario: Pep Duran. Con Nao Albet Roig, Pedro Gutiérrez, Jordi Martínez, Xavier Mestres Emilió, Meritxell Santamaria, Teresa Urroz. Teatre Nacional de Catalunya (2007). © David Ruano.

La profesora Ragué-Arias enumeraba en su exhaustivo tratado acerca del teatro catalán, valenciano y balear de fin de siglo los factores externos que ayudaron al florecimiento de nuevas dramaturgias durante esos años. Entre otros, destacaba el impulso institucional, manifestado a través de las ayudas que concedía a la escritura teatral el Centre Dramàtic de la Generalitat, primero, y más tarde el Teatre Nacional de Catalunya; la proliferación de escuelas oficiales —en Catalunya, el Institut del Teatre—<sup>6</sup> y de talleres dedicados al texto dramático, modificando la imagen del autor autodidacta, tan común hasta ese momento, por la del que posee titulación académica; el esfuerzo de las salas alternativas por alentar la nueva creación y por cobijarla en sus programaciones; y la polivalencia profesional de los autores que, más allá de la escritura en el teatro, se dedicaban a la investigación, a la docencia o a cimentarse una sólida carrera



TEATRO CATALÁN:  
EVOLUCIÓN  
Y PRESENTE

literaria. Son factores que mediaron decisivamente en la aparición de aquellos autores, y que también se detectan en la última generación de dramaturgos —los del siglo XXI—; aunque, eso sí, con matices.

Sin ir más lejos, la polivalencia de los autores ha registrado cambios: aunque, ciertamente, algunos de ellos eligen el camino de la docencia para ganarse la vida, muy pocos invierten su tiempo y esfuerzo en la investigación teatral, en la búsqueda de nuevos lenguajes escénicos —Albert Mestres (*Dramàtic, Temps real*) es, si no el único, uno de los escasos creadores interesados abiertamente por la experimentación teatral—.<sup>7</sup> Pero el cambio más significativo respecto a la generación de los ochenta tiene que ver con lo que Ragué-Arias denominaba la “polivalencia literaria”: “en otros casos”, decía la profesora, hablando de los primeros, “son autores de prestigio en otros géneros literarios”.<sup>8</sup> La juventud de algunos de los autores dramáticos que han despuntado en el nuevo milenio —Jordi Casanovas (n. 1978), Carles Mallol (n. 1981)— hace incompatible que hayan desarrollado ya una carrera literaria “de prestigio”, puesto que el prestigio es un valor que se adquiere con los años —o, por lo menos, debiera ser así— y con la ayuda de una trayectoria no necesariamente extensa, pero sí constante y de incuestionable calidad.

No obstante, tampoco los dramaturgos catalanes que han franqueado el umbral de los 30 años o, incluso, el de los 40, demuestran tanto interés por la literatura como por la televisión. Los nombres de autores como David Plana (n. 1969), Sergi Pomper Mayer (n. 1967), Albert Espinosa (n. 1972), Guillem Clua (n. 1973) o Mercè Sarrias (n. 1966), por citar sólo algunos de los que tienen más de 35 años, figuran en los créditos de las más exitosas series televisivas catalanas como guionistas o directores argumentales; sin embargo, no los encontraremos en los estantes que las librerías dedican a la novela o al ensayo, filosófico, histórico o teatral —Espinosa publicó recientemente *El mundo amarillo*, una novela en la que expone su muy personal visión del mundo y de las relaciones humanas, pero tratándose de uno de los autores más mediáticos del ecosistema teatral catalán,<sup>9</sup> la edición del libro respondió, con toda seguridad, más a

motivos comerciales que a los estrictamente literarios—. La televisión en Catalunya se nutre cada vez más de talentos teatrales, autores e intérpretes. Es éste un fenómeno común en otros países —México, por ejemplo— y que merecería por sí solo un estudio extenso y en profundidad; pero, por la imposibilidad de desarrollarlo en este mismo artículo, nos limitaremos a señalar dos de las razones fundamentales (y obvias) que favorecen el flujo de dramaturgos hacia la televisión: por un lado, el imparable crecimiento del departamento de dramáticos de la televisión pública catalana, TVC, que desde mediados de los noventa produce de forma continuada —cuando no simultánea— teleseries de diversa índole (*sitcom*, culebrones, etc.); y, por otro, la retribución económica del guionista televisivo, mucho más generosa que la obtenida en el teatro, y que permite a los autores vivir de la escritura sin necesidad de recurrir a otros oficios. La televisión, además, impone un ritmo de trabajo que descubre al dramaturgo todo tipo de recursos narrativos que luego aprovechará en su faceta teatral. Se trata, sin duda, de una escuela práctica y exigente, de la que obtendrá un valioso aprendizaje. Pero no todo es positivo: el trabajo del guionista televisivo le exige una dedicación casi absoluta, lo que priva al dramaturgo del tiempo suficiente para dedicarse a la escritura teatral y, en la mayoría de los casos, le impide crear durante largas temporadas.

#### PROGRAMAR A NUEVOS AUTORES

Toni Casares, director artístico de la Sala Beckett y de l'Obrador,<sup>10</sup> además de director de escena, asesor de dramaturgia contemporánea del TNC desde que Sergi Belbel asumió su dirección, suscribe una opinión muy extendida al decir que es más fácil para un autor debutante estrenar su primer texto que el segundo. Es una afirmación que ofrece diversas e interesantes lecturas: por una parte, entendemos que una obra galardonada con uno de los numerosos premios textuales teatrales que existen en la actualidad —algunos de los cuales (muy pocos) contemplan el estreno comercial de la obra ganadora— llega a escena a causa de ese premio, y no por el nombre de su autor; es decir, posiblemente el teatro que programa esa obra no lo hace movido por un

interés especial en el trabajo del dramaturgo y, de no ser por el premio, no lo habría incluido en su programación.

Una segunda lectura estaría estrechamente relacionada con la abundancia de nuevos autores: aunque las salas alternativas de Barcelona —sobre todo la Beckett, el Teatre Tantarantana y el Versus Teatre—<sup>11</sup> intenten ayudar a los jóvenes valores de la dramaturgia catalana ofreciéndoles su escenario, si desean dar cabida al máximo de autores con total ecuanimidad no pueden repetir nombres en su programación. Hay que tener en cuenta, además, que la producción de un sector de la nueva autoría en Catalunya no cumple los mínimos de calidad e interés que podrían asegurar la continuidad en cartel de sus autores —mínimos de toda clase, desde su valor experimental a su alcance social, generacional, comercial, etcétera—. Salvo en casos como los de Marc Rosich (n. 1973) —interesantísimo autor, adaptador, director de escena y actor, una presencia constante en los teatros de Barcelona en cualquiera de estas facetas— o la de Pau Miró (n. 1973) —artista teatral igualmente polifacético—, en

los textos de los jóvenes dramaturgos se aprecia una voluntad por romper esquemas, por trascender, totalmente encomiable, pero que no siempre ofrece unos resultados artísticos satisfactorios. Quizás tenga que ver con ello el hecho de que la puesta en escena de esos textos sea asumida, muchas veces, por los propios autores o por directores poco expertos que no consiguen potenciar los pequeños hallazgos —lingüísticos, formales— escondidos en esas obras.

Aquella dificultad apuntada por Casares para estrenar una segunda obra, o una tercera y una cuarta, juega también en contra del crecimiento profesional del autor, ya que necesita valorar en escena su propio material dramático y depurarlo hasta conseguir una línea que conecte con los más diversos públicos. De estrenar con regularidad, llegaría un día en que su nombre sería un reclamo para el espectador, como lo es el de los intérpretes o el de los directores de escena.

Una de las operaciones ideadas para lograr que un joven autor estrene su segunda obra es el Projecte T6 del TNC, un programa de residencia<sup>12</sup> para nuevos dramaturgos que favo-



*City/Simcity*, de Jordi Casanovas. Dir.: Jordi Casanovas. Con Roser Blanch, Clara Cols, Pablo Lammers y Sergio Matamala. Teatro Capitol (2008). © Ferran Mateo.

## EN DEFENSA DE LOS MOSQUITOS ALBINOS

MERCÈ SARRIAS

Traducción:  
ANA DE FELIPE



© Joanfran Martínez

Mercè Sarrías (Barcelona, 1966) es licenciada en Ciencias de la Información por la Universidad Autónoma de Barcelona. Actualmente forma parte del programa T6 del Teatre Nacional de Catalunya, dedicado a los autores contemporáneos. Su más reciente pieza teatral es *En defensa de los mosquitos albinos*, estrenada en la sala Tallers del Teatre Nacional en abril del 2007. En ésta, un libro, *Sin salida*, de Sara Marcos, será un eje temático para casi todos los personajes y en él se describe la situación en que se halla Marta, el personaje principal de la obra.

El tema principal es la defensa del ecosistema, de otro tipo de vida mejor, y de que en esta vida los animales también tienen importancia. El texto subraya la importancia de lo pequeño, de lo imperfecto, las contradicciones a las que nos lleva la vida. Un tema que aparece también en esta obra —y en toda la obra de Sarrías— es el del desencuentro generacional, quizás el relevo generacional.

Asimismo, en la obra hay una serie de espacios muy diferenciados: espacios de muerte —como el del depósito de la grúa, el del cementerio y el del pantano—; espacios de la cotidianidad —como los de la casa, los despachos, los dormitorios, los comedores—, y hay también otros espacios que pertenecen al pensamiento. Y, como es habitual en la autora, hay una serie de objetos significativos, como el hecho de llevar los zapatos en la mano, o como las xancas, y el libro titulado *Sin salida*.

En conjunto, podemos hablar de una obra compleja en su aparente sencillez. Trata un tema actual e interesante, con un pensamiento claro, aunque sin mostrar dogmatismos, elemento éste común a toda la generación catalana de los años noventa.

Título original: *En defensa dels mosquits albins*

® Registrada en SGAE

Los derechos de esta pieza están protegidos por las leyes de Propiedad Intelectual en todo el mundo y deben ser solicitados a: adelita@arrakis.es

Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra en cualquier soporte impreso o electrónico; así como el montaje escénico de la misma sin previa autorización del autor.

### PERSONAJES

**MARTA:** 40 años, bióloga, trabaja para el gobierno en un cargo relacionado con el medio ambiente.

**ALBERTO:** 40 años, biólogo, ex marido de Marta, trabaja como consultor en una empresa de estudios medioambientales. Es un ecologista radical.

**JULIA:** 16 años, hija de Marta y Alberto.

**VÍCTOR:** 38 años, especializado en literatura hispánica, profesor de Julia.

**SONIA:** 42 años, trabajadora del servicio de la grúa. Viste horterera, lleva el pelo teñido y le gusta ir ceñida. Se siente satisfecha con su cuerpo. Fuma puritos.

NOTA: El escenario contiene algunos de los objetos necesarios para recrear el ambiente de cada escena. A medida que avance el texto, se irán añadiendo otros. Si lo viéramos iluminado en su totalidad, podría ser un bar moderno, de esos que parecen almacenes de muebles de segunda mano. Hay mesas y sillas de despacho, una taquilla parecida a la del depósito de la grúa, un futón, un sofá doble, alguna butaca, algunas mesas de diferentes tamaños, sillas, un televisor. Algunos objetos se utilizarán en diferentes escenas.

## ESCENA 1

*Depósito de la grúa. Domingo. Detrás del mostrador, SONIA mira impasible hacia delante. Está ausente. Entra MARTA, camina lentamente. Lleva uno de sus zapatos, manchado de barro, en la mano. MARTA cruza el espacio y se dirige al mostrador. Coloca el zapato delante de las narices de SONIA. Está enfurecida. SONIA no se inmuta. Se miran.*

**MARTA:** Vengo a buscar el coche.

**SONIA:** ¿Quiere hacer el favor de dejar el zapato en el suelo?

*MARTA no lo hace.*

**MARTA:** Me he caído en las obras. Había un agujero de más de un metro. Hace dos meses que hay un agujero de más de un metro. He ido hacia atrás para ver mejor el vacío donde estaba mi coche y he caído. No creo que hiciera falta transformar esta ciudad en un gran queso gruyer. Hay agujeros por todas partes. *(Levanta el zapato lleno de barro.)* Ciento ochenta euros.

**SONIA:** No debería usar zapatos tan caros. *(Le da unos papeles.)* Son ciento cincuenta euros.

*MARTA firma los papeles. Mira a SONIA.*

**MARTA:** No los tengo.

*SONIA recoge los papeles.*

**MARTA:** Los tendré a final de mes.

**SONIA:** Si deja el coche aquí hasta final de mes, le costará un ojo de la cara. Tendrá que vender todos sus zapatos.

**MARTA:** ¿Por qué es tan idiota?

*Suena un timbre. SONIA baja la ventana del mostrador.*

**MARTA:** ¿Pero qué hace?

**SONIA:** *(Desde detrás de la persiana.)* Ha acabado mi turno. Ahora vendrá mi compañero y discute con él.

**MARTA:** ¿Dónde está?

**SONIA:** No lo sé. No viene hasta que acaba el crucigrama. *(Silencio.)* ¿Se puede saber por qué aparca el coche siempre en el mismo sitio si sabe que está prohibido?

**MARTA:** Se equivoca. No está prohibido. Es la señal la que está mal puesta. Hay un árbol que impide que esté en el sitio correcto, debería estar más a la derecha. Donde realmente no se puede aparcar es más a la izquierda. ¿Lo entiende?

**SONIA:** Lo que no entiendo es cómo ha dejado que la grúa se llevara su coche seis veces en un mes.

**MARTA:** Es una cuestión de principios.

**SONIA:** Póngase el zapato, cogerá frío.

*MARTA se emociona, por poco se pone a llorar. SONIA la oye. Saca la cabeza de detrás de la persiana.*

**SONIA:** ¿Pero qué hace?

**MARTA:** Nada. Me voy. Llego tarde a un entierro.

*MARTA coge el zapato lleno de barro y se lo pone. Se va muy digna con el zapato lleno de barro. SONIA sale de detrás de la taquilla y se queda mirando cómo se marcha.*

**SONIA:** ¡Se arruinará!

## ESCENA 2

*MARTA ante un grupo de gente. Sólo distinguimos a JULIA. Se dispone a pronunciar un discurso que ha apuntado en un papel, pero antes habla directamente a la audiencia. JULIA está de pie. Los otros actores, sentados, son personas anónimas. Aún lleva el zapato embarrado.*

**MARTA:** Bien. He llegado tarde, así que no he podido estar cuando habéis cantado y explicado anécdotas y... Perdonad. No sabéis el día que he tenido... Estoy un poco nerviosa. Veo que hasta hay flores. Una corona... para recordar a Irene. Pero supongo que después Julia ya me lo explicará. *(Mira el texto para empezar a leer. Le cuesta.)* Estamos aquí para recordar a Irene... era alegre, confiada y siempre nos hacía compañía. *(Está incómoda. Se aclara la voz.)* Se suele decir que... *(No puede continuar.)* Se suele decir que... *(Mira a quien le escucha.)* es que... y perdonadme... todo esto me parece un poco ridículo, *(JULIA pone muy mala cara.)* Julia, no te enfades. Por favor. Julia, no... Espera... lo tienes que entender... Pero es que no me puedo creer que estemos aquí recordando a un perro y que esto sea como un entierro de verdad. No lo entiendo. *(Más enfadada.)* Bueno, lo entiendo, pero en realidad no lo entiendo. Soy una persona racional y no soporto tratar a los animales como si fueran personas. No me parece correcto. Los animales se mueren y ya está. Los enterramos y nos compramos otro y santas pascuas. *(JULIA da media vuelta y se va. MARTA continúa con la voz rota.)* Y los queremos, pero no es necesario que los tratemos como a personas. *(Se da cuenta de que su hija se ha ido.)* No, si todo es culpa de Alberto. Que, por cierto, no está. *(A la gente del entierro.)* Perdonad. *(Hablando a su hija.)* Julia, Julia...

*Se va buscando a su hija.*

## ESCENA 3

*SONIA habla con alguien en un bar.*

**SONIA:** Trabajaba en el invernadero. Me ocupaba de limpiar las jaulas y cuidar las tortugas. Salía hacia las siete de la tarde, en invierno un poco antes. Iba hacia casa y siempre encontraba alguna familia desesperada porque la grúa se les había llevado el coche. Los conductores de grúa no tienen ganas de trabajar los festivos, así que buscan algo fácil, por eso siempre se dirigen allí y castigan preferiblemente a los coches familiares. Solía hacer de buena samaritana, hasta que me echaron, por razones que ahora no vienen al caso. Conseguí un traslado al depósito de la grúa. Allí no les importó si estaba fichada o no. Los conductores a veces son agresivos y peligrosos, además de mal educados o sin zapatos. Se está mejor que en el zoo y puedes hacer lo que te dé la gana.

## ESCENA 4

*Aparece MARTA sobre unos zancos.*

**MARTA:** La sesión de circo empieza hoy a primera hora.

## ESCENA 5

*JULIA dispara una pistola de donde sale una banderilla en la que se puede leer "Happy Birthday". Es una señal de guerra.*

## ESCENA 6

*A MARTA le suena el móvil. Es ALBERTO, que habla desde el otro lado del escenario.*

**ALBERTO:** Te has pasado.

**MARTA:** El que te has pasado eres tú. Tenías que haber venido.

**ALBERTO:** Estoy en Zaragoza. *(Pausa.)* Va muy bien despedirse de los seres que queremos. Es un ejercicio fantástico para superar el momento.

**MARTA:** Momento que tú has podido superar desde Zaragoza.

**ALBERTO:** *(Continúa hablando sin connotar la réplica anterior.)* Y a Julia le hacía ilusión.

**MARTA:** Sabes perfectamente que no soporto estas tonterías místicas.

**ALBERTO:** Te dije que me esperarais.

**MARTA:** ¿Y qué querías que hiciera con la perra? ¿Ponerla en el congelador con las croquetas?

**ALBERTO:** Pues seguro que cabe. Tienes un congelador inmenso que gasta energía por un tubo.

**MARTA:** No digas tonterías.

**ALBERTO:** Dice que no te quiere volver a ver.

**MARTA:** Sabía que lo primero que haría sería llamarte.

**ALBERTO:** Es natural, soy su padre.

**MARTA:** Se le pasará. Hablaré con ella. Le pediré perdón.

**ALBERTO:** Es lo mínimo que puedes hacer. Irene...

**MARTA:** *(Le interrumpe.)* Por cierto, la corona de flores era patética.

**ALBERTO:** Eres desesperante.

*Cuelgan los dos a la vez.*

## ESCENA 7

*JULIA describe con mucha exactitud cómo era su perra.*

**JULIA:** Irene era tozuda, con el pelo corto y manchas de color marrón. Sí, los últimos meses de su vida babeaba constantemente y se tiraba pedos, pero para mí era como una hermana y la excusa perfecta para salir de casa cuando me daba la gana. Ahora vivo con mi madre y la echo mucho de menos. A mi madre no, a la perra.

## ESCENA 8

*VÍCTOR acabando una clase. Detrás de él hay una pizarra de esas que se mueven con ruedecillas, y delante, los supuestos alumnos, a los que no vemos. Habla sobre un murmullo de voces que cada vez es más alto, hasta hacerse verdaderamente insoportable.*

**VÍCTOR:** El examen de final de trimestre, como sabéis, incluye la lectura de una novela de la época. Os propongo que leáis... *(Se para, porque hay un chico que ríe con una risa insoportable de ración.)* González, ¿quieres hacer el favor de escuchar? Y tú, Blanco... ¡Por favor! ¡Por favor! *(La gente se ha puesto a charlar.)* Quiero que

leáis un libro que se llama *Sin salida*. A ver... *(Se dispone a escribir el nombre del libro en la pizarra.)* ¿Dónde está la tiza? *(Una tiza sale volando de entre los alumnos y le da un golpe en la cabeza.)* Me cago en la mierda. *(Recoge la tiza. Amargo.)* Gracias. *(Trata de serenarse.)* Es un libro de una autora que se llama Sara Marcos: *Sin salida*. Explica la historia de una chica y lo hace de una manera muy interesante porque mezcla magistralmente la fantasía y la realidad. Está editada por la Editorial Minúscula. *(Esta última frase seguro que no la ha oído nadie, pero él lo ha ido escribiendo todo en la pizarra.)* *(Gritando.)* ¡Atención! Habrá seis preguntas sobre la novela en el examen de final de trimestre. *Sin salida*, de Sara Marcos. Hemos acabado.

*Ruido de sillas y movimiento. El foco cambia de sitio.*

## ESCENA 9

*ALBERTO se tira un bote de pintura amarilla por encima y extiende una pancarta donde leemos: "Salvemos al oso del Pirineo".*

## ESCENA 10

**JULIA:** *(Hablando al público.)* Me levanto, voy al instituto, salgo y voy a francés los martes y los jueves; los lunes, miércoles y viernes, básquet. A las siete en casa. Messenger, Sims y teléfono. Me gusta ir a dormir tarde.

## ESCENA 11

*VÍCTOR habla al público, pero es como si se dirigiera a un farmacéutico.*

**VÍCTOR:** Déme un tranquimacín, un bote de valeriana, cien sobres de tila y pastillas para dormir.

## ESCENA 12

*MARTA y JULIA en casa.*

**MARTA:** ¿No piensas dirigirme la palabra nunca más?

*JULIA no le habla.*

**MARTA:** ¡Julia!

*JULIA no contesta.*

**MARTA:** ¡Julia!

*JULIA la mira, retadora.*

**MARTA:** Ya te he dicho que lo sentía.

*JULIA no responde.*

**MARTA:** ¿Quieres que compremos otro perro? Si quieres compramos otro perro, uno pequeño... *(Silencio de JULIA.)* Venga. *(JULIA no responde.)* Otro...

**JULIA:** *(Interrumpiéndola.)* No te gustan los perros. No sé por qué quieres que compremos un perro, si no te gustan los perros.

**MARTA:** Pues una tortuga, o un hámster o un caballo; no, un ca-

ballo; no, que no lo podríamos mantener. Cualquier cosa con dos patas: un loro, un periquito...

**JULIA:** (*Interrumpiéndola.*) No quiero nada. (*La mira retadora.*) Sólo quería que participaras en el entierro de Irene.

**MARTA:** Quiero que me vuelvas a hablar, en serio.

**JULIA:** Pues yo no quiero. Déjame en paz.

**MARTA:** Lo siento mucho. Ha sido superior a mí. Me he visto ahí hablando de una perra y me he sentido patética. (*Pausa.*) Si quieres, hacemos otro entierro. Seguramente si me mentalizo con tiempo, podría hacerlo. Ha sido el *shock*.

*JULIA la mira con cara de muy mala leche.*

**MARTA:** No, no es muy buena idea. Dime qué puedo hacer y trataré de hacerlo. Lo siento mucho, de verdad.

**JULIA:** Pues muy bien.

**MARTA:** (*Casi chillando.*) ¡Joder, es que nunca me puedo equivocar!

**JULIA:** (*Muy afectada.*) El problema es que te equivocas siempre.

*JULIA se va.*

### ESCENA 13

*En la consulta del psicólogo. A él no lo vemos, sólo su silueta.*

**MARTA:** (*Dirigiéndose al psicólogo.*) Noto ansiedad en el pecho, y palpitaciones, me cuesta respirar. Lo analizo, pienso en lo que pasa y no encuentro la respuesta. Creía ser más competente, me creía capaz de lidiar con las cosas, y cada vez me cuesta más. Me siento más pesada, menos hábil, todo me afecta más. Y siempre tengo prisa. Hago demasiadas cosas. No lo sé. O quizá el tiempo ha encogido. (*Se da cuenta de que el psicólogo se ha dormido.*) ¿Se ha dormido?

### ESCENA 14

*JULIA recita en francés un fragmento de La mauvaise réputation de George Brassens.*

Au village, sans prétention  
j'ai mauvaise réputation.  
Qu'je m'démène ou qu'je reste coi  
je pass'pour un je-ne-sais-quoi!  
Je ne fait pourtant de tort à personne  
En suivant mon de petit bonhomme.  
Mais les braves gens n'aimen pas que  
L'on suive une autre route qu'eux.  
Tout le monde médit de moi,  
Sauf les muet, ça va de soi.

### ESCENA 15

*VÍCTOR y SONIA están estirados en dos hamacas en un solárium de césped artificial. VÍCTOR no para de moverse. No se conocen. VÍCTOR topa con la mirada de SONIA, considera que su obligación es saludar.*

**VÍCTOR:** ¡Hola!

**SONIA:** Hola.

*VÍCTOR cambia de posición para no encontrarse con la mirada de SONIA, pero le cae algo al suelo.*

**SONIA:** ¡Quieres hacer el favor de estarte quieto!

**VÍCTOR:** Perdona.

**SONIA:** Es un solárium. El gimnasio está dentro.

**VÍCTOR:** (*Como si lo hubieran reñido.*) Sí, ya lo sé. Perdona.

**SONIA:** ¿Te encuentras bien?

**VÍCTOR:** Sí, sí... Sólo trato de descansar. Quizá no ha sido una buena idea venir. Estoy apuntado al gimnasio, pero no vengo nunca. He pensado que hoy... Estoy un poco nervioso. Estirarme me relaja.

**MEGAFONÍA DE LA ESTACIÓN DE AUTOBUSES:** Próxima salida, autobús con destino Segovia. Andén número cinco.

*VÍCTOR se asusta.*

**SONIA:** Es la megafonía de la estación de autobuses.

**VÍCTOR:** ¿Dónde está?

**SONIA:** Ahí atrás. Le han quitado un trozo a la estación para hacer el solárium. El césped artificial ha avanzado una barbaridad. Ya no pica cuando caminas.

**VÍCTOR:** No había venido nunca. No me lo esperaba.

**MEGAFONÍA DE LA ESTACIÓN DE AUTOBUSES:** Próxima salida, autobús con destino Segovia. Andén número cinco.

**SONIA:** Yo me iría a Segovia.

**VÍCTOR:** Hace demasiado calor.

**SONIA:** Y buscaría un sitio para comer. Un cochinitillo. Me da igual el calor. Ya tengo hambre.

**VÍCTOR:** Imposible, tengo clase.

**SONIA:** Y yo tengo que ir a trabajar.

**VÍCTOR:** No lo soportaré.

**SONIA:** ¿Qué no soportarás?

**VÍCTOR:** Dar la clase de hoy.

*SONIA le mira. Ve que tiene el móvil encima del periódico. Coge el móvil.*

**VÍCTOR:** ¿Pero qué haces?

**SONIA:** ¿Qué número es?

**VÍCTOR:** ¿Qué?

**SONIA:** El del colegio, o donde sea que trabajes.

**VÍCTOR:** ¿Pero qué quieres hacer?

**SONIA:** (*Mirando los números.*) ¿Instituto?

*VÍCTOR la mira, extrañado. Entendemos que sí. SONIA marca el número.*

**SONIA:** Hola, buenos días. Sí, perdona, soy la mujer de (*Mira interrogativamente a VÍCTOR que se ha quedado paralizado.*) Un momento. (*SONIA tapa el auricular.*) ¿Cómo se llama?

**VÍCTOR:** Víctor... Víctor García.

**SONIA:** (*Vuelve a hablar por teléfono.*) ...de Víctor García. Sí, está enfermo: anginas víricas. Lo siento, pero no podrá ir. Gracias. Adiós. (*A VÍCTOR.*) Dice que te recuperes.

**VÍCTOR:** (*Que se ha quedado paralizado.*) Saben que no estoy caído. (*Suspira.*) Me parece que ahora sí que podré dormir. (*Pausa.*) Me duele mucho la garganta.

**SONIA:** ¿Ves?

*VÍCTOR se duerme. SONIA pone música de playa.*

### ESCENA 16

*MARTA está sentada tras una mesa de despacho. Ante ella, se sienta ALBERTO. MARTA le mira.*

**ALBERTO:** ¿Has leído el informe?

**MARTA:** No me gusta que me utilices para conseguir cosas.

**ALBERTO:** Sé que tienes una reunión con la comisión la semana que viene.

**MARTA:** No me gusta que utilices a Julia para averiguar mi agenda de trabajo.

**ALBERTO:** De acuerdo. No lo tenía que haber hecho.

**MARTA:** No lo he leído.

**ALBERTO:** ¿Ni sabes de qué va?

**MARTA:** No.

**ALBERTO:** Muy mala predisposición. Tienes un cargo, debes estar al servicio público.

**MARTA:** ¿Qué público?

**ALBERTO:** Yo.

*MARTA le mira con cara de poca paciencia, pero ya no está tan cabreada...*

**ALBERTO:** El proyecto de la N34 es un desastre. Tienes que conseguir que lo desestimen.

**MARTA:** ¿Que tengo que conseguir que lo desestimen? Es uno de los proyectos más importantes de mi departamento. Une el eje norte-sur.

**ALBERTO:** Y eso exactamente, en términos humanos, ¿qué significa? Porque en términos humanos no significa nada.

**MARTA:** Significa que las familias que van y vuelven de fin de semana desde el litoral lo harán de una manera mucho más fluida a partir de la inauguración de ese tramo que tan poco te gusta.

**ALBERTO:** ¡Venga ya...!

**MARTA:** Además es una zona muy poco habitada, la carretera no molesta a nadie. No interfiere ningún hábitat natural de ninguna especie autóctona (*Él está a punto de abrir la boca.*) Y déjame continuar: el suelo es firme y las corrientes hidrográficas correctas, no hay peligro de desprendimientos por riada.

**ALBERTO:** Veo que lo has estudiado bien.

**MARTA:** Cumple todas las condiciones ambientales según las directrices europeas.

**ALBERTO:** Estás a la defensiva.

**MARTA:** Sí que lo estoy.

**ALBERTO:** Me gustaría que lo vieras.

**MARTA:** No tengo tiempo para ir de excursión.

**ALBERTO:** Antes te gustaba ir de excursión.

**MARTA:** Antes era antes y ahora es ahora.

**ALBERTO:** No sé qué se ha hecho de la estudiante entusiasta que buscaba organismos bajo las piedras.

**MARTA:** Se dio cuenta de que no puedes ir de joven por la vida cuando tienes una edad.

**ALBERTO:** Bien.

**MARTA:** ¿Algo más?

**ALBERTO:** Es un lugar que alguien abandonó, con un pantano que no se utiliza. Buceando, el paisaje es espectacular: calles y plazas vacías bajo el agua. Y de tanto en tanto, te topas con unas tortugas inmensas que son de Nueva Zelanda y no sé cómo han ido a parar allí. (*Pausa.*) Ya los castigaron una vez. ¿Sabes lo que es dejar tu pueblo para que lo hundan bajo las aguas?

**MARTA:** No y tú tampoco. Eres de Chamberí. No sé qué te pasa. Sabes que este tipo de argumentos sentimentales me revientan. Dame una razón legal para que no se construya la carretera...

**ALBERTO:** Eso quiere decir que no podemos hablar.

**MARTA:** ¿Te he escuchado, no?

**ALBERTO:** No creo en las razones legales.

**MARTA:** Pues yo sí. Y la administración también.

**ALBERTO:** Está bien. Buscaré una, pero a cambio tienes que ir. Seguro que cuando lo veas... (*Adivina por la cara que pone que no la convencerá y calla.*)

*Los dos se quedan mirando.*

**MARTA:** (*Desafiante.*) Quieres darme una lección de ética porque no soportas que tenga un cargo.

**ALBERTO:** ¿Qué?

**MARTA:** Siempre has competido conmigo, desde la facultad.

**ALBERTO:** No tengo ningún interés en competir contigo.

**MARTA:** Es evidente que sí.

**ALBERTO:** Marta, por favor, si tienes el cargo porque eres una mujer.

**MARTA:** ¡¿Qué?!

**ALBERTO:** Es evidente.

**MARTA:** Se supone que eres una persona de izquierdas y crees que la cuota es necesaria. No vivimos en un mundo con igualdad de oportunidades. Además, no has dicho que no, así que: conclusión: lo haces para competir.

**ALBERTO:** Que no.

**MARTA:** Que sí.

**ALBERTO:** Que no.

**MARTA:** Sí.

*ALBERTO hace un gesto de desesperación.*

## ESCENA 17

*SONIA enseña triunfal una tortuga.*

## ESCENA 18

*MARTA se confiesa. Como si estuviera hablando en un bar, sentada, tomando una copa con una persona que no vemos.*

**MARTA:** Es verdad. Tengo este cargo porque soy una mujer. Tantos años trabajando, tantas oposiciones, para que te llamen por algo que ya tenías cuando naciste. ¿Sabes qué te digo? A la mierda la cuota.

## ESCENA 19

**ALBERTO:** (*Habla al público.*) Las cifras del calentamiento global no son ninguna broma. No podemos continuar viviendo como hasta ahora. Pero tenemos que luchar por las cosas de una en una. Conseguir algo muy pequeño ya es un gran triunfo. Le da sentido a todo.

## ESCENA 20

*MARTA escribe en un ordenador portátil, está muy concentrada, trata de sintetizar algo. JULIA está detrás mirando lo que escribe, pero no puede leerlo cómodamente.*

**JULIA:** Mamá.

**MARTA:** ¿Qué?

**JULIA:** ¿Qué escribes?

**MARTA:** Una conferencia.

**JULIA:** ¿Una conferencia?

**MARTA:** (*Culpable.*) Está bien. No es ninguna conferencia. Es una carta de reclamación a los responsables de la grúa. Perdona.

**JULIA:** ¿Otra vez? Qué tontería.

**MARTA:** Eso es tu opinión personal.

**JULIA:** (*Ojos de "paciencia".*) Muy bien.

**MARTA:** ¿Qué quieres?

**JULIA:** Es igual. Dejémoslo. Me parece que no es un buen momento.

**MARTA:** (*Tratando de sonreír.*) Dímelo.

**JULIA:** No.

**MARTA:** ¿Qué has suspendido?

**JULIA:** Nada. ¿Qué quieres que suspenda en medio del trimestre?

**MARTA:** ¿Es más grave?

**JULIA:** Que no.

**MARTA:** ¿Muy grave?

**JULIA:** Que no. No pasa nada.

**MARTA:** (*Preocupada.*) ¿Seguro?

**JULIA:** ¡Joder!

**MARTA:** Julia, no digas palabrotas.

**JULIA:** ¿Te acuerdas de que dijiste que harías cualquier cosa para compensar lo borde que te pusiste en el entierro de Irene?

**MARTA:** Ni dije "compensar" ni me puse borde, pero sí, lo dije.

**JULIA:** Pues he pensado que hay algo que podrías hacer.

**MARTA:** Dímelo.

**JULIA:** Es una necesidad y algo que me hace mucha ilusión.

**MARTA:** ¿Qué?

**JULIA:** (*No se atreve a decirlo.*) No, no sé...

**MARTA:** Dime...

**JULIA:** Muy bien. Quiero que me prestes dinero para pagar la entrada de una moto.

**MARTA:** ¿Para conducirla tú?

**JULIA:** No, tu tía Conchita.

**MARTA:** Ni hablar. No.

**JULIA:** ¿Cómo?

**MARTA:** Que no. ¿Te has vuelto loca?

**JULIA:** Sólo quiero que me dejes el dinero para la entrada. No te estoy pidiendo permiso para tener una moto.

**MARTA:** ¿Cómo que no me pides permiso? Pues deberías. Si quieres matarte, lo mínimo es pedirle permiso a la persona que te hizo nacer.

**JULIA:** Mamá, por favor. ¿Por qué eres siempre tan exagerada?

**MARTA:** ¿Yo, exagerada?

**JULIA:** Siempre exageras. Todo el mundo va en moto y que yo sepa no se mata nadie. No conozco a nadie que se haya matado en moto.

**MARTA:** Tienes pocos conocidos. De verdad, Julia, lo tienes que entender.

**JULIA:** Pues no lo entiendo.

**MARTA:** No pienso pasarme la vida sufriendo por si tienes un accidente.

**JULIA:** Eres una egoísta.

**MARTA:** ¿Yo?

**JULIA:** Sólo te preocupa tu sufrimiento, ¿y yo qué? Siempre igual. ¿Puedes dejar de pensar en ti de una puta vez?

**MARTA:** ¡Julia!

**JULIA:** Necesito la moto para moverme. Todo el mundo tiene moto. Todos mis amigos tienen una.

**MARTA:** Me paso la vida...

**JULIA:** (*La interrumpe.*) Bla, bla, bla... Siempre estás igual. Te odio.

## ESCENA 21

*MARTA abre una pancarta donde pone: "Me hundo".*

## ESCENA 22

*SONIA, como si hablara con alguien en un bar.*

**SONIA:** Siempre he soñado con ir a Nueva Zelanda; capital, Wellington; aeropuerto más importante, Auckland; más de dos millones de habitantes, dos islas más allá de Australia, donde pastan vacas y bueyes. Color verde, bienestar social, la mayoría herederos de piratas y ex convictos, un sitio grande, donde sobra el espacio y con la proporción de coches por habitante más grande del mundo. Hace mucho tiempo que quiero ir, pero no he encontrado nunca a nadie que me quiera acompañar.

## ESCENA 23

*ALBERTO, en el sofá de su casa, mira la tele, que ya ha acabado. Sólo rayas y ruido.*

## ESCENA 24

*MARTA lee una carta.*

**MARTA:** Estimados señores, me dirijo una vez más a ustedes para evidenciar la terrible injusticia de la que soy víctima. Me explicaré. Aparco habitualmente mi coche en un sitio donde hay una señal de prohibido aparcar mal colocada por culpa de un plátano gigante, ya que no se corresponde con la raya que indica el acceso a la zona donde no se puede aparcar, que es la salida de un garage. He sido atacada constantemente por conductores de la grúa que se han llevado mi coche sin ningún tipo de miramiento (soy madre de familia y no molestaba a nadie). Espero que próximamente pongan remedio a esta situación insostenible con la indemnización y las disculpas correspondientes, y el cambio inmediato de emplazamiento de la señal.

Atentamente,

Marta Bello.

Sitio de la señal mal colocada: Cuesta de San Vicente, 12.

## ESCENA 25

*VÍCTOR en clase. Detrás, la pizarra. A un lado de la mesa, unos cuantos libros y su cartera. Delante, los supuestos alumnos, a quienes no vemos. Ruido ambiente de murmullos, pero no es insoportable.*

**VÍCTOR:** La literatura de la generación de los cincuenta es una literatura de compromiso, que retrata unos años donde la falta de perspectivas y la mediocridad del país pesaban como una losa en una serie de intelectuales y artistas. (*Se oye la risa que ya conocemos y un ¡"Au!" de alguien que protesta por algo.*) Pesaba como una losa sobre una serie de intelectuales y artistas que se reunían en las tascas de Madrid, la ciudad donde vivían la mayoría, para combatir el tedio con conversaciones interminables. (*Se oye un segundo "¡Au!" y más risas.*) Sobre libros que estaban prohibidos y que ellos compraban clandestinamente y se los iban pasando. (*Se oye el ruido de una silla que cae y más risas.*) No puedo más. ¡Basta! ¡Basta! (*Silencio de los alumnos.*) ¿Alguien ha leído el libro del que os hablé? (*Silencio total.*) Muy bien. (*Saca de debajo de la mesa una metralleta que es*

de juguete pero parece de verdad y mira a toda la clase poniendo cara de muy mala hostia.) ¿Y alguien se lo piensa leer? (Silencio total.) ¡Eh! (Está un rato aguantando la metralleta. Baja la metralleta.) ¡Seréis idiotas!

#### ESCENA 26

*JULIA lleva una ducha portátil, la pone en marcha y se moja. Va vestida.*

#### ESCENA 27

*Foco sobre VÍCTOR con los brazos en cruz y con una pila de libros en cada mano.*

#### ESCENA 28

*MARTA habla con ALBERTO por el móvil. ALBERTO está al otro lado del escenario.*

**MARTA:** Hola.

**ALBERTO:** Hola.

**MARTA:** ¿Como va?

**ALBERTO:** ¿Qué pasa?

**MARTA:** ¿Qué quieres decir, qué pasa?

**ALBERTO:** Cuando me preguntas "cómo va" es que pasa algo.

**MARTA:** No quiero que le des el dinero de la moto.

**ALBERTO:** ¿Qué moto?

**MARTA:** Seguro que Julia te ha pedido el dinero.

**ALBERTO:** Ya.

**MARTA:** ¿Ves? Te ha pedido el dinero.

**ALBERTO:** Marta...

**MARTA:** He estado pensando.

**ALBERTO:** ¿En qué?

**MARTA:** En lo del informe.

**ALBERTO:** ¿Y cuál es la conclusión?

**MARTA:** Muy bien. Haré lo que pueda con el informe.

**ALBERTO:** ¿Me estás diciendo...?

**MARTA:** Pero no quiero que le des el dinero para la moto.

**ALBERTO:** ¿Es un chantaje?

**MARTA:** No. Es sólo un comentario.

**ALBERTO:** ¿Un comentario en firme?

**MARTA:** Un comentario de pasada. Por ahora sólo un comentario de pasada. No es en firme.

**ALBERTO:** Ya. ¿Me estás diciendo que si no le doy el dinero, defenderás el informe?

**MARTA:** Es un comentario de pasada. Que conste.

**ALBERTO:** Muy bien. Me lo pensaré.

**MARTA:** De acuerdo, pero lo hago porque ir en moto es peligroso y no quiero que se la compre de ninguna de las maneras. Ya que no puedo esperar que seas una persona responsable y...

**ALBERTO:** (Pasando del comentario.) ¿Te ha explicado lo del profesor de literatura?

**MARTA:** (Ni idea.) ¿Qué?

**ALBERTO:** Nada, nada.

**MARTA:** ¿Qué ha pasado con el de lite?

**ALBERTO:** Nada, una tontería.

**MARTA:** Siempre te lo explica todo.

**ALBERTO:** No empieces.

**MARTA:** ¿Seguro que no lo haces para fastidiarme?

**ALBERTO:** ¿El qué?

**MARTA:** (Voz de paciencia.) Lo de la moto.

**ALBERTO:** Yo no te odio. Siempre crees que todo el mundo va contra ti. Olvidalo. Los otros también tenemos vida propia.

**MARTA:** Me gustaría que no le dieras el dinero.

**ALBERTO:** Ya sabes lo que pienso. Si no se la compro yo, se la comprará ella. Es una persona independiente.

**MARTA:** Pero necesita el dinero.

**ALBERTO:** Y yo quiero ayudarla.

**MARTA:** ¿Por qué?

**ALBERTO:** Porque soy su padre y quiero que esté contenta conmigo.

**MARTA:** ¿Y yo qué?

**ALBERTO:** Tú la ves cada día, yo no.

#### ESCENA 29

*VÍCTOR toma el sol en el solárium de césped artificial. Se oye la megafonía. VÍCTOR no para de moverse y no puede dormir. Llega SONIA y se pone a su lado.*

**MEGAFONÍA:** Próxima salida, autobús con destino a Toledo. Andén número cuatro.

**SONIA:** ¿Cómo va?

**VÍCTOR:** (La mira.) Mal.

**SONIA:** Me lo imaginaba.

**VÍCTOR:** ¿Por qué?

**SONIA:** Por tu aspecto.

**VÍCTOR:** Las cosas han empeorado.

**SONIA:** Algo bueno debe de haber.

**VÍCTOR:** Sí.

**SONIA:** ¿Qué?

**VÍCTOR:** No creo que pueda ir a peor.

#### ESCENA 30

*ALBERTO y JULIA bailan una pequeña coreografía muy corta a ritmo de claqué o de un baile que les permita bailar a dúo.*

#### ESCENA 31

*En el comedor, MARTA lee el periódico en el sofá. JULIA se sienta a su lado con un test de embarazo en la mano. MARTA se fija en el test.*

**MARTA:** ¿Qué es eso?

**JULIA:** Una prueba de embarazo. Ha salido negativa. Víctor se quedará tranquilo. Fue un resbalón. Acostumbro a tomar precauciones, la mayoría de las veces.

*MARTA la mira con la boca abierta.*

**JULIA:** No me mires así. Supongo que no pensarías que no tenía relaciones sexuales...

**MARTA:** (Mintiendo. Aparentando tranquilidad, pero a punto de cogerle algo.) No, no... Yo no pensaba... bien si pensaba o no pensaba... no claro... tienes quince años y...

**JULIA:** Normal.

**MARTA:** Normal.

*JULIA enciende la tele. MARTA se le queda mirando. JULIA salta de programa en programa sin decidirse por ninguno.*

**MARTA:** (Aclarándose la voz e intentando aparentar normalidad.) ¿Y quién es Víctor?

**JULIA:** ¿Víctor?

**MARTA:** Sí, ese, el que se quedará tranquilo.

**JULIA:** (Sin darle mucha importancia.) Ah, mejor que no te lo presente. Seguro que no te gusta.

**MARTA:** ¿Y por qué no me tiene que gustar? Ya sabes que soy una persona abierta y... (Alarmada.) ¿Es del PP?

**JULIA:** (Paciencia.) No, no es del PP.

**MARTA:** Entonces...

**JULIA:** Tiene una edad.

**MARTA:** (Intentando no darle importancia.) ¿Mucha edad?

*JULIA la mira.*

**MARTA:** Ya sabes que a mí eso de la edad no me importa.

**JULIA:** Ya.

**MARTA:** ¿Mucha?

**JULIA:** Una edad.

**MARTA:** ¿Y dónde le has conocido? Si se puede preguntar...

**JULIA:** En el instituto.

**MARTA:** Entonces no es mucha... (Alarmada.) ¿Es el profesor de literatura!

**JULIA:** Me gustaba y podríamos decir que fui yo quien le tiró los tejos...

**MARTA:** ¿Los?

**JULIA:** No fue él.

**MARTA:** Ya.

**JULIA:** No harás nada.

**MARTA:** Yo... ya sabes que tu vida privada... y... ya conoces mis convicciones... ahora mismo no...

**JULIA:** ¿No harás nada, de acuerdo? Porque si lo haces, quedará fatal.

**MARTA:** No... No...

**JULIA:** Vale.

*JULIA cierra la tele y salta por encima del sofá.*

**JULIA:** Me voy.

**MARTA:** ¿Ahora?

**JULIA:** (Con el test de embarazo en la mano como si fuera un bolígrafo.) Voy a leer un libro, para la clase de lite: *Sin salida*, de Sara Marcos. ¿Te suena?... Me parece que es de tu época.

**MARTA:** ¿De qué año es?

**JULIA:** De los cincuenta.

**MARTA:** En los cincuenta yo aún no había nacido.

**JULIA:** Se ve que es muy bueno. Lo dice Víctor.

*JULIA se va. MARTA muerde el periódico.*

### ESCENA 32

*El escenario está oscuro. Una luz ilumina sólo una señal de tráfico de prohibido aparcar. Arrodillada al lado de la señal está MARTA, que sostiene una sierra mecánica a pilas. Empieza a serrar la señal por la base hasta que cae. La tira al suelo satisfecha. Se oye un silbato.*

**VOZ EN OFF:** ¡Alto!

*Se apaga la luz.*

### ESCENA 33

*MARTA habla con ALBERTO.*

**MARTA:** ¿Te parece normal no decirme que se había enrollado con el profesor de literatura?

**ALBERTO:** ¿Qué?

**MARTA:** Me dijiste que te había explicado lo del de lite, ¿no?

**ALBERTO:** Sí, pero...

**MARTA:** Pues por suerte no está embarazada.

**ALBERTO:** ¿Qué?

**MARTA:** Eres un irresponsable.

**ALBERTO:** Oye...

**MARTA:** Y olvídate de lo del informe.

*Le cuelga el teléfono.*

### ESCENA 34

*JULIA habla al público.*

**JULIA:** Me esfuerzo mucho para quedarme en silencio. Apago todos los ruidos que hay a mi alrededor. Desenchufo la nevera, la calefacción, el ordenador. Cierro las ventanas. Cierro la luz. Y después me quedo allí, en silencio, un buen rato.

### ESCENA 35

*SONIA trata de tocar el saxo o un instrumento que se le resiste bastante, pero se lo pasa bien intentándolo.*

### ESCENA 36

*Despacho del profesor de literatura. El profesor, VÍCTOR MOLINS, mira a MARTA desde detrás de su mesa.*

**MARTA:** Bien, primero quería agradecerte que me dediques tu tiempo, supongo que debes tener una agenda muy apretada... clausuros de profesores... citas... problemas con los alumnos o con las alumnas... (el profesor la mira extrañado)... bien... Da igual... Es un poco complicado y estoy un poco nerviosa. (El profesor llena un vaso de agua y se lo da.) Gracias. Supongo que no tenía previsto encontrarme en una situación así. En la vida, quiero decir. Yo... yo soy una persona bastante permisiva; vaya, no es que me considere una buena madre, de hecho soy una madre desastre, y eso que he leído un montón de libros de pedagogía, y, en fin, también escribí uno, *La madre separada*, no creo que lo conozcas, más bien estoy segura que no... Después está lo de enfrentarse a la práctica, en pedagogía, y no soy una persona práctica, soy irascible, nerviosa, y a menudo no entiendo nada. Nada. (Pausa.) A mi hija le he dejado tener perros aunque los odio y soy amiga de mi ex, aunque me pone nerviosa, así que en fin... podríamos decir que soy una persona abierta y por eso mismo, esto me resulta un poco difícil. (Dramática.) Tanta teoría para llegar aquí y sólo pensar en mirarte de arriba a abajo... (el profesor alucina) y aún no te he preguntado qué intenciones tienes... porque en realidad te lo preguntaría... pero no... No me atrevo...

perdona... (*Enciende un cigarrillo.*) Estoy histérica, así que si tengo que ser sincera, me da igual si está prohibido fumar. (*Pausa.*) Supongo que hay puntos o fronteras... porque a pesar de lo que pensamos todos... bien, veo que llevas una chaqueta de pana y siendo profesor de literatura... Perdona, es que lo estoy pasando fatal. (*Empieza a irse de la olla por momentos.*) La educación que recibimos supongo que no daba para tanto. ¡Ojala hubiera nacido en otro país, pero éramos de aquí, católicos, tradicionales! ¡Vivíamos bajo una dictadura! ¡Si fui a un colegio de monjas! O sea, que tú puedes crear unas cosas, pero cuando esas cosas te afectan a ti, pues es diferente. ¿Me entiendes? (*El profesor está a punto de mirar su reloj, ve que irá para largo.*) Soy bióloga, una profesión liberal, y recientemente hasta ocupó un cargo casi político, no por gusto, no, seguramente es una equivocación, pero en fin, una de tantas. Te hace ilusión al principio y después no eres capaz de dimitir. Una concatenación de errores. Bien, quizá todo esto ya lo sabes, seguramente sí que lo sabes, pero te lo quería decir personalmente.

**VÍCTOR:** (*Alucinando.*) Ya. (*Pausa.*) ¿Que es bióloga?

**MARTA:** Sí. (*Pausa.*) No estoy pasando una buena temporada. Para ser más exactos, estoy pasando una temporada horrible por decirlo de alguna manera. Bien, ahora me doy cuenta de que no me he presentado: soy la madre de Julia.

**VÍCTOR:** (*Esperando a que diga el apellido.*) ¿Julia...?

**MARTA:** (*Alucinando.*) ¿No sabes quién es Julia?

**VÍCTOR:** Perdona, es que es un nombre bastante común, son grupos grandes...

**MARTA:** Julia Hierro.

**VÍCTOR:** Ah, sí, claro. Julia Hierro.

**MARTA:** (*Indignada.*) ¿Me estás tomando el pelo?

**VÍCTOR:** ¿Qué?

**MARTA:** Que si me estás tomando el pelo.

**VÍCTOR:** ¿Qué quieres decir?

**MARTA:** Pues eso.

**VÍCTOR:** No.

**MARTA:** Esperaba encontrar a alguien de máximo treinta años, pero me encuentro a alguien bastante más pasado, que además es un cínico.

**VÍCTOR:** Oye.

**MARTA:** ¡A dónde iremos a parar! (*Con rabia.*) ¡El mundo se hunde!

**VÍCTOR:** ¿Perdona?

**MARTA:** Ya te he dicho que no estoy pasando una buena temporada y no tengo ganas de que me toquen las narices.

**VÍCTOR:** ¿Qué!

**MARTA:** ¡A lo mejor te has enrollado con más de una Julia! Pero cómo puedes tener los cojones de follarte a mi hija y no saber ni identificarla!

**VÍCTOR:** ¿Pero qué dices? ¿Follar? Yo...

**MARTA:** ¿Cómo que no? ¡Si hasta vi el test de embarazo!

**VÍCTOR:** ¡Qué! ¿Cuál? ¿Qué!

**MARTA:** (*Tratando de calmarse.*) Perfecto, no pienso tener un ataque de nervios. Hazte el loco. Si como mínimo fueras el profesor de gimnasia, pero el de literatura... La literatura es sagrada. Y mi hija también. Capullo.

*MARTA trata de abofetear a VÍCTOR, pero él la esquiva, de manera que MARTA cae al suelo de una manera muy poco decorosa. Se levanta y se va indignada. VÍCTOR da un salto y se planta delante de ella.*

**VÍCTOR:** Por favor. Por favor. Un momento. Antes que nada, ¿quieres hacer el favor de escucharme?

**MARTA:** No tengo nada que escuchar.

**VÍCTOR:** Sólo quiero pedirte una cosa. Una, por favor. Antes de salir y decirle a todo el mundo ahí fuera que me he enrollado con tu hija, por favor, pregúntale una vez más si tiene alguna relación conmigo. Se debe haber equivocado de profesor. No lo sé. Quizá es el de física o el de mates. Quizá hay otro Víctor. Pero no soy yo. Lo juro. (*MARTA le mira.*) La traemos aquí y le preguntamos, o le preguntamos en casa o donde quieras, pero por el amor de Dios no salgas ahí fuera gritando nada, porque esto está muy jodido. Tengo muchos problemas. Me están expedientando por una tontería o quizá no es tanta tontería... pero si vas diciendo por ahí que me he follado a tu hija... Te juro que no tengo nada que ver con ella. No soy esa clase de profesor. De verdad. (*Pasa del tono de súplica al grito.*) ¡De acuerdo! Hostia, que yo tampoco puedo más. No estoy enrollado con tu hija. Se acabó. ¡Basta!

*MARTA queda muy sorprendida por el grito.*

**MARTA:** (*Acojonada.*) Muy bien, le preguntaré.

### ESCENA 37

**ALBERTO:** Me enamoré de ella cuando íbamos a la universidad. Entonces pensaba que un amor así era para siempre. Y después se estropeó todo. Es el orden natural de las cosas.

### ESCENA 38

*VÍCTOR habla al público, pero como si se dirigiera a un farmacéutico.*

**VÍCTOR:** Déme un tranquimacín, un bote de valeriana, cien sobres de tila y pastillas para dormir. ¿Tiene nolotil, andropax o japonax?

### ESCENA 39

*En casa, MARTA y JULIA. JULIA acaba de llorar. MARTA la mira incrédula.*

**MARTA:** (*Gritando.*) ¡¡¡Quéee!!!

*Se oye el eco del "Quéee"...*

### ESCENA 40

*El profesor de literatura, con un atuendo de juez de película, lee una sentencia.*

**VÍCTOR:** De acuerdo con el texto de la ley 340 referente a los comportamientos incívicos, este juez, después de analizar los hechos que acontecieron la noche del 23 de septiembre, en los que la acusada, M. C., cometió un presunto delito de vandalismo al arrancar una señal de tráfico y posteriormente agredir a un policía que le recriminaba la acción, absuelve a la acusada dado que observa que se daban las razones necesarias para cometer una acción de esa naturaleza. Así mismo, le conmuta todas las multas y sanciones referentes al aparcamiento de su vehículo en el lugar de los hechos y exige a la administración que le devuelva las cargas económicas que han comportado, así como una indemnización de mil euros por las molestias.

Suena una música y el juez se levanta suavemente y empieza a hacer un strip tease.

#### ESCENA 41

En seguida el foco nos lleva a MARTA que duerme en su cama y se despierta sobresaltada por el sueño de la escena 40.

#### ESCENA 42

JULIA y MARTA. De pie en el comedor de casa.

MARTA: He decidido darte el dinero de la moto.

JULIA: ¿Qué?

MARTA: (Buscando en el bolso la chequera.) Dime lo que necesitas y te haré un cheque.

JULIA: La entrada son quinientos euros.

MARTA: Bien.

MARTA saca la chequera y empieza a escribir.

JULIA: ¿De verdad?

MARTA: No me puedo creer que hayas montado todo esto sólo para conseguir una moto. Tienes que estar muy desequilibrada o quizá es el sueño de tu vida. No sé qué puede ser, pero no me quiero sentir responsable de tu frustración.

Le da el cheque.

JULIA: Gracias.

MARTA: Ahora ve con cuidado, por favor.

JULIA: Seguro que sí, gracias.

JULIA va hacia ella y hace un intento de abrazarla.

MARTA: Antes de que me abrasces, tengo que decirte que fui a ver a tu profesor de literatura.

JULIA: Oh, no.

MARTA: Ya lo sé. He hecho el ridículo y lo he hecho muy mal.

JULIA: (Enseñando el cheque.) ¿Por eso me lo das?

MARTA: No, no es por eso, de verdad, pero me gustaría que fueras y te disculparas. ¿Lo harás?

JULIA: Lo haré, pero seguro que me suspende.

MARTA: No lo creo, no me ha parecido tan mal tío.

JULIA: ¿Te ha caído bien? Si es un muermo.

MARTA: Teniendo en cuenta que traté de abofetearle, me pareció bastante razonable.

JULIA: (La amenaza.) Si me suspende, no me darás la bulla.

MARTA: De acuerdo.

JULIA: Me gusta negociar contigo.

JULIA le toca la cabeza y le mueve el pelo en plan maternal.

MARTA: (Irónica.) A mí también. Me encanta.

#### ESCENA 43

MARTA atraviesa el escenario corriendo, saltando de mueble en mueble.

MARTA: El cielo está enladrillado, quién lo desenladrillará, el buen desenladrillador que lo desenladrille buen desenladrillador será.

#### ESCENA 44

JULIA se esfuerza en tocar un instrumento como el saxofón, pero no lo consigue. Acaba haciendo mucho ruido.

#### ESCENA 45

MARTA y ALBERTO en el despacho de MARTA.

ALBERTO: ¡Qué! ¿Ya te has decidido?

MARTA: ¿Sobre la moto?

ALBERTO: No, sobre la moto ya sé que te has decidido.

MARTA: Lo sabía. ¿Por qué siempre te llama?

ALBERTO: Porque la trato como a una persona adulta.

MARTA: No es una persona adulta. Es una adolescente. ¿No te han dicho que no se les tiene que dar todo? ¿Que se les tiene que frustrar aunque sea sólo un poco para que tengan alguna cosa contra la que revolverse?

ALBERTO: No seas tan literal.

MARTA: No soy literal, soy...

ALBERTO: Sobre el informe.

MARTA: Ya te dije que te olvidarás del informe.

ALBERTO: Yo lo único que sabía del profesor de literatura era que había apuntado a los alumnos con una metralleta de plástico, porque no le escuchaban.

MARTA: (Sonriendo.) ¿Ves como no es tan mal tío?

ALBERTO: El hecho es que he encontrado una razón objetiva para no hacer la carretera.

MARTA: ¿Cuál?

ALBERTO: Posibilidad de destrucción de fauna no conocida en aquel momento.

MARTA: Sí, hombre, ¿y qué has encontrado? ¿Osos panda de color rosa?

ALBERTO: Si hay alguna especie vegetal o animal de carácter excepcional, es decir, que tenga allí su hábitat y no esté catalogada o esté catalogada como una especie de máxima... etc... La posibilidad de hacer un vial será considerada...

MARTA: No es necesario que me recites las directrices, me las sé. Me las aprendí de memoria gracias al insomnio que me provocó nuestra separación. (Intrigada.) ¿Qué?

ALBERTO: No se puede comprometer el paisaje...

MARTA: Va.

ALBERTO: Mosquitos. Mosquitos albinos.

ALBERTO saca un bote con unos mosquitos dentro y lo pone encima de la mesa.

MARTA: ¿Me estás tomando el pelo?

ALBERTO: Los he encontrado en una cueva que hay justo en medio del futuro trazado de la carretera. No están descritos.

MARTA los mira con curiosidad.

MARTA: Son raros. ¿Realmente son albinos?

ALBERTO: La oscuridad de la cueva ha permitido la mutación. Me parece que tengo derecho incluso a ponerles un nombre. ¿Qué te parece *Mosquites Irenae*? Como si fuera un homenaje.

MARTA: ¿Me tomas el pelo?

ALBERTO: Que no. Un poco de buen humor, por favor.

MARTA: Por el amor de dios.

ALBERTO: ¿Qué pasa? ¿Te has vuelto católica o qué?

MARTA: No seas imbécil.

**ALBERTO:** Te los dejo. Hay más. Pero cuídalos.

**MARTA:** (Seria.) No lo entiendo.

**ALBERTO:** Es por el sitio, de verdad, una carretera no vale la pena. Tienes que ir y verlo.

#### ESCENA 46

*MARTA en el depósito de la grúa. SONIA lee un libro. Es Sin salida, de Sara Marcos.*

**MARTA:** Hola.

**SONIA:** Un momento. (Pasa la página. Lee un poco más.) Sí. (La reconoce.) Dime.

**MARTA:** Vengo a buscar el coche.

**SONIA:** De acuerdo. (Teclea en el ordenador.)

**MARTA:** ¿Quiere el nombre?

**SONIA:** Lo sé.

**MARTA:** ¿El número de matrícula?

**SONIA:** Lo sé.

*MARTA la mira extrañada.*

**SONIA:** Tengo una memoria imposible. (SONIA le da un papel.) Tenga.

**MARTA:** (Mirando el importe.) Mierda.

*MARTA le da la tarjeta. SONIA la pasa por la máquina.*

**SONIA:** Le cobraré, pero usted el coche no se lo puede llevar.

**MARTA:** ¿Qué?

**SONIA:** Tendrá que venir acompañada por un conductor.

**MARTA:** ¿Pero qué dice?

**SONIA:** Tiene una orden de retirada de carné durante tres meses por vandalismo y agresión a la guardia urbana. ¿No ha recibido la notificación?

**MARTA:** Hace días que no abro el correo.

**SONIA:** Eso está mal.

**MARTA:** ¿Quiere dejar de opinar sobre mi vida?

**SONIA:** Es que constantemente intuyo que es un desastre.

**MARTA:** (Hecha polvo y cabreada.) ¿Puedo ir a sentarme al coche un momento?

*SONIA saca una silla de detrás de la taquilla.*

**SONIA:** Tenga.

**MARTA:** Me acabará cayendo bien.

**SONIA:** Lo dudo. Yo no caigo bien a nadie.

**MARTA:** ¿Tiene un cigarrillo?

*SONIA le da uno.*

**MARTA:** ¿Mechero?

**SONIA:** (Pasándole uno.) ¿No lleva mechero?

**MARTA:** No fumo. (Mira la hora.) ¿A qué hora cierra?

**SONIA:** Me quedan diez minutos, pero si quiere, le dejo la taquilla abierta.

**MARTA:** No, no es eso.

**SONIA:** Entonces la cierro.

**MARTA:** Vaya, tiene un día amable.

**SONIA:** Es una buena cliente. Se deja la pasta.

**MARTA:** Gracias.

**SONIA:** Contribuye al bien común.

**MARTA:** Ya es suficiente.

**SONIA:** De acuerdo.

#### ESCENA 47

*Como si lo estuviera explicando a alguien en un bar.*

**MARTA:** Parece mentira que puedas dedicar más de media vida al estudio de un microorganismo que casi no se ve. Observar, pensar sobre sus costumbres, mutaciones, buscar conexiones con otras especies, catalogarlas y admirarlas. El mundo de la existencia abarca millones de formas de vida y la más extraña es la nuestra. Nos apasionamos por los microorganismos y acabamos mutando en funcionarias en puestos de responsabilidad en la administración.

#### ESCENA 48

*Solárium. VÍCTOR, sentado en una hamaca, teclea en un ordenador portátil. SONIA entra y se estira cerca.*

**VÍCTOR:** ¿Sabes que Carver, uno de los grandes escritores norteamericanos, escribía siempre en las autopistas?

**SONIA:** ¿Mientras conducía?

**VÍCTOR:** Se paraba en los márgenes.

**SONIA:** Eso está prohibido.

**VÍCTOR:** ¿Sabes lo que significan para mí los cuentos de Carver?

**SONIA:** Para mí, sólo significan una multa.

#### ESCENA 49

*JULIA duerme estirada en el sofá.*

#### ESCENA 50

*MARTA y SONIA en el pantano.*

**MARTA:** Gracias por acompañarme.

**SONIA:** No hay de qué.

**MARTA:** ¿Conocías este sitio?

**SONIA:** No.

**MARTA:** Me ha parecido que sabías el camino.

**SONIA:** No, no... No recuerdo haber estado nunca aquí.

**MARTA:** Es más húmedo de lo que pensaba.

**Sonia:** ¿Por qué hemos venido?

**MARTA:** Por culpa de unos mosquitos.

**SONIA:** ¿Unos mosquitos?

**MARTA:** No tiene importancia. (Pausa.) A dar una vuelta.

**SONIA:** Bien.

*SONIA abre una silla plegable de camping y se sienta.*

**MARTA:** He conocido a un hombre. Le he insultado y le he pegado.

**SONIA:** Mal.

**MARTA:** Y después he descubierto que me gustaba.

**SONIA:** Un poco tarde.

**Marta:** Además es profesor de mi hija.

**SONIA:** Aún peor.

**MARTA:** ¿Qué debo hacer?

**SONIA:** Olvidarle.

**MARTA:** (Poco convencida.) No lo sé.

**SONIA:** Ajá.

**MARTA:** (Refiriéndose al "ajá".) ¿Por qué has hecho eso?

**SONIA:** Yo no he hecho nada.

**MARTA:** Sí que lo has hecho. *(La imita:)* Ajá.  
**SONIA:** Ajá.  
**MARTA:** ¡Qué!  
**SONIA:** No te echas atrás nunca.  
**MARTA:** No rectifico. No. Ya lo sé. Es un defecto.  
**SONIA:** Y eres orgullosa.  
**MARTA:** Bastante. Mucho.  
**SONIA:** ¿Lo ves?  
**MARTA:** Pero a veces no tanto. Me humillo con facilidad.

*Se hace un silencio entre las dos.*

**MARTA:** Y ahora no me digas que soy Aries porque no lo soy y no creo en los horóscopos.

**SONIA:** Yo tampoco creo en los horóscopos.

**MARTA:** *(Ofreciéndole la mano.)* ¡Chócala!

*SONIA la mira extrañada.*

**MARTA:** Lo hace mi hija.

*SONIA le choca la mano.*

**MARTA:** Bueno, en realidad mi hija no lo hace. Me ha salido así. *(Pausa.)* Quieren construir una carretera que pasa por aquí, pero mi marido se opone.

**SONIA:** ¿Eres constructora?

**MARTA:** Funcionaria del gobierno.

**SONIA:** ¿Y él?

**MARTA:** Ecologista.

**SONIA:** ¿Lo va a conseguir?

**MARTA:** No.

## ESCENA 51

*JULIA cruza el escenario en una moto esquivando muebles y objetos. Desaparece por el otro lado. Se oye un golpe y el sonido de una sirena de ambulancia.*

## ESCENA 52

*JULIA está con una pierna con un yeso en una silla de ruedas. Su padre, ALBERTO, está a su lado. MARTA la mira.*

**MARTA:** Lo sabía, lo sabía, es que lo sabía. Dios mío...

**JULIA:** *(Al padre.)* ¿Ves? Ves cómo ella lo sabía... Te he dicho que diría que lo sabía.

**MARTA:** Es que lo sabía.

**ALBERTO:** Marta. No es el momento.

**MARTA:** ¿Qué ha dicho el médico?

**ALBERTO:** Ha tenido mucha suerte. Sólo tiene un esguince.

**JULIA:** Ha sido culpa del otro. Objetivamente, yo no he tenido la culpa. Ha sido el otro. No ha sido culpa mía. Que quede claro.

**ALBERTO:** Ella circulaba demasiado rápido.

**MARTA:** ¿Demasiado rápido el primer día?

*JULIA no responde. ALBERTO indica a MARTA con la mirada que es mejor que no diga nada. JULIA ya tiene suficiente con el susto.*

**ALBERTO:** La moto está destrozada, así que ha prometido que no la volverá a llevar.

**MARTA:** De acuerdo. *(Trata de tranquilizarse.)* De acuerdo.

**JULIA:** *(Mirando al padre.)* Lo he hecho por él.

**MARTA:** Muchas gracias.

**JULIA:** ¿Y no te enfadas?

**MARTA:** Es igual.

**JULIA:** *(Mirándola.)* Muchas gracias.

*JULIA está a punto de llorar.*

**MARTA:** ¡Qué manera de sufrir! Coño.

*MARTA le da una bofetada.*

## ESCENA 53

*El foco pasa a JULIA, que habla con alguien en un bar.*

**JULIA:** Estaba volando y sólo esperaba... esperaba el momento en que dejaría de caer. Después quería saber si había perdido el móvil, pero estaba en el suelo rodeada de gente que me decía que no me moviera, que no me moviera. Y yo ponía cara de: "Por favor, no me quiten el casco", pero se ve que ahora todo el mundo sabe eso de que no te quiten el casco y nadie lo ha intentado.

## ESCENA 54

*Con el profesor en su despacho.*

**MARTA:** He venido a disculparme.

**VÍCTOR:** *(Seco.)* Muy bien, gracias. Está disculpada.

**MARTA:** Quería disculparme más.

**VÍCTOR:** *(Seco.)* Ya está.

**MARTA:** Lo siento mucho.

**VÍCTOR:** Bien.

**MARTA:** Me parece que nunca había hecho tanto el ridículo.

**VÍCTOR:** *(Con mala leche.)* Siempre hay una primera vez.

**MARTA:** Yo...

**VÍCTOR:** *(Seco.)* Basta.

**MARTA:** De acuerdo. De acuerdo. No insistiré. Bien, me voy. *(Pausa. No se va.)* Tengo problemas con mi hija. No nos acabamos de entender.

**VÍCTOR:** Me lo suponía.

**MARTA:** Se supone que me he separado de buen rollo con mi ex, pero a ella le ha quedado un mal rollo conmigo. También coincide con el periodo de la adolescencia o lo que sea. Yo qué sé. Hace cinco años, o sea que... no se entiende. No se entiende de ninguna manera. Bueno, un poco, pero no tanto.

**VÍCTOR:** Acostumbra a pasar.

**MARTA:** Pero yo pensaba que a mí no me pasaría. Supongo que estoy excesivamente preocupada, por eso me debe gastar bromas de este tipo.

**VÍCTOR:** Ya.

**MARTA:** Quería que le comprara una moto. ¡Una moto! ¡Con lo peligrosas que son las motos!

*VÍCTOR la mira a ver si calla.*

**MARTA:** Muy bien, me voy.

*MARTA se levanta.*

**MARTA:** Pero ha tenido un accidente con la moto. Quería que lo supieras.

*Por primera vez VÍCTOR levanta la cabeza y la mira.*

**MARTA:** No le ha pasado nada.

**VÍCTOR:** Por suerte.

**MARTA:** Pero lo he pasado muy mal.

**VÍCTOR:** Ya.

**MARTA:** Mucho.

**VÍCTOR:** Muy bien.

**MARTA:** Tú tratas con adolescentes y pensaba que...

**VÍCTOR:** Yo tampoco los entiendo.

*MARTA empieza a irse.*

**VÍCTOR:** Tendrías que conocer mejor a tu hija.

**MARTA:** Sí, claro, como si fuera tan fácil. Es como una caja cerrada hipersensible e incompresible. Y despótica. Y neurótica.

**VÍCTOR:** Seguro que ella piensa algo parecido de ti.

**MARTA:** ¿Yo? Es indignante. Siempre hablo con ella aunque no tenga ganas. Interrumpo todo lo que estoy haciendo para escuchar sus tonterías.

**VÍCTOR:** Seguro que sí.

**MARTA:** El problema es cómo se tiene que ser. *(Baja el tono.)* ¿Me estoy haciendo pesada, verdad?

*VÍCTOR la mira con cara de circunstancias.*

**MARTA:** Bien. Me relajo. *(Pausa.)* En parte estaba ganando tiempo porque te he comprado un regalo... para compensar... y la verdad es que no me atrevo a dártelo.

*MARTA saca un paquete.*

**MARTA:** No lo mires.

*VÍCTOR la mira. No se lo puede creer.*

**MARTA:** Hasta que me haya ido. ¿De acuerdo?

*Avanza hacia la puerta.*

**MARTA:** *(Antes de desaparecer.)* Quedamos para cenar, ¿algún día?

**VÍCTOR:** De acuerdo.

**MARTA:** Bien. Pero primero mira el regalo, porque después de esto no creo que... ya te llamaré.

## ESCENA 55

**MARTA:** *(Hablando para sí, con un paquete en la mano.)* Es eso, que pasa que vas a buscar un regalo para alguien que no conoces bien, empiezas a dar vueltas, tratas de decidirte, y al final, después de dar mil vueltas, compras una cosa que no... Vaya, que es imposible que... pero uno tiene que asumirse a sí mismo, ¿no?... Si no sabes comprar regalos, no compres. Bien. Es esto. *(MARTA enseña unas zapatillas de felpa a cuadros).*

## ESCENA 56

*El foco vuelve a MARTA, que aún sostiene las zapatillas de felpa. Vemos también en un primer plano a SONIA, como si hablara con alguien en un bar.*

**SONIA:** *(Sin mirarla.)* Somos amigas.

## ESCENA 57

*VÍCTOR sentado en una silla de camping teclea sobre un ordenador portátil apoyado en una mesa de camping. Lleva las zapatillas puestas.*

## ESCENA 58

*En la consulta del psicólogo. A él no le vemos, sólo su silueta.*

**MARTA:** *(Dirigiéndose a su psicólogo.)* Siento como una ansiedad en el pecho y... *(Se da cuenta de que el psicólogo se ha dormido.)* ¿Se ha dormido?

## ESCENA 59

*MARTA y VÍCTOR acaban de hacer el amor y están cansadísimos.*

*MARTA coge compulsivamente una caja de chicles y se come uno.*

**VÍCTOR:** ¿Qué haces?

**MARTA:** Es un chicle de nicotina, es que acostumbraba a fumar, pero lo he dejado...

**VÍCTOR:** Dame uno.

*MARTA le pasa uno.*

**MARTA:** Perdona.

**VÍCTOR:** *(Alucina.)* ¿Por qué?

**MARTA:** Por haber estado tan tan a lo bestia. Vaya. He estado demasiado pasional...

**VÍCTOR:** ¿Y eso es un defecto?

**MARTA:** Supongo que es la abstinencia.

*VÍCTOR ríe.*

**MARTA:** Es verdad. Hacía meses que no follaba.

**VÍCTOR:** ¿Es necesario que bajemos a cosas tan terrenales así de golpe?

**MARTA:** No, no... de verdad... no es necesario.

**VÍCTOR:** Perfecto.

**MARTA:** Por qué bien, cuando se entere mi hija, no le hará ninguna gracia.

**VÍCTOR:** Otro tema que no me interesa.

**MARTA:** No, de verdad.

**VÍCTOR:** Pues no se lo digas.

**MARTA:** No será fácil.

**VÍCTOR:** ¿Por qué?

**MARTA:** Carácter.

**VÍCTOR:** ¿El tuyo?

**MARTA:** No, no, el mío.

**VÍCTOR:** Pues no lo hagas delante de mí.

**MARTA:** No, no, si todo está controlado; no vuelve hasta las diez de la noche...

*Se oye una puerta que se abre.*

**MARTA:** ¡Oh no!

**VÍCTOR:** ¿La señora de la limpieza?

**MARTA:** No tengo.

**VÍCTOR:** Mierda.

*Aparece la hija al lado de la cama...*

**JULIA:** Mamá...

*MARTA se esconde bajo las sábanas y sólo queda visible VÍCTOR, que se queda mirando a JULIA sin saber qué hacer.*

**VÍCTOR:** (No tiene ni idea de qué decir. Con la voz rota.) ¿Ya te has leído el libro... de... de Sara Marcos?

### ESCENA 60

*Solárium. SONIA toma el sol. Llega VÍCTOR. Se estira antes de empezar a hablar.*

**VÍCTOR:** Tengo buenas noticias.

**SONIA:** ¿Sí?

**VÍCTOR:** Me he enamorado. Es un poco histérica, no tiene las cosas claras y reacciona desmesuradamente. Pero me gusta.

*SONIA le mira.*

**SONIA:** La descripción no parece gran cosa.

**VÍCTOR:** (Mirándola.) No es broma.

*SONIA sonríe.*

**SONIA:** Pues muchas felicidades.

**VÍCTOR:** Gracias.

### ESCENA 61

*ALBERTO y MARTA hablan por teléfono.*

**ALBERTO:** Te has pasado con lo del profesor de literatura.

**MARTA:** ¿Yo?

**ALBERTO:** Le ha sentado fatal.

**MARTA:** Tú te enrollaste con la canguro.

**ALBERTO:** Fue una equivocación y es algo que pasó hace años. No tengo ganas de que me lo recuerdes.

**MARTA:** Pues no te metas en mi vida privada.

**ALBERTO:** Estás a la defensiva.

**MARTA:** Sí que lo estoy.

*MARTA cuelga el teléfono. Vuelve a sonar. Lo coge.*

**ALBERTO:** ¿Ya has pensado en el informe?

**MARTA:** Sí.

**ALBERTO:** Hay una razón legal.

**MARTA:** Ya lo sé.

**ALBERTO:** ¿Y?

**MARTA:** Es una razón muy pequeña.

**ALBERTO:** Es un sitio maravilloso, es...

**MARTA:** Nada más.

*MARTA cuelga el teléfono. Vuelve a sonar.*

**MARTA:** No te portaste bien conmigo.

**ALBERTO:** No lo supe hacer mejor.

**MARTA:** ¿Por qué te esfuerzas tanto por una carretera?

**ALBERTO:** Es por el paisaje. Es por el mundo. Por todo.

*MARTA vuelve a colgar. El teléfono no suena más.*

### ESCENA 62

*MARTA y JULIA en el comedor de su casa. JULIA está de pie, nerviosa. Es una escena lenta, llena de silencios.*

**JULIA:** Mamá.

**MARTA:** ¿Sí?

**JULIA:** He decidido irme de casa.

**MARTA:** (Muy afectada.) Ah.

**JULIA:** Ya sé que seguramente no estarás de acuerdo, pero pienso que es lo mejor. Para las dos.

**MARTA:** ¿Por qué?

**JULIA:** No estoy bien aquí. Tengo a mi profe de lite dando vueltas todo el día... (Antes que la madre replique.) Y además siempre nos peleamos.

**MARTA:** Pero... No sé. También tengo derecho a tener mi propia vida.

**JULIA:** Ya lo sé. Ya lo he entendido.

**MARTA:** Y aunque lo hayas entendido...

*JULIA mueve afirmativamente la cabeza. El foco cambia a la escena siguiente.*

### ESCENA 63

*SONIA, como si estuviera en un bar.*

**SONIA:** Ponen huevos cada tres años y son capaces de cuidar de más de cien crías a la vez. Las tortugas de Nueva Zelanda.

### ESCENA 64

*MARTA, con la gafas de ver de cerca, lee su informe ante la comisión, que son los otros actores sentados delante de ella.*

**MARTA:** (Nerviosa.) Y es por esta razón, que a pesar de que las condiciones del suelo son idóneas y la construcción de la carretera recomendable para hacer posible la fluidez del tráfico de los que salen de fin de semana y así potenciar el crecimiento económico de la zona, querría hacer un alegato en defensa del paraje y de los mosquitos albinos; sin ellos perderíamos una muestra pequeña pero única del ecosistema. Es, en el fondo, y soy consciente de que mucha gente no lo entenderá, entre ellos vosotros, los miembros de esta comisión, pero quiero... y lo he estado pensando muy bien, quiero hacer un alegato en defensa de las causas pequeñas, tan pequeñas como este mosquito de dos milímetros, en un paisaje imperfecto, como es este del pantano abandonado que sobrevive y acoge a especies que se lo han hecho propio. Pero quiero hacer, también, una defensa de la imperfección, del parémonos, del pensemos qué país estamos construyendo, qué modelo de vida estamos potenciando. Y eso es lo que quería decir. Muchas gracias.

*Ninguno de los miembros de la comisión ha entendido el alegato. Silencio de la audiencia.*

### ESCENA 65

*MARTA al teléfono, llama a ALBERTO.*

**MARTA:** Nada, que me han despedido. Era el proyecto más importante de mi departamento. No les ha hecho ninguna gracia. Oficialmente, he presentado la dimisión por razones familiares.

## ESCENA 66

*VÍCTOR y MARTA en la cama.*

**VÍCTOR:** ¿Estás preparada?

**MARTA:** Sí.

**VÍCTOR:** Aún no las tengo todas formuladas.

**MARTA:** Es igual. Dispara.

**VÍCTOR:** Sin bromas.

**MARTA:** De acuerdo.

**VÍCTOR:** A ver: ¿qué pretende la protagonista cuando va a ver a su tío?

**MARTA:** Quiere pedirle dinero para acabar un curso en la universidad.

**VÍCTOR:** Aprobada. La segunda: di dos calles de Madrid donde transcurra la obra.

**MARTA:** El paseo de la Castellana y la Gran Vía.

**VÍCTOR:** Bien.

**MARTA:** La pregunta me parece un poco tonta.

**VÍCTOR:** No es un examen para pensar, es un examen policiaco para ver si se la han leído. Tercera: ¿cuál es la carrera que ella quiere estudiar en la universidad?

**MARTA:** Historia.

**VÍCTOR:** Es derecho.

**MARTA:** Eso es lo que dice, pero creo que en realidad quiere estudiar historia. Derecho es la que ella cree que debe hacer. Es un personaje que se debate entre el deber y la pasión.

**VÍCTOR:** De acuerdo, la formularé mejor. *(Se estira en la cama para dormir.)* ¿Las otras dos las sabes?

*VÍCTOR le pasa el papel donde están apuntadas, se estira en la cama y se duerme. MARTA las mira.*

**MARTA:** Sí, son fáciles. Son la hermana que se llama Lola y su primer amor es el hijo del de la papelería delante de la plaza.

*MARTA se da cuenta de que VÍCTOR se está durmiendo.*

**VÍCTOR:** *(Medio dormido.)* ¿Y qué, qué te ha parecido el libro?

**MARTA:** Bien. Un poco pesimista, pero me ha gustado.

**VÍCTOR:** Los tendré que suspender a todos.

*VÍCTOR ronca. MARTA le mira. Coge el móvil, que está en el suelo al lado de la cama, encima de unos libros. Marca un número.*

**MARTA:** *(Bajando la voz.)* ¿Julia? ¿Estabas durmiendo? Mira, que tengo las preguntas... que sí... que sí...

*Oscuro.*

## ESCENA 67

*SONIA con una maleta en medio del escenario. Se oye el sonido de un avión despegando. SONIA sonríe satisfecha.*

## ESCENA 68

**ALBERTO:** *(Haciendo un discurso, muy técnico.)* Éste es Irene, un mosquito nacido en la Sierra del Hombre, cerca del pantano de Quintana. Tiene las alas transparentes, la cabeza pequeña y dos antenas estriadas que la distinguen de otras especies similares sin estrías, y además es albino. Su aparición y desaparición han sido muy

rápidas. Fue descubierto el mes de abril de 2001 y su extinción se produjo en abril de 2003, cuando se construyó el tramo de Pinos a Rueda de la Nacional 34.

Julio de 2007

# PASODEGATO

CATÁLOGO DE PUBLICACIONES  
2008

## Cuadernos de Dramaturgia Mexicana

- *La Infamia*, Óscar Liera
- *La fe de los cerdos*, Hugo Abraham Wirth
- *El Jardín de las delicias*, Jesús González Dávila
- *Julio sin agosto*, Carmina Narro
- *Table Dance*, Víctor Hugo Rascón Banda
- *Rompe-cabeza*, Antonio Zúñiga
- *Líbranos del mal*, Manuel Talavera
- *La siembra del muerto*, Sergio Galindo
- *El estanque*, Roberto Corella
- *El niño y la virgen*, Jorge Celaya
- *Un año de silencio*, Rafael Martínez
- *Línea de fuego*, Alejandro Román
- *Las meninas*, Ernesto Anaya
- *El cazador de gringos*, Daniel Serrano
- *El velorio de los mangos*, Ángel Norzagaray
- *La Nueva Alejandría*, Verónica Musalem
- *Acorazados*, Silvia Peláez
- *Lula y Perla (Más la justicia)*, Emilio Carballido

## Cuadernos de Dramaturgia para Joven Público

- *Lágrimas de agua dulce*, Jaime Chabaud
- *El rey que no oía, pero escuchaba*, Perla Szuchmacher
- *Curva peligrosa*, de Edeberto Galindo
- *Se busca familia*, de Berta Hiriart
- *Mía*, de Amaranta Leyva
- *Tarta de Manzana*, de Silvia Molina
- *Pipí*, Jaime Chabaud

## Cuadernos de Dramaturgia Internacional

- *Himmelweg*, Juan Mayorga
- *Alicia adorada en Monterrey*, Orlando Cajamarca
- *Passport*, Gustavo Ott
- *La mujer de antes*, Roland Schimmelpfennig
- *Siete segundos*, Falk Richter

## Cuadernos de Ensayo Teatral

- *Por una teatralidad menor y Dramaturgia de la recepción*, José Sanchis Sinisterra
- *Carta a un joven dramaturgo*, Marco Antonio de la Parra
- *Interpretar es crear*, Luis de Tavira
- *El teatro del futuro*, José-Luis García Barrientos
- *La palabra alterada y Cinco preguntas sobre el final del texto*, José Sanchis Sinisterra
- *Una conceptiva ordinaria para el dramaturgo criador*, Mauricio Kartún
- *El amo sin reino*, Rubén Ortiz
- *Espacios isabelinos*, Alejandro Luna

## NOVEDADES

### Cuadernos de Dramaturgia internacional:

- *Buenos Aires*, Rafael Spregelburd
- *Historia del fin del mundo*, Víctor Viviescas
- *Los difusos finales de las cosas*, Carlos Enrique Lozano Guerrero
- *Vuélame los sesos*, Juliana Carabalí
- *Salón Unisex*, Fernando Vidal Medina
- *¡Bum! o la trágica relatividad de Koltès*, Víctor Hugo Enríquez

### Cuadernos de Dramaturgia para Joven Público

- *Valentina y la sombra del diablo*, Verónica Maldonado

### Cuadernos de Ensayo Teatral

- *Teatro comparado, cartografía teatral*, Jorge Dubatti
- *Estructura de la ficción, estado de ánimo*, Raúl Quintanilla

Las colecciones de Cuadernos están a la venta en:  
librerías Educal en todo el país y en las oficinas de PASODEGATO,  
en Eleuterio Méndez #11, Colonia Churubusco-Coyoacán,  
C.P. 04120, México, D.F.





▼  
*Singapur*, de Pau Miró. Dir.: Pau Miró. Con Amédé Nwachok y Ferran Rañé (en la foto), y Laia Martí. Espacio escénico y vestuario: Pi Piquer. Sala Beckett (2008). ([www.salabeckett.cat](http://www.salabeckett.cat))

rece el intercambio creativo entre ellos y les garantiza, cuanto menos, la puesta en escena de dos textos creados en el marco del T6. Es una propuesta interesante, pero que se queda lejos de las que ofrecen los teatros públicos de otros países, más atentos al trabajo de sus nuevos talentos.<sup>13</sup> Las obras surgidas del T6 —a excepción de *El mètode Grönholm*, de Jordi Galceran, un autor consagrado cuando accedió a la residencia del TNC, y aún así incluido en el programa— y, a otro nivel, *Mercè Sarrià* y *En defensa dels mosquits albins*, un interesante trabajo que incluimos en este dossier debidamente traducido, apenas han despertado un gran entusiasmo en el público, cuando no han pasado absolutamente desapercibidas. Es éste un dato más para reflexionar sobre la conveniencia de mantener el Projecte T6 tal como está o darle un nuevo enfoque —un incremento de participantes, un mayor grado de exigencia con el trabajo seleccionado, más información y publicidad, etcétera.

En último lugar, la salida que eligen muchos de los nuevos dramaturgos para estrenar su obra es la formación de una compañía propia en la que suelen asumir las funciones de dirección de escena y que cubre la producción de sus montajes. Es una fórmula válida y muy recurrente, pero que no hace sino insistir en la reflexión ya planteada: ¿son estos jóvenes valores, aún en formación, quienes deben asumir ese riesgo, o deberían las entidades públicas asegurar el relevo de los actuales dramaturgos ayudando a los nuevos a progresar profesionalmente? La pregunta aún está en el aire.

<sup>1</sup> Editado por el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) y el Centro de Documentación Teatral, Madrid, 2000.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>3</sup> Nacido en Madrid en 1965, Juan Mayorga se licenció en Filosofía y Matemáticas y es profesor de dramaturgia en la RESAD (Real Escuela Superior de Arte Dramático). Fue Premio Nacional de Teatro en 2007 y recibió el Premio Max —el más importante concedido en España— al Mejor Autor en 2006 y 2008. Entre sus numerosos textos dramáticos, destacan *Himmelweg*, *Cartas de amor a Stalin* y *La paz perpetua*.

<sup>4</sup> Jornades sobre la darrera generació teatral del segle [Jornades sobre la última generación teatral del siglo], Universidad de Barcelona, 1999.

<sup>5</sup> Popular teleserie educativa dirigida a niños y emitida en Televisión Española desde finales de los años setenta hasta los noventa.

<sup>6</sup> Institución cultural de larga trayectoria en la formación de las diferentes disciplinas de las artes escénicas, fundada en 1913 por Adrià Gual, al amparo de la Diputación de Barcelona y con el nombre de Escola Catalana d'Art Dramàtic. Actualmente, el *π* ocupa en la ciudad condal un edificio en Montjuïc, junto al Mercat de les Flors y frente al Teatre Lliure, y posee sedes también en las localidades de Vic (Osona) y Terrassa (Vallès Occidental).

<sup>7</sup> Hijo de Josep Maria Mestres Quadreny (n. 1929), compositor vanguardista y colaborador de Joan Brossa, Albert Mestres (n. 1960) es autor y director teatral. La influencia de ambos creadores fue crucial tanto en los inicios profesionales de Mestres como en su obra madura, marcadamente experimental. Pese a las dificultades que entrañan sus textos, el dramaturgo manifestó en la revista *TeatreBCN* (marzo de 2008) que siempre había logrado estrenar su obra, un privilegio escatimado a otros creadores nacidos en los setenta y ochenta.

<sup>8</sup> *Op. cit.*, p. 23.

<sup>9</sup> Es columnista en *El Periódico de Catalunya*, el diario catalán de mayor difusión; comentarista en el magazine *La tarda*, conducido por Elisenda Roca y Adam Martín en BarcelonaTV, guionista y actor cinematográfico...

<sup>10</sup> El Obrador Internacional de Dramaturgia es un espacio de creación y experimentación teatral, dedicado principalmente a la promoción de la dramaturgia contemporánea. Entre sus actividades se contemplan talleres de escritura dramática, la edición de textos de creación o la traducción de autores.

<sup>11</sup> La Sala Beckett dedicó un año completo de su programación a la dramaturgia catalana de nuevo cuño: "Cicle 2007: Tot un any de teatre català contemporani", con diez coproducciones más algunas



## TEATRO CATALÁN: EVOLUCIÓN Y PRESENTE

lecturas dramatizadas. El Teatre Tantarantana posee desde 2006 el ciclo "De portes endins" ("De puertas adentro"), un proyecto que aboga por la experimentación teatral, apoyando la creación más arriesgada; por último, el Versus Teatre se sitúa también al frente de las salas preocupadas por la exhibición de nuevas dramaturgias, con su proyecto "Autories Catalanes Contemporànies", que en la temporada 2007-2008 cumplió su tercera edición.

<sup>12</sup> Inicialmente, se seleccionaba a seis dramaturgos que trabajaban en una sola obra y la estrenaban en la Sala Tallers, la más alternativa de las tres que componen el recinto. Hoy por hoy, los dramaturgos escriben dos textos en un periodo de residencia de dos años, y los estrenan en la Sala Tallers y en otras salas alternativas catalanas. Eva Hibernia, Jordi Silva, Pau Miró, Àngels Aymar y Albert Mestres han sido los últimos beneficiados con el T6.

<sup>13</sup> El Projecte T6 no es la única iniciativa de un teatro público catalán por fomentar la escritura dramática en nuestro país. Desde hace tres temporadas, el Teatre Lliure "encarga" textos a nuevos dramaturgos a partir de noticias de actualidad. En este marco, por ejemplo, Lluïsa Cunillé estrenó esta misma temporada *Après moi, le déluge*, un drama minimalista con la explotación africana a manos de las grandes multinacionales como tema principal.

**CARME TIERZ.** Periodista teatral, directora de las revistas especializadas en artes escénicas *TeatreBCN* y *TeatroMADRID*.

*La màquina de Parlar*, de Victoria Szpunberg. Dir.: Victoria Szpunberg. Escenografía y vestuario: Eugenio Swarcer. Con Sandra Monclús, Marc Rosich y Jordi Andújar. Sala Beckett (2007). ([www.salabeckett.cat](http://www.salabeckett.cat))



# LA PLANIFICACIÓN DE UN SERVICIO CULTURAL PÚBLICO EL TEATRO PÚBLICO EN BARCELONA (1979-1999)\*

Joan Maria Gual Dalmau

Traducción: Amalà Saint-Pierre

El responsable artístico del prestigioso Festival Castell de Peralada, director de escena y gestor cultural Joan Maria Gual Dalmau, es el autor de *La planificación teatral a Barcelona 1979-1999*, la primera tesis doctoral sobre gestión escénica realizada en una universidad española, y merecedora de una calificación de sobresaliente cum laude en 2002. Por esta razón, hemos considerado oportuno incluir en el dossier un extracto de este trabajo académico, exhaustivo, riguroso y fundamental para comprender los mecanismos de la inversión pública en el ámbito teatral barcelonés.

Cabe situar la planificación, como intervención social, en una actividad concreta y aplicada sobre un territorio determinado, que ejerce una innegable acción vertebradora. Esta acción se ejecuta para dotar de recursos a un sector que realiza una actividad traducible en acciones de carácter general.

La acción planificadora deberá marcar prioridades, dotar de recursos el plan, establecer un diagnóstico de la situación y determinar sus etapas y su proyección. Esto conducirá a desarrollar estrategias con intervenciones concretas, con un calendario que contemplará al final un control de los resultados con una evaluación constante y la corrección de desviaciones —en el caso de que fuera necesario.

La planificación se ha considerado en ese sentido y bajo estos parámetros, y se ha planteado la actividad teatral en el territorio de Barcelona con el fin de determinar si realmente podemos considerar que las acciones realizadas en el periodo estudiado (1979-1999) se corresponden con las posibles formas en que la planificación puede traducirse.

Consideraremos el hecho teatral en su dimensión sociopolítica —que nos permite situarlo

como posible sujeto pasivo de la planificación por parte de la acción pública y en el caso de una acción social— a partir de los estamentos que conforman el tejido del sector de esta actividad, y que como profesionales intervienen en el hecho teatral desde el punto de vista de la creación y de la organización.

Asignar el concepto de servicio cultural público al teatro se fundamenta en el papel objetivo que éste cumple en el sistema social y económico actual, e implica que los poderes públicos deben velar en el marco de sus responsabilidades —que la Constitución les asigna en materia cultural— y por la existencia de los mecanismos necesarios —legales y económicos— que hagan posible que los ciudadanos españoles puedan acceder a este servicio de forma adecuada.

El teatro como servicio público cultural proporciona a la sociedad valores y beneficios específicos. Entre muchos otros, desarrolla un determinado tipo de sensibilidad por el hecho de ser un espectáculo vivo que tiene lugar de forma colectiva, genera importantes sinergias con el resto de actividades artísticas; permite la conservación de un valioso patrimonio intangible como lo es la literatura dramática de la sociedad que lo genera; permite la conservación de un patrimonio material histórico y arquitectónico; es una expresión viva transformadora, de carácter emocional, sensitiva e intelectual de gran valor, y puede adaptarse inmediatamente a las necesidades de la sociedad que lo acoge.

Puesto que el teatro contiene estas condiciones para ser sujeto de actividad planificadora, será necesario determinar si esta consideración ha sido compartida o manifestada por los posibles motores de acciones de planificación.

La responsabilidad principal de la acción planificadora recae, sin duda alguna, en los poderes públicos —en cualquiera de sus acepciones en función de sus competencias territoriales—. Esta responsabilidad sólo se afronta con una capacidad de intervención que permita una posición más fuerte que el resto de los agentes. Tal hecho puede conferirle un carácter monopolista o autoritario, que en el caso de las organizaciones democráticas se compensa por los propios mecanismos de control, por la capacidad crítica del sector y por los medios de comunicación más importantes que legitiman, o no, una política ante la opinión pública.

Las acciones que podrían responder a actitudes planificadoras deberían estar enmarcadas en una intervención global que se promoviera a partir de programas establecidos por las políticas culturales. La Comisión de Expertos de la UNESCO determinó en 1967 lo que se entendía por políticas culturales:

entendemos por política cultural un conjunto de prácticas sociales, conscientes y deliberadas, de intervenciones o ausencia de intervenciones, que tienen como objetivo satisfacer ciertas necesidades culturales mediante la utilización óptima de todos los recursos materiales y humanos de los que dispone una sociedad en un momento determinado.

Ya que el teatro reúne las condiciones para ser materia de planificación, y considerando que la administración debe afrontar esta actividad por responsabilidad y competencia —a partir de sus propuestas en el marco de las políticas teatrales—, es preciso averiguar si han considerado el teatro un servicio público y qué políticas explícitas o implícitas han determinado sus actuaciones.

Los dos aspectos pueden observarse conjuntamente, dado que tienen una clara relación causa-efecto y que la consideración del teatro como servicio cultural público dependerá del marco en el que las políticas culturales lo sitúan. Si sumamos a estos aspectos la observación del marco legal y tomamos en cuenta la evolución normativa, tendremos la respuesta de la cuestión que planteamos: cuándo y cómo ha existido acción planificadora en la actividad teatral de Barcelona entre 1979 y 1999.

Si observamos cuáles han sido las acciones y las circunstancias en el periodo mencionado, podemos determinar que las actividades de carácter planificador en materia teatral en la ciudad de Barcelona han sido escasas, y las que han existido han sido, en su mayoría, incompletas. Se puede determinar que el entorno social, político, normativo y económico —había en esa época unas urgencias históricas de reconstrucción de la normalidad democrática— no facilitaba acciones a largo plazo hasta conseguir resolver las carencias estructurales.

Así pues, podemos admitir una primera etapa de reflexión que proporciona documentos capitales para los procesos posteriores, todos ellos provenientes de los profesionales del sector, con

Fachada del Teatro Lliure de Gràcia de Barcelona. © Archivo Teatre Lliure.





## TEATRO CATALÁN: EVOLUCIÓN Y PRESENTE

una ausencia de políticas culturales más allá de las encaminadas a resolver las insuficiencias más elementales.

Es decir, que las acciones producidas lo son desde el interior de la propia actividad, y vienen de las manos de los agentes activos del sector, que atribuyen los resultados de su intervención, buenos o no, a la sucesión de casualidades, o a una combinación singular de la información traducida en la aplicación de la experiencia; nunca a la consecuencia de una tarea planificada.

Desde la acción pública, las intervenciones se han caracterizado por un exceso de activismo (fruto de etapas determinadas presididas por el efecto sustitutorio), intentando responder a finalidades y objetivos que reclamaban soluciones de urgencia. En otras etapas y en muchas ocasiones se han fundamentado en lógicas externas, respondiendo más a necesidades urbanísticas, operaciones de prestigio, transformaciones económicas o territoriales. El discurso de la cultura como factor de desarrollo territorial ha resultado recurrente, y en pocas ocasiones (ninguna en teatro) se ha traducido en acciones claras.

Consideramos que los posibles nuevos modelos de políticas culturales deberían contemplar la planificación como uno de los elementos legitimadores de la intervención, y que hasta finales de la época estudiada no ha sido así, lo que nos lleva a afirmar que todavía no han influido posibles nuevos modelos de política cultural en los años estudiados.

Cabe destacar que, en un marco democrático, los estamentos públicos aplican las políticas de planificación en función de las prioridades que se deciden desde el propio estamento, aunque claramente determinadas por las demandas sociales y sectoriales que se manifiestan mediante los diversos métodos de presión que ejerce el propio sector.

Esta presión no es realmente efectiva si la propia sociedad no cree que sea una necesidad primordial, y hasta que no sucede así, la maquinaria para planificar no se pone en marcha. Esto produce un efecto perverso puesto que la mayoría de los elementos de concienciación están en manos de los poderes públicos, o por lo menos disponen de muchos más recursos para llegar a la opinión pública y generar criterio y posicionamiento.

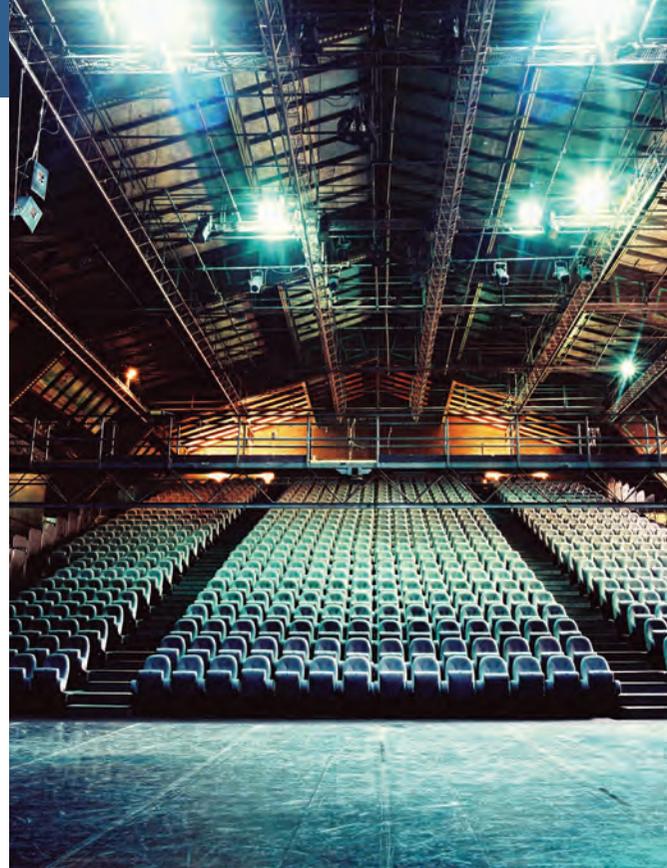
La mayoría de las actuaciones observadas,

que nos han conducido a la última década del siglo xx, han sido fruto de una necesidad perentoria de supervivencia, realizadas con el desorden y la descoordinación del apresuramiento; a pesar de todo, son las que han permitido avanzar. Se ha logrado, sin embargo, con grandes y graves déficits de eficacia, sin estudios globales para una reflexión amplia que los alejara de la endogamia, sin criterios a la hora de fijar prioridades, con una utilización poco racional de los recursos (pocos e inadecuados) y con lamentables duplicidades de intervención y arrebatos de soberbia y personalismo por parte de algunos agentes, tanto de la esfera política como de la profesional.

Lo que se desprende de la totalidad de las observaciones realizadas —y que quizás sea el compendio de muchos factores— se desprende asimismo de estas tendencias neoliberales de la sociedad del bienestar, que camina hacia peligrosas fórmulas de globalización que, aplicadas a la cultura, pueden ser tan peligrosas —o más— que en cualquier otro sector de la actividad, dada su fácil asimilación con lo uniformado que, por naturaleza, se contrapone a la creación. Un marco cultural que niegue la creación no existe como tal.

Se observan —y generan preocupación, o deberían generarla— las muestras de actividad empresarial que someten la creación a las leyes del mercado, dando prioridad a la gestión frente al hecho creativo. Una tendencia peligrosa de los responsables de la acción pública es traspasar competencias irrenunciables de su condición de servicio público a las esferas privadas, con una inquietante predisposición a la externalización de los servicios culturales. Políticas culturales que están más en función de las personas que de los propios programas. Falta de decisión política para aplicar los resultados de los estudios que se realizan, que parecen más destinados a brillar frente a la opinión pública que a ser efectivos.

La falta de planificación en el periodo estudiado ha conducido a las situaciones mencionadas y ha determinado que desde la responsabilidad política, que es donde reside la iniciativa de la planificación, se piensa que la cultura no es estrictamente necesaria, y que la mayoría de las instituciones culturales del país —de la transición hasta hoy— se han hecho mal, sin programa, sin prever las dotaciones económicas



▼ Sala del Mercat de les Flors. © Román Yñan.

y humanas que eran necesarias y, normalmente, sin proyecto de funcionamiento, ni a corto, medio o largo plazo. Los equipamientos conseguidos han parecido, a menudo, más que una necesidad asumida y compartida, un capricho de los creadores.

Es preciso determinar que asignamos al teatro el concepto de servicio cultural público, que fundamentamos en el papel objetivo que éste cumple en el sistema social y económico actual, lo que implica que los poderes públicos deberían velar en el marco de sus responsabilidades —tal y como indica la Constitución— por la existencia de mecanismos necesarios para hacer posible que los ciudadanos accedan a este servicio en condiciones adecuadas.

De ese modo, si el teatro también cumple un papel en el sistema económico del país, debe encontrar un marco de actuación normativo que le facilite el proceso para llegar a su destinatario, es decir, al público.

Desgraciadamente, se ha comprobado que esto no se corresponde con la realidad, pese a que la Constitución defiende el acceso a la cultura de todos los ciudadanos, puesto que la actividad teatral está sujeta a las normas del mercado como cualquier otro producto sin tener en cuenta sus especificidades, centradas esencialmente en que es un producto artesano que requiere de lo directo, fungible y colectivo.

Aquí también el papel de las políticas culturales resulta esencial, dado que el proceso normativo en un entorno democrático está en manos

de los legisladores, y por lo tanto su aprobación depende del Parlamento que sanciona por votación las iniciativas normativas. Por lo tanto, la determinación está directamente relacionada con la decisión política, que las fuerzas mayoritarias pueden impulsar.

El apoyo público al teatro se ha ido canalizando a través de normas dispersas con perspectivas a corto plazo, no siempre coherentes entre sí, sujetas a calendarios con aplicaciones inciertas y ajenas a lo que es el ritmo normal de la actividad del sector. Falta una clara definición en las competencias de las diversas administraciones, con una remodelación de la Ley de Bases de Régimen Local que resulta absolutamente imprescindible para que los municipios puedan afrontar sus responsabilidades reales —y no sólo las legales— en materia cultural con medios y recursos suficientes, y dar una respuesta satisfactoria, abandonando las posiciones de suplencia por la desidia de órganos de la administración de carácter superior. Por lo tanto, se considera imprescindible disponer de un marco regulador estable, integrado por medidas coherentes entre sí, que establezcan objetivos a largo plazo.

Las fórmulas societarias de las que se dispone en este periodo revelan la inexistencia de un marco jurídico que recoja de manera ajustada las especificidades del tejido empresarial del

sector, y conducen a un constante equívoco entre los términos “empresa” y “compañía”. Cada vez con más frecuencia, por falta de recursos y de estabilidad, las compañías se vacían de personal y se transforman, de hecho, en una empresa sin núcleo creativo permanente que contrata de manera puntual recursos humanos para la realización de producciones concretas; paralelamente, las empresas que consiguen estabilidad tienden a instaurar, con determinados equipos creativos, relaciones a largo plazo, o bien los integran en su propia organización.

Por esta razón deberían establecerse formas jurídicas a las que se pudieran acoger las empresas teatrales, y estudiar la posibilidad de un marco jurídico más ajustado a la condición de la actividad de esta industria, que tome en cuenta los diversos formatos que ésta puede adoptar. Excepto algunas diferencias, haría falta un tratamiento como el que se ha facilitado a los clubes deportivos, con el régimen de S. A. deportivas.

El tratamiento fiscal tampoco se corresponde a la necesidad de protección a fin de incentivar la reinversión de los beneficios obtenidos de la actividad teatral, puesto que se padece una presión excesiva comparada con la que se ejerce en otras industrias culturales, y ajena a la lógica de la actividad del sector. En muchas ocasiones la normativa fiscal que se aplica al teatro incluye formas de doble imposición. Las subvenciones continúan siendo gravadas por impuestos, lo que reduce su efecto real sobre la actividad del sector —a través de la denominada Ley de Prorrata— pese a que existe un dictamen de las

autoridades comunitarias contrario a esta práctica tributaria que condena explícitamente al Estado español por la aplicación de esta práctica impositiva.

En el desarrollo comercial de la actividad teatral se aplican diferentes tipos de IVA (7% sobre las entradas y 16% sobre la venta de espectáculos) sin poderse atribuir ningún razonamiento de lógica económica. Esto produce una grave distorsión en la actividad de todos los agentes y muy especialmente del teatro público, que no puede repercutir en el IVA. Esto significa que el presupuesto del teatro público se ve gravado con un 16% irrecuperable, reduciendo por lo tanto en un 16% los recursos para esta actividad pública. El sector teatral no posee, como otros sectores de la actividad económica, incentivos fiscales para la exportación.

Las Fundaciones y la Ley de Mecenazgo en el periodo referido están en situación de no aportar ninguna medida de incentivación a las instituciones y a las empresas privadas para que desarrollen acciones de patrocinio en el sector teatral.

El marco laboral no contempla suficientemente las especificidades del medio, y haría falta la elaboración de un marco laboral específico para los profesionales del sector teatral que asemeje las diferentes situaciones que se registran actualmente, y que contemple y se aplique en todos los ámbitos del ejercicio de la profesión.

Se detecta una falta de reglamentación laboral común para el conjunto del sector con el fin de evitar la dispersión normativa, una falta de adecuación de las normas de prevención y seguridad en la actividad, una falta de normativa para ayudar a reducir la precariedad laboral que debería contemplar fórmulas incentivadoras, y una falta de adecuación concreta del sistema de seguridad social, que debería contemplar diversos modelos para dar respuestas a los diferentes tipos de estructuras profesionales.

En el terreno de la formación, falta la aprobación de la Ley sobre Enseñanzas Artísticas y la regulación de la enseñanza a los técnicos y gestores.

\* Fragmento de la tesis doctoral del autor, presentada en la Universidad de Barcelona.

JOAN MARIA GUAL DALMAU. Director de escena y director artístico del Festival Castell de Peralada.

Teatre Nacional de Catalunya. Arquitecto: Ricardo Bofill. Aforo: Sala Gran 900, Sala Petita 300, Sala Tallers 400 (1996). © Archivo TNC. ▲



## EL TEATRO PÚBLICO EN BARCELONA, SIGLO XXI

Carme Tierz y Ricard Salvat

Desde 1996, Catalunya cuenta con lo que debería ser su teatro público de referencia y de creación, con un repertorio nacional. Se trata del Teatre Nacional de Catalunya (TNC), diseñado por el arquitecto Ricardo Bofill, que cuenta con tres salas de exhibición de diverso aforo —una de ellas, la Tallers, fue concebida para espectáculos de riesgo, y actualmente se destina de manera casi íntegra a la exhibición de obras de joven autoría catalana—. La entidad, financiada por la Generalitat de Catalunya, fue creada por iniciativa del actor y director de escena Josep Maria Flotats, que asumió su dirección artística las dos primeras temporadas. Por discrepancias con la administración, Flotats fue cesado de su cargo. Le tomó el relevo Domènec Reixach, formado en las filas de Els Joglars y el Teatre Lliure, que se ocupó de la programación del TNC desde 1998 hasta junio de 2006. Desde el inicio de la temporada 2006-2007 hasta la actualidad (2008), el responsable artístico del teatro es el autor y director de escena Sergi Belbel.

La propuesta de Flotats tomó como modelo la Comédie Française, la institución escénica más veterana de Europa (el rey Luis XIV ordenó su constitución en 1680). Sin embargo, esa idea inicial ha ido diluyéndose, por el olvido de la mayoría de los clásicos catalanes, o por la falta de diversidad en la selección de autores contemporáneos.

El Teatre Lliure nació en 1976 como una cooperativa integrada por jóvenes actores y directores de escena procedentes del teatro independiente. Su principal impulsor fue Fabià Puigserver (1938-1991), escenógrafo, figurinista y director teatral que encontró, en el local de una cooperativa gremial del barrio barcelonés de Gracia, un lugar idóneo para desarrollar el concepto de teatro defendido por el Lliure: un lugar en el que no hubiera limitaciones espaciales, para programar obras clave de la dramaturgia universal —su escaso interés por la escritura dramática catalana, clásica y contemporánea, les valió encendidas críticas del sector—. Tras la muerte de Puigserver, le relevó Lluís Pasqual, que asumió la dirección del espacio solamente un año. En 1992 el cargo fue ocupado por el actor y director Lluís Homar hasta 1998. A partir de ese año y hasta el 2000, comparten la dirección artística del Lliure Guillem-Jordi Graells y Lluís Pasqual, hasta que en 2001 Josep Montanyès se convierte en su nuevo director. Su muerte, en noviembre de 2002, abrió un periodo de indecisiones que culminaron con el nombramiento de Àlex Rigola (n. 1969) como responsable artístico del teatro en febrero de 2003.

Puigserver intentó, en los últimos años de su vida, concretar la cesión del Palau de la Agricultura —uno de los monumentales espacios construidos en Barcelona con motivo de la Exposición Universal de Barcelona de 1929—. Finalmente, en 2003, este espacio se convirtió en la sede principal del Lliure y, una temporada más tarde, en la única —puesto que la sala original de Gràcia fue clausurada para su remodelación—. En 2008 se iniciaron las obras de reforma, según diseño de Manuel Núñez, discípulo de Ricardo Bofill. Desde 1988, el Teatre Lliure pasó de ser cooperativa a ser una fundación privada, la Fundació Teatre Lliure-Teatre Públic de Barcelona. Se encargó de esta gestión y de la búsqueda de un nuevo teatro, fundamentalmente, Josep Montanyès.

El tercer espacio público consagrado a las artes escénicas en Barcelona es el Mercat de les Flors —situado en otro de los pabellones de la Exposición Universal de 1929—. El recinto fue “descubierto” para la práctica teatral por Peter Brook en 1983, con la puesta en escena de *La tragedia de Carmen*. Ese mismo año, la concejala de Cultura —reputada dramaturga, actriz y directora—, Maria Aurèlia Capmany, y el alcalde de Barcelona, Pasqual Maragall, impulsaron la creación de este espacio como teatro municipal. Durante su trayectoria han dirigido el Mercat de les Flors Joan Maria Gual (en dos etapas), Elena Posa y Andreu Morte (también en dos ocasiones). En la actualidad, la dirección la desempeña Francesc Casadesús, que ha convertido el recinto en el Centre de les Arts del Moviment, dedicado en exclusiva a la danza.



Arriba: fachada y sala del Teatre Lliure de Montjuïc de Barcelona. © Archivo Teatre Lliure.

Abajo: cúpula del Mercat de les Flors, de Manel Barceló (1986). © Román Yñan.

# FESTIVALES TEATRALES: AYER Y HOY

Maria-Josep Ragué-Arias

Entre 1960 y 2008, en Catalunya se han sucedido las tentativas por consolidar festivales escénicos que, por un lado, estimulen la producción autóctona y, por otro, sean puerta de entrada de grandes creadores de fama internacional. El que sigue es un breve recorrido por una historia, a menudo, estrechamente ligada a la del propio país.

Un festival es, por definición, una concentración de actividades artísticas con el fin de difundirlas. Cuando el festival es de teatro, suele programar espectáculos que, de otro modo, el público no podría ver. En certámenes con un elevado grado de especialización, el protagonista es un tipo de espectáculo concreto o una tendencia teatral.

Hasta la muerte del general Franco, en noviembre de 1975, en el Estado español todas las actividades culturales que se organizaban estaban destinadas a brindar apoyo y fuerza a la dictadura. Como mínimo, sucedía así con las que recibían subvenciones del Estado —por otro lado, la censura no permitía que hubiera una cultura distinta a la oficial—. En este contexto, durante los meses de verano se celebraba en Barcelona, en el Teatro Grec (griego) de Montjuïc,<sup>1</sup> un festival que a menudo se acercaba a los “grandes” espectáculos de los Festivales de España,<sup>2</sup> con un estilo que podría encontrar un símbolo en las obras de José María Pemán —poeta, dramaturgo y articulista que cultivaba en su obra un populismo afín al régimen.

## CICLO DE TEATRO LATINO (1958-1968)

En el ámbito teatral, sin embargo, Catalunya intentó huir de semejante situación mediante iniciativas como el Ciclo de Teatro Latino, un certamen propiciado por Xavier Regás en el Teatro Romea de Barcelona, y que hoy en día se recuerda como un festival de otoño que daba a conocer montajes de calidad de autores como Jean Giraudoux, Eugène Ionesco o Carlos Arniches. Del primero, por ejemplo, me viene a la memoria una puesta en escena de *La loca de Chaillot* protagonizada por Amelia de la Torre; de Arniches, una farsa política, *Los caciques*, y de Ionesco, su célebre



Cartel del VI Ciclo de Teatro Latino. Inaugurado en 1958, tuvo como escenario, al igual que los diez que le siguieron, el Teatro Romea. © Archivo AIET.

*El rinoceronte*, visto a mediados de los años sesenta. En otro de estos ciclos se estrenó la primera obra teatral de Antonio Gala, *Los verdes campos del Edén*. Todo esto se representaba, evidentemente, en castellano.

Durante sus once ediciones, el Ciclo de Teatro Latino no sólo apostó por la calidad de sus propuestas, sino que posibilitó la entrada en nuestro país de compañías extranjeras como Le Grenier de Toulouse o el Théâtre de L'Atelier de Ginebra. El festival fue prácticamente una aventura personal de Regás, que apenas contó con el necesario apoyo económico de las instituciones que podría haber asegurado su supervivencia.

Antes de cerrar este capítulo, conviene mencionar otro certamen, igualmente otoñal, dirigido por Mario Gas como preludeo de los Juegos Olímpicos de Barcelona de 1992. Fueron muestras ricas en espectáculos, sobre todo extranjeros, definidos por su elevada calidad y que se ofrecían básicamente en el Teatro Romea y en el Poliorama. Por poner sólo un ejemplo, citaré la presencia del gran actor alemán Minetti en este último teatro.

## FESTIVAL DE SITGES (1967-2004)

Durante la dictadura franquista (1939-1975), el festival de teatro más significativo de cuantos se organizaron fue el de Sitges,<sup>3</sup> una cita que, por el hecho de ofrecer representaciones únicas, podía obtener permisos para programar textos de los autores de la generación conocida como Nuevo Teatro Español,<sup>4</sup> textos que jamás habrían pasado la censura franquista para representarse con normalidad y que las compañías y grupos de teatro experimental que participaban en el festival se sorteaban para llevarlos a escena. El Festival de Sitges fue la única plataforma que tuvieron los dramaturgos de esa generación ya que, tras el fin de la dictadura, durante la transición y la democracia, fueron nuevamente ignorados.

Impulsado por José María Ortiz, delegado en Barcelona del Ministerio de Información y Turismo, y del director de escena y abogado José María Loperena, y con la ayuda de Francisco Sitjà Príncipe, el Festival de Sitges no incluyó el nombre de su director (Loperena) en su programa general de actos, entre 1967 y 1976. Tras la muerte del general Franco, en 1975, el certamen atravesó un par de años de transición hasta que en 1977 se reavivó de la mano de Ricard Salvat, su máximo responsable hasta 1986.

El festival fue, en la segunda mitad del siglo xx, el más importante de Catalunya. Y lo fue muy especialmente durante los años de dirección de Salvat. Yo misma, que vivía parcialmente en Sitges en aquel tiempo, mantuve siempre con el festival una relación próxima, a veces como crítica de teatro, otras como jurado de alguno de los premios que concedía, o como participante en los seminarios que se organizaban, siempre interesada por el teatro moderno catalán, español e internacional que se podía ver allí.

En unos años en los que en el Estado español no se había programado aún espectáculos extranjeros, la primera apertura en este sentido la proporcionó Sitges, a partir de 1978 y sobre todo, ya de una manera muy espectacular, en el otoño de 1979. Hubo cantidad y calidad, espectáculos tradicionales bien elaborados y teatro de vanguardia. En diez días, Salvat conseguía que el público pudiera ver cerca de cincuenta espectáculos. En su etapa



## TEATRO CATALÁN: EVOLUCIÓN Y PRESENTE

al frente del certamen se concedieron premios al mejor espectáculo extranjero, al mejor precedente del Estado español, al mejor texto presentado e incluso, durante dos o tres años, a la mejor aportación feminista del festival. Estos galardones suponían la existencia de jurados, personas de teatro que pasaban más de una semana en Sitges hablando de teatro y de cultura, creando un núcleo vivo que fomentaba la discusión, la crítica y el comentario en un ambiente cálido y de amistades que se creaban en Sitges entre las gentes de teatro. Recuerdo allí a Buero Vallejo, a Stavros Doufexis, a Roger Justafre, a Michael Forster, a Saviana Scalfi, a Denise Boucher, a Anna Bofill, a Mercè Rodoreda —que fue presentada por primera vez como autora teatral en Sitges, de la mano de la directora Araceli Bruch—... Recuerdo compañías de Venezuela, de México, de Chile, de Polonia, de Noruega, de Hungría; recuerdo a Albert Vidal en sus primeros espectáculos, el nacimiento de La Cubana, de sus primerísimos espectáculos. También en Sitges, en una carpa levantada sobre la arena

Christa Leem en *La camisa regina*, XV Festival de Sitges (1982). © Archivo AIET. ▲



de la playa, nació Tricycle, y allí vimos con cierto espanto el primer montaje de *La Fura dels Baus*...

Claro está que, durante la transición a la democracia, se fueron formando pequeños grupos de poder en torno del teatro y, no se sabe muy bien por qué razón, a Ricard Salvat las instituciones le fueron poniendo las cosas cada vez más difíciles desde el punto de vista económico —un festival de aquella magnitud necesitaba dinero—. La propia ciudad de Sitges tampoco parecía estar a favor del festival, de modo que ni los residentes ni las instituciones colaboraron lo suficiente. En 1984 el festival no se celebró; y al año siguiente, pasó a celebrarse en primavera —tradicionalmente lo hacía en otoño.

La de 1986 fue la última edición que dirigiría Salvat, quien con poco dinero había obrado verdaderos “milagros”. El festival atravesó después diferentes etapas, pero nunca alcanzó las cotas de interés registradas en aquella década. Eran otros tiempos y, sobre todo, otros intereses. A Ricard Salvat le sucedió en la dirección artística del festival Toni Cots (1987-1990), quien le dio un enfoque minimalista y vanguardista, con muy pocos espectáculos y menor interés. A continuación, se abrió un segundo periodo de transición, de dos años de duración, liderado por Joan Castells y el Institut del Teatre (1991). En 1992 Sitges no celebró su festival y un año más tarde, en el 93, otro director de escena, Joan Ollé, cogió las riendas del evento. Durante su singladura —dirigió el festival hasta el año 2000—, Ollé intentó recuperar el espíritu de las ediciones dirigidas por Salvat; programó tres o cuatro verdaderamente interesantes. Cerró la historia del festival Magda Puyo (2001-2004), una directora que optó por una línea moderna, con intercambios con jóvenes autores catalanes y de otros países. Hasta que, finalmente, ella misma y las instituciones de-

cidieron que el festival, en las condiciones en que sobrevivía, no podía continuar. El de 2004 fue el último Festival de Sitges.

### FESTIVAL DE BARCELONA GREC (1976-)

Pocos meses después de la muerte de Franco, se organizó la *Assemblea d'Actors i Directors* (AAD) y se decidió la creación de un nuevo festival de teatro en Barcelona, el Grec. Se trataba de un festival autogestionado y unitario con espectáculos codirigidos por triadas de directores: *Roses roges per a mi*, de Sean O'Casey, con Conchita Bardem, Josep Minguell y Rosa Maria Sardà en el reparto; *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la fandango*, de José M. Rodríguez Méndez, y *El bon samarità, canti amunt, canti avall, pensava que el cel guanyava i Déu se n'aprofitava*, de Joan Abellan, con Rosa Novell y Enric Majó, entre otros intérpretes. Había una voluntad de ofrecer espectáculos en catalán de todos para todos y hechos por todos. Ese Grec del 76 tuvo por lema “un teatro al servicio del pueblo”, alentado por una asamblea de profesionales del espectáculo que intentaba cambiar el rumbo del teatro catalán. Pero, muy pronto, la asamblea se escindió<sup>5</sup> y un sector formó la *Assemblea de Treballadors de l'Espectacle* (ADTE), vinculada a la CNT.<sup>6</sup> El Grec pasó por algunas ediciones indecisas hasta el año 79, en el que bajo la batuta de Joan-Anton Benach, crítico y gestor teatral vinculado al Ayuntamiento de Barcelona, se consolidó un festival interesante, con una participación internacional inédita durante la dictadura franquista. Evidentemente, el teatro catalán había evolucionado de acuerdo con los cambios políticos registrados tanto en el Estado español como en Catalunya. El festival concluyó con un homenaje especial a Alicia Alonso, en el Salón Oval del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), en Montjuïc.

El Festival Grec de 1979 y de los primeros años ochenta —dirigidos por Joan-Anton Benach, Biel Moll, Josep Anton Codina y Joan Maria Gual—, mucho más apoyado económicamente que el de Sitges, conoció momentos espléndidos, con espectáculos como *Les bacants* de Eurípides (dir. Ricard Salvat, 1980), *La Bella Helena* de Jacques Offenbach (dir. Pere Planella, 1981), *Arlecchino e gli altri*, a



▼ Portada del programa de mano del I Premio Sitges de Teatro (octubre de 1967). © Archivo AIET.

cargo del Piccolo Teatro di Milano (1982) o *Somni d'una nit d'estiu* de Shakespeare (dir. Lindsay Kemp, 1982). Pero más adelante — Elena Posa dirigió el festival de 1988 a 1996 y Xavier Albertí, entre 1996 y 1999 — el Grec fue apartándose de su filosofía original — una oportunidad para programar el Teatro Grec de Montjuïc durante los meses de verano — y cedió el protagonismo al aspecto musical, más popular que el teatral. Además, y aprovechando que los teatros de Barcelona, cerrados durante aquellos meses, estaban acondicionados para ofrecer representaciones veraniegas, se fueron incorporando nuevos espacios al Festival. Durante unos años, lo que había sido una producción municipal de espectáculos teatrales en un aforo privilegiado, el del hemiciclo griego de Montjuïc, fue derivando en “previas” o avances de la siguiente temporada teatral de Barcelona — y no sólo en lo referente a teatro público, sino también en el privado, con producciones de empresas como Focus y Anexa—. Como sucedía desde hacía algunos años fuera del Estado español, el Grec se convertía en una escala más en las giras de las grandes producciones internacionales, especialmente de muchas de las que

antes o después se habían presentado en el Festival de Avignon — prestigiosa cita con las artes escénicas que se celebra cada verano, desde 1947, en la ciudad francesa de Avignon —; algo que, en sí mismo, no es negativo, pero indudablemente resta personalidad a cada certamen considerado individualmente. Por otra parte, asistir a creaciones de la Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, de Matthias Langhoff o de Christopher Marthaler revestía un innegable interés. El público ya no tenía por qué viajar al extranjero para ver el trabajo de profesionales de renombre y prestigio internacional. Posa, primero, y más tarde, Albertí, propiciaron estos cambios.

Pero la línea del Grec nunca se ha acabado de definir. Los últimos años, con Borja Sitjà como director (2000-2006), el festival se fue transformando cada vez más en un evento en el cual ni las artes escénicas ni el teatro griego de Montjuïc como escenario teatral, tienen protagonismo. También han sido pocos los espectáculos teatrales internacionales verdaderamente importantes durante esta etapa. Ha sido una evolución que se acusó claramente en la primera edición dirigida por el argentino Ricardo Szwarcer, en 2007. El Grec ha sido siempre un festival importante en Barcelona, pero ha ido mutando su personalidad de manera irregular.

#### FIRA DE TEATRE AL CARRER DE TÀRREGA (1981- )

En cuanto a la personalidad de un festival, sería preciso hablar de otro certamen de larga trayectoria: el de Tàrrega que, también en evoluciones irregulares, ha tenido relevancia desde los años ochenta, cuando se creó bajo la dirección de la compañía Comediants en una localidad del interior de Catalunya, Tàrrega (Lleida). La Fira dio a conocer una tendencia escénica importante de la época: el teatro no basado en el texto. En su origen, fue un festival de teatro de calle que suele registrar un gran éxito, con múltiples espectáculos concentrados en unos pocos días. Pero tam-

◀ *Antaviana*, textos de Pere Calders. Dramaturgia y dirección: Josep Lluís Bozzo, Decorados y figurines: Montse Amenós e Isidre Pomés. Compañía Dagoll Dagom. Obra que se pudo ver en el I Festival Grec (1979) y que forma parte del imaginario escénico catalán. © Pilar Aymerich.



▼ Manifestación de actores y directores (1976). En primer plano: Enric Majó, Noli Rego, Carlos Lucena, Nadala Batista, M. Josep Arenós, Mario Gas, Marta Angelat, Maria Renu i Alfred Lucchetti. De esta manifestación surgió la idea de autogestionar el Festival Grec de aquel año, bajo el lema “Un teatre al servei del poble”. © Pilar Aymerich.

bién ha atravesado diversas etapas; en algún momento, incluso, ha sido fundamentalmente una feria de contratación de espectáculos para la temporada que sucede al festival, celebrado siempre el segundo fin de semana de septiembre.

#### FESTIVAL CASTELL DE PERALADA Y OTRAS CITAS ESCÉNICAS

Payasos, circo, títeres, teatro de objetos, de calle, son el tema de festivales más recientes organizados en diversas localidades de la provincia de Barcelona, como el de Viladecans (teatro de calle), Cornellà (festival de payasos), Igualada (Muestra de Teatro para Jóvenes y Niños) o Santa Susanna y Mataró (Festi-





## TEATRO CATALÁN: EVOLUCIÓN Y PRESENTE

val Shakespeare, una ocasión para revisar la obra del bardo inglés a través de montajes de primera línea, vistos en Barcelona, Madrid y otras capitales europeas).

Mención aparte merece el Festival Castell de Peralada (1987-), nacido como un certamen consagrado a los principales nombres de la lírica y a las más importantes orquestas clásicas del mundo, que atraían a un público selecto hasta los jardines del Castillo de Peralada (Girona). Bajo la dirección artística de Joan Maria Gual —asumida en octubre de 2006—, el festival ha diversificado su oferta, incorporando una interesante programación escénica, con actuaciones de teatro y danza de significación internacional.<sup>7</sup> La gestión de Gual une la excelencia de su programa —cualidad que ha definido siempre a este festival— con una apuesta por complacer a un público heterogéneo. En sus manos, el festival comprende incluso una programación infantil de alta calidad.

### TEMPORADA ALTA DE GIRONA/SALT (1992- )

El mejor festival de teatro que actualmente se celebra en Catalunya —y que inicia una clara descentralización del mapa teatral, concentrado siempre en la ciudad de Barcelona— es Temporada Alta de Girona/Salt, dirigido por Salvador Sunyer.

El Temporada Alta —que en sus inicios fue un ciclo breve de teatro, hasta que en 1996 dio un giro hacia su internacionalización— se define como puerta de entrada en Catalunya de nuevas producciones procedentes de otros países y del resto del Estado, como motor de creación, coproduciendo o colaborando en la producción de espectáculos con nuevos creadores y tendencias escénicas. El festival no decepciona. En su última edición, vimos a Darío Fo, a Peter Brook, a Kristian Luppá, a Christopher Marthaler, a Ian Lawers, un interesantísimo monográfico de teatro argentino... Hace años ya que los aficionados al teatro esperamos este festival de otoño, el Temporada Alta. En estos momentos, nos parece el más vivo de cuantos se organizan aquí.

### ENTRECULTURES (2004-2006)

Para terminar este recorrido, quiero recordar un intento interesante que lamentablemente



✓ *Un día*, de Mercè Rodoreda. Dir.: Calixto Bieito. Con Mònica Salvador y Margarita Minguillón. Festival Grec (1993). © Ros Ribas.

no tuvo continuidad: el festival Entrecultures de Tortosa (Tarragona), que desde 2004 y durante tres ediciones, pretendió que en la llamada Ciudad de las Tres Culturas<sup>8</sup> se mostrarán espectáculos de tradiciones diferentes a la occidental, que se pudieran ver puestas en escena multiculturales, provenientes de África, de los países árabes, de Israel, de Palestina, teatro ritual... Fue solamente un intento del incansable Ricard Salvat, que se quedó en la tercera edición por falta —una vez más— de financiación. Entrecultures estaba en la línea que he señalado al comienzo de este artículo: el festival que se origina para concentrar un determinado tipo de espectáculo, diferente al de los que se organizan como fiesta y muestra teatral —como la mayoría de los aquí comentados.

Éstos son, a grandes rasgos, los festivales teatrales más significativos de Catalunya —por supuesto, existen muchos más, pero de repercusión y trayectoria menor—. Tampoco son necesarios más, ciertamente, pero estaría bien que los ya existentes definieran mejor sus líneas de interés y de programación. Son líneas que tienen mucho que ver, por supuesto, con la política cultural del país o con una política en la cual la cultura no ocupa un lugar protagonista.

◀ *M-7 Catalonia*. Dramaturgia y dirección: Albert Boadella con la compañía Els Joglars. Escenografía: Fabià Puigserver. Festival Grec (1979). © Ros Ribas.

<sup>1</sup> El Teatre Grec es un hemisiclo construido a imagen y semejanza de los teatros de la Grecia clásica, con gradas de piedra y un escenario con foso en semicírculo. Se excavó en Montjuïc, una de las montañas que circundan la ciudad de Barcelona, con motivo de la Exposición Universal de 1929.

<sup>2</sup> Iniciativa del Ministerio de Información y Turismo que, en 1952, consistente en la organización de eventos teatrales, musicales (zarzuela y ópera) y coreográficos (danza clásica, popular) se realizaba por todo el territorio nacional, con el fin último de vender los beneficios del régimen franquista.

<sup>3</sup> Sitges es una localidad costera situada a unos 30 km al sur de Barcelona.

<sup>4</sup> Autores que trabajaron al margen de la vida cultural franquista, cuando no bajo la clandestinidad, unidos por un fuerte rechazo hacia la realidad presente. No llegaron a constituirse en un grupo formal ni crearon una escuela propia. Entre otros, pertenecieron al Nuevo Teatro Español Jerónimo López Mozo, Francisco Nieva, José Ruibal y Luis Riaza.

<sup>5</sup> La división se produjo cuando, en la última noche del Grec-76, la AAD se plantea unirse a la Asamblea de Catalunya, órgano unitario que reunía a partidos políticos y sindicatos, entre otras entidades, creado en 1971 con la finalidad de ejercer una oposición antifranquista. No todos los miembros de la AAD eran partidarios de la adhesión.

<sup>6</sup> Sigla de Confederación Nacional de Trabajadores, organización sindical de orientación anarquista.

<sup>7</sup> La edición de 2008, por ejemplo, ha contado con la participación de Jérôme Savary, el ballet de Roland Petit o Tamara Rojo, al frente del Royal Ballet de Londres.

<sup>8</sup> Ubicada en el punto en que se encuentran el Mediterráneo y el río Ebro, Tortosa fue una ciudad encrucijada desde la ocupación romana hasta el siglo XVII. Las tres culturas a las que se alude son la cristiana, la árabe y la judía.

MARIA-JOSEP RAGUÉ-ARIAS. Crítica de teatro y profesora titular de Artes Escénicas en la Universitat de Barcelona.



## NOTAS SOBRE LA HISTORIA DEL TEATRO VALENCIANO

# VOLUNTAD Y PASIÓN

Manuel Molins



Antes de presentar el brevísimo resumen sobre el teatro valenciano que se me ha encomendado, tal vez convenga aclarar algún punto previo para que se entienda mejor tanto nuestra problemática histórica y actual, como el sentido y la dimensión exacta que damos a la expresión “teatro valenciano”.

Con la expansión por la Península de los árabes-musulmanes a partir del siglo VIII, el territorio valenciano entró a formar parte de Al-Andalus oriental y su capital perdió su viejo nombre romano para ser conocida como Madinat al-Turab (la Ciudad del Polvo). Los diferentes reyes cristianos peninsulares se armaron para recuperar los territorios “invadidos” y con el Rey Jaime I, el “Barcelona” —como lo califican algunas crónicas árabes—, el territorio valenciano pasó a formar parte de la antigua corona aragonesa o catalana-aragonesa como prefieren llamarla algunos historiadores (Pièrre Vilar, etcétera).

De esta manera, Jaime I es el punto de partida de lo que somos hoy los valencianos, y su gran legado se concentra sobre todo en tres núcleos fundamentales: el derecho romano frente a la ley musulmana, la religión cristiana que articulaba Europa desde la caída del Imperio Romano y una lengua románica, el catalán, en su vertiente mayoritariamente occidental (Lleida, Andorra...). Con todo, Jaime I mantiene algunas zonas del interior con el aragonés, aunque el catalán pase a ser la lengua mayoritaria de las zonas costeras más pobladas y dinámicas.

➤ *Sabates de taló alt*, de Manuel Molins. Dir.: Albert Mestres. Con Carme Sansa y Aina Calpe. Teatre Tantarantana, Barcelona (2008). © Anna Padrós.

Con el tiempo, el catalán de los valencianos pasará a ser denominado también como “valenciano”, de la misma manera que el castellano de México puede llamarse “mexicano” o el de Argentina, “argentino” para indicar la variedad específica de un territorio dentro de la comunidad lingüística, con toda su riqueza y diferencias léxicas, morfosintácticas, fonéticas y prosódicas. Pero, como sabe toda la ciencia lingüística y filológica, esta variedad no rompe la unidad estructural e histórica.

Conviene tener esto claro porque desde algunos ámbitos políticos y de poder factual se ha venido negando la unidad abierta y dinámica del “valenciano” con el catalán, cosa que no se hace con el inglés de Nueva York y el de Manchester o el francés de París y el de Quebec.

Así, pues, si bien desde un punto de vista político, social o económico es valenciano todo aquel que vive y trabaja en el País Valenciano; no es lo mismo en el ámbito literario y de un teatro que utiliza la lengua como medio de expresión ya que, como sabemos, en estos usos la lengua es algo más que un adorno o medio de comunicación.

De esta manera, hay valencianos de expresión castellana cuyas obras forman parte de la literatura o el teatro castellano, y otros de expresión “valenciana” que se incluyen en el ámbito de la literatura o el teatro catalán. Nadie es más o menos que nadie a pesar de la ideología del bilingüismo, con sus diferentes minorizaciones, que pretende reducir el “valenciano” a un “patués” para uso privado y coloquial sin trascendencia pública ni literaria. De la misma manera que Max Frisch o Friedrich Dürrenmatt son dos dramaturgos suizos de lengua alemana, P. Barchino o Martí Domínguez son dramaturgos valencianos en “valenciano”. O sea, en la variedad del catalán que nos legó Jaime I y que es nuestra lengua propia. Por eso, mi exposición se limitará a hacer un breve recorrido por el teatro propio: el teatro valenciano en “valenciano”.

Dicho esto, podemos afirmar también que la pervivencia de nuestro teatro, como quizá la de toda nuestra lengua y cultura, es una historia de voluntad y pasión ya que las condiciones no nos han estado especialmente favorables por diferentes causas y contextos internos y externos. Pero eso es especialmente significativo en el ámbito teatral ya que la poesía o la prosa, creativa o no, puede degustarse en la soledad y el íntimo diálogo emisor-receptor, autor-lector, mientras que el

*El veneno del teatro*, de Rodolf Sirera, traducción de Pep Planas y Cristian Camerlynck, adaptación escénica de François Rey. Dir.: Panchika Velez. Théâtre Petit Herbetot, París (2004). © Arxii R. Sirera.





✓ *Cavalls de mar*, de Josep Lluís y Rodolf Sirera. Dir.: Josep Maria Flotats. Barcelona, Teatro Poliorama (1992). © Arxiu R. Sirera.

teatro, considerado en toda su complejidad, requiere, además, de la proclamación pública y la complicidad colectiva, lo cual se hace muy difícil, si no imposible, en etapas de prohibiciones, dictaduras y otros tropiezos económicos, empresariales o minorizaciones culturales de todo tipo como las que nosotros hemos sufrido.

En consecuencia, la historia del teatro valenciano es la historia de una línea rota y quebradiza como no podía ser menos dada nuestra singular historia política, sociocultural y lingüística. Una línea rota que las limitaciones de espacio me obligan a exponer de una manera esquemática e incluso con cierto tono "didáctico" para que se comprenda mejor y más rápidamente.

Podemos establecer tres grandes ciclos en nuestra diacronía: la Edad Media, del Renacimiento a la Renaixença del siglo XIX y el siglo XX: dictadura y democracia. En el presente trabajamos en este último periodo, si bien apuntaremos a ciertos referentes históricos de los dos primeros, ya que el teatro "culto" coincide con las manifestaciones parateatrales de raíces históricas que, aún hoy, afortunadamente perduran: el *Misteri d'Elx* y los *Misteris de Sant Vicent Ferrer*.<sup>1</sup>

La sombra de nuestro gran clásico Eduardo Escalante (1834-1895)<sup>2</sup> es alargada y su influencia se hará notar hasta bien entrado el novecientos y muy especialmente en el primer tercio hasta la Guerra Civil (1936-1939). En los primeros treinta años, apenas tenemos ninguna novedad reseñable y aunque la nómina de autores es muy grande, su cualidad y aportaciones es más bien baja: continúan con los viejos esquemas del sainete con pequeños

retoques formales y sin la gracia ni el ingenio de su gran maestro. Sin embargo, cabe destacar algunos nombres como el de P. Barchino, F. Hernández Casajuana o J. Peris Celda. Este último intentó en diversas ocasiones llenar de contenido el vacío formalismo del sainete dominante, como pueden indicarnos algunos de sus títulos: *Lo bolchevique del Carme* o *Més allà de la llei*. Hubo ciertas polémicas por renovar el género tanto desde el punto de vista estético como lingüístico, pero la atonía seguía siendo la norma general, a pesar de que en 1932 aparece una obra como *Lenin, escenes de la revolució* de J. Bolea y F. Almela.

Cuando en 1936 se produce el golpe militar contra la República, J. Peris Celda es el primero en poner sus bien conocidos recursos populares contra el alzamiento de corte fascista y el mes de setiembre de aquel año estrena *Cap ahí amunt anem*. Es la primera muestra de lo que algunos llaman "Teatro de Guerra" donde, además de sus grandes dotes para conectar con el público, Peris Celda muestra una decidida toma de posición con los valores republicanos. Más tarde, abandonarían estas posiciones y se uniría al bando de los franquistas vencedores.

A este primer intento de crear un "Teatro de Guerra", se añadieron otros autores como P. Barchino, con su obra *Els fills del poble*, entre otras. Pero en general, el teatro que se hizo en Valencia, capital de la República, está marcado sobre todo por los autores castellanos muy del gusto de los funcionarios, políticos o intelectuales que, obligados a abandonar el Madrid cercado y resistente, se trasladaron por un tiempo a esta ciudad hasta que tuvieron que marchar hacia Barcelona y el exilio.

Como es lógico, la dictadura franquista con su larga posguerra no ayudó en nada al teatro propio. Se mantenía el viejo sainete en los teatros de fallas y algunos, pocos, intentaban una cierta renovación desde teatros como el Alkázar o centros culturales como Lo Rat Penat. Cabe citar algunos nombres como el del animador cultural Llorenç Romaní o el director Josep M. Morera, junto con autores como Francesc de Paula Burguera, Rafael Villar o Martí Domínguez. Todos ellos, con diferentes tendencias y propósitos, intentaron mejorar y renovar nuestro teatro. Martí Domínguez, por ejemplo, defendía un teatro cristiano muy in-



## TEATRO CATALÁN: EVOLUCIÓN Y PRESENTE

fluido por ciertas corrientes del catolicismo abierto francés y consiguió unos magníficos resultados en su obra *No n'eren 10?* inspirado en el pasaje evangélico de la salvación de los diez leprosos. La obra, muy bien construida y con una lengua viva, ágil y correcta, más allá de la anécdota concreta, se abrió a una profunda reflexión sobre la gratitud y la generosidad.

Un último autor significativo de este periodo sería J. Alfonso Gil Albors, de muy variados estilos y recursos, que con su texto *Barracó 62* introdujo, a su manera, el existencialismo francés propugnado por J. P. Sartre.

El mundo estaba cambiando a marchas forzadas y el teatro valenciano apenas se movía, asfixiado por la falta de libertad del franquismo y la prohibición de la enseñanza de la propia lengua, sin la base social que había consumido el viejo sainete y con una incipiente clase media que, o bien mantenía los productos que le llegaban del centro asumiendo su condición de periférica o bien buscaba su libertad y su renovación fuera del teatro, porque el teatro no podía ofrecerle nada para las nuevas expectativas, deseos y aspiraciones que le inquietaban. En este marco de exigencia y de renovación ética, estética e ideológica surgió el Teatro Independiente valenciano (TIV, 1970-1978).

El TIV se configura con unas características diferentes tanto del teatro independiente catalán como del madrileño o castellano. Respecto del catalán, presenta una clara asincronía ya que en ese periodo el teatro independiente ya está prácticamente extinguido y, respecto del madrileño o castellano, el teatro independiente valenciano, para sus grupos y agentes

*Ombres de la ciutat*, de Manuel Molins. Dir.: Frederic Roda Fàbregas. Escenografía: Carlos Montesinos. Vestuario: ctc-La cantante Calva. Teatre Rialto (1991). © Vicente A. Jiménez.



más significativos, no es tanto un instrumento de lucha contra el tardofranquismo como una investigación abierta que busca sentar las bases del nuevo y futuro teatro valenciano en “valenciano”. Franco se muere, como se mueren todos los dictadores de la tierra, muy a pesar suyo. Lo importante es preparar el nuevo camino, abrir sendas mirando hacia Europa, tanto en la dramaturgia como en la dirección, la interpretación y los diferentes componentes creativos que conforman el hecho teatral. La lengua también: preparar una lengua útil, flexible, múltiple, adecuada, con conocimiento de sus registros, recursos e historia. Esto nos hacía a todos antifranquistas por definición ya que el “valenciano” aún estaba prohibido y la censura pervivía con la agresividad de quien se sabe a punto de morir y no quiere.

La nómina de grupos y personas es muy larga: Grup El Rogle, Grup 49, Carnestoltes, UEVO, PTV, Pluja, L’Horta Teatre, Llebeig de Denia, La Carátura, los hermanos Josep Lluís y Rodolfo Sirera, Manuel Molins, Juli Leal, Eduardo Zamanillo, J. Marín, Ximo Vidal, etc., etc. Junto a éstos había otros muchos grupos que pertenecían a los “frentes culturales” de los partidos clandestinos y/o emergentes tanto de la izquierda como de la extrema izquierda. Pero todos ellos desaparecieron en la medida en que la vida democrática se iba normalizando. Con todo, se pudieron realizar, en salas como el Teatre del Micalet o el Valencia-Cinema, diferentes muestras que confirmaron la gran vitalidad y solvencia de la mayor parte de los grupos y sus propuestas estéticas. Unas estéticas diversas y plurales para unos públicos nuevos, jóvenes, también diversos y plurales. Así, pues, se puede afirmar sin caer en el exceso que el TIV marca un antes y un después en toda la historia de nuestro teatro. Un antes y un después ético, estético y lingüístico.

En 1988, instaurada la democracia y con el Partido Socialista Obrero Español (PSOE) en el poder, se funda el Centro Dramático de la Generalidad Valenciana (CDGV) como un organismo autónomo de producción. Más tarde, ya con el Partido Popular (PP) en el poder (1995), el CDGV se convierte en Teatros de la Generalidad Valenciana (TGV) y pasa a ser una Dirección General dependiente de la Conse-



▼  
*Per què moren els pares*, de Carles Alberola. Dir.: Juan Mandil. Compañía Albená Teatre. Con Inés Díaz, Juan Mandil, Carles Alberola i Ortiz. Escenografía de Carles Alfaro Hoffman. Vestuario de Rocío Cabedo. Centre cultural Alacant (1996). © Jordi Plà.

jería de Cultura. Aparecen nuevos nombres y nuevas compañías (Albená Teatre, La Pavana, MOMA, Arden, Xarxa...), se crean escuelas privadas alternativas a la Escuela Superior de Arte Dramático (Estudio Dramático de Pablo Corral, La Escuela del Actor, Escuela de la Sala Escalante, OFF, etc.), una red de programadores por todos los pueblos de nuestro territorio y aparecen las llamadas Salas Alternativas (Sala Círculo, Carmen Teatro, Los Manantiales...). Hay más dinero público, sobre todo para “grandes eventos” con poca rentabilidad artística y mucho escaparate, aunque los presupuestos para el teatro nuestro de cada día suelen ser muy ajustados. Evidentemente todos estos años de democracia formal nos han hecho avanzar: una cierta normalidad y más posibilidades, pero no sé si existe más voluntad (política) y más pasión (estética) para profundizar en un teatro público en “valenciano” para todos los públicos.

<sup>1</sup> Después del descalabro del Imperio Romano y todo su teatro, el teatro occidental comienza a recuperarse al amparo de la liturgia católica medieval europea. Así florecerán todo un conjunto de Misterios que tratan, como no podía ser de otra manera, sobre pasajes bíblicos, vidas de santos y fiestas del calendario cristiano. Entre los diferentes “textos” que se han conservado, hay que destacar el *Misteri del Rei Herodes* o la *Degolla*, que trata de la matanza de inocentes hecha por este rey; el delicioso e innovador *Misteri d’Adam i Eva*, donde

Eva se presenta con toda la sabiduría y vivacidad de una joven valenciana de su tiempo y el gran *Misteri d’Elx* que aún se representa en el marco de la Fiesta de Elche, el 14-15 de agosto de cada año en la ciudad alicantina.

El *Misteri d’Elx* es un espectáculo sensacional declarado patrimonio de la humanidad por la UNESCO, donde se celebra el misterio de la ascensión de María con una música extraordinaria y una concepción del espacio y el tiempo de la narración que recoge diferentes tradiciones y donde se implica de manera activa el pueblo creyente. De esta manera, por acentuar las relaciones pragmáticas comunidad-espectáculo, el misterio se divide en dos partes que corresponden a los dos días de la fiesta, en la primera se representa la muerte de María y en la segunda su ascensión al cielo en cuerpo y alma. El hiato entre una parte y otra lo llena una procesión de la imagen yacente por las calles de la ciudad. Es como una especie de *entremés* espiritual que fortalece las relaciones misterio-público concreto y abraza no sólo la iglesia (espacio convencional de la representación), sino también la ciudad donde vive un público abigarrado y múltiple.

<sup>2</sup> El mejor sainetista valenciano fue y sigue siendo Eduardo Escalante. Su fórmula, a partir del esquema clásico del género, pervivió durante bien entrado el siglo XX e influyó sobre la mayoría de los dramaturgos valencianos que no tenían, en general, una gran formación académica ni conocimientos literarios o teatrales adecuados. El centro de la crítica escalantina lo ocupa la “coentor” de las clases medias y populares valencianas.

La “coentor” y sus derivados, “coent-a”, es un término de difícil traducción ya que, en un sentido literal, “coentor” equivale a “escozor” y “coent” a aquello que escuece o pica, picante, como una salsa o una herida. En sentido figurado, el valenciano coloquial abre su campo semántico y estas expresiones no sólo se refieren al escozor de una herida o al picante de una salsa, sino también al dolor o cansancio de un trabajo físico o psíquico y, sobre todo, a las situaciones o personas impertinentes, disonantes, ridículas, etc. Así, para Escalante, es “coent” (ridículo, impropio...) el señor mayor que pretende a la jovencita contra toda lógica y buen sentido; es “coent” quien presume de un dinero que no tiene o de una lengua que no conoce. En una palabra, la “coentor” escalantina es un mecanismo de denuncia satírica de todas aquellas personas que maquillan y no aceptan su identidad ni su realidad personal social y de todas aquellas situaciones en que se fanfarronea, se oculta o distorsiona la realidad.

**MANUEL MOLINS.** Dramaturgo, profesor y ensayista teatral.

## UNA EXPRESIÓN DE LA ETAPA DEMOCRÁTICA DE FIN DE SIGLO

# LA CONTEMPORANEIDAD COREOGRÁFICA EN CATALUNYA

Ester Vendrell

### ANTECEDENTES HISTÓRICOS

La evolución de la danza en Catalunya viene determinada por tres grandes periodos históricos que coinciden con tres etapas de organización política del país. El primer tercio del siglo xx de Monarquía y República hasta el final de la Guerra Civil (1936-1939) representados por una apertura política, social así como de asentamiento de las bases culturales de la Catalunya moderna iniciadas en la Renaixença (siglo xix) y continuadas en el modernismo y el novecentismo, que coincidieron a nivel danzario con la entrada de las corrientes renovadores del movimiento así como las nuevas estéticas de danza del siglo xx. Los años de la dictadura franquista (1939-1975) truncaron la fluidez y contacto con los movimientos de vanguardia, condicionaron la continuidad de las iniciativas pedagógicas y artísticas de la etapa anterior, y significaron el desarrollo interno de una cultura coreográfica "condicionada" por ideologías, estéticas y poderes fácticos, dominados esencialmente por el incipiente desarrollo del ballet y por compañías privadas de flamenco y danza española. La etapa democrática iniciada con la muerte del dictador (1975) ha supuesto el establecimiento y desarrollo de las bases de la coreografía contemporánea, una eclosión de grupos y diversidad artística, así como la democratización del arte, la cultura y la conquista de nuevos y más amplios públicos, a partir de un fuerte acento institucional.

### AIRES DE MODERNIDAD

Los años sesenta fueron años de apertura y resistencia cultural, de lucha por no quedarse atrás respecto a las corrientes internacionales del arte que como no llegaban por las vías ordinarias, tuvieron que ser importadas por los artistas.

En el terreno de la danza los signos de modernización tuvieron un nombre propio: Anna Maleras, quien introdujo las técnicas de la danza moderna y el jazz a partir de su estudio privado, abierto en Barcelona en 1967, fruto de su estancia en la escuela de Rosella Hightower de Cannes.

Por influjo de la misma Anna Maleras, se introdujeron las técnicas de danza moderna y jazz en el Institut del Teatre de Barcelona

a principios de los setenta, coincidiendo con la presencia e invitación de José Lainez<sup>1</sup> para impartir docencia en danza contemporánea y talleres creativos. A él le siguieron varios profesores internacionales de diferentes técnicas de danza moderna que sirvieron para establecer las bases del futuro departamento de danza contemporánea, inaugurado en 1980 y cantera de muchos creadores y bailarines.

La primera modernidad coreográfica vino también representada por las propuestas y concepciones de Toni y Cesc Gelabert, que transportaron los conceptos de la vanguardia plástica de los núcleos de Eina y Elisava a la danza y el *performance* a principios de los años setenta.

En sintonía con el entusiasmo de los primeros años democráticos, así como la libertad de expresión recién estrenada, maestros y alumnos del Estudio Anna Maleras como del Institut del Teatre crearon las primeras coreografías exhibidas en muestras de danza,<sup>2</sup> sirviendo de génesis de los primeros grupos independientes. Así pues, entre los años 1975 y 1982 el panorama de la danza lo lideran formaciones como Cesc Gelabert, El Ballet Contemporani de Barcelona, Grup Estudi Anna Maleras, Heura, L'Espantall, Compañía de Dansa Ramón Solé, Acord, Ballet Experimental de l'Eixample, Ballet Joan Tena y un largo etcétera. De manera generalizada, la estética de estos grupos responde a una danza expresiva, de base emotiva que destella influjos estilísticos de la danza moderna americana y del entonces referente Maurice Béjart. Algunos creadores empiezan a trabajar a partir de planteamientos más formales, abstractos y experimentales fruto del influjo de las aportaciones de Merce Cunningham, que empezaban a penetrar de manera indirecta e intuitiva.

Este movimiento coreográfico incipiente tuvo su reconocimiento internacional con los premios coreográficos obtenidos en reputados concursos internacionales como el de Bagnolet, Nyon o Colonia. Así pues las coreografías *Ausencia*, *Anells sense dits*,<sup>3</sup> *Pasacaglia*<sup>4</sup> y *Laberint*<sup>5</sup> sirvieron para conectar internacionalmente el panorama coreográfico catalán con el resto de Europa, y tomar conciencia de lo que estaba sucediendo.



▼  
Cesc Gelabert y Lydia Azzopardi. © Outumuro.

Los años de transición política del país (1976-1982) fueron años de un dinamismo de la sociedad civil y transformaciones culturales impresionantes. Con la llegada de los primeros ayuntamientos democráticos (1979) se pudieron vehicular también las primeras muestras y festivales permitiendo la penetración de toda la vanguardia escénica internacional, pendiente desde hacía años. El Festival Internacional de Teatro de Sitges, dirigido por Ricard Salvat, el Festival Grec de Barcelona,<sup>6</sup> La Fira del Teatre al Carrer de Tàrraga, el Festival de Danza de Castelldefels y un largo etcétera fueron los escenarios puente de llegada de vanguardia y de promoción de grupos locales.

Otro núcleo determinante para el desarrollo y fomento de la danza contemporánea en Catalunya así como de repercusión nacional, fue la creación de La Fábrica.<sup>7</sup> Este espacio de



▼ *Réquiem* (Verdi). Coreografía: Cesc Gelabert y Lydia Azzopardi. Escenografía y vestuario de Fabià Puigserver. Teatre Lliure (1987). © Ros Ribas.

formación funcionó también como espacio de exhibición, convirtiéndose de esta manera en la plataforma de lanzamiento de futuros coreógrafos.

#### LA DÉCADA DORADA

Las elecciones legislativas de 1982, con la victoria del PSOE, marcan el fin de la transición política de España y el inicio de una nueva etapa a nivel de organización del país, de desarrollo institucional así como de despliegue de las primeras políticas culturales y educativas del periodo democrático. Catalunya estaba inmersa en la construcción de una etapa histórica y esperanzadora desde la recuperación del gobierno autónomo de la Generalitat de Catalunya, el nuevo Estatuto de Autonomía y las elecciones autonómicas que dieron la Presidencia del Gobierno catalán a Jordi Pujol.

En este nuevo contexto de país, iba a desarrollarse la cultura coreográfica de fin de siglo, marcada sobre todo por un fuerte componente institucional. Tres fueron los grandes ejes que articularon las políticas de las artes escénicas de estos años: la política de las subvenciones, el fomento de la juventud con una nueva generación de creadores, y la construcción de equipamientos e infraestructuras culturales, paralela a la creación de festivales, muestras y exhibiciones por toda la geografía del país.

Respondiendo a estos grandes ejes, el contexto coreográfico de Catalunya se vio influenciado por el enriquecimiento que supuso la llegada masiva de la vanguardia escénica contemporánea a partir de la inauguración del Mercat

de les Flors (1985) junto a otros festivales y muestras, dando a conocer el teatro danza, la danza butoh, la danza posmoderna americana, la nueva generación de creadores belgas, franceses y británicos, así como muchas otras propuestas procedentes del teatro visual, el teatro gestual, de objetos y nombres célebres de la escena internacional. Estos protagonistas acompañaron y alimentaron el imaginario de los jóvenes creadores locales, a la vez que conformaron un público esencialmente urbano y marcaron el listón de la producción y de la realidad internacional.

Partiendo de la realidad de los grupos y formaciones existentes gestados a finales de los setenta y principios de los ochenta, se dibujará el nuevo mapa de los creadores de esta nueva etapa, conocidos también como la generación de los ochenta, que en definitiva han sido la cara visible y los representantes culturales de esta etapa cultural de fin de siglo y de la democracia.

Del referente incuestionable de Heura, surgieron Mudances (1984), liderada por Angels Margarit, y la Compañía de Danza Avelina Argüelles (1981), además de algunos creadores independientes.

Cesc Gelabert sumó cualidades artísticas con Lidia Azzopardi, inaugurando la compañía Gelabert/Azzopardi después de unos trabajos a dúo. Con *Disfigurat* (1985) se inició una larga trayectoria de compañía con más de veinte años de referencia incuestionable. Danat Danza surgió de la unión de esfuerzos entre Sabine Dahrendorf y Alfonso Ordóñez (1984-2000). *La vida breve de La Dux* (1984-1987) dio paso a una de las compañías más

▲ *Carmen*. Coreografía y dirección: Ramon Oller. Compañía Metros. Escenografía: Joan Jorba. Vestuario: Mercè Paloma. Estreno XVII Festival Castell de Perelada (2003). ([www.metrodsansa.com](http://www.metrodsansa.com))



potentes y con personalidad del contexto coreográfico hasta la actualidad: Mal Pelo (1989). En 1985 se materializan las compañías Metros, de Ramon Oller, y Tránsit, de Maria Rovira, así como Lasiti de Francesc Bravo. Hubo motivación también para una compañía de danza neoclásica, dirigida por Guillermina Coll: Dart Companyia de Dansa.

Lanónima Imperial se presentaría como tal en 1986, después de ganar el primer premio de coreografía Ricard Moragas con un fragmento de *Eppur si muove*. La compañía Nats Nus, de Toni Mira, se materializaría en 1989, después de algunos reconocimientos coreográficos. Marta Almirall empezaría a acotar su formato y estética para público infantil, liderando la compañía Roseland Musical.

La década cerraría con el nacimiento del grupo Búbulus, dirigido por Carles Salas, y el Grupo Senza Tempo (1991) a partir de la presentación del primer trabajo que lleva el mismo nombre.

Estos grupos catalanes se movían por la nueva geografía de festivales y programaciones nacionales e internacionales como la cara visible de la contemporaneidad y la vanguardia de un joven país democrático que se exhibía al mundo a partir de los Juegos Olímpicos de Barcelona 1992, y donde Catalunya se identificaba con vanguardia y vitalidad, como bien mostró la prestigiosa Biental de Danza de Lyon 1992.

A lo largo de esta década, se firmaron obras interesantes por su temática, estética e innovación coreográfica, como *Le ciel est noir*, de Isabel Ribas (teatro danza); *Mudances* y *Kolbebasar* (formalismo y minimalismo), de Angels Margarit; *Caligrama*, de Dinora Valdivia, para el BC3 (danza humanista y poética); *Paralelas y superficies*, de Avelina Argüelles (danza y poesía de objetos); *Nofres, Solos a solas* y *Qué pasó con las magdalenas*, de Ramon Oller (teatralidad, lirismo y humor). Gelabert/Azzopardi firmaron *Disfigurat*, *Réquiem* y *Belmonte* (obras de arte total) y Lanónima Imperial ofreció *Eppur si muove* y *Cástor y Pólux* (fiscalidad y multifocalidad coreográfica). La compañía Tránsit brilló con *El pols de l'àngel*; y Mal Pelo sorprendió con *Quarere* y *Sur Perros Sur* (teatro danza de base humanista), mientras que Danat Danza alcanzó el reconocimiento internacional con



## TEATRO CATALÁN: EVOLUCIÓN Y PRESENTE

la presentación de *Bajo cantos rodados hay una salamandra* (fiscalidad y expresividad con influjos del folclore leonés), en el Teatro de la Ville de París.

### ÚLTIMA ESCENA

Los Juegos Olímpicos de 1992 vinieron a marcar un punto de inflexión en el devenir de la vida política, económica y cultural de nuestro país. El contexto de los años siguientes vendría marcado por un creciente capitalismo y una globalización también cultural. Europa vendría a ampliarse enormemente y el papel de Catalunya en España también cambiaba. Empezaba a intuirse un cambio de ciclo político que fue efectivo con la alternancia del Partido Popular al frente del país. Por otra parte, en Catalunya seguía el gobierno de la Generalitat, liderado por Jordi Pujol, y con ello el evidente signo de continuismo en

*Arbre de te*. Coreografía de Àngels Margarit. Con Cristina Moura y Joan Palau (1997). © Ros Ribas.



las políticas, también culturales. Habría que esperar a los nuevos gobiernos tripartitos a principios del siglo XXI para intuir cambios en los planteamientos culturales.

En este contexto se desarrolla una nueva etapa de la historia coreográfica de Catalunya, marcada esencialmente por nuevos protagonistas y, en definitiva, por una nueva generación de creadores que intentan hacerse un lugar al lado de los más representativos.

A nivel institucional se puede hablar en términos generales de políticas de continuismo y desaceleración en la programación internacional, a excepción de dotar a la danza de un teatro propio de medio formato, L'Espai de Música i Dansa (1992), que serviría de plataforma de lanzamiento de una nueva generación de grupos locales.

Por circunstancias diversas, La Fàbrica cierra sus puertas y, como respuesta a la orfandad que supone la pérdida de un espacio pedagógico, y sobre todo un espacio de exhibición de trabajos en proceso, se da a conocer en 1992 el proyecto privado de La Porta

(1992). La necesidad de nuevos espacios para trabajar hará que un grupo de creadores emergentes unan sus esfuerzos para fundar La Caldera (1994),<sup>8</sup> hervidero de ideas, local de ensayo y, desde los últimos años, espacio de creación de danza y artes escénicas contemporáneas. Paralelamente a ofrecer cursos con profesores internacionales, La Caldera ofrece residencias artísticas a jóvenes emergentes.

A lo largo de estos años noventa, penetran las grandes aportaciones de las técnicas *release*, *body contact* y todo el trabajo somático, transformando el lenguaje de movimiento de muchas compañías. También se abandonarían ciertos planteamientos formales, minimalistas y abstractos dominantes en los años ochenta,

para dar paso a una mayor expresividad proveniente, en definitiva, de la internacionalización del teatro danza como género escénico por excelencia.

En este nuevo contexto, ya sea surgidos de las filas del Institut del Teatre de Barcelona, de La Fàbrica, de bailarines de las formaciones coreográficas anteriormente citadas o procedentes de experiencias Internacionales, se suceden un buen número de nuevas compañías y creadores que, en definitiva, vienen a enriquecer el panorama coreográfico ofreciendo propuestas esencialmente expresivas, comunicativas, directas, más virtuosas y menos formalistas.

Así pues, daríamos la bienvenida a la compañía Mar Gómez con su humor y comedia como elementos característicos, a Andrés Corchero y sus propuestas procedentes de la danza butoh, así como a dos compañías que apostaban por la fusión de la contemporaneidad coreográfica junto a los lenguajes del flamenco y la danza española, representados por *Increpación Danza* y *Color Danza*.

Dos creadoras, revelación de estos años noventa, fueron Marta Carrasco —con su poética plástica y sensorial y una capacidad de seducción y comunicación únicas—, así como Sol Picó, quien exploraba y sintetizaba elementos performáticos, del teatro de calle, de objetos y la música rock, no exentos de una gran dosis de provocación.

A lo largo de la última década de fin de siglo, surgirán nuevas compañías de danza que explorarán otros territorios. Entre los grupos

*Eterno? Això sí que no!* Dirección: Marta Carrasco. Con Marta Carrasco, Fuensanta Morales, Ricardo Moya y Xavi Sáez. Festival Internacional de Teatre Temporada Alta, Girona (2003). ([www.martacarrasco.com](http://www.martacarrasco.com))



más físicos y danzados, podríamos señalar Thomas Noon dance, Erre que Erre y Cobos Mika Dance. Del colectivo de creadores de La Caldera, destacaríamos a Alexis Eupierre y su Lapsus Danza, con propuestas que investigan formalmente las posibilidades de las artes plásticas, el video y la instalación, con discursos que destellan perspectivas y preocupaciones sociológicas.

De la factoría General Eléctrica (1997-2001) —colectivo de artistas multidisciplinares liderados por el director teatral Roger Bernat y Tomás Aragay—, nacería a principios del siglo XXI una generación de creadores que vendrían a cuestionar las fronteras de los lenguajes y los modelos de presentación inspirados por una revisión de los principios performáticos, del teatro danza y la danza conceptual, no sin cierta dosis *d'enfants terribles*. Sónia Gómez y la Sociedad Doctor Alonso son actualmente sus máximos exponentes.

Dos plataformas también decisivas en el contexto de la coreografía de fin de siglo, pero antitéticas en sus planteamientos y concepciones, serían la IT Danza Jove Compañía,<sup>9</sup> y las propuestas coreográficas generadas a partir de la plataforma de La Porta.

Mientras IT Danza nos ha ofrecido un repertorio contemporáneo internacional, único

*A la nit ferida pel raig*, de Lanònima Imperial / Juan Carlos García. Con Nicolaas Marckmann, Anna Roblas, Jordi Vilaseca, Virginia Folgado, Iris Heitzinger y Yester Mulens (2006). © M&G. ([www.lanonima.com](http://www.lanonima.com))



entre las compañías del contexto coreográfico catalán, abordando estilos que van desde Jiri Kylian, Ohad Naharin, Wim Wandekeybus o Rui Horta, las propuestas de La Porta nos han acercado a los creadores más alternativos, conceptuales y experimentales de la escena europea actual.

A todos estos grupos y propuestas, cabría añadir otros nombres de creadores y compañías como Iliacán, Malqueridas Creacions al Límit, Beбето Cidra, Roberto G Alonso, el colectivo Las Santas, vinculado al espacio La Poderosa, y la Plataforma La Mekánica.

Por último, no hay que olvidar a aquellos bailarines que emigraron y que han hecho carrera como coreógrafos fuera de nuestras fronteras, esencialmente en el contexto europeo como: Roberto Olivan, Salva Sanchis, Rafael Bonachela o el emergente Dani Caietano Soto.

En definitiva, estos largos treinta años de historia coreográfica han escrito el capítulo más rico y prolífico de la danza catalana de todos los tiempos, han servido para conectar Catalunya con el mundo coreográfico internacional y han supuesto una de las aportaciones más ricas y plurales que haya generado el contexto de las artes escénicas de Catalunya en general.

<sup>1</sup> Bailarín, coreógrafo y pedagogo vasco (San Sebastián, 1941), es considerado el pionero de la danza contemporánea en España. Después de una carrera profesional como bailarín en el Het National Ballet (1963-1969), a su regreso creó la primera compañía de danza contemporánea independiente Anxa (1969). Su presentación en el Teatro Capsa de Barcelona (1973) provocó tal admiración que fue contratado por el Institut del Teatre, donde trabajó en la sección de danza impulsando el Departamento de Danza Contemporánea con sus clases técnicas y talleres de composición. A su regreso al País Vasco, prosiguió su carrera pedagógica en el Conservatorio de Danza de Pamplona, y su carrera creativa con el grupo Yauskari.

<sup>2</sup> En 1978 el Institut del Teatre organiza la Primera Mostra de Dansa.

<sup>3</sup> Coreografía de Avelina Argüelles para el grupo Heura.

<sup>4</sup> Coreografía de Gilberto Ruiz Lang para el Ballet Contemporani de Barcelona.



▼ *Mira'm*, de Marta Carrasco. Dirección: Marta Carrasco y Pep Bou. Con Pepo Blasco, Carme González, Adrià González, Cristina Sirvent. Vestuario: Andreu Sánchez. Festival Internacional de Sitges (2001). ([www.martacarrasco.com](http://www.martacarrasco.com))

<sup>5</sup> Coreografía colectiva del grupo Heura.

<sup>6</sup> En 1976 se dio la primera edición con la voluntad popular de ofrecer un festival y programación de servicio público. Es incuestionable que el Festival Grec ha sido una de las plataformas más determinantes para la consolidación y acercamiento de las artes escénicas internacionales, los creadores locales y el público.

<sup>7</sup> El nombre de La Fábrica responde al hecho de ser una antigua nave industrial reconvertida en espacio pedagógico y de exhibición que inauguró Toni Gelabert en 1981, fruto de su experiencia pionera en el terreno de la coreografía/performance junto a su hermano Cesc Gelabert en los incipientes años setenta. Tras una larga estancia en la ciudad de Nueva York, entre finales de los setenta y principios de los ochenta, apostó por la creación de un espacio pedagógico multidisciplinar en torno a técnicas corporales y de danza.

<sup>8</sup> Los grupos y creadores fundadores de La Caldera fueron: Toni Mira, de Nats Nus; Carles Salas, de Búbulus; Álvaro de la Peña, de Iliacán; Carlos Mallol e Inés Bozza, de Senza Tempo; Maria Rovira, de Tránsit; Montse Colomé como creadora *free lance*; Sol Picó y Lipi Hernández, de Malqueridas, y Alexis Eupierre, de Lapsus Danza.

<sup>9</sup> Las siglas IT corresponden a Institut del Teatre y se trata de una compañía concebida en 1997, dentro de la estructura institucional de la escuela oficial de danza, dependiente de la Diputación de Barcelona, con el objetivo de establecer un puente entre los alumnos graduados y la vida profesional. Esta compañía ha estado dirigida desde sus inicios por Catherine Allard (ex bailarina del Nederlands Dans Theater y de la Compañía Nacional de Danza, dirigida por Nacho Duato).

ESTER VENDRELL. Periodista y crítica especializada en danza.

## Centro Cultural José Martí

Dr. Mora 1, Centro.

### Email la Cibercomedia

Martes de octubre y noviembre, 19:30 hrs.

Entrada Libre



## Centro Cultural José Martí

Dr. Mora 1, Centro.

### La Última Parada

Viernes de noviembre, 19:30 hrs.

Entrada Libre



## Teatro Sergio Magaña

Sor Juana Inés de la Cruz, 114 col. Sta. Ma. la Ribera

### Salas de Urgencia

Presenta:



## Teatro Benito Juárez

Villalongín 15, Col. Cuauhtémoc.

### En la noche cuando no sueño

Del 20 de septiembre al 26 de octubre Sábados y domingos, 13:00 hrs.\*

\$ 60.00 general, 50% estudiantes, maestros e INAPAM  
\* EXCEPTO SÁBADO 4 Y DOMINGO 5 DE OCTUBRE



## Teatro de la Ciudad

Donceles 36, Centro Histórico

### THE ALUMINUM SHOW

Viernes 3 de octubre, 20:30 hrs.;  
Sábado 4 de octubre, 13:00 y 20:00 hrs. y  
Domingo 5 de octubre, 13:00 y 18:00 hrs.

Luneta y 1er. Piso central: \$600.00;  
1er Piso lateral: \$450.00  
Anfiteatro: \$350.00 Galería: \$150.00.  
50% estudiantes, maestros e INAPAM



## Centro Cultural José Martí

Dr. Mora 1, Centro.

### Tercer encuentro de Teatro Independiente

Jade Evolucionarte

Sábados 11, 18 y 25 de octubre, a partir de las 13:00 hrs.  
Todos los domingos 5, 12, 19 y 26, 12:00 hrs.

Entrada Libre



## Izazaga 734 y

### Unplugged

Apuntes épicos sobre Galateo Cervantes

Todos los martes de octubre y 4 de noviembre, 19:00 hrs.  
\$60.00 general. 50% estudiantes, maestros e INAPAM

## Teatro Benito Juárez

Villalongín 15, Col. Cuauhtémoc.

### Tonelada de Luz

Del 19 de septiembre al 26 de octubre

Viernes, 20:30 hrs.; sábados, 19:00 hrs. y Domingos, 18:00 hrs. \$ 150.00. 50% estudiantes, maestros e INAPAM



Informes: 5662 7680 exts. 112 y 153 [www.cultura.df.gob.mx](http://www.cultura.df.gob.mx)

LO MEJOR DEL TEATRO LATINO EN BAJA CALIFORNIA



F R O N T L E A R

L A



GobBC  
GOBIERNO DEL ESTADO

INTERNATIONAL LATINO THEATRE FESTIVAL OF LOS ANGELES



MÉXICO - ESPAÑA - CHILE - PERÚ - ESTADOS UNIDOS  
[www.fitla.org](http://www.fitla.org)

del 29 de octubre al 23 de noviembre de 2008

MEXICALI - TIJUANA - ENSENADA - TECATE - ROSARITO



# Cartelera Bellas Artes

## Teatro - Danza



**Compañía Nacional de Danza**  
 45° Aniversario      Directora: Sylvie Reynaud  
 XXVIII Temporada de  
**El Cascanueces**  
 (versión tradicional)

Música: Piotr I. Tchaikovsky  
 Coreografía: Nina Novak, sobre la original de Lev Ivanov.  
 Libreto: Marius Petipa, basado en la versión de Alejandro Dumas del cuento de E.T.A. Hoffmann  
 Diseño de escenografía: Laura Rode  
 Diseño de vestuario: Carlo Demichelis  
 Diseño de iluminación: Víctor Flores  
 Efectos especiales: Alejandro Jara y Grupo Profesional de México

**DICIEMBRE**  
 Sábado 13, miércoles 17, jueves 18, viernes 19 y martes 23, 19:00 hrs.  
 Domingo 14, 12:30 hrs., / Sábado 20, 16:00 y 19:00 hrs.  
 Domingo 21, 12:30 y 17:00 hrs.

**Auditorio Nacional Reforma y Campo Marte**



**TEATRO EL GALEÓN**  
**El Gigante Gargantúa**  
 Festín de dimensiones  
 sobrehumanas, basado en la  
 novela de Francois Rabelais  
**Compañía Divádo**  
 Adaptación y dirección de escena:  
 Mercedes de la Cruz  
 Con: Yanet Miranda,  
 Juan Carlos Medellín,  
 Alejandro Arce, entre otros.  
**Sábados y domingos, 13:00 hrs.**  
 Edad mínima 6 años  
 Hasta el 7 de diciembre



**TEATRO ORIENTACIÓN**  
**Moliere,**  
**el hipocondriaco**  
 De Arnaud Charpentier y  
 Fermín Zúñiga, sobre Moliere  
 Arnaud Charpentier, dirección  
 Con: Miguel Flores,  
 Ofelia Córdoba y Carlos Cobos.  
**Jueves y viernes, 20:00 hrs.**  
**Sábados, 19:00 hrs.**  
**Domingos, 18:00 hrs.**  
 Hasta el 19 de octubre



**TEATRO EL GRANERO,**  
**XAVIER ROJAS**  
**Grupo 55**  
**Hombrecito**  
 Larry Silberman, autor y director  
 Con: Tizoc Arroyo, Flor Sandoval,  
 Salvador Jiménez, entre otros.  
**Sábados y domingos, 12:30 hrs.**  
 Edad mínima 4 años  
 Hasta el 7 de diciembre



**TEATRO ORIENTACIÓN**  
**Los gemelos divinos,**  
**las aventuras Hun e Ix**  
 Adaptación del Popol Voh de Marilú  
 Carrasco y Giovanna Cavasola  
**Compañía Las Mentirosas**  
 Con: Giovanna Cavasola,  
 Marilú Carrasco y el músico  
 Ismael Palomares  
**Sábados y domingos, 12:30 hrs.**  
 Edad mínima 6 años  
 Hasta el 7 de diciembre

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.

**GOBIERNO FEDERAL**



www.bellasartes.gob.mx

Programación  
sujeta a cambios

Centro Cultural del Bosque  
Paseo de la Reforma y Campo Marte

Informes: 5282 1964  
Lada: 01800 904 4000

www.cnca.gob.mx



**Vivir Mejor**

CARTELERA DIVERSA Y VARIADA

## TEATRO EXPERIMENTAL DE JALISCO

Adán Ahbenamar Delgado Santillán

De todo un poco se ha presentado en el Teatro Experimental de Jalisco. Gracias a su programación, el público ha podido disfrutar teatro, danza y un IV Festival Internacional de Títeres; más de 17 espectáculos, entre los que hubo más de 9 estrenos que hicieron que el primer semestre del año fuera muy fructífero.

Abrimos el año con el grupo de danza Gineceo y su trabajo *Escala 9. Gritos a la indiferencia*; y en teatro, *Esperando a Godot*, obra que fue todo un éxito en taquilla y mostró una gran calidad, en un trabajo que ya se había presentado el año anterior y que volvió a ofrecer buenas actuaciones con un texto montado en *clown* que fascinó al público, logrando extender su temporada al mes de febrero.

Ya instalados en este mes, Alfonsina Riosantos nos dejó apreciarla con su espectáculo *Autorretrato*. La calidad, precisión, técnica e interpretación son cualidades de esta bailarina que se atreve a experimentar en una rama que domina.

El productor José Bonilla nos vuelve a presentar *Guerrilla en Guanatos* en una corta temporada, sin lograr enganchar al público, quizá por tratar un tema para adultos actuado por jóvenes, lo cual hizo que éstos no entendieran el trasfondo del texto.

La Universidad de Colima fue nuestra invitada en marzo, presentando *Una visita inoportuna* y *Los arrimados*, trabajos ambos realizados bajo la dirección del maestro Rafael Sandoval, quien así volvió a la que fue su casa por muchos años: el Teatro Experimental, donde el público se dio cita para ver los montajes del "maestro", con nuevos valores y el apoyo de sus actores de cabecera. Los asistentes revivieron la época en que era casi una obligación ver el trabajo del "maestro".

En el mes del niño se presentó *Sobre la tela de la araña*, montaje bien recibido por el público infantil y sus padres. Gracias a las excelentes actuaciones y música en vivo, este montaje nos divirtió todos los domingos, en una producción del IIE llevada a cabo por el grupo A la Deriva Teatro, bajo la acertada dirección de Fausto Ramírez.

Los estrenos tuvieron su fuerte este mes, aunque no todos con el mismo éxito. *Círculos en el jardín* fue uno de ellos y contó con la dirección de Moisés Orozco, en un trabajo

que no terminó de gustar al público, aun cuando tuvo un gran despliegue de publicidad. *De la calle*, por el contrario, fue bien acogida por los asistentes, y los alumnos del CUAAD, de la carrera de teatro, fueron los encargados de esta puesta en escena.

Otro estreno fue *Filoctetes*, un muy buen montaje, bien producido, realizado y actuado. Experimentando con el espacio, esta obra se presentó en el sótano del teatro, logrando una atmósfera y ambientación oscuras, húmedas y sórdidas que envolvieron a los asistentes adentrándolos en el mundo marginal al que fue enviado Filoctetes.

*La divina comedia* se presentó, en su tercera temporada, con algunos cambios en el reparto, no logrando tener la fuerza de sus anteriores presentaciones, aunque la producción y el esfuerzo físico de los actores y bailarines se agradece y hacen de éste un espectáculo digno de verse.

El IV Festival Internacional de Títeres tuvo una gran afluencia de público, exhibiendo obras de España, Perú, Canadá, Italia, Chile, D. F., Guadalajara, Morelos y Colima, con trabajos de muy buena calidad y en los que hubo desde títeres de gran formato hasta marionetas hechas con los dedos.

Anzar, con su espectáculo *Umbilicus*, nos dio el último estreno del primer semestre. Bajo la dirección de Diego Piñón, este trabajo experimental presenta una visión del ser humano mediante excelentes ejecuciones de los bailarines y una música envolvente.

Por último, la obra *Extraños* regresó con su segunda temporada a este foro, dando muestras de un gran trabajo con un nuevo elenco; el público quedó satisfecho por el despliegue de tecnología y buenas actuaciones, así como por la interesante historia que presenta.

Así pues, el resultado del programa del Teatro Experimental de Jalisco en este primer semestre puede considerarse satisfactorio dada la diversidad y gran aceptación de los montajes presentados.

ADÁN AHBENAMAR DELGADO SANTILLÁN. Actor, licenciado en artes escénicas por la UDEG, actualmente es administrador del Teatro Experimental de Jalisco.

Ser, no actuar, es la gran encomienda que se nos ha dejado en Guadalajara después de haber tenido por estas tierras cinco cursos de *clown* impartidos por Alex Navarro y Carol Dream entre 2006 y 2008.

La idea de que cada día el actor debe ser más preparado nos asalta con mayor fuerza, y es por esto que desde 2006 Thespis Teatro se da a la tarea de prepararse en el arte del payaso. Con el apoyo del Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Jalisco, pudimos tener por primera vez en Guadalajara a Alex Navarro (Barcelona) y Carol Dream (Inglaterra), en diciembre de 2006. En este primer encuentro con el payaso surgieron un par de cursos, 45 participantes de diferentes estados de la República, como Monterrey, Veracruz, San Luis Potosí, Sonora, Durango, Coahuila y D. F., formaron parte de esta grata experiencia de involucrarnos con la nariz roja.

Pero no podíamos quedarnos sólo con los cursos, necesitábamos hacer una comprobación de la enseñanza que habíamos recibido y para esto se realizó el montaje *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett, bajo la técnica de *clown* que habíamos recibido de Navarro y Dream. Este montaje, dirigido por Sara Isabel Quintero, vio luz en agosto de 2007, teniendo una grata respuesta del público local.

Para la realización de este montaje se tuvo especial cuidado en no perder la idea original



EL CLOWN EN LA ESCENA TEATRAL DE GUADALAJARA

# ABRILLANTANDO NARICES ROJAS

Humberto Armas



de Beckett; lo que queríamos era aderezarla con el *clown* y darle un giro para acercarla a los nuevos públicos, lo cual resultó. La experiencia de este montaje, junto con las críticas de especialistas en Beckett han sido lo que nos ha animado a seguir adelante con el payaso, y lo que seguía era tener más especialización, así que en julio de este año hemos repetido la experiencia de los cursos de *clown* en Guadalajara, ahora con tres cursos, uno de ellos llamado “Dando el salto”, para reafirmar y especializarnos en la técnica del payaso, y dos más llamados “No actúes como payaso, sé un payaso”, éste como iniciación en

este arte. De nuevo congregamos a personas de 10 estados de la República, todos con la idea de reír durante tres días y sacar la parte más estúpida de cada uno (esencia del payaso).

La fuerza que retoma el payaso en la escena local es importante y habrá que seguirla con cuidado, podrá ser un camino para llegar a la creación de un nuevo público que hace falta en nuestra comunidad. La visión del payaso es diferente, lúdica, simple, vulnerable, y esto —aunado a un buen texto dramático o a una buena rutina— es un imán que atrae al público. Para la comproba-

➤ Todas las fotos son de *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett, dir. de Sara Isabel Quintero. © Archivo del grupo Thespis Teatro.

ción de estos nuevos cursos, estamos ya cocinando un montaje que reúna las premisas fundamentales del payaso con un excelente texto dramático, en esta ocasión, *Hamlet*, de William Shakespeare.

Pero, además de cursos y montajes, necesitamos algo más grande: nos encontramos trabajando en la organización del Festival Internacional de Clown de Guadalajara, un festival donde podamos asistir durante ocho días a lo mejor del mundo del payaso en nuestra ciudad, así como a cursos y conferencias.

Desde la perspectiva del payaso, nada es imposible, así que no será imposible que el payaso retome su importancia en la escena teatral, y para eso estamos abriéndole las narices porque estamos seguros que ocurrirá.

**HUMBERTO ARMAS.** Actor (eso dice el título que me dieron), promotor cultural (eso lo digo yo) y amante de la nariz roja (eso lo dice mi payaso interno). Director de Thespis Teatro, grupo creado en 2004 con una visión utópica, ya que creo que la situación del teatro local llegará a cambiar algún día.



## TEATRO, IDENTIDAD Y ÉTICA

Roberto Briceño Figueras

El trabajo del teatro contemporáneo debe necesariamente centrarse en una especie de reflexión constante sobre el entorno no sólo social, histórico o político como de una u otra manera siempre ha sido, sino económico, científico y tecnológico, en relación con los medios escénicos contemporáneos, fundamentalmente para establecer un contacto directo con los lenguajes del cine, la televisión y las manifestaciones escénicas en red.

Por supuesto, debemos continuar haciendo teatro en donde la característica principal del evento como espectáculo tenga que ver con la relación viva actor-espectador, pero a la luz de una reflexión sobre los modelos de los lenguajes que se ubican en los parámetros señalados arriba.

Creo también que es importante revisar los formatos teatrales más utilizados, no para abandonarlos o adecuarlos a la nueva realidad vigente impuesta por el “mundo de las pantallas” sino para recrearlos y reconstituirlos en términos que sean atractivos sobre todo para poblaciones juveniles e infantiles, que son las que están más determinadas en sus comportamientos por esas instancias.

Intentar llegar a la sensibilidad por medio de la provocación que modifique la percepción del espectador es también una tarea del teatro de nuestro tiempo y debe intentarse una percepción distinta del hecho escénico tanto como una diferente percepción de la realidad, esta última no promovida necesariamente por el espectáculo de manera directa, sino por la posterior reflexión sobre la totalidad escénica; quiero decir que no necesariamente el tema de una obra ha de ser político para sugerir una reflexión en este sentido, sino que un tema, un montaje, un texto en apariencia distantes deberían poder provocar una reflexión en éste y otros sentidos.

En lo que concierne directamente al trabajo teatral, uno de los aspectos que más tiene que someterse a revisión es el trabajo del actor. En el trabajo actoral, es necesario adoptar una actitud crítica ante las perspectivas que aún sostienen como válido el trabajo en que el actor se oculta detrás del personaje —ya Brecht había opinado al respecto—, lo cual no debe entenderse como abandonar el trabajo de interpretación de un personaje, pero ello no sólo como la reproducción de una identidad

otra, sino más bien como una especie de fusión entre actor y personaje en la que se identifiquen entre sí y provoquen la participación identitaria del espectador.

“Intentar llegar a la sensibilidad  
por medio de la provocación  
que modifique  
la percepción del espectador  
es también una tarea  
del teatro de nuestro tiempo  
y debe intentarse una percepción distinta  
del hecho escénico  
tanto como una diferente percepción  
de la realidad...”

La importancia de esto tiene también mucho que ver con la situación de globalización en la que se vive en la mayoría de las sociedades contemporáneas. Ésta —en términos de las pretensiones del mercado y el capital— conlleva a una homogeneización y estandarización de las prácticas sociales y artístico-sociales de los individuos, fomentando un tipo de individualidad que se centra en la copia o la reproducción de formas y modelos avalados por el capitalismo neoliberal y que, sin lugar a dudas, obra en detrimento de todo proyecto humano. El teatro es una de las pocas salidas auténticas —por necesariamente humanas— para contrarrestar la tendencia dominante que se intenta instaurar.

Así, me parece, volver a pensar el teatro es un ejercicio obligado para el creador, pues desde siempre y en cualquier época y lugar en que el teatro haya evolucionado, esto ha sido una constante.

Por otro lado, el teatro, como el arte en general que busca una única identidad —como podría ser la latinoamericana o mexicana—, me parece que está fuera de lugar; debería, en todo caso, hablarse de un teatro que como manifestación o espacio de cultura recupere o exprese identidades.

De ahí que sea importante revisar la contextualización que en el propio teatro se ha hecho de su realidad como expresión de

“realidad” por medio de la ficción escénica; si la realidad se ve representada, idealizada, transformada o deformada por el hecho escénico tanto como por el escritural, se cumple entonces con la función que el arte, por principio, debe tener: permitirnos el acceso, crítico, distinto y extracotidiano a una realidad otra, paralela a la que vivimos diariamente. Además, no importa si se trata de un tipo particular de teatro: *amateur*, experimental, universitario, profesional (*sic*), sino de que se cumpla con un doble objetivo que me parece fundamental: el teatro debe permitir acceder a lo humano desde lo humano mismo; es decir, el teatro no es una animación, un sorteo de imágenes, sino —como ya he dicho— un acontecimiento vivo, por una parte y, por la otra, en tanto arte debe ser una llamada, una provocación o incitación para la reflexión acerca de lo que somos, deseamos, negamos, aceptamos y vivimos.

Si la experiencia estética es una de las formas de la actividad del espíritu, otra —que uno siente estrechamente emparentada a la primera— es la de la comprensión y el conocimiento del mundo. Tal conocimiento y comprensión son, ciertamente, importantes para la supervivencia misma del individuo. Así pues, con tanta o más razón, son también una condición previa de todo combate político, social o artístico contra la opresión. Esa comprensión debe estar también —en nuestro caso— inmediatamente ligada a un proyecto creador, el de la explicación del mundo a través de una obra; es decir, a través de una actividad del espíritu. No se trata, tan sólo, de que el individuo se mejore a sí mismo, sino de que el mundo, al hacerse más inteligible, sea un mundo mejor para todos.

De esto se desprenden dos actitudes generales, independientes e incluso opuestas: la que tiene que ver con el arte o la ciencia como formas de comprensión al servicio de intereses no artísticos o científicos, como los puramente mercantiles, en los cuales no se mira a la sociedad, a los pueblos, y otra en la que el arte o la ciencia —aun sin emanar de ellos— se identifica plenamente con ellos o con sus intereses; es decir, de una parte tenemos la situación del poder que halaga a los artistas y los mantiene generosamente (toda proporción guardada), puesto que sus pro-

ducciones, por muy buenas que sean o muy críticas que parezcan, no les amenazan a menos que se conviertan en disidentes, y por otra, la situación de aquellos artistas que son aun sin intención, disidentes por ser capaces de generar una representación de la verdad social de los pueblos o de la sociedad en la que se inscriben, llevando el arte y la creación a sus últimas consecuencias y más altos niveles.

La actividad artística, teatral, como actividad del espíritu, se dirige hacia los otros, a seres cuya identidad no está ya en juego, ya que pueden llegar a ser mucho más numerosos y distintos de lo que el creador imagina; por ejemplo, el escritor no escribe sólo para su hija o su padre, sino quizá para sus compatriotas, sus contemporáneos o incluso para aquellos que vendrán al cabo de varios

*La honesta persona de Sechuán*, de Bertolt Brecht, dir. de Luis de Tavira, con actores del Centro Dramático de Michoacán. © Philippe Amand.

años después de su muerte. Sin embargo, sea uno consciente o no de ello, hace falta que ese destinatario siga presente y que, aunque

“...si la realidad se ve representada, idealizada, transformada o deformada por el hecho escénico tanto como por el escritural, se cumple entonces con la función que el arte, por principio, debe tener: permitimos el acceso, crítico, distinto y extracotidiano a una realidad otra...”

múltiple, se identifique con los seres humanos particulares, con las personas, antes que diluirse en abstracciones como “humanidad”, “mexicanidad”, “universalidad” o “identidad”.

El trabajo intelectual, artístico, teatral, debe ser una intervención comprometida que cau-

se cambios en el mundo; de otra forma —aun sin quererlo— quienes lo realizan terminan por apuntalar un sistema con el cual, por la propia actividad realizada, no pueden estar de acuerdo.

El trabajo artístico no puede realizarse fuera o aislado de la comunidad, sino comprometido con ella, lo que obliga a una actitud ética, entendiendo que una ética que no enfrenta la realidad adquiere la forma de un fundamentalismo que transforma la dinámica ética en una moralidad anquilosada que eventualmente destruye a la comunidad, convirtiéndola en un instrumento despojado de su propia identidad y que asume lo que se le impone.

**ROBERTO BRICEÑO FIGUERAS** (México, D. F., 1950). Profesor investigador de tiempo completo en la Universidad Michoacana, Facultad de Filosofía y Escuela Popular de Bellas Artes; director de la Asociación Teatral Contrapeso y autor y director teatral.



“¡SANGRE, YAGO, SANGRE!”

## MUESTRA NACIONAL DE TEATRO VERSUS FESTIVAL DE TEATRO NUEVO LEÓN\*

Enrique Gorostieta

Porque el teatro es un bicho raro  
que cuando bien te muerde no te suelta.  
E. G.

Septiembre 20 de 1986: Teatro de la Ciudad, Monterrey, Nuevo León. A punto de dar las 21:00 horas, no cabe nadie más en el recinto de casi 1,500 butacas, hay público de pie en los pasillos. De hecho, a pesar de llegar 20 minutos antes, debo sentarme en las escaleras de la sección de balcón del segundo piso. Hay gente que se queda atrás en el lobby, conversando sin imaginar la sorpresa que les espera. Se da la tercera llamada y hasta donde me encuentro se escuchan los golpes de monedas sobre las puertas y paredes de cristal del teatro. Público (muchos de ellos teatristas invitados de otros estados) que ni siquiera pudo entrar al teatro. Después de varios minutos, logran calmarlos pidiendo respeto al trabajo y un poco de comprensión... Éste fue tan sólo el inicio.

VIII Muestra Nacional de Teatro en Monterrey. Ocho días de intensa actividad, 121 funciones con 65 espectáculos teatrales diferentes en 22 espacios, representando a 25 estados participantes. Hasta el CLETA vino, y sin estar invitado, algo que era de esperarse (que no fuera invitado y de cualquier manera viniera).

Ante este despliegue —no sólo de infraestructura para albergar a los espectáculos y sus creadores sino también de público, el cual abarrotaba las funciones—, como era de esperarse, la Muestra había encontrado una sede ideal.

*Autopsia a un copo de nieve*, de Luis Santillán, dir. Omar Alain Rodrigo, X Festival de Teatro Nuevo León. © Enrique Gorostieta. ▲



▼ *Las Enríquez*, texto y dirección de Sergio Galindo, X Festival de Teatro Nuevo León. © Enrique Gorostieta.

En 1988 y a pesar del huracán Gilberto que mermó el presupuesto y la disposición oficial, se declaró a Monterrey sede permanente de la Muestra.

Así, las instancias culturales de Nuevo León pudieron coordinar con el INBA 11 ediciones de la Muestra Nacional de Teatro, pero la experiencia de 1986 no se repetiría.

Las expectativas de cada una de las partes rebasaron los intereses, resultados y presupuestos. A la par que la voz de los teatristas buscaba recuperar la vocación de un evento que les parecía cada vez más ajeno, había quienes con espíritu más artaudiano clamaban por quemarlo hasta las cenizas y que resurgiera algo, cualquier cosa, pero nuevo y diferente.

No conviene —como en cualquier divorcio— recordar o especular quién dijo o hizo qué, ni es ésa la intención de este escrito. Creo que a más de 10 años de distancia es estúpidamente ocioso. Lo que es un hecho es que la separación fue lo mejor que le pudo haber pasado a la Muestra Nacional de Teatro y a Nuevo León.

La muestra recobró su espíritu itinerante, llevando la experiencia de este banquete teatral cada año a un estado distinto y, aunque sea desgastante levantar año tras año todo el

aparato operativo y administrativo que necesita el evento, el beneficio para la sede y los teatristas invitados lo vale.

Nuevo León, por su lado, aprovecharía los recursos económicos, infraestructura y público para crear en 1999 el Festival de Teatro Nuevo León (FTNL) que el pasado mes de agosto llegó a su décima edición.

A lo largo de 10 años, ambos eventos han sufrido diversas modificaciones y ajustes. Mientras que en uno de sus objetivos principales la Muestra Nacional de Teatro apuntala la convivencia de los artistas escénicos, no sólo a través de la presentación de sus espectáculos sino de mesas de análisis, conferencias, cursos, talleres, exposiciones y hasta el noctambulario —aun la sobremesa en cualquiera de las comidas complementa con el encuentro cara a cara de una opinión, una experiencia y una idea con otra—. Ahí radica gran parte de la riqueza de la Muestra Nacional como evento. El FTNL, en cambio, no ha podido consolidar actividades paralelas; tanto por la dificultad de los teatristas locales para asistir a ellas en horarios cuando están cumpliendo con sus compromisos laborales o escolares, como por la estancia de los grupos que no lo permite, ya que es estrictamente la necesaria para su presentación. Esto último le ha dado al FTNL una efectividad más amplia en el manejo del presupuesto al poder aumentar la oferta de espectáculos teatrales y lograr un abanico más amplio de propuestas en atención al público común más que al de teatristas; por ejemplo, un mismo grupo o compa-

▲ *Teatro para pájaros*, texto y dirección de Daniel Veronese, X Festival de Teatro Nuevo León. © Enrique Gorostieta.



“Afirmaría —a riesgo de que surjan opiniones contrarias— que tanto la Muestra Nacional como el FTNL se alzan como los máximos eventos teatrales del país que congregan desde lo más destacado de la producción escénica hasta nuevas propuestas...”



✓ *Galimatías*, de Vidal Medina, dir. de Mónica Jasso, X Festival de Teatro de Nuevo León. © Enrique Gorostieta.

ña puede presentar dos espectáculos diferentes de su repertorio, algo que en la Muestra Nacional sería tachado de favoritismo.

El FTNL es más un evento de degustación teatral, donde la valoración de la obra depende enteramente del interés y disposición del público después de verla; un público —en su mayoría— de ninguna manera involucrado con el quehacer teatral; mientras que en la Muestra Nacional la asistencia a las obras es tan sólo la mitad del proceso, pues la reflexión y confrontación de todo el fenómeno teatral por los asistentes —en este caso “sí” involucrados— son necesarias para completar la misión del evento.

Afirmaría —a riesgo de que surjan opiniones contrarias— que tanto la Muestra Nacional como el FTNL se alzan como los máximos eventos teatrales del país que congregan desde lo más destacado de la producción escénica hasta nuevas propuestas que merecen confrontarse y valorarse en el mismo marco.

Podría resumir que los defectos o carencias de uno son las virtudes o aciertos del otro. El

◀ *La estación*, texto y dirección de Fernando de Ita, X Festival de Teatro Nuevo León. © Enrique Gorostieta.

común denominador es un variado y apetitoso banquete y lo más esencial e imprescindible: un público que llena las salas.

De hecho, la Muestra Nacional y el FTNL se alimentan mutuamente de espectáculos; a veces el FTNL es una antesala y escaparate de los trabajos a presentarse en la Muestra Nacional, o bien un delicioso *encore* al año siguiente. Pero ojo, no se repite la programación, cada uno sigue conservando sus apuestas personales por directores, autores o estados, las cuales en ocasiones son acertadas y en otras no. Ése es un riesgo que se debe asumir y he podido constatar que los responsables de cada una de las fiestas teatrales: Ignacio Escárcega —por la Muestra Nacional— y Roberto Villarreal —por el Festival de Teatro Nuevo León— lo saben y lo hacen con compromiso y sin temblarles el pulso, aceptando aplausos o críticas.

Yo también fui local y en ese tiempo compartí —junto con otros compañeros de Monterrey— opiniones muy similares a las que he escuchado de teatristas locales en todas las sedes adonde he podido asistir (Tijuana, Pachuca, Morelia y San Luis Potosí, por ejem-

plo), y al oírlos de nuevo en otro contexto y con un vínculo muy diferente al de entonces me hacen repensar y reconsiderar que la relación más importante con la Muestra Nacional va más allá de presentar o no nuestra obra: la Muestra Nacional es un espacio para vivir y repensar el teatro, y esto se hace desde el escenario o desde la butaca. Lo más importante no es quién esté en qué lugar sino que se dé un segundo momento mágico en el encuentro entre el que es visto y quien lo ve.

\* Reconozco que el título no es muy descriptivo de este artículo, pero sin duda es provocador y anticipa conflicto. Ustedes saben: protagonista y antagonista, héroes y villanos, todas esas cosas que tanto nos gustan a los teatristas —“¡Sangre, Yago, sangre!”—. Mi intención es captar el interés, *marketing* aplicado al teatro, no seré el primero ni el último.

ENRIQUE GOROSTIETA. Director, traductor y —no tan seguido como quisiera— actor. Por insistencia y prescripción médica, fotógrafo escénico desde 1993.



# Puestas en Escena CONARTE 2008

Temporadas octubre 2008 – febrero 2009



**Gran Sala  
del Teatro de la Ciudad**

• **LA FURIA DE LOS MANSOS**

(Premio Víctor Hugo Rascón Banda 2007)

*dirección / David Gómez*



**Sala Experimental  
del Teatro de la Ciudad**

• **LA INVENCION DE LA LOCURA**

*dirección / Leticia Parra Bueno*

• **ROMEO Y JULIETA**

*dirección / Juan Enrique Sangar*

• **SENSACIONAL DE MARICONES**

*dirección / Álex Saavedra*



**Teatro del Centro de las Artes**

• **LA HISTORIA RIDÍCULA DEL OSO POLAR  
QUE SE QUEDÓ ATRAPADO EN EL  
CUARTO DE BAÑO DEL RESTAURANT**

*dirección / César Aristóteles*

**Teatro de la Estación  
de la Casa de la Cultura**

• **EL CIRCO URBANO**

*dirección / Rubén García*

• **EL REY Y SU SENSEI**

*dirección / David Colorado*



Consulte fechas y horarios en  
**AGENDA CONARTE** – publicación mensual  
o en [www.conarte.org.mx](http://www.conarte.org.mx)  
Mayores Informes: (81) 83 43 89 74 al 78



Secretaría  
de Cultura

008-2012

MICHOACÁN

El Gobierno del Estado de Michoacán,  
a través de la Secretaría de Cultura,  
y el Departamento de Teatro



MICHOACÁN  
TRABAJA

presentan



Imagen por Wolfgang von Sade

# IDENTIDADES

## del Teatro Latinoamericano

• Colima > BRASIL Y COLOMBIA • Puebla > CHILE • Michoacán > MÉXICO • Ciudad de México > CUBA  
del 4 al 8 de septiembre de 2008, Morelia, Michoacán

Teatro Ocampo • Foro La Bodega • E. P. B. A.

Informes en el teléfono: (443) 3228900 extensión 128



Consejo Nacional  
para la  
Cultura y las Artes



2008-2012

[www.cultura.michoacan.gob.mx](http://www.cultura.michoacan.gob.mx)

EL ACTOR COMO CREADOR

## LA ESCENA DE LA PASIÓN O LA PASIÓN CREATIVA DEL ACTOR

Rosa Isela Baltazar Incháurregui

Mi proceso orgánico creativo es individual y profundamente personal, requiere compromiso e implicación.  
R. I. B. I.

La pasión constituye el móvil esencial en la integridad del ser humano. La misma esencia que se devela en el actor, atleta del corazón, cuando encarna al personaje y quien posee un cuerpo habitual y actual. La proyección del actor en el mundo de la ficción hace de su cuerpo poesía, gesto, palabra, signo, símbolo, enigma, caos y cosmos, donde tal cinestesia del cuerpo nos comunica con el mundo espacial, motriz, de la multiplicidad, es decir, la unión del actor entre el yo y el espacio, y la unión del yo y el otro; además, donde el actor y el personaje son la misma mente, con tendencias armónicas entre el rostro y el alma, entre la entelequia (actividad constante entre el alma y el cuerpo), donde la pasión es material y está sujeta a los tonos plásticos de la materia corporal y cada movimiento del cuerpo tiene una significación en sí mismo.

¿Entonces partimos del fenómeno de la actuación? Actuar no significa aprender a mentir sino a saber decir verdades, por lo tanto se parte de la creatividad, razón por la cual se sabe que el actor es el hecho teatral, porque a través de él se traduce y se constituye el aspecto esencial del lenguaje actoral; entonces, si la actuación la consideramos como un arte, el contenido de la actoralidad en la personalidad del actor nos lleva a construir al artista escénico.

Si consideramos la actuación como un arte y, por lo tanto, al actor como creador —no

Todas las fotos son del *performance* titulado *Alto a la violencia contra las mujeres*. © Antonio Tovar, periódico *El Sol* de Zacatecas.



sólo como intérprete—, entonces sabemos que el proceso creativo orgánico se basa en la percepción de las leyes naturales de la creatividad. Ésta surge a partir, indudablemente, del Método y otros sistemas, así como gracias a los grandes maestros. Esto significa que la preparación del actor debe desarrollar el talento, la imaginación, la espontaneidad y la inteligencia naturales e intuitivas del actor, algo que todo el mundo admira pero nadie defiende. Un artista necesita que se desarrollen sus capacidades naturales mientras aprende a percibir claramente el mundo imaginario y a aplicarse en él. Al convertir lo invisible en visible, un actor crea y expresa su arte, su visión consciente de la vida en su pasión.

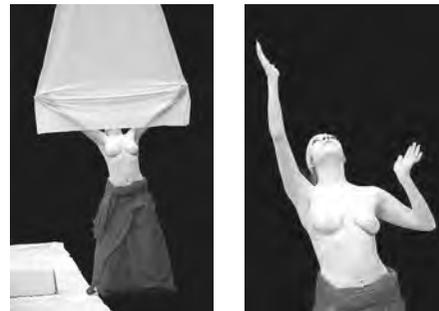
¿Cómo es entonces que se da la pasión creativa en el actor? En la esencia de la actoralidad subyace la pasión por la otredad, por la transformación y el cambio. La vocación del actor se encuentra íntimamente vinculada con la

“Un artista necesita que se desarrollen sus capacidades naturales mientras aprende a percibir claramente el mundo imaginario y a aplicarse en él. Al convertir lo invisible en visible, un actor crea y expresa su arte, su visión consciente de la vida en su pasión.”

necesidad de vivir otras vidas mucho más intensas o, en todo caso, significativamente distintas de la suya, a través de sus personajes.

La creatividad sigue siendo uno de los fenómenos más enigmáticos del ser humano, cuya naturaleza habrá que seguir investigando.

Se ha intentado explicar las motivaciones psicológicas del actor creativo perspectivas: como un mecanismo de sublimación que permite desviar la energía (Freud). Como un juego necesario para restablecer el equilibrio psíquico, según la teoría freudiana, el actor busca una salida expresiva y una solución temporal a sus impulsos exhibicionistas, como dice Philip Weissman,<sup>1</sup> y tal fenómeno de la creatividad del actor implica una serie



de cambios ininterrumpidos, ya que crear significa dar vida, una renovación permanente que tiende a perpetuarse.

Así pues, la creatividad humana surge como mecanismo de sobrevivencia, como la respuesta que emerge al filo de la vida y la muerte; se activa ante el peligro y la emergencia, y es una forma de resistir lo imprevisto, según Morris Savariego.

El dramaturgo Marco Antonio de la Parra dice acerca de la creatividad que ésta emerge siempre de una crisis, del momento en que constata un desgarramiento, de la experiencia límite.<sup>2</sup>

Es así como, por un lado, la creatividad y, por otro, las experiencias mística y amorosa surgen como formas de lidiar con la muerte que se va filtrando en la vida, la muerte que se instala en las ideas, el lenguaje, las imágenes, y que exige ser expulsada de la vida a través del actor creador; por tanto, la experiencia creativa y la experiencia mística se parecen, y también el enamoramiento y la locura: todos son desconexiones de la realidad, zonas de conciencia alterada en que el sentido se trastoca y donde peligran el juicio, la cordura y el criterio.

La creatividad, de acuerdo con lo anterior, resplandece en una zona límite de la expe-





riencia humana que colinda con la muerte, la pasión, la locura y lo sagrado; brota justo al borde del abismo. Por lo tanto, esta predisposición implica la existencia de dos fuerzas antagónicas: el espíritu dionisiaco y el espíritu apolíneo, el origen de la evolución progresiva del arte. Así lo dice Nietzsche en *El origen de la tragedia*. Y es aquí donde surge la tarea real de la lógica paradójica del actor, en donde el actor es y no es al mismo tiempo (Luis de Tavira)<sup>3</sup> y en donde debe ser capaz de sintetizar las tendencias anteriores en un comportamiento paradójico: ser a la vez estructurado y espontáneo, apasionado y mesurado, civilizado y bestial, racional y emotivo, místico y festivo, controlado y desbordado, individualista y gregario, delirante y lógico, infantil y maduro.

En *La indeterminación: Primer cuaderno de pedagogía actoral*, Morris Savariego dice que el proceso creativo conlleva una serie de paradojas, y en la introducción a *La paradoja del comediante*, de Diderot, establecía ya el carácter paradójico de la actoralidad: que el actor, sujeto y objeto a la vez, causa y finalidad, materia e instrumento, es su propia creación. El actor debe considerarse a sí mismo y ser actuante, hombre común y marioneta. Es ésta, entonces, la bifrontalidad del actor que parte del hecho de que el actor sabe lo que el personaje ignora, siendo en esencia la misma persona, lo cual implica la residencia simultánea en dos dimensiones opuestas: realidad y ficción.

La ficción es la realidad última, decía Pirandello, es una de las formas de la representación, consiste en la representación de los sucesos imaginarios. La ficción representa la realidad mediante los signos reales; tiene un carácter mimético y constituye un mundo

coordinado, un doble metafísico de la realidad. El teatro, una de las formas de la ficción, se caracteriza por ser una ficción viva y personificada; la ficción dramática plantea un acontecer personificado en donde el sujeto del cambio y de la acción es el personaje, la ficción teatral constituye así una realidad concreta y tangible y no intenta presentar una imagen acabada de la realidad y, sin embargo, la ficción aspira a establecer una verdad acerca de la realidad.

El tono es aquello que establece la relación entre los dos polos de la mimesis: realidad y ficción. Acuerdo-convencción, el tono revela el nodo en que es representada la realidad. Entonar, en ese sentido, significa definir una convencción. Tal simulacro crea una apariencia de la realidad. La operación básica del actor es sentir lo imaginario, esto es, estimularse en la ficción y no en la realidad y a partir de allí conseguir relaciones verdaderas y, por supuesto, reales, a partir del proceso mental que

“La operación básica del actor  
es sentir lo imaginario,  
esto es, estimularse en la ficción  
y no en la realidad y a partir de allí  
conseguir relaciones verdaderas y,  
por supuesto, reales,  
a partir del proceso mental  
que denominamos de significación.”

denominamos de significación. Tal proceso —en donde la ficción es la realidad creada, y la realidad es la realidad dada y la verdad es el juicio sobre la realidad— plantea el esquema aplicado al teatro en el actor, en donde existen un conocimiento que recorre el actor y que lo conduce al significado a través de las siguientes etapas: aprehensión, percepción, memoria, experiencia, noción y significado.

Pues bien, el actor debe ser capaz de sintetizar el lenguaje de lo anterior y en su actividad creativa —que exige la liberación de sus medios expresivos— conocerse y construirse a sí mismo a través de sus personajes. Com dice Luis de Tavira: ser actor consiste en la capacidad de ser otro; el camino que elige el

actor para ser él mismo, es ser otro<sup>4</sup>. El actor crea, pero a la vez es creado por su personaje.

El talento siempre encuentra forma de descubrirse: *El caos, la duda y la confusión son normales, y marcan el inicio del proceso creativo*. Pero el talento de muchos actores de éxito no fue reconocido cuando empezaban. Y muchos actores de éxito no tienen, necesariamente, un gran talento. Muchos no trabajan lo suficiente, se dan por vencidos, nunca se descubren a sí mismos y se sienten incapaces al tratar con un profesor o se desaniman, porque lo que aprenden no desarrolla su talento y su proceso creativo intuitivo. ¿Qué base se utiliza para juzgar la capacidad y el potencial para el éxito? Yo creo que el éxito se consigue por el deseo y la determinación. El talento, ser bueno en lo que haces, es una necesidad personal, un deseo y una elección de excelencia. No hay regla profesional que mida el éxito en función del éxito artístico o de un buen proceso creativo. La técnica básica es conocerse y saber cómo utilizarse para poder imprimir y enfocar la imaginación, el conocimiento y la experiencia de la vida en el mundo de los personajes. Desarrollar la presencia e implicarse en el personaje y el texto, son los objetivos. Muchas técnicas nos enseñan a utilizar y actualizar lo que percibimos intuitiva y conscientemente. Hay que aprender a pensar, soñar y concentrarse implicándose en lo que imaginamos acerca del mundo de nuestro personaje, lo que conocemos de la situación humana para poder imaginar y actualizar la vida que queremos vivir. Y yo quiero que pensemos como seres humanos.

*Hay tres grandes profesores de actuación: la vida, Shakespeare y tú mismo.*

<sup>1</sup> *La creatividad en el teatro: Un estudio psicoanalítico*, Siglo XXI, México, 1967.

<sup>2</sup> *Crear o caer: creatividad, la llave del siglo XXI*, Ediciones B, Chile, 2006.

<sup>3</sup> Cátedra impartida en el Diplomado “La poética de la actuación”.

<sup>4</sup> *Ibid.*

**ROSA ISELA BALTAZAR INCHÁURREGUI** (Zacatecas). Actriz y creadora escénica.

FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO DE CIUDAD DEL CARMEN

# EL TEATRO EN EL SURESTE

Jesús Jiménez

Una vez más, el Sur nos sorprende gratamente con su vida cultural: el Festival Internacional de Teatro de Ciudad del Carmen, Campeche (FITCA) presentó del 23 al 31 de mayo su octava edición con grupos provenientes de Chile, España, Francia, Colombia, Argentina y, por supuesto, México.

Jorge Pérez Falconi, director del festival y de la Compañía Rayuela, hablando de las dificultades de realizar este festival con presencia internacional, comentó que una de ellas es la insuficiencia de apoyos por parte de instituciones culturales, aunque fue fundamental el sustento prestado por la Universidad Autónoma del Carmen, el Ayuntamiento y algunos apoyos de la iniciativa privada. Otra de las cosas que resaltó el director de este festival fue el hecho de que es mayor la respuesta de compañías teatrales extranjeras que el de las compañías nacionales pues —tal vez con excepción del caso de Mérida—, no hay mucha gente que vuelva la vista al Sur.

“Una de las ventajas de no depender del apoyo de instituciones culturales del estado, es la libertad que tenemos de hacer el festival de la manera que creemos se debe hacer, sin buscar quedar bien con nadie en particular, de modo que cada año buscamos darle variedad y frescura al festival”, comentó Jorge Pérez Falconi.

Este año pudieron presenciarse en Ciudad del Carmen muy diversas propuestas, entre

*Ambrosía y Topeng Tua*, con el grupo Teatro de la Memoria de Colombia. © Alejandro P. Falconi.



La mano, espectáculo de la compañía catalana Carro de Baco. © Alejandro P. Falconi.

las que destacaron, en el caso de la participación extranjera: el montaje de Chile, *Es que el jote deja mancha*, espectáculo que —aunque concebido más como teatro de calle— se adaptó al escenario teatral logrando que el público entrara en la ficción de los personajes; España presentó *La mano*, montaje interesante en cuanto a la utilización del espacio escénico; el grupo colombiano Teatro de la Memoria presentó un espectáculo más cercano al teatro del cuerpo y danzas balinesas, llamado *Ambrosía y Topeng Tua*; mientras que el montaje argentino, *Atando cabos*, fue un trabajo interesante en donde dos chicos representan uno de los hechos trágicos de la dictadura argentina, la llamada *Noche de los lápices*, en una historia estructurada como un texto de denuncia que no pierde actualidad. Por último, en *Noche de verano lejos de Los Andes*, el grupo francés Rires, Rage et Résistance reflexiona sobre el exilio al que —voluntaria o involuntariamente— algunos latinoamericanos se ven forzados; desde un punto de vista formal, este espectáculo nos lleva más por el camino de la creación acto-

ral, remitiendo, sin duda, a ese espacio vacío del que habla Peter Brook.

Por parte de México, la compañía Teatro La Rendija presentó *La importancia de llamarse Ernesto*; el Instituto de Cultura de Campeche presentó *Divorciadas, evangélicas y vegetarianas*, de Gustavo Ott, y Veracruz estuvo presente con el montaje de *Cállate*. Se presentaron también grupos locales con diferentes obras y se ofrecieron talleres impartidos por algunos de los participantes extranjeros.

En suma, en esta octava edición del FITCA pudimos ver un excelente trabajo por parte de toda la gente implicada en la organización, en la que fue evidente el compromiso y ganas de lograr que el festival consiga un mayor reconocimiento. Un esfuerzo, pues, digno de aplaudirse.

En espera de la edición de 2009 y para todos aquellos grupos interesados en participar en el siguiente festival, he aquí el correo electrónico al que pueden dirigirse: [aneljim@yahoo.com.mx](mailto:aneljim@yahoo.com.mx)

JESÚS JIMÉNEZ. Director de escena.

*La importancia de llamarse Ernesto*, Teatro la Rendija. © Alejandro P. Falconi.



hasta el 30 de noviembre

# eduardo II



de Christopher Marlowe  
Traducción: Alfredo Michel

Dirección: Martín Acosta

Con: Ari Brickman, Nailea Norvind  
Gabino Rodríguez y Harif Ovalle, entre otros

Jueves, viernes, sábados y domingos 18:00 hrs.  
2, 3, 4, 5, 12, 30 de octubre, 1 y 2 de noviembre no hay función  
Jueves \$30.00

**Teatro Juan Ruiz de Alarcón**  
Centro Cultural Universitario · Insurgentes Sur 3000

hasta el 7 de diciembre

# C&D

**Clavigo Depredador**



de J. W. Goethe & R. Hammerthaler  
Dramaturgia y dirección: David Hevia  
Con: Diana Sedano, Raúl Villegas Román  
y Roberto Duarte, entre otros

Sábados y domingos 12:30 hrs.  
4, 5, 12 de octubre, 1 y 2 de noviembre no hay función

**Teatro Juan Ruiz de Alarcón**  
Centro Cultural Universitario · Insurgentes Sur 3000

4 únicos días

Encuentro México-Francia  
Conferencias  
Mesas Redondas  
Lecturas dramatizadas  
y la presentación de

# El despoblador

de Samuel Beckett

Dirección: Alain Françon  
Con Michel Didym

27, 28, 29 y 30 de octubre

**Teatro Juan Ruiz de Alarcón**  
Centro Cultural Universitario · Insurgentes Sur 3000

hasta el 23 de noviembre



Idea original y dirección: Sandra Félix  
Basada en los libros "El primer trago de cerveza  
y otros pequeños placeres de la vida" de Philippe Delerm  
y "Jugo de naranja" de Carmen Villoro  
Con: Úrsula Pruneda y Mauricio García Lozano

Jueves, viernes y sábados 19:00,  
domingos 18:00 hrs.  
2, 3, 4, 5, 12 de octubre, 1 y 2 de noviembre no hay función  
Jueves \$30.00

**Foro Sor Juana Inés de la Cruz**  
Centro Cultural Universitario · Insurgentes Sur 3000

hasta el 7 de diciembre

# D. F. Teatro

homenaje a emilio carballido



Dirección general:

Alberto Lomnitz y Ricardo Ramírez Carnero

¿Quién anda ahí?

Una rosa con otro nombre

El censo

Se acabó el tiempo del amor

Ni cerca, ni distantes

Un cuento de navidad

Delicioso domingo

Conmemorantes

Sábados 12:30 hrs.

Domingos 12:30 hrs.

**Foro Sor Juana Inés de la Cruz**  
Centro Cultural Universitario · Insurgentes Sur 3000

hasta el 7 de diciembre

# Otra Vuelta de Tuerca

de Henry James

Adaptación: Jeffrey Hatcher  
Traducción: Federico Campbell  
Dirección: Mauricio Jiménez  
Con: Diana Fidelia y Tomás Rojas

Jueves y viernes 20:00,  
sábados 19:00, domingos 18:00 hrs.  
2, 3, 4, 5, 12 de octubre, 1 y 2 de noviembre no hay función  
Jueves \$30.00

**Teatro Santa Catarina**  
Jardín Santa Catarina 10 · Plaza de Santa Catarina, Coyoacán

hasta el 6 de diciembre

EL CARRO DE COMEDIAS DE LA UNAM  
PRESENTA



## LA COMEDIA DE LOS ERRORES

de William Shakespeare  
Adaptación: Alfredo Michel  
Dirección: Alonso Ruizpalacios

Sábados 11:00 hrs.  
ENTRADA LIBRE

12, 25, 26 de octubre, 1 y 2 de noviembre no hay función  
**FUENTE DEL CENTRO CULTURAL UNIVERSITARIO**  
Insurgentes Sur 3000

## EL PLAYBOY DEL OESTE

de J.M. Synge  
Adaptación y dirección:  
Alonso Ruizpalacios

Domingos 11:00 hrs.  
ENTRADA LIBRE

hasta el 7 de diciembre

hasta el 19 de octubre



# OLIMPIA 68

de Flavio González Mello  
Dirección: Carlos Corona  
Con: José Sefami, Muriel Ricard  
Olivia Lagunas y Javier Oliván, entre otros

Jueves y viernes 20:00  
sábados 19:00, domingos 18:00 hrs.

**Salón Juárez**  
Centro Cultural Universitario Tlatelolco  
Ricardo Flores Magón 1 · Nonoalco-Tlatelolco



Programación sujeta a cambios

teatro unam

www.teatro.unam.mx

VII FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO LATINO DE LOS ÁNGELES

## EL MÁGICO SIETE

Jorge Folgueira

Lo que sucede una vez puede que no suceda nunca más, pero si sucede siete veces seguramente perdurará. Suena a superstición, pero ésa es nuestra esperanza al arribar al séptimo año de existencia del Festival Internacional de Teatro Latino de Los Ángeles, conocido en el ámbito teatral como FITLA.

Durante seis temporadas, el FITLA se ha convertido en un lugar para la reflexión, el disfrute y el enriquecimiento cultural, y en un vehículo para el diálogo entre los hacedores del teatro latino al ofrecer una programación que se ha enriquecido con la presentación de los grupos teatrales más representativos de la cultura latina, principalmente compañías procedentes de países de América. Entre los 16 países representados, también hemos contado a Francia, Italia y España. A través de 65 espectáculos, los espectadores anglosajones y de otras nacionalidades se han sentido cada vez más familiarizados con el enorme rigor estético y el poderoso sentido dramático que tienen las obras latinas.

El FITLA ha creado un espacio para el teatro iberoamericano en una metrópoli diseñada especialmente para el cine y donde el teatro de habla hispana que se hace localmente necesita de un fuerte impulso creativo; ha provocado el interés de un público tan heterogéneo como el angelino en los temas de nuestra dramaturgia y nuestras diversas maneras de

hacer y comprender el teatro contemporáneo, y ha contribuido a la formación de nuevas generaciones de teatristas latinos que residen en Estados Unidos a través de la exploración y el conocimiento de las técnicas que conforman nuestro universo teatral, exponiéndolos a una constante interacción con renombrados creadores de la escena latinoamericana.

El término “latino” con el que se suele referir a los hispanohablantes en Estados Unidos y que en la práctica cotidiana californiana se usa para señalar principalmente a los de ascendencia mexicana, ha sido utilizado por el FITLA para abarcar el quehacer escénico de todos aquellos que provienen de las culturas latinas. Nuestra inmensa urbe cuenta con una gran variedad de procedencias y prácticas culturales y el festival intenta llegar cada vez más a las diferentes comunidades que la conforman, aunque ha sido prioridad la gran población hispana que se encuentra ubicada en varias zonas del condado angelino.

El FITLA llegó al mundo por la puerta grande, auspiciando en noviembre de 2002 el XXXI Taller de la Escuela Internacional de Teatro de América Latina y el Caribe (EITALC), institución pedagógica de carácter itinerante y proclamada Cátedra de Teatro de la UNESCO, que fundara 13 años antes el desaparecido dramaturgo argentino Osvaldo Dragún. A ellos y a la temática “Teatro y performance”, fue dedicada esa primera edición junto a la celebración del Simposio “Diálogo en las fronteras representacionales”, que reunió a destacados investigadores, creadores y estudiantes para explorar diversas zonas de contacto entre ambas manifestaciones desde la teoría, complementando el panorama con una atrevida muestra que recogió propuestas de indagación de la teatralidad desde desacostumbradas perspectivas.

Uno de los componentes del FITLA es la Muestra Escena Latina, que en estos 6 años ha acogido a prestigiosas agrupaciones de teatro, danza y performance, desde los más veteranos hasta los jóvenes que en la última década se han inscrito con su obra en la historia de nuestro movimiento teatral.

Dos agrupaciones han contado con el favor de un público que, ávido de buen teatro, reclama cada temporada su presencia: el grupo peruano Yuyachkani, que ha deleitado en

varios FITLA a los espectadores con su versatilidad interpretativa. Han sido elogiadas por la crítica de E. U. sus puestas en escena de *Rosa Cuchillo* —un rito de purificación, limpieza y florecimiento a la usanza tradicional de algunos pueblos andinos—, la atmósfera deslumbrante de *No me toquen ese valse*, su extraordinaria versión de *Antígona*, y su ya clásico espectáculo *Los músicos ambulantes*. Los ecuatorianos de Malayerba han sido también asiduos visitantes: la conmovedora belleza de *Nuestra señora de las nubes* fue su carta de presentación, y desde entonces Arístides Vargas se ha convertido en el dramaturgo más representado en este festival, regalándonos el estreno mundial de *Donde el viento hace buñuelos* —un viaje a la memoria, de la mano de las magistrales interpretaciones de Charo Francés y la puertorriqueña Rosa Luisa Márquez—, *La casa de Rigoberta mira al sur* —presentada por el grupo de teatro Justo Rufino Garay de Nicaragua—, y su multipremiada *La edad de la ciruela*, traída por el neoyorquino Teatro IATI.

Presentaciones de lujo han sido la del indispensable Eduardo Pavlovsky, quien hizo gala de su maestría en la construcción dramática y en la actuación con *La muerte de Marguerite Duras*, en el Teatro Ford de Hollywood, y la catalana Marta Carrasco, quien con su solo *Aguardiente*, en el REDCAT Theatre, demostró su grandeza y nos entregó un riguroso trabajo teatral y un espectáculo dancístico sin concesiones que ha paseado por los más exigentes escenarios de Europa.

Mención aparte merece la presentación durante todo un mes el pasado noviembre en el Kirk Douglas Theatre del estremecedor espectáculo *En un sol amarillo* (*Memorias de un temblor*), prueba fehaciente de la belleza plástica que caracteriza al trabajo del boliviano Teatro de los Andes.

Inolvidables también han sido el alto nivel interpretativo demostrado por los cubanos Grettel Trujillo en *El enano en la botella*, de Abilio Estévez, Teatro del Obstáculo, y su *Aplaudes con una mano*, y la coreógrafa Marianela Boán de DanzAbierta con *Lifting y Blanche*.

El arte del performance también ha tenido su espacio y le han dado realce los colombianos de Mapa Teatro, con *Prometeo por*

En un sol amarillo, grupo Teatro de los Andes, FITLA 2007. © Vahid.



La VII edición del FITLA se realizará del 30 de octubre al 16 de noviembre de 2008 en Los Ángeles.

formar; la costarricense Elia Arce, quien después de su exitosa *Primera mujer en la luna* indagó en la problemática de la guerra con su entrega de *El quinto mandamiento*, y el performancero chicano Guillermo Gómez Peña, que nos trajo su grupo La Pocha Nostra para compartir *Etno-Tecno*.

El Programa Educativo del FITLA está integrado por: funciones de teatro para niños ofrecidas gratuitamente a estudiantes de las escuelas públicas de la ciudad; el Simposio Público, donde se discuten anualmente temas de interés de nuestro acervo cultural, como la relación de nuestros creadores con la crítica y el análisis académico; y los talleres de creación que reúnen a estudiantes y profesionales del teatro en torno a destacados maestros y temas comunes como la inmigración, el desarraigo y el viaje por universos diferentes. Cada taller finaliza con una muestra del trabajo, abierta al público, donde se exponen las diversas técnicas y temáticas. Es memorable el taller de Patricia Ariza, del grupo colombiano La Candelaria. Uno de los principales componentes de este programa es la presentación de nuestros espectáculos en varias universidades del sur de California, donde se estudia el teatro hispanoamericano y que, gracias al FITLA, han tenido por vez primera la posibilidad de apreciarlo en la práctica.

“México en Los Ángeles” es el nombre de la iniciativa que abarca la presentación de los colectivos mexicanos: nuestro plato fuerte, nuestra piedra angular. El FITLA continúa concentrando su atención en México y sobran las explicaciones.

Gracias al apoyo de instituciones mexicanas como la Secretaría de Relaciones Exteriores, la UNAM, la Universidad Autónoma de Sinaloa y la Universidad Autónoma de Baja California, hemos podido llevar al público angelino las excelentes creaciones de agrupaciones mexicanas como: Línea de Sombra de Jorge Vargas, Coincidencia de Ricardo Díaz, Teatro Errante de Yucatán, El Teatro del Mar, Teatro sin Paredes, el TATUAS de Sinaloa y Mexicali a Secas.

El principal artífice de la colaboración con los artistas mexicanos es Ángel Norzagaray, cuya obra como dramaturgo y director ha sido acogida por el público californiano, y su memorable *Cartas al pie de un árbol*, con el

Tony Duran en *Rimbaud*, Programa Educativo del FITLA. © Mike Arze.

drama que subyace tras cada cruce de frontera, ha sido solicitada varias veces por el público al que servimos.

Desde sus puestos anteriores hasta su investidura como titular del Instituto de Cultura de Baja California, Norzagaray le apostó al FITLA y su iniciativa FITLA en la Frontera permite mostrar en varias ciudades de ese estado mexicano los espectáculos que nuestro festival presenta en Los Ángeles, convirtiéndolas en subsedes permanentes.

El premio Dionisio de Honor, con el que el FITLA rinde homenaje a los maestros y a quienes han mostrado y aún muestran el camino, ha sido otorgado entre otras grandes agrupaciones y figuras a Óscar Liera, *In Memoriam*, cuyo *El jinete de la Divina Providencia* cautivó al espectador angelino. También PASODEGATO recibió el reconocimiento del FITLA el pasado año por su destacada labor en la promoción y documentación del teatro.

El FITLA continúa siendo un proyecto cultural de bajo presupuesto organizado por una institución sin fines de lucro, pero las vicisitudes económicas no han podido mermar la realización de este evento y su calidad. El tesonero trabajo voluntario de sus directivos y equipo de realización es digno de encomio.

El FITLA es una organización afiliada a la National Performance Network y a la Asociación Nacional de Arte y Cultura Latina, y gracias principalmente al apoyo del Departamento de Asuntos Culturales de Los Ángeles, la Secretaría de Relaciones Exteriores de México, TransArt Foundation de Houston, y el Instituto de Cultura de Baja California continúa mostrando los rumbos del teatro iberoamericano.

El próximo noviembre se darán cita en California, nuevamente, Yuyachkani en el Getty Villa Museum, junto a los barceloneses de Alta Realitat, que presentarán su espectáculo de danza-teatro *Ölelés* en el Teatro REDCAT, y a los mexicanos de Teatro sin Paredes, que tras su éxito anterior con *La excepción y la regla*, presentarán sus últimos estrenos: *Un rico, tres pobres* y *Los emigrados*, en el 24th Street Theatre. Se les unirán el destacado clown mexicano Aziz Gual para llevar a los niños: *De risa en risa*; el performancero



chileno Alberto Kurapel, con *Desplazados*, y el artista inmigrante Tony Duran, con *Monólogo del infame*, basado en un texto de Liera.

Desde su primera incursión en el FITLA, el grupo Mexicali a Secas cosechó aplausos de un público que en esta ocasión espera disfrutar de su puesta en escena de *El cazador de gringos*, texto teatral premiado de Daniel Serrano, bajo la dirección del maestro Norzagaray (Premio Dionisio de Honor del FITLA 2008). También de su mano, llegarán los estudiantes de la licenciatura en teatro de la Escuela de Artes de la Universidad Autónoma de Baja California, para mostrarnos los logros de la enseñanza teatral en México a través de su versión de *Macbeth*.

Ya estamos preparando el regreso de la FITLA para el 2009, y ojalá el FITLA llegue a cumplir siete veces siete y podamos mirar con orgullo al pasado. Hoy seguimos soñando con el futuro.

**JORGE FOLGUEIRA.** Teatrero cubano, fundador y director del Festival Internacional de Teatro Latino de Los Ángeles. Profesor de la licenciatura en teatro de la Universidad Autónoma de Baja California.

ENTREVISTA CON SLIMANE BENAÏSSA

## EL TEATRO ARGELINO ACTUAL

Javier Salas Escobar

**D**ramaturgo, actor y director, Slimane Benaïssa nació en Argelia pero ha residido en Francia desde 1993. Orgulloso de su herencia multicultural, por su ascendencia bereber, cultura árabe e influencia francesa, es autor de una docena de obras de teatro y tres novelas en donde confronta el mundo de la violencia política y la intolerancia religiosa presentando ambos lados de los complejos problemas del terrorismo, las relaciones entre Oriente y Occidente y las tradiciones musulmanas de discriminación a la mujer.

*¿Cuáles son las raíces del teatro en el mundo árabe?*

En África no tenemos la misma historia teatral que en el mundo occidental. Nuestra tradición literaria es oral, personificada en los cuentacuentos. Nosotros conocimos el teatro basado en el conflicto y en el diálogo gracias al mestizaje con la cultura francesa. La cultura magrebí es una cultura oral, mientras que la francesa es textual. ¿Cómo plasmar lo oral en un texto y convertirlo de nuevo en oralidad a través del teatro? La oralidad se sostiene en parámetros como la memorización: la cultura oral es una cultura de la memoria viva. Un lugar común de estas dos tradiciones es el ritmo y la musicalidad, que son importantes para nuestra cultura y para el teatro occidental. Escribir teatro desde el mundo árabe es enfrentarse a este problema nacido del mestizaje cultural entre la oralidad y la textualidad; debemos solucionar el problema de estas dos culturas.

*¿Cómo es tu público, oral o literario?*

Es un público popular. En las salas puede haber hasta 10,500 personas, donde se mezclan secretarios de Estado con choferes o desempleados. La sociedad argelina tiene una necesidad por entenderse, por verse. El teatro es el único lugar donde el argelino puede ver sus problemas, en su lengua e interpretado por sus compatriotas. Las personas van al teatro por una necesidad de identidad. Y cuando la obra está bien hecha es porque expresó este problema de identidad. En la tv, por el contrario, hay películas americanas o del Medio Oriente, que hablan de todo menos de nuestra realidad.

*Usted puede decir mucho sobre la identidad nacional: nació en Argelia, vive actualmente*

*en Francia, pero ha dejado de trabajar para el pueblo argelino; la identidad se ha vuelto un tema muy personal.*

Cuando estuve en Argelia yo trabajaba para los argelinos, sólo para ellos. En Francia yo soy un argelino que habla francés para el mundo, no para los franceses. Son dos discursos diferentes. ¿Qué quiere decir esto? En Argelia hablo de mí a mí mismo. En Francia hablo de mí a los otros. Voy a ir más lejos: cuando estoy en Argelia hablo de mí a mí mismo buscando al otro dentro de mí. En Francia hablo de mí al otro, buscándome a mí. Es decir, me busco a mí frente a los otros, públicamente, en el teatro.

*¿Cómo definiría su identidad?*

Yo tengo una identidad cultural árabe, pero mi identidad original es bereber, al igual que en México hay personas mayas o mixtecas. Se dio un mestizaje entre nuestra raza, la religión musulmana y la cultura árabe. Al llegar la colonia francesa tuvimos un segundo mestizaje con su cultura y su lengua. Una imagen que me viene a la mente, el sándwich en Francia es cerrado, el taco en México es abierto: yo soy un taco abierto a todas las culturas. Mi problema como mestizo es querer que se respete mi cultura de origen, yo les exijo a los demás respetar mi cultura sin ofender la de los demás, estoy en contra de la represión. El gran problema de las diferentes culturas que se mezclan y crean una nueva es que siempre hay un problema de poder.

*¿Cómo ha cambiado la realidad de los países magrebí después del 11 de septiembre?*

Antes del 11 de septiembre, vivíamos el terrorismo y todo el mundo nos decía que era un problema argelino. Hemos sufrido el terrorismo desde hace diez años, el país pudo haber explotado pero se mantuvo unido. Después del 11 de septiembre, todo el mundo se comenzó a hacer solidario con nosotros; eso ha implicado un cambio para los argelinos: lo que vivíamos no era una situación local, y eso se comprendió. Es una ventaja, una tranquilidad para nosotros, aparte de la desgracia que fue el ataque para todos los afectados.

*¿Cuál ha sido su reacción hacia el mundo occidental?*

Yo creo que tenemos muchas cosas que hacer sobre el cambio de mentalidad política.

En este momento el mundo camina hacia la globalización pero no debemos entrar únicamente con el espíritu racional y competitivo sino también con el de los valores. Es indispensable la inscripción en la globalización porque significa salvar lo que tenemos que salvar para existir. Argelia tiene mucho dinero gracias al petróleo y espero que encontremos una línea de conducta para que este dinero sirva a todo el pueblo y no se desperdicie.

*¿Qué objeto tiene el teatro dentro de la globalización?*

Yo siento que la cultura como la hacíamos antes y la globalización no caminan juntos porque la globalización está en contra de la especificidad, de la cultura local. Se quiere crear un consumidor global que sea el mismo en todo el mundo. La cultura para este individuo único se fabrica en cualquier lado porque se consume en todo el planeta. Por otro lado, la cultura local y los pequeños grupos necesarios para el teatro son considerados por la globalización como un fenómeno pasado de moda. Ésa es la visión de la globalización en términos pesimistas. Desde el punto de vista optimista, podemos decir que estamos muy atrasados en la realidad mundial y que el teatro nos ayudará a alcanzarla. La cultura local no basta, debemos salir de ella y encontrarnos con la cultura universal.

*Al comenzar tu vida en el teatro, creaste una compañía independiente, la primera de Argelia, ¿ese trabajo continúa?*

Yo quería hacer teatro de forma más independiente y más libre pero en este momento mi trabajo es la producción privada. La mínima intervención del Estado en la cultura es la prueba de que hoy en día no es necesaria para los gobiernos; la cultura se inscribe en la ley del mercado y trabaja con la globalización, parece lógico. El objeto cultural se convierte entonces en un objeto económico y la producción cultural es únicamente competitiva y comercial. Ésta es la lógica de los gobiernos.

*¿Qué relación hay entre esta cultura comercial y la cultura local?*

Un ejemplo evidente son las telenovelas mexicanas que vemos en Argelia traducidas al árabe. Se podría pensar que las telenovelas mexicanas interesan sólo a los mexicanos

pero en realidad están teniendo mucho éxito en todo el mundo porque hablan de emociones y sentimientos, cuando un actor llora nosotros lloramos con él y cuando están enamorados, lo sentimos igual que ellos. Las tramas no tocan ningún problema específico de la sociedad mexicana, se quita todo lo que es específico de México y así se puede adaptar a todo el mundo. Por ejemplo, si en la novela vemos gente que bebe vino o tequila y se emborracha, con los argelinos no sirve, ¿pero quién en México no se emborracha con tequila? Todos, es algo muy particular suyo. Hoy en día lo universal es justamente no ser particular, no mostrar lo particular. Sin embargo, hacer obras universales es mostrar una cosa muy particular como una experiencia humana común a todo el mundo, justamente lo contrario de lo que hacemos actualmente.

*La comedia es particular y al mismo tiempo universal.*

El trabajo del teatro es mostrar eso particular al mundo, como *La commedia dell'arte* o las comedias de Molière. La palabra de Molière es universal porque siendo árabe comprendo lo que es un francés. Creo que hoy en día sólo la risa es política, el resto no lo es, el resto es económico.

*¿Puede uno reírse de las miserias de los otros, para hacer pensar?*

Uno se puede reír de todo, pero debemos cuidar la manera en que se hace. Contar lágrimas con lágrimas no es un arte, pero contar lágrimas con risa eso sí. Se debe tener mucho talento para bailar sobre el dolor como decimos en mi país. Yo no considero que un autor tenga derecho a humillar a un público con sus miserias, no tenemos ningún derecho a aburrir a los demás con nuestras penas. Debo hacer que estén dispuestos a escuchar mi desgracia, y lo que los dispone a ello son las sonrisas y las risas.

*¿Ha escrito comedias?*

No, pero escribo con humor, que son dos cosas diferentes. En mi escritura está la respiración de la vida. Hay cosas que se pueden decir con la risa, hay otras que debemos dejarlas como son; a veces hay que reír, en momentos debemos estar serios o ser racionales. Estoy en contra de la unidad de forma, es una obligación absurda querer hacer reír

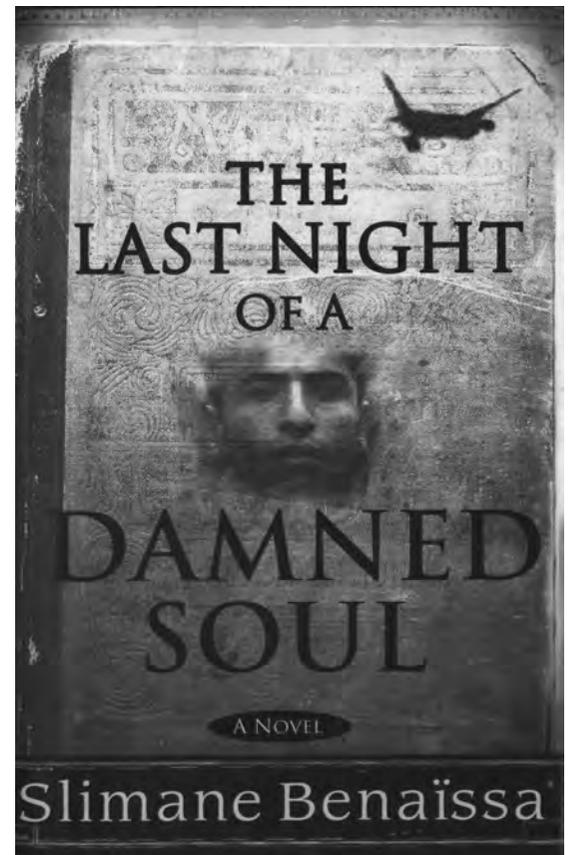
al público durante toda una obra. ¿A qué se parece mi teatro? Hay una cosa muy importante para mí. Desde que somos pequeños, nuestro comportamiento es hablar y callar, y yo me pregunto: ¿por qué nos callamos?, porque queremos evitar el conflicto, por un interés moral —como el padre delante de su hijo—, por razón de respeto o por ignorancia —no sabemos qué más decir—. Mi primera idea del teatro es escribir a partir de ese silencio, toda mi escritura es la escritura del silencio. Yo creo a partir de algo que no existe en la realidad pero que al mismo tiempo es necesario para aclararla, que existe dentro de nosotros pero que no podemos tocar, existe conscientemente pero no podemos decirlo; yo escribo sobre el silencio.

*He notado que uno de sus personajes comunes es el padre ausente o muerto. ¿Qué tipo de silencios crea ese rol?*

Creo que en nuestra sociedad el padre era muy heroico. La sociedad argelina independiente tenía una conciencia colectiva de padres míticos que se convirtieron en padres ausentes. Por una parte hay un padre mítico en el imaginario y en el plano real hay uno ausente. Es esta mitología ausente y esta presencia ausente con las que debemos vivir al mismo tiempo. En el silencio los dos padres pueden ser convocados con facilidad, lo que me permite resolver el problema del padre ausente y encontrar una equivalencia con el padre mítico. Además, es necesario reconstruir la imagen de la madre, que está dañada por la historia. ¿De qué está hecho este silencio? Del padre grande que nos dio el misticismo, la religión y la imagen del padre político contemporáneo que se vuelve ausente, en el mismo mundo donde la mujer es la madre rota por la historia y por la religión. Rebatir el contexto de la historia argelina es rebatir eso, es hacer una correspondencia en la utopía con el padre mítico y el padre actual que reconstruya la imagen de la madre.

*¿Cuáles son sus influencias teatrales?*

En el plano del lenguaje, mi influencia es argelina, la poesía popular argelina, la manera de contar las historias. Nosotros tenemos mucha influencia de los escritores soviéticos, nos gusta mucho esa literatura y su cine, como Mrozek, y los autores polacos que apa-



recen en el cine y el teatro, y los autores rusos del cine y el teatro. Estoy muy cerca de la literatura soviética, polaca y rusa porque es una escritura objetiva, el autor no está dentro de ningún personaje, está fuera de la obra. Yo creo los personajes pero no soy el que termina de escribir, después ellos terminan de escribirse, ya no soy yo; si están bien inventados los personajes, son ellos los que van a escribir, no yo.

*Por último, ¿cómo escribe hacia el mundo globalizado?*

Yo creo que en el mundo hay un problema muy importante que debemos resolver: la paz. Es un grave problema. Somos una generación nacida en la guerra, crecida en la guerra, reencontrada con los integristas. Hoy en día hay mucha responsabilidad con el conflicto de Irak. Mi escritura es una escritura por la paz. Escribir hoy en día es escribir por la paz interior y por la paz de países; navegamos en un barco lleno de violencia y tenemos que trabajar por la paz.

JAVIER SALAS ESCOBAR. Dramaturgo.

IDENTIDAD, MEMORIA Y TESTIMONIO

## TEATRO URGENTE

José Alberto Gallardo

Si el Teatro es el espacio del conflicto, donde la Crisis toma forma, se hace presente, acciona, cabe cuestionarse sobre la naturaleza y materia de éste en *nuestro* Teatro contemporáneo. Si he escrito *nuestro* es porque quiero atraer al lector a una posición presente dentro del escrito: nuestra contemporaneidad, nuestro Teatro. Escribirlo ha sido motivado en gran medida por un ensayo de Esther Cohen, “Volver al campo de concentración: Testimoniar ante el enmudecimiento de la lengua”,<sup>1</sup> de modo que, un intento se ha dirigido a la paráfrasis del mismo; el otro, a dar cuenta de mi propia urgencia.

I  
La sofisticación de los mecanismos de la barbarie alcanzó lo no creíble e inenarrable en los campos de concentración, Auschwitz entre ellos: “Ni siquiera quienes estuvieron allí conocen Auschwitz [...] es otro planeta, y nosotros, habitantes del planeta Tierra, no poseemos la llave que nos permita descifrar el enigma inherente a la palabra Auschwitz”,<sup>2</sup> porque la principal sofisticación del sistema de barbarie de los campos consistió en llevar a cabo lo que nadie, ni siquiera quienes los idearon, operaron, vivieron o sobrevivieron, podría narrar: “Aunque alguna prueba llegase a subsistir, y aunque alguno de vosotros llegara a sobrevivir, la gente dirá que los hechos que contáis son demasiado monstruosos para ser creídos: dirá que son exageraciones de la propaganda aliada”.<sup>3</sup>

Años antes (1936), Walter Benjamin, incapaz de prever la barbarie venidera y sensible sin embargo al levantamiento del totalitarismo, aproxima en “El narrador” la esperanza de un oficio capaz de contrarrestar la aparición de una nueva forma de registrar la historia, la información:

nos percatamos que, con el consolidado dominio de la burguesía, que cuenta con la prensa como uno de los principales instrumentos del capitalismo avanzado, hace su aparición una forma de comunicación que, por antigua que sea, jamás incidió de forma determinante sobre la forma épica. Pero ahora sí lo hace. Y se hace patente que sin ser menos ajena a la narración que la novela, se le enfrenta de manera mucho más amenazadora, hasta llevarla a una crisis. Esta nueva forma de la comunicación es la información.<sup>4</sup>

Tal aproximación, en el ensayo de Esther Cohen, apunta a la noción de *resistencia* en la naturaleza distinta del arte de narrar, ya expresada por Benjamin: “La información cobra su recompensa exclusivamente en el instante en que es nueva. Sólo vive en ese instante, debe entregarse totalmente a él, y en él manifestarse. No así la narración pues

no se agota. Mantiene sus fuerzas acumuladas, y es capaz de desplegarse pasado mucho tiempo”.<sup>5</sup>

Esa capacidad de desplegarse en el tiempo, de permanecer, no es otra sino la del ejercicio de la memoria, pero no como mero recuerdo, sino la que con fuerza resiste al olvido, rescata, recoge escombros de la historia y la reescribe dando voz a quienes no la tuvieron; es decir, tal naturaleza no es otra sino la de la narración como testimonio:

el testimonio no puede ni debe sólo dar cuenta, es necesario que dé vida, que al testimoniar haga presente la historia, la humanice: el testigo bien podría ser, en nuestro tiempo, quien viniera a ocupar el lugar de la resistencia, el de la oposición al olvido, es decir, el espacio del narrador que tanto anhelaba Benjamin y que parece haber sucumbido en la Gran Guerra.<sup>6</sup>

La inenarrable decisión de exterminio nazi se ejerció comenzando por “adelgazar” la humanidad de los prisioneros: arrancar su nombre y sustituirlo por el entintado numérico en el antebrazo; arrancar su voz, cualquier dejo de dignidad, todo indicio de identidad. Y así, estos *sin nombre*, que quedaron a la deriva de la historia, fueron en su mayoría enterrados sin humanidad. Las voces del narrador, como la de Primo Levi, se levantaron entonces para, testimoniando, “hacer justicia narrando lo sucedido que es, en este sentido, impedir que el concepto de ser humano desaparezca de nuestro vocabulario, de nuestro ‘paisaje’ conceptual, político y social”.<sup>7</sup>

II  
Es posible que la naturaleza del conflicto en nuestro Teatro contemporáneo se halle aún en lo intrincado de la trama y en el enfrentamiento de los distintos personajes y sus objetivos; sin embargo, es posible también que, traspasada esa primera aproximación, hallemos el conflicto que conmovió a Primo Levi y que lo llevó a hablar y escribir —narrar, testimoniar— sobre el mismo tema hasta el final de sus días. Los campos de concentración, no obstante, han sido superados por una maquinaria igualmente totalitaria pero infinitamente más sofisticada: la del imperialismo globalizador; a decir de Luis de Tavira, ese proceso “irreversible de la masificación que ha culminado en la catástrofe cultural del mundo transformado en industria y mercado, las sociedades en cuantificación consumidora y donde, entre otras cosas, el Teatro no tiene lugar”.<sup>8</sup>

El arrancamiento de la identidad en el mundo contemporáneo, ese ejercicio inenarrable, indecible y, más aún, imperceptible, tendría que hallar en

el Teatro, en el mundo contemporáneo y en el terreno de la urgencia, la más feroz de las resistencias. Una resistencia donde la materialización del conflicto *in situ*, la presencia de la crisis y su acción, sea precisamente la que en 1936 Benjamin aproximó para el narrador y que, en 1947, Primo Levi ejerció en *Si esto es un hombre*: la del testimonio.<sup>9</sup>

Porque, ¿dónde, si no en el Teatro, territorio de la acción, del presente, del arte vivo, conseguiríamos esa recuperación de humanidad que enunciaba Esther Cohen?, ¿dónde, si no en el Teatro, recogeríamos nuestros escombros de memoria, identidad, humanidad, en el sentido de testimonio?

Nos apostamos como “aquellas figuras adelgazadas de los trenes y de los campos”,<sup>10</sup> huérfanos de memoria y en consecuencia de nuestra identidad, bajo el peso implacable del orden mundial y los dictámenes del mercado, en un arrasamiento de la presencia y sustitución de la experiencia por la información.

Es aquí donde, inserto en este *estado de cosas*, el Teatro ha de hallar una *urgente noción* de conflicto, no necesariamente dependiente de la trama o del enfrentamiento de personajes y sus objetivos sino, además, del choque que supone el no reconocerse, el no hallar relato suficiente para afirmar la propia presencia, la propia experiencia. Un conflicto de la voz y la memoria silenciadas, donde el papel del actor consista precisamente en recuperarlas, testimoniar lo inenarrable, la estudiada acción silenciadora del sistema.

<sup>1</sup> Esther Cohen, en *Metapolítica*, núm. 28, México, abril de 2003.

<sup>2</sup> Imre Kertész, *Liquidación*, Alfaguara, México, 2004, p. 127.

<sup>3</sup> Primo Levi, *Los hundidos y los salvados*, El Aleph, Barcelona, 1988. Trad. de Pilar Gómez Bedate, reimpresión en Círculo de Lectores, p. 11.

<sup>4</sup> Walter Benjamin, “El narrador”, trad. de Roberto Blatt, Taurus, Madrid, 1991, p. 15.

<sup>5</sup> *Idem*.

<sup>6</sup> Esther Cohen, *op. cit.*, p. 49.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>8</sup> Luis de Tavira, “México y el siglo xx en el teatro”, en *Conjunto: Revista de Teatro Latinoamericano*, núms. 145-146, Casa de las Américas, oct. de 2007-mar. de 2008, p. 16.

<sup>9</sup> Primo Levi, *Si esto es un hombre*, El Aleph, Barcelona, 1988.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 98.

JOSÉ ALBERTO GALLARDO. Dramaturgo, director de escena y actor. Actualmente prepara la puesta en escena de su obra *Breve silbido desde el exilio*.

Universidad Autónoma de Nuevo León  
Secretaría de Extensión y Cultura  
a través de la Dirección de Artes Musicales y Difusión Cultural  
Convocan  
Premio Nacional de Dramaturgia "Emilio Carballido" UANL 2008

Con la finalidad de fomentar la participación y revalorar el quehacer literario, propiciando con esto nuevas tendencias teatrales e innovaciones en la producción del género de la dramaturgia, La Universidad Autónoma de Nuevo León convoca a los escritores mexicanos y residentes en el país a participar bajo las siguientes bases:

- Podrán participar los escritores nacionales y extranjeros que tengan más de cinco años de residir en el país (comprobables).
- Los interesados deberán enviar una o más obras de teatro de tema y forma libres. Las obras deberán ser originales, inéditas, no haber sido presentadas y no estar concursando en certámenes similares.
- Las obras podrán ser de autoría individual o colectiva y la extensión será libre.
- No se aceptan textos que sean adaptaciones de otros dramaturgos, novelas y demás géneros literarios.
- Los participantes deberán enviar cuatro copias, en tamaño carta y escrita a doble espacio.
- Quien resulte ganador deberá entregar su obra en un CD, en formato Word 98 en adelante, letra Arial # 12.
- Los participantes que deseen entregar un CD independientemente de que resultan o no ganadores, pasarán a formar parte del acervo de la UANL, una vez conocido el resultado.
- Los trabajos se firmarán con seudónimo y dentro de un sobre cerrado adjunto se establecerá la identidad del autor o autores participantes, su domicilio, correo electrónico y teléfonos.
- El sobre ganador se abrirá en rueda de prensa.
- Los trabajos serán recibidos en la Dirección de Artes Musicales y Difusión Cultural, ubicada en la Biblioteca Universitaria "Raúl Rangel Frias", Av. Alfonso Reyes 4000 Nte. Col. Regina Monterrey, N.L., C.P. 64290.
- La presente convocatoria estará abierta a partir del día de su publicación y se cerrará el viernes 31 de octubre a las 13:00 hrs.
- El jurado estará integrado por especialistas de reconocida trayectoria y prestigio literario. Su fallo será inapelable. Los resultados se darán a conocer en el mes de diciembre.
- La obra ganadora será publicada.
- Los gastos por traslado y hospedaje del ganador serán cubiertos por la institución convocante.
- Se otorgará un premio único de \$ 75,000.00 (setenta y cinco mil pesos 00/100 M.N.)
- El jurado podrá declarar desierto el premio del concurso si la calidad de los trabajos no fuera la adecuada.
- Cualquier aspecto no previsto en la presente convocatoria será resuelto por los organizadores.

Mayores informes: (01.81) 83.29.41.25

Fax: (01.81) 83.29.41.24

Correo electrónico: damdc@mail.uanl.mx

# Premio Nacional de Dramaturgia "Emilio Carballido" UANL 2008



# EL HILITO DE LA RISA

María Elena Aura

No puedo recordarlo de otra manera, y sin embargo, no tengo ninguna fotografía de mi hermano Alejandro sonriendo, lo cual me parece imposible, ya que siempre nos reímos de más, tanto, que mi abuela nos decía que si seguíamos así, se nos iba a reventar el hilito de la risa. Pero la alegría de vivir no se amedrenta con tan respetables amenazas. Así que nos la jugamos. Y resultó que primero se revienta la vida que el famoso hilito.

Las fotografías que conservo, aunque la sonrisa se le salga por los ojos, son algo así como: "Alejandro y Marta de uno y tres años respectivamente, sentados en un sillón de cuero" o "Alejandro, como línea vertical, en su primer traje de pantalones largos"; formales, estudios fotográficos, pues, pero eso sí, perdurables y enmarcables, propias de mexicanos nacidos en la primera mitad del siglo xx, cuando ni siquiera los Reyes Magos o Santa Claus acostumbraban retratarse con los niños. Ellos no eran ficción tangible, pertenecían al mundo de la imaginación. Nadie andaba buscando el momento mágico con su Kodak colgada al hombro, ni disparando el celular a la primera provocación. Los fotógrafos estaban en algunos parques, tras su manto negro, esperando a enamorados que quisieran perpetuar su romance. Otros deambulaban por San Juan de Letrán, sorprendían al transeúnte con su flashazo y le entregaban un papelito con el que, en unos pocos días, podría presentarse

a recoger su instante eternizado; aun así, era sólo parte del folclor. Esas fotografías, igual que flores secas, se quedaban entre las páginas de algún cuaderno o al fondo del cajón de los olvidos. Tengo, eso sí, innumerables palabras fotográficas, de las cuales, escojo algunas para compartir, con sus vivos y sus muertos, la sonrisa de mi hermano:

Alejandro, de puntitas, sobre una silla de madera, contempla desde una de las ventanas de nuestro departamento, en Gabino Barreda, la enorme carpa del circo Atayde.

Alejandro cruzando sus delgadas piernas al estilo Olimpo; nuestro padre saborea las palabras como él.

Alejandro, con sus pequeñas manos largas, talla la espalda de mamá Lita, nuestra abuela, quien disfruta su baño sabatino de eróticas burbujas.

Alejandro, a punto de llevarse a la lengua el piñón recién partido.

Alejandro jugando a las "cebollitas" con las niñas.

Alejandro apila las monedas en la cajita, ya vacía, de chicles, dulces y cigarros.

Alejandro, liberado del casquete corto y la goma de tragacanto, mueve su melena de poeta por el Paseo de la Reforma con un libro bajo el brazo.

Alejandro colocando con estruendo su Olivetti sobre una mesa del Sanborn's del pasaje Del Prado.

Alejandro cose los cojines negros (sala) de nuestro primer departamento para tertulias literarias, o lo que es lo mismo: para vivir libres y felices.

Alejandro, en su comodísimo sillón, escucha música de Agustín Lara, aspirando el aroma de su copa de coñac.

Alejandro asomándose a la olla de agua hirviendo, en donde, voluptuosas, se abren las almejas mostrando sus sonrosadas impudicias.

Alejandro rebanando generosamente el pan de cada día.

Alejandro arrojando monedas en el kiosco de Tiépolo para que el dinero, a nadie, nos falte nunca.

Alejandro en su último vuelo hacia el amor, susurrando palabras al oído del Aura de Madrid.

Alejandro en traje de lino blanco rumbo al espacio de la poesía.

Y de pilón, a la usanza de nuestros tiempos:

Alejandro Olimpo Aura Palacios, rodeado de sus diosas, ensarta estrellas en el hilo infinito de su risa.

Alejandro Aura en *El tío Vania*, de Chéjov, dir. Ludwik Margules (1978). © Rogelio Cuéllar.

MARÍA ELENA AURA. Poetisa y dramaturga.



# EL JUGLAR

José Ramón Enríquez

Cuando me he referido a Alejandro Aura como a un juglar no he tratado simplemente de bocetar una metáfora amable o formular algún otro recurso retórico, he querido definir al actor, poeta, autor teatral, conversador, funcionario y director de escena que él fue dentro de una categoría específica de la dramaturgia, aquella que tiene como punto de partida lo que podríamos llamar, con Barthes, “el placer del texto”, con todos los significados de palabras como “placer” y “texto”.

Es decir, como los juglares, Alejandro partía de un amor sensual (no sólo ideológico) tanto por la palabra como por la gestualidad que la acompañaba. En segundo término ponía la voluntad de documentación, la actualidad temática o la originalidad en la anécdota, aunque no dejaran de ser importantes.

Si la palabra “juglar” viene del latín *joculator*, el que juega, llega a nuestro idioma desde el provenzal ya con su sentido de cantor, contador de historias y acompañante en las fiestas populares, en las raras alegrías, las gestas y los sueños compartidos por los pueblos. En nuestra historia literaria, ante el mester de clerecía —oficio poético de los maestros del pueblo—, el mester de juglaría se alzaba como oficio poético de ese pueblo que se hablaba a sí mismo, sin magisterio alguno, sólo con el júbilo que produce compartir la palabra.

Y Alejandro era un cantor jubiloso tanto arriba de la escena como abajo; mejor dicho, Alejandro era capaz de convertir en escenario cualquier espacio, inclusive el espacio difícilmente poético de la estructuras burocráticas y convertirse, por ello, en “el mejor funcionario cultural que la ciudad se haya dado a sí misma, y que renunció a la dirección de su política cultural cuando la autoridad mostró desinterés por el arte y la cultura”, como lo definiera otro poeta, Eduardo Vázquez Martín, su colaborador en aquella gesta.

Discípulo de Juan José Arreola, otro juglar con todo el peso de la palabra, Alejandro quiso ser, como él, un gran actor, y lo fue: su emoción y su energía inacabables surgían del júbilo del oficiante y del contacto sensible tanto con un texto al que debía hacer carne cuanto con un público al que debía hacer suyo, hacerlo suyo en la medida en que se volvía también de su propiedad.

Propiedad y propietario, al mismo tiempo,

de público y de texto, contra los principios que se quieren eternos de no contradicción; en realidad, un juego amoroso como Barthes quería no sólo en su definición del “placer del texto” sino en los *Fragmentos* y en su novela cercenada por la muerte absurda. Desde este juego me arriesgo a hablar de una “erótica del texto” a cuyo servicio se han puesto siempre los juglares. Y Alejandro fue un oficiante sin igual de tal mester.

Desde muy joven, en el taller de Arreola en la Casa del Lago, se entendió poeta y desde *Silencio, pollos pelones* se supo actor. Participó en puestas anteriores a ésta de Carballido, dirigida por Dagoberto Guillaumín, pero he querido señalarla porque la vi, a la vuelta de mi casa, en Santa María la Ribera (foro del SNT y calle de Naranjo). Alejandro tendría 18 o 19 años, yo 17 o 18, no nos conocíamos, pero ambos éramos de aquellos barrios.

No se detuvo nunca como actor: actuó desde a Sor Juana hasta a Carballido, así como a Chéjov, Musil, Lorca y Anouilh, por ejemplo. Lo dirigieron Guillaumín, Guevara, López Miarnau, Gurrola y Margules, también sólo por dar algunos ejemplos. Y en 1979 quiso dar el paso a la dramaturgia con *Las visitas*, obra en la que mezcló sueño y realidad, desde un hospital, con un paciente que hablaba del dolor y del amor, mientras llegaba el flautista de los orígenes —tres décadas antes de que a él le tocara visitar hospitales y escuchar el sonido final—; un llamado que anunció para Alejandro, estoy cierto, una nueva forma del amanecer.

A *Las visitas* siguió el gran éxito de *Salón Calavera*, que dirigió él mismo para reescribir la textualidad sobre la escena. Ahí denunció la corrupción de un sindicato, la ANDA, que pretendía representar a su gremio. Y después, un juego entre la modernidad radiofónica y el mester de siempre: *XEBululú*.

Supo conversar como el mejor, ejercer el difícil oficio de anfitrión, dar de comer como nadie y hacer sentir siempre bien a quien con él se encontrara. Como decía Manrique: “¡Qué amigo de sus amigos...!”

¡Qué juglar!

**JOSÉ RAMÓN ENRÍQUEZ.** Poeta y cómico, con más de 40 años de andar por la legua. Defeño, ahora revive felizmente en Yucatán.

TRES:

Alguien dejó una flor de papel  
sobre mi mesa,  
es linda y morada y verde, gracias.  
Esperé una flor toda la vida,  
y hoy, martes raspado de melancolía,  
no sé de dónde, me ha llegado.  
Pinche florecita de papel,  
te quiero.

CUATRO:

De las horas más muertas que tenía  
tú me sacaste al mundo  
y me pusiste a cantar.

CINCO:

No tú dijiste nada  
sino tu pelo y tus uñas y tus besos.

Por eso, pequeñita,  
platito de arroz,  
mientras mi corazón estaba seco  
me levanté contento  
a quererte con los pies y con las manos,  
me levanté otra vez sonando mis  
tambores.

Dirás que no  
pero hoy me levanté a quererte  
y a que tú me quieras.

Fragmento de “Cinco veces la flor”,  
de Alejandro Aura, en *Poesía joven de México*,  
Siglo XXI, México, 1967.



Alejandro Aura en el Faro de Oriente, invierno de 2007. © José Cruz.

# CARTA A JORGE RAMOS ZEPEDA

Benjamín Bernal

Hago un recuento de nuestra larga amistad y no alcanzo a recordar cuándo fue la primera vez que platicamos... ¡de teatro! En los estrenos y develaciones, el grupo que frecuentemente hacía bolita eran don Rafael Solana, Luis Sánchez Zevada, Connie Ibarzábal y tú.

Fuiste tesorero de la Asociación Mexicana de Críticos de Teatro durante muchos años, cuando nos reuníamos en la casa de don Rafael para hablar de la cartelera o tratar de reunir a las tres agrupaciones de periodismo especializado (AMCT, UCCT y APT, pues la más reciente no existía, es una escisión de la APT), que nunca se pudo realizar pero dio lugar a animadas veladas.

Me has invitado en numerosas ocasiones a ver el trabajo de Serendipity que encabezas junto con tu esposa Rosa María Ruiz Oteo; *Can Can Cabaret* es de los trabajos que más recuerdo. Tu hijo, y el de Laura y mío, se llaman Jorge, otra coincidencia.

Desde joven te dedicaste al teatro, en la época que ser transgresor era obligatorio; te llamaba por teléfono a Televisa, donde era realmente difícil localizarte, pues tu puesto era gerente de Imagen Corporativa, sin embargo, siempre pudimos platicar un rato.

Algun día se te acabó el veinte con Televisa e iniciaste por tu cuenta otra actividad, totalmente enfocada al arte, tenías varios años de estudiar canto con maestros de ópera, hiciste madurar una poderosa voz de barítono, una casa heredada la pudiste dedicar a tu grupo teatral y un singular proyecto: "Adictos a cantar". Debo aclarar que lo haces sin dejar de hacer teatro, pues es obligatorio que, desde 1978, cada año lleves a escena la pastorela de Serendipity que tanto éxito tiene; en 1989 coincidió que Laura, mi esposa, pudo integrarse a tu elenco, fuimos todos a Morelia, donde Arturo Morell había organizado el Festival Nacional de Pastorelas: Serendipity ganó el máximo premio.

Amablemente estuviste enviando artículos sobre (¿que creen?) obras teatrales en una revista que tuve, *Expedientes Secretos*. Siempre actual, amable y generoso con los grupos en tus críticas. Revalorar tu trabajo es una labor para los periodistas de espectáculos y cultura, porque el teatro infantil ha sido relegado, muchas veces sin siquiera atreverse a verlo. Re-



*Basura (Prohibido mirar al interior)*, bajo la dir. de Jorge Ramos Zepeda, se presentó en el XX Encuentro de los Amantes del Teatro. Al centro se le ve saludando a los actores. © José Luis Domínguez.

cuerdo ahora *El Circo Serendipity*, *Vuelo mágico*, *Can Can Cabaret* y *Qué extravagancia*, entre muchas piezas que llevaste a escena.

Hace tres años viste a José Luis Barraza interpretar *El diario de un loco* bajo mi dirección, y entre todos elevamos un homenaje a Carlos Ancira, a punto de cumplir veinte años de fallecido, pues lo trataste en muchas ocasiones, de eso hablaste. Asistí a ver *Basura* a tu foro de la colonia Moderna, luego en el Julio Castillo, con la curiosidad de ver cómo funcionaba al elevarla de 20 espectadores a 700, y ¡casi estaba lleno! Excelente la dirección, los actores, el texto.

Hace pocos meses, estuvimos Rosita, tú y yo en el Teatro Coyoacán, cuando estrenó Thelma Dorantes *Hombre tenías que ser*, junto con Al Castillo. Todavía está en Internet, en la revista *Personae*, tu juicio crítico.

Bueno, Jorge, nuestra amistad ha sido de butaca en butaca, de viaje en viaje (Tamaulipas y Colima, los más recientes), premiación en premiación (estuviste en casi todas las de la APT y yo en las de la AMCT), en todos los en-

cuentros de Amantes del Teatro, que encabeza Isabel Quintanar, somos parte del jurado cada año (término que evita la maestra Quintanar) y refundamos la Asociación Internacional de Críticos de Teatro ITI-Unesco, de la que fuiste secretario general más de tres años.

Este recuento es absolutamente incompleto, pero, ahora que nos veamos y platiemos, tomaré apuntes para darle más precisión. Dentro de los límites de cuartilla y media, te recuerdo como alguien que es generoso al dar consejos y gran coleccionista de amigos...

Se despiden con afecto Laura, Alejandro y Benjamín.

**BENJAMÍN BERNAL.** Presidente de la Agrupación de Periodistas Teatrales, con servicio de noticias y revista web: [www.benjaminbernal.com](http://www.benjaminbernal.com)

## HA PARTIDO UN GRAN AMIGO

Alejandro Laborie Elías

El presente año ha sido testigo de grandes pérdidas para el teatro nacional, entre ellas Víctor Hugo Rascón Banda, Alejandro González Danielli, Alejandro Aura y Jorge Ramos Zepeda.

Este último fue actor, catedrático y productor. Egresado de la Escuela Nacional de Arte Teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes y del Centro Universitario de Teatro de la UNAM, durante varios años trabajó para Televisa en la producción de diversos programas.

Debutó como actor en *Los espejos y la regla*, de Bertolt Brecht, en 1970, bajo la dirección de Alejandro Bichir, con la que participó en el Festival de Teatro de Colombia. Como actor intervino en cerca de cuarenta montajes.

En 1978 fundó la compañía Serendipity, que se caracterizó por ser de las pocas especializadas en teatro para niños —junto con La Troupe—, con un elenco estable, un repertorio permanente y obras en las que destacó como dramaturgo, director, actor y productor.

Serendipity fue una compañía que dio oportunidad a gran número de actores de participar en teatro para niños, actividad menospreciada por muchos histriónicos y cuyo valor radica en la formación de futuros públicos de las artes escénicas. Su familia no fue ajena a esta tarea ya que, entre otros, trabajaron a su lado su esposa, su cuñada y sus hijos.

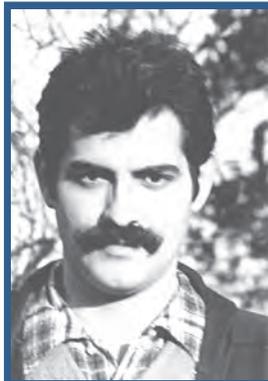
Entre sus obras, destacan *Pastorela Serendipity* (1978), *El circo* (1979), *Musical con títeres* (1983), *Vuelo mágico* (1989) y *Can Can Cabaret* (1992), misma que a pesar de su título tan sugestivo estaba destinada a los infantes.

Como teatrero, recibió varios premios de la crítica especializada, lo cual es notable pues también incursionó en la noble pero difícil labor de emitir juicios en diversas publicaciones sobre las propuestas escénicas de sus colegas.

Fue tesorero, secretario y presidente de la Asociación Mexicana de Críticos de Teatro y socio fundador de la Asociación Internacional de Críticos de Teatro, auspiciada por la ITI-Unesco.

Ha partido un teatrero, pero sobre todo un gran amigo que se ganó la estimación y respeto de sus compañeros, reiterando su encomiable labor como promotor del teatro para niños. Descanse en paz.

**ALEJANDRO LABORIE ELÍAS.** Periodista cultural, crítico de teatro y miembro de la Asociación Internacional de Críticos de Teatro y de la Agrupación de Periodistas de Teatro.



PASODEGATO

lamenta el fallecimiento del  
actor mexicano

Héctor del Puerto

# 4° Aniversario



## ¡Un gran teatro para nuestra región!

- Taquillas operando bajo sistemas automatizados. (Ticketmaster y Superboletos)
- Foyer para exposiciones y/o presentaciones.
- Sala con 1445 Butacas.
- Escenario de 8.40 mts. de fondo y 16 mts. de largo.
- Proscenio 18 mts. de largo x 5.40 mts. de ancho.
- Fosa Orquestal.
- Área de camerinos en tres niveles: en el primer nivel se encuentran dos camerinos de cambio rápido. En el segundo nivel hay tres camerinos individuales equipados con baño completo. Y en el tercer nivel se encuentran dos camerinos colectivos. Todos los camerinos cuentan con sistema de voceo, aire acondicionado e Internet.
- Ropería equipada con lavadoras, secadoras y área de planchado.
- Equipos de audio, luces y video que se renuevan constantemente para satisfacer las necesidades de las producciones que nos visitan.
- Taller de producción.



## MEMO

Luisa Huertas



Guillermo Gil en *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega, bajo la dirección de Luis de Tavira. © José Jorge Carreón.

Al manejar de regreso a casa con el peso de la ausencia en el alma, luego de abrazar a tu familia en Gayosso, comenzó el recuento: ENAT 1967-1969, veníamos de diferentes maestros de actuación, hasta que compartimos el luminoso tercer año de carrera con Héctor Mendoza al frente. De ahí en adelante los encuentros profesionales que forjan amistades: 1970, *Los albañiles*, con los maestros Leñero y Retes, primero en el entonces Teatro Xola y luego ¡casi toda la República! Aunque era la más pequeña de aquel alegre grupo de cómicos y en mi primera gira, me sentía protegida por ti y Salvador hasta en las dolorosas zonas rojas de los estados a los que insistía que me llevaran en mi antropológico morbosos afán de conocer de todo, consciente de que luego serviría para construir personajes —¿premonición de *Sin remitente?*—. Durante casi veinte años, hicimos la carrera cada uno por su lado. Nos veíamos, siempre con el recuerdo gozoso de anécdotas compartidas. Carlos Carrera, Luis de Tavira y Ludwig Margules nos volvieron a unir compartiendo nuestra pasión: ser actores en teatro, en cine.

Viene *Sin remitente*, con nuestro talentoso Carlos y gozando al entrañable maestro Torre Laphan, al fin protagonista absoluto después de habernos dedicado la vida como docente. ¡Qué gozo nuestras escenas con tu cara de asco hacia la prostituta *Teresita del Niño Jesús!* Cómo nos divertimos (¿las zonas rojas?).

¡Qué gozo el paradisíaco Campeche de *Embrujo!* Carrera otra vez, y ahora yo con cara de asco hacia el corrupto líder sindical.

¡Qué gozo el hacerme cargo de tu vida como Fabia en *El caballero*

de *Olmedo!* *Old Memo* como nos bautizaron los compas del medio, con el apasionado Luis de Tavira durante largas sesiones de trabajo de mesa y trazo escénico, divirtiéndonos con el Álvaro Guerrero. Y luego, ¡qué gozo-dolor!, apoyada en ti nuevamente y en Arturo Ríos, saliendo de mi hepatitis y con un dolido Margules en plena etapa de muerte de su Lidia, con *Antígona en Nueva York*.

Fue hasta entonces que supimos que con nueve años de diferencia, habíamos nacido el mismo día y lo celebramos con ambas familias en Cuautla ese 1998, hace 10 años...

No llegaste a la cita con San Juan en este 2008 y, a diferencia del *Don Alonso-Old Memo*, fuiste tú el que se adelantó en el viaje.

Pero me quedo con el viaje mutuo que duró casi cuarenta y un años, Memo, el creativo, en el que conocí los matices de la dulzura, casi de niño, de tu muy particular timbre de voz, la sonora carcajada de hombre franco y generoso y el trueno de tu garganta cuando actuabas la violencia que tanto rechazaste toda tu vida.

Gracias por este camino andado en lo personal y lo profesional.

Siempre me sentí protegida por tu enorme figura y tu talento, pero sobre todo por tu aún mayor grado de ternura y fraternidad. Hasta pronto *Don Alonso: MEMO*.

**LUISA HUERTAS.** Con una trayectoria de casi 40 años como actriz y 25 de docencia, es miembro y fundadora de la Academia Mexicana de Arte Teatral y directora del Centro de Estudios para el Uso de la Voz (Ceuvoz).

# PASIÓN POR EL TEATRO

Edgardo Aguilar

El actor y director de teatro Guillermo Gil fundó en Cuautla una importante tradición teatral, especialmente con la temporada pastoril que presentó en la Casa de la Cultura y en el teatrillo "San Gil" que él construyó. Memo contagió a muchos su pasión por el teatro, logrando consolidar un público. Dirigió comedia, farsa, tragedia y unipersonales, y lo hizo en tanto estudiaba arte dramático en el INBA y cuando trabajaba en cine, teatro y televisión a nivel profesional, razón por la que viajaba frecuentemente de Cuautla a México.

Dirigió *La zorra y las uvas*, de Guilherme Figueiredo; *La lección*, de Ionesco; *La oscuridad ya está vieja, ya no espanta la verdad* y *Silencio pollos pelones, ya les voy a echar su maíz*, de Wilebaldo López; *Chispas, rayos y centellas*, de Teresa Valenzuela; *La casa de Bernarda Alba*, de García Lorca; *Petición de mano*, de Chéjov; *Usted puede ser un asesino*, de Alfonso Paso; *La historia del zoológico*, de Edward Allbee; *Parásitas*, *Selaginela*, *El censo* y *Rosa de dos aromas*, de Carballido; *La mujer sola*, de Darío Fo y una larga lista de obras imposible de enunciar aquí.

Guillermo Gil falleció el 25 de mayo de 2008. Poco antes de su deceso concluyó la temporada de *Médico a palos*, de Molière, y proyectaba un espectáculo en torno a Zapata, de luz y sonido, en la Ex Hacienda de Coahuixtla, con motivo de la celebración del Centenario. Así lo informó durante una comida que le ofrecieron los propietarios



El elenco de la pastorela *Chispas, rayos y centellas*, de Teresa Valenzuela, dirigida por Guillermo Gil (de pie al centro). Foto cortesía de Edgardo Aguilar.

del Cuautla Joe's, donde le reiteraron el propósito de sumar las efigies de él y de su hermano Salvador Sánchez a su colección fotográfica de astros y divas de la Época de Oro del cine mexicano. Guillermo Gil agradeció la deferencia y prometió regresar a entregar las fotografías; pero la muerte lo sorprendió.

**EDGARDO AGUILAR.** Tallerista compulsivo de grupos de teatro de jóvenes, realizó esta tarea durante 27 años en la Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Actualmente prepara el montaje de *Divino pastor Góngora*, de Jaime Chabaud.

## Diplomado

Creación Literaria en 2 años

## Cursos y talleres

Narrativa

Poesía

Dramaturgia

Guionismo en medios

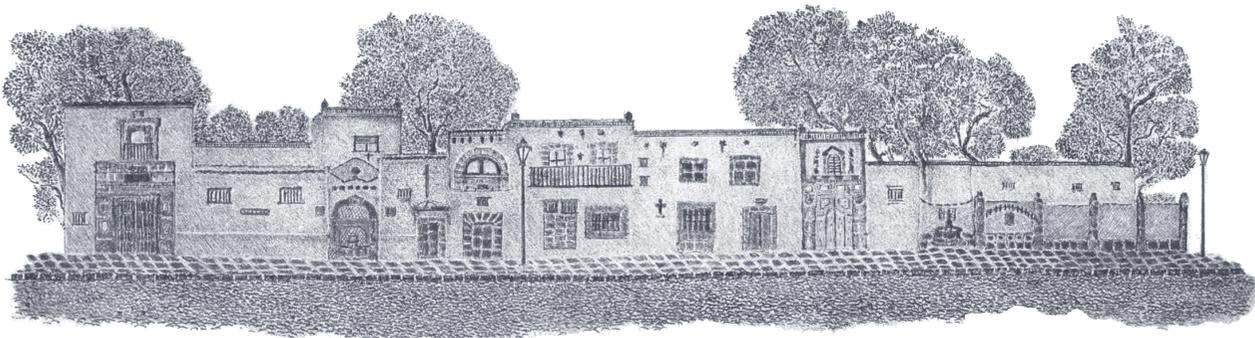
## Cursos para niños

# escuela de escritores

# sogem



184 premios  
nacionales e  
internacionales



Eleuterio Méndez número 11, Colonia Churubuso Coyoacán, c. p. 04120, México, D. F.

Teléfonos 5688 0597 y 56041738 extensión 220

[escueladeescritores@yahoo.com.mx](mailto:escueladeescritores@yahoo.com.mx)

Atención de lunes a jueves de 5:00 a 9:00 p.m.



## TEATRO EMERGENTE

Una nueva colección de El Milagro

Renovando su compromiso de ofrecer al lector libros de calidad tanto en términos de diseño como de propuesta editorial, vio la luz en junio de este año una hermosa colección de Ediciones El Milagro: Teatro Emergente, que presenta obras de dramaturgos jóvenes con propuestas interesantes, algunas de ellas ya estrenadas. Los títulos con que se lanzó la colección son:

*Extraños en un diván*, de Jacques Bonnavent  
*De insomnio y medianoche*, de Edgar Chías  
*Siglo*, de Hugo Alfredo Hinojosa  
*Postales*, de Martín López Brie  
*Sánchez Huerta*, de Claudia Ríos  
*Autopsia a un copo de nieve*, de Luis Santillán

Ediciones El Milagro, México, 2008

## LOS GÉNEROS DRAMÁTICOS, SU TRAYECTORIA Y ESPECIFICIDAD

Norma Román Calvo (coordinadora)

Por medio de una "arqueología dramaturgíca", como llama la doctora Román al método utilizado en este estudio, este libro ofrece una interesante y extensa reflexión y actualización sobre el tema de los géneros dramáticos, a la vez que una bibliografía especializada que puede ser útil tanto para estudiantes como para investigadores.

Conformada por seis capítulos y unos comentarios finales a manera de conclusión, todos ellos producto de una investigación realizada por especialistas con apoyo del PAPIIT de la UNAM, esta obra está destinada a llenar un vacío en la sistematización de este tema, abarcando el origen y evolución de los géneros, así como su expresión en la dramaturgia actual.

Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, México, 2007



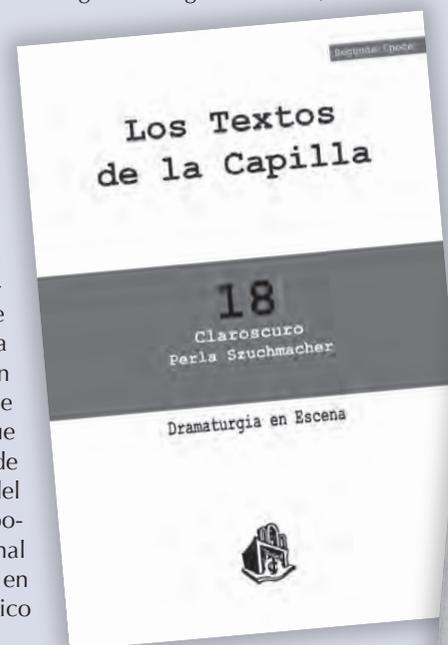
# LOS TEXTOS DE LA CAPILLA, SEGUNDA ÉPOCA

Manuel Valdivia

Foro de vanguardia y de renovación teatral en los años cincuenta, el Teatro La Capilla hoy en día es la sede de la compañía Los Endebles A. C., agrupación dirigida por Boris Schoemann y dedicada a la creación y difusión del teatro contemporáneo mexicano e internacional. Fundado por Salvador Novo en 1953, el Teatro La Capilla busca seguir la línea trazada por su fundador y prevalece como uno de los espacios teatrales independientes más importantes de la República mexicana. Desde hace 8 años, la compañía Los Endebles programa ahí sus propios espectáculos e invita a otras compañías a enriquecer una oferta teatral diversa y permanente, para todo tipo de público, presentando al año un promedio de 300 representaciones de 25 diferentes grupos. Al año siguiente de su debut, obtuvo el premio al mejor foro independiente otorgado por la Asociación Mexicana de Críticos de Teatro, y desde 2002, junto con el Centro Cultural Helénico, coproduce la Semana Internacional de la Dramaturgia Contemporánea.

Retomando las actividades literarias y de docencia emprendidas por Salvador Novo, la Compañía Los Endebles y el Teatro La Capilla iniciaron su propio proyecto editorial: Los Textos de La Capilla-Segunda Época, el cual tiene como finalidad construir otro acercamiento con los diversos públicos y profesionales del medio teatral, sostenido éste por la sensible frontera de la lectura. Una de las líneas de trabajo que ha marcado el proyecto editorial es el laboratorio Dramaturgia En Escena, coordinado por Ximena Escalante y Boris Schoemann, donde, a lo largo de tres generaciones, 24 dramaturgos han escrito obras muy diversas entre sí y han participado en un intenso proceso de creación dramática. Jóvenes dramaturgos, que oscilan entre los 20 y 50 años, han desarrollado propuestas auténticas y profundas que han dado como resultados concretos que dos de los trabajos sean llevados a escena y otros cinco estén en vías de montaje; 18 de estas obras y seis más, que se encuentran en vías de impresión, forman parte del nuevo proyecto editorial apoyado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes en el marco del Programa México en Escena.

Una segunda fase editorial incluyó a dramaturgos de reconocida trayectoria nacional dentro de la Colección Drama-



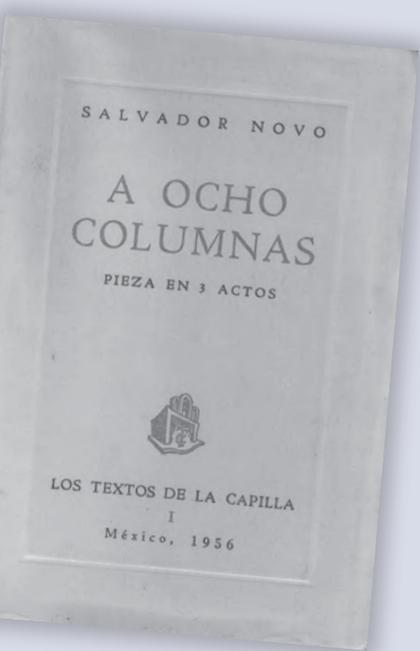
turgia Mexicana con textos de Enrique Olmos de Ita, Ximena Escalante, Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio, Sergio Zurita y Carmen Ramos.

Los Textos de La Capilla-Segunda Época tienen como propósito fundamental publicar los nuevos textos de autores nacionales y abrir ventanas hacia el extenso y tan diverso material dramático de autores extranjeros. Es así como obras de Daniel Danis, Yvan Bienvenue, Françoise Thyron y Louise Bombardier, en traducciones de Elena Guiochíns y Boris Schoemann, complementan y conforman la Colección de Dramaturgia Internacional.

Ambas colecciones editoriales se presentaron en la Primera Feria del Libro Teatral que organizó el INBA en mayo de 2008.

Ayer como hoy, la memoria teatral se encuentra en los libros. Reivindicar al libro como un motor esencial de la actividad escénica y cultural es la apuesta de Los Textos de La Capilla-Segunda Época.

**MANUEL VALDIVIA.** Coordinador editorial  
[www.losendebles.org.mx](http://www.losendebles.org.mx)



### TEATRO HISTÓRICO MEXICANO

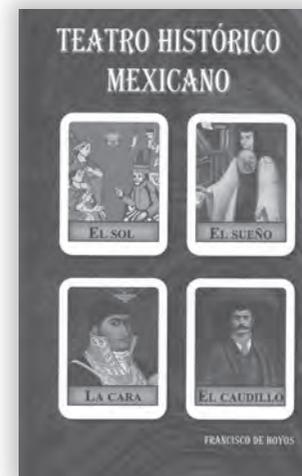
(Cuatro obras dirigidas a público joven)  
Francisco de Hoyos

En este libro, el autor ha reunido: *El quinto sol*, *El sueño de Sor Juana*, *La cara de Morelos* y *Vive Zapata*, obras en las que demuestra que, como dice Compton en *Latin American Theatre Review* (otoño de 1996), “está haciendo una labor significativa en cuanto a cultivar el gusto de los jóvenes por el teatro” con textos que dan pie a una visión distinta de la historia al conferir un carácter humano a personajes que la historia oficial ha anquilosado, mediante el humor y un lenguaje cercano a los jóvenes que desmitifica a figuras que han sido siempre vistas como los héroes y villanos nacionales.

Una buena opción para el trabajo en las aulas de propuestas interesantes para los jóvenes.

Edición de autor, México, 2008

E-mail: [fdeh@hotmail.com](mailto:fdeh@hotmail.com)



### NOVEDADES PASO DE GATO

Ya se encuentran en nuestros puntos de venta los nuevos títulos de dramaturgia y ensayo teatral de Cuadernos de Teatro:

#### Cuadernos de Ensayo Teatral

- *Teatro comparado, cartografía teatral*, Jorge Dubatti
- *Estructura de la ficción, el estado de ánimo*, Raúl Quintanilla

#### Cuadernos de Dramaturgia Internacional

- *Buenos Aires*, Rafael Spregelburd
- *Historia del fin del mundo*, Víctor Viviescas
- *Los difusos finales de las cosas*, Carlos Enrique Lozano Guerrero
- *Vuélame los sesos*, Juliana Carabalí
- *Salón Unisex*, Fernando Vidal Medina
- *¡Bum! o la trágica relatividad de Koltès*, Víctor Hugo Enríquez

#### Cuadernos de Dramaturgia para Joven Público

- *Valentina y la sombra del diablo*, Verónica Maldonado

Si no conoces todavía nuestro catálogo editorial, puedes revisarlo en nuestra página: [www.pasodegato.com](http://www.pasodegato.com) y conocer los títulos que han aparecido en nuestras cuatro colecciones; son textos que difunden entre el gran público obras de teatro y teoría teatral de alto nivel y a un precio accesible.

## CORRUPCIÓN EN EL FONCA

Bien sabemos que cada seis años nuestro país se refunda y que todos los nuevos funcionarios deciden borrar con todo lo que hicieron sus antecesores (aunque haya sido bueno), para inventar el hilo negro más negro que jamás se haya creado.

Exactamente lo mismo sucede con la cultura. Son muy pocos los programas que se mantienen. El Fonca (Fondo Nacional para la Cultura y las Artes) es una de las instancias que se ha conservado a lo largo de varios sexenios y que nació con la idea de otorgar a los creadores de las diversas disciplinas artísticas una plataforma económica y de proyección que les permitiera dedicarse a la creación; dinero que es público y que, como tal, debe usarse para el beneficio de la cultura de México. La idea, en palabras llanas es como sigue: otorgar becas a escritores, pintores, bailarines y otro tipo de artistas, en modalidades de Jóvenes Creadores, Sistema Nacional de Creadores y Coinversiones, entre otros. Hoy el Fonca sufre un serio cuestionamiento que debe llevar a su rediseño y a que sus administradores sean llamados a cuentas.

Cada año, aquellos que no han sido beneficiados con una beca se sienten ofendidos, por decir lo menos, a causa de no haber sido beneficiados con un estipendio. La duda siempre queda y quedará porque, en este caso, son los propios miembros de la comunidad artística quienes fungen como jurados y porque es tremendamente difícil evaluar las potencialidades o cualidades probadas de un creador y, a partir de ahí, decidir que merece o no un premio o beca.

La diferencia de las quejas que se repiten cada año con éste, es que nunca antes las evidencias de corrupción habían sido tan claras; además, un grupo de creadores se ha atrevido a alzar la voz. El caso al que me refiero corresponde al área de teatro, y específicamente al área de dramaturgia, en el que tres de las tres becas fueron otorgadas a ex alumnos de la dramaturga Ximena Escalante quien, curiosamente, fungió también como jurado del área de dramaturgia de esta emisión. Así pues, la jurado eligió a tres de sus pupilos y se aseguró de que las becas quedaran en su cercanísimo círculo. Indudablemente, se trata de una forma de nepotismo extendido que, además, olvidó que también hay dramaturgos fuera de la Ciudad de México y que descentralizar la cultura es un asunto importantísimo para nuestro país.

Ahora bien, probablemente los ex alumnos de Ximena Escalante son verdaderamente talentosos y merecen todos los premios del mundo, pero (y aquí viene el gran pero) algunos de los criterios que se considera para el otorgamiento de las becas son la trayectoria, las puestas en escena y las críticas al trabajo de los jóvenes creadores. Resulta que sólo uno de los alumnos de la maestra y jurado tenía una trayectoria que puede ser llamada como tal.



Dentro de quienes alzaron la voz para demandar claridad en el proceso y cuestionaron la permanencia de Escalante como jurado y tutora se encuentran dramaturgos con varias puestas en escena, publicaciones, premios nacionales y críticas positivas hacia su trabajo, así que resulta inexplicable el criterio que aplicó la jurado para determinar que sus talleristas eran los merecedores de la subvención. ¿Será que nos hemos vuelto *sospechosistas* en extremo o que verdaderamente estamos ante un caso de flagrante corrupción?

El pasado martes 2 de septiembre un grupo de representantes del gremio de dramaturgos mexicanos se reunió con Martha Cantú Alvarado, Secretaria Ejecutiva del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes e Imelda Martorell, Coordinadora del Programa Jóvenes Creadores, para discutir varios puntos, acordados previamente por los dramaturgos, entre los que pedían transparencia, ética y criterios claros de selección tanto de beneficiarios como de jurados, con el fin de evitar que esto se repita. Asimismo, solicitaban la renuncia de Escalante como tutora y jurado, debido a la desconfianza que su proceder había provocado en el gremio. Las servidoras públicas mencionadas escucharon los argumentos de los representantes de dramaturgos y... sorpresa: nada se consiguió. Lo único que quedó claro es que defendieron los criterios con los que los beneficiados fueron elegidos, argumentando que algunas publicaciones o el número de obras escritas son suficientes para determinar una trayectoria. Además, Ximena Escalante se queda como tutora este año. (Que para eso, digo yo, escogió a sus pupilos) y el resto de las peticiones ya se analizarán, luego, al rato, mañana.

Una más de Sergio Vela (titular de Conaculta, del que depende el Fonca) y su compañía. Tengo la impresión de que Martha Cantú e Imelda Martorell apelan a la clásica desmemoria del mexicano, a que todo se nos olvida y que ya el año que entra los jóvenes escritores se habrán olvidado del asunto porque, ¿para qué enojarse por algo que no va cambiar?, ¿para qué empeñarse? ¿O es que uno debe esperar a que sus cuates o maestros estén entre los jurados y entonces sí, reclamar su *hueso*?

ALBERTO CASTILLO PÉREZ

## 36 FESTIVAL INTERNACIONAL CERVANTINO, 2008

Redacción PdeG

### *Tirant lo Blanc*

Compañía catalana Teatre Romea

Basada en el clásico del mismo nombre de Joanat Martorell y en una adaptación y bajo la dirección de Calixto Bieito, la compañía Teatre Romea presentará en el Cervantino de este año *Tirant lo Blanc*, obra épica que ha sido considerada uno de los mayores clásicos de la literatura medieval. Su presentación en Barcelona mereció el siguiente comentario: "este espectáculo es, de hecho, una gran fiesta escénica que incluye sensaciones de impacto —erotismo, brutalidad, decadencia— y fusión de disciplinas como el teatro, cine y artes plásticas".

### *Hamlet*

Compañía lituana Meno Fortas,  
bajo la dirección de E. Nekrosius

En el Cervantino del año pasado, se pudo disfrutar en México de la puesta en escena de Eimuntas Nekrosius de *Otelo*; este año toca el turno a su montaje de *Hamlet*, puesta que ha sido todo un acontecimiento en todos los escenarios donde se ha presentado. Considerado un artista innovador en el terreno escénico contemporáneo, Nekrosius ofrece en esta ocasión su versión del clásico shakespeariano, protagonizado por Andrius Mamontovas, popular cantante de rock en Lituania. La obra se presentará en el Teatro Principal de Guanajuato y en el Julio Castillo de la Ciudad de México.

### *Insectos*

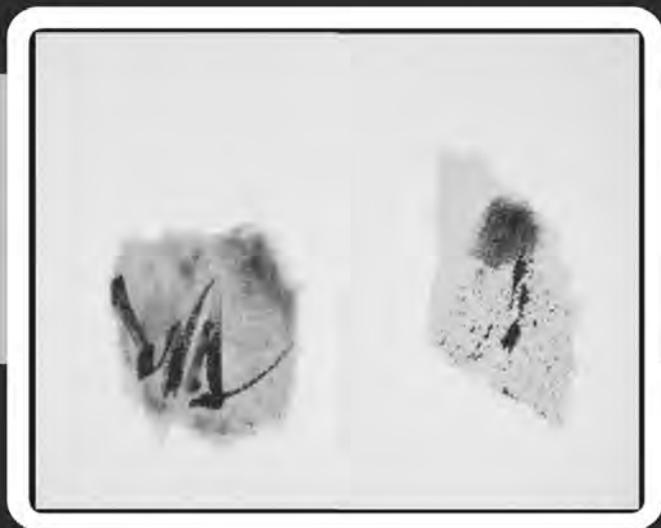
Teatro de calle con el grupo  
Sarruga Producciones

El grupo catalán Sarruga presentará en las calles de Guanajuato un espectáculo basado en insectos gigantes con movimientos casi idénticos a los reales, en el que, mediante una sucesión de máquinas en movimiento —una enorme mantis y una mariposa de 10 metros— con una combinación musical armónica, el espectador podrá vivir la sensación que tendríamos si fuéramos el insecto más insignificante: "De este modo", dicen los miembros del grupo, "el intercambio de papeles hace más visible que los esquemas de conducta de su mundo forma también parte del nuestro". Te recomendamos que revise el programa de presentaciones de este grupo catalán pues, además de en Guanajuato, hay funciones programadas en otras ciudades de la República.

Puede consultarse el programa de actividades del 36 Festival Internacional Cervantino en:  
<http://www.festivalcervantino.gob.mx>

**Luvina** Universidad de Guadalajara  
Revista literaria **52**  
otoño 2008, número

ENRIQUE SERNA  
FERNANDO DEL PASO  
MARGO GLANTZ  
ENRIQUE FIERRO  
JUANA CASTRO  
NOÉ JITRIK  
ANA ISTARÚ  
TUNUNA MERCADO  
CLAUDIA AMENGUAL  
SANTIAGO RONCAGLIOLO  
FRANCISCO HINOJOSA



LA META ES EL  
**OLVIDO**



cultura **UDG**

PRESENTAN



# CANEK

LEYENDA DE UN HÉROE MAYA

26  
octubre  
13.00 h

Boletos en  
**ticketmaster**  
[www.ticketmaster.com.mx](http://www.ticketmaster.com.mx)  
3818 • 3800

Boletos  
**Taquillas**  
TeatroDiana

Informes 3614 7072  
[www.teatrodiana.com](http://www.teatrodiana.com)



**TeatroDiana**  
Un espacio aparte

MÁS DE 2000 ARTISTAS DE 24 NACIONES  
GUANAJUATO, CIUDAD PATRIMONIO DE LA HUMANIDAD



GOBIERNO  
FEDERAL



Festival Internacional  
**CERVANTINO**

Guanajuato Octubre 8 – 26, 2008

Cataluña y Campeche

Invitados de honor

Paquetes turísticos con: Paseos Culturales INAH. Informes: 55 53 38 22 • 55 53 23 65  
Información VTP: 01800 801 2010

[www.festivalcervantino.gob.mx](http://www.festivalcervantino.gob.mx)

**gto**  
Guanajuato  
Gobierno  
del Estado  
Contigo Vamos

FESTIVAL  
INTERNACIONAL  
CERVANTINO

[www.cnca.gob.mx](http://www.cnca.gob.mx)



Vivir Mejor



CINE

# TOMA

REVISTA MEXICANA DE CINE

- Precio del ejemplar: \$40.00
- Publicación bimestral
- Suscripción anual (6 números): \$200.00 (incluye envío)

56888756 – 5688 9232  
editortoma@pasodegato.com  
difusion@pasodegato.com  
editorialpdg@gmail.com

Eleuterio Méndez No.11, Esq. Héroes del 47  
Colonia Churubusco Coyoacán, C.P. 04120

Una publicación de  
**EDICIONES Y PRODUCCIONES ESCÉNICAS PASODEGATO**