

PASODEGATO

REVISTA MEXICANA DE TEATRO

DOSSIER

TEATRO FUERA DEL TEATRO

ORTIZ, BERT, DE ITA,
GARCÍA BARRIENTOS, SARAY,
ABDERHALDEN, CHARPENTIER,
GASPAR, CHEVALLIER,
BOURGES, DIÉGUEZ



ESTRENO DE PAPEL
OC YE NECHCA
(ÉRASE UNA VEZ)
JAIME CHABAUD

PERFIL
GERMÁN CASTILLO:
CREADOR ESCÉNICO

REPORTAJE ESPECIAL
SISTEMA DE TEATROS DEL D. F.
UNA RED INTEGRAL
ENTREVISTA
DE ALFONSO CÁRCAMO
A NINA SERRATOS

FESTIVALES
TRANSVERSALES: XII ENCUENTRO
INTERNACIONAL DE ESCENA
CONTEMPORÁNEA
HÉCTOR BOURGES

V PREMIO DE ENSAYO
TEATRAL CITRU-PASODEGATO
SENSIBILIDAD A FLOR DE PIEL
ZULAI MACÍAS OSORNO

ISSN 1665-4986

38



9 771665 498006



PREMIO
NACIONAL DE
PERIODISMO
2005



PREMIO
ANTONIETA RIVAS MERCADO
AMCT 2006



FITLA PREMIO
INTERNACIONAL LATINO
THEATRE FESTIVAL OF
LOS ANGELES 2007



PREMIO
AGRUPACIÓN
DE CRÍTICOS
Y PERIODISTAS
DE TEATRO
ACPT 2008



Vive la Cultura

Con todos los sentidos

GOBIERNO FEDERAL

CONACULTA

Cartelera del ARTE

julio - septiembre 2009



Exposiciones

TEOTIHUACAN, CIUDAD DE LOS DIOSES

Recuento de un siglo de exploraciones en la zona arqueológica de Teotihuacan, mediante la exhibición de 425 lotes y piezas descubiertas en la ciudad prehispánica que en su tiempo (150 a. C. – 650 d. C.), llegó a ser la sexta más grande del mundo.

MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA

Reforma y Campo Marte, Chapultepec.
Hasta agosto

CICATRICES DE LA FE EL ARTE DE LAS MISIONES DEL NORTE DE LA NUEVA ESPAÑA, 1600 -1821

La fascinante herencia artística creada por la empresa espiritual y cultural del Nuevo Mundo que se gestó con el establecimiento de las misiones religiosas en los territorios norteños del antiguo virreinato de la Nueva España, en la actualidad, los estados del norte mexicano y el sur de los Estados Unidos.

Obras de pintura, escultura, platería, textiles, muebles, mapas y libros, pertenecientes a colecciones mexicanas, estadounidenses y europeas, muchas de ellas, restauradas ex profeso y exhibidas por primera vez.

ANTIGUO COLEGIO DE SAN ILDEFONSO

Justo Sierra 16, Centro Histórico.
Hasta el 16 de agosto

MATERIA Y SENTIDO: EL ARTE MEXICANO EN LA MIRADA DE OCTAVIO PAZ

A diez años de la muerte de Octavio Paz, esta muestra constituye un homenaje cuyo objetivo es presentar los planteamientos, gustos, interpretaciones e impresiones que el premio Nobel de literatura escribiera sobre los artistas y las manifestaciones culturales ocurridas a lo largo de su vida. La exposición toma como punto de partida los ensayos de Paz sobre la cultura mexicana, para traducirlos al discurso visual con piezas fundamentales del acervo del Munal.

MUSEO NACIONAL DE ARTE

Tacuba 8, Centro Histórico.
Hasta el 23 de agosto

Programación sujeta a cambios

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

Teatro

ALASKA

De Gibrán Portela.

Premio Nacional de Dramaturgia Joven "Gerardo Mancebo del Castillo" 2008.
Dirección: Roberto Duarte.

Con David Calderón, Ricardo Rodríguez y Diana Sedano.

Jimmy y Miguel, tienen una relación escondida de amor, sin embargo, en la vida de Miguel aparecerá Martina, con quien hará una conexión afectiva inmediata y encelará a Jimmy, formando así un triángulo emocional lleno de secretos y celos.

FORO LA GRUTA. CENTRO CULTURAL HELÉNICO

Av. Revolución 1500, Guadalupe Inn.

Viernes, 20:30 horas. \$ 150.00*

Niños



Peques en verano

AZIZ GUAL

De risa en risa... y algo más

Sábado 4 de julio, 13:30 horas.

LA BANDITA

Colección de Historia

Rock, Reggae, Ska, entre otros ritmos.

Domingo 5 de julio, 13:30 horas.

PUERTA SKENE

Hamelin

Obra basada en el cuento

El Flautista de Hamelin.

Sábado 11 de julio, 13:30 horas.

LA SERVA PADRONA PARA NIÑOS

Adaptación de la ópera de Giovanni Battista Pergolesi.

Domingo 12 de julio, 13:30 horas.

PLAZA DE LAS ARTES.

CENTRO NACIONAL DE LAS ARTES

Río Churubusco y Tlalpan.

ENTRADA LIBRE

PUPETOFOBIA

Autor y director: Isaac Slomianski

Dany, el héroe de la historia, no se da cuenta que hace mal cuando alguien se lo dice, sino que lo descubre gracias a un sueño.

A partir de 6 años

TEATRO ORIENTACIÓN

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

Sábados y domingos 12:30 horas.

\$ 70.00*

www.conaculta.gob.mx

www.gobiernofederal.gob.mx



Vivir Mejor

VIVE MÉXICO

SISTEMA DE TEATROS julio/septiembre de 2009
Para mayores informes: 55184917

TEATRO DE LA CIUDAD ESPERANZA IRIS

Donceles 36, Centro. Metro Allende

Un cuento de ballet para niños
Compañía Nacional de Danza del INBA
Sábado 4 de julio
12:00 y 14:30 horas.

OperaÁrea
Dirección: César Piña
Del 10 al 12 de julio
Viernes / 20:30 horas.
Sábado / 19:00 horas.
Domingo/13:00 y 18:00 horas.

Segundo Encuentro Nacional de la Voz y la Palabra CEUVOZ
Del 13 al 16 de julio



Talleres, clases magistrales y funciones de teatro
Lunes 13 / 13:30 horas.
Desazón de mujer
Martes 14 / 13:30 horas
La mujer que cayó del cielo
Miércoles 15 / 13:30 horas
Los niños de Morelia
Jueves 16 / 20:30 horas
El deseo

Informes: www.ceuvoz.com.mx

Los Disfraces se cuelgan
Cia. de Danza Contemporánea DELFOS
Del 30 de julio al 1 de agosto
Jueves / 20:30 horas.
Viernes / 20:30 horas.
Sábado/20:00 horas.

Revista con marionetas
Cia. Marionetas de Gelsenaur, Alemania
Domingo 2 de agosto
13:00 horas.

¡Que Viva México!
Cine-Concierto
De: Sergei M. Eisenstein
Música en vivo: Nine Rain
Sábado 8 de agosto
20:00 horas.

Festival Internacional de niños y no tan niños • Cine infantil
Inauguración
Domingo 9 de agosto
12:00 horas.

**2ª. Parte de la Trilogía Teatral de Juliana Faesler: Moctezuma.*
Estreno mundial
Dirección: Juliana Faesler
13 y 14 de agosto
20:30 horas.

Del 15 al 30 de agosto:
Sábados y domingos/ 20:00 horas.

1ª. Parte de la Trilogía Teatral de Juliana Faesler: Nezhualcóyotl.
(Reestreno)
Dirección: Juliana Faesler
Del 15 al 30 de agosto
Sábados y domingos 18:00 horas.

Joven Orquesta de la Comunidad de Madrid
Domingo 13 de septiembre
18:00 horas.

Compañía de teatro La Carnicería. (España)
Dirección: Rodrigo García
Del 18 al 20 de septiembre
Viernes / 20:30 horas.
Sábado / 19:00 horas.
Domingo/18:00 horas.

50 Sentidos (Estreno)
Tandem Compañía de Danza 15 Aniversario
Viernes 25 de septiembre
20:30 horas.



TEATRO BENITO JUÁREZ

Villalongín 15, col. Cuauhtémoc. Metrobús Reforma

Misterios Khabaret
(En duende está el misterio)
Cabaret para niños
Del 4 al 19 de julio
Sábados y Domingos/13:00 horas.

Encuentro de Claridades
Dirección: Sandra Félix
Del 3 de julio al 23 de agosto
Viernes / 20:00 horas.
Sábado / 19:00 horas.
Domingo/18:00 horas.



El evangelio según Clark (Reestreno)
Richard Viqueira
Del 2 de septiembre al 14 de octubre
Miércoles 20:00 horas.
(No hay función el miércoles 16 de septiembre)

3er. Ciclo Juárez en Movimiento.
Danza Contemporánea
Residencia: Compañía Contemporanza
Del 4 al 27 de septiembre
Viernes / 20:00 horas.
Sábado / 19:00 horas.
Domingo/18:00 horas.



TEATRO SERGIO MAGAÑA

Sor Juana Inés de la Cruz 114 Col. Santa María la Ribera • Metro San Cosme

La doceava noche
(o Noche de epifanía)
Dirección: Martín Acosta
Del 3 al 26 de julio
Viernes / 20:00 horas.
Sábado / 19:00 horas.
Domingo/18:00 horas.

Colás, Colás y Nicolás
Teatro Infantil
Dirección: Alberto Domínguez y Pilar Padilla
Del 4 al 26 de julio
Sábados y Domingos / 13:00 horas.

Las Heridas del Tiempo
Dirección: Claudia Ríos
Del 31 de julio al 30 de agosto
Viernes / 20:00 horas.
Sábado / 19:00 horas.
Domingo/18:00 horas.



TEATRO RODOLFO USIGLI

Eleuterio Méndez n° 11 Esq. Héroes del 47, Col. San Diego Churubusco. Metro General Anaya

Bocaccio a la carta
De: Giovanni Bocaccio
Versión libre: Maricela Lara
Del 5 de julio al 30 de agosto
Domingos / 19:00 horas.

Las ropas nuevas del rey
Teatro Infantil
De: Sara Joffré
Dirección: Bruno Ruiz
Del 4 al 26 de julio
Sábados y domingos 13:00 horas.



AÑO 7
 NÚMERO 38
 JULIO-SEPTIEMBRE, 2009



En portada:
Las vitrinas,
 dir. de M. A. Gaspar (2006).
 © Miguel Ángel Gaspar.



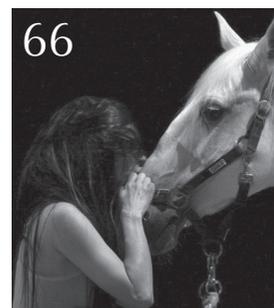
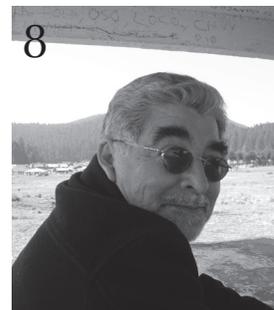
Recuadro de Dossier:
 Teatro Tascabile di Bergamo (2006).
 © Eduardo Lizalde Farías.



ESTRENO DE PAPEL
OC YE NECHCA
(Érase una vez)

JAIME CHABAUD

- 5 **ABREBOCA**
 MENSAJE EN EL DÍA MUNDIAL
 DEL TEATRO
AUGUSTO BOAL
- 8 **PERFIL**
 GERMÁN CASTILLO
 EL HECHO POÉTICO EN ESCENA
*ENTREVISTA DE JAIME CHABAUD
 A GERMÁN CASTILLO*
- 11 **LA FORTIFICACIÓN**
RICHARD VIQUEIRA
- 12 **CREADOR ESCÉNICO**
MAURICIO JIMÉNEZ
- 13 **RECUERDOS DE MOMENTOS
 IMPORTANTES Y GOZOSOS**
MARTA VERDUZCO
- 14 **AUDACIA Y REFINAMIENTO**
 TRAYECTORIA
REDACCIÓN PDeG
- 18 **ENSAYO**
 SENSIBILIDAD A FLOR DE PIEL:
 LOS CUERPOS QUE EN ESCENA
 SE ENCUENTRAN
ZULAI MACÍAS OSORNO
- 25 **REPORTAJE ESPECIAL**
 SISTEMA DE TEATROS DEL D. F.
 UNA RED INTEGRAL
*ENTREVISTA DE ALFONSO CÁRCAMO
 A NINA SERRATOS*
- 28 **DOSSIER**
 TEATRO FUERA DEL TEATRO
COORDINACIÓN: RUBÉN ORTIZ
- 30 **UN NUEVO CONTRATO SOCIAL**
RUBÉN ORTIZ
- 32 **TEATRO FUERA DEL TEATRO**
BRUNO BERT
- 36 **TEATRO SIN TEATRO**
FERNANDO DE ITA
- 39 **EL TEATRO FUERA DE SÍ**
JOSÉ-LUIS GARCÍA BARRIENTOS
- 41 **EL ESPACIO COMO FLUJO**
HILDA SARAY
- 44 **EL ARTISTA COMO TESTIGO**
ROLF ABDERHALDEN CORTÉS
- 48 **UN TEATRO DE PROXIMIDAD:
 DE LA CALLE A LO ÍNTIMO**
ARNAUD CHARPENTIER
- 52 **REFLEXIONES
 SOBRE CARPA THEATER**
*MIGUEL ÁNGEL GASPAR DIALOGA
 CON CLAUDIA MADER*
- 56 **DOS VECES FUERA
 / DOS VECES OTRO**
JEAN-FRÉDÉRIC CHEVALLIER
- 58 **O CAMBIAMOS LAS IMÁGENES
 O CAMBIAMOS LA MIRADA**
HÉCTOR BOURGES VALLES
- 60 **ESCENARIOS DEL EXCESO.
 TEXTURAS Y TEATRALIDADES
 DEL CUERPO ROTO**
ILEANA DIÉGUEZ
- 66 **FESTIVALES**
 LA ESCENA SERÁ TRASNVERSAL
 O NO SERÁ...
HÉCTOR BOURGES VALLES
- 70 **REPÚBLICA DEL TEATRO
 JALISCO**
 LA FACILIDAD
 DE HACER TEATRO
ADÁN AHIBENAMAR DELGADO
- 72 **MICHOACÁN**
 EL SUR TAMBIÉN EXISTE
DEMETRIO OLIVO
- 75 **NUEVO LEÓN**
 35 AÑOS DE LA ESCUELA
 DE TEATRO DE LA FFyL
 DE LA UANL
HERNANDO GARZA
- 76 **ZACATECAS**
 COMPAÑÍA ESTATAL
 DE TEATRO DE ZACATECAS
NOÉ GERMÁN RENDÓN JARA
- 78 **COAHUILA**
 LA GAVIOTA VUELA
IGNACIO ESCÁRCEGA
- 79 **GUANAJUATO**
 ACTUAMOS O SE MUERE
 EL TEATRO EN GUANAJUATO
*ÓSCAR GARDUÑO RUIZ
 Y ARMANDO HOLTZER*
- 82 **CRÓNICA**
 TODOS LOS TEATROS
 DE LA CIUDAD DE MÉXICO
 CERRARON
LUIS SANTILLÁN
- 84 **CIBERESCENA**
 CIEN DÍAS
 DE TEATRO MEXICANO
ALEJANDRA SERRANO
- 85 **LIBROS**
 RECOMENDACIONES
REDACCIÓN PDeG
- 86 **SUGERENCIAS FELINAS**
 CONVOCATORIAS
- 87 **MÁSCARA VS. CABELLERA**
 SI LOS PERROS LADRAN,
 SANCHO...
JAIME CHABAUD Y JOSÉ SEFAMI



PASODEGATO

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

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

PRODUCCIÓN EDITORIAL:
 JOSÉ BERNECHEA ITURRIAGA
 DISEÑO GRÁFICO: GALDI GONZÁLEZ
 PUBLICIDAD Y ASISTENCIA EDITORIAL: HUGO WIRTH
 JEFE DE DISTRIBUCIÓN Y DIFUSIÓN: JAVIER GOCHIS
 ASISTENTE DE DISTRIBUCIÓN: OYUQUI MALDONADO
 DISTRIBUCIÓN Y MENSAJERÍA: SERGIO SÁNCHEZ
 Y DANIEL CASTANEDO
 ASISTENCIA GENERAL: MARÍA DE LA PAZ ZAMORA
 Y VERÓNICA CRUZ ZAMORA

FOTÓGRAFOS:
 SERGIO ARELLANO
 JOSÉ JORGE CARRERÓN
 CHRISTA COWRIE
 ENRIQUE GOROSTIETA
 EDUARDO LIZALDE FARIÁS
 ANDREA LÓPEZ
 FERNANDO MOGUEL

COORDINADORES DE SECCIONES FIJAS EN LOS ESTADOS
 JALISCO: ADÁN AHBENAMAR DELGADO
 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. 38, JULIO, AGOSTO, SEPTIEMBRE 2009

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,
 diseno2@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 (EECT)
 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.

EL TEATRO Y LOS TEATREROS FUERA DE SÍ

Semanas atrás se recibió en la redacción de *PASO DE GATO* una carta anónima que nos negamos a publicar en tanto sus autores no diesen la cara. En respuesta, éstos la subieron a una página de internet en donde se nos atacó prolijamente como si nunca hubiésemos sido plurales, como si nunca aceptásemos críticas. Recuerdo que, desde antes de que publicáramos el número 0 de *PASO DE GATO*, ya se nos había hecho juicio sumario, mismo que continúa desde entonces, con mayor o menor intensidad. Las críticas —justo las críticas— han convertido a *PASO DE GATO* en una de las mejores revistas de Iberoamérica. Siempre se les ha valorado, las que vienen con veneno y las que no, gracias a ellas hemos crecido. ¿Por qué nuestra revista tendría que no sujetarse a la Ley de Imprenta? “Un pleito con fantasmas no vale la pena”, me ha dicho un colega dramaturgo al que respeto. Sin embargo, dado que hoy sabemos quiénes son los que elaboraron la carta, y después de la tormenta que ellos mismos provocaron, la publicamos con la contestación pertinente. Lo que desató el anónimo fue el texto de Alegría Martínez sobre la Compañía Nacional de Teatro que no fue puesto en contexto en el número anterior. Error del que me hago responsable absoluto.

El *Dossier* que da cuerpo a este número nos coloca frente a una práctica antigua: la de aquel teatro que se hace fuera de los edificios teatrales. Yo pensaría en el *Auto del Juicio Final* que, presentado en náhuatl, hizo de la plaza de Santiago Tlatelolco en 1533 uno de los escenarios de *performances* más grandes en la historia del teatro (hasta el derribo de las Torres Gemelas de Nueva York en 2001, diría Marco Antonio de la Parra). ¿Qué le pasa al teatro cuando sale del edificio que socialmente se le ha designado? La verdad es que a veces nada y sólo es la imposición de una “pinche obra de teatro” a un espacio al que no le han permitido contaminar los significados; el resultado suele ser chirriante y poco agraciado.

Los espacios no convencionales se han destacado históricamente por ser aquellos que acogen la parateatralidad pero también la marginalidad de lo teatral, lo fronterizo, lo mestizo, lo mixto, lo poco acabado y lo revolucionario; lo que abdica del drama más no del teatro. “¿Qué le sucede al espacio, al tiempo, al texto, a la actuación, a la imagen, al movimiento? ¿Qué sucede con los roles típicos de ‘artista’ y ‘receptor’?”, se pregunta Rubén Ortiz, coordinador de este espléndido *Dossier*. La acepción de “mirador” que entraña la palabra teatro —y que se insiste en asociar al edificio, sobre todo a la italiana— no anula que haya muchas ofertas o posiciones desde las cuales “mirar”.

En esta edición damos cuenta también, en el Perfil, de la trayectoria de un hombre de teatro con una “infranqueable y amenazante lógica” —como apunta Mauricio Jiménez—: el director, escenógrafo y dramaturgo Germán Castillo. Hombre polémico de teatro que concita igual los mayores odios que la más grande admiración. La ironía de Germán, al ir acompañada de la inteligencia y la erudición, suele ser un arma aplastante. Valgan estas páginas como un reconocimiento a su labor creativa y docente.

Pocas veces reconocemos el trabajo de quien, siendo creador, emprende un proyecto de rescate desde la trinchera burocrática. Nina Serratos ha llegado al Sistema de Teatros de la Secretaría de Cultura del Distrito Federal a realizar una espléndida labor al frente de espacios “que durante mucho tiempo padecieron una imagen de desolación y baja calidad artística”.

En este número presentamos el texto ganador del V Premio de Ensayo Teatral, convocado por el Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli del INBA y *PASO DE GATO*: “Sensibilidad a flor de piel: Los cuerpos que en escena se encuentran”, de Zulai Macías Osorno.

Por último, a partir de julio se llevará a cabo *Transversales: XII Encuentro Internacional de Escena Contemporánea*, cuyo programa de este año es presentado por Héctor Bourges en un interesante artículo que da cuenta de por qué se ha vuelto uno de los festivales más propositivos en nuevas teatralidades.

Y seguimos andando...

JAIME CHABAUD



cultura UDG



Que cómodas butacas

El sonido es maravilloso

Es impresionante la manera
en que cambian los escenarios

Los telones y cortinas
se ven muy bonitos

La iluminación
es sorprendente

**Detrás de una gran obra,
hay otra gran obra.**

En Teletec ofrecemos la solución total
en mecánica teatral, audio,
iluminación, vestimenta teatral,
mobiliario e instalación.



TELETEC

Av. Central # 5 Mz 30 Lt 11, Col. Alce Blanco
CP 53370, Naucalpan, Estado de México
tel. (55) 5000 9400, fax (55) 5000 9401

e-mail: broadcast@teletec.com.mx • ventas@teletec.com.mx

MENSAJE EN EL DÍA MUNDIAL DEL TEATRO

Augusto Boal

(27 de marzo de 2009)

A los 78 años, el pasado 2 de mayo murió el maestro Augusto Boal, quien apenas un mes antes había dirigido a la comunidad internacional un mensaje en la conmemoración del Día Mundial del Teatro.

La propuesta de Augusto Boal inicia en los setenta con un activismo cultural que hizo que tuviera que exiliarse después de haber sido perseguido y torturado por el régimen militar brasileño. Así inicia una labor de reflexión, enseñanza y actividad teatral, política y social, cuyo núcleo es el método por él denominado Teatro del Oprimido, que es también el título de uno de sus más influyentes y controversiales libros. En palabras del propio Boal:

El teatro del oprimido es un sistema de juegos y técnicas especiales que tiene como fin el desarrollo en los ciudadanos oprimidos del lenguaje del teatro, el cual constituye el lenguaje humano esencial. Esta forma de teatro está dirigida a una práctica *por, para y respecto* a los oprimidos, con el objetivo de enseñarlos a luchar contra sus opresiones y a transformar la sociedad que las engendra. La palabra *oprimido* se utiliza en el sentido de aquellos que han perdido el derecho a expresar su voluntad y necesidades y se han visto así reducidos a la condición de obedientes escuchas de un monólogo. En tal sentido, el Teatro del Oprimido ha de ser usado como una herramienta de lucha contra todas las formas de opresión clasista, racista, sexista y todo tipo de discriminación; no pretende ser sólo, como la definición de *Hamlet*, "un espejo que nos permita ver nuestros vicios y virtudes", sino un instrumento para una transformación social concreta.

Hemos querido recordar aquí su propuesta junto con la reproducción para nuestros lectores de su mensaje en el Día Mundial del Teatro.

Redacción PDEG

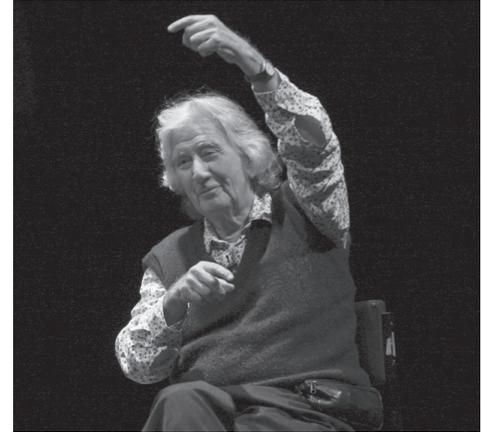
Todas las sociedades humanas son espectaculares en su vida cotidiana y producen espectáculos en momentos especiales. Son espectaculares como forma de organización social y producen espectáculos como este que ustedes han venido a ver.

Aunque inconscientemente, las relaciones humanas se estructuran de forma teatral: el uso del espacio, el lenguaje del cuerpo, la elección de las palabras y la modulación de las voces, la confrontación de ideas y pasiones, todo lo que hacemos en el escenario lo hacemos siempre en nuestras vidas: nosotros somos teatro!

No sólo las bodas y los funerales son espectáculos, también los rituales cotidianos que, por su familiaridad, no nos llegan a la conciencia. No sólo pompas, sino también el café de la mañana y los buenos días, los tímidos enamoramientos, los grandes conflictos pasionales, una sesión del Senado o una reunión diplomática, todo es teatro.

Una de las principales funciones de nuestro arte es hacer conscientes esos espectáculos de la vida diaria donde los actores son los propios espectadores y el escenario es la platea y la platea, escenario. Somos todos artistas: haciendo teatro aprendemos a ver aquello que resalta a los ojos, pero que somos incapaces de ver al estar tan habituados a mirarlo. Lo que nos es familiar se convierte en invisible: hacer teatro, al contrario, ilumina el escenario de nuestra vida cotidiana.

En septiembre del año pasado fuimos sorprendidos por una revelación teatral: nosotros pensábamos que vivíamos en un mundo seguro, a pesar de las guerras, genocidios, hecatombes y torturas que estaban acaeciendo, sí, pero lejos de nosotros, en países distantes y salvajes. Nosotros, que vivíamos seguros con nuestro dinero guardado en un banco respetable o en las manos de un honesto corredor de bolsa, fuimos informados de que ese dinero no existía, era virtual, fea ficción de algunos economistas que no eran ficción, ni eran seguros, ni respetables. No pasaba de ser mal teatro con triste enredo, donde pocos ganaban mucho y muchos perdían todo. Políticos de los países ricos se encerraban en reuniones secretas y de ahí salían con soluciones mágicas. Nosotros, las víctimas de sus decisiones, continuábamos de espectadores sentados en la última fila de las gradas.



✓ Augusto Boal en una conferencia en el Abbey Theatre ante más de 500 personas que se reunieron para escucharlo y acompañarlo en la recepción del Crossborder Award for Peace and Democracy (2008). ©Indymedia Ireland.

Veinte años atrás, yo dirigí *Fedra* de Racine, en Río de Janeiro. El escenario era pobre: en el suelo, pieles de vaca, alrededor, bambúes. Antes de comenzar el espectáculo, les decía a mis actores: "Ahora acaba la ficción que hacemos en el día a día. Cuando crucemos esos bambúes, allá en el escenario, ninguno de vosotros tiene el derecho de mentir. El teatro es la Verdad escondida".

Viendo el mundo, además de las apariencias, vemos a opresores y oprimidos en todas las sociedades, etnias, géneros, clases y castas, vemos el mundo injusto y cruel. Tenemos la obligación de inventar otro mundo porque sabemos que otro mundo es posible. Pero nos incumbe a nosotros el construirlo con nuestras manos entrando en escena, en el escenario y en la vida.

Asistan al espectáculo que va a comenzar; después, en sus casas con sus amigos, hagan sus obras ustedes mismos y vean lo que jamás pudieron ver: aquello que salta a nuestros ojos. El teatro no puede ser solamente un evento, es forma de vida!

Actores somos todos nosotros, el ciudadano no es aquel que vive en sociedad: es aquel que la transforma!

AUGUSTO BOAL. Dramaturgo, actor y director brasileño que fuera candidato al Premio Nobel de la Paz en 2008 y que en los setenta creó un sistema de técnicas llamado Teatro del Oprimido.



no arte
Festival Internacional de
Arte Contemporáneo
Julio 30-Agosto 1?
leon, guanajuato, méxico

Teatro Manuel Doblado

Viernes 31 de Julio / 17:00 y 19:00 hrs
Mujeres Soñaron Caballos (México)
Dir. Daniel Veronese

Domingo 02 de Agosto / 12:00 y 17:00 hrs
Baños (México)
Dir. Enrique Singer

Lunes 03 de Agosto / 20:30 hrs
Al Ras (México)
Trayecto y Teatro de la Complicidad
Dir. Armando Holzer

Martes 11 de Agosto / 20:30 hrs
Yo soy bonita (España)
Ángelica Lidell

Jueves 13 de Agosto / 20:30 hrs
Anatol (México)
Dir. Martín Acosta
Una coproducción del Instituto Estatal de Cultura
Festival Internacional Cervantino
Forum Cultural Guanajuato
Foro Cultural de Austria
Instituto Cultural de León

Teatro María Grever

Sábado 01 de Agosto / 20:00 hrs
CherryBone (España)
Konic Thtr

Miércoles 05 de Agosto / 17:00 hrs
Alfonso (México)
Dir. Boris Shoeman

Viernes 07 de Agosto / 17:00 hrs
La Nave (México)
Dir. Gunnary Prado

Especiales

Domingo 02 de Agosto / 17:00 hrs
El Barón Rampante (México)
El Golem,
Dir. Javier Sánchez
Sala de usos múltiples de la
Ex Cárcel Municipal

Sábado 08 de Agosto / 12:00 hrs
Cuchillo Rosa y Alma Viva (Perú)
Yuyuxkani
Mercado Municipal

Lunes 10 de Agosto / 17:00 hrs
Dominio Público (España)
Dir. Roger Bernat
Plaza Principal

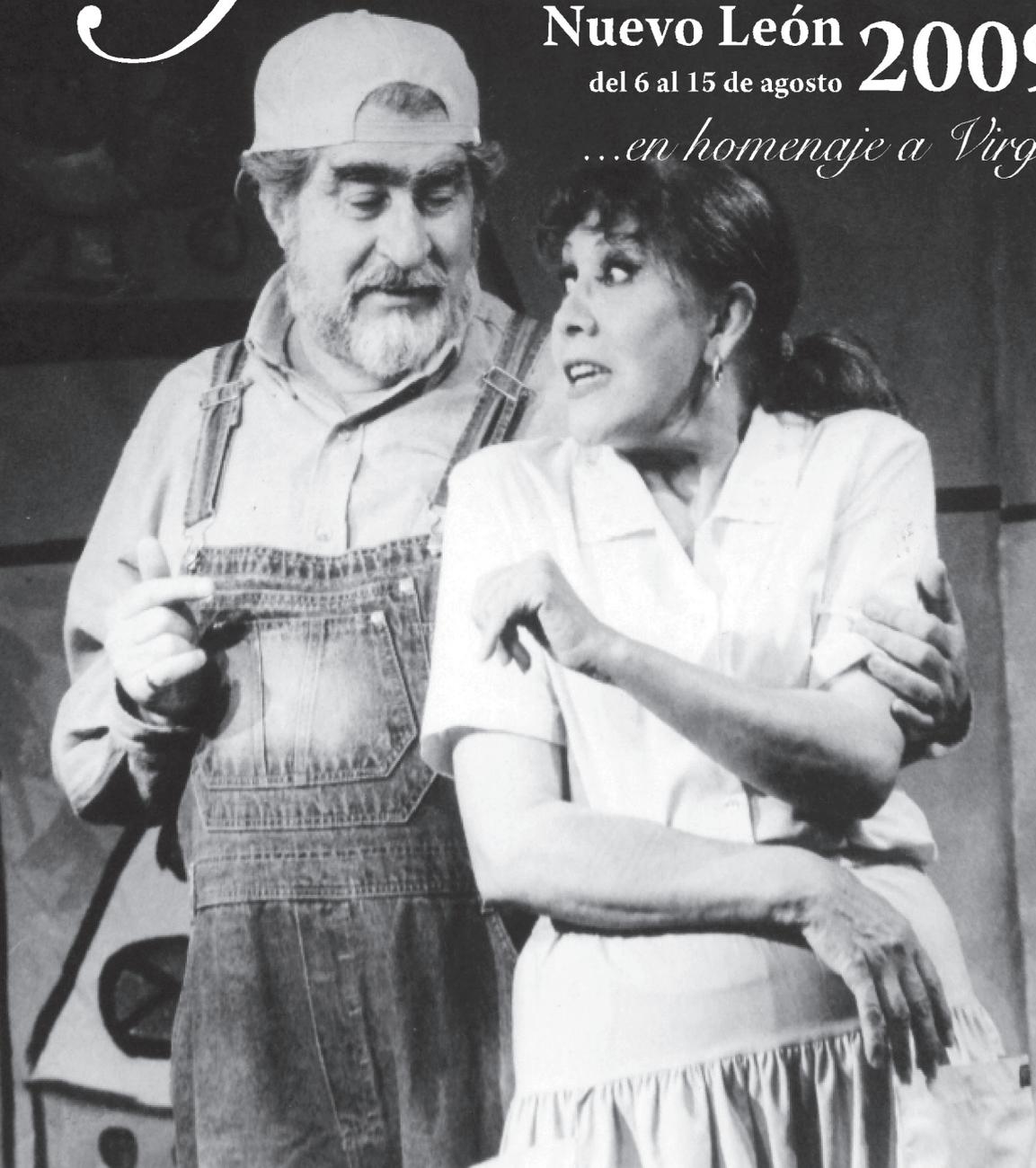
Festival de Teatro

Nuevo León 2009

del 6 al 15 de agosto

2009

...en homenaje a Virgilio Leos



el mejor teatro local, nacional e internacional...



Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes

ENTREVISTA CON GERMÁN CASTILLO

EL HECHO POÉTICO EN ESCENA

Jaime Chabaud

¿Qué me puedes decir respecto a tu vocación teatral?

Ingresé al mundo del arte a través del teatro, ahí se me abrió el mundo de la literatura, porque donde yo hacía teatro de aficionados, Arreola daba un taller que me encantó y escribí algunos textos que, oídos en la voz de Arreola —porque él mismo los leía—, me sonaron magníficos y pensé que tenía yo capacidad poética. Pero fundamentalmente fue el mundo solitario de la literatura lo que me hizo regresar al teatro, nunca me sentí a gusto solo, y el mundo de las mujeres siempre me atrajo muchísimo. Las mujeres que poblaban el mundo literario no eran particularmente atractivas, y las pocas atractivas se ayuntaban con los consagrados, lógicamente. En cambio en el teatro, por razones que no vale la pena pormenorizar, la oferta femenina es muy alta, entonces me sentí muy bien y regresé a terminar la carrera a la ENAT. Ahí me di cuenta que me encantaba el teatro pero no quería ser actor. Así empecé a dirigir. Todos éramos unos vagos y no entrábamos a clases, pero había un sistema de exámenes extraordinarios en el que tú montabas una escena y así te calificaban; entonces yo me puse a dirigir escenas de mis amigos vagos y les iba bien, les preguntaban “¿Quién te dirigió?”, algún mérito debo haber tenido porque me destacaron un poco.

¿Quién de los maestros lo descubrió y te apoyó?

El primero fue Emilio Carballido, que les

preguntó a Lourdes Villarreal y Delia Casanova quién les había dirigido su escena, le dijeron y me hizo algún comentario chistoso y generoso, como era él. Después Marco Antonio Montero, que inclusive cuando terminé la escuela me invitó a dar clases; y después Mendoza, quien fue contundente, dijo en un examen de actuación: “Qué buen trabajo de dirección”, hablando de un montaje que hice, y tú sabes que Mendoza siempre ha sido una voz autorizada, de modo que todo mundo lo asumió como un hecho. Fue así como encontré un espacio generoso, pues salí de la escuela en 1970, con mi examen profesional, y en 1971 ya estaba dirigiendo.

¿Fue Antígona?

Sí, en un seminario con López Miarnau, quien nos dijo que trabajaríamos la versión de *Antígona* que quisiéramos, y yo escogí la de Brecht y le propuse hacerla con la que yo entendía que era la estética artaudiana. Nos fue bien, aunque no era ni Brecht ni una estética artaudiana; acabó siendo una versión mía sobre la obra de Brecht y un expresionismo que ya en ese tiempo me sorprendió, pues me he dado cuenta con el paso de los años que soy casi irremediamente expresionista.

¿Por qué?

Hay muchas formas de entender cómo cae uno en determinado estilo, y la mía es que aunque hago esfuerzos por ser racional, por encontrar la causalidad de las cosas, lo que me importa emocionalmente me impide arribar a la razón, entonces me expreso mucho más desde una emoción exaltada, que es lo que produce este expresionismo. ¿Cómo se ve eso en escena, cómo se objetiviza en escena?, pues como una exaltación, una síntesis profunda de los hechos y un distanciamiento de la psicología.

Se ha dicho a veces que eres muy formal en ese sentido...

Yo creo que toda belleza es formal —no me parece que haya de otra—, y que el intento más extremo de naturalismo tiene un cuidado formal, un proceso formal. Entonces, si lo dijeran en este sentido me sentiría muy bien.

¿A quiénes consideras como tus maestros, quién te dio las herramientas de la dirección escénica, o tú las adquiriste tomando de aquí y de allá?

Yo creo que la dirección escénica es algo que no se puede transmitir a través de la enseñan-

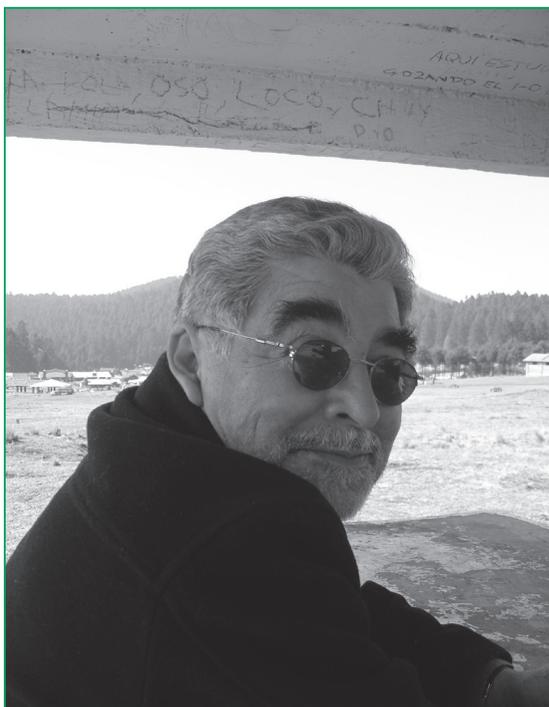
za; todavía no encontramos la manera de escolarizar eso. Ahora bien, en cuanto al fenómeno de la actuación, sin duda Mendoza, y el rigor vasco de López Miarnau de exigirte fundamentar racionalmente todas tus decisiones fue muy formativo, hasta la fecha no me permito ingresar a mis obras ocurrencias infundadas que no haya legitimado a través de la reflexión. Desde luego, todos trabajamos a partir de decisiones inesperadas, de inspiración, de ocurrencias o accidentes, como le quieras llamar, pero yo me tomo, gracias a López Miarnau, el trabajo de legitimar eso con la reflexión. Y desde luego me formé viendo teatro, yo veía mucho teatro, fue una época en que había extraordinario teatro en México.

Después de esa Antígona, cuándo sientes que has dado los pasos para tu consolidación. Viene Romeo y Julieta, El menú de Enrique Buenaventura, viene Augusto Boal, que son además parte de una etapa que podría llamarse roja en tu producción...

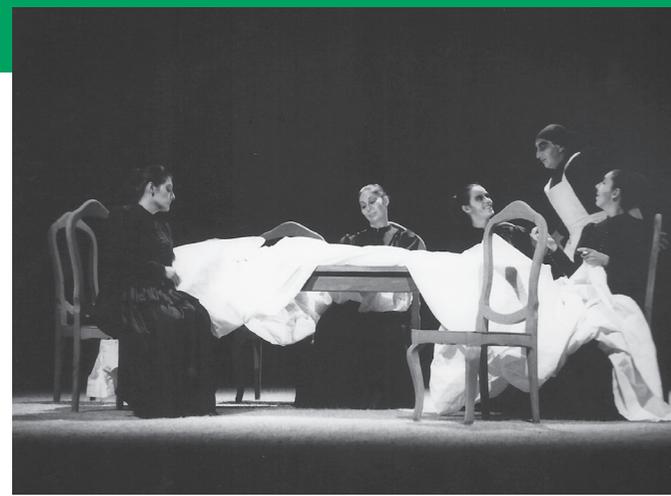
Bueno, toda mi vida he sido un hombre ingenuo que cree en las izquierdas y que en su momento creí absolutamente en la posibilidad de la revolución y, bueno, cuando llegué al ámbito profesional pensé que el teatro podía participar de alguna manera; desde luego ya no lo creo. *Antígona* me dio una gran seguridad porque gustó a la gente que yo tenía interés que le gustara, empezando por mis maestros y compañeros, algunos críticos; pero después *Romeo y Julieta* no me gustó, aunque a mucha gente le gustó. Siento que mi trabajo real como un director joven que empezaba a ser dueño de sus medios de expresión y poderes escénicos fue *Muerte sin fin*, y lo pienso porque es un proyecto del que todo mundo pensaba que no se podía llevar a escena, que estaba yo loco, y sin embargo yo tenía la certeza de que podía hacerlo, y cuando se estrenó incluso la gente que no me apreciaba mucho reconoció que era un trabajo notable, creo que fue el momento en que me hice, por primera vez, un tanto cuanto solvente.

Has navegado por múltiples aguas, y una de tus líneas ha estado marcada por trabajos basados en textos no teatrales, no dramáticos...

Mira, ahora está de moda lo posdramático, pero yo hice en 1975 *Muerte sin fin* y debo decirte que mi primera experiencia como director de escena, que debe de haber sido allá por 1967, fue con poesía, aunque es algo que no



La casa de Bernarda de Alba, de Lorca en adaptación de G. Castillo, con la Compañía de Teatro de la Universidad Veracruzana (1985). En la foto Mercedes de la Cruz, Osmé Israel y Miriam Cházaro. © Adrián Mendieta.



aparece en ninguna parte, pero fue mi primer intento. Y sí, he ido sobre todo de los españoles del Siglo de Oro a dramaturgos desconocidos en México, pasando por algunos mexicanos que me han interesado...

Sin embargo, buena parte de tu producción echa mano de la dramaturgia mexicana, desde Juan Ruiz hasta autores jóvenes...

Sí, creo que lo que la dramaturgia mexicana ha requerido siempre es la convalidación de la puesta en escena milagrosa. El mejor ejemplo que tengo es *De la calle*, que me tocó producir como director de la Compañía Nacional de Teatro, un texto menor —Chucho se enojaba mucho, pero es un texto menor— pero que logró la trascendencia de arte mayor con la puesta en escena. Por ese hecho creo que el que exista una dramaturgia mexicana se debe —además de a las virtudes propias de los dramaturgos— al feliz hallazgo de su modo de ser llevados a escena. Un ejemplo universal es el de Chéjov, si Chéjov no hubiera encontrado a su Stanislavsky, no habría destacado en su momento. Como Ibarguengoitia, que no tuvo a su director adecuado; como Argüelles, que creo que nunca encontró a su director, o como Carballido, que en su última etapa tampoco tuvo un director que lograra una puesta en escena con la dimensión exacta que tienen sus textos.

Regresando a tu interés por la poesía y la narrativa...

Es muy sencillo, siempre me ha interesado hablar de los temas que me parecen fundamentales, que a mí me afectan en el momento, y cuando no los he encontrado en la dramaturgia, he recurrido a textos no dramáticos, porque mi campo como lector rebasa con mucho lo dramático; de hecho creo que leo mucho más otros géneros que teatro, de modo que siempre he encontrado de dónde tomar aliados literarios para hacer mis espectáculos. No es que tenga un afán de divulgación, sino una complicidad con esos textos.

¿Cómo enfrentabas esos textos no dramáticos, cuál era el procedimiento de dramaturgia que empleabas?

Mira, no sé si haya un procedimiento, creo que es una relación intensa con el texto desde el punto de vista de un hombre de escena que lee una novela y la escenifica, o que lee un poema y produce acciones escénicas. Creo que ésa es mi materia, y cada caso es distinto.

Hablemos de un caso que para mí fue extraordinario, una de las obras que me marcaron como espectador de teatro en su momento: Espectáculo efímero para que Jorge Ibarguengoitia no descanse. Fue un trabajo que partió de Los pasos de López, Los relámpagos de agosto y Las muertas, de estas tres novelas. Evidentemente, tuviste que sentarte a organizar los materiales para hacer este homenaje...

Fíjate que no, en realidad fue un momento en que tenía muy presentes las novelas. Leo bastante pero me quedo con muy poco, y extrañamente este material lo tenía muy presente y descubrí algo, que es una cosa muy subjetiva y no me atrevería a sostener como cierta más allá de mi percepción, pero me pareció que estas tres novelas de Ibarguengoitia tenían algo en común, e hice de ello la línea que unía esa transtextualidad —como ahora la llaman— en el espectáculo. Y desde luego el humor de Ibarguengoitia, su estilo narrativo, fue un elemento que unía. La solución escénica, la coartada escénica, era un homenaje que se hacía a Ibarguengoitia a un año de su muerte a través de unos personajes que quise imaginar como los hubiera imaginado Ibarguengoitia.

Y espléndidamente interpretados por Claudio Obregón, Marta Verduzco y Delia Casanova...

...así es, y el tono era muy fársico, quise jugar a algo que creo que le hubiera gustado jugar a Ibarguengoitia, y me parece que en el título se explica.

Otra recurrencia tuya ha sido trabajar a Sha-kespeare, Juan Ruiz, Magaña y Usigli, quienes han estado presentes en tu teatrología. ¿Cuáles han sido tus nexos con ellos?

Bueno, el Siglo de Oro me deslumbra y encanta, pero porque soy mexicano encuentro virtudes en Juan Ruiz que no encuentro en los otros. Respecto a Usigli, he hecho sólo un par de cosas de él, una que fue un encargo con el que quise demostrar que no me caía muy bien —Rodolfo Usigli estuvo enojado con nosotros durante muchos años— y después, muchos años después, descubrí lo buen comediógrafo que era... y me encantó la obra, me habían pedido hacer la inmarcesible *El gesticulador*, y yo propuse *Noche de estío*, y me gustó mucho hacer realismo, la primera vez que dirigí una obra siguiendo lo que yo entiendo que es el realismo, lo que yo entiendo que es la comedia, y era yo

muy feliz al descubrir que la gente que no está tan pervertida con los pastelazos y los... gritones, veía el espectáculo con una permanente sonrisa, que creo que es la mejor corroboración para una comedia.

Y otras pasiones, como Lorca, por ejemplo...

Bueno, Lorca es un gusto literario y teatral, sigo pensando que *Poeta en Nueva York* es un libro extraordinario y las obras que he hecho de él me gustan mucho. En mi juventud oía mucho que Lorca era un gran poeta y un pésimo dramaturgo, que sus personajes hablaban de manera demasiado poética. Leyéndolo con cuidado descubrí que, en efecto, la metáfora está muy presente en sus textos y sus personajes, pero que son metáforas absolutamente posibles y probables dado su mundo, es decir, son metáforas que vienen del mundo del campo, de la rusticidad, de la represión católica, de este mundo que a mí siempre me lleva al siglo xix, no al xx. En el caso de *Bernarda*, siento que es una espléndida metáfora sobre el poder ilegítimo y me entusiasma mucho. *Yerma* creo que es la obra más mal leída de la historia del teatro hispanoparlante, porque siempre quieren pensar que es una víctima, y algo que Lorca tiene claro es el autoritarismo del egoísmo femenino, la exculpación femenina y el regar las culpas alrededor.

Te quería preguntar por Magaña, pero lo dejo para más adelante porque aquí viene al caso tu interés por el travestismo en Examen de maridos, de Juan Ruiz, y en Bernarda: ¿por qué ese interés, qué potencia o desenmascara más allá de lo obvio?

Creo que en general la respuesta es que tengo una absoluta confianza en la convención teatral: si yo decido que eres rana, mi única obligación es comprobar en escena que eres rana. En *Bernarda*, con una compañía estable, para mi adaptación necesité a un hombre, porque no me alcanzaban las mujeres, entonces decidí que un actor hiciera a Poncia, y ya en el trabajo y en la reflexión descubrí que la ilegitimidad de *Bernarda* se hacía mucho más evidente si Poncia era interpretada por un hombre, como la sombra de la autoridad legítima de sus dos

...el día que yo dije “Me voy a dedicar a esto”, fue cuando vi *Landrú* de Gurrola, ahí nació mi gran confianza en la convención teatral, porque aquello era un espectáculo maravilloso hecho en los escasísimos metros cúbicos de la Casa del Lago. Sin embargo, nunca me he sentido un director estilísticamente cercano a Gurrola, fue el milagro del teatro lo que me hizo tomar la decisión.

maridos anteriores. En el caso de *Examen de maridos* tuvo que ver más con el hecho de que era comedia. No me costó ningún trabajo hacer el reparto de las mujeres, tenía a las actrices que quería, todas con una muy alta presencia escénica, pero cuando intenté hacer el reparto de hombres, me rechazaron a todos, todo actor que yo proponía era descartado por ellas, cruelmente reprobado...

El examen comenzó antes...

Exacto, entonces dije, bueno, ¿les gustaría ser nada más mujeres?, brincaron de gusto y busqué otras mujeres. Y mi punto de partida era que las mujeres se han burlado siempre de los hombres, entonces las mujeres que hicieran de hombres iban a ser como mujeres bulándose de un hombre, por eso resultó tan fársico, resultó una farsa en que Lilia Aragón y Martha Aura —y ambas tienen una buena capacidad de crueldad— hacían una sátira de los hombres verdaderamente terrible. Como ves, no hay una razón para el travestismo, salvo la confianza en la convención. En cada ocasión ha sido por una razón distinta.

Y Sergio Magaña...

Bueno, Magaña para mí es el único caso absoluto de congruencia emocional de mi parte. Me pareció siempre el hombre más inteligente, más generoso y más limpio que haya conocido, y en su obra encontré siempre las mismas virtudes más una capacidad poética y dramática que creo que no ha sido valorada en su verdadera dimensión. Entonces, digamos que es un amor fundamentado.

Y tus contemporáneos...

Eran muy malos dramaturgos. Acuérdate que hubo un gran vacío entre Magaña y la nueva dramaturgia, un vacío poblado por ahí con dramaturgos o muy parecidos a sus antecesores o que incursionaban de una manera muy ingenua en las vanguardias. Los de la nueva dramaturgia son posteriores a mí. Son muchos porque por primera vez en México hubo talleres. Y bueno, los años han mostrado que quedan tres o cuatro: Sabina, Óscar, Chucho y Víctor Hugo, los otros son gente que ha trabajado mucho, pero que no logró ese nivel; y tampoco creo que tengamos por qué esperar más de tres o cuatro

dramaturgos, de hecho ésa fue una generación numerosa...

Háblame de tu relación con tus colegas directores de escena...

Con todos hubo amistad porque éramos un gremio más compacto. Estaba Adam Guevara, de quien fui muy amigo, Luis de Tavira, con quien he coincidido en muchas cosas y hemos disentido en otras, pero hasta la fecha hemos tenido una relación de respeto mutuo y no dudo que de fraternidad, con todo lo que la palabra implica. Con Julio nos conocíamos y nos hablábamos con cariño, casi siempre con Delia Casanova en medio como vaso comunicante, pero había un problema adictivo: yo era de las tropas efílicas y él de las tropas del hachís, y había una separación de mundos, incluso pienso que estética y filosófica; pero al final tuvimos un acercamiento muy profundo y cariñoso, y me felicito por haberme dado la oportunidad de conocerlo y de quererlo, porque si te digo que Magaña es el hombre más inteligente que he conocido, creo que Julio es el único genio con el que he convivido.

¿Y qué influencias reconocerías?

De todos algo. Antes me preguntaste cómo me formé como director, y te respondí “viendo”; vi muchas cosas de Alejandro, de Mendoza desde luego, y de Gurrola, y debo decirte que el día que yo dije “Me voy a dedicar a esto”, fue cuando vi *Landrú* de Gurrola, ahí nació mi gran confianza en la convención teatral, porque aquello era un espectáculo maravilloso hecho en los escasísimos metros cúbicos de la Casa del Lago. Sin embargo, nunca me he sentido un director estilísticamente cercano a Gurrola, fue el milagro del teatro lo que me hizo tomar la decisión. Vi también a los otros directores, vi

a Javier Rojas que era un director muy cumplido en los códigos del realismo psicológico, a López Miarnau, que era de una pulcritud extrema en la codificación de sus espectáculos para acentuar lo político, lo filosófico, lo ideológico. Pero desde luego no eran tan celebrados como los directores más escénicos, más de espectáculo, como Mendoza, Julio, Alejandro, Oceransky, que es muy brillante. Y bueno, con Guevara, Luis y Abraham, siempre nos vimos como semejantes, como colegas y competidores, y creo que evitábamos parecernos; de hecho no creo que nos parezcamos, puede ser que tengamos algo generacional, pero creo que no nos parecemos mucho.

Y en relación con aquellos años y estos que corren, ¿qué extrañas de los sesenta y setenta en que te iniciaste?

Fundamentalmente mi juventud, la capacidad de pelear por un espacio de ensayos a golpes, mi irresponsabilidad de ser altanero, grosero e irrespetuoso con el hombre que dirigía todo el teatro de México, mi capacidad para que no me importara el fracaso en lo más mínimo, pero eso es en lo íntimo; en lo general, extraño la claridad de la oferta teatral. Había estancos muy bien definidos que permitían que el público se orientara y que tú supieras a qué público querías llegar, eso ha desaparecido por completo. De unos quince o veinte años para acá, pienso que vivimos en una promiscuidad muy insana, donde se aplica una especie de democracia primitiva donde todos somos iguales, todos tenemos los mismos derechos, y los únicos derechos que no se respetan son los del público, pues los sometemos a que no sepan qué garantiza determinado teatro o determinada institución, y el público, que es muy inteligente, simplemente ha dejado de ir al teatro.

Mucho de tu teatro se ha centrado en la condición femenina, sin embargo hay quien dice que eres misógino...

No, no me siento misógino para nada, amo profundamente a las mujeres y las amo porque las conozco, y por eso son mi tema fundamental. La condición masculina a mi edad, a mi ya avanzada edad, me sigue siendo un misterio porque no quiero aceptar que seamos tan simples como parecemos.

Has estado en el centro de muchas polémicas, de muchos amores y odios de parte del gremio

◀ *Muerte sin fin*, de José Gorostiza, en una propuesta escénica de G. Castillo (1975). En la foto, Mabel Martín, Martha Aura y José Luis Castañeda. Escenografía de Octavio Vázquez. © Flor Garduño.



teatral, de qué te arrepientes o qué te sigue molestando de tus decisiones que han llevado a esas confrontaciones, porque eres alguien muy polémico...

Mira, creo que mi personalidad, mi manera de ser lastima a mucha gente. Yo sinceramente lo lamento, pero no está en mi capacidad cambiar ni en mi gusto, me caigo bien como soy; a la gente que le caigo bien como soy, pues la quiero muchísimo y a la otra, pues simplemente la respeto.

Y tu trabajo de escenografía...

Cuando leo un texto de cualquier género, lo veo en escena, y al verlo en escena, vislumbro el espacio. Nunca he sido capaz de transmitirle esta preimagen o preconcepto a otro escenógrafo, así que me he visto obligado a procesar estas imágenes llevándolas al diseño de escenografía. Por eso sólo de manera muy circunstancial, por amistad o cariño, es que he aceptado hacer espacios para otros, porque el espacio me viene de mi lectura, y creo que por eso a veces mis



obras son afortunadas en cuanto a los espacios, porque crecen al igual que toda la concepción, y pasa lo mismo con la luz, pues no son elementos que sólo vengan a agregarse a un discurso, sino que son parte sustancial de él.

Por último, ¿qué teatro es el que quieres hacer hoy, hacia dónde vas como director de escena?

Lo que siempre he buscado: lograr la belleza inteligente. En todo mi teatro he buscado eso, lo cual tiene muchas implicaciones: me gusta la fineza, el cuidado en la factura, me gustan los procedimientos actorales complejos, me gusta la lucha por desentrañar de la manera más profunda lo posible de la verdad, me gusta

► Delia Casanova y Lucía Paillés en *Los signos del zodiaco*, de Sergio Magaña (1977).
© Rossana Filomarino.

la exactitud, y por tanto rechazo lo contrario: el teatro hecho con base en emociones juveniles o adolescentes, la estridencia, la tonalidad elemental, la escritura que no aspira al rango literario, detesto lo simplemente anecdótico, lo chato. Eso sería lo que busco, lo que sigo buscando. Me hace muy feliz encontrar un nuevo dramaturgo, con el que me hallo a gusto, en complicidad sabrosa.

No sé, a veces me gustaría escribir mis propias obras, pero cuando estoy a punto de hacerlo, encuentro un maldito texto que me desresponsabiliza de la tarea. Yo me veo como un poeta que en algún momento quiso tocar la poesía a través de la palabra y que ahora intenta tocarla en el mundo de la escena, entonces cuando tengo la posibilidad de hacerlo, no me importa no escribir, es más, creo que me fascina más el hecho poético en escena por su condición efímera. En la poesía escrita hay un intento de permanencia, en la poesía escénica, no.

LA FORTIFICACIÓN

Richard Viqueira

Germán Castillo, de los pocos grandes directores nacionales que no teme al vacío escénico y no le tiembla la mano a la hora de dirigir actores. Sabe cómo dialogar con cada dramaturgia. Las del teatro de gran formato y las de cámara. Su oficio y su arte le permiten dar esos saltos sobre el abismo. Le atrae la idea de conformar grupos de estudiantes, para hacer obras con ellos, pero también dirige a nuestros primeros actores y los hace confrontarse, reinventarse con frecuencia. Lo mismo estrena obras que serán paradigma de nuestro teatro (*Los signos del zodiaco*, Sergio Magaña), o en su momento dirige a nuevos talentos que hoy son figuras ya consolidadas del medio, valga citar nombres como Jaime Chabaud (*Que viva Cristo Rey!*) o Edgar Chías (*¿Último round?*), sólo por mencionar.

Germán Castillo es un creador audaz: gran iluminador, director de escena, uno de nuestros primeros dramaturgistas nacionales, poeta (y además hace un bacalao de miedo!).

Es defensor de la dramaturgia mexicana, pero también divulgador de la extranjera, inquisidor de ambas; un director que ha sabido reinventarse cuantas veces se ha propuesto; no vive del prestigio previo, lo arriesga cada vez y no desde el púlpito, desde donde nadie es juzgado, sino desde el escenario, en donde todos somos carne para alimentar a un cardumen numeroso o volvernos carne de rapiña, según sea el humor de la Bestia que acuda a la función.

Hace poco entré a una de sus clases para saludarlo y, para mi sorpresa, cuando yo esperaba que impartiera lecciones sobre los clásicos, lo encuentro inmerso en interpretaciones posdramáticas y en textos actuales sin salida convencional, y él me comparte: "Intento mostrarles a los alumnos qué distinto es hablar en el escenario luego de la caída de la cuarta pared".

Del Siglo de Oro Español al posdrama, le enseña a jóvenes sobre los nuevos caminos que ellos deberán escribir o actuar, los orienta sobre cómo abordar los textos de su propia generación, la manera de trabajarlos. Es el extranjero que enseña a los nativos a hablar su propio dialecto y sin el cual quedarían mudos.

El nuevo teatro y el viejo, ninguno le es ajeno a la edificación fortificada: al Castillo. El nombre es arquetipo de la cosa, Borges atribuye. Germán Castillo sabe ver hacia adelante siempre, es un creador vigente, renovado. Un hombre de humor temido y temible. Mi contemporáneo, a la vez que mi maestro.

RICHARD VIQUEIRA. Elegido Hombre de Teatro 2008 como director de escena, dramaturgo y actor por la revista *Chilango*.

CREADOR ESCÉNICO

Mauricio Jiménez

Germán Castillo en un ensayo de *Examen de maridos* (1986).
© Archivo de Germán Castillo.



Hombre de teatro, si los hay en México, Germán Castillo tiene entre sus muchos haberes el ser en estricto sentido un creador escénico, ya sea como director, escenógrafo, dramaturgo, crítico, etcétera. Sus obsesiones por precisar y coruscar los temas son un vicio inveterado en este Hacedor de Teatro. Según nos alecciona él mismo —haciendo uso de su infranqueable y amenazante lógica—, retoma la preceptiva poética para definir el deseo y ambición del arte teatral: decir las cosas directamente, que no falten ni sobren palabras y que contengan un sentido armónico, un *clásico* pues.

Con una sorprendente capacidad para idear la presentación sintética y clara de un concepto, sin faltar nunca la sal de su violenta ironía, Germán Castillo nos permite andar y penetrar a través de la sencillez por el camino muchas veces sinuoso del suceso teatral. Sin reducir nunca su devastadora autocrítica, que se extiende sin miramientos sobre el quehacer de los demás, sabe en extenso traducir lo inefable en hechos concretos y prácticos; y si bien ante los ojos de los demás es un milagro, en él se vuelve una tarea obligada y diaria. Entender cómo subvertir el orden de las cosas y pasar de lo estrictamente cotidiano al absurdo, o hacer de las cosas del diario acontecer un punto nodal, es una capacidad de la que se ha adueñado Germán Castillo, un creador, un hombre que avizora y desvela con rigor las estructuras de la ficción, a veces reduciéndolas hasta los huesos, dejando el concepto ahí, vivo, desamparado, haciendo que vague por el escenario acompañado de un histrión o de una voz hecha mujer.

Sabemos que establecer puentes entre las más distantes imágenes y unir las por una necesidad es lograr crear la nuevo en la palabra. Sí, son facultades poéticas, pero también una labor diaria e infatigable. Esa urdimbre es la piedra de toque del quehacer, a ratos caudaloso a ratos apaciguado, de este maestro del teatro mexicano.

Conocer al maestro Germán Castillo requeriría por lo menos de un manual de defensa personal, pues el embate inmisericorde y letal a la ingenuidad, a la soberbia y a la ignorancia es uno de sus goces predilectos. Una mirada de Padre Padrone combinada con un giro verbal sacado de la picaresca lo dejan a uno listo para entender el ridículo.

Aprovechar el diario hacer de la palabra leyendo los matutinos o leyendo al día dramaturgos, poetas o ensayistas... y preguntándose ¿cual es el tema que será necesario contener, entender, trasladar al escenario? Su generación nació grande, hecha, estructurada, tal vez se forjaron con una conciencia que ahora, en la nuevas generaciones, se ha tornado en mutación hacia la indolencia, y la pasión antes señalada como virtud ahora es de sí inútil. Sin embargo, los creadores de los años setenta la entendieron tal vez por *El principio esperanza*, por el afán de crear una nación. Sí, en las entrañas de Germán Castillo está ese tráfago de sombras que somos, México como cruz y relajo.

Sin sombra de duda, la mirada abierta de este creador nos ha llevado a revalorar a los nuestros, nadie como él para revertir la mirada de desprecio que se tiene desde siempre a nuestros autores. Pocos se atreven a señalar las carencias y atributos de nuestros creadores como él. Tal vez gracias a su rotunda opinión hemos logrado releer a nuestro Apóstol del teatro o visitar la Nueva Dramaturgia mexicana.

También nos ha enseñado a ver a los otros haciéndolos nuestros. ¿Quién no recuerda a ese autor mexicano nacido francés, Molière, de *La escuela de las mujeres* con la delicia de Delia Casanova y al siempre atractivo y luminoso Alfredo Sevilla?

La imaginación profunda, precisa, de *El reencuentro*, de Adamov, en la que su imaginación lo lleva a estructurar un túnel de tren donde el viaje somos nosotros; un tren de juguete que nos obliga a viajar a la oscura raíz de la vital y dolorosa melancolía.

Hacerse dueño del tema es de veras uno de sus afanes más acariciados y lo muestra con toda su eficacia en *Espectáculo efímero para que Jorge Ibargüengoitia no descansa*, homenaje hecho con grandeza y sencillez. Todo al desnudo, solamente a tres instrumentos afinados, diciendo y paseando por la obra narrativa de quien fuera el más contundente conocedor del carácter nacional, el atinado y jocundo autor de *Los relámpagos de agosto*. Ese montaje fue una pequeña sinfonía atrabiliaria y jocosa hecha con grandes arpegios ejecutados por Martha Verduzco, Claudio Obregón y, nuevamente, la hermosa locura de Delia Casanova. Ahí el concepto esceno-

gráfico se redujo a tres tristes sillas arrumbadas a la luz de la palabra del autor despiadado y al entendimiento de los que saben decir. Mínimos signos externos o escorzos vocales y corporales generaron un muy memorable espectáculo de dirección y actuación.

En *Versos* —como tituló una obra basada en la que en vida fuera El Fénix de América—, recorre la línea de pensamiento de Juana de Asbaje congratulándonos con su humor deslumbrante y vivo; lenguaje que, al ser revalorado, nos despierta la afición por el buen español que se degustaba en México. Ese pensar complejo y limpio sería una herencia a la que deberíamos aspirar siempre: claridad y profundidad, pensamiento aderezado de gracia y contento.

La tregua fue un peregrinaje amatorio y desolado, obra representada dentro de un presagioso espacio contenido por dos puertas abiertas o ¿solamente eran umbrales? La adaptación hecha al alimón sobre la novela de Benedetti fue un aliento amoroso y pulcro con grandes momentos de actuación confesional.

En sus más de 60 puestas en escena, el tema de la sexualidad siempre sale a relucir, una obsesión que recalca y se ajusta en todos sus montajes, ¿será por su esencia jarocho...? A saber!

El otro tema recurrente es el de la justicia, el del debate sobre lo justo, tema heredado de uno de los grandes autores mexicanos, Sergio Magaña. Un punto y aparte será siempre su acucioso conocimiento de los materiales con los se crean los elementos formales como son el vestuario y utilería. Estamos, pues, frente a uno de los creadores en los que siempre se encuentra aprendizaje; en su pensar, en su teatro, no hay principio ni fin, pues como rezan los clásicos: se hace camino al andar.

Su saber es un principio heredado y dicha herencia, como es esencial, contiene novedad. Hacer suyo el tema, desentrañar el qué decir y gestar con contundencia el hecho escénico son tareas que con el tiempo han ido macerándose en el hacer de un maestro de la escena como lo es Germán Castillo.

Su misantropía cabalgante, mal de todo ser creador dedicado a la contemplación de la caída de la humanidad., reposa de vez en vez esperando, avizorando, para dar un golpe que cimbre y provoque.

MAURICIO JIMÉNEZ. Director de escena y actor.

RECUERDOS DE MOMENTOS IMPORTANTES Y GOZOSOS

Marta Verduzco

Desde luego sabía quién era Germán Castillo; un hombre malévol, burlón, abusivo, cínico truhán, pícaro y no sé qué tantos epítetos más le atribuían sus detractores, así que cuando me llamó para la puesta en escena de *Los empeños de un engaño*, de Juan Ruiz de Alarcón, acudí a la primera lectura con cierta desconfianza. En el caparazón de un hombre malévol y perverso había un ser simpático, seductor e inteligente, con un gran sentido del humor, que se burlaba de todos, incluyéndose él mismo.

Ciertamente, es un ser abusivo con los que no tienen opinión propia y sucumben ante sus excesos. Me sorprendió darme cuenta de que el trabajo con él se convierte en un ejercicio de complicidad lúdica, pero también puede ser terriblemente mordaz, incisivo con algún actor que se resista a mostrar su pequeñez para luego crecer. En esa obra, mi personaje era una mujer herida y celosa, decía un monólogo a su hermano, quien sólo la escuchaba, los dos metidos en una canastilla que bajaba de manera perpendicular desde la barilla más alta hasta el piso.

En una ocasión en que el actor que hacía de mi hermano no llegó a la función, Germán tuvo que entrarle al toro. Subió a la canastilla empavorecido y —sabiendo de su temor a las alturas— me dediqué a zarandear la canastilla ante los ojos azorados de Germán por el asombro y terror.

Esta misma obra fue invitada al Festival de Chamizal, pero uno de los agradecidos no obtuvo la visa, así que Germán lo suplió muerto de nervios, pues aunque era un personaje pequeño, debía ser gracioso. Cuál no sería nuestra sorpresa al ver que le aplaudieron su mutis, con la consecuente jactancia que tuvo durante el resto de la gira.

Luego vino *Santísima*, de Sergio Magaña, que Alicia Urreta convirtió en opereta de burdel, por lo que salíamos ligerísimas de ropa. Diana Bracho interpretaba a Santa, y yo era la mala Doña Elvira, la coprotagonista. Mi querida Carmen Limón, quien fuera la asistente de dirección de Germán en esa y varias otras obras, además de amiga entrañable desde entonces, seguía la función desde la parte de arriba del teatro Santa Catarina, lo cual me recuerda algo que tenía totalmente borrado: para una de mis entradas al foro tenía que esperar el pie de Dianita Bracho, quien lanzaba un estentorio y desentonado grito que me obligaba a poner los índices sobre mis orejas y presionar fuertemente para que su despiadado grito no me pusiera los pelos de punta.

Examen de Maridos, Marta Verduzco y Lilián Lara. © Archivo Marta Verduzco. <



> *Santísima*, Marta Verduzco. © Archivo Marta Verduzco.

Luego vino *Examen de maridos*, cuyos personajes, hombres y mujeres, los interpretamos sólo mujeres. Fue difícil para Germán aplacar y conciliar tanta fiera, pero con paciencia y sabiduría logró no sólo amansarnos sino que nos hicimos buenas amigas. Yo, la más lista, preferí interpretar a la malvada Doña Blanca, antagonista de Doña Inés, así como a Ochovo, el pícaro criado que llevaba a cabo los enredos, embustes y maldades que su ama urdía. Germán conocía mi gusto por las alturas, así que en lo más alto del telar ideó un andamio por el que Ochovo se balanceaba hasta llegar a la chimenea de su ama, mientras yo aprovechaba el vaivén de la misma fingiendo peligro, pero en una ocasión estuve a punto de caer.

Germán ideó otra plataforma sostenida por una soga en cada extremo del rectángulo, en donde debían subir la compositora y tres intérpretes musicales distribuidas estratégicamente para guardar el equilibrio pero, en una ocasión, una de las chicas se agachó a recoger la partitura que se le había caído y la plataforma se desbalanceó provocando la histeria de las ejecutantes que pendían de tres hilos y que el violín se hiciera pedazos, que yo recogí haciendo aspavientos de auxilio mientras decía mis parlamentos. Ah, se me olvidaba que la obra fue invitada al Festival Cervantino, donde íbamos a estrenar, el caso es que no sabemos por qué el vestuario llegó en su mínima expresión —como si fuéramos enanas—, así que tuvimos que dar la función en vaqueros y miriñaque. El público lo encontró “adorable”.

En *Espectáculo efímero para que Jorge Ibarregüengoitia no descansa*, homenaje a este autor, Claudio Obregón, Delia Casanova y yo hacíamos personajes masculinos y femeninos. Fue una delicia, desde los ensayos hasta la última función.

Gracias a la invitación de *PASODEGATO* he recorrido, con sumo placer, momentos importantes y gozosos de mi carrera. Ahora que recuerdo tantas vicisitudes vividas con Germán, me doy cuenta de que me he divertido mucho a su lado, en el teatro y fuera del teatro, que lo quiero mucho —quizá porque no he sido una de sus muchas mujeres— y me identifico con él a pesar de las mentalidades chatas o lerdas de quienes piensan que somos perversos, ofensivos y malignos.



TRAYECTORIA

AUDACIA Y REFINAMIENTO

Redacción PDEG

Hablando del montaje que Germán Castillo hiciera en 1977 de su obra *Los signos del zodiaco*, Sergio Magaña dijo en una entrevista: “la montó con lenguaje escénicamente expresionista. Con toda la hermosura y el peligro que esta clase de escuela representa... y puso al servicio del texto todo su talento creador” (*La Palabra y el Hombre*, jul.-sept. de 1977). Tal fue el sentir de uno de nuestros grandes dramaturgos al ver su obra dirigida por Germán Castillo, cuya audacia y extraordinario oficio lo han llevado de los autores clásicos a la adaptación escénica de poesía y de narrativa, en una extensa labor como director y creador de espacios escénicos, así como en el ámbito de la docencia. Es autor de dos libros de poesía: *Paso común* y *Combustión interna* y tuvo a su cargo durante un tiempo la columna de crítica teatral del suplemento *Sábado* en el periódico *UNOMÁSUNO*, en años que fueron quizás los mejores de este diario. A continuación un panorama general de su trayectoria.

PUESTAS EN ESCENA

- 1970 *Antígona*, de Brecht, en adaptación de G. Castillo.
- 1971 *Romeo y Julieta*, de Shakespeare, en adaptación de G. Castillo; *El menú*, de Enrique Buenaventura (teatro estudiantil), Escuela de Arte Teatral.
- 1972 *La luna pequeña y la caminata peligrosa*, de Augusto Boal, Universidad Autónoma de Puebla (teatro estudiantil); *¿Cuánto cuesta el hierro?*, de Brecht, Universidad Autónoma de Puebla.
- 1973 *Las voces*, de Federico Steiner; *Barbas para desatar la lujuria*, basada en poesía de Efraín Huerta; *Gas en los poros*, de Matías Huidobro.
- 1975 *Muerte sin fin*, de José Gorostiza; *El maleficio de la mariposa*, de Federico García Lorca.
- 1976 *Los señores Macbeth*, adaptación de G.

Rodolfo Usigli estuvo enojado con nosotros durante muchos años, de Usigli, en adaptación de G. Castillo (1979). En la foto, Carlota Villagrán, Teresa Valenzuela y ¿? Guízar. ©Archivo G. Castillo.

Castillo de obra de Shakespeare; *El ping-pong*, de Arthur Adamov.

- 1977 *La escuela de las mujeres*, de Molière, en adaptación de G. Castillo; *Los signos del zodiaco*, de Sergio Magaña.
- 1979 *Rodolfo Usigli estuvo enojado con nosotros durante muchos años*, de Usigli con adaptación de G. Castillo; *Los empeños de un engaño*, de Juan Ruiz de Alarcón, que se presentó en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón de la UNAM, en el Festival Internacional Cervantino y en el Festival del Siglo de Oro (El Chamizal, Texas).
- 1980 *Santísima*, de Sergio Magaña, que se presentó en el Teatro Santa Catarina, el Foro Sor Juana Inés de la Cruz (UNAM) y realizó una gira por España; *El reencuentro*, de Arthur Adamov.
- 1981 *La rosa de oro*, de Carlos Olmos; *Séptimo mandamiento: No robarás... tanto!*, de Darío Fo (teatro estudiantil), Foro del CUT (UNAM).
- 1982 *De dos en fondo... a ninguna parte*, de Germán Castillo; *Mariana Pineda*, de Federico García Lorca; *Educando a Rita*, de Willy Russell; *La escuela de las mujeres* (reposición).
- 1983 *A ninguna de las tres*, de Fernando Calderón, Teatro Legaria (IMSS, UNAM), con una invitación especial al Festival del Siglo de Oro.
- 1984 *Loa de la muerte y los doce vanidosos*, anónimo en versión de Carlos Navarrete; *Espectáculo efímero para que Jorge Ibargüengoitia no descanse*, versión teatral de Carmen Limón y Germán Castillo de Las

muertas, *Los pasos de López* y *Los relámpagos de agosto*, presentada en el Festival Internacional Cervantino.

- 1985 *Trabajo ilegal o las musas sí existen y son muy cachondas*, poesía de Óscar Oliva; *La casa de Bernarda de Alba*, adaptación de G. Castillo de texto de Lorca.
- 1986 *Seis personajes en busca de autor*, de Pirandello, en adaptación de G. Castillo, con la Compañía Nacional de Teatro, Teatro del Bosque (INBA) y Teatro del Estado (Monterrey); *El decamerón*, de Bocaccio, en adaptación de G. Castillo; *Examen de maridos*, de Juan Ruiz de Alarcón, Teatro Juan Ruiz de Alarcón (UNAM) y XV Festival Internacional Cervantino; *La cantante calva*, de Ionesco (teatro estudiantil), Casa de la Paz (UAM) y Teatro Calderón (Zacatecas); *Loa de la muerte y los doce vanidosos* (reposición).
- 1987 *Loa de la muerte y los doce vanidosos* (reposición) y *La casa de Bernarda de Alba* (reposición).
- 1988 *Lenguas muertas*, de Carlos Olmos, con la Compañía Nacional de Teatro, Teatro del Bosque (INBA).
- 1989 *Las alegres comadres de Windsor*, de Shakespeare, en adaptación de G. Castillo (teatro estudiantil), Universidad Autónoma de Querétaro.
- 1990 *La última Diana*, de Sergio Magaña; *Ahí viene Pedro Infante*, de Germán Castillo, con dirección de Enrique Pineda, Teatro El Galeón (INBA) y Festival Sinaloa.
- 1991 *Las troyanas*, de Eurípides, Centro Cultural San Ángel (Socicultur) y III Festival de la Ciudad de México.
- 1992 *Que viva Cristo rey!*, de Jaime Chabaud, Centro Cultural San Ángel.
- 1993 *Yerma*, de Federico García Lorca, en adaptación de G. Castillo, y *Pastorela tradicional*, de Margarita Villaseñor, ambas en el Teatro Isabela Corona (IMSS, TIC, UNAM).





✓ *El reencuentro*, de Arthur Adamov (1980), con Gabriela Villegas, Alessandra Colotti y Javier Villegas. Escenografía Germán Castillo. © Archivo Germán Castillo.



✓ *Trabajo ilegal o las musas sí existen...*, basada en poesía de Óscar Oliva (1985), con Ernesto Bañuelos y Gabriela Olivo de Alba. © Fernando Moguel.



✓ *Loa de la muerte y los doce vanidosos*, anónimo en versión de Carlos Navarrete (1988). En la foto Miguel Córcega y Delia Casanova. © Fernando Moguel.

1994 *Romeo y Julieta*, adaptación de G. Castillo de obra de Shakespeare (teatro estudiantil), Facultad de Teatro (Universidad Veracruzana) y Casa del Lago (UNAM); *Y Liz... sí trata!*, de Aristófanes en adaptación de Margarita Villaseñor.

1995 *Versos*, de Sor Juana, en adaptación de G. Castillo, Teatro La Capilla, Centro Cultural Helénico, Festival Cultural de Otoño del Estado de México, Festival Cervantes a Todas Partes y Jornadas Alarconianas.

1996 *Cantar de los cantares*, texto bíblico, en codirección, Sala Miguel Covarrubias (unam) y Jornadas Alarconianas; *Versos* (reposición).

1997 *Los signos del zodiaco*, de Sergio Magaña.

1998 *La culpa busca la pena y el agravio la venganza*, de Juan Ruiz de Alarcón, Teatro Justo Sierra (UNAM) y Teatro de las Artes (Cenart).

1999 *Contigo pan y cebolla*, de Eduardo de Gorostiza, Teatro Jiménez Rueda; *Noche de estío*, de Rodolfo Usigli, Teatro de las Artes (Cenart); *Versos* (reposición), en la inauguración del Foro José Solé (ISSSTECultura).

2000 *¿Último round?*, de Edgar Chías, Teatro La Gruta del Centro Cultural Helénico; *La cantante calva*, de Ionesco, Teatro Jiménez Rueda (ISSSTECultura, INBA).

2001 *Palabras*, de Xavier Villaurrutia, Sala Villaurrutia, Centro Cultural del Bosque (inba).

2002 *Murmullos*, basado en *Pedro Páramo* de

Juan Rufo, Teatro El Galeón, Centro Cultural del Bosque (inba); *Aún... el bolero*, Teatro del Palacio de Bellas Artes; *Versos* (reposición), en el Festival del Siglo de Oro (El Chamizal, Texas).

2003 *El saludador*, de Roberto Cossa, Teatro Helénico; *La prostituta de Ohio*, de Hanoeh Levin, Teatro El Granero.

2004 *Santísima*, de Sergio Magaña, Teatro Ocampo, Muestra Nacional de Teatro; *El tercer Fausto*, de Salvador Novo, en el Homenaje Nacional a Salvador Novo, Teatro del Palacio de Bellas Artes y Teatro Julio Castillo; *Estaba yo en casa y esperaba que lloviera*, de Jean-Luc Lagarce, Teatro El Granero.

2005 *Don Quijote*, en versión teatral de Mijail Bulgakov, estreno en el Festival Internacional Cervantino y el Teatro del Palacio de Bellas Artes.

2006 *La tregua*, de Mario Benedetti, temporada en el Teatro Orientación del Centro Cultural del Bosque.

2007 *Versos* (reposición), Centro de Enseñanza para Extranjeros, campus Taxco, UNAM.

2008 *Las reglas del buen vivir en la sociedad moderna*, de Jean-Luc Lagarce, Teatro Orientación; *La verdad sospechosa*, de Juan Ruiz de Alarcón, Compañía Estatal de Teatro Clásico, Universidad Autónoma de Querétaro.

ESCENOGRAFÍA E ILUMINACIÓN

A partir de 1975, todas las puestas en escena de Germán Castillo tuvieron diseños escenográficos y de iluminación realizados por él

mismo, y los siguientes son espectáculos en los que participó en la escenografía y/o iluminación.

1976 *El lugar sin límites*, de José Donoso, dirección de Carlos Téllez, Teatro Santa Catalina (UNAM).

1978 *Sólo conciencia de besar*, de Olivo, Bañuelos y Téllez, Casa del Lago (UNAM).

1979 *Fausto*, coreografía de Rossana Filomarino producida por la Universidad Veracruzana y el Palacio de Bellas Artes.

1984 *Lulú* de Frank Wedekind, dirección de Gustavo Torres Cuesta, Teatro de Arquitectura (UNAM); *Don Quijote*, ópera, dirección escénica de José Antonio Alcaraz, para el Festival Internacional Cervantino; *A mis soledades voy*, coreografía de Rossana Filomarino, Ballet Nacional de México, Palacio de Bellas Artes.

1987 *Cierren las puertas*, de Víctor Hugo Rascon Banda, dirección de Enrique Pineda, Universidad Veracruzana y Teatro Jiménez Rueda.

1988 *Dulces compañías*, de Óscar Liera, dirección de Julio Castillo, Núcleo de Estudios Teatrales.

1990 *Ahí viene Pedro Infante*, de Germán Castillo, dirección de Enrique Pineda, Teatro El Galeón.

1991 *Los negros pájaros del adiós*, de Óscar Liera, dirección de Raúl Quintanilla, Festival Internacional Cervantino y Teatro Wilberto Cantón.



Foto 1: *Yerma*, de Lorca, en adaptación de G. Castillo (1993). Escenografía de Germán Castillo. © Archivo Germán Castillo.

Foto 2: *La tregua*, de Benedetti, en adaptación de G. Castillo. Con Felio Eliel y Georgina Rábago. © Archivo G. Castillo.



1992 Kurt Weill: *Desastres y esperanza*, espectáculo de Rossana Filomarino, Sala Miguel Covarrubias.

1993 *Mitomorfosis*, coreografía de Rossana Filomarino, Teatro de la Danza.

DOCENCIA

1971-1973 Enseña Actuación en la EAT del INBA.

1974 Imparte un taller de Creación Teatral en la Universidad Veracruzana.

1975-1977 Da clases de Actuación en el CUT-UNAM.

1977 Enseña Dirección de Actores en el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC)

1979-1982 Imparte el curso de Actuación en el CUT-UNAM.

1983-1984 Participa en el Seminario de Teatro Mexicano, CUT-UNAM.

1984-1991 Participa en el Seminario de Dirección del Departamento de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (FFYL-UNAM).

1989-1990 Enseña Actuación en el Núcleo de Estudios Teatrales.

1991-2009 Imparte el curso de Actuación en el Departamento de Literatura Dramática y Teatro de la FFYL-UNAM.

1992-2009 Imparte el curso sobre Espacio Escénico en el Departamento de Literatura Dramática y Teatro de la FFYL-UNAM.

1992-1996 Enseña Teoría y Composición Dramática en la Escuela de Escritores de la Sogem, e Interpretación en el Colegio Nacional de Danza Contemporánea de Querétaro.

1994-1997 Miembro de la Comisión Consultiva del Fonca y tutor del Programa de Jóvenes Creadores.

1995-1998 Imparte Dirección Escénica en el Departamento de Literatura Dramática.

1995 Es invitado a formar parte del Consejo Asesor del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la FFYL-UNAM de la UNAM por la doctora Juliana González.

1997-2000 Participa en el programa Creadores en los Estados del Conaculta.

1998 Es invitado por el maestro Gonzalo Celorio a permanecer en el Consejo Asesor del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la FFYL-UNAM.

ACTIVIDAD EN EL ÁMBITO DE LA ADMINISTRACIÓN CULTURAL

1971 Jefe de la Sección de Teatro de la Dirección de Acción Social del DDF.

1972 Director del Teatro Universitario de la Universidad Autónoma de Puebla.

1974 Jefe del Departamento de Teatro de la Universidad Veracruzana.

1975-1977 Coordinador del Teatro de Arquitectura de la UNAM.

1977 Director Asociado de la Compañía de Teatro de la Universidad Veracruzana.

1987-1988 Titular de la Dirección de Teatro del INBA.

1989-1992 Asesor de la Dirección General de Promoción Cultural del CNCA.

1998-2000 Coordinador Artístico de los programas de teatro La Comedia Mexicana y la Comedia Universal de ISSSTECultura.

RECONOCIMIENTOS Y DISTINCIONES

1975-1976 Becario del Centro Mexicano de Escritores (poesía).

1980 Premio al mejor director en el V Festival del Siglo de Oro del Chamizal, Texas, por *Los empeños de un engaño*.

1981 Premio El Herald de Oro por la dirección de la obra *La rosa de oro*.

1982 Premio Alfonso de Icaza de la Asociación Mexicana de Críticos de Teatro a la mejor producción musical por *La escuela de las mujeres*.

1984 Premio al mejor actor de reparto en el IX Festival del Siglo de Oro del Chamizal, Texas, por la obra *A ninguna de las tres*.

1985 Es invitado a integrarse al grupo de colaboradores permanentes del Ballet Nacional de México.

1989-1992 Asesor de la Dirección General de Promoción Cultural del Centro Nacional para la Cultura y las Artes.

1991-1992 Becario del Fonca en la categoría de creador artístico.

1993 Ganador en el rubro "Repertorio" de la Segunda Convocatoria Nacional de Teatro. Beneficiario del Fonca en el Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales.

1996 Beneficiario del Fonca en el Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales.

1997 Es ingresado al Sistema Nacional de Creadores (SNC).

1998-2000 Coordinador Artístico de los programas de teatro La Comedia Mexicana y la Comedia Universal de ISSSTECultura.

2000 Reingreso al SNC.

2001 Presidente fundador de la Asociación Mexicana de Arte Teatral, A. C.

Cartelera Bellas Artes Teatro Danza



Teatro Julio Castillo

Edip en Colofón

De: Flavio González Mello
Director: Mario Espinosa
Del 30 de julio al 16 de agosto

Otelo

De: William Shakespeare
Traducción y adaptación Alfredo Michel
Dirección: Claudia Ríos
Del 20 de agosto al 27 de septiembre

Festival Otras Latitudes

Del 1 al 18 de octubre



OTELO
De William Shakespeare
Traducción Alfredo Michel
Dirección Claudia Ríos
Hoyos, Mierola, Ave de la Reforma
Centro Artes, Centro Cultural

Sala Xavier Villaurrutia

Las Alas del Pez

De: Fernando Sánchez Mayáns
Director: Ginés Cruz
Del 9 de julio al 30 de agosto

Papá esta en la Atlántida

Javier Malpica
Directora: Sandra Félix
Del 29 de agosto al 6 de diciembre



Teatro el Granero Xavier Rojas

Lejos

De: Caryl Churchill
Dirección: Otto Minera
Del 8 de junio al 14 de agosto

El Enviado de Cthulhu

Eduardo Ruiz Saviñón
Del 17 de julio al 6 de septiembre

La Confusión de las Lenguas

Directora: Sylvia Ortega
Del 18 de septiembre al 29 de noviembre

Teatro Orientación

Pupetofobia

Autor y director: Isaac Slomianski
Del 20 de junio al 30 de agosto

El Continente Negro

De: Marco Antonio de la Parra
Directora: Zaide Silvia Gutiérrez
Del 25 de junio al 30 de agosto

Teatro Julio Jiménez Rueda

La magia del amor

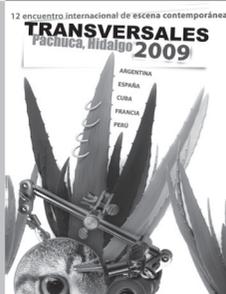
Del 9 de julio al 2 de agosto

12 Encuentro Internacional de Escena Contemporánea Transversales

Del 6 al 10 de agosto

De la Academia al Escenario

Del 13 de agosto al 4 de octubre
Av. de la República 154, Col. Tabacalera



Teatro El Galeón

La Conquista

Medardo Treviño Tamaulipas
Del 9 al 12 de julio

Colección de Teatro Alternativo II

Con la participación de: Índira Pensado,
Antonio Salinas, Alberto Villarreal,
Nicolás Núñez, entre otros.
Del 16 de julio al 30 de agosto

El vestido

De: Amaranta Leyva
Directora: Lourdes Pérez Gay
Del 1 de agosto al 4 de octubre

El Gallo

Autor y director: Claudio Valdes Kuri
Del 18 de septiembre al 6 de diciembre



Teatro Julio Castillo

Compañía Nacional de Danza
Sylvie Reynaud, directora

Cri-Cri

Coreografía: José Luis González
Música: Francisco Gabilondo Soler "Cri-Cri"
Arreglos musicales: Eugenio Toussaint
Diseño de vestuario: Jerildy Bosh
Septiembre Sábado 19, 11:00 y 13:00 hrs.
Domingos 20 y 27, 11:00 y 13:00 hrs.

TEXTO GANADOR DEL V PREMIO DE ENSAYO TEATRAL CITRU-PASODEGATO

SENSIBILIDAD A FLOR DE PIEL: LOS CUERPOS QUE EN ESCENA SE ENCUENTRAN

Zulai Macías Osorno

Si consideramos que la práctica artística consiste en actualizar sensaciones, hacerlas visibles y decibles, producir cartografías de sentido, y que la sensación es la presencia viva en el cuerpo de las fuerzas de la alteridad del mundo que piden paso y llevan a la quiebra a las formas de existencia en vigencia, podemos afirmar que actualizar estas fuerzas es socializar las sensaciones, comunicando a un colectivo las nuevas composiciones de fuerzas que lo afectan y lo hacen derivar hacia nuevas configuraciones.

SUELY ROLNIK*

1. DEL CUERPO DESPLAZANDO ESPACIOS CERRADOS

El planteamiento tradicional de la puesta en escena ubica a la obra teatral en un mundo imaginario y separado de la actualidad, es decir, del tiempo vivido por el palpitante público y de la propia corporeidad del actor. Guiado por una línea de imaginación causal, que va de una idea prefabricada del creador a la obra que, finalmente, es interpretada para una audiencia lejana. Este tipo de montaje pretende *hacer realidad* aquel planteamiento ideal que esconde tras de sí todo un proceso de producción.¹ De este modo, al escenario son trasladadas acciones formuladas desde un salón de ensayos, generándose así espectáculos encerrados en las cuatro paredes que han definido al tradicional espacio teatral, junto con su intento de codificar una puesta en escena dentro de un sistema de signos que el público deberá descifrar, limitándosele a ello.

Este tipo de montajes son asimilados desde una perspectiva visual del espectador, que va del ojo a la escena, ilusión visual planeada desde la propia geometría del teatro convencional. Para Roland Barthes, el recorte geométrico de la escena es lo que define la representación en el sentido en el que es un

* *El ocaso de la víctima*, en *Caosmosis Biblioweb*: <http://caosmosis.acracia.net/> [Consulta: 30 de julio, 2008.]

¹ Cfr. Robert Cheesmond, "Here, there and everywhere: present presence in postmodern theater", en Irene Eynat-Confino y Eva Sormova (eds.), *Space and the Postmodern Stage*, Theater Institute, Praga, 2000.

sujeto el que mira, con única dirección, hacia los fragmentos recortados o encuadrados en el escenario. Al respecto dice:

El teatro es, precisamente, la práctica que realiza cálculos sobre aquella parte de las cosas que es el objeto de la mirada: si pongo aquí el espectáculo, el espectador verá esto o lo de más allá; si lo pongo en otro lugar, no lo verá, y esta ocultación podría aprovecharse en beneficio de una ilusión: la escena es justamente la línea que corta el haz óptico y al hacerlo traza el límite y la parte frontal de su expansión.²

...este toque de fantasía
puesto en los cuerpos parados
en un escenario distante,
que nada tienen en común
con quienes los miran
porque siempre aparecen más allá
de uno mismo, siempre como otros
y siempre como inalcanzables,
es una herencia de la que la escena
contemporánea no ha podido
desprenderse por completo.

Para Jaime Conde-Salazar, este tipo de suceso escénico, equiparado con un suceso visual desde el que se mira la totalidad y que le concede la hegemonía al sentido de la vista, es concebido como "un fenómeno fantástico que sucede más allá del lugar que él mismo ocupa", y que transfigura la escena en ilusión, como "un suceso que puede ser considerado en su totalidad a través de la visión".³ Bajo esta lógica, los escenarios quedan encerrados en sí mismos, cancelando, entonces, todo tipo de interrogación, como si lo visible fuera por sí mismo, como si tuviera un orden en sí y verdadero, como si la representación fuera transparente, precisa, perfecta, no contaminada ni rozada por otros cuerpos ni por el propio entorno actual, al mostrarse ante el otro en escena.

² Roland Barthes, "La representación", en *Lo obvio y lo obtuso*, trad. de C. Fernández Medrano, Paidós, Barcelona, 1986, p. 93.

³ Jaime Conde-Salazar, "Sobre la piel" en José Antonio Sánchez y J. Conde-Salazar (coords.), *Cuerpos sobre blanco*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2003, p. 150.

Partiendo de estas observaciones, me parece que este toque de fantasía puesto en los cuerpos parados en un escenario distante, que nada tienen en común con quienes los miran porque siempre aparecen más allá de uno mismo, siempre como otros y siempre como inalcanzables, es una herencia de la que la escena contemporánea no ha podido desprenderse por completo.

Dentro de esta distribución de los escenarios cerrados, desde donde todo es visto (pero nunca sin ser más que un efecto óptico), podemos ubicar dos espacios bien definidos y diferenciados, habitados por cuerpos que se miran ajenos entre ellos: la escena y la sala, espacios "sometidos a condiciones distintas y [que] permanecen aislados entre sí, [porque] ningún cuerpo pasa de un espacio al otro".⁴ Bajo esta lógica, por un lado tenemos al ejecutante de la acción presenciada y, por el otro, a aquel que mira desde una visión superficial, cegado a cualquier proceso de interrogación y crítica.⁵ Insertos en esta misma problemática

⁴ J. Conde-Salazar, "El ojo en la llaga", en J. A. Sánchez (dir.), *Artes de la escena y la acción en España: 1978-2002*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2006, p. 369.

⁵ Las diferentes propuestas de cómo debe hacerse partícipes de la producción artística a los espectadores, es una larga discusión en la que no me voy a detener en este ensayo; sin embargo, me parece importante apuntar que: 1) una nueva propuesta escénica necesariamente requiere detener su mirada en estas discusiones; 2) esta discusión debe hacerse consciente de que la relación con el público ha sido inhibida por intentos que, al querer evitar el aislamiento del espectador con respecto a la obra, lo someten a las reglas impuestas por el artista, reduciendo la participación a respuestas automáticas o neutralizadas, que usan al espectador como un decorado más; 3) por ello, la participación debe ser retomada para quebrar identidades y socializar experiencias, buscando reinventar "lo público en su sentido fuerte de subjetividades portadoras de la experiencia estética que había desaparecido del universo del arte, allí donde éste había sido sustituido por una masa indiferenciada de consumidores, desprovistos del ejercicio vibrátil de su sensibilidad y cuya definición se reduce a su clasificación en categorías establecidas estadísticamente" (Suely Rolnik, *La memoria del cuerpo contamina el museo*, en *Transform*, trad. de Damian Kraus, 2007. <<http://www.transform.eipcp.net/transversal/0507/rolnik/es>> [consulta: 8 de agosto, 2008]).

...lo político del arte no se encuentra en sus mensajes ni en los sentimientos que transmiten con respecto a asuntos sociales; el arte es político en la medida de lo que hace o no visible, de lo que permite o no sentir en un espacio-tiempo específico; es político en la medida en que desde su práctica configura y reconfigura modos de ser, de sentir, de decir y de relacionarnos...

ca, también encontraremos al cuerpo del que ejecuta y la voz de quien dicta los designios de la acción, trabajando cada uno desde su zona asignada.

Con ello quiero apuntar que, todavía, lo común es que en las puestas en escena veamos una división de funciones sin polémica, que limita, por un lado al actor a actuar y al espectador a mirar, al actor a actuar y al director a dirigir, relación jerárquica que, no está de más señalar, en la danza es repetida: así veremos bailarines dedicados a bailar, al coreógrafo a crear y a los mismos espectadores receptivos y pasivos, al menos en apariencia. Una o dos horas transcurren frente a nosotros, sin que se reclame ninguna responsabilidad a aquel cuerpo que desde su silla admira y, como se apunta, tampoco al ejecutante escénico dentro del proceso de producción de la obra.

Veremos que el acceso a estos escenarios es dado desde un cuerpo anestesiado, en el sentido en el que la psicoanalista brasileña Suely Rolnik propone el concepto de anestesia sensible, como el estado del espectador-consumidor emparejado al artista inofensivo en estado de goce narcisista;⁶ es decir, como un cuerpo caracterizado por la mirada que remarca el individualismo del arte, sin ningún tipo de cuestionamiento y desde donde la subjetividad es limitada a controlar la sensibilidad, indicando lo que hay que ver y al consumo de la ilusión de otros cuerpos exhibidos como ajenos.

Frente a este apaciguamiento que divide tajantemente sala-escenario, ejecutante-director, favoreciendo la mera contemplación como espectáculo-vitrina y negando todo espíritu crítico e imaginación creadora,⁷ se posiciona uno de los retos de las artes escénicas en general: opacar la noción de genio como mandato divino y, entonces, asomar la responsabilidad del artista como productor y constructor de espacios colectivos. La apuesta es que con ello se dé el paso a la reactivación del sentido procesal, vital, que contiene la obra de arte, entendida como trabajo de

arte (tal y como lo señala el término en inglés: *work of art*).⁸ Se trata de la propuesta de un arte ahora performativo, con fuerza polifónica, que va cambiando y recreándose, definitivamente ya no total ni aurática, y que recuerda la afirmación de Walter Benjamin con respecto al teatro brechtiano: "El acontecer no es transformable en sus momentos elevados, mediante virtud y determinación, sino en su transcurso estrictamente habitual",⁹ es decir, siendo parte de la existencia por sí misma y no de una representación que rápidamente asocia y ubica formas dentro de parámetros ya establecidos y ajenos al presente tiempo.

De acuerdo con ello, es esta conciencia de la búsqueda de otras formas de la experiencia la que hace que, para Rolnik, sea el artista quien tenga "oído fino para los sonidos inarticulados que nos llegan desde lo indecible en los puntos donde se deshilacha la cartografía dominante",¹⁰ y que sea quien impulse un quehacer cuestionador de cualquier relación predeterminada. En este mismo sentido, para Jacques Rancière, el efecto sobre lo real y las formas de accionar del arte, entendido como manera de hacer, llevan a reconfigurar el mapa de lo sensible, ya que señala que es desde la política y el arte que se puede impulsar una reconfiguración de espacios y el reordenamiento material de las relaciones entre lo que se ve y se dice, entre lo que se hace y lo que puede ser hecho.¹¹

Me parece importante enfatizar que desde esta perspectiva, lo político del arte no se encuentra en sus mensajes ni en los sentimientos que transmiten con respecto a asuntos sociales; el arte es político en la medida de lo que hace o no visible, de lo que permite o no sentir en un espacio-tiempo específico; es político en la medida en que desde su práctica configura y reconfigura modos de ser, de sentir, de decir y de relacionarnos, sin limi-

⁸ S. Rolnik, *¿El arte cura?*, MACBA/Quaderns Portàtils, Barcelona, 2001, p. 7: <<http://www.macba.es>> [Consulta: 8 de agosto de 2008.]

⁹ Walter Benjamin, *El autor como productor*, trad. de Bolívar Echeverría, Itaca, México, 2004, p. 55.

¹⁰ S. Rolnik, *La memoria del cuerpo contamina el museo*, op. cit.

¹¹ Cfr. Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*, trad. de Gabriel Rockhill, Continuum, Londres, 2004, p. 39.

tarse a encuadrar temas que se cierren a la posibilidad de ser repensados. Así, ello exige la constante problematización de cualquier distribución de funciones, en este caso, en la escena: si la escena no es polemizada, corre el riesgo de convertirse en mecanización confinada a la imitación, sin ningún compromiso con la producción de pensamientos.

La importancia de esta crítica, de este problematizar espacios preconcebidos desde las artes detrás de las que se esconden múltiples acontecimientos, accidentes y fallas, es evidenciar la fragilidad de lo inamovible, de donde no cesan de escapar movimientos de desestabilización de las funciones asignadas, desplazando, como consecuencia, lo sensible, lo visible y lo decible en la reconfiguración de nuevos objetos, sujetos y relaciones.

Ahora, la constante pregunta será cómo provocar estos desplazamientos en los espacios preconfigurados desde el panoptismo que ha disciplinado a la puesta en escena. De acuerdo con esto, a la formación tradicional dentro de academias cerradas a sus propias reglas y procedimientos, deberá exigírsele la apertura de espacios que interroguen y den cabida a otras fuerzas, quizás venidas desde otras disciplinas artísticas y desde la formación de públicos dispuestos a asumir la tarea de interrogar formas estáticas. Las reconfiguraciones de nuevos espacios que pongan en conflicto a las esferas de experiencia, a la realidad y al mismo sujeto, deberán proponer un arte como práctica, como acto que genera nuevos modos de sentir y que introduzca nuevas formas de subjetividad, abriendo debates en los modos de ser y sobre las posibilidades de la reconfiguración de espacios.

Así, el trastocamiento de espacios teatrales apunta directamente a la reconfiguración de jerarquías, es decir, al cuestionamiento de relación existente entre el autor y la escena, del querer decir previo y el gesto irrumpiendo; implica dudar de los artistas escénicos regidos por la imitación y vueltos esclavos para ejecutar los dictados del que se ha señalado como creador, coreógrafo o director, que recluta cuerpos que cumplen con los requisitos para la estructuración de su obra; implica romper estructuras que fomenten una relación imitativa y reproductiva, que no reparen en

⁶ S. Rolnik, *La memoria del cuerpo contamina el museo*, op. cit.

⁷ Cfr. R. Barthes, "Las enfermedades de la indumentaria teatral", en *Ensayos críticos*, trad. de Carlos Pujol, Seix Barral, Buenos Aires, 1972, p. 70.

la imposibilidad de representar directamente lo que un autor designa a otros cuerpos cargados de experiencias, memorias y motores propios, e implica desviar la mirada hacia la forma de participación en la que el espectador ha sido encerrado.

El distanciamiento de la acción teatral concebida como la colisión dramática entre personajes identificables y bien codificados, trae consigo la tarea de apelar al otro que mira, de provocar su interrogancia al reconocer que no nos enfrentamos de manera libre a los escenarios. Esta apertura a horizontes de sentido no totalizados, también abre la puerta al conflicto de interpretaciones, sin pretender, de ninguna manera, intentar resolver pronunciando la última palabra. Así, Hans-Thies Lehmann, haciendo referencia a la ilusión dramática rota, apunta que “ya no se busca la totalidad de una composición estética constituida de palabras, de sentidos, de sonidos, de gestos, etcétera, y que se presenta como una construcción coherente para la percepción”,¹² sino una grabación de impresiones sensoriales que posteriormente serán asimiladas para reinventar un vocabulario venido de la actividad del pensamiento.

Todas estas anotaciones llevan a concebir al cuerpo no sólo como un ente receptivo, sino como subjetividades en acción que pueden tener fuerza crítica; con ello se introduce la noción de un sujeto activo, más que a la expectativa de lo que se le pone enfrente y seguidor de discursos ya digeridos. Este sujeto que reclama otras formas de participación, pretende brindarle una dimensión a la producción escénica en donde los papeles de quien mira, quien crea y de quien ejecuta, vayan siendo difuminados.

Respecto a ello, Jacques Derrida, inspirado en el teatro de la crueldad propuesto por Antonin Artaud, plantea la distancia establecida entre los papeles asignados, bien definidos y ajenos entre ellos (el que mira y el que representa, el que dicta y el que ejecuta), como una distancia que “no hace otra cosa que

¹² Hans-Thies Lehmann, “El teatro posdramático”, trad. de Jean-Frédéric Chevallier y Philippe-Henri Ledru, en J. Chevallier (coord.), *Coloquio Internacional sobre el Gesto Teatral Contemporáneo*, UNAM/ Escenología/ Proyecto 3, México, noviembre de 2004, p. 36.

consagrar con insistencia didáctica y pesadez sistemática la no-participación de los espectadores (e incluso de los directores y los actores) en el acto creador, en la fuerza irruptiva que se abre camino en el espacio escénico”.¹³ Así, cederle paso a la reconfiguración de las prácticas en donde se interroga la presencia del otro, en las artes en general y en las escénicas en particular, tiene que ver con volver problemático que los hacedores de escena se

...Jacques Derrida, inspirado en el teatro de la crueldad propuesto por Antonin Artaud, plantea la distancia establecida entre los papeles asignados, bien definidos y ajenos entre ellos (el que mira y el que representa, el que dicta y el que ejecuta), como una distancia que “no hace otra cosa que consagrar con insistencia didáctica y pesadez sistemática la no-participación de los espectadores (e incluso de los directores y los actores) en el acto creador, en la fuerza irruptiva que se abre camino en el espacio escénico”.

limiten a ser agentes del discurso o de creaciones formuladas previamente. En este sentido, Lehmann resalta que el actor debe dejar de ser ese simple vehículo de ilustraciones e intérprete de sentidos formulados a priori, para, entonces, escuchar la propuesta venida de cada sensibilidad:

Muchas veces se trata más bien de la autenticidad de la presencia de los actores tomados individualmente, que han dejado de ser los simples portadores de una intuición exterior a ellos, que provenga del texto o del director. Siguen más bien una lógica corporal propia dentro de un marco prefijado: impulsiones escondidas, dinámicas y mecánicas del cuerpo.¹⁴

¹³ Jacques Derrida, *El teatro de la crueldad y la clausura de la representación*, trad. de Patricio Peñalver, Anthropos, Barcelona, 1989.

¹⁴ H. Lehmann, *op. cit.*, p. 32.

Limitarse a las formas que rápidamente son asociadas y ubicadas dentro de parámetros ya establecidos, refuerza patrones escénicos que han dejado de decir la fuerza del presente. Sin embargo, si se activa la capacidad sensible que involucra no sólo a la vista, sino también al tacto, al olfato y a la escucha, la presencia propia y la del otro retomarán la vida como un conjunto de fuerzas venidas del momento actual de la puesta en escena, constantemente afectada por el entorno, difícilmente predecibles en su totalidad y reacias a encarrilarse en una exclusiva función.

2. DEL ESPACIO ENTRECruzANDO CUERPOS

Con el fin de alentar otras formulaciones escénicas, a continuación me gustaría recalcar la importancia del hecho, tan básico y natural en el acontecer teatral, de que el cuerpo del actor sea mostrado ante otros en escena.

La presencia visible del cuerpo del artista escénico, que se despliega para dejarse mirar y mirar al otro, potencia el encuentro desde la corporeidad propia, volviéndose un espacio que convoca y que se deja afectar, desplazando, así, a la subjetividad que mira a lo otro como exterior y en detrimento de la división entre adentro-afuera, que denota un espacio físico-técnico presumido como verdadero, cerrado, preestablecido desde la utilidad y definido por lo que excluye e ignora.

El juego entre los territorios del adentro y el afuera define aquel acontecer que el espacio encierra y que ha sido desatendido: el situarse. Martin Heidegger diría que el sitio es el lugar en donde se juega el encuentro, lugar que habita y hace espacio, que “no se halla en el interior de un espacio ya dado, según el modo de espacio físico-técnico”, sino que “se despliega desde el encuentro de los sitios de un paraje”,¹⁵ donde la delimitación limitante de la dinámica adentro-afuera escapa de los opuestos y se configura como encuentro que hace imposible la posesión del espacio por su plasticidad que, abierta a la creación desde el vacío, accede a la apertura de la posibilidad.

Si a partir de esto pensamos al cuerpo

¹⁵ Martin Heidegger, “El arte y el espacio”, trad. de Tula de Dross, en *Revista Eco*, tomo 122, Bogotá, junio 1970, <<http://www.heideggeriana.com.ar>> [Consulta: 2 de mayo de 2008.]

...retomo la propuesta de que la presencia de la alteridad
(del público, del compañero y de las fuerzas impredecibles
venidas del entorno) es la que hace vulnerable
al creador escénico y lo redibuja como
productor de sentido dentro de una subjetividad flexible,
una subjetividad que varía siempre en función
del encuentro corporal con el otro...

como un habitar el espacio, es decir, como un situarse en el mundo, no limitado a un territorio que demarca un adentro y un afuera, podemos afirmar, como lo hace Denise Najmanovich, que “el cuerpo no puede ser pensado como un recipiente que nos contiene, ni una muralla que nos aísla, es lo que se forma-deforma-transforma y conforma en el entramado de la vida”,¹⁶ porque es éste el que, afectado constantemente por la alteridad, moviliza a las subjetividades y borra la frontera entre territorios para dar paso a la apertura de posibilidades creativas. El objetivo será desautomatizar las expresiones de las relaciones de poder inscritas en el propio cuerpo, relaciones que lo han condicionado a reproducir códigos y disciplinamientos que no dicen nada más allá que orden y belleza.

Partiendo de esto, retomo la propuesta de que la presencia de la alteridad (del público, del compañero y de las fuerzas impredecibles venidas del entorno) es la que hace vulnerable al creador escénico y lo redibuja como productor de sentido dentro de una subjetividad flexible,¹⁷ una subjetividad que varía siempre en función del encuentro corporal

¹⁶ Denise Najmanovich, “Del cuerpo-máquina al cuerpo-entramado”, en *Revista DCO*, núms. 9 y 10, México, enero de 2008, p. 96.

¹⁷ Con subjetividad flexible, término retomado de la misma Suely Rolnik, me refiero al remplazo de aquella subjetividad que deposita la garantía de su consistencia en lo absoluto, por un sujeto en acción que reconoce la vida como un proceso continuo de reorganización, sin etiquetar, categorizar, delimitar o asignar caracteres inamovibles que matan cualquier fuerza. Me refiero a esa subjetividad que trabaja por producir múltiples relaciones imbricándose, haciéndose partícipe del proceso de transformación y de la creación de la existencia al realzar las fuerzas de la vida, sus variaciones y continuas gestaciones en un tiempo heterogéneo. A esa subjetividad, no más como vehículo transparente e imparcial y ajena a un mundo sin problematizar, sino implicada en una política de relación con la alteridad, con efectos que no son neutros ni partícipes del encierro en mundos particulares; a esa subjetividad que no se rige bajo el principio de identidad sino por un proceso constante de redibujarse cuando se encuentra con el otro, desplazándose hacia la dimensión de la presencia viva y real en el propio cuerpo, y obligando a un constante proceso del ser, siempre en creación y acción.

con el otro: “Nuestro cuerpo tiene una potencia absolutamente fundamental en cuanto vivo, que es la potencia de ser afectado por las vibraciones de la realidad en cuanto campo de fuerzas y no en cuanto forma”.¹⁸

Haciendo frente al cuerpo sometido a los ejercicios de poder, que desde la persecución y análisis se vuelve blanco de vigilancia y control, Rolnik propone otro cuerpo, dispuesto a ser afectado por las fuerzas del mundo y que depende de la carne recorrida por vibraciones nerviosas (llamado *cuerpo vibrátil*), retornándole su poder a las fuerzas que se disparan de lo vivo: “Conocer el mundo como materia-forma convoca la percepción, operada por los órganos de sentido; en cambio, conocer el mundo como materia-fuerza apela a la sensación, engendrada en el encuentro entre el cuerpo y las fuerzas del mundo que lo afectan”,¹⁹ un encuentro que rebasa lo visto y escuchado y que se propone desobstruir el acceso a lo sensible que acerca al otro, al entorno, a lo vivo.

Entonces queda abierto un tipo de experiencia con el mundo en la que se desdibujan los límites entre uno y lo otro, volviéndose el cuerpo lugar de encuentro, y el tacto, un sentido primordial, exaltándose la afirmación de que no es posible tocar sin ser tocado.

Parece que, al final, este territorio en donde se juega el encuentro siempre será la certeza de que todos hemos vivenciado un cuerpo, el propio cuerpo finito, sensible, singular y que pone en jaque al sujeto abstracto meditativo y sometido a un orden inamovible y bien controlado. Bajo esta perspectiva, el acceso a la esfera pública se reorganiza en función de lo inmediato, de la materialidad de lo corpóreo y del acontecimiento que es el mismo cuerpo, así como del que comparte escena, si es el caso, y del otro, que no se puede pasar por alto, que es el público convocando desde el espacio propuesto por la corporalidad.

Esta subjetividad encarnada, posicionada

¹⁸ S. Rolnik, “Redefinamos la utopía como los mundos que se crean según lo que la vida colectiva pide”, en *Eutsi*, página de izquierda antiautoritaria: <<http://eutsi.org/kea/>> [Consulta: 2 de mayo de 2008.]

¹⁹ S. Rolnik, *El ocaso de la víctima*, en *Caosmosis Biblioweb*: <<http://caosmosis.acracia.net/>> [Consulta: 30 de julio, 2008.]

desde su trazo en el escenario y alejada de cualquier definición identitaria, abre la propuesta de un encuentro con la otra parte de la sala, tal como un extrañamiento que fuerza a los participantes al intento de descifrar la sensación desconocida, desafiando la reducción de la investigación artística al ámbito de la mirada sólo contemplativa; cuando el ejecutante, además de inmiscuirse en el propio cuerpo, rompe, reconstruye y encarna los vínculos entre corporalidades que convoca, moviliza las fuerzas de la vida. Haciendo referencia a esto último, retomo, una vez más, a Rolnik:

En el encuentro, los cuerpos, en su poder de afectar y ser afectados, se atraen o se repelen. De los movimientos de atracción y de repulsión se generan efectos: los cuerpos son invadidos por una mezcla de afectos. Eróticos, sentimentales, estéticos, perceptivos, cognitivos, etc... Y tu cuerpo vibrátil va aún más lejos: dichas intensidades, desde el mismo momento en que surgen, ya trazan un segundo movimiento de deseo, tan imperceptible como el primero.²⁰

El cuerpo del actor, performancero o bailarín, que desde los gestos extracotidianos ha cuestionado lo habitual, trastoca las certezas, reta a la realidad y logra incidir en los sentidos, llamando a la exploración de la propia experiencia, entrañada y grabada, y del trazo ciego de lo cotidiano.

Las interacciones corporales, estas subjetividades activadas que ejercen fuerza y expanden energía, como ya he mencionado, son capaces de abrir el espacio de transformación al afectar otro espacio, el propio cuerpo y, en definitiva, otros cuerpos. Margarita Baz señala: “Habitar el cuerpo como condición de su proyección escénica es también, paradójicamente, deshabitarlo de identidades cerradas, del ensimismarse imaginario, para hacer posible la emergencia de la potencia de enlace, del don, del ser con los otros”.²¹ Así, se acomete la empresa hacia aquel cuerpo opa-

²⁰ S. Rolnik, *Cartografía sentimental*, trad. de Andrea Álvarez Contreras, Buenos Aires, 1993: <<http://www.hernankesselman.com.ar/>> [Consulta: 28 de febrero, 2009.]

²¹ Margarita Baz, prólogo a Alejandra Ferreiro Pérez, *Escenarios rituales. Una aproximación antropológica a la práctica educativa profesional*, CENIDI-Danza/INBA, México, 2005, p. 15.

co, hecho disciplina natural e incuestionable que, paradójicamente, puede ser el propio cuerpo, con el objetivo de alejarlo de su existencia formal y acercarlo a la presencia viva de la sensación, que invoca a la multiplicidad plástica de fuerzas que nos afectan y que potencia un asomarse sorpresivo, recreando y distorsionando aquello que hasta entonces habíamos visto sin cuestionamientos.

Una última anotación derivada de las anteriores. Si el accionar de la puesta en escena apela a un encuentro con el mundo y otras corporalidades, si impulsa un movimiento de fuerzas que problematizan lo real desde el escenario construyendo otras relaciones y espacios de acción, entonces, también la escena parecería habitar el cruce entre el arte y lo político.

En esta suerte de resistencia, el teatro podría ir más allá de las fronteras del campo del arte y poner en crisis la supuesta autonomía que lo ha separado de la vida y que esconde la visualidad de la frágil realidad desde el ojo que mira panóptico y hegemónico. Entendidas así, estas prácticas estéticas podrían acercarse a la consideración que Ileana Diéguez hace del cuerpo del actor, practicante o ejecutante escénico, retomado desde la presencia material puesta en acción: inserta en ciertas coordenadas contextuales que lo afectan y desde las que deriva su intervención en el flujo de lo real, “la presencia es un *ethos* que asume no sólo su fisicalidad sino también la eticidad del acto y las derivaciones de su intervención”.²²

Retomo a Derrida cuando refiere a la jerarquía del autor que sabe lo que quiere decir y así lo dicta, trastocada por la ausencia de algo previo a la producción misma de la obra, por el hueco de la palabra que se presume cercano a los movimientos del cuerpo que no obedecen a ningún decir previo:

En cierta forma, la responsabilidad de la escritura, de lo que llamamos creación en general, se vive como algo hueco, proveniente de un vacío —una especie de *kenos* de la escritura—, de tal forma que, en el fondo, lo que habría que decir no existiría antes del *acto* de decir; porque si el contenido de lo que estuviera por decirse fuera

²² Ileana Diéguez Caballero, *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*, Atuel, Argentina, 2007, p. 45.

previo, no habría, por un lado, responsabilidad *qué* asumir, no habría riesgo, y, por otro, veríamos reconstituirse al mismo tiempo la dicotomía y la jerarquía entre el autor, el texto y la escena.²³

Desde ese vacío, que se distancia de los encuadres preimaginados, el productor escénico asume una responsabilidad que no responde a designios ajenos al contacto con el otro y el entorno; y es esta responsabilidad la que apela a la creación de espacios de convivencia de fuerzas entre los convocados, para potenciar aquel eco que disloca sentido y cuestiona a la escena pensada sin ningún tipo de polémica.

Las propuestas escénicas
que rebasan la visión unívoca
del ojo hegemónico
al referirse a encuadres múltiples,
en donde ya no hay un hilo
perfectamente guiador
y que remite a las discontinuidades
cada vez más comunes
en los montajes contemporáneos,
dejan entrever esas fuerzas
de movimientos sin mediación
del estudio psicológico
del personaje y de las acciones
como adecuaciones al texto
entendido como guía de creación.

Entonces, es desde esta concepción que, me parece, podrían derivarse propuestas escénicas partiendo de una estética entendida como participación de la construcción de la experiencia y crítica a la realidad tendiente a lo verdadero, volviéndose indispensable la creación de obras interrogativas, propositivas y encaminadas hacia la invención que afecte la realidad, habilitando conexiones que no puedan definirse para siempre.

²³ J. Derrida, “Las voces de Artaud, entrevista con Èvelyne Grossman”, trad. de Dulce María López, en *Magazine littéraire*, núm. 434, 2004. <<http://www.caosmosis.acracia.net/?p=450>> [Consulta: 15 de noviembre, 2008.]

3. DE LA DILUIDA REPRESENTACIÓN

Finalmente, me gustaría poner énfasis en la siguiente consideración: no existe una pureza de la presencia plena y simple. En el espacio teatral siempre somos partícipes de un segundo momento mediado por un escenario (escenarios cada vez más lejos del foro formal de un teatro, cercanos a todo aquel espacio transformado al toque de los cuerpos, sin limitarse a las tres clásicas dimensiones: altura, anchura y profundidad como sus fundamentos) y siempre por una cultura que contextualiza cualquier sentido. Respecto a ello, Barthes ya apuntó la idea de la representación entendida no como lo verosímil y la copia, sino como el recorte de la continuidad que produce el sentido, encuadre que requiere de ser traducido y que remite al fundamento geométrico del teatro.²⁴

Pero, si bien no se puede prescindir de los dispositivos formales, de la técnica que forma al actor ni del encuadre contextual que visibiliza una realidad, la presencia como un decir asomándose del cuerpo desde la representación, siempre alude a ese algo más excesivo que se asoma; no como reflejo de una supuesta realidad, sino como fuerza que es manifestación de la vida misma.

Las propuestas escénicas que rebasan la visión unívoca del ojo hegemónico al referirse a encuadres múltiples, en donde ya no hay un hilo perfectamente guiador y que remite a las discontinuidades cada vez más comunes en los montajes contemporáneos, dejan entrever esas fuerzas de movimientos sin mediación del estudio psicológico del personaje y de las acciones como adecuaciones al texto entendido como guía de creación.

A entender de Derrida, nos encontramos frente al planteamiento de otro tipo de representación. No se trata de la representación que ilustra y queda exterior a la acción artística; tampoco tiene que ver con la escena hecha para *voyeurs*, es decir, para meros espectadores. En vez de todo ello, la representación es referida como producción de un espacio que se despliega en varias dimensiones, como la “producción de un espacio que ninguna palabra podría resumir o comprender”,²⁵ apelan-

²⁴ R. Barthes, “La representación”, *op. cit.*, p. 100.

²⁵ J. Derrida, *El teatro de la crueldad y la clausura de la representación*, *op. cit.*

El tipo de creación escénica propuesto, que reclama al tacto y al eco entre cuerpos, eliminando las fronteras de cada cuerpo individual, logra una potencialidad que despliega energía, líneas de tensión, campos de fuerza, zonas de riesgo sin significación directa ni promesas de desenlaces digeridos, desplazando imágenes y sus asociaciones.

do a la manifestación de la vida y sus fuerzas, con su propia noción de espacio y tiempo.

Parafraseando las palabras de Gilles Deleuze dirigidas al teatro de Carmelo Bene, en las nuevas propuestas escénicas habrá que subordinar al sujeto-tema, entendido como forma o conflicto, a la intensidad o al afecto;²⁶ con ello quiero decir que, relacionadas con la constante transformación del mundo, estas prácticas buscarán gestar y encarnar sensaciones que van más allá de la elección de un tema bien recortado, para enfatizar a un ser humano recreándose en experiencias surgidas de la actividad, de la obra, de la creación, adheridas a lo vivo y vivido, y no como abstracciones separadas de su fondo.²⁷

La mirada en donde el cuerpo, ya no como el modelo ideal (que claramente reconocemos en cierto tipo de danza, aunque no sólo), sino vuelto centro de gravedad desde lo excesivo que es él mismo y que ningún lenguaje alcanza en su totalidad, convoca más allá de la percepción de la forma encuadrada; como dice Lehmann,

a pesar de todos los esfuerzos para encerrar el potencial expresivo del cuerpo en cierta lógica, gramática o retórica, el aura de la presencia corporal sigue siendo el punto del teatro donde se opera la desaparición de toda significación a favor de una fascinación lejos del sentido, de una presencia espectacular, del carisma o del razonamiento.²⁸

Quedará siempre por descifrar aquel horizonte abierto por el tacto y su roce continuo con la vida, aquella presencia continuamente rozándose con las fuerzas del mundo y materializándose en el cuerpo.

Entonces, encontraremos la disposición del sujeto que busca ya no la palabra directa, sino aquella experiencia de reelaboración de relaciones que han perdido frente al lenguaje, como una forma de la subjetividad contemplada desde su encarnación, una forma posible de la presencia propia y la relación con los otros.

²⁶ Cfr. G. Deleuze, "Un manifiesto menos", en *Superposiciones*, trad. de Jacques Algasí, Ediciones Artes del Sur, Buenos Aires, 2003, p. 93.

²⁷ Cfr. Leticia Flores Farfán, "Inventar el erotismo desde el silencio", en *Intersticios*, núm. 4, vol. 2, UIC, México, 1996, p. 85.

²⁸ H. Lehmann, *op. cit.*, p. 34.

Ello nos enfrenta a un acontecimiento escénico que siempre será más que una suma de signos para que el público interprete, e implica una significación productora de sentidos siempre diferentes, evidenciando que del paso que va de la sensación, que mana de la vida, al signo legible, transmisible para la interpretación, no basta la mera mediación que diferencia inteligiblemente al mundo. Hoy debe darse cabida a la fuerza movilizadora de la procesualidad del ser que viene desde la vulnerabilidad del entorno, que apunta a la necesidad de la reconstrucción y a la ruptura constante de significados, para ampliar la fluidez y la libertad de creación que ya no se limita a la aprehensión del entorno como formas para ser proyectadas sobre representaciones ya asimiladas y sin cuestionamiento.

El tipo de creación escénica propuesto, que reclama al tacto y al eco entre cuerpos, eliminando las fronteras de cada cuerpo individual, logra una potencialidad que despliega energía, líneas de tensión, campos de fuerza, zonas de riesgo sin significación directa ni promesas de desenlaces digeridos, desplazando imágenes y sus asociaciones. Veremos con este despliegue de fuerzas producidas por la interacción en el escenario y yendo más allá de él, fuerzas entendidas no sólo a cargo de la musculatura, sino fugas que llegan directamente a la sensación del otro y hacen que lo subjetivo se vuelva experiencia corporal, abriendo la posibilidad de trastocar la barrera entre lo público y lo privado, lo ajeno y la propia subjetividad.

La intervención de un sujeto conscientemente corporal, que trastoque y produzca relaciones, aparece más cercano a la producción de pensamiento que a la belleza y el hedonismo, tal y como dice Joseph Danan: "El valor de un movimiento de la obra se encuentra en el que hace nacer en el espectador: lo que llamamos emoción y que puede volverse puesta en escena del movimiento del pensamiento".²⁹

De este modo, el productor de escena, como cualquier ser humano, reconoce que habita la realidad sensible en permanente cambio (producto de la presencia viva de

²⁹ Joseph Danan, "De la acción al movimiento", en J. Chevallier (coord.), *op. cit.*, p. 30.

la alteridad que afecta irremediamente el cuerpo del artista), en medio de tensiones indecibles e invisibles desde donde retoma la tarea de invocar a la fuerza de la vida, fuerza que no se puede apropiarse, pero que en el intento de descifrar, intento por demás siempre fallido, logra trastocar a lo real. Así, el artista escénico trabaja para pulir una antena que detecte fisuras, desde las que buscará incidir valiéndose de su propuesta creativa, problematizando e interfiriendo directamente en el mundo frágil y, a la vez, motor de construcción de realidad.³⁰

Parafraseando a Derrida, en referencia al teatro artaudiano, me parece que habría que proponer alternativas a la escena ideológica, cultural, de comunicación y de interpretación, que pretenda transmitir un contenido, darnos un mensaje y que no se agota en su propio tiempo y espacio, pensando en un arte no encerrado en su propia subjetividad, sino capaz de transgredir su entorno y de enfrentarnos con propuestas que remuevan alguna de las estructuras que se han fijado en cada uno de nosotros. Tenemos aquí la "invitación a la explosión de un espíritu que se rebela y revela en el cuerpo purgado y apestado y de la solemne dilapidación de las potencialidades expresivas que viene a significar quiebre de la hegemonía de la palabra y del lenguaje escrito-muerto".³¹

Desde este horizonte, también habrá que buscar un teatro que no describa lo que es y hace el ser humano, escapando por el camino que insinúa el límite de lo representacional, como la propia vida que siempre se antoja irrepresentable, más no incuestionable.

³⁰ S. Rolnik, *¿El arte cura?*, *op. cit.*, p. 5.

³¹ José Luis Rodríguez García, "A. Artaud: la verdad y el cuerpo enfermo", en *Verdad y escritura*, Anthropos, Bogotá, 1994, p. 431.

ZULAI MACÍAS OSORNO. Licenciada en Psicología por la UNAM, estudió danza contemporánea en el Instituto Cultural Ollin Yoliztli y ha sido colaboradora de la revista *DanzaNet*. Actualmente es pasante de la maestría en Filosofía de la UNAM, en donde realiza la investigación "Danza Contemporánea: deseo y resitencia".



muac

museo universitario
arte contemporáneo

Cildo Meireles

julio, 2009 - enero, 2010

UNO+∞

Ciclo 2009

Museo Universitario Arte Contemporáneo
www.muac.unam.mx | +52 (55) 5622 6972
Centro Cultural Universitario



imu



GRUPO RADIO CENTRO
Música y Arte en Radio

FUNDACIÓN/COLECCIÓN JUMEX

MODERN
TATE

UNAM

DIFUSIÓN CULTURAL U.N.A.M.



Exposición organizada por Tate Modern, Londres, en asociación con el Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM

Cildo Meireles, *Fontes* 1992/2008, 6,000 rulers, 1000 clocks, 500000 vinyl numbers, soundtrack, 300 cm x 600 cm x 600 cm. Courtesy Cildo Meireles

ENTREVISTA CON NINA SERRATOS,
COORDINADORA DEL SISTEMA DE TEATROS DEL DISTRITO FEDERAL

UNA RED INTEGRAL

Alfonso Cárcamo

El Sistema de Teatros del Distrito Federal se crea en 2007 como una coordinación de la Secretaría de Cultura del Distrito Federal (SCDF), con el objetivo de vincular los recintos teatrales a su cargo, crear un perfil particular para cada uno de ellos y generar redes de espectadores, pero es a principios de 2008 que comienza a operar integralmente —primero a cargo de Mario Espinosa y después con Nina Serratos, actual coordinadora— desde entonces ha conseguido sumar esfuerzos con otras instituciones, compañías y empresas productoras para habilitar estos teatros y mantenerlos con programación constante y de calidad, teatros que durante mucho tiempo padecieron una imagen de desolación y baja calidad artística.

¿Cuáles son los teatros que conforman el Sistema de Teatros de la SCDF?

Básicamente son cuatro: el Teatro de la Ciudad Esperanza Iris —cuyo nombre original se reincorporó hace poco—, el Teatro Benito Juárez, el Teatro Sergio Magaña y el Teatro Vizcaínas, que aún se mantiene en remodelación, y estamos por sumar otros dos, el Teatro Rodolfo Usigli, que es de la Sogem pero ahora será programado por nosotros, y un espacio alternativo que aún no tiene nombre y estará ubicado en el edificio anexo al Teatro de la Ciudad.

¿Existen perfiles específicos para cada uno de los recintos del Sistema de Teatros?

Justamente ésta fue la razón por la cual se creó el Sistema de Teatros, pues sin un perfil, sin una dirección artística y una programación para un público específico para el cual cada recinto fue creado, sería imposible mantener las redes de espectadores, que es una de las políticas centrales de la Secretaría de Cultura. Por ejemplo, el Teatro de la Ciudad Esperanza Iris busca a un espectador con alto poder adquisitivo, esto sin llegar a los costos que otros espacios semejantes manejan y con la encomienda de mantener siempre un margen de butacas para las redes de atención ciudadana; en este sentido la programación contempla espectáculos de gran formato y por lo general las producciones se realizan conjuntamente con otras instituciones o productores privados. Este modelo económico

no ha permitido generar recursos propios para, por un lado, mantener en óptimo estado las instalaciones y, por otro, crear y apoyar producciones que amplíen la oferta cultural en otros recintos del Sistema.

Desde mediados del año pasado, nuestra misión ha sido crear el perfil del Teatro de la Ciudad Esperanza Iris y reubicarlo geográficamente con respecto a los teatros que lo rodean, rescatarlo del abandono en el que se encontraba, convirtiéndolo en sede de festivales como el Ficco (Festival Internacional de Cine Contemporáneo de la Ciudad de México), el Festival de México en el Centro Histórico, etc., y diversificando la programación para atraer producciones nacionales e internacionales de alto nivel artístico.

Por otro lado, los teatros Benito Juárez y Sergio Magaña han estado convocando a un público nuevo, fresco, y si bien los esfuerzos de promoción han sido dirigidos a las redes ciudadanas, el público que asiste a estos recintos proviene principalmente de los alrededores; sin embargo, los perfiles de programación son distintos: por ejemplo, en el Teatro Benito Juárez hemos estado haciendo reposiciones de obras creadas por compañías consolidadas que han tenido éxito y poseen un público cautivo o bien las hemos invitado a cubrir residencias de un mes, como será el

caso de Los Endebles en este año. Con estas compañías se genera un acuerdo en el cual el Sistema de Teatros cubre un pago de nómina base y se reparte la entrada de taquilla o bien, a través de la complicidad con otras instituciones como la UNAM o el INBA, se comparten los gastos generales de la reposición.

A finales del año pasado abrimos un espacio para temporadas de danza contemporánea apostando por crear nuevos foros y periodos de exhibición más largos para esta disciplina. Antonio Salinas y Alicia Sánchez fueron los primeros invitados y la respuesta del público fue muy buena, por lo mismo estamos invitando a otras compañías a que participen en este nuevo espacio.

En el Teatro Sergio Magaña hemos creado una plataforma de apoyo para obras o espectáculos cuyos participantes sean jóvenes recién egresados de escuelas profesionales de actuación, música o danza, esto con la intención de que los jóvenes artistas confronten con otros públicos el resultado de sus puestas de titulación y entendiendo las temporadas como una fuente de ingresos y de inclusión en el mercado laboral artístico. El CUT, la ENAT y Casa Azul ya se han presentado en este teatro y ahora estamos invitando al Instituto Ruso Mexicano a que participe en esta plataforma. El ofrecimiento a estos grupos consiste

Amsterdam Klezmer Band en el VI Festival Internacional Ollin Kan, Teatro de la Ciudad (2009).
© Arturo García Campos. ▲



Foto 1. Programa de intervención escénica “Salas de urgencia” (danza). © Alma Curiel.

Foto 2. *Mundo nocturno*, obra didáctica de Teresa Valenzuela, Teatro Benito Juárez (2009). © Alma Curiel.

en un mes de temporada compartiendo la entrada de taquilla en una relación de 80% para ellos y 20% para el teatro, aunque estamos gestionando que estas producciones cubran un circuito recorriendo las 16 delegaciones que conforman el Distrito Federal y de esta forma se amplíe la vida de las producciones.

El Teatro Sergio Magaña también es sede de proyectos de atención comunitaria. Por cuanto que el público que asiste regularmente está conformado por vecinos, nos interesa mucho reforzar esta idea de pertenencia, conseguir que el espectador local se identifique con este teatro y lo vuelva suyo, por eso estamos produciendo conceptos como *Salas de urgencia* y *Tierra*, proyectos ambos que integran la interacción con el espectador y lo invitan a ser parte del proceso creativo.

Dices que el Teatro Vizcaínas también forma parte del Sistema de Teatros y mencionaste otros dos que están por incorporarse, ¿qué nos puedes decir al respecto?

Primero quisiera hablar del Teatro Rodolfo Usigli, que pertenece a la Sogem pero que, en acuerdo con el actual coordinador del teatro, vamos a comenzar a programar siguiendo el perfil del Teatro Sergio Magaña, es decir, ofreciendo puestas en escena de jóvenes egresados y apoyándonos en las redes de atención ciudadana, con la diferencia de que convocaríamos a promotores independientes de teatro escolar para conseguir funciones vendidas. Adicionalmente, proyectamos crear programas de participación comunitaria como *Salas de urgencia* o *Tierra*, con la misma idea de generar una identidad de los colonos con el teatro.

Sumado a lo anterior, te comento que antes de la creación del Sistema de Teatros cada recinto operaba por separado y muchas veces no podía cubrir las necesidades técnicas de una puesta en escena, ahora estamos intentando cubrir esas carencias movilizándolo equipo de un teatro a otro, de suerte que las producciones puedan llevarse a cabo sin contratiempos. Al incorporar el Teatro Rodolfo Usigli, también lo estamos incorporando a este modelo sistémico de operación.

Respecto al espacio nuevo que se está construyendo en el edificio anexo al Teatro de la Ciudad Esperanza Iris, donde también estarán las oficinas del Sistema y los talleres del



personal técnico, hemos pensado que esté destinado para propuestas alternativas que apuesten por un mínimo de producción y que pongan el acento en la relación del actor con el espectador. El espacio es un salón que adecuaremos como caja negra y que tendrá un aforo máximo para 80 personas, así que los espectáculos que se programen deberán ser de pequeño formato, quizá unipersonales o espectáculos que comprendan dos o tres intérpretes. En este sentido, hemos estado conversando con los coordinadores del Foro Quinto Piso, que es un espacio independiente ubicado en el Centro Histórico y es semejante en proporciones y características al espacio del que te hablo, y les hemos ofrecido hacer extensiones de temporada de los espectáculos que programen, toda vez que hayamos inaugurado el espacio.

En el caso del Teatro Vizcaínas, no sólo se está planeando remodelar el edificio, queremos hacer un rescate integral de la zona, tal como se ha hecho con la calle de Regina. Es un proyecto muy ambicioso y llevará tiempo pues no hemos acabado de conseguir los recursos, aunque son varias las instancias que están involucradas en el proyecto a nivel federal y local. Sobre el perfil del Teatro Vizcaínas te puedo decir que va encaminado a propuestas de artistas jóvenes dirigidas a jóvenes. En el concepto arquitectónico, contamos con la asesoría de Alejandro Luna y se prevé la construcción de una caja negra que podrá albergar a 500 espectadores en distintas disposiciones escénicas y estará equipado con tecnología de punta.

¿Cuáles son los parámetros que determinan la inclusión de una obra dentro de la programación del Sistema de Teatros?

Cualquier artista o compañía puede propo-



ner proyectos para ser programados dentro de los recintos del Sistema; aunque al principio las propuestas se hacían sólo por vía institucional, cada vez son más los miembros de la comunidad artística que piden una entrevista o envían en avanzada una carpeta con la información; nosotros revisamos la viabilidad de coproducción y programación e inmediatamente generamos una reunión de trabajo con la compañía. El Sistema de Teatros revisa que los proyectos posean por lo menos tres factores: en primer lugar, deben cumplir con el perfil de alguno de los teatros, que planteen sus propuestas con mínimo seis meses de anticipación y que cuenten con algún tipo de apoyo institucional o bien que la propuesta tenga un potencial importante para ser producido por varias instituciones —tampoco se trata de que las compañías hagan toda la tarea, el Sistema de Teatros tiene la misión de colaborar en la gestión de proyectos que sean afines a nuestros objetivos institucionales—. En este sentido, hay que decir que actualmente las instituciones culturales no se dan abasto por sí mismas ni con la programación, ni con los recursos, ni con la difusión, así que si no existe de base una estrategia interinstitucional, es muy difícil producir o promover nuevos proyectos, por ello realizamos frecuentemente reuniones con los directores de otras instituciones para diseñar modelos de operación que nos permitan dar movilidad y mayor vida a cada producción.

ALFONSO CÁRCAMO. Escritor, actor y director de escena, desde 2006 se ha dedicado a investigar sobre las posibilidades de la puesta en escena en espacios no convencionales. Es miembro fundador del Colectivo Escénico Seres Comunes.



DEL 25 AL 30 DE SEPTIEMBRE • CENTRO CULTURAL TIJUANA

TIJUANA 2009



www.cecult.gob.mx



www.gobiernofederal.gob.mx

www.conaculta.gob.mx

GOBIERNO FEDERAL

CONACULTA

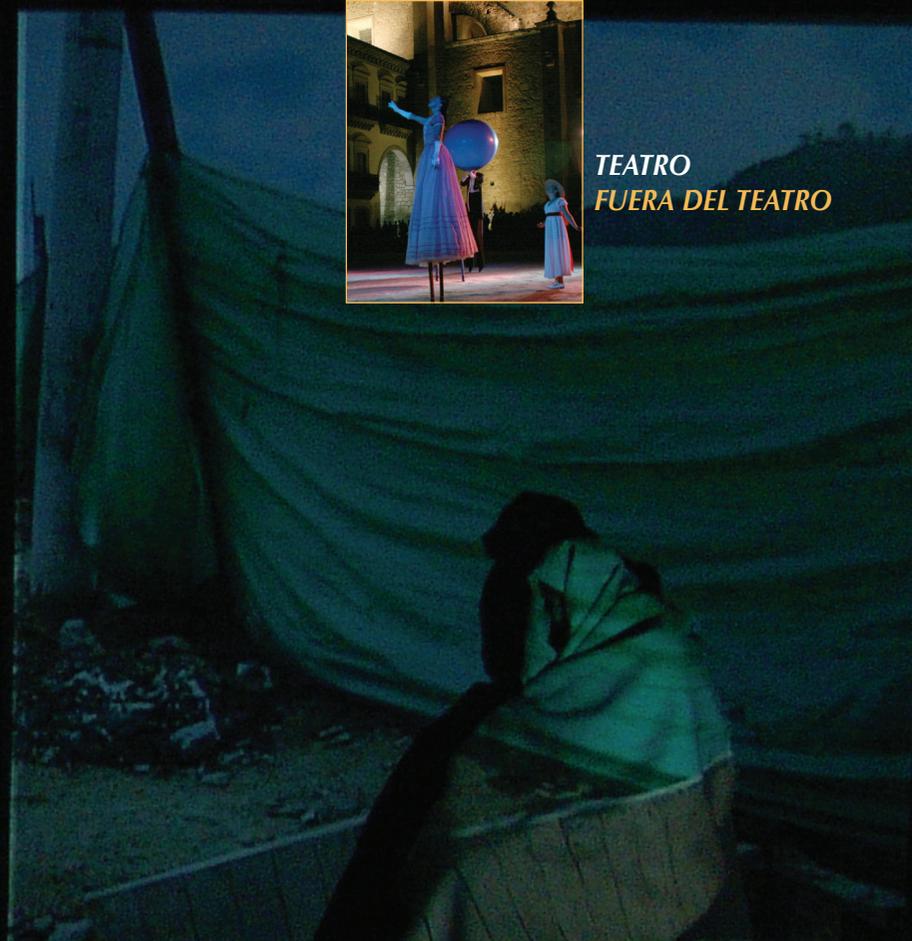




DOSSIER



TEATRO
FUERA DEL TEATRO



Si observamos las prácticas artísticas contemporáneas, más que las “formas”, deberíamos hablar de “formaciones”, lo opuesto a un objeto cerrado sobre sí mismo por un estilo o una firma.

El arte actual muestra que sólo hay forma en el encuentro, en la relación dinámica que mantiene una propuesta artística con otras formaciones, artísticas o no.

NICOLAS BOURRIAUD, *Estética relacional*

UN NUEVO CONTRATO SOCIAL

Rubén Ortiz

...el teatro es: pinto una raya; allá tú, acá yo, y yo empiezo.

J. J. GURROLA ITURRIAGA

Ahora bien, si pinto mi *raya* en agua no es lo mismo a que si la pinto en lodo, que no es lo mismo a que si la pinto sobre tezontle. Y no es lo mismo si la *pinto* con gis que si con cera que si con hilo de cáñamo. Y tampoco es el mismo *juego* en el desierto que en un centro comercial. Y menos si tú eres María o Eliseo o una multitud...

Camino por el Parque Cuitláhuac del centro de Iztapalapa. Aún se pueden ver los restos de la representación de la Pasión, que abarca a los siete barrios del pueblo, desde el Cerro de la Estrella hasta La Asunción. Hoy, aquí donde la muchedumbre coreaba la crucifixión del Señor, hay otra turbamulta más modesta pero igualmente fascinada. Los ayer llorosos, hoy ríen a carcajadas las pantagruélicas vulgaridades de la “trup” de payasos tenebrosos que se encargan de burlarse hasta de lo más sagrado: misóginos, patéticos, ácidos. El espacio de ayer no es el espacio de hoy. Y pienso que durante milenios el arte escénico se ha mantenido por estos arlequines servidores del sexo y del hambre. En su teatro, las convenciones, las duraciones, las jerarquías, los parlamentos, las dinámicas de trabajo y las técnicas preexpresivas han sido producidas de acuerdo con la contingencia; algunos principios, ningún precepto. Teatro fuera del teatro.

Laughing Holes, de María la Ribot. © Roberto Villalpando.



No sólo teatro fuera de los teatros, sino ¿qué le pasa al teatro cuando se desplaza a otras latitudes, cuando se permite ser contaminado en el roce con otros espacios? ¿Qué le sucede al espacio, al tiempo, al texto, a la actuación, a la imagen, al movimiento?¹ ¿Qué sucede con los roles típicos de “artista” y “receptor”?

En 2007, en una sala del Museo de la Fotografía de Pachuca, Hidalgo, la famosa *performer* María la Ribot se rió a carcajadas durante cinco horas en compañía de otras dos actrices y un técnico mezclador de sonidos. Las artistas lanzaban la provocación: reían sin parar mientras caminaban en un piso cubierto por cartones que luego levantaban y volteaban para que se leyeran frases que referían a crisis personales o coyunturas mundiales; cartón en mano se acercaban al espectador que, a su vez, tenía una respuesta inmediata: más risa, risa nerviosa, risa catártica, risa perdida, nada de risa. *Laughing Holes* era un *tour de force* no sólo para los ejecutantes y los espectadores, sino para el tiempo que, desgajado de cualquier sentido utilitario, quedaba completamente descapitalizado,² listo para ser vehículo de otros horizontes de sensaciones.

Praga, 2005. En una pizzería, Héctor y yo estamos esperando a que llegue Sodja Zupanc, la directora de asuntos internacionales del Instituto de Teatro y encargada de la famosa Cuadrienal de Escenografía. Viene de México, de una serie de actividades de intercambio escénico y artístico entre ambos países. Entre carcajadas nos comenta su aventura mexicana, de cómo los exaltados dramaturgos aztecas saltan a la palestra a defender con ahínco el orgullo del teatro nacional y otras linduras que saben mejor con cerveza checa. Hablamos de escenografía. “A nosotros nos parece ya un arte anticuado. La Cuadrienal tiene su fama y sería imposible cancelarla, pero hay que cambiarle el concepto. Además

¹ Materias primas de la puesta en escena en la teoría de Ludwik Margules.

² El término “tiempo descapitalizado” es de La Ribot.

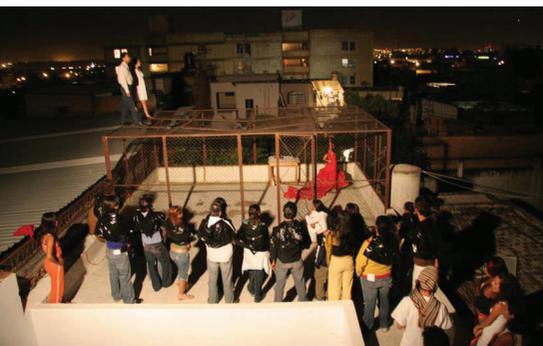
de que es una locura sólo considerar maquetas y dibujos”. Dos años después, el triunfo de las maquetas y dibujos mexicanos. Será la última cena del “arte anticuado.”

PQ 2011 will look at scenography as a discipline existing in-between the visual and the performing arts, which uses the best of both worlds, creating a dialogue between the two arts, a dialogue too often missed [...] Some of the best contemporary performances are based in the visual elements. It is noteworthy that some of the most interesting theatre artists today are the spatial artists, and some of today’s most important visual artists work with performance.

For this reason, after more than 40 years of existence, the Prague Quadrennial International Exhibition of Scenography and Theatre Architecture is changing its name to the Prague Quadrennial of Performance Design and Space, with the goal of including a wider scope of artists disciplines, and genres, to break down the often imaginary differences between them.

(Fragmento de la invitación a la Cuadrienal de Praga, 2011.)

En 2008, cuatro invitados partían —tapabocas puesto— con cuatro grupos de dos guías cada uno, y hacían un recorrido por el antiguo edificio de la Secretaría de Relaciones Exteriores de Tlatelolco, construido por Pedro Ramírez Vázquez durante el periodo de Díaz Ordaz. El edificio estaba tal cual había sido abandonado: polvo, documentos desperdigados, mueblería, lujo patinado por 40 años de trajín oficial. En una de las imponentes y bellísimas salas de traducciones —donde, uno se imagina, se gestó por ejemplo la paz interna de El Salvador en los años ochenta— no había sino una luz que el visitante hallaba tras un periodo de desorientación: la pequeña lámpara alumbraba una cucaracha muerta patas pa’riba, como debe ser; en un lujosísimo auditorio —maderas finas, diseño de moda—, no había en el escenario sino un reproductor de carrete, de donde salía el testimonio de un contra nicaragüense refugiado en nuestro país, relatando su labor y las violaciones de mujeres que los sandinistas hacían también en los pueblos que retenían. Clases básicas de español: “I’m mexican/I’m not mexican”, en la sala de máquinas del sótano. Un poema sesentaiochesco recitado por sesentaiochesca mujer en una oficina que miraba hacia la Plaza de las Tres



Culturas y, finalmente, una vista panorámica de la Ciudad de México en el hangar de helicópteros de la azotea del edificio y, con suerte, un *bloody mary* en un balcón con templo, ruinas y edificio Chihuahua de escenografía. Las *Visitas guiadas* de Héctor Bourges y Teatro OJO fueron un genialísimo uso de la historia mexicana y sus recintos como *ready-made*, en una de las acciones más finamente críticas del arte contemporáneo reciente.



Y la pregunta obligada: “¿pero eso es teatro?”.

Y la respuesta obligada: a quién demonios le importa. Son obras pensadas desde las artes escénicas que, naturalmente obligan a *pensar* de otra manera, a *cambiar de posición* con respecto a lo que hemos imaginado como teatro durante algún tiempo.



Alguna vez pensamos que la *puesta en escena* era el epítome del teatro. Sí, del teatro moderno, pero quizá no del teatro contemporáneo.³ Y nadie ha otorgado pistas de esta transición con mayor claridad que el crítico francés Nicolas Bourriaud: la suerte del arte actual consiste en “aprender a habitar el mundo, en lugar de querer construirlo según una idea preconcebida de la evolución histórica [...] el arte [de la modernidad] tenía que preparar o anunciar un mundo futuro: hoy modela universos posibles”.⁴ Lo cual implica un desplazamiento no sólo de objetivos, sino obviamente también de medios de producción. El arte desde el cual, a la manera brechtiana se esperaba una res-

³ ¿Algunas pruebas? La manera en la que escenógrafos y productores han tomado por asalto un espacio que ha quedado libre: la organización racional del material escénico que, de Gordon Craig a Peter Brook, ha sido el resorte de nuevas formaciones teatrales, y que ha sido relevada por la jerarquía del *look* o del *rating*.

⁴ Nicolas Bourriaud, *Estética relacional*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2006, pp. 11-12.

➤ *Algo de aquello —Paraíso—*, dir. de Rubén Ortiz (Galería Sector Reforma, Guadalajara, 2006).
© Viviana Vázquez.

puesta social, organizaba sus elementos en pos de la “afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado”. Lo cual implicaba cierta jerarquización, cierta especialización, cierta espacialización. Los teatros cerrados permiten un “efecto invernadero”, al modo en que los científicos hacen cultivos esperando respuestas específicas y descartando las variables.

Mas, después de la Segunda Guerra, la urbanización mundial, además de globalizar bienestar, derechos humanos y democracia, también ha formateado las interacciones humanas en campos de trabajo y campos de exclusión con base en el consumo y la ganancia. Lo cual se ha vuelto más agudo con la “victoria” del capitalismo tras la Guerra Fría. El objetivo del arte se ha desplazado, entonces, hacia el favorecimiento “de un intercambio humano diferente al de las zonas de comunicación impuestas”.⁵ El arte trata menos de la sociedad futura que de la producción de un “intersticio social” de colectividades instantáneas que problematiza las relaciones humanas existentes.



Este abril y mayo la compañía La Comedia Humana concretó la tercera parte de su tetralogía con *El paraíso o La vida pasada en limpio*, que inicia no sólo en el estreno, sino que ha intentado abrir el intersticio en una comunidad determinada: en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, se ejecutaron una serie de acciones que intentaban llevar el concepto de Paraíso a la dinámica cotidiana de la escuela. Un escuadrón pegó en cada salón una flor, primero, y una figura de papiroflexia, después, en un intento por recordar un par de figuras míticas de la facultad: Alcira, la mujer que se escondió en un baño durante la ocupación del ejército en el 68 y que años después regalaba flores y aconsejaba estudiantes; y el Papirolas, un hombre que entraba en los salones a hacer sus figuras de papel, cantando alegre y pidiendo una cooperación. Asimismo, se tomó por algunas horas el baño de las mujeres —lugar privilegiadísimo de encuentro— y además de lavarlos, se instaló

⁵ *Ibid.*, p. 16.



TEATRO FUERA DEL TEATRO

jabón especial, música y aroma; se regalaron cremas, toallas femeninas, cigarrillos y dulces. También se colocaron carteles que no anunciaban nada —a contracorriente del *maremágnum* que empapela el recinto—, sólo regalaban en cinco idiomas el poema *Mañana* de Ungaretti: “me ilumino/ de inmensidad”. Además de que entre otras acciones se regalaron dulces en filas de espera y pasillos.



En efecto, la esfera de interés se ha enfocado en la relación en presente con el espectador, sólo que a diferencia de las vanguardias artísticas —pero sin desdeñar sus aportaciones—⁶ no se trata de una provocación o de una invitación al “despertar” sino, acaso más modestamente, de la modelización de un instantáneo e impredecible contrato social. Así, el actor deja de ser el repetidor de una partitura fijada, para convertirse en un “guía de visitas”, en un investigador, propulsor e instigador de nuevas formas de vida, inciertas y presentes. El director organiza acertijos o enigmas, no discursos. El artista visual no produce decorados, sino trampas para presas. El equipo de trabajo no proyecta expectativas ideológicas, digiere respuestas específicas.



El propósito de este *dossier*, entonces, es pensar juntos todo lo que implica sacar al teatro del marco que concebimos como “teatro”. No sólo en cuanto a aquello en lo que se transforman los elementos de la convencionalidad, sino también en cuanto a qué nuevos modos de pensar no sólo el teatro, sino también la realidad, surgen cuando nos atrevemos a salir de la casita subvencionada.



Y, por supuesto, este *dossier* debe mucho a la compañía de Héctor Bourges.

⁶ Hemos superado la fase, atribuida por Octavio Paz al momento de irrupción de las vanguardias, de “tradición de la ruptura”.

RUBÉN ORTIZ. Es director artístico de La Comedia Humana y, por dedazo propio, líder vitalicio del Sindicato Único de Fans de la Compañía Nacional de Teatro “Priismo Cromosómico” (SUNFCNTPC).

TEATRO FUERA DEL TEATRO

Bruno Bert

Habría que comenzar por decir que la palabra “teatro” esencialmente indica una labor y no un edificio, y que por lo tanto este último sólo falsamente legitima lo que se hace en su interior con discreta exclusión de lo externo a sí. No tengo estadísticas que nos indiquen porcentajes al respecto, pero se tiende a pensar que todo lo que tiene otros cobijos —incluyendo el cielo estrellado o a pleno sol— es mucho menor en número a lo que se realiza del *lobby* para adentro. Pero creo que no necesariamente es así, sino que confundimos cantidad con la idea desvalorizada de una baja calidad: todo eso cuenta poco. Y no es cierto, salvo para los perezosos a los que ajusta más lo consagrado por la costumbre que la realidad misma y sus asombros.

LOS INDEPENDIENTES

Aunque es imposible una clasificación de los *outsider* tanto porque los recovecos son infi-

nitos como porque se trata de una especie en constante mutación, no podemos menos que recordar, en primerísimo término, a casi todo el teatro independiente latinoamericano (aunque no sólo él, porque Europa también fue y es —aunque en menor medida— rica en ellos), capaz de adecuar prácticamente cualquier sitio a la función teatral: desde un edificio en ruinas hasta la sala de una casa particular, pasando por sótanos, patios cubiertos, capillas desconsagradas y así hasta el infinito. Y aquí es importante advertir que la construcción de esas burbujas culturales significan asimismo una fundación de identidad para el conjunto de gente que ha optado por construir las y construirse simultáneamente, aplicando su peculio personal a esa labor de visos necesariamente quijotes-

cos. De allí su carácter efímero en la gran mayoría de los casos, y de allí también que no las considere “teatros” en el sentido convencional del término; no sólo por sus muy particulares características edilicias sino, y sobre todo, porque éste está básicamente destinado a albergar al público, y las primeras en cambio, aunque también deben contenerlo, son prioritariamente testimonio de una voluntad de creación colectiva, de un proceso de gestación de lenguaje y de un intento de afirmación estilística e ideológica en el mejor de los casos. Son (orgullosamente) la casa de los hacedores.

Mientras que un teatro recibe a profesionales o estudiantes desde un primer momento de funcionamiento, estos espacios externos *los constru-*

► Espectáculo presentado por Eugenio Barba en la clausura del VI Festival de Teatro de Calle, con el legendario personaje de Mr. Peanut. © Eduardo Lizalde Farías.



Detrás de estos sitios alternativos, se encuentra gente desconocida (al menos en sus primeras etapas), que necesita hacer teatro, expresarse en proyectos a largo plazo y que sostiene una mirada crítica sobre su entorno —artístico y social— y reconstruye la realidad a partir de la unidad celular del grupo.

La renovación de lenguajes escénicos nace aquí, apoyada en la inoperancia de los lenguajes imperantes, la urgencia de los oficientes y su posible talento y buena suerte...

yen; naturalmente a un altísimo costo y sin seguridad en cuanto a los resultados finales. Es decir, que son un semillero constante muy similar al de la naturaleza, que opta por muchos intentos a fin de obtener algunos éxitos. Y sin embargo, las grandes transformaciones del teatro contemporáneo —digamos aquellas que señalan al siglo xx a través de sus maestros fundamentales y que hoy llamamos productoras de “pedagogías alternativas”— han surgido de las entrañas de estos espacios entre privilegiados y miserables, muchos de los cuales se han vuelto míticos con el tiempo. De allí que la carencia o escasez de este tipo de espacios en un medio social es un claro síntoma, al menos en el teatro occidental contemporáneo, que nos habla de la necesidad de estimular y apuntalar estos cimientos.

En esto México no es la excepción, y recién ahora comienzan a nacer de manera más fluida los proyectos independientes que los implican, en ausencia del constante apoyo del Estado, a todas luces insuficiente en momentos de crisis como los actuales. Detrás de un edificio teatral convencional (y más si es un alarde tecnológico), está la mano y el dinero de una compañía productora o el Estado, separados o de manera mixta. Detrás de estos sitios alternativos, se encuentra gente desconocida (al menos en sus primeras etapas), que necesita hacer teatro, expresarse en proyectos a largo plazo y que sostiene una mirada crítica sobre su entorno —artístico y social— y reconstruye la realidad a partir de la unidad celular del grupo. La renovación de lenguajes escénicos nace aquí, apoyada en la inoperancia de los lenguajes imperantes, la urgencia de los oficientes y su posible talento y buena suerte.

Y estos grupos son los referentes que permiten la proliferación de otras alternativas o de propuestas similares adecuadas a los tiempos en nuevas generaciones. Por eso, cuando hablamos de teatro en el sentido de producto cultural y no sólo como elemento comercial, aunque sea de excelencia, necesariamente vienen a nuestra memoria nombres como El Galpón de Uruguay, Rajatablas de Venezuela, Yuyachkani de Perú, Comuna Baires de Argentina,

Ictus de Chile, Teatro de los Andes de Bolivia... para no irnos a Europa y evocar el Odin de Dinamarca, Tascabile de Italia, Les Comediants de España... y tantos otros, vivos y muertos, vigentes o históricos, que simultáneamente se nos imponen con el nombre de su fundador y líder por un lado (ya integrado a la historia del teatro, generalmente por sus textos, clases y obras creadas) y el particular espacio personal, pequeña Meca de sus defensores, que dan una corporeidad específica a su forma de hacer teatro, aunque éste se desplace luego por todo el mundo. Se me hace como una extensa comunidad laica de alguna manera heredera de viejísimas tradiciones monásticas, no necesariamente sólo de origen cristiano.

Y finalmente, uno de los puntos de interés a considerar es la función del espectador, aquí



✓ Grupo Yuyachkani. © Miguel Rubio.

mucho menos pasiva, mucho más integrada tanto al grupo como al hecho escénico, que se siente copartícipe del destino de esa aventura específica, de la que conoce personalmente a sus integrantes y ha podido dialogar con ellos, ha participado en apoyos económicos concretos para nuevos montajes o para ampliaciones o reacomodos del espacio que, naturalmente, no es sólo una sala de funciones, sino también espacio de estudio, ensayo, biblioteca y hasta la cafetería donde suelen reunirse a socializar. No deja de ser público, con mucha de la carga convencional de este rol, pero su apreciación de la cultura es otra y también la forma de insertarse en ese proceso y de sentir-



TEATRO FUERA DEL TEATRO

lo como propio. Menos sentido del consumo, más del valor de la acción social conjunta.

EL TEATRO CAMPESINO

Hace ya unos cuantos años me encontré, posiblemente por un error de interpretación con los que me invitaron, dando inicio a una conferencia sobre lenguajes teatrales a un grupo de campesinos —casi todos ancianos— en la provincia mexicana. La “conferencia” en cuestión duró apenas dos o tres minutos porque, tan rápido como pude, maniobré hacia otros horizontes y establecí un diálogo con aquellos a los que tenía muy poco que enseñar e infinidad de cosas de los cuales aprender.

Ellos también hacían un teatro absolutamente desvinculado de aquel que se realiza en las salas. En parte por elección, por herencia de tradiciones y con bastante ignorancia de las reglas del “otro” teatro, al que muchos jamás habían visto, pero sentían como un referente de calidad al que hubieran deseado acercarse. Es decir, que el teatro campesino es preferentemente externo, comunitario, multitudinario, excede los tiempos tradicionales en tantas horas o incluso días y procede de más de una raíz. Generalmente dos por lo menos: la de la tradición y las influencias formales del teatro convencional. En las culturas que conservan vivas, aunque necesariamente mezcladas, las costumbres ancestrales, suele componerse de un derivado del teatro ceremonial, de allí que los individuos que lo practican son

una mezcla de actores con oficientes, y los asistentes son una fusión de espectadores con participantes.

El espacio de su desarrollo tiene que ver con la comunidad: no puede ser un espacio privado, pero el espacio público aquí es el ámbito privado de esa comunidad en particular, aunque con frecuencia cada vez mayor reciba con beneplácito a visitantes y turistas. Generalmente se construye y realiza como labor de ese espacio y a fechas fijas todos los años, con un alto costo para los responsables, que a su vez son depositarios del honor de hacerlo aunque ello pueda representar poco menos que su ruina económica.

Suelen ser un puente de tiempos: una geo-

[El teatro de calle es] una verdadera opción no sólo de carácter estético, sino productivo y de lenguaje, de gran importancia en momentos como los actuales, y que además significa un potente generador de públicos, con los que establece una fuerte comunicación. Es el teatro que convive con el movimiento, no sólo de los actores, sino de los espectadores, que frecuentemente se desplazan y cruzan con los intérpretes y sus máquinas, muchas de ellas voladoras, lo que los obliga a mirar el cielo, a recuperar la altura de nuestro techo natural, a redimensionar el tamaño del hombre en el juego con sus edificios y sus dioses...

grafía de interés para los consumidores de curiosidades, para los investigadores del teatro, para los antropólogos y para un público ocioso que espera encontrar en ellos lo que ya no existe en el teatro convencional y ciudadano. Países aparentemente tan distintos como México y China son especialmente ricos en este tipo de manifestaciones, sólo que a medida que ocupan el interés de los medios masivos se ven cada vez más mistificados, hi-

Imperio porque son el referente histórico/popular más fuerte de infieles invasores.

La riqueza de este tipo de teatro está constituida esencialmente por la fuerte corriente interna que la mantiene en vida como una manifestación cultural prioritaria, y le da una potencia e identidad donde el mestizaje impera. Es un patrimonio de alta importancia y fuerte volatilidad a largo tiempo. Y siendo que sus raíces son tanto laicas como religiosas (los “retos” y “duelos” por un lado y las “pastorelas” por otro, por ejemplo, para usar materiales de nuestra propia cultura), es claro que cuando se acerca a este último origen se entrelaza rápidamente con lo que podemos llamar “teatro ritual”, donde se desdibujan las fronteras entre el acto con sentido trascendente y aquel otro con una finalidad artístico comunicacional. Y esto varía con los tiempos y espacios sociales donde se manifiesta: “En un horizonte fuertemente caracterizado por el sentido religioso, el teatro es, frecuentemente, el modo de ser del rito; el lugar donde la verdad del mito se hace reconocible incluso en la corporeidad del celebrante”.¹

Pero aquí estamos en lo que Grotowski llamaba “El teatro de las fuentes”, aque-

llos espacios —él marcaba cuatro en el mundo y uno de ellos era México— donde se da el surgimiento de la materia teatral de un rico sustrato de mitos y sus ritos consecuentes, y si avanzamos nos desviaremos posiblemente de nuestro tema. Mejor vamos hacia...

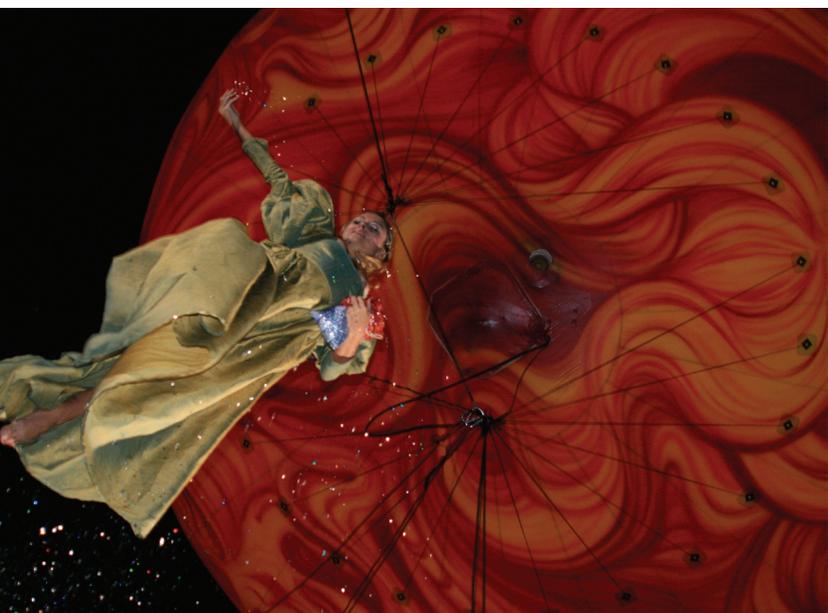
EL TEATRO DE CALLE

Aquí también hay un problema de denominación, ya que en realidad nos estamos refiriendo al “teatro para espacios abiertos”; no alternativos, sino abiertos, y por supuesto

éstos se extienden mucho más allá de las calles propiamente dichas. Sólo que éstas son el máximo ejemplo: exteriores, públicas, generalmente gratuitas, exigentes de una gramática teatral totalmente distinta a la utilizada en espacios cerrados; con clara polarización cielo/tierra, con necesario predominio del lenguaje corporal por parte de los actores, vinculada a la poesía, al asombro, al humor... espacio de la cultura popular y el amateurismo o, por el contrario, de un lenguaje refinado, exigente, producto de un arduo trabajo de perfeccionamiento por grandes grupos internacionales cuyas funciones cuestan muchos miles de euros cada una, e implican enormes producciones que se deben trasladar en gigantescos contenedores.

El teatro “de calle” occidental y contemporáneo es, por supuesto, un fenómeno antiquísimo, posiblemente de origen medieval. Sin embargo, adquiere sus formas actuales en el andar de los últimos cincuenta años y es capaz de englobar toda una serie de manifestaciones disímiles pero con denominadores comunes. Cualquier teatrista de esa área conoce estas fronteras con más o menos claridad porque son las reglas que exhiben los distintos festivales en donde todos quieren participar para difundir trabajos. Y es que —más allá de los consagrados— son muy difíciles de colocar y, estando en calle, resultan complejos de amortizar en sus naturales costos y de lograr la también natural pretensión de sus hacedores de vivir de su trabajo. El teatro de calle, habitualmente al menos, es multitudinario y gratuito, por lo tanto debe ser absorbido como valor cultural por el Estado en sus distintas instancias o, eventualmente, alguna empresa que lo utiliza según sus programas sociales.

Se trata de una verdadera opción no sólo de carácter estético, sino productivo y de lenguaje, de gran importancia en momentos como los actuales, y que además significa un potente generador de públicos, con los que establece una fuerte comunicación. Es el teatro que convive con el movimiento, no sólo de los actores, sino de los espectadores, que frecuentemente se desplazan y cruzan con los intérpretes y sus máquinas, muchas de ellas voladoras, lo que los obliga a mirar el cielo, a recuperar la altura de nuestro techo natural, a redimensionar el tamaño del hombre en el



✓ *Adivino de nubes*, espectáculo de gran belleza presentado por la compañía italiana Studio Festi en el V Festival de Teatro de Calle. © Eduardo Lizalde Farías.

bridizados y, curiosamente, lo que atrae de ellos es lo que va desapareciendo de manera acelerada a la luz de las cámaras.

Pueden estar compuestos por “elencos” multitudinarios que llegan a abarcar a varios miles de personas y las estéticas utilizadas son un mestizaje de nociones. Allí podemos ver a Herodes sentado en un sillón provenzal prestado por un vecino —ya que la escena pasa en la sala del trono y se trata de un mueble caro que se está pagando a plazos— y a Herodías con una diadema usada días antes por “Miss Sorgo”, ya que ella también es una reina. La capa de Carlomagno llevará bordada la Virgen de Guadalupe y los moros vestirán como soldados franceses del Segundo

¹ *Dizionario dello Spettacolo del '900*, edición a cargo de Felice Cappa y Piero Gelli, Ed. Baldini & Castoldi, Milán, 1998.

...el teatro de calle en México [...] es en realidad una alternativa que puede conducir a reunir algo que se fragmentó en lo oscuro de los tiempos: una tradición tan rica como la mexicana en parateatralidad, teatros rituales y campesinos, con lo más contemporáneo del teatro mundial, incorporando de paso formas de organización independientes que nuestro teatro necesita de manera urgente.

juego con sus edificios y sus dioses, presentes o ausentes pero de alguna manera convocados. Por eso la pirotecnia es de gran importancia y marca uno de los renglones conductores de este tipo de escena. El cielo vuelto fuego restallante, como si las estrellas descendieran y nosotros hiciéramos parte del espectáculo original de la creación del universo.

El hombre cósmico junto con “la máquina” —otro de los ejes del teatro de calle contemporáneo— en su aspiración mítica, fáustica. El hombre constructor de sueños, monstruos, delirios y alucinaciones: insectos de veinte metros, articulados y gesticulantes; enormes esferas iridiscentes conteniendo figuras humanas; globos ilustrados como nubes de un sueño... las dimensiones son colosales, como el número de espectadores, como la materia de nuestros sueños.

El hombre común, aquel que desconoce las reglas del “teatro” e incluso lo considera un juego caro para intelectuales bien vestidos, se

Réquiem por un payacho, compañía La Bulla, en el Festival de Teatro de Calle de 2007. © Eduardo Lizalde Farías. ▲



apodera del asombro en el espacio público y siente a este teatro como otra cosa, como otro juego, como otro valor que en definitiva le pertenece y lo incorpora. Y tiene razón, el teatro de calle, el verdadero, el artístico, no el balbuceo de los desposeídos, es realmente “otra cosa”.

Tal vez el discurso se vuelve repetido, al menos para mí, que lo he expresado tantas

En un sol amarillo, de la compañía Teatro de los Andes. © Vahid. ◀

veces en una necesidad de difundir la verdadera importancia del teatro de calle en México, pero entiendo que este producto —mucho más conocido como subproducto cultural a través de payasitos improvisados y traga fuegos de semáforo— es en realidad una alternativa que puede conducir a reunir algo que se fragmentó en lo oscuro de los tiempos: una tradición tan rica como la mexicana en parateatralidad, teatros rituales y campesinos, con lo más contemporáneo del teatro mundial, incorporando de paso formas de organización independientes que nuestro teatro necesita de manera urgente.

LAS ESTRUCTURAS SOCIALES TEATRALIZADAS

Se dice que la base del teatro es el conflicto, lo mismo que en la política; pero en tiempos como los actuales, con el imperio de la imagen inmediata y en movimiento a través de la tecnología, lo que ha sucedido es que la política ha adquirido un formato muy similar al del antiguo teatro: la realidad, aquello que creemos ver a través de pantallas de todo tamaño, en cualquier lado y en cualquier momento, se ha vuelto mucho más “teatralmente” atractiva, emocionante, terrorífica, seductora, pornográfica sin cortapisas... mucho más simple y compleja al mismo tiempo que lo que puede ofrecernos cualquier teatro. La realidad y sus ceremonias se han teatralizado al extremo. El teatro, entonces, debe buscar otros cami-



TEATRO FUERA DEL TEATRO

nos, y naturalmente éstos no necesariamente nos conducen a una sala. En tiempos como los actuales debiéramos más bien decir que el teatro puede encontrarse en cualquier lado... incluso en un teatro.

Además, cuando hablamos del afuera/ adentro, también estamos haciendo referencia a los sistemas de lenguaje y a la constante necesidad de este arte de hallar aportaciones de la periferia. Ha cambiado la relación del teatro con el espacio social y por ende la mirada de éste y la forma de aprehender e interpretar las acciones de los hombres.

El remanido esquema de considerar al teatro como un “espejo del mundo” ya no tiene sentido, y se ha vuelto una múltiple ventana al universo y por ende el artilugio que puede enfocar la diferencia y la otredad dentro de las actuales y coexistentes estructuras fragmentadas.

El teatro pierde la seguridad de su armadura edilicia con la consecuente osificación de los discursos y las formas. Ya no hay un centro rector, sino muchas alternativas que también rompen los moldes del teatro “testimonialista” en oposición a un teatro “intimista”; un teatro “comprometido” con otro “digestivo”, etcétera, etcétera.

En fin, las puertas están abiertas y deben ser consideradas bidireccionales: el aire de los tiempos pasa por ellas en los dos sentidos proponiendo que seamos nosotros los que tracemos los nuevos horizontes.

BRUNO BERT. Crítico teatral, maestro y director de escena. Es director artístico del Festival Internacional de Teatro de Calle de Zacatecas.



TEATRO SIN TEATRO

Fernando de Ita

En 1948 Judith Malina y Julian Beck colgaron la siguiente frase en la puerta de su casa: “El teatro se puede hacer en cualquier parte, incluso dentro de un teatro”. El templo secular de la burguesía fue abandonado por el teatro experimental de la segunda mitad del siglo xx, o modificado radicalmente, a la manera de Jerzy Grotowski, para comulgar con el público.

Los espacios alternativos para hacer teatro surgieron en Europa y Estados Unidos como un desafío a la relación de poder establecida por el teatro a la italiana, cuya arquitectura jerarquizaba los estratos sociales y ponía a la clase dominante materialmente por encima del espectáculo, pero también por motivos económicos: era muy costoso rentar un teatro convencional.

En México, el primer espacio alternativo que tuvo resonancia fue la vecindad de la calle de Mesones, donde surgió el Teatro de Ulises, en 1928. La propiedad de Antonieta Rivas Mercado fue acondicionada como una pequeña sala de representaciones, siguiendo el patrón del teatro convencional, aunque la cercanía del público con la escena y el formato artesanal de la tramoya modificaron por su cuenta la percepción del espectador, convirtiendo en un suceso las primeras temporadas de aquel teatro experimental animado por Novo, Gorostiza y Villaurrutia. Prueba de ello es que cuando presentaron sus obras en un teatro formal, el fracaso de público fue notable.

En los años cincuenta se abrieron en la Ciudad de México pequeñas salas llamadas “Teatro de Bolsillo”, en las que se formó un repertorio nacional e internacional impensable para los teatros establecidos, esto sin cambiar el sentido del espacio dramático pero sí la relación física con el público, que fue más íntima. Por ello, teatros como el Caracol, fundado por José de Jesús Aceves, en 1949, fueron retomados por el teatro universitario para hacer uno de los teatros experimentales más logrados de su lugar y su tiempo. En este sentido, la sala de teatro



✓ *Becket o el honor de Dios*, de Jean Anouilh y dir. de Claudio Valdés Kuri, se escenificó en la escalinata del Convento del Carmen (1997). © José Jorge Carreón.

de la Casa del Lago fue en los años cincuenta, sesenta y setenta un espacio alternativo al teatro convencional, no sólo por su repertorio sino por la modificación del espacio escénico. Aunque era un teatro que se hacía dentro de un recinto acondicionado para la representación de espectáculos, éstos rompían con la convención establecida y, modificando el espacio, modificaban también la percepción del espectador. Lo mismo sucedió con el Foro Isabelino fundado por Héctor Azar, y con el Teatro Santa Catarina, construido por Alejandro Luna.

En su momento, fueron espacios alternativos al teatro privado e institucional, aunque el sitio de honor como espacio teatral fuera del teatro le corresponde al Frontón Cerrado de Ciudad Universitaria, en el que Héctor Mendoza montó su memorable y polémica “versión en patines” de la obra de Tirso de Molina, *Don Gil de las calzas verdes*, estrenada el 10 de marzo de 1966.

Más que con el espacio en sí —al que Arnold Belkin le puso telones para hacer una especie de cámara rectangular—, Mendoza experimentó con el formato de la comedia y el estilo de la interpretación del texto. Siete meses más tarde, Ludwik Margules, en complicidad con Alejandro Luna, utilizaba el mismo Frontón como pista de lanzamiento de cohetes espaciales, en su también memorable versión de *La trágica historia del doctor Fausto*, de Christopher Marlowe. Ahora sí, el espacio extrateatral fue utilizado radicalmente como un espacio alterno para la representación del drama.

Primero Mendoza, luego Margules, vieron en el espacio no convencional la oportunidad de interpretar a los clásicos como autores contemporáneos, adelantándose incluso a los grandes directores europeos, como Peter Stein, que en los setenta hicieron grandes producciones de los paradigmas dramáticos en espacios alternativos.

El arquitecto Alejandro Luna es responsable de diversos espacios alternativos para el teatro, y uno de ellos es el sótano del Teatro de

Al pensar en el teatro como una isla que flota en busca de otras islas, Barba confirmó que teatro no sólo es aquel que se hace en un teatro sino el que se cumple en la mente y el cuerpo del actor para extenderse al público...



TEATRO FUERA DEL TEATRO

Arquitectura, una catacumba de la UNAM que se hizo célebre en 1982 con el montaje de Julio Castillo para *Armas blancas*, de Víctor Hugo Rascón Banda. Como en otros campos de la construcción y la iluminación del espacio escénico, Luna se ponía a la par de los artistas europeos que en los ochenta hicieron teatro en bodegas (La Fura dels Baus), mercados, fábricas, edificios abandonados, incluso en camiones urbanos. Al cambiar la convención del teatro burgués en el que se busca centralmente el lucimiento y la comodidad del público, cambió el público; se hizo más joven y, en consecuencia, estuvo más dispuesto a participar de otro modo en el "convivio".

En esta línea, el Taller de Investigación Teatral de la UNAM se lleva a las palmas, porque hicieron del Bosque de Chapultepec el escenario de su "Teatro Antropocósmico". Alumno directo de Grotowski, Nicolás Núñez lleva 30 años utilizando los montes, las pirámides, las cuevas, los lagos, las islas, para sus montajes, más enfocados a la búsqueda del rito del aquí y el ahora que a la teatralidad. Conceptualmente, su más reciente experimento llevó al extremo la idea del teatro itinerante, porque la tarea de "los actores" consistía en hacer el camino de Santiago, la peregrinación de más de mil kilómetros a Compostela y Finisterra. Conceptualmente, insisto, cada participante era su propio teatro, e iba tejiendo a diario su propia obra, tanto con el tormento interior de la caminata como en su relación con los otros peregrinos.

La idea de que el teatro no es un edificio sino la función de la gente de teatro, fue propagada en Latinoamérica por Eugenio Barba. Aunque el Odin utilizaba teatros para mostrar sus obras, su proceso creativo era el de los antiguos juglares que intercambiaban con los habitantes de los pueblos que visitaban diversión por cama y comida. Así como

el "Teatro Pobre" de Grotowski influyó en el despojamiento de artificios escenográficos y en la postura del actor como oficiante, el "actor social" de Barba abrió el teatro al intercambio con la festividad de diversas comunidades. Al pensar en el teatro como una isla que flota en busca de otras islas, Barba confirmó que teatro no sólo es aquel que se hace en un teatro sino el que se cumple en la mente y el cuerpo del actor para extenderse al público.

ES ÚTIL RECORDAR

Que la palabra teatro significa "lugar para ver". La raíz del teatro como un espacio físico está en la necesidad de ver y escuchar a quien ocupa el centro de esa *visión*. Desde los griegos la función de la arquitectura para el teatro ha sido propiciar la comunicación entre el actor y el público, por eso los anfiteatros se hicieron al pie de las colinas de la Hélade, que era donde mejor se veía y escuchaba a los hierofantes. Los romanos perfeccionaron el anfiteatro griego y pusieron las bases para los teatros del futuro, acrecentando la relación de la audiencia con el hecho escénico. La tecnología, por supuesto, determinó los avances subsecuentes, aunque el principio de los teatros renacentistas, decimonónicos y modernos fue el mismo: mejor visibilidad, mayor audibilidad.¹ Al inicio del siglo xx, Walter Gropius diseñó en su famosa escuela Bauhaus, el "Teatro Total", la caja múltiple que tardó 50 años

¹ Acaso el teatro moderno comienza en 1876, cuando por primera vez en la historia el auditorio de la Casa de la Ópera que construyó Wagner en Bayreuth quedó a oscuras, mientras se iluminaba el escenario.

Lo que cala son los filos, escrita y dirigida por Mauricio Jiménez (1988). © Archivo personal de Mauricio Jiménez.



Woyzeck, de Georg Büchner, con dir. de Rodolfo Obregón, fue realizada en la alberca de la ex Preparatoria Central de la Universidad Autónoma de Querétaro (1993). © Archivo Rodolfo Obregón.



en convertirse en el espacio alternativo del teatro. En este orden de ideas, espacios como El Galeón, Espacio T, La Carpa Geodésica, Telón de Asfalto, La Caja (en Xalapa), el Foro Shakespeare, y La Gruta, resultan espacios “medio alternativos”, porque sin tener la capacidad de transformación de la caja de Gropius, y mucho menos la tramoya móvil, tampoco eran, o son, espacios convencionales, de manera que obligan a los cómicos a montar un teatro anticonvencional, sin que falte, claro está, quien haga de tales foros un teatro a la italiana.

Paradójicamente, las catedrales, los conventos, los edificios antiguos y las ruinas del pasado han resultado excelentes espacios para el teatro contemporáneo. Dagoberto Guillaumín montó en uno de los puentes históricos de Xalapa una recordada versión de *Hamlet*. Juan Ibáñez convirtió en los años sesenta el convento de Acolman en una cenaduría de la Edad de Oro, donde se comía escuchando los versos del Arcipreste de Hita. En 1988 Mauricio Jiménez transfiguró la escalinata del Convento del Carmen en una epifanía, para su ópera prima: *Lo que cala son los filos*. Once años después, Claudio Valdés Kuri utilizó la misma escalinata para saltar a la atención pública con *Becket o el honor de Dios*. El grupo La Rendija de Raquel Araujo y Rocío Carrillo ensangrentaron un ala del convento con su “teatro personal”, e hicieron “teatro móvil” en otro edificio histórico de la Plaza de Santo Domingo. En Querétaro, Rodolfo Obregón utilizó el edificio barroco de la Universidad local para un logradísimo montaje de *El monje*, en la versión de Juan Tovar, y puso en una alberca abandonada de la misma Universidad el *Woyzeck*, de Büchner, en una temporada que tuvo como espectador a Bernard Dort, el gran especialista francés en tal materia.

En provincia fueron varios los espacios no convencionales que se utilizaron para hacer teatro fuera del teatro, más por falta de recursos monetarios que por una necesidad de innovación. En Puebla, Guillermo Cabello adaptó una casa del siglo xvii como sede de su grupo, Atrasluz. En Morelia, Guadalajara, Cuernavaca, Ensenada, Tijuana, Mexicali, entre otros puntos de nuestra geografía, se abrieron espacios alternativos. De haber conocido las teorías de Wagner, Appia, Craig, Reinhard, Meyerhold, Gropius, Copeau, sobre el sentido del espacio teatral, tal vez esas casas del teatro habrían cumplido mejor el propósito de ofrecer una alternativa al teatro convencional, aunque grupos como el Tatuas y Mexicali a Secas cumplieron la máxima radical del teatro antiguo y contemporáneo: “Dos tablas y una pasión”: tal es el teatro.

Oscura ventana, del Grupo Teatral Tehuantepec, basada en una historia de Pétriz, se desarrolla como muchas obras de este grupo en espacios no convencionales donde el público interactúa con los actores. © Vittorio D’Onofri.

...más que una lista de teatros fuera del teatro hay que preguntar si los espacios alternativos tienen un fundamento artístico, filosófico, simbólico, metafórico, convivial, o son meras ocurrencias. Me parece que una de las asignaturas pendientes para la gente de teatro en México y el mundo es la reflexión sobre el sentido del espacio dramático.

Caso aparte del teatro hecho fuera del teatro, en México, es el de Marco Pétriz y Gabriela Martínez, quienes comenzaron utilizando el convento del siglo xvi de Tehuantepec para hacer la metáfora de su comunidad. Años más tarde se mudaron a una casa del mismo pueblo, que gracias a los dioses del teatro, ya es suya. Marco afirma, como Richard Foreman, que el espacio es la piel del teatro, su continente, su esqueleto, su atmósfera, de manera que sacar un montaje de su espacio original es quitarle parte de su esencia. De ahí que resulte tan complicado llevar sus obras a la Muestra Nacional de Teatro, pues únicamente cuando halla un espacio semejante al suyo, acepta el reto de representar en otro cuerpo el espíritu de su teatro zapoteco.

Naturalmente faltan muchos sitios que nombrar como espacios alternativos, las casas de los cómicos, por ejemplo, pues desde Sergio Magaña hasta Rodrigo Johnson han hecho, literalmente, “teatro de recámara”. Pero más que una lista de teatros fuera del teatro hay que preguntar si los espacios alternativos tienen un fundamento artístico, filosófico, simbólico, metafórico, convivial, o son meras ocurrencias. Me parece que una de las asignaturas pendientes para la gente de teatro en México y el mundo es la reflexión sobre el sentido del espacio dramático. Gracias al avance tecnológico (y al talento de los diseñadores), el teatro dentro del teatro ha logrado paisajes efímeros de suprema belleza, y una poetización del mundo real realmente impresionante. En cambio, presentar el *Moctezuma II*, de Magaña, en las pirámides de Teotihuacan, no ahonda por sí mismo la tragedia del rey azteca, aunque puede contentar a los turistas.

Actualmente, los Centros Estatales de las Artes que comienzan a levantarse en diversas regiones del país, cuentan con una versión casera de la caja múltiple del Bauhaus, que ha venido a solucionar muchos problemas de producción de los teatreros de provincia (dicho sea sin ningún desdoro por las patrias chicas, todo lo contrario), porque están nuevos, cuentan con tramoya móvil más un equipo de luz y sonido aceptables; son para 200 espectadores, y están atendidos por gente de teatro no sindicalizada. Al menos en teoría, estos espacios largamente soñados por varias generaciones de gente de teatro, como espacios alternativos al teatro convencional, deben propiciar un mejor conocimiento del espacio teatral que mejore, a su vez, la comunicación con el público. ¿Será cierto?

FERNANDO DE ITA. Hombre de teatro.



EL TEATRO FUERA DE SÍ

José-Luis García Barrientos

Me interesa abordar el tema que PASODEGATO pone sobre la mesa desde el punto de vista sugerido en el título. Claro está que se trata sobre todo de una cuestión de espacio cuando se habla de "teatro fuera del teatro". Pero, de la forma más radical, expresiones como "fuera de sí", "fuera de quicio" o "fuera de sus casillas" apuntan a un "más allá" que es el que me seduce como teórico recalci-trante. No me estorban, ni mucho menos, las connotaciones de exceso, locura o furia que también perfuman las expresiones aducidas.

Si la primera lectura del asunto es quizás "el espectáculo que llamamos teatro fuera del edificio que llamamos también teatro", la que me provoca más curiosidad sería algo así como "el arte del teatro fuera del arte del teatro", o sea, fuera de sí mismo, más allá de sus límites; no sólo espaciales, también conceptuales. A eso quisiera llegar, pero empezando por el principio, o sea, por el espacio nomás. Veamos.

La relación entre espectáculo y habitá-culo, entre arte y edificio, entre el teatro que se hace y el teatro donde se hace ¿es esencial o accidental? Parece claro que lo segundo. ¿Se puede hacer teatro, pleno y puro teatro, fue-

Accions, La Fura dels Baus (1983). Foto corte-sía de La Fura. ▲



ra de los lugares que convenimos en llamar teatros? Sin duda. Y basta una mirada a la historia para confirmarlo con la tozudez de los hechos consumados. Obviando dar cuenta expresa de esa ojeada, destaco las siguientes conclusiones sobre el teatro fuera del teatro:

1) es anterior al que se produce dentro de un edificio específicamente dedicado a él (basta pensar en la célebre carreta de Tespis); 2) ha sido el único (significativo) durante largos periodos históricos, en particular en la Edad Media (tanto el sacro como el profano);

3) nunca ha dejado de existir, hasta hoy, durante las etapas de hegemonía cultural del teatro "dentro", en paralelo, al margen, en zonas de penumbra (por desconocimiento), sobre todo en manifestaciones genuinamente populares, pero también, después, vanguardistas o experimentales;

4) es seguramente el teatro mayoritario a lo largo de la historia, pero el menos conocido, aunque quizás no el menos importante; 5) si bien se identifica más con espacios exteriores, al aire libre, se da también en interiores (una iglesia, una fábrica, una casa particular, etc.), como muestra ya el modelo medieval;

6) también es pertinente en él la oposición entre espacios dinámicos y estáticos, según exija la movilidad de actores y/o espectadores fuera de sus respectivos ámbitos (desde los medievales escenarios simultáneos al teatro de calle actual), o no.

Este último rasgo parece develar una constante del teatro sin más, común por tanto al que se hace fuera y dentro de un teatro, una de esas fronteras conceptuales invocadas antes: la escisión entre un espacio de los actores y un espacio del público; más rígidos o estáticos, uno y otro, en el teatro "dentro"; más dinámicos o flexibles en el teatro "fuera", tanto exterior como interior. Pero, con todo, dos espacios irreductibles. Así lo creo. Y viene al caso un ejemplo excelente del tipo de teatro que nos ocupa: el *Orlando Furioso* de Luca Ronconi, que se estrenó en el recinto desacralizado de la iglesia de San Nicola de Spoleto en 1969, de donde pasara, durante su larga gira por Europa y América, a grandes zonas al aire libre, como la Piazza del



TEATRO
FUERA DEL TEATRO

Duomo de Milán o la Piazza Maggiore de Bolonia, y a grandes recintos cubiertos, como el Palacio de los Deportes de Madrid, donde tuve la suerte (privilegios de la edad) de contarme entre sus espectadores.

El espacio total, para actores y público, es un gran rectángulo. En los lados menores, dos escenarios, ocultos al principio tras unos telones pintados e integrados por plataformas de distintas medidas que ofrecen la posibilidad de descomponerse y de ser movidas. Además, sobre una especie de carros de madera con ruedas se desplazan a gran velocidad actores y accesorios fantásticos (caballos, orca, hipogrifo) abalanzándose contra el público, cuyo espacio físico es invadido casi de continuo y que debe desplazarse sin tregua, no sólo para esquivar la embestida de los carros, sino para elegir las acciones (representadas simultáneamente) a las que asistir y los puntos de vista, prácticamente infinitos, desde los que hacerlo. Al final, personajes y público quedan aprisionados en el laberinto formado por el encaje de varios módulos en forma de jaulas.

Todo parece indicar que se ha neutralizado aquí la oposición, esencial, entre espacio

En *Accions* están presentes los rasgos principales de La Fura en cuanto a interacción con el público y uso de espacios insólitos. Foto cortesía de La Fura. ▲



¿Tendremos que renunciar entonces a esa quimera paradójica de un teatro verdaderamente fuera de sí, capaz de rebasar sus propios límites sin dejar por eso de ser teatro? Creo que no. Yo al menos he imaginado uno que parece posible en un futuro no demasiado lejano. La frontera a transgredir ahora es aún más íntima o primordial que las dos anteriores...

del actor y espacio del público. Si fuera así, se habría rebasado uno de esos límites conceptuales del teatro y estaríamos ante una manifestación radical del teatro fuera de sí. Pero se trata sólo de un espejismo. La oposición se mantiene intacta. La constante movilidad de ambos espacios no impide que se pueda establecer en cada momento la exacta delimitación de cada uno. Y es que la oposición entre ellos no es sino consecuencia de la que enfrenta a los dos sujetos teatrales: actores y público. Sólo neutralizando ésta se neutralizará aquélla. Y hacerlo —puesto que se trata de una condición constitutiva del teatro— significa sin más dejarlo atrás y adentrarnos en el campo, vasto, múltiple y fascinante de los espectáculos no teatrales, del no-teatro.

No es lo que ocurre en el montaje de Ronconi, plenamente teatral; pero quizás sí, o casi, en otros que me ha hecho recordar el muy parecido manejo del espacio: los tres primeros grandes espectáculos de La Fura dels Baus, *Accions* (1983), *Suz / O / Suz* (1985) y *Tier Mon* (1988), que son todavía hoy, entre los suyos, mis predilectos. No hay lugar, al pie de la letra, para describirlos ni siquiera de forma somera. (Busque el lector presunto en las memorias, orgánicas o externas.) Recuerdo que al menos *Suz / O / Suz* se servía de dispositivos (carros) y embestidas muy similares a los del *Orlando* y no menos furiosos. Pero en el límite apenas escrutado (actor/público) los montajes de La Fura quedan tan

Tier Mon (1988), obra en que La Fura reflexionaba sobre los mecanismos de dominación en el mundo. Foto cortesía de La Fura.

inequívocamente dentro del teatro como el de Ronconi y por el mismo motivo. Es en otra frontera en la que se dirime el “fuera de sí” de aquellas tres “acciones”.

Si son más bien esto, acciones, que representaciones, como creo, traspasan en efecto otro de los límites conceptuales del teatro, el definido por la oposición, también constituyente, entre una cara representante y otra representada, entre realidad y ficción, que contagia, desdoblándolo, el espacio teatral, lo mismo que el tiempo y a los dos sujetos, actores y público.

Si en el encuentro entre ellos la *fricción* ha suplantado del todo a la ficción y se mantiene siempre en el plano de la mera realidad, si el actor no se desdobra en personaje ni el espacio real en otro ficticio, al contrario que en *Orlando Furioso*, estamos ante espectáculos que, fuera o dentro de sí, y por muy novedosos y fascinantes que sean, como los de La Fura, sencillamente no son teatro.

¿Tendremos que renunciar entonces a esa quimera paradójica de un teatro verdaderamente *fuera de sí*, capaz de rebasar sus propios límites sin dejar por eso de ser teatro? Creo que no. Yo al menos he imaginado uno que parece posible en un futuro no demasiado lejano. La frontera a transgredir ahora es aún más íntima o primordial que las dos anteriores: el carácter *real* del espacio en que el teatro se produce, del aquí (y el ahora) del encuentro, del intercambio entre actores y público en que consiste el teatro. Los medios con que transgredirla habrá que buscarlos en las nuevas tecnologías y quizás en las menos relacionadas *a priori* con el mundo del espectáculo.

Un teatro radicalmente fuera de sí será el que consiga realizar el contacto doblemente inmediato que define la actuación teatral, pero prescindiendo de la presencia real de actores y público y, por tanto, del espacio real



en que se encuentran. Para calibrar la dificultad que entraña, basta caer en la cuenta de lo que implica esa doble inmediatez que caracteriza al teatro antes que nada y por encima de todo: la actuación teatral tiene que producirse sin que exista mediación alguna entre el mundo ficticio y el espectador, que *asiste* a él, que lo ve *con sus propios ojos*, de una parte; y de otra, mediante el contacto directo, vivo y cercano entre actores y espectadores, que deben estar siempre *al alcance de la mano*, en interacción constante y abierta, espontánea, no canalizada de ninguna forma; lo que exige hoy por hoy la presencia real de actores y espectadores, la necesidad de que compartan un mismo espacio real. ¿Podrán las nuevas tecnologías propiciar un encuentro idéntico o con idénticas consecuencias, pero virtual, en el ciberespacio, a distancia o en ausencia real de los sujetos? Aunque parece ir contra la entraña misma del teatro, entiendo que es posible; no sé si deseable, pero posible.

Un planteamiento más sosegado de la cuestión puede verse en el núm. 4 de los Cuadernos de Ensayo Teatral que edita PASODEGATO, titulado *El teatro del futuro* (2007). Las vías de realización, entre la neurociencia y la nanotecnología, que allí imagino de oídas para esta utopía o distopía, resultaron informalmente confirmadas, para mi sorpresa, por el doctor Guillermo Foladori, científico que investiga en la Universidad de Zacatecas-Relans precisamente en el campo de la



➤ *Suz / O / Suz*, La Fura dels Baus (1985). Foto cortesía de La Fura.

UN GRITO TEXTUAL

GUILLERMO HERAS

Ante un texto teatral, podemos sentir muchas sensaciones: unas pasan por el reconocimiento de estar leyendo una buena literatura pero la conciencia de que aquello lo hemos leído ya muchas veces, otras por la constatación de que ese texto es simplemente un ejercicio de estilo, brillante pero vacío, las más de esas veces por encontrarnos ante un material inane.

Nada de esto ocurre con *Oc ye nechca* de Jaime Chabaud. La lectura de su material nos abre los caminos a la interpretación abierta a partir de una estructura nada convencional, aproximándose a investigaciones más cercanas a los lenguajes audiovisuales y, a sobre todo, al sentido de entender al lector —y finalmente al futuro espectador— como un ser adulto capaz de completar las zonas de oscuridad con su propio discurso imaginativo.

La pieza ahonda en dolores y desgarros de la realidad contemporánea, profundiza en investigaciones lingüísticas en las que los diferentes acentos de esas voces convertidas en personajes reclaman que se les tenga en cuenta a la hora de reflexionar sobre las locuras cotidianas.

Los paisajes que recorren la obra pueden ser tantos como nuestra capacidad imaginativa nos permita. ¿Se habla sólo de la guerra? No creo. También está presente la identidad, el desgarramiento de lo desconocido, la ceguera ante el otro, lo viejo y lo nuevo, la palabra ancestral y el discurso posmoderno.

El rompecabezas que propone Chabaud es una buena oportunidad para adentrarnos en el debate del teatro contemporáneo. Un texto para una representación que requiere riesgo y osadía. Un texto para seguir demostrando que el teatro es tan actual como cualquier otro lenguaje artístico. Si además hunde sus raíces en lo mítico, todo se hace más nítido desde su complejidad. Hay obras que me suenan a murmullos, ésta me suena como a un grito en el desierto.



© Archivo Jaime Chabaud.

OC YE NECHCA (Érase una vez)

DE JAIME CHABAUD



Obra escrita bajo el auspicio de Iberescena 2008

® Registrada en Sogem

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

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.

CONTRAINDICACIONES:

no sé dónde ocurre
 no sé quién o quiénes hablan exactamente
 no sé si es una obra coral o unipersonal
 son voces de mujeres y hombres
 o de hombres solos
 o de mujeres solas
 lo ignoro
 no sé si sea bueno determinar espacio alguno
 no sé si existe luz
 no sé si hay tareas escénicas
 no es radio
 no sé si lo podemos calificar de texto dramático (sí de teatro)
 ¿esto ya lo está diciendo alguien?

1

— Han disparado...
 — Debajo de nosotros...
 — Un cohete antitanque...
 — Siento que se me cocinan los güevos...
 — Que me estallan...
 — Y los oídos...
 — Que me estallan...
 — Y los dientes...
 — Que me estallan...
 — Y Joe grita jubiloso...
 — Como cuando nos subimos a la montaña rusa...
 — El día que nos dejaron francos...
 — Antes de agarrar el avión que nos llevó a la base en Alemania...
 — Poco antes de que otro avión nos llevara a Turquía...
 — Algo antes de que embarcáramos con todo y nuestra lata de sardinas Bradley M2 —hija de su pinche madre— en el portaaviones...
 — El portaaviones que me dejó la boca abierta y los ojos del tamaño de los obuses de artillería...
 — Mucho antes de que nos bajaran justo en medio de las dunas y tuviéramos arena metida hasta en los sueños...
 — Y ahora tengo el culo rostizado y los güevos fritos pero no divorciados...
 — Güevos rancheros...
 — Y grito "Ay, ay, ay", pero no es a la mariachi y Joe se caga de risa...
 — Bum, bang, prrrroooooom!!!
 — Sí, Bum, bang, prrrroooooom!!!
 — *Fucking* beduinos! —ríe Joe...
 — *Fucking hell!* —hago como que río...
 — Pero el polaco ni el intento hace...
 — De sonreír, digo...
 — Se caga de miedo por el misil antitanque que nos estalló justo abajito de las nalgas...
 — El polaco ya es gringo...
 — Apenitas hace un mes...
 — Desde entonces me ve con desprecio...
 — Te hace menos...
 — Me hace menos...
 — Yuuuuuuujú! —insiste Joe...

— Joe que es el único gringo-gringo de la tripulación...
 — De cepa...
 — Güeros piojos de rancho...
 — De película de *western*...
 — De tata tatarabuelos que ya eran gringos igual que él...
 — Que tiene ojos azules y es güero, y que le dio un chin-gadazo al sargento Robinson sin que nadie le dijera nada...
 — Ni corte marcial ni arresto ni ninguna madre...
 — Y que le rompió la quijada...
 — Muchos güevos...
 — Bien quemados...
 — Sí, bum, bang, prrrroooooom!!!
 — Gringo-gringo, de los de ancestros gringos...
 — Aunque es bien pendejo...
 — Pero me convence de que somos los *number one*...
 — Y volamos otro pinche edificio con sus entradas esas, quesque con arcos que les dicen arabescos...
 — O moriscos...
 — *Fucking* beduinos!
 — Ni creen en la virgencita de Guadalupe los muy putos, y ahí les mando una ráfaga de tiros perforantes desde el cerro del Tepeyac para que se les quite...
 — Sí, bum, bang, prrrroooooom!!!
 — Yuuuuuuujú! —insiste Joe...
 — La montaña rusa...
 — Mucho antes de los fuegos artificiales...
 — Mucho antes de todo este pinche *hell*...
 — Nadie les ha visto las caras...
 — A los beduinos...
 — Sólo en fotos...
 — O en videos...
 — De sus líderes...
 — En medio de las multitudes...
 — Con hombres, mujeres y niños...
 — Mujeres con velos, y ni enseñan nada...
 — No puede uno saber nada de ellas...
 — Si son chulas...
 — Si están bien buenas...
 — Nada...
 — O su nombre, ya de perdis...
 — Su apellido...
 — Porque de ellos...
 — De esos güeyes...
 — Nos los sabemos todos...
 — Los nombres...
 — Amed
 — Alí
 — Sadam
 — Omar
 — Mukhtar
 — Osama
 — Samir
 — Aunque no sabemos quiénes eran sus abuelos ni nos importa, porque seguro se llamaban...
 — Zayed
 — Târeq
 — Yazid
 — Fadel
 — Hadi
 — Y ni les vemos las caras...

— “Oh, say can you see by the dawn’s early light. / What so proudly we hailed at the twilight’s last gleaming? / Whose broad stripes and bright stars thru the perilous fight, / O’er the ramparts we watched were so gallantly streaming? / And the rocket’s red glare, the bombs bursting in air, / Gave proof thru the night that our flag was still there.”

— Pero huele a cagada aquí en el tanque...
 — El Bradley M2...
 — Apesta a caca... shit.
 — Por el misil antitanque...
 — Pero no es el misil el que huele...
 — Es el *fucking* polaco –dice Joe...
 — Y sí, es el *mother fucker* polaco de mierda que se hizo mierda...
 — Sharif
 — Nadim
 — Rashid
 — Jihad
 — Sobre todo ése, todo el día en nuestros oídos...

...

— Jihad.

2

— No te oigo, m’ijo.
 — Estoy en la guerra, abuela...
 — ¿Qué guerra?!
 — La guerra, abuela...
 — No te entiendo...
 — Extraño mis corundas y mis uchepos...
 — ¿Cómo? Pero si ya te los tengo calentitos en la estufa...
 — ¿Está mi mamá?
 — Fue a Uruapan, m’ijo... Pa’ lo de su visa... A la embajada gringa de Uruapan...
 — Ay, abuela, pero si no hay embajada en Uruapan...
 — Que unos señores le iban a arreglar sus papeles...
 — No, abuelita, dígame que no haga nada... Que la van a robar... Que ahí no hay embajada y que yo no estoy en el otro lado...
 — Pero si va pa’llá a visitarte...
 — No estoy en el otro lado...
 — Por eso fue por su visa gringa...
 — No estoy en Estados Unidos, abue...
 — Pos, tons, ¿onde chingaos andas?
 — Estamos en la guerra...
 — Qué guerra ni qué la chingada, aquí no hay guerra...!
 Si hasta vino el presidente de la República a Morelia y no dijo nada de que andemos en guerra, no seas pendejo, m’ijo.
 — En Iraq, abuelita...
 — ¿Pero eso onde queda?
 — Lejos...
 — ¿Por Chihuahua...?
 — Uy, no, más lejos...
 — ¿Por Chicago...?
 — No, más lejos...
 — ¿Qué tan lejos, pues...?
 — Del otro lado del mundo, abue...
 — ¿Y eso de quién contra quién o qué...?

— Mañana desembarcamos.
 — ¿Qué guerra es ésa?
 — De los gringos contra los iraquíes abuela, que son terroristas...
 — Ay, mi Dios, y tú qué carajos haces allá en esa guerra que ni es tuya...
 — Me enrolé en el Army, abue...
 — Pero si tú eres mexicano, no gringo...
 — Por eso, pa’ ser gringo...
 — Virgen Santa! Si ni inglés sabes...
 — Ya me defendiendo...
 — Regrésate, pendejo...
 — No la oigo...
 — Que te regreses, que te van a matar por un país que ni es el tuyo... Eres bruto-bruto, y se lo dije a tu madre...! De todas tus tarugadas, ésta es la más grandota, de veras...
 — ¿Qué cosa, abuela?! No la oigo...
 — Que tu mamá se va a morir de tristeza...
 — ¿Qué?
 — Que tú eres mexicano, menso!
 — ¿Qué?
 — Que esa pinchi guerra no es tu guerra...
 — ¿Qué?!
 — Que te devuelvas, m’ijo, que ni le pediste permiso a tu mamacita... Que te quería ver... Que fue a la embajada de Uruapan... Que ya le llevó los 500 dólares a los señores que se lo pidieron... Que orita te la mando pa’ que te regrese a tu casa...
 — ¿Qué?!
 — ¿Qué?!
 — ¿Qué?!
 — ¿Qué?!
 — ¿Qué?!
 — ¿Qué?!
 — No la oigo!!!!!!!

3

— Tengo miedo de veras... Ya nos dijeron que están venadeando con rifles automáticos y nosotros aquí, con el frío más canijo que en mi tierra, y con todo y que es bien fría... Fue idea de mi primo... Digo, cruzar la frontera de los *Yunaites* ... Y yo ni hablo inglés...
 — Nos están venadeando, dice el albino...
 — Aunque el pollero nos asegura que niguas, que no pasa nada y que nomás estemos tranquilos, y que nadie se quede atrás porque lo dejamos, y que si vemos luces nos agachemos, y que pongamos cuidado de no pisar una serpiente de cascabel...
 — Tengo miedo de veras...
 — No te agüites, carnal, que se te nota lo novato...
 — Me cae, bato, que se te nota lo novato...
 — Y nadie se ríe con el chiste...
 — Ah, qué bato tan güey...
 — Qué afán de caer simpático del pinche albino...
 — Que parece un foco de mil wats en medio del desierto...
 — Como si nadie se fuera a fijar en él cuando lleguemos a la ciudad...
 — Cuando nos contraten para la pisca del tomate o la naranja...

— Bien discreto con sus ojos rojos de conejo y sus pelos blancos...

— Ya le pusimos “el gringo”, de apodo, pero se encabrona de veras...

— Nos grita que es muy pero muy mexicano... Y canta el himno nacional para que se lo aprendan los salvadoreños y los nicaragüenses que vienen en el grupo... Y nos lo canta a cada rato pa que no lo ofendamos con que es gringo... Y les enseña también groserías, pero sobre todo “Mexicanos al grito de guerra, / el acero aprestad y el bridón / y retiemble en sus centros la tierra / al sonoro rugir del cañón...” Y los apura a que se lo aprendan, porque si los regresa la migra a territorio mexicano les va a ser útil pa’ que finjan ser paisanos y no los deporten hasta sus países...

...

...

...

— Aunque se nos acaba el agua...

— Y no vemos más que cactus y piedras y nada de casas...

— Para no pasar por los ranchos, dice el pollero...

— Para que no nos cacen los gringos con sus rifles de asalto...

— Con sus miras telescópicas...

— Quesque son cazadores profesionales...

— Y que no importa que sea de noche...

— Que nada los detiene...

— Con miras infrarrojas...

— Con sensores de calor; y uno aquí caminando muerto de frío y con el miedo subiéndole por la garganta...

— La anciana ya se retrasó...

— Y ni tan ruquita que estaba...

— El pollero no la quiso esperar, aunque pagó sus mil dólares y su hijo, del otro lado (o bueno, de este lado), prometió otros mil...

— Dice que no es nada personal, que *bisnes are bisnes* y que por unos no puede retrasar a todos...

— Que si de por si ‘ora se hace más tiempo bordeando los ranchos pa’ no cruzarlos y que no nos disparen los cazadores como a conejos ...

— Eso les ha dado gusto, dice el albino...

— Tener licencia pa’ dispararle a los indocumentados...

— Eso los divierte...

— Cállate, pinche gringo! —lo amenaza el pollero—, que me los estás espantando...

— Y pues sí...

— Espantados estamos todos...

...

— ¿Y a ti quién te espera?

— Un primo en Connecticut...

— Mi tía en Los Ángeles...

— Yo voy hasta New York con un compa que tiene una taquería...

— A mí me han regresado tres veces, pero ni modo de dejar a mi vieja embarazada en Kansas City...

...

— Y nos escasea el agua...

— Y desde ayer la comida...

— ¡Pinche albino tan discreto, de veras que se confunde con la arena del desierto y los huisaches, o como se llamen esas chingadas plantas!

— Gringo, gringo, gringo! —se le ríen en la cara...

— Y vuelve con el himno nacional...

— Yo les pido que ya no le digan así, para que no esté fregando con el “Mexicanos al grito de guerra...”. Pero la salvadoreña que está bien linda de a tiro me dice que a ella sí le va a servir aprenderse eso...

— Está mareada por el calor...

— Este calor ahora sí de 45 grados, del medio-pinche-día...

— Pero qué ilusiones, si al rato, más tarde, ya bien de noche, se nos van a estar congelando las conciencias...

...

— Nadie ha volteado atrás pa’ ver a la viejita...

— Mucho menos pa’ ayudarla...

— Yo sentí regacho, pero nomás me aguanté...

— Lo dijo el pollero...

— El que se atrasa se queda, batos...

— Y camínele...

— Y córrale...

— Y no se pare...

— Y yo que ya quiero llegar...

— Y que no me toquen los balazos de los cazadores de migrantes...

— Y tampoco las víboras...

— O quedar tieso y deshidratado y que no me encuentre nadie y no me pueda llevar mi jefecita ni una flor al campo-santo...

...

...

...

— No supe ni cómo estuvo...

— Todo fue por el idiota del albino...

— ¿A qué pollero tan pendejo se le ocurre traerse un güey albino...?

— Y tan acomplejado...

— Pus, si pagó sus mil, cruza...

— El chiste es que alguien lo volvió a joder con que parecía gringo y que se suelta cantando el himno mexicano...

— Apenas tercera estrofa...

— O cuarta o quinta, o quién sabe...

— Y se oyó un trueno seco...

— Y luego un eco...

— Un eco seco...

— Y más luego, un silencio...

— Grande ese silencio...

— Enorme el silencio...

— Silencio...

...

...

...

— Y los ojos del albino se encendieron más y más...

— Rojos como brasa del infierno...

— Pero callado-callado...

- Pensamos que se le había olvidado la letra pero no...
- Se quedó calladito y mirando sabe Dios qué chingaos...
- Con los ojos de conejo perdidos en la nada...
- “Estás viendo y no ves”, que le digo todavía de guasa...

...
...
...

- Agáchense!! —gritó quedito el pollero...
- Son disparos —añadió la salvadoreña...
- Pero el pinche albino ya no dice nada porque igual que el color de sus ojos, se le va tiñendo el cabello...
- Bien rojo de a tiro...
- Se le tiñe todo...
- Antes de caer mordiendo la arena del desierto...
- *Freeze, fucking beans!* —gritaba alguien bien lejos...
- Yo corro tras el pollero, pegado a sus nalgas pa’ no perderme...
- Y corremos hechos la chingada...
- Como alma que lleva el diablo...
- Y vuelvo la cabeza nomás un segundito...
- Y nadie...
- Nadie más corrió...
- Nadie más...
- Nadie...

...
...
...

- “Mexicanos al grito de guerra,
— el acero aprestad y el bridón / y retiemble en su centro la tierra
— al sonoro rugir del cañón...”

4

- Todo voluntario del ejército norteamericano se distingue por su patriotismo...Que no conoce fronteras...
- Y ese patriotismo es compartido por los inmigrantes cuyo servicio es esencial para la misión.
- ¿De qué misión me habla?, si yo ya les enseñé mi *green card* y todo...
- Pero no te sabes el himno nacional...
- Pero cómo no... Mire: “Oh, say can’t you be by the dawn’s early light / What so properly we hailed at the twilight’s last beging?” No se rían, pues...
- Por eso el Army es generoso con gente como tú...
- Y comprensivo...
- De hecho los inmigrantes representan casi el 5 por ciento de las fuerzas armadas hoy en día.
- Aunque trabajen de...
- ¿Qué dice ahí?
- Cocinero en restaurante de comida tailandesa...!
- Eso sí es gracioso...!
- Un mexicano que no hace tacos...
- Yo no he hecho nada...
- Claro que no, los migrantes son leales a Norteamérica

y atienden el llamado para pelear por los principios de libertad...

- Y democracia...
- Justamente como lo hacen los soldados nacidos en los Estados Unidos.
- Porque sabes empuñar un arma, ¿no?
- Bueno, en mi pueblo íbamos a cazar conejos y de pronto hasta venados con la escopeta del abuelo...
- ¿Lo ves...?
- También les damos cursos *fast* para aprender el inglés, y la historia del que va a ser tu nuevo país...
- Pero yo no sirvo pa’ matar a nadie...
- Esta *green card* no es buena...
- ¿Cómo que no es buena...?
- No te hagas el *fucking idiot*...

5

— No entiendo por qué me odia tanto... No le he hecho nada, y si hasta le sonrió... Pero me trae ojeriza el móndrigo...

- Ey...
- Y sigo sus órdenes como si fuera mi apá o el abuelo o, peor, mi abuela... Ésa sí que es mandona... Uy, si supieran en mi casa que ahora estoy marchando derechito en el Army, y que ni me quejo y que contesto “*Yes, sir*” a todo, y que me les cuadro... Estarían orgullosos, creo... Pero éste sí me odia de a tiro...
- Ey, bato, así es el *fucking sargent* Robinson...
- Acostúmbrate...
- Ey...
- Hazte a la idea...
- Ey...
- Ponte flojito y cooperando...
- ¿Por qué se ríen...?
- Es que a lo mejor Robinson tiene otros planes para ti, *man*, otros planes...
- Ey...!
- Flojito y cooperando...
- Pero, ¿de qué se ríen...?

6

- Pero yo no sirvo pa’ matar a nadie...
- Esta *green card* no es buena...
- ¿Cómo que no es buena...?
- No te hagas el *fucking idiot*...
- Es legal, ¿qué no?
- ¿Cuánto te costó?
- No vayas a llorar, no te pongas así, “amigou”...
- Pero mira qué cara pones...
- Tranquilo, que nosotros en el Army somos comprensivos...
- ¿Has oído hablar de la orden ejecutiva 13296?
- Aunque tampoco importaría...
- Para los no ciudadanos que se enlistan en el servicio, el ejército estadounidense ofrece una vía única para alcanzar la ciudadanía.
- La 13296...

— Los soldados no nacidos en Estados Unidos juegan un rol especial en la milicia. El ejército necesita soldados, paracaidistas e infantes de marina con formaciones diversas, incluyendo la habilidad de hablar muchos idiomas y entender otras culturas y sociedades.

— Pero si yo no he matado nunca a nadie...

— En la lucha contra el terrorismo, los inmigrantes realzan al ejército estadounidense al entender los idiomas y sociedades en las que sus tropas están peleando.

— De veritas que yo no... Mire que ni inglés hablo...

— Eso es perfecto porque la mayoría de los estadounidenses nativos carecen de la habilidad lingüística y cultural necesaria para el éxito de la misión en países como Colombia, Venezuela, Bolivia, Afganistán e Irak.

— ¿Qué hace con mi *green card*...?

— Es falsa...

— Devuélvame la, por favor...

— ¿Cuánto te cobraron, 50, 100, 500 dólares?

— No llores, que vas a tener tu propio pasaporte...

— Y jurarás lealtad a la constitución de los Estados Unidos de América y cantarás el himno completo y todo, ya lo verás...

— Y sabrás quién fue James K. Polk y Abraham Lincoln, y sobre derechos civiles...

— Tranquilo, los soldados inmigrantes han resultado importantísimos para el éxito estadounidense en cada guerra. Alfred Rascon fue un inmigrante indocumentado de México que sirvió en la armada y ganó la Medalla de Honor durante la Guerra de Vietnam.

— ¿Por qué me la cortan en pedacitos? Mi *green card*...!!!

— Poco después, Alfred Rascon se volvió ciudadano estadounidense.

— Dénmela por favor...

— El general John Shalikhavili, el anterior Jefe del Servicio Secreto, llegó a los Estados Unidos de Polonia poco después de la Segunda Guerra Mundial...

— A mí no me gusta la guerra... Yo vine acá a trabajar nomás...

— ¿Has jugado videojuegos...?

— ¿Cómo...?!

— ¿Has jugado con el Xbox...?

— Sí, claro, en mi pueblo, pero eso es un juego...

— Es lo mismo, acá también...

— Hasta te vas a divertir...

— Raphael Peralta, un inmigrante de México que ingresó a la Marina de los Estados Unidos tan pronto como recibió su residencia legal, se sacrificó por sus compañeros durante la batalla de Fallujah...

— Es que yo no quiero pelear...

— Quizá sea sólo el más reciente de una larga lista de inmigrantes en recibir la distinción militar al valor...

— La más importante que da esta nación.

— No vayan a llamar a la migra, por favor...

— ¿Cómo se te ocurre? Pero si tú ya eres de los nuestros...

— A través del servicio militar los inmigrantes prueban su lealtad a su nueva patria...

— Y se integran más rápidamente a la sociedad estadounidense.

— Sus servicios mantienen una orgullosa e incuestionable tradición en nuestra nación de inmigrantes...

— Han disparado...

— Debajo de nosotros...

— Un cohete antitanque...

— No sabemos si fue Taleb o...

— Amed

— Sharif

— Rashid

— Nadim

— Raquif

— Hisham

— O también...

— Alí

— Sadam

— Omar

— Mukhtar

— Osama

— Samir

— Aunque pudieron ser...

— Zayed

— Târeq

— Yazid

— Fadel

— Hadi

...

...

...

— Siento que se me cocinan los güevos...

— Que me estallan...

— Y los oídos...

— Que me estallan...

— Y los dientes...

— Que me estallan...

— Y Joe grita jubiloso...

— Nos fija un *target* y entonces jugamos al Xbox y disparamos el cañón automático de 25 mm Bushmaster de nuestro Bradley M2...

— Yuuuuuuujú!

— Y ahí les van 300 tiros directo hasta el corazón de su chingada madre...

— Y Joe se caga de risa y me grita que soy el artillero frijolero...

— ¡Artillero frijolero...! —repite sin cansarse...

— Él es el comandante, el pinche Joe, el *number one*...

— Y sigue oliendo a mierda de polaco...

— Y nos siguen tupiendo hasta por debajo de la lengua pero algo se ha atorado en la tracción de la oruga y no podemos salir por más chingazos que le propina el pinche Joe al conductor polaco...

— Nos disparan...

— Es decir, nos siguen disparando y el blindado hace lo suyo: protegernos...

— Pero la inquietud siembra su semilla en los ojos de gringo de cepa de nuestro comandante, que grita: "¡¡artillero frijolero!!" y me marca un *target* y...

— Y tú disparas...

— Y yo disparo...

— El polaco pronuncia groserías en su idioma, que no es el inglés aunque ya le hayan dado la nacionalidad al muy *fucking* hijo de su chingada *mother*...

— Y no a ti...

— A mí no...

— Y te ve con ese pinche aire de superioridad...

— Curva, curva, curva!

— Y yo lo que le entiendo es que debemos dar vuelta, pero él es el conductor y se ha quedado tieso de pánico...

— *Fucking hell*...

— Yo no me quiero morir en la lata de sardinas...

— Joe silba "A la carga", como si fuera el viejo Oeste...

— Somos la caballería...

— Miro por el periscopio y veo que vienen tres o cinco, quizá cuatro tanques del ojete de Sadam...

— *Shit!*

— A jugar a los videojuegos...

— *Your fucking mother, Husein!*

— Y me equivoco...

— Lanzo las granadas de humo y se encabrona Joe...

— Soy el *number one*, tu *fucker* comandante, artillero frijolero *son of a bitch*...!!!!

— Me pide que fije blanco para los misiles BGM-71 TOW...

— ¡¡Cuuuuuuurvaaaa!! —grita el polaco y por fin arranca con la doble reversa que nos comienza a sacar de la ratonera.

— Yo le rezo a la Virgencita de Guadalupe, y por la gracia de mi madrecita, el misil levanta cinco metros del suelo al pinche tanque iraquí y contamos uno menos...

— A ver qué le parece a Amed o a...

— Rashid o a...

— Omar o a...

— Samir o a...

— Zayed y a...

— Fadel

— *Fucking* beduinos...!

— *Go to the bridge*...

— Dice Joe que también está espantado...

— Un misil iraquí nos explota al lado...

— Al puente...

— Tenemos que cruzar el río...

— El río que no sé ni cómo mierdas se llama...

— Tigris...

— Éufrates...

— *Fucking* beduinos...!

— Nos siguen disparando...

— Me ordena Joe hacer fuego sobre otro tanque pero el polaco ha chocado en reversa...

— Éufrates...

— O Tigris...

— O sabe qué carajos...

— Qué bueno que ya no llevamos tropa...

— Se bajaron...

— Venían contando chistes...

— De buen humor...

— Habían practicado al tiro al blanco...

— Y venían de buen humor

— Entonces se bajaron...

— Y ahí mismo los mataron...

— Un checo...

— Dos colombianos...

— Un guatemalteco...

— Un ruso...

— Y sólo un pinche gringo de los de bisabuelos de *Western*, hermanos del John Wayne...

— Una ráfaga de ametralladora del 7.62 milímetros...

— Los mataron a todos...

— Los hicieron mierda...

— Pero ya eran gringos...

— Con la nacionalidad gringa...

— Que se sabían el himno gringo...

— Y la historia gringa...

— Mucho pinche gringo, pues...

— Y yo aquí, mexicano al grito de guerra.

— El único pendejo sin papeles acordándome de mi abuela...

— Y de sus tamalitos de uchepos...

— Y sus corundas...

— Me repito de memoria que en Uruapan no hay embajada gringa...

— Chingao, ni consulado...!

— La cabeza te da vueltas...

— Me da vueltas y pienso en los 500 dólares que le tumbaron a mi jefa...

— Ni a consulado llega Morelia, menos Uruapan...

...

...

...

— Hemos chocado...

— Chocamos de nalgas...

— No vemos contra qué hemos chocado pero me he dado un chingadazo en la cabeza...

— Casi en la nuca...

— *Are you okay?* —me pregunta el güey del Joe...

— Que ya es mi compa...

— Desde que le quebró la quijada al *sargent* Robinson...

— La cagada del polaco apesta de a madres, y yo me siento mareado y quisiera estar en San Pedro Mártir o en Icuiricui, en mi tierra, en Michoacán, y no en este *fucking hell* en donde se te cocinan los güevos y el olor a muerte te anuncia que si te descuidas te lleva la verga ya mismito, y que ni quien te cierre los ojos; y otro misil nos explota a un ladito y los Jihad están allí afuera jugando al gato y al ratón, y yo me quiero tirar a ver las estrellas en la noche fría en medio del bosque, en lugar de tener arena metida hasta el culo, y me duelen hasta las pestañas y me cascabelean los malditos dientes...

— *Cross de fucking bridge!!* —oigo, a lo lejos, que grita Joe al polaco-gringo...

— Ya se puso flojito y cooperando...

— ¿Por qué se ríen...?

— Es que ora sí nos queda claro que Robinson tiene otros planes para ti, *man*, otros planes...

— Ey...!

— ¿Pero de qué se ríen...?

— De nada...

— Si el *man* ya me aprecia, si ya le caigo simpático, ¿a ustedes qué les importa?

— Nada...

— ¿Nada?

— Nadita de nada...

— Quesque muy paisanos y ustedes sí que friegan...

— Nada, pues...

— Mi trabajo me costó echármelo a la bolsa...

— Y lo que falta...

— Ni los entiendo ni los quiero entender... Le he chambeado duro y he obedecido todas las órdenes de mi superior...

— Del "Sargent Robinson"...

— Sí, pues, del sargento Robinson, ¿y qué tiene de malo...?

— No, si así como que de malo no mucho...

— Nomás ten cuidado...

— Oh, chingá, les digo que me aprecia...

— Si hasta te invitó las chelas, ya lo vimos...

— Y te miró con ojos de cariño...

— Como a un hijo, así me estima...

— No, carnal, no te ofusques...

— Ni te encabrones...

— Nomás decíamos...

— Tú eres el que sabe...

— Ey...

— Ahí tú sabrás...

— El sargento Robinson me aprecia...

— Porque se siente solito...

— Como Robinson Crusoe...

— Y si hoy eres Jueves, mañana puedes ser su Viernes...

— Cuánta pinche vuelta, carajo, hablen claro...

— Mientras no te agarre de su Viernes todo está bueno...

— Ey...

9

— Me lo prometieron, Joe...

— Tranquilo, *man*...

— Me dijeron que al llegar a la base de Rabat, y nada...

— Eso llega...

— Luego que en el portaaviones, cuando viniera el Presidente Bush a dar aliento a las tropas y tampoco...

— Pero si ni vino...

— Luego que cuando desembarcáramos en Kuwait, y menos...

— Pero una promesa es una promesa, y el Army cumple las que hace...

— Me enrolé antes que muchos...

— Mira a Rodríguez, él ya juró y es de tu mismo pueblo...

— Él es de Sombrerete y eso queda en Zacatecas...

— Ese nombre es *to much funny*, *man*...

— Sombrerete!

— ¿Es un sombrerote grande de mariachi, *or what?*

— *It's very funny*, *man*...

— ¿Entonces cuándo, pues?

— No desesperes que eso a todos les llega...

— ¿Cuando atacemos Bagdad?

— Es muy probable...

— ¿Y si se tarda en caer?

— Eso no pasará...

— ¿Y si pasa, Joe?

— Ya estamos bombardeando, *man*...

— Se la dieron antes al *fucking* polaco...

— Pero tú todavía ni te sabes el himno americano, *my friend*...

— "Oh, say can you see by the dawn's early light. / What so proudly we hailed at the twilight's last gleaming? / Whose broad stripes and bright stars thru the perilous fight, / O'er the ramparts we watched were so gallantly streaming? / And the rocket's red glare..."

— *Ok, ok, stop, take it easy, man*...

— Me da unas palmaditas en la espalda, mi carnal Joe, mi comandante; quisiera que me calmara y yo pienso que es por culpa del hijo de puta de Robinson, del sargento, de lo que pasó y que movió cielo, mar y tierra para que pararan la cosa...

— Tranquilo, *man*...

— No quiero ser gringo porque sí...

— *Easy*...

— No me gustan sus cosas, muchas de ellas...

— Artillero frijolero, *stop*...

— Soy mexicano y siempre seguiré siéndolo y ni se me va subir a la cabeza lo de la ciudadanía... Sólo es para que no me chinguen, para que la migra me deje trabajar y yo pueda mandarle dinero a mi jefa y mi abuelita... Sólo eso... Que no me den pa' tras...

— *Take it easy, man*...

— La rabia me sube a la cabeza porque ya me tocaba... Antes que al pinche polaco que se burla de mí... Que me dice también "artillero frijolero", el güey; pero en su boca no suena chistoso como cuando lo dice Joe, que es mi compa aunque sea gringo de padre gringo y de abuelo gringo y de tataratarabuelo gringo... En el pinche polaco suena a mierda, suena a coraje y a gusto al mismo tiempo, porque a mí no me dan la ciudadanía aunque estoy desde hace más tiempo en el chingado Army... Joe me abraza de buena onda para que me lo tome con calma, y yo miro cómo van saliendo los que acaban de jurar y pienso que pa' qué carajos estoy aquí en la tierra de los beduinos, que ni me han hecho nada ni los conozco ni sé cuántos hijos tienen ni si les cantan canciones de amor bien bonitas a sus mujeres y mecen a sus bebés en la cuna, y yo ni los conozco y ni sé qué comen y cómo duermen y sus sentimientos...

— *Fucking desert!*, ¿no?

— Le quiere cambiar el tema a la cosa el pinche Joe pero no le sale... Yo estoy bien encabronado y desde lejos nomás nos *wacha* el sargento Robinson con la quijada partida que porque se cayó en la escalera cuando iba a los camarotes... Ni madres, qué! Segurito él me jodió la cosa, levantó el dedo y me señaló y entonces pusieron mis papeles debajo de otros papeles para que no llegaran a ellos y no saliera mi nombre entre aquellos a los que ya nos tocaba. Ahí nomás nos está *wachando*, y no baja la mirada y se lo señalo al Joe y no es sino hasta que volteo Joe que baja la mirada el méndigo, jijo de su pinche madre...

— *Fucking bastard!*

— Dice el Joe y me invita a tomarme unas chelas... La ceremonia ha terminado y en cuatro o cinco días tendremos que estar entrando a Bagdad porque vamos a ser la avanzada

junto con los tanques M1 Abrams... Ya quiero jugar al Xbox con los beduinos que ni conozco... Me da cosa y me siento bien y mal, y con ganas de disparar y de confiar en que sí, en que de veras le vamos a romper su madre a Sadam y vamos a encontrar las pinches armas de destrucción masiva, y vamos a liberar al pueblo iraquí y todos esos rollos que nos tiró el general cuando la otra vez... Yo no le entendí bien a bien a cada una de sus palabras, pero igual se me enchinó el cuero, se me puso la piel de gallina y canté el himno gringo y parecía que me lo sabía mejor que otras veces... Estoy en esas y veo que ahí viene Robinson y se sonríe con todo el dolor de su quijada rota y me da una palmadita en la espalda el jijo de su pinche madre... Me guiña el ojo y se va, y yo me quiero arrancar tras él para darle un chingadazo, pero me detiene una mano firme...

— *Fucking bastard!*

— Repite Joe...

10

— Hijo de su pinche madre...

— Pinche madre...

— De su rechingadísima madre...

— Rechingadísima...

— ¿No que mucho queso *beans* frijoleros...?

— ¿No que hartísimo desprecio...?

— Carajo, mano, que no se puede uno agachar ni por el jabón...

— Ni por el jabón...

— Hijo de su puta madre...

— El tal sargento Robinson...

— Que se siente solito...

— Como Robinson Crusoe...

— Pero yo por qué tengo que ser su pinche Viernes...

— Ni lo vi venir...

— Ya te habían dicho que te cuidarás...

...

— Y me lo habían dicho pero yo dije: "Nel, sólo es que me aprecia, le caigo bien, es buen camarada..."

— "*Believe me, man*", me insistió el mugre Joe pero ni le creí ni nada...

— Ni le creíste ni nada...

— Ni nada...

— Porque pensaste que le caías bien, que le eras simpático, que le gustan las minorías, lo autóctono, lo oriundo del continente americano, la raza de bronce y que es bien abierto...

— Pero los negros no...

— Claro, los negros no... Pero los *fucking beans* sí con su chili de carne y sus burritos, y él se cree el tuyo, y te observa y te monitorea y te *wacha* desde hace días en las prácticas, y cuando estabas sudando y cuando te quitaste la camiseta y que se acercó a ti y te puso un brazo en el hombro, y te habló de su esposa y sus tres hijas, y que te dijo que si tú *no missing* a tus papás del otro lado de la frontera y que ya verías que luego luego, y que nomás tantito y los ibas a poder traer cuando te dieran la nacionalidad por servir al Army, y que su mano se resbalaba suavemente por el hombro y te tocaba los bíceps, pero que tú te hacías el *fucking idiot* porque...

— Yo no me daba cuenta...

— Y Robinson Crusoe buscando a su Viernes...

— Y *wacha* que te *wacha*...

...

...

...

— Y tú que te agachas por el jabón...

— Y sientes que te hacen la llave al cuello...

— Y que no puedes respirar...

— Y que se te va el aliento...

— Y que una lengua se pasea por tu cuello...

— Y te pica una barba...

— Y reconoces la voz de Robinson...

— Y sientes que te aproxima algo caliente a las nalgas...

— Y sabes que es la verga la que te arrima...

— Y te la va a meter y tú ni puedes reaccionar...

— Y piensas en su mujer y sus dos hijas...

— Y no quieres creer que esto te pasa a ti...

— Y Robinson Crusoe le canta al oído a su Viernes...

— Y tu pateas inútilmente...

— Y hasta intentas dar codazos...

— Porque sabes que estás solo con él en las duchas...

— No hay nadie más...

— Todos se han ido...

— Estás perdido...

— No quieres que te penetre...

— Nada puedes hacer...

...

...

...

— Entonces algo cambia...

— Tú ya ni aire tienes...

— Estás a punto de perder el conocimiento...

— Y apenas como una sombra...

— Apenas como una silueta fugaz...

— Un puño pasa para incrustarse en la quijada del sargento Robinson que cae noqueado al piso...

— Tú también caes...

— Aún te ahogas...

— El aliento viene...

— Lo recobras...

— Miras una mano que se extiende hacia ti...

— Es Joe...

— Es Joe, carajo, mi carnal...

— Me ayuda a levantarme...

— Te ayuda a levantarte...

— Vomito...

— Vomitas...

— Una rabia de antes de los tiempos comienza a subir, rápida, a mi cabeza...

— Y comienzas a patear al sargento que está tirado en el piso con la quijada rota...

— Y Joe me da chance de hacer...

— Me deja hacer...

- *Cross de fucking breach!!* —oigo, a lo lejos, que grita Joe al polaco-gringo...
- Bum, bang, prrroooooom!!!
- Sí, Bum, bang, prrroooooom!!!
- *Fucking beduinos!* —ya no ríe Joe...
- *Fucking hell!* —grito...
- Pero el polaco-gringo ni el intento hace...
- Por desatascarnos...
- Hemos chocado con la contención del puente...
- Yo disparo a todo lo que se mueve y ya ni espero que me dé las órdenes el *number one*, Joe...
- Nos están haciendo mierda...
- No podemos escucharnos de tanta bala que choca contra el blindaje...
- Dos periscopios ya no funcionan...
- *Meyday, meyday...*
- Nos hemos quedado solos...
- Del otro lado del puente nadie pasa...
- Los F16 van de vuelta al portaaviones...
- Los Apache están en otro lado...
- *Fucking hell!*
- Los M1 Abrams se quedaron del otro lado del puente...
- Se oyen voces en la radio...
- También los están haciendo mierda...
- El Xbox no es como nos lo contaron...
- El juego es otro...
- No es juego...
- Nadie les ha visto las caras...
- A los beduinos...
- Sólo en fotos...
- O en videos...
- De sus líderes...
- En medio de las multitudes...
- Con hombres, mujeres y niños...
- Mujeres con velos y ni enseñan nada...
- No puede uno saber nada de ellas...
- Si son chulas...
- Si están bien buenas...
- Nada...
- O su nombre, ya de perdida...
- Su apellido...
- Porque de ellos...
- De esos güeyes...
- Nos los sabemos todos...
- Los nombres...
- Amed
- Alí
- Sadam
- Omar
- Mukhtar
- Osama
- Samir
- Aunque no sabemos quiénes eran sus abuelos ni nos importa, porque seguro se llamaban...
- Zayed
- Târeq
- Yazid
- Fadel

- Hadi
- Y ni les vemos las caras...
- Pero eso puede cambiar, me digo...
- Y qué tal que les ponemos rostros a todos esos pinches nombres...
- Beduinos güeyes, me cae...
- Me acabé los misiles BGM-71 TOW...
- No queda ni uno...
- No quiero ponerles cara a esos nombres...
- 2,200 cartuchos...
- Del 7.62 milímetros...
- Han ido escapando de la boca de fuego de la ametralladora coaxial M240C...
- El polaco, con las nalgas bien cagadas, al fin maniobra, pero nuestro Bradley M2 se inclina sobre la contención que nos separa del Éufrates...
- 35 grados, advierte el gringo-polaco...
- O del Tigris...
- 40 grados...
- O del quién sabe qué mierda...
- 50 grados de inclinación...
- El Bradley M2 es de última generación...
- 60 grados...
- Una maravilla...
- Anfibio...
- Anfibio, sí...
- Pero no sirve para bucear...

- ¿Ya vio, abuela?
- ¿Quién habla...?
- Me dieron la nacionalidad.
- ¿Qué quién habla...?
- Pues cómo que quién...
- Mire que voy a colgar...
- Soy yo, su nieto...
- ...
- ...
- ...
- Válgame Dios!!!
- ...
- Ya soy gringo... Con papeles y todo... Un gringo que paga impuestos...
- Pero de veras que eres bien pendejo, m'ijito...
- De veritas, abue...
- Ni te has enterado, pues...
- ¿De qué...? Es que no la oigo bien...
- Claro que ya eres gringo... Si hasta saliste en la tele...
- No me vacile, abuela...
- Saliste en la tele y hasta a tu mamá le vinieron a preguntar de cosas...
- ¿De verdad?
- Y ella también salió en la tele, bien fregada de a tiro...
- ¿Por qué...?
- Y te estuvimos llorando...

— Pero si estoy bien contento...
— Tú mamá no para de llorar y de sufrir, m'ijo...
— A lo mejor pronto nos dan licencia de ir a casa...
— Pero sí es que ya vienes en camino... ¿No te digo que a veces eres remenso, pues...?
— No la entiendo, abuela...
— La Virgen de Guadalupe te ilumine... Que ya vienes pa'cá, pues...!!
— ¿Cómo...?
— En tu estuche de madera...
— Me gustaría entenderla...
— Ay, m'ijito, por misericordia de Dios: que estás bien muerto y todavía no te enteras...
— Ora sí se le patinó el coco, abue...
— Te dieron la nacionalidad *post mortem*, que creo que así le dicen... Te hicieron honores y te pusieron la bandera gringa sobre el ataúd... También hablaron muy bonito de ti, tan bonito que yo decía que ese no podía ser mi nieto... Y dijieron que eras un héroe y no sé cuántas cosas... Hasta prometieron que te moristes en acción y no sé cuántos... Y acá nos habló el eembajador de aquí de Uruapan, y tu mamá lloró hartísimo y no ha parado, m'ijo...
— Estás equivocada, abuela...
— Has de andar penando y ni cuenta te das...
— Abuela...
— Ave María Purísima, que mañana llega tu cuerpo...
— Abuela...!
— Descansa en paz, m'ijito...
— Me oye, abuelita...!!

...
...
...
...
...
...



CUADERNOS DE TEATRO PASODEGATO

Se dice fácil, pero 50 títulos de Cuadernos de Teatro requieren de un gran esfuerzo.

CATÁLOGO DE PUBLICACIONES

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
- *Libranos 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
- *Espinazo*, Juan Tovar

Cuadernos de Dramaturgia para Joven Público

- *Lágrimas de agua dulce*, Jaime Chabaud
- *El rey que no oía, pero escuchaba*, Perla Szuchmacher
- *Curva peligrosa*, Edeberto Galindo
- *Se busca familia*, Berta Hiriart
- *Mía*, Amaranta Leyva
- *Tarta de Manzana*, Silvia Molina
- *Pipí*, Jaime Chabaud
- *Valentina y la sombra del diablo*, Verónica Maldonado
- *Dibújame una vaca*, Amaranta Leyva
- *La nave*, José Luis Pineda

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
- *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 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
- *Teatro comparado, cartografía teatral*, Jorge Dubatti
- *Estructura de la ficción, estado de ánimo*, Raúl Quintanilla

AHORRA
\$200
COMPRANDO
LA COLECCIÓN COMPLETA

Precio de promoción \$ 800
Regular \$ 1 000

Deposita a nombre de **José Sefami Misraje** en HSBC
cuenta **04024 7414 49** y envíanos por fax o e-mail
tu ficha de depósito con tus datos. También puedes
depositar vía **CLABE** interbancaria **0211 8004 0247 4144 99**
y recibir la colección en la comodidad de tu hogar.

* El envío es certificado por SEPOMEX, favor de indicar una dirección
de envío donde una persona reciba los libritos y firme.

Informes: 5601-3699, difusion@pasodegato.com



TEATRO FUERA DEL TEATRO

nanotecnología. En un encuentro fortuito, tan insólito como interesante y grato, en el que la periodista Lil B. Chouy nos entrevistó al alimón en su programa *Tiempo Presente* de Radio Oriental, en Montevideo (14/04/09), tuve ocasión de plantearle la cuestión y su respuesta fue, si no la entendí mal, del todo afirmativa.

No sólo será posible, al parecer, colmar en el teatro la brecha que separa todavía la presencia real y la virtual, sino que la tecnología necesaria está casi al alcance de la mano. Tirando por lo bajo, tendría que proporcionar al espectador una libertad y una modulación

de la mirada igual a la del ojo humano cuando mira la realidad inmediata, por un lado, y por otro, propiciar un tipo de contacto comunicativo igual al que se produce en el espacio real, o sea, entre los espectadores mismos que componen el público, entre unos y otros de los actores/personajes, y entre éstos y el público, de forma bilateral, reversible, libre, no predeterminada, abierta siempre y en cada momento a la iniciativa de cada uno de los individuos de cada una de las dos clases de sujetos. Cuesta imaginarlo. Pero pensemos, por ejemplo, en las operaciones quirúrgicas que ya se realizan a distancia, en las que el

cirujano toca ¿realmente? el cuerpo del enfermo con la máxima precisión requerida. Y si hay un sentido que parece no poder prescindir, como el teatro, de la *presencia real* es precisamente el del tacto...

Con estos puntos suspensivos, en vez de concluir, invito, como siempre, a discutir.

JOSÉ-LUIS GARCÍA BARRIENTOS (CSIC, Madrid, España). Investigador y docente. Teórico del teatro. Autor de libros como *Drama y tiempo*, *Cómo se comenta una obra de teatro*, *Teatro y ficción*, *Análisis de la dramaturgia* o *El teatro del futuro*.

IRRUPCIONES ARTÍSTICAS EN LOS LUGARES DE LA VIDA COTIDIANA

EL ESPACIO COMO FLUJO

Hilda Saray

De los usos del espacio en expresiones artísticas distintas al teatro —o a las artes escénicas en general— podría explorarse más de un universo. En la música y en la pintura, por ejemplo, podríamos preguntarnos cuáles nociones de espacio se ejercen y cómo influyen en la concepción y en la creación de mundos. Son reveladoras las exploraciones que en torno al espacio hacen hoy día los artistas. En el teatro hay una búsqueda de espacios no convencionales que, más allá de ser sitios-de-la-representación, se integren al discurso total de la obra; y lo mismo sucede en otras expresiones artísticas, donde el espacio se convierte en un flujo de afectación que lo mismo es continente que contenido, construcción que metáfora. La propuesta de este texto es poner el acento en expresiones artísticas no teatrales —en una revista de teatro...— pero no por ello alejadas de la teatralidad ni de la espectacularidad, y ponerlas ahí, como al descuido, a dialogar con el espacio teatral.

Ya sea de la mano de las vanguardias, de sus propias intuiciones creativas o de la tradición cultural a la que pertenecen, hoy en día los jóvenes artistas están llevando sus concepciones espaciales a hermanarse con el uso de las nuevas tecnologías y la práctica intensiva de la interdisciplina, la interculturalidad, la deconstrucción, la intertextua-



✓ *Síntoma del virus*, de Antonio O'Connell (Casa del Lago, Chapultepec, Ciudad de México, 2005). © Archivo de Antonio O'Connell.

Pablo Chemor (México, D. F., 1981), compositor, y Antonio O'Connell (México, D. F., 1974), arquitecto y artista visual.

I. PABLO CHEMOR

EL ESPACIO DE LA MÚSICA: MÁS ALLÁ DE ACOMODAR LOS INSTRUMENTOS

He incursionado en el teatro y a lo mejor de ahí aprecio el espacio como un componente de la creación musical, sobre todo en la música contemporánea, en la que se ha tratado de romper con el esquema, dado casi naturalmente por cómo están contruidos los foros y las



➤ *Inoculación*, de Antonio O'Connell, altar a los falsos ídolos de nuestra sociedad de consumo (Museo Ex Teresa Arte Actual, Cd. de México, 2008). © Archivo de Antonio O'Connell.

a ese lugar— descubre maneras muy interesantes de interactuar con el escenario: tiene varios coros de trompeta o de metales que están dispuestos en diferentes posiciones en la catedral y eso genera un fenómeno espectacular.

salas de concierto, del *público* y *el escenario*, sobre todo en términos de dónde están colocadas las fuentes sonoras —ya sean instrumentos o bocinas—. En el caso de la música electroacústica, ha habido una exploración muy importante en las últimas décadas sobre cómo afecta al escucha el hecho de que las fuentes sonoras estén colocadas en diferentes disposiciones en el espacio.

Estas investigaciones y experimentos han llegado a reconfigurar cómo se colocan los músicos en un espacio; por ejemplo, *Rituel*, de Pierre Boulez, explora eso, o hay piezas de Dai Fujikura en que coloca a varios músicos entre el público, o rodeando al público, y a otros en el escenario haciendo que el espacio se vuelva un componente indispensable para el escucha, porque le están llegando estímulos sonoros de diferentes partes. Las piezas de Stockhausen son casi de libro de texto, en este sentido, cuando plantea el uso de cuatro y hasta ocho canales y el movimiento de los diferentes objetos sonoros en el espacio. Así, por ejemplo, podemos llegar a percibir una cortina de sonidos por nuestro lado izquierdo y escuchar cómo gradualmente se va trasladando hacia el otro lado de la sala... La manera como vivimos esa pieza sonora es parte fundamental de la misma. Lo mismo sucede en la obra de compositores como Antonio Russek, mexicano, que es un maestro en la disposición espacial de la música.

LAS INVENCIÓNES DEL SIGLO XIX.

SIMULACIONES CON APARIENCIA DE ETERNIDAD

En el siglo XIX se concretó el formato del *concierto* o *el recital* donde el público está sentado en un lado y enfrente, por lo general, en un pedestal o elevado de alguna forma, y los músicos ejecutando. A mí me interesa la historia del espacio en la música precisamente por eso, porque creemos que la exploración es algo nuevo, pero no necesariamente tan nuevo como creemos. El mejor ejemplo es Gabrielli, compositor italiano barroco que componía casi toda su música para la catedral de San Marcos, en Venecia, y que tiene varios balcones y niveles, con una arquitectura compleja, y él —por adaptar su música



✓ *Guatemex*, de Antonio O'Connell en colaboración con Eder Castillo y René Hayashi (Río Suchiate, frontera México-Guatemala, 2006). © Archivo de Antonio O'Connell.

EL ESPACIO TEATRALIZABLE EN LA MÚSICA

La última pieza grande que escribí —*La hoja y la luna*, basada en un poema de e. e. cummings— la hice para un grupo de cantantes, un conjunto de siete voces y siete instrumentos, pero en vez de estar colocados los instrumentos por familias y las voces aparte, están sentados en parejas y cada cantante adopta la teatralidad, o la dramaturgia más bien, de cada instrumento: tengo a una soprano sentada con un oboe, o a una mezzo sentada con un clarinete, y al tenor junto a una viola...

El tema de la dramaturgia en la música establece un código de complicidades entre lo absoluto del sonido y el escucha. En la ópera esto es muy evidente, en *La bohème*, por ejemplo, en la escena de la muerte de Mimí, ninguno de los personajes se da cuenta de ello, sólo la orquesta: la música y el espectador crean una tensión espectacular particular, una tensión de dramaturgia musical. El espacio es, entonces, el sitio para que se manifieste esa dramaturgia, para que se reúna algo absoluto: la música con el escucha.

II. ANTONIO O'CONNELL

UN ESPACIO CONTIENE A OTRO ESPACIO, QUE CONTIENE A OTRO,
QUE CONTIENE A OTRO...

El espacio, más que un concepto o definición, lo pensaría como todo aquello que no está ocupado. Como artista, pienso que el espacio es



TEATRO FUERA DEL TEATRO

donde existimos y que, tal vez, a través de ese espacio empezamos a entender lo que somos al habitarlo, al vivirlo. El espacio siempre ha existido, es un vacío permanente que está siendo ocupado constantemente por objetos o cosas o personas...

CUANDO EL ESPACIO SE SALE DEL CUADRO...

El espacio siempre se ha ido transformando. En el caso de las artes visuales se ha ido transformando a partir de que los artistas de la pintura empiezan a rebasar el bastidor. El hecho de incorporarle objetos a la obra para salir de ese bastidor los involucra en el espacio de la galería, los lleva a la acción y de ahí sale la intervención hacia las instalaciones y pasan de las dos dimensiones a la tercera o a la cuarta... inclusive a ocupar toda el área de exposiciones para que el espectador pueda recorrer el espacio. En ese sentido, el espacio es todo lo que puedes intervenir.

LA CIUDAD Y LOS ESPACIOS DE LO SOCIAL

A mí me gusta mucho pensar en la ciudad como si ella fuera para mí ese bastidor, donde uno está creando todo lo que tiene a su alrededor; no se piensa en una limitante, sino en que todo puede ser parte de una creación continua.

Yo comencé trabajando con el espacio en la forma tradicional de mi formación como arquitecto. Cuando me empiezo a salir de eso es cuando comienzo a cuestionar el sentido de la creación de ese espacio —el sentido de la arquitectura—, no sólo en el aspecto funcional de resolver necesidades habitables, sino el sentido trascendente que va más allá de lo evidente. Ahí entran también las preguntas por el arte, que tienen que ver con el sentido del espacio como un lugar para el enaltecimiento del espíritu, de lo que nos hace ser realmente humanos... En el arte contemporáneo encontré un nicho que se volvió un espacio de experimentación, en completa libertad, ahí es donde comienzo a rebasar los límites, en donde empiezo a experimentar con las esculturas que tienden a ser más instalaciones, pero que de todas maneras las concibo como arquitectura. Algunos de mis trabajos [como *Buscando a Dios*, en la Casa Lamm (2005), *Síntoma del virus* (2005) en la Casa del Lago, e *Inoculación* (2008) en el Ex Teresa], que no resuelven una función arquitectónica como tal, dejan sembrada la idea o el planteamiento de que puedes apropiártela para habitarla de alguna forma... y ésa es también la idea: que la obra, conceptual y espacialmente, quede abierta para que el espectador la termine mentalmente, que la cierre a como él quiera usarla o habitarla.

DEL TEATRO-TEATRO A LA TEATRALIDAD SOCIAL

La arquitectura en sí misma es la escenografía donde se desarrolla la vida contemporánea. La vida del ser humano, en sí mismo, siempre es teatral: jugamos diferentes roles y todos tienen una parte de teatralidad. Inclusive hay una serie de máscaras sociales que vamos poniéndonos con base en las influencias, la educación que vamos recibiendo. En todo esto el escenario es la ciudad, y la arquitectura se convierte en esta escenografía. Las esculturas que he estado realizando las percibo en ese sentido, de pronto son como intervenciones

dentro de la escenografía de la ciudad, empiezan a formar parte de ella, pero rompen con lo cotidiano, rompen con lo que estás acostumbrado a ver. En una puesta en escena, uno pone la escenografía y el teatro es una estructura, un espacio contenedor de ella. De la misma forma, un museo se vuelve el espacio contenedor, o la envolvente de un espacio contenedor, para las artes... y la ciudad se vuelve el espacio contenedor para todo.

EL ESPACIO REAL QUE ES ESPACIO SIMBÓLICO

Para mí ha sido una búsqueda personal el entender el entorno en el que vivo, como no creo que el espacio sea sagrado, mi idea ha sido, más bien, plasmar reflexiones en torno al sentido de nuestra vida, en torno a qué hemos hecho mal. Es una reflexión sobre por qué la humanidad está como está, y de ahí la noción de virus que he desarrollado (y que se expresa en las intervenciones a los espacios públicos mediante la creación de artefactos-monstruos-máquinas) y que es el reflejo de este sistema de producir, crear y poseer objetos que hemos inventado y que realmente no nos lleva a ninguna trascendencia y cuya posesión nos esclaviza.

Todo esto es un absurdo, nosotros somos como un virus que se va expandiendo y va destruyendo la naturaleza, pero al mismo tiempo creo que el virus y la contaminación está en nuestras almas y en nuestro espíritu. Las estructuras que yo creo son como una virulencia que se apodera de la arquitectura, de la escenografía de la ciudad, por eso hablo mucho de la contaminación, de la inoculación y bueno... al final el virus es un virus del alma que se expresa en el espacio, que necesita el espacio para ser.

HILDA SARAY GÓMEZ GONZÁLEZ. Periodista e investigadora teatral, actualmente es vicepresidenta de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral.



EL ARTISTA COMO TESTIGO*

Rolf Abderhalden Cortés

Soy solamente un portavoz del proyecto al que voy a referirme, uno de sus muchos autores, uno de sus muchos actores. Este proyecto, que forma parte del trabajo que hemos realizado con Heidi Abderhalden desde hace veinte años en Mapa Teatro, vincula a un grupo muy diverso de personas, artistas y no artistas, de distintos ámbitos y disciplinas. Y vincula también a una zona muy significativa de Bogotá, el Barrio Santa Inés-El Cartucho. En este lugar —hoy desaparecido del mapa de la ciudad—, Mapa Teatro realizó entre el año 2001 y 2005 un proyecto artístico transdisciplinar: el Proyecto C'úndua. Este proyecto, que pone de manifiesto las estrechas relaciones que pueden tener el arte y la realidad, el teatro y la ciudad, la presentación y la re-presentación, tuvo una resonancia singular por sus características e implicaciones, tanto de orden estético como político, antropológico y sobre todo de orden humano, *relacional*; de hecho, el Proyecto C'úndua podría inscribirse en la esfera de lo que actualmente algunos teóricos del arte llaman *arte relacional*.¹

En 1998 la administración distrital emprendió un ambicioso plan de renovación urbana en Bogotá y para ello tomó decisiones radicales que tuvieron consecuencias importantes sobre la configuración urbana y social de la ciudad y, en particular, de la zona Centro. En ese momento el Barrio Santa Inés, conocido genéricamente como El Cartucho, constituía un lugar estigmatizado, cargado no sólo de una larga y rica historia urbana, sino también de una infinitud de mitologías que nos acompañaron a todos; para mí, el Barrio Santa Inés, que apenas conocía desde mi lejano barrio del norte, fue motivo de miedos y fantasías en mi infancia: era un lugar específico del miedo, *el centro de temor*, de la ciudad.

* Charla realizada en diciembre de 2006 en la Academia Superior de Artes de Bogotá.

¹ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Les Presses du Réel, Paris, 2000.

El Barrio Santa Inés, hoy un hueco en la memoria colectiva de nuestra *urbis*, tiene una larga historia: es uno de los barrios *fundacionales* de Bogotá. Con la decisión tomada en 1998 de demolerlo completamente, de hacer *tabula rasa* para construir en su lugar un parque, un hueco cubierto de verde, se ha puesto fin a una parte de nuestra historia, de nuestra historia social y urbana que es, en definitiva, una historia de *modos de hacer*, de prácticas sociales inéditas, de historias de vida irremplazables, de inigualables historias de sobrevivencia. El fin de la historia de una *singularidad* local que deviene, al desaparecer, un no-lugar, homogéneo y global.

En El Cartucho, esa calle flotante bajo la cual se conoció todo un barrio, se generó lo que Giorgio Agamben denomina: un *campo virtual*. Agamben entiende por campo virtual aquel espacio físico en el cual el establecimiento legitima un *estado de excepción*: una porción de territorio queda entonces por fuera del orden jurídico establecido. En este campo virtual de la ciudad se organizó un *modus vivendi sui generis*, con sus propias leyes y sus propias reglas, bajo la mirada ciega del Estado. Allí vivió y sobrevivió, durante décadas, una comunidad humana muy heterogénea: recicladores, bodegueros, pequeños comer-

ciantes, prostitutas, hombres solos y familias; pero también, por las condiciones económicas favorables de las múltiples formas de hospedaje y alojamiento que se desarrollaron en la zona, inmigrantes de otras regiones de Colombia, desplazados por el hambre o la violencia. Debido a ese particular estado de excepción que la caracterizaba, la zona se convirtió en un punto estratégico de la ciudad para toda suerte de negocios y transacciones, legales e ilegales, pero también para el desarrollo de las actividades más ingeniosas de la *economía del rebusque*.

Entre los años 2001 y 2005, Mapa Teatro-Laboratorio de Artistas desarrolló en este preciso lugar un proyecto artístico. En 2001, a nuestra llegada a Santa Inés-El Cartucho, el equipo de Mapa Teatro se confrontó con la visión de un paisaje urbano parcialmente devastado. La construcción de la primera fase del Parque Tercer Milenio avanzaba paralelamente a la negociación y compra de los inmuebles restantes. La imagen aterradora de la demolición de las casas desalojadas despertó inmediatamente en nosotros un deseo y un impulso: detener el tiempo, no dejar borrar las huellas tangibles de la historia. El patrimonio arquitectónico de la ciudad se desplomaba ante los ojos de sus moradores y los nuestros.

A lo largo de esta experiencia demoledora, en todos los sentidos del término, íbamos tomando conciencia de que cada demolición de un inmueble iba borrando la perspectiva de una memoria fundamental —fundacional— de la ciudad. Una memoria arquitectónica y una memoria social y cultural pero también un patrimonio intangible, constituido por una narratividad que no cuenta sino con la oralidad como fundamento de existencia.

Nuestro proyecto inició con una primera acción artística que partía del mito de Prometeo: *Prometeo: 1^{er} Acto*. ¿Por qué recurrir



➤ *Prometeo: 2^o Acto* (2003), instalación en las ruinas del Barrio Santa Inés. © Fernando Cruz.

Testigo de las ruinas (2005), obra que transita entre la videoinstalación y el teatro documental.
© Ximena Vargas.



al mito? El mito es *el relato* por excelencia. Su naturaleza originaria hace de él un potenciador de relatos; éstos se repiten como los sueños, configurándose y desconfigurándose continuamente en una estructura móvil que siempre se vivifica. Los relatos de la comunidad eran para nosotros una parte sustancial de la arquitectura de la memoria del barrio. Una forma de resistencia ante el olvido, una posible huella entre las ruinas.

Prometeo es, junto al águila, la figura fundamental de este mito. Prometeo roba el fuego a los dioses para dárselo a los hombres. Prometeo transgrede una ley, un acuerdo pactado entre él y los dioses, al darle el fuego a los hombres. Cuando los dioses descubren que Prometeo ha transgredido la regla es condenado a un exilio en el Cáucaso: allí es encadenado a una piedra donde un águila se alimenta diariamente de su hígado. A su vez, Prometeo se alimenta de las heces del águila, manteniendo así un ciclo que hace posible la supervivencia, tanto del águila como la suya. Tres mil años después, los dioses deciden que el castigo ha sido suficientemente largo y envían a Heracles a liberar a Prometeo. Una vez en el Cáucaso, Heracles debe

Recorridos (2003), instalación en torno a la memoria del Barrio de Santa Inés.
© Fernando Cruz.

franquear el muro de hediondez que rodea a Prometeo antes de alcanzarlo para liberarlo. Esta imagen y la descripción de este lugar coincidía para nosotros con el paisaje devastado de Santa Inés-El Cartucho.

Este mito, traducido y reinterpretado por muchos autores de todos los tiempos, entre ellos Kafka y Gide, fue retomado por uno de los más importantes dramaturgos de nuestro tiempo: el alemán Heiner Müller. Este autor "posdramático" revisa el mito, lo actualiza pero, a diferencia de sus antecesores, lo coloca en una nueva perspectiva: una especie de tensión paradójica, una *contradicción* que hace que su fábula no pueda concluir de manera definitiva y unívoca.

Escogimos la versión del mito que hace Müller porque en ella Prometeo, una vez frente a Heracles, no está muy seguro de desear su liberación. Heracles no entiende cómo Prometeo no quiere ser liberado después de tan-



TEATRO FUERA DEL TEATRO

tos años y de tanto esfuerzo. Prometeo duda y señala estar acostumbrado al águila: no sabe si podrá vivir sin ella. Es en este punto, precisamente, en este *turning point* de la fábula que se genera el "centro de temor"² de la historia: Prometeo le tiene más miedo a la libertad que al pájaro.

Abandonar El Cartucho representaba para muchos de los habitantes la posibilidad de una liberación y, al mismo tiempo, un destierro. Así llegamos al lugar: con la intención de proponer a un grupo de pobladores del barrio lecturas posibles de este mito.

En este punto, me parece importante subrayar que el artista y el etnógrafo sostienen, desde un inicio, miradas y posiciones distintas sobre el mismo objeto o, en este caso, sobre los mismos sujetos. Por lo general, un científico social llega con *hipótesis* que serán objeto de verificación; el artista tiene, ante todo, *intuiciones* que le permitirán o no *hacer*



visibles objetos, prácticas, imágenes, relatos. Aunque esta oposición puede parecer hoy un tanto reductora debido a la óptica transversal que aplican actualmente en su trabajo tanto

² Expresión de Müller que designa el lugar en el texto donde se haya el *nudo* dramático.



✓
La limpieza de los establos de Augías (2004), proyecto de memoria urbana de la compañía Mapa Teatro. © Rolando Vargas.

artistas como investigadores sociales, es interesante observar que la finalidad o el *destino* de un proyecto como éste no hubiera sido el mismo desde la perspectiva de un “puro” investigador social.

Así, sin saber muy bien qué íbamos a hacer de todo esto y mucho menos cómo iba a terminar, nos acercamos a un pequeño grupo heterogéneo de la gran comunidad de El Cartucho, representado por mujeres y hombres de distintas edades, estratos socioeconómicos y procedencias. Con esta *comunidad experimental* llevamos a cabo, a lo largo de un año, un laboratorio de creación que tenía como punto de partida el texto escrito por Heiner Müller. Este texto funcionó tal como funciona un *ready made*: un objeto encontrado que es sacado de su contexto para ser interpretado y re-significado por una multiplicidad de lecturas, de miradas y de gestos. A medida que el texto se leía, cada uno iba reinventando su propio relato, reactualizando el texto original y reescribiendo su propio mito.

Al final de este laboratorio, que tomó la forma de un *laboratorio del imaginario social* como lo llamó Heiner Müller, una noche de diciembre de 2002 en un barrio semidestruido, se llevó a cabo un acto “performativo”, una *instala-acción*, con la participación de un grupo de habitantes: *Prometeo: 1^{er} Acto*. En esta presentación de carácter público, en la cual se encontraban muchas de las personas que habitaban el sector pero también otro público de la ciudad, se pusieron en escena los relatos y las narraciones visuales, sonoras y

...sin saber muy bien qué íbamos a hacer [...] y mucho menos cómo iba a terminar, nos acercamos a un pequeño grupo heterogéneo de la gran comunidad de El Cartucho [...] Con esta comunidad experimental llevamos a cabo, a lo largo de un año, un laboratorio de creación que tenía como punto de partida el texto escrito por Heiner Müller [su versión del mito de Prometeo].

gestuales nacidas de la experiencia del laboratorio.

Un año más tarde, en otra noche de diciembre de 2003, se presentó *Prometeo: 2^o Acto*, sobre las ruinas del barrio, miles de veladoras sirvieron para delimitar nuevamente calles y paredes de algunas casas de antiguos habitantes. En ausencia de toda huella, habíamos propuesto a

participantes, y un centenar de antiguos habitantes de Santa Inés-El Cartucho, bailaron al son de un bolero sobre las ruinas del barrio. Como cuando el dios Shiva baila sobre la destrucción: algo en la vida renace y se regenera.

La tercera acción artística de este proyecto se llevó a cabo en la sede de Mapa Teatro: una casa republicana de arquitectura muy similar a algunas de las casas del Barrio Santa Inés. La casa funcionó físicamente como una instalación, y simbólicamente como una metáfora del barrio: cada espacio activaba, a través de diferentes dispositivos de interactividad, una dimensión particular de la memoria viva de Santa Inés-El Cartucho. En el umbral de la puerta de entrada de la casa fue instalado el grito del “campanero” que se activaba con el paso de los visitantes. Restos de la última casa demolida —escombros, puertas, ventanas— se encontraban en el patio central de la casa, bajo dos proyecciones de video enfrentadas, en las cuales esa misma casa era, al mismo tiempo, demolida y reconstruida sin cesar (por la imagen editada al revés).

El reciclaje, una de las principales actividades de la economía informal de esta zona, estaba presente en otra habitación por medio de carros de reciclaje tradicionales: monitores de televisión sustituían los objetos de reciclaje con imágenes de distintos recorridos de recicladores por la ciudad. Una balanza permitía a los espectadores controlar su peso y, al mismo tiempo, ver su equivalente en material reciclado sobre una imagen proyectada.

El sonido, el olor, el tacto y la imagen de miles de botellas suspendidas en el techo de otra de las habitaciones de la casa, generaba en el visitante una experiencia sensorial y semántica, sencilla y compleja a la vez. La imagen proyectada de la fachada de la última casa demolida aparecía en una habitación vacía sólo al traspasar el umbral de la puerta. Al ingresar por esa puerta (un hueco en la pared) a la habitación siguiente, el espectador entraba —literalmente— al interior de una habitación: allí se podía ver, proyectada sobre una pared, la imagen de la habitación de uno de los antiguos habitantes del barrio, que la describía enumerando cada uno de sus objetos.

En otra habitación *vacía*, el visitante podía percibir grietas y huecos en las paredes: al acercarse a las grietas podía escuchar relatos



✓
 En el marco de *Prometeo: 2^o Acto*, al final se reunieron en las ruinas del barrio los participantes y antiguos habitantes en una celebración. © Fernando Cruz.

cada uno de los participantes escoger el lugar más significativo de la casa: algunos escogieron el dormitorio o la sala, otros el baño o la cocina, según la relación que hubiesen tenido con esos espacios. Instalamos allí, en ese fragmento temporalmente *re-construido* de barrio, los muebles y los objetos escogidos y, allí mismo, se *re-instaló* cada uno de los participantes por espacio de una noche. Pequeñas acciones, individuales y colectivas, alternaron con proyecciones de video sobre grandes pantallas que daban cuenta de lo que había sucedido, durante un año, tanto en sus vidas como en el barrio. Al final, el grupo de

Presentado en escenarios teatrales o museos, pero también en espacios no convencionales, *Testigo de las ruinas* reúne en un dispositivo de cuatro pantallas en movimiento, las imágenes, los testimonios y los relatos de antiguos habitantes de la zona antes, durante y después de la desaparición del Barrio Santa Inés y de la aparición de un no-lugar, el Parque Tercer Milenio.

(sonoros) con las voces de antiguos habitantes que narraban historias relacionadas con sus cicatrices; al acercarse a los huecos podía ver esas cicatrices proyectadas sobre la pared de la habitación contigua. Al salir de allí, se encontraba en un corredor cerrado por numerosos guacales que bloqueaban el paso. Entre éstos, un monitor de televisión permitía ver la acción de reciclaje de los mismos guacales y el recorrido del reciclador por distintos lugares de la ciudad. Finalmente, el espectador ingresaba en una última habitación donde encontraba viejas radios iluminadas que emitían, cada una, un relato particular sobre la vida del barrio.

La cuarta acción, *La limpieza de los establos de Augías*, inició en 2004 con la construcción del Parque Tercer Milenio, y fue realizada en dos lugares de la ciudad: el lote del antiguo barrio Santa Inés, donde se construía el Parque Tercer Milenio, y el Museo de Arte Moderno de Bogotá. El título de la obra hace referencia nuevamente a una narración mítica: "Los trabajos de Heracles", uno de los cuales es "La limpieza de los establos de Augías". Esta obra, una video-audio-instalación, enlaza en tiempo real los dos lugares, llevando al espacio del museo dos imágenes del lote en construcción: la imagen de la valla que lo encerraba y el interior del lote en proceso de construcción. En uno de los costados de la valla se instalaron doce monitores de televisión que transmitían en un *loop* la grabación de la demolición de la última casa de El Cartucho, en el llamado "Callejón de la Muerte". Frente a esas doce "ventanas del pasado", se construyeron tres

columnas que contenían una cámara cada una. El registro directo de la cámara era transmitido, vía internet, a la sala del Museo, donde era proyectada, a escala real, sobre una gran pared. Otra cámara fue instalada en la terraza del único edificio que no fue demolido (Medicina Legal): desde allí se registraba, también en tiempo real, el proceso de construcción del parque que era un proceso invisible para el público de la ciudad.

Había, pues, un ir y venir entre el lugar original del proyecto, Santa Inés-El Cartucho, y un lugar de destino público como el museo, en el marco del Salón Nacional de Artistas. Sin embargo, en ninguno de estos espacios se podía abarcar por completo el proyecto. Aquellos que querían ver la transmisión tenían que desplazarse hasta el Museo y quienes querían ver el objeto real y la instalación tenían que trasladarse hasta el Parque. Este ir y venir entre dos espacios físicos de la ciudad implicó igualmente un desplazamiento en el tiempo: un continuo movimiento entre las imágenes del pasado y las imágenes del presente; no un ejercicio mecánico del recuerdo sino una experiencia dinámica de la memoria, entendida ésta en el sentido de Benjamin, como "constelación" de tiempos heterogéneos.

Asimismo, el proyecto generó un movimiento de personas entre un lugar de la ciudad y otro: obreros y antiguos habitantes del Barrio Santa Inés-El Cartucho visitaron por primera vez el Museo de Arte Moderno de Bogotá y visitantes usuales del Museo se desplazaron, por primera vez, al antiguo Barrio Santa Inés.

También, contrario a lo que muchos pensaron, la instalación que se hizo sobre la valla con los doce monitores de televisión permaneció intacta hasta el final de la exposición: para los residentes de la zona, las imágenes tenían más valor que los objetos. La necesidad simbólica primó sobre la necesidad económica.

➤ *Prometeo: 2º Acto.*
© Fernando Cruz.



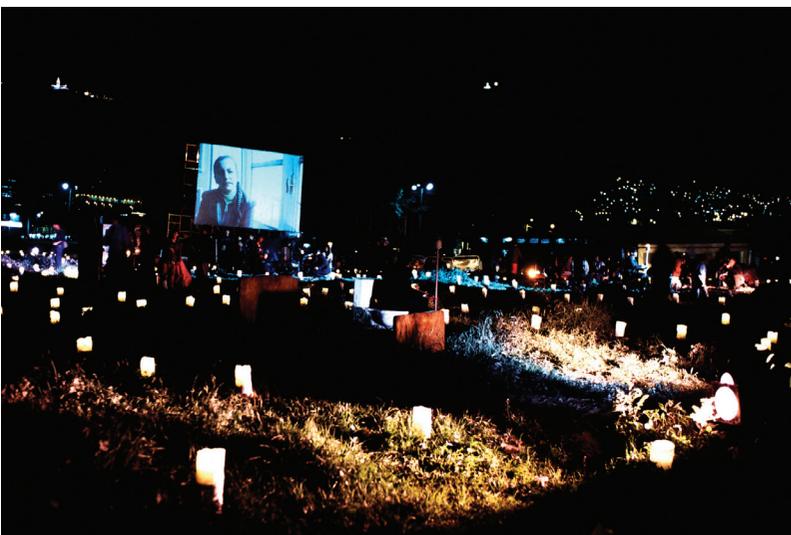
TEATRO FUERA DEL TEATRO

Éste fue un proyecto en construcción, como la obra, que culminó con la inauguración del Parque Tercer Milenio en agosto de 2005. Con todo el material reunido desde el comienzo de las demoliciones en 1998 hasta la finalización de los trabajos del Parque en 2005, realizamos un último proyecto artístico: *Testigo de las ruinas*.

Este montaje, que combina audiovisual y *performance*, condensa nuestra experiencia como *testigos* de uno de los proyectos urbanísticos más ambiciosos de la ciudad en el umbral del fin del segundo milenio. Sintetiza nuestra opción como artistas confrontados a las grandes paradojas de lo real: nuestro rol testimonial. Presentado en escenarios teatrales o museos, pero también en espacios no convencionales, *Testigo de las ruinas* reúne en un dispositivo de cuatro pantallas en movimiento, las imágenes, los testimonios y los relatos de antiguos habitantes de la zona antes, durante y después de la desaparición del Barrio Santa Inés y de la aparición de un no-lugar, el Parque Tercer Milenio. Ante y a través de la mirada de la última habitante de El Cartucho, que realiza en vivo la misma acción de sus últimos años en el Barrio (preparar arepas y chocolate), asistimos a la ceremonia de despedida de un episodio importante de la historia de nuestra ciudad. Este acto de despedida constituye, sin embargo, un acto de resistencia frente al olvido y la desaparición de la huella. La vitalidad de esta mujer, su carcajada final en medio de la soledad del Parque, son un testimonio contundente de la fuerza vital de los seres humanos frente al desastre producido por las arbitrariedades del poder.

El Parque Tercer Milenio fue ganador del premio al mejor proyecto en espacio público de la Bienal de Arquitectura en Colombia en 2006. El tiempo responderá a la pregunta: ¿qué se premió aquí, un parque o un cementerio?

ROLF ABDERHALDEN CORTÉS. Artista transdisciplinar y director de teatro. Codirige con Heidi Abderhalden la compañía Mapa Teatro-Laboratorio de Artistas, y juntos dirigieron recientemente en México *Ni el sol ni la muerte pueden mirarse de frente*, de Wajdi Mouawad, para la Compañía Nacional de Teatro. Es gestor y coordinador académico de la maestría interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas de la Universidad Nacional de Colombia.



UN TEATRO DE PROXIMIDAD: DE LA CALLE A LO ÍNTIMO

Arnaud Charpentier

POR QUÉ HACER TEATRO DE CALLE: TEATRO Y PÚBLICOS

El arte es capaz de cambiar
las mentalidades.
El arte es a la sociedad
lo que la clorofila a la naturaleza.

¿Cómo empecé a hacer teatro de calle? ¿Qué nos empujó, con los compañeros de la Biznaga Teatro: Dora García, Vladimir Bojórquez, Juliette Schmitz y Mardonio Carballo entre otros, a lanzarnos en esta aventura, aquí en el D. F., a pesar del desprecio a esta forma teatral? Hay que decirlo, todos venimos del teatro “convencional”, del teatro de sala, no somos artistas callejeros. Sin embargo, hemos sentido la misma urgencia de tomar por asalto la ciudad, con arte. Por mi parte, debo confesar que desde que estoy aquí, siento de manera muy fuerte algo que no había sentido antes, cuando estaba en Francia: un sentimiento de lo absurdo de nuestra labor teatral, desconectada de la realidad, demasiado alejada de la mayoría de la población, encerrada en un círculo de *connaisseurs*.

Nuestra actividad está ligada de manera íntima a la sociedad, se inserta en ella, necesita del público. Ahora bien, al público no le importa. Veo dos soluciones: dejamos de hacer teatro, de pedir dinero público para algo que no afecta a nadie o, por el contrario, intentamos encontrar un sentido a nuestra presencia haciendo explotar las barreras del teatro, yéndonos al encuentro de la población.

Los dormilones en el andén, la Biznaga Teatro.
© Roberto Blenda.

Reconozco que no pertenezco a una tradición de arte callejero, pero quiero participar en el surgimiento de una escena alternativa popular de calidad. Es urgente, para todos, para nosotros como comunidad artística en crisis y para el público, carente de referencias en materia de cultura.

Decidir no encerrar la cultura en los teatros y los museos es reafirmar que nos pertenece a todos, que está viva, en movimiento. No basta con decirlo, hay que demostrarlo. Tenemos, más que nunca, que dar muestras de generosidad y apertura.

¿Con qué teatro sueño? Con un teatro que se dirija tanto a la gente culta como a los públicos vírgenes de toda experiencia teatral, o a los supuestos “vacunados” del teatro, quienes han tenido una experiencia tan desafortunada que decidieron, tal vez con razón, no meter un pie en un teatro mientras vivan; a los jóvenes, los ancianos, a las clases desfavorecidas y a los más favorecidos también (no nos equivoquemos: las clases altas no asisten más a los teatros). Un teatro que se inserte en nuestras vidas, que “agite” el pensamiento, que ponga en duda las certidumbres, un teatro que irrite, desestabilice, sorprenda. Eso mismo que el teatro *instalado* —perdón por llamarlo así— olvida la mayoría de las veces.

El teatro de calle es una forma que se inscribe en el presente, en una sociedad y un contexto particular, es un teatro que responde a lo cotidiano, a la actualidad, y que abre la posibilidad de un diálogo. En pocas palabras, un teatro que asume su papel ciudadano y social.

Pero cuidado, hablamos aquí de algo muy lejano a la animación de calle. El teatro de calle al que nos referimos es, en sí, un acto político, un acto subversivo, y es, sobre todo, una propuesta estética.

Pongo en duda también esta idea de teatro para las masas, tan querida por los políticos de la cultura, porque pienso que no se trata de una carrera con el objetivo de abarcar demagógicamente al mayor número de individuos, cueste lo que cueste. No, el verdadero reto está en otra parte: dentro de la multitud, el teatro callejero puede dirigirse a unos cuantos. Nosotros, en la Biznaga, consideramos que lo importante está más en la calidad de relación con el espectador: una sola persona tocada en medio de la muchedumbre, es lo que llamamos teatro de *proximidad*, un diálogo íntimo entre el actor y el paseante vuelto espectador.

El teatro de calle no es un género menor. A lo largo de estos años, se ha vuelto para mí la única forma de teatro que me ayuda a creer en el teatro...

2003-2007: EN BUSCA DE UN TEATRO
FUERA DE LOS TEATROS

Llegado hace 6 años a México, emprendí junto con Dora García el proyecto de desarrollar una compañía independiente, la Biz-

Los nuevos servicios del Metro (2003), intervención teatral en que los actores entraron a los vagones en pijama y con almohadas para que los usuarios les leyeran para dormir. © Roberto Blenda.



Después de *Bancs Publics*, mi visión de la ciudad cambió por completo, y el entorno urbano se volvió a mis ojos un gran escenario potencial. Soñaba con repetir la experiencia revisitando nuevos lugares, en la infinidad de los que una ciudad como la de México puede ofrecer. Fue entonces cuando nuestra mirada se volteó hacia el Metro...



TEATRO FUERA DEL TEATRO



✓ El CCRJ en la 1ª Campaña de Vacunación Cultural. © Roberto Blenda.



✓ Los actores de la Biznaga dando la bienvenida a los usuarios del Metro Chabacano. © Roberto Blenda.

naga Teatro. Los pocos recursos con los que contábamos nos empujaron a hacer un teatro sencillo, esencial, imaginativo y práctico. Es la línea que seguimos en nuestras dos primeras creaciones: *Según se cuenta... la historia del teatro contada por un solo actor* (2004) y *Molière, el hipocondríaco* (2005). Dos propuestas que podían adaptarse a priori a cualquier condición de representación, ya fuera en teatros, patios, gimnasios, plazas públicas, etcétera.

A finales de 2005 nació *Sartre... ¿se equivocó?*, a raíz de un pedido especial de la Feria Internacional del Libro de Guadalajara. Este espectáculo, creado en conjunto con Alain Kerriou, estuvo de gira recorriendo la República, como una *no-conferencia*, en auditorios de conferencias de diversas universidades. Los estudiantes no sabían a qué tipo de evento iban a asistir, además la representación empezaba con un verdadero relato biográfico de la vida de Sartre, con diapositivas a la antigüita, digno del más aburrido curso magistral de la Facultad! Éste fue nuestro primer ensayo para confundir teatro y realidad y jugar con sus fronteras.

Esos tres espectáculos fueron presentados después en varias temporadas en diversos teatros de México, se convirtieron en tres formas acabadas de teatro de sala. Sus procesos de creación han sido para mí las premisas del

teatro que desarrollamos unos años después, replanteándonos la esencia del hecho teatral.

PRIMEROS PASOS EN LA PLAZA PÚBLICA

Bancs Publics: en el Jardín de los Amorosos (plaza Río de Janeiro, Colonia Roma, abril de 2007), deambulación poético/escénica, una cita amorosa en una de las más bellas plazas de la ciudad. La embajada de Francia nos pidió realizar a gran escala una manifestación para festejar la poesía; más de cuarenta artistas fueron invitados. Transformamos la plaza Río de Janeiro en el país del amor por una noche. Cada espectador pudo escoger su camino, teniendo como única referencia un mapa que lo guiaba; diversas islas, metáforas de las estaciones del amor le esperaban: el Bosque de la Seducción, el Claro de las Fantasías, el Nido de Amor, la Cascada del Deseo y también las Frondas del Rencor, el Llano de la Indolencia, la Laguna de la Melancolía, siete estancias hasta el amor. Cada estación fue un montaje poético. Siete espectáculos de siete minutos cada uno ocurriendo simultáneamente, y que se repetían siete veces "para que todo aquel que mire, se sienta siete veces amado".

Ya no era un simple espectáculo, era toda una fiesta! Una idea del teatro que considero muy importante, porque el teatro tiene que

ser eso, ante todo, una fiesta. En este caso la fiesta del amor y la poesía.

Sin saberlo, estábamos dando una nueva dimensión al lugar. En el mismo lugar de siempre, sucedía algo extraordinario que lo cambiaba por un momento y para siempre. Para el espectador no será jamás el mismo lugar. Para nosotros tampoco, y además, encontramos el teatro que queríamos hacer...

2007-2009: INTERVENCIONES Y ASALTOS A LUGARES PÚBLICOS

Después de *Bancs Publics*, mi visión de la ciudad cambió por completo, y el entorno urbano se volvió a mis ojos un gran escenario potencial. Soñaba con repetir la experiencia revisitando nuevos lugares, en la infinidad de los que una ciudad como la de México puede ofrecer. Fue entonces cuando nuestra mirada se volteó hacia el Metro, porque es un lugar de tránsito, de muchedumbres, "virgen".

La idea de montar un pequeño escenario y pretender presentar un espectáculo, por corto que fuera, me parecía en un principio imposible; de hecho, pensaba que nadie se tomaría un tiempo para pararse a verlo (me acordaba del experimento llevado a cabo cuando Joshua Bell estuvo tocando varias sonatas de Bach en el Metro de Washington, sin provocar mayor interés por parte de los

La intervención significa introducirse en la cotidianidad y hacer surgir lo extraordinario, confrontando las realidades.

La intervención es un acto subversivo:
es tomar por asalto el lugar público,
provocar con teatro un escándalo artístico.

El Comando Cultural de Reacción Inmediata en Guanajuato. © Archivo de la Biznaga Teatro.



usuarios!). No, prefería inventar una forma en movimiento, sorpresiva, que llamara la atención de los transeúntes. En este punto fue que apareció con toda su fuerza la idea de un teatro de *intervención*.

La intervención significa introducirse en la cotidianidad y hacer surgir lo extraordinario, confrontando las realidades. La intervención es un acto subversivo: es tomar por asalto el lugar público, provocar con teatro un escándalo artístico.

LOS NUEVOS SERVICIOS DEL METRO
(SEPTIEMBRE 2007)

“¿A usted le gustan los servicios de primera clase? ¿Le gusta llegar a un lugar limpio y ser bien recibido? Servicios de estrella de cine a sus pies. Sean, pues, todos bienvenidos.”

Una alfombra roja bajo las escaleras del metro Chabacano en espera de los usuarios, donde nuestros sobrecargos se preparan para recibir a sus clientes preferenciales: *champagne*, aire acondicionado personalizado, información a sus oídos, estética unisex trashumante, TIM (Transporte Interno Metro), servicio de seguridad VIP, son algunos de los servicios disponibles.

Frente a las escaleras eléctricas se ha colocado el importante dispositivo de relajación *playa metro*. En el traslado, nuestros agentes no resistieron la tentación de convertir un vagón de *1ª clase*, con servicios personalizados.

Mientras estábamos allí, queríamos aprovechar para probar otras locuras: un coro de barrenderos poéticos en el Corredor de la Ciencia de la estación La Raza, así como un *happening* de novias perdidas en los vagones del Metro, un gran momento de teatro!

La noche siguiente, nuestros actores entraron de puntitas y en pijama en el vagón, con almohada y libro de cabecera para que los usuarios les leyeran una historia o un poema, a fin de que pudieran conciliar el sueño. Sonámbulos-insomnes caídos de la cama y buscando refugio en la tibieza de los vagones. Toda la gente en el vagón se puso a leer! Un momento muy

➤ *Happening* de una novia perdida en el Metro como una forma de intervención artística de espacios públicos, la Biznaga Teatro (2007). © Roberto Blenda.

emotivo, donde la palabra fue susurrada de oído a oído, de estación en estación.

Cambiar el ritmo de un lugar a una hora precisa hace que la vida corra más lento, la gente acepta olvidar unos segundos, tal vez unos minutos, sus preocupaciones, para dejarse llevar por otras percepciones y otros pensamientos. Hacer propia la historia de otros, hacerse de algo que viene de otra parte, un poema, una historia de amor y dejarse conmover por una imagen, una presencia, una emoción, una mirada nueva hacia la belleza.

CCRI: COMANDO CULTURAL DE REACCIÓN INMEDIATA
O 1ª CAMPAÑA DE VACUNACIÓN CULTURAL

A finales de noviembre de 2007, hicimos nuestra segunda intromisión en el Metro, con un comando de médicos, un grupo de especialistas en misiones delicadas, que interviene en casos de extrema urgencia, cuando los niveles culturales de la población bajan peligrosamente. En cubículos colocados en las estaciones Chabacano y Balderas, nuestros doctores atendieron a centenas de pacientes, que se formaron para recibir su inyección. De noche, el comando invadía los vagones de la Línea 3 para proporcionar vacunas culturales masivas. Una intervención evidentemente humorística pero que pretende sensibilizar sobre un problema muy profundo.

Esta intervención se repitió varias veces fuera del Metro, y se fue adaptando a nuevas condiciones, intervino en universidades, ferias del libro y fue presentada en el Festival Internacional de Teatro de Calle de Zacatecas en 2008.

PATRIAMEX, S. A.:
INTERVENCIÓN EXPERIMENTAL
EN MONUMENTOS HISTÓRICOS
(SEPTIEMBRE 2008)

Hemos querido ser capaces de reaccionar ante la actualidad de la sociedad. Se hablaba mucho en esta época no de la gripa del puerco, sino de la privatización del petróleo, y nos pareció interesante evocar este fenómeno de privatización de los bienes públicos, el capitalismo voraz, el hecho de que hoy todo se compra y se vende... ¿la cultura también?, ¿también el patrimonio de una nación?

Entonces salieron a las calles nuestros agentes inmobiliarios, de la sociedad PatriaMex, S. A., con su gran lona donde se podía leer:

...¿cómo profesionalizar este tipo de teatro aquí en México en el contexto actual? Diría que se trata del mismo problema que conocen todos los teatros, pero aún más agudo.

El horizonte parece brumoso. Si tomamos en cuenta el desconocimiento casi total de este fenómeno teatral por parte de las instituciones, por parte del medio teatral, y por supuesto del público [...] la tarea es enorme.

SE VENDE. Empezamos a vender las fuentes de Álvaro Obregón, en la colonia Roma: pocos compradores interesados. Entonces emprendimos vender el Monumento a la Revolución: dos compradores potenciales. Después, probamos el Palacio de Bellas Artes y por fin vendimos el Templo Mayor por partes.

Indignación de los paseantes, por supuesto! Y la policía constantemente sobre nosotros. En efecto, es un tipo de intervención que se hace sin pedir permiso a nadie. Intente usted pedir un permiso a la Delegación para que lo deje poner en venta sus monumentos históricos!

HACER TEATRO DE CALLE EN MÉXICO

Ahora pregunto: ¿cómo progresar en esta dirección? Por mi parte, tengo la impresión de haber abierto un camino, y veo que hay muchas posibilidades. Desgraciadamente, observo que nuestra realidad no ha cambiado a lo largo de los años, y seguimos trabajando en condiciones más que precarias, gracias a la buena voluntad de un grupo que cree en esta aventura; son pocos los que soportan todas las vicisitudes.

En efecto, el problema mayor reside en el financiamiento de este tipo de teatro: aquí no existe taquilla, y ni hablar —por lo menos para nosotros— de pasar el sombrero al final de la función. Entonces, podemos seguir trabajando, diría yo casi como *amateurs*, contando con la buena voluntad de los cuates, y rezando a los dioses para que nos paguen de vez en cuando en algún festival o alguna manifestación. Pero la pregunta sigue: ¿cómo profesionalizar este tipo de teatro aquí en México en el contexto actual? Diría que se trata del mismo problema que conocen todos los teatros, pero aún más agudo.

El horizonte parece brumoso. Si tomamos en cuenta el desconocimiento casi total de este fenómeno teatral por parte de las instituciones, por parte del medio teatral, y por supuesto del público, y puesto que estamos obligados a formar a los actores en este ejercicio —porque no es un teatro que se aprenda en la escuela (y es mejor así!)—, la tarea es enorme. Conocemos verdaderas dificultades para asentar nuestro trabajo, para mantener a nuestros actores y así poder progresar.

Si queremos elevarnos al nivel de las compañías internacionales, tenemos que encon-

trar las condiciones necesarias para este trabajo, y si no las hay tenemos que inventarlas. Todas las compañías del mundo hoy reconocidas —podemos citar la Royal de Luxe en Francia o la Fura dels Baus en España— empezaron hace dos o tres décadas con formas muy sencillas (contestatarias, eso sí), y han encontrado poco a poco una respuesta de las instituciones. Hoy tienen apoyos suficientes para poner en marcha proyectos realmente gigantescos. Pero, para no irnos a casos tan excepcionales, existe en Francia, España, Inglaterra y Alemania una cantidad impresionante de compañías de teatro de calle, grandes y pequeñas, que pudieron surgir gracias a los apoyos federales, de los estados, de las municipalidades y las redes culturales interesadas en promover este teatro.

Las formas son muy variadas: proezas acrobáticas, maquinarias gigantescas, instalaciones, espectáculos itinerantes, teatro de objetos, danza de calle, parodias contestatarias... Una riqueza increíble. Las propuestas artísticas son cada vez más atrevidas, el público se vuelve cada vez más exigente. Grandes festivales de teatro de calle —como el de Aurillac, Francia, que se desarrolla cada año en agosto— son la prueba de la vitalidad de esta disciplina, y atraen a un número creciente de



TEATRO FUERA DEL TEATRO

espectadores. El teatro callejero contemporáneo es un fenómeno mundial!

Afirmo que se puede hacer teatro de calle aquí, en México; un teatro de calle y en la calle accesible a todos los públicos y de calidad. Existen algunas pruebas, y el Festival de Teatro de Calle de Zacatecas es una de ellas.

Dicho sea de paso, nuestro teatro occidental nació, hace siglos, en la plaza pública —pienso en el carnaval en las grandes fiestas religiosas y paganas—. Podemos reencontrar el fervor de esas grandes concentraciones humanas, y el teatro puede retomar su papel si se desea. Es responsabilidad de nosotros, gente de teatro, combatir para recordar la utilidad de nuestro arte al servicio de una sociedad carente de cultura.

Amigos teatreros, deprimidos por las consecuencias desastrosas del pánico mediático, es el momento de salir a las calles.

ARNAUD CHARPENTIER. Actor y director francés, instalado en México desde 2003. Ha sido director artístico de la Biznaga Teatro de 2003 a 2009.

Barrenderos poéticos, la Biznaga Teatro, intervención en la que un grupo de barrenderos forman retablos vivos en las instalaciones del Metro. © Archivo de la Compañía. ▲



IMPROVISACIÓN Y EXPLORACIÓN DE ESPACIOS

REFLEXIONES SOBRE CARPA THEATER

Miguel Ángel Gaspar dialoga con Claudia Mader

Edición de Rubén Ortiz

LA IMPROVISACIÓN COMO *MODUS VIVENDI*

M. A. G.: Carpa Theater existe desde hace 21 años y, en general, las condiciones financieras nos han obligado como grupo a trabajar de cierto modo, a mantenernos de cierto modo. Por ahí del año 2000 fue cuando empezaron a negarnos el financiamiento. Entonces queríamos mantener cuando menos una especie de grupo de entrenamiento y exploración, sin tener concretamente la certeza de que buscaríamos la improvisación como forma escénica, eso se fue dando a partir del trabajo y la necesidad. Sea como sea, la improvisación fue para nosotros, desde el principio, hace 21 años, la base sobre la cual construíamos, la única manera creativa de abordar al trabajo creativo.

La improvisación me encanta. Alguna vez en una entrevista dije que he tenido la suerte de ver improvisaciones impresionantes, tanto con Carpa Theater como con muchos otros grupos. En realidad, las imágenes que dirigen mi trabajo tienen más que ver con lo que llevo a ver en improvisaciones que con lo que veo en un escenario ya como puesta en escena. He visto cosas que no me puedo explicar, para las que no tengo palabras pero que me fascinaron al punto de que empecé a pensar:

“¿Por qué no es posible lograr en una puesta, cuando fijas el trabajo escénico, esas cosas que surgen en una improvisación?”. Y éste es seguramente uno de los puntos de partida de la exploración que estamos haciendo.

MODELOS DE IMPROVISACIÓN

M. A. G.: Después de las dos puestas grandes del grupo, que fueron *De memoria* y *Fausto* —que de hecho fueron el final del trabajo escénico más o menos normal—, empezamos a trabajar en modelos de improvisación como una especie de estructura o construcción donde puedes apoyar la imaginación. Al principio de esta nueva fase, nos interesaba más que nada el espacio teatral, el escenario vacío, pero como potencial para el trabajo escénico. Partíamos de la reducción más extrema. Por ejemplo, para un proyecto trabajamos con sólo dos elementos: con el caminar y el estar parados. Siempre con un grupo bastante grande, de 7 a 9 personas. Luego fuimos agregando más elementos, como estar acostados boca arriba o estar sentados, y sumar afirmaciones verbales. Con estos pocos elementos, construimos modelos de improvisación y nos metíamos a espacios teatrales para comprobar los modelos frente al espectador.

DISEÑO DE PAISAJES

M. A. G.: Luego apareció el proyecto topográfico del Tanzquartier Wien, al que me invitaron. Ahí la idea era que yo trabajara en un distrito de la ciudad, y decidí que no sólo trabajaría allí, sino que trasladaría el trabajo que hicimos con Carpa al distrito 19. Así, transferimos los ensayos a espacios públicos, explorando y experimentado respecto a qué podíamos mantener de nuestros modelos de improvisación del espacio escénico y qué necesitaríamos cambiar para los espacios públicos. Y ahí empezó lo que ahora llamamos *Diseño de paisajes* (*Landschaftsgestaltungen*). El distrito 19 de Viena es un distrito con muchos parques, mucho bosque, de manera que no sólo trabajamos en espacios públicos de la ciudad —como andenes del Metro o estacionamientos—, sino también en parques y hasta

en el bosque (ahí nacieron esta idea y el término). Y después el proyecto se desarrolló en otra dirección, lo que nos lleva a *Las vitrinas*.

LAS VITRINAS

M. A. G.: *Las vitrinas* es una extensión del trabajo de *Diseño de paisajes*. La idea era hacer un trabajo escénico fuera del escenario, en un espacio público, pero también con la idea del paisaje, un paisaje urbano. Tendría que hablar un poco sobre esta idea del paisaje en relación con el teatro. Para mí, observar paisajes es una cosa muy especial, significa tener cierto estado de percepción, significa normalmente desechar muchos criterios estéticos o políticos, liberarse, de hecho, de conceptos y convertirse en un espectador puro. Para mí, el que observa un paisaje es el espectador más puro. Si digo paisajes, también pienso en ciudades, en seres humanos. Lo que sucede en un paisaje urbano es que ese observador se vuelve cada vez más raro, porque cada vez hay menos tiempo para observar. Si la gente tuviera el tiempo y la costumbre para detenerse vería muchas más cosas. Es una de las ideas centrales de nuestro trabajo en espacios públicos, y en *Las vitrinas* sobre todo: que la gente se detenga y cambie la perspectiva. Nuestra propuesta es un empujón, de pronto hay algo fuera de lo normal dentro de un marco totalmente normal, porque la vitrina en sí es un marco de la normalidad que ya no percibimos, pero poner algo dentro de ese marco que no pertenece al marco es, de hecho, ya una patada que te saca de lo cotidiano.

Entonces, una de las ideas fue que una vitrina es, por un lado, un lugar seguro, no sólo para los que están dentro sino también para el que está fuera, lo que otorga también una libertad mucho más grande tanto al que está fuera como a nosotros que estamos dentro. El que está afuera puede tomar la decisión de detenerse, ver, pensar, o puede tomar la decisión de no hacerlo, puede decidir maldecir lo que está sucediendo. Son decisiones que en un espacio teatral uno no puede tomar: si en el teatro ves algo que te disgusta, no te puedes parar y salir de ahí inmediatamente; hay otras reglas de comportamiento, pero en la calle esto crea una situación muy especial.

La seguridad de las vitrinas crea una libertad para ir más lejos en una sensación de



➤ *Las vitrinas* (*Im Schaufenster*), intervención escénica del grupo Carpa Theater, dir. Miguel Ángel Gaspar (2006). © M. A. Gaspar.

Al explorar con las vitrinas, como grupo nos dimos cuenta de que el cristal mismo era el material y lugar específico donde sucedían las cosas [...] condicionaba todo lo que estábamos haciendo, no sólo porque era nuestra frontera física sino también porque era nuestra pantalla, donde nos proyectábamos...

no-vergüenza. Mucha gente lo veía como grotesco, como feo. Al explorar con las vitrinas, como grupo nos dimos cuenta de que el cristal mismo era el material y lugar específico donde sucedían las cosas, y el cristal mismo condicionaba todo lo que estábamos haciendo, no sólo porque era nuestra frontera física sino también porque era nuestra pantalla, donde nos proyectábamos. Además, el cristal también es un espejo, dependiendo de las luces, refleja las imágenes. Entonces, no solamente los actores se ven en el espejo, también el público se ve en él, hay mezclas de distintas realidades; y todo a partir del simple hecho de que estaba el cristal. Así que el cristal es un lugar tan peculiar como el escenario, puede funcionar como una lupa. Nos da la seguridad y nos da el contacto, porque ¿cuál es el grosor de un cristal? La distancia entre el público y los actores puede medirse en milímetros, y esto no existe en otras circunstancias.

En *Las vitrinas* nunca tratamos de integrarnos en el paisaje urbano de afuera, sino proyectar nuestros propios paisajes internos; curiosamente, aunque estábamos trabajando en un espacio público, se convirtió en un trabajo muy *introvertido*, muy hacia adentro, que nos permitió niveles de intimidad que no habíamos logrado en otros trabajos, y siento que todavía hay muchas posibilidades que podemos investigar.

Siempre me fascinó la acción de la vitrina, con el teatro que está pasando dentro y el teatro que está pasando fuera, y me siento en una situación muy especial, pues de hecho tuve mucho contacto con el público porque me veían haciendo fotos y video; entonces la gente me veía como parte del proyecto y al mismo tiempo fuera, y me podían hacer preguntas o maldecirme; podían tener discusiones, podía explicar o solamente oír sus comentarios y darme cuenta realmente de la relación que se establecía. *Diseño de paisajes* y *Las vitrinas* son dos proyectos que hemos hecho muchas veces y que siguen presentándose. *Las vitrinas* también se ha hecho en México con el elenco de la obra *La piel*.¹

¹ Obra de la compañía Teatro de Ciertos Habitantes, que se presentó en el Foro Sor Juana de la UNAM (2006), y en la que Miguel Ángel Gaspar fue director invitado.

C. M.: De hecho, estamos pensando ofrecer un taller de improvisación que concluya con una presentación realizada por una parte de los participantes.

DÓNDE ESTÁ EL FOCO

M. A. G.: Todo nuestro desarrollo artístico consistió en desconstruir todo lo que nos parecía teatro para reconstruirlo de nuevo. Quitamos lo teatral —viviéndolo de alguna manera como algo negativo— para construir otra realidad escénica nueva. A pesar de los dos proyectos en espacios públicos, nunca detuvimos el trabajo en el escenario; de hecho, nuestro lugar de ensayos en el Wuk² es un salón que también funciona como foro. Para mí, hay dos cuestiones principales en el teatro: una es el movimiento y otra es el lenguaje. Lo que hicimos fue reducir estas dos columnas del teatro a cuestiones mínimas para empezar a reconstruirlo de otra manera.

Desarrollamos nuestro propio lenguaje físico, nuestro propio entrenamiento, y hemos desarrollado también modelos de trabajo con el lenguaje muy distintos de los normales. Cuando uno piensa en teatro, piensa en diálogos, y nosotros hasta ahora hemos evitado el diálogo directo y la situación dramática que surge del diálogo, aunque establecemos diálogos indirectos, buscando otras posibilidades de desarrollo escénico fuera del desarrollo lineal dramático. ¿Qué más alternativas hay? Esta pregunta nos ha llevado a un trabajo más abstracto tanto en el movimiento como en el lenguaje.

En los últimos tiempos, nos hemos estado canalizando otra vez hacia lo que nosotros llamamos situación en el sentido de circunstancias. Creemos que cada momento que una persona pasa en el escenario debe tener una relación real con todo lo que está en el espacio, no solamente con la pareja con la que está actuando sino también con las cosas que están en el escenario, la utilería, la escenografía —si es que existe— y con el público. Pero con el público no de manera lateral como normalmente sucede, sino de una manera mucho más directa, de modo

² Centro Comunitario Cultural de la ciudad de Viena.



TEATRO FUERA DEL TEATRO

que seamos capaces de reaccionar a todo lo que está sucediendo y que estas reacciones no sólo se perciban abstractamente, sino que realmente se vean como manifestaciones provocadas por reacciones o acciones del público. No es gratuito que nos llamemos Carpa Theater, en referencia al teatro de carpa como una especie de modelo a elaborar.

A mí me persigue todo el tiempo la necesidad de que haya un contacto real, evidente, entre el público y el escenario. Quien está en el escenario lanzando cosas debería ser capaz también de percibir lo que está pasando en el público, cuáles son sus reacciones y retomar estos impulsos para seguir creando, y la improvisación nos abre el espacio para reaccionar realmente a lo que está pasando en el público.

Como creador, no estoy yo solo en el escenario para mostrar lo que elaboré y provocar algo de vez en cuando, sino que estoy en una situación muy peculiar, unido al público y a todas las circunstancias que me obligan e inspiran para comportarme de una cierta manera, y los impulsos deberían provocar otras energías. Lo ideal sería, pues, que estuviéramos metidos en un clímax de intercambio de energía o de lo que sea. Estos momentos se pueden dar en cualquier tipo de teatro, en el más convencional al igual que en el trabajo más vanguardista. Por ejemplo, en la ópera puede suceder exactamente igual que en cualquier trabajo experimental, la diferencia es dónde está el foco. En la ópera a veces no sabes de qué se trata, dónde está el foco. Es como si fuera una especie de circo donde hay gente que muestra sus habilidades muy impresionantes, acrobacias con un instrumento o con la voz, o un trabajo de comunicación en una sola dirección, o puede ser un trabajo de comunicación en el que se da y recibe. El foco, desde luego, no es una cosa estática, está cambiando todo el tiempo. Entonces, hay momentos en la ópera donde está clarísimo que el tenor me muestra sus agudos —que son verdaderamente impresionantes para cualquiera que no puede llegar a estos agudos—, y hay otros momentos en donde puede conmoverte mucho porque realmente sientes que hay un túnel de comunicación entre tú y el intérprete; y hay momentos incluso en el teatro normal donde las irritaciones del



Topografisches Projekt, dir. de Miguel Ángel Gaspar (2002). © M. A. Gaspar.

público son tomadas por los actores y pueden ser canalizadas de una manera creativa.

Ahora bien, en el trabajo de improvisación que hacemos, lo que más nos interesa es lograr realmente que todos tengamos un especie de fulgor creativo, que nos nutramos unos a otros; no sólo yo como actor me nutro de la reacción del público, sino también el espectador se nutre de lo que recibe del actor. Nos interesa que realmente se convierta en una especie de espiral que nos lleve a otro lugar, a un lugar ideal y maravilloso que hemos experimentado muchas veces —claro que sólo sucede a veces, no siempre.

EL SQUATTING

M. A. G.: *Squatting* es un término inglés más político que artístico, habla sobre todo de casas tomadas y creo que existe también en español un término. Principalmente tiene que ver con la idea de ocupar y la idea política que hay detrás sería que los espacios vacíos hay que utilizarlos, ocuparlos y llevarlos a la vida. De hecho, me pasó por la cabeza que nunca hemos visto este aspecto político cultural en el trabajo que estamos haciendo, pero es inherente a él. La razón por la que estamos ocupando espacios escénicos es porque no tenemos un espacio propio, y hay espacios escénicos que no están siempre ocupados, entonces hay que usarlos.

Una idea que me parece muy interesante y que hemos desarrollado en los últimos tiempos, es el hecho de que hay escenografías que son usadas de cierto modo, para llenarlas de ciertos contenidos, y nos pareció interesante la idea de poner otros contenidos en esas escenografías y usarlas formalmente de otra



manera. La idea de usar escenografías ajenas en estos tiempos no resulta tan fácil, porque o bien ya no existen escenografías por razones económicas o estéticas, o bien cuando existen son algo muy personal, casi privado, y hay poca gente que se atreva a ofrecer su escenografía como un espacio público prestado. Pero seguimos buscando porque nos interesa muchísimo investigar qué posibilidades hay cuando tienes una forma con una declaración estética y la confrontas con otra, y esas colisiones son normalmente muy interesantes, de ahí surgen reflexiones o encuentros creativos.

C. M.: Uno de nuestros sueños sería presentarnos en una escenografía de una ópera en Bellas Artes o en el Teatro Nacional de Viena, para sentir el contraste entre dos tipos de teatro.

CAMBIOS DE PERCEPCIÓN, PUNTOS DE VISTA

M. A. G.: Ahora estamos considerando otra vez la idea de ocupar no sólo espacios escénicos, sino otra vez meternos a espacios públicos. El próximo *squatting* va ser en un teatro, nos proponen que tomemos no solamente el escenario sino el teatro entero: la entrada, la plaza frente al teatro, el *foyer* con su bar —podríamos incluir los sanitarios—. Y ahora, para ese proyecto estamos investigando, ensayando en el salón y también en la en-

trada de nuestro centro cultural y en la calle, para explorar el material.

C. M.: Ahora trabajamos con más elementos, algunos muy nuevos: la intimidad, el camuflaje, la transición o la ruptura de lo normal hacia algo que ya no es tan normal, algo que puede resaltar de la cotidianidad de un espacio público. Investigamos hasta qué punto cierta transición o camuflaje hace que nuestras acciones todavía parezcan aceptables y cuándo rompen con la tolerancia de la gente en la calle; cuándo un evento se vuelve un espectáculo y así el que observa se vuelve espectador, y en qué momentos nada más le parece que algo, según su percepción, está cambiando y le hace observar un diseño de paisaje.

M. A. G.: Para mí se trata sobre todo de un concepto de cambio de perspectivas, de cambiar la perspectiva cotidiana, de darle una vuelta. Por ejemplo, si tratamos de ver el rostro de alguien de cabeza ya no entendemos nada de las expresiones normales, ya no sabemos si sonríe; basta, pues, darle la vuelta. Para mí, irrumpir en espacios públicos y poner en ellos cosas que no son cotidianas es una manera de cambiar la perspectiva, de obligarnos a nosotros mismos y a la gente que está en esos espacios a tomar otro punto de vista. Para mí el teatro se trata de eso, de puntos de vista, y no de un punto de vista que sea



TEATRO FUERA DEL TEATRO

➤ *Squatting*, popuesta escénica en la que la compañía usurpa espacios para sus acciones, dir. de M. A. Gaspar (2008). © M. A. Gaspar.

el verdadero y el real, lo ideal sería más bien coleccionar puntos de vista, tantos como sea posible, eso es una manera nueva de ver las cosas, no hay una sola perspectiva verdadera, no hay una verdad sino posibilidades dentro de las cosas, de los espacios, de la gente. Una vitrina tiene normalmente una función, y poner otra cosa dentro nos permite ver que ese mismo lugar es el marco y que el espacio se puede convertir en otra cosa.

C. M.: A mí como participante de estas acciones, me ha cambiado mis puntos de vista por completo; mi percepción de la realidad ahora y para siempre es otra. Porque salgo del salón, del teatro, de la vitrina, de cualquier improvisación para darme cuenta que estos elementos que usamos siguen afuera. Ahora yo soy la observadora y percibo en la calle lo poco normal que es lo que hace la gente supuestamente normal.

UN TEATRO MUY DISCRETO

M. A. G.: Cambiar el punto de vista mediante estos trabajos permite transferir nuevos puntos de vista a otros momentos de la vida cotidiana. Estamos seguros de que este empujoncito que damos con nuestras acciones ayuda al observador a cambiar sus puntos de vista. Nos parece un enriquecimiento lograr ver las cosas con los ojos de alguien más, es un intercambio de realidades diferentes, y cada una es tan real como la otra; de modo que juntar estos puntos de vista es enriquecer mi realidad.

A mí la mayor parte del teatro de calle me repugna. Algo que valoro muchísimo del trabajo en *Las vitrinas* (y también en *Diseño de paisajes*) es que es un trabajo muy discreto; de hecho, pasaba la gente y no se daba cuenta de que algo estaba sucediendo y te confieso que cuando más gozo, donde más disfruto el trabajo, es cuando lo hacemos en lugares donde no hay mucha gente. Ahí han pasado las cosas más maravillosas, es un lujo impresionante trabajar para nosotros en un espacio público. Algunos no se daban cuenta de lo que estaba pasando, y para los que llegaban

➤ *Las vitrinas*, dir. de M. A. Gaspar (2006). © M. A. Gaspar.

a darse cuenta, era más bien como un regalo: darte cuenta de pronto de que eres el único espectador de algo, justamente porque no había esa expectativa de la bola de gente y no era un lugar donde te bombardean con espectáculos.

FLUSSER, FLUSSER, FLUSSER

M. A. G.: Confieso que soy muy poco teórico, por desgracia, porque sería padrísimo poder decir que el trabajo está basado en algo. Me doy cuenta ahora que aunque no hay ese soporte teórico, mientras estamos trabajando con nuestras ideas, me voy confrontando con otras ideas que salen de otros trabajos de teatro que hago aparte del trabajo con Carpa Theater, y hay lecturas que me nutren, así que en realidad sí hay una reflexión teórica indirecta.

C. M.: Nunca hablamos de estos autores o mencionamos estas teorías en los ensayos, pero Humberto Maturana, Francisco Varela, David Bohm, Niklas Luhmann, todo lo que gira alrededor de la física cuántica, de la idea de los sistemas que se autoorganizan y la cibernética, seguramente podrían formar parte de nuestra base teórica. Siento que con lo que hacemos llevamos muy concretamente a la práctica esas teorías, para decirlo de otra manera: las estamos practicando.

M. A. G.: Parte del grupo tiene una formación que nunca discutimos abiertamente, probablemente la razón es que no tenemos tiempo suficiente. Ahora bien, si me preguntas, todavía están presentes los autores que más me influyeron antes: gente como Vilém Flusser u Oliver Sacks, gracias a ellos tengo una mirada nueva. Es muy curioso porque ahora que estoy trabajando en otro proyecto con otro grupo —un proyecto que se trata sobre todo de objetos— estoy regresando a Flusser y refrescando muchas ideas de él, y me doy cuenta de que muchísimos pensamientos de él son de hecho la base de la que estoy partiendo. Por ejemplo, la idea del cambio de puntos de vista de la que hablé antes y lo de la unión de puntos de vista como un enriquecimiento son ideas de Flusser. Él dice ya no hay más la verdad, sino solamente probabilidades.

MIGUEL ÁNGEL GASPAR y CLAUDIA MADER. Director escénico mexicano y actriz alemana, fundadores de la compañía vienesa Carpa Theater.

EXPERIENCIAS DE TEATRO FUERA DEL TEATRO EN LA INDIA

DOS VECES FUERA / DOS VECES OTRO

Jean-Frédéric Chevallier

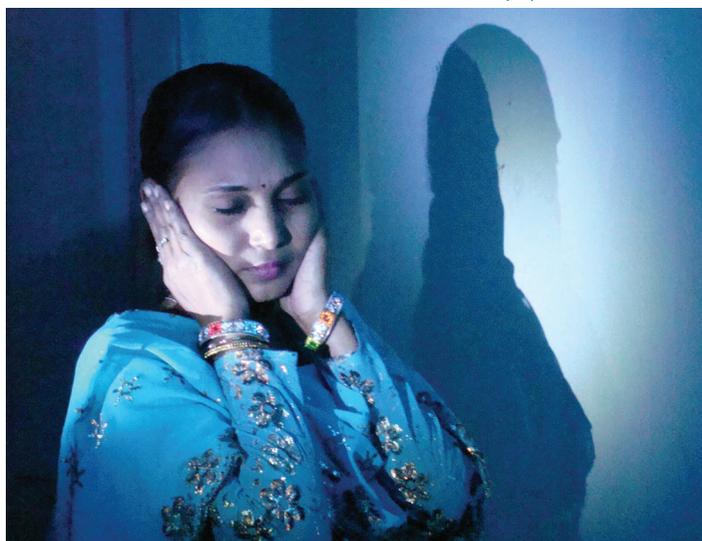
Contemplar es sentirse acogido.

HENRI MICHAUX

De la docena de montajes que dirigí en la Ciudad de México a partir del año 2000, sólo dos se presentaron en foros teatrales: *Calles de Lis* (2003) y *Gaudeamus desde México* (2005). Tendría que añadir que, al principio del segundo, colocábamos momentáneamente al público en el escenario —es decir, tampoco aquí lograba conformarme con la disposición del “teatro”. En resumen, pues, observe algo muy sencillo: para hacer teatro, estuve saliendo de los “teatros” casi todo el tiempo, exactamente: once veces y media de doce...

Después de ocho años de trabajo en México —la puesta en escena de esta docena de montajes así como la organización de tres noches de teatro y coloquios sobre el gesto teatral contemporáneo, y la realización de una película—, necesitaba *refrescarme*. Como salir una segunda vez. Fui a vivir a la ciudad de Calcuta, India, durante nueve meses. Allí dirigí dos montajes: uno con siete mujeres hindúes, musulmanas y cristianas residentes de las diferentes ciudades perdidas de la capital del estado de Bengala Occidental; otro con quince indígenas santales a siete horas de allí. Fue una elección trabajar *profesionalmente*

Akashkushum Rochona Kora, montaje realizado en el centro Ankur Kala, en Calcuta, donde mujeres musulmanas, hindúes y cristianas de ciudades perdidas producen artesanías. © Jean-Frédéric Chevallier.



en la India con *no-profesionales* mientras en México me había habituado a trabajar con el mismo elenco de actores (un grupo que yo mismo había conformado e incluso participado en formar).

Junto la primera nota con la segunda: estaba ya fuera (del edificio “teatro”) y tuve la necesidad de estar más afuera todavía (de la actividad profesionalista “teatro”) —como si estar fuera simplemente no bastara y naciera el deseo de estar doblemente fuera, doblemente en otro lugar o bien en un lugar doblemente otro.

Titulé el primer montaje: *Akashkushum Rochona Kora*, una expresión bengalí que se podría traducir literalmente por “hacer crecer flores en el cielo” y figurativamente por “hacer castillos en el aire” o sea: esta empresa va al fracaso. Los ensayos como las presentaciones se hicieron en el lugar donde las siete mujeres con las cuales trabajé producían artesanías. Durante cuatro meses, tres veces por semana, estuvimos buscando juntos qué material usar: qué acción cotidiana, qué gesto de la mano, de la cabeza, del pie, qué mirada, qué música, qué luz, qué palabras, etc. Optamos por proponer a los espectadores (divididos en dos grupos) una suerte de recorrido por las distintas habitaciones del centro: el vestíbulo que daba a la calle, la cocina, la sala de junta, la sala donde las máquinas de coser, la sala donde los aparatos para dibujar sobre el tejido, la bodega de jugos y la terraza. No era la primera vez que usaba yo un tal dispositivo-camino. Había recurrido a éste en *Los tres sueños de Rosaura* (2002 y 2004), *Sin título* (2006), *Discurso capital* (2006) y *Bombay Railways* (2007-2008). Sólo que ahora estaba habitado de *otra* manera.

Un “teatro” es siempre un poco como el lugar de trabajo de los actores. En éste, los espectadoro-

res fungen como visitantes momentáneos. Por ende, si se trabaja fuera del edificio “teatro”, actores y espectadores comparten la misma característica: ambos están fuera de (su) lugar. Pero aquí, las siete mujeres estaban en su lugar de producción es decir, de alguna manera, en casa. Esta casa no era la de las “actrices” sino de las “productoras pobres”. Y, en un principio, nadie vendría a verlas (son como basura de la sociedad: de castas muy bajas o, peor, musulmanas), sino a ver las artesanías que ellas producen y uno se las compraría para ayudarlas a sobrevivir (incluso a veces de manera condescendiente). Ahora bien, en este dispositivo que construimos juntos, ellas ya no producían objetos sino el sentimiento de ser acogido y eso no lo “vendían” sino que lo regalaban —lo provocaban en cada espectador—. La mirada cambiaba, más bien uno las empezaba a mirar: se volvían actrices y su centro de producción se convertía en un “teatro”.

En “ser acogido” (por ellas) está el verbo “ser”. En “estar acogido” (en este lugar convertido en “teatro”) está el verbo “estar”. En francés se dice: “estás bien aquí” para confirmar que uno está aquí realmente. “Estás bien aquí”/“está bien que estés aquí”/“te sientes bien estando aquí y estás en tu lugar aquí (hay un lugar para ti)”. De inmediato, uno (un espectador) responderá: “está bien, ¿qué hago?”. “¿Cómo voy a habitar este espacio donde puedo ser/estar yo, es decir yo en movimiento, yo en vida (otra cosa que yo, pues)?” Lo que se abre no es un espacio donde instalarse para ya no moverse más; al contrario, es un espacio para empezar la acción (activarse, estar activo).

La inversión es completa: uno (un espectador) termina contemplando la belleza de aquellas que supuestamente no son bellas. Y más allá de eso: uno (un espectador) está puesto en movimiento mientras esperaba ser él quien ayudaría a que siguiera el movimiento (comprando tal o cual producto para “apoyar” al centro). El que pensaba dar, recibe, y a la que se negaba el derecho de iniciar, se vuelve la que da el impulso. La otra es otra, el otro es



TEATRO FUERA DEL TEATRO



➤ *Monsoon Night Dream*, presentación en un pasillo de la Universidad de Jadavpur en Calcuta. © Jean-Frédéric Chevallier.

~

Mi propuesta era simple: hagamos juntos algo diferente a lo que suelen hacer pero partiendo de lo que hacen. Es decir: hagamos algo *otro* con los *otros* que somos (ustedes y yo). Y, una vez hecho esto, presentémoslo en *otro* lugar, en este

otro, y así, en el presente del evento conjunto, termina pasando mucho más de lo que, de ambos lados, se esperaba que pasará.

~

Para esta puesta en escena, hemos ensayado excesivamente para estar seguros que todo iba a ser ejecutado con precisión. He aquí una muy hermosa paradoja: si todo está bien preparado, todo lo que puede tener lugar, entonces lo que tiene lugar es mucho más de lo que estaba preparado. Lo que hemos preparado se borra frente a lo que adviene en el presente. Se puede hablar aquí de una repetición hacia adelante: volver a hacer como ayer no para reproducir lo mismo (repetición mecánica hacia atrás) sino para asegurar, en la medida de lo posible, lo inesperado de hoy, el fuera de lugar, lo otro impensable.

~

Ensayamos y estrenamos el segundo montaje en Borotalpada, un pueblo indígena santal al sur de Calcuta. El punto de partida era diferente: los santales tienen una harta práctica del teatro dramático. Cada comunidad tiene al menos un grupo preparándose para la próxima competición entre pueblos. Estas competiciones reúnen a miles de espectadores durante más de veinte horas seguidas. Al menos tres jueces evalúan cada drama según criterios extremadamente precisos: originalidad de la trama, calidad de la música, efectividad del principio, pertinencia del cierre, nivel de la actuación, etcétera.



✓ Ensayos de *Monsoon Night Dream* en Borotalpada, un pueblo santal a 7 horas de Calcuta. © Jean-Frédéric Chevallier.

caso en espacios profesionales de la ciudad de Calcuta. Los ensayos y el estreno tuvieron lugar en septiembre, y las funciones en una dependencia del Ministerio de Cultura de la India y en la Universidad de Jadavpur en enero. En el intervalo, cada mes hicimos suertes de "ensayos generales".

~

Desde que empecé a trabajar en México me ha parecido evidente la importancia para la calidad del teatro mismo que sea hecho por una diversidad de poblaciones, y ya no producido y visto por el mismo grupo social. La invitación a una suerte de gira por la gran ciudad participaba de este acercamiento: los santales, como todos los grupos indígenas en la India, eran ubicados fuera del sistema de castas (más que abajo de la escala social entonces). Sin embargo, por parte de las instituciones gubernamentales, existe ahora una política de

discriminación positiva que tiende, entre otras cosas, a apoyar sus manifestaciones culturales pero sin distinguir bien entre el interés real, la benevolencia y el paternalismo.

~

Esta vez, construí la puesta en orden: el primer día montamos el principio, el segundo día retomamos eso y buscamos construir la secuencia siguiente, etc. Una vez hecho todo, revisamos la grabación en video de los ensayos para modificar y reordenar lo que, a nuestro sentir, requería serlo. En este momento apareció el título: *Monsoon Night Dream* (*Sueño de una noche de Monzón*). Esta vez, casi no movimos a los espectadores. La deriva era más interna.

~

Retomo la expresión que usaba al comienzo: estar doblemente *fuera*, o estar en un lugar dos veces *otro*. Una manera propia de dirigir el evento escénico puede ser un estilo, pero está siempre el peligro de que éste se vuelva un sistema y por ende se fije, se inmovilice. Refresharse, como decía, es también desplazarse y profundizarse. Puede ser entonces, para profundizar la singularidad de mi gesto artístico, que haya necesitado de esta doble otredad, de estar como dos veces fuera de(l) lugar (teatral).

~

Por un lado, el hundirse en la repetición mecánica de lo mismo; por otro lado, el cavar su propia singularidad en devenir o bien el devenir siempre otro de ésta.

JEAN-FRÉDÉRIC CHEVALLIER. Director de escena y filósofo, ha realizado montajes en Francia, México, España, Ecuador y la India. Impartió clases en la Universidad de la Sorbonne Nouvelle, la UNAM, la UACM, el Instituto de Estudios Críticos y la UAEH. Fue miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Sus artículos más recientes, publicados en México, Francia, Perú, Italia, Bélgica, Canadá y Colombia, buscan pensar la posibilidad de un teatro fuera del marco representativo.

O CAMBIAMOS LAS IMÁGENES

O CAMBIAMOS LA MIRADA...

Héctor Bourges Valles

I En la actualidad, cualquier discurso sobre la experiencia debe partir de la constatación de que ya no es algo realizable. Pues así como fue privado de su biografía, al hombre contemporáneo se le ha expropiado su experiencia: más bien la incapacidad de tener y transmitir experiencias quizás sea uno de los pocos datos ciertos de que dispone sobre sí mismo... Una generación... estaba parada bajo el cielo en un paisaje en el cual solamente las nubes seguían siendo iguales y en cuyo centro, en un campo de fuerzas de corrientes destructivas y explosiones, estaba el frágil y minúsculo cuerpo humano.

GIORGIO AGAMBEN

Habitamos un mundo que no comprendemos. Nuestra posición en las coordenadas espacio-tiempo muy poco nos dicen ya de todo lo que efectivamente afecta nuestra vida cotidiana y que ocurre más allá de la capacidad de nuestro cuerpo para aprehender la experiencia vivida. La experiencia fenomenológica del individuo no siempre coincide con el lugar en el que se produce. Nuestra mente es incapaz de representarse las enormes fuerzas, no sólo de la naturaleza, sino la complejidad de las redes que configuran las megalópolis, los sistemas de producción y circulación de capitales, las redes de control político y mediático, etc. La actual crisis del sistema financiero global es un ejemplo tangible de ello: nadie puede comprender a cabalidad, dada la hipercomplejidad del entramado financiero, las causas y las decisiones que terminaron por descarrilar la ruleta en la que se jugaba el futuro económico de millones de personas. Curioso crimen perfecto.

Por otro lado —que es el mismo—, las ciencias nos dejan con un pasmo del que costará trabajo reponernos. ¿Quién podría pasar sin estremecerse a través de la explicación del *falso vacío* o de la posible presencia simultánea de un mismo electrón en dos órbitas atómicas distintas, la formulación hipotética de universos paralelos, la genómica, las neurociencias, las nuevas tecnologías de visión (y avisualidad), el peso de la antimateria... no sigo. Nada de esto, entre muchos otros problemas de la ciencia y la tecnología contemporáneas, se corresponde con el conocimiento empírico del que es capaz un individuo y sin embargo... de haberlos, *hailos*.

La aceleración (de la circulación de capitales, imágenes, información, etc.) al límite de la velocidad de liberación (360 000 km/s), inaugura esa famosa “estética de la desaparición” de los referentes territoriales, sociales, corporales, en favor del presente continuo de las imágenes mediáticas, de la sobreexposición de un mundo —y un cuerpo— que disuelve los límites entre el ir y el llegar, entre el adentro y el afuera, entre lo público y lo privado, entre el trabajo y el ocio...

El eclipse de las distancias —la miniaturización del mundo seguida de una fuerte sensación de vivir un encarcelamiento global— como resultado del “accidente dromológico”, tantas veces vaticinado por

Proyecto *Dismantling Archives*, para “Acts of Secrecy”, *Capricious Magazine*, Nueva York (2009).

Paul Virilio, contrasta con las dificultades que presentan las grandes ciudades, específicamente en los países “en vías de desarrollo”, para la movilidad del cuerpo humano, todavía la principal fuerza de trabajo del *protoprocapitalismotardío*. Las megalópolis ponen en crisis las formas de reconocer y reconocerse en el espacio urbano: grandes extensiones, desigualdad de acceso a las tecnologías, patrones ocupacionales desiguales, desarticulación del tejido urbano, núcleos funcionales autónomos e inconexos, etcétera.

Algo más, los virus: las vías de transmisión epidemiológica y sus mutaciones genéticas, las afecciones económicas, biopolíticas, etcétera, obligan a procesos tan vastos y complejos que desbordan cualquier intención, figurativa o narrativa, de representación.

Cómo, pues, representar figurativamente los espacios descomunales de las megalópolis, la deslocalización de los “centros” financieros o de las redes de producción e información; versión paradójica, posindustrial, del rediseño urbano parisino ideado por Haussmann; no se trata más de un “París a cielo abierto” para disuadir revueltas y barricadas, sino de una ciudad-mundo, una “sociedad global abierta”, descentrada, que hace de la visibilidad absoluta —y del *outsourcing*— su barricada, su desierto.

La compresión temporal, el eclipse de las distancias y las fallas en este paisaje que nos revelan a un tiempo la promesa y el fracaso, el presagio de la ruina —¿será mejor decir la inmanencia de la ruina?— conducen al desmoronamiento de los modos existentes de percepción y representación del mundo; con ello ponen en jaque el repertorio estético de las prácticas artísticas, el modo en que el arte se relaciona con el espacio y el tiempo y con el cuerpo...

La imposibilidad de aprehender estos espacios desconcertantes, imposibilita el uso de volúmenes (escultóricos, escénicos); la mutación del espacio ha superado la capacidad del cuerpo humano de localizarse, de organizar perceptivamente el espacio circundante, y representar cognitivamente su posición en el mundo exterior... las coordenadas ya no son accesibles a la experiencia inmediata de lo vivido. “Y sin embargo gran parte de la producción artística todavía se basa en principios de experiencia y visión. Presuponen una relación del observador con la obra...”,¹ un cuerpo a cuerpo en el que se agota. No

¹ Nelson Brissac, “Redefiniciones ante las nuevas configuraciones espaciales y sociales”, documentos del Encuentro Iberoamericano de Estética y Teoría de las Artes, Fundación Carolina, Madrid, 2004.





✓
Dismantling Archives, Nueva York (2009).

basta. Como tampoco basta la mera figuración espectacular de estos fenómenos para intentar explorarlos críticamente. Más allá del formalismo, es necesaria la puesta en juego de los “mecanismos sistémicos abstractos” que movilizan estos procesos.

Ciertas prácticas culturales se reconfiguran ensayando estrategias que conceden importancia a los procesos en situaciones dinámicas y heterogéneas. Procedimientos basados en la diversidad de acciones, y programas, flujos en variación continua, y acontecimientos imprevistos. Implican la supresión de las antiguas pautas de medición de las distancias, permiten la articulación de elementos dispares e inconexos, parámetros que presuponen campos fluidos e ilimitados, sujetos a efectos externos a lo largo del tiempo. Vastas superficies que incluyen dispersión y discontinuidad. Densa red de informaciones, y predominio de lo informe. “Configuraciones laxas, que permiten múltiples relaciones y el continuo surgimiento de nuevas situaciones”.²

Ejemplos hay muchos, van desde el arte genético al activismo político o acciones de transgresión a caballo entre la legalidad y la ilegalidad, pasando por lo que alguien llamó *finance art*, por el *net art*, experiencias de terrorismo poético (*sic*), escrituras de código abierto, etcétera.

La pregunta es si el teatro está en condiciones de poner en juego dichos procesos o si, por el contrario, su papel en este contexto cultural —si es que tuviera sentido encontrarle algún papel— es precisamente guardar la posibilidad de un cuerpo a cuerpo... digámoslo una vez más: “aquí y ahora”. Pero en todo caso, ¿qué podemos entender hoy por “aquí y ahora”? ¿qué podemos seguir entendiendo por cuerpo, el cuerpo de quién, de quiénes?

II

El dilema sería en definitiva éste:
o cambiamos las imágenes
o cambiamos la mirada.

GERARD WAJCMAN

Hace tiempo ya que el teatro ha perdido la centralidad cultural que otros medios han ganado; el teatro —entendido como el campo limitado al que normalmente es reducido por instituciones, algunos profesionales de la escena, la crítica, el mercado, la academia y ciertos públicos—, no la teatralidad que ha sido absorbida por otras prácticas

² *Ibid.*



TEATRO FUERA DEL TEATRO

que a lo largo del siglo XX, y lo que va de éste, encuentran en ella herramientas eficaces para ejercicios extradisciplinarios que desbordan con mucho el territorio de lo artístico para pisar con fuerza inusitada terrenos liberadores a veces, otras aterradores, violentos y abiertamente criminales.

Surge un nuevo concepto de teatralidad asociado a estas transformaciones de la producción y la distribución. El cruce de lo teatral y lo performativo —la representación del “Mundo como Actuación”—, sumado a la multiplicación de posibilidades espectaculares de las nuevas tecnologías, ha dado lugar a una diversidad que no cabe en la antigua categoría de teatro, pero sí en un concepto ampliado de artes escénicas, entendidas como artes de la comunicación directa entre un actor y un espectador en cualquier contexto social o mediático... será preciso trabajar con un concepto de teatralidad expandida.³

En el campo expandido de lo teatral encuentro aún la posibilidad de prácticas capaces de producir experiencia. La posibilidad de trascender el estremecimiento *pequeñonarciso* de la autoexpresión de los “artistas escénicos” a la que con tanta “pasión” se entregan no sólo nuestros actores emblemáticos, sino también los recursos públicos.

Esta teatralidad expandida pone en crisis elementos con los que el teatro, en su concepción restringida, sigue operando, por ejemplo la separación esencial entre quién mira y quién actúa. Crisis que exige la dialectización de la mirada, de la percepción de las acciones, de las duraciones y que, en el mejor de los casos, nos empuja más allá de la experimentación técnica formal, para explorar posibilidades de reconfigurar la esfera pública. Cito a Alexander Kluge: “La esfera pública es el lugar donde los conflictos pueden ser resueltos por otro camino que la guerra”. Helena Chávez MacGregor dice:

La violencia que irrumpe, ya sea con la intención de fundar un nuevo orden o como fuerza de conservación de ley, la recibimos como objeto de contemplación. Como había anunciado Benjamin, la autoenajenación ha alcanzado un grado tal que nos permite vivir nuestra aniquilación como un goce estético de primer orden. Esta estetización tiene un buen fundamento: es la experiencia misma desde la que nos conformamos. Si estas experiencias son la materia de la que estamos hechos, ¿qué tipo de prácticas pueden incidir para transformar este paisaje?, ¿qué tipo de fuerza tienen que imprimir los acontecimientos para des-bordar nuestra experiencia que se consuela en la contemplación?, ¿qué tipo de movimiento para rebelarnos contra la costumbre de someternos sin resistencia a la violencia del capitalismo que, aun en crisis y mutación, se urge por instituirse como sistema dominante y hegemónico?⁴

³ José Sánchez, “La escena del futuro”, ARTEA: Investigación y Creación Escénica, Universidad de Castilla La Mancha, 2008.

⁴ Helena Chávez MacGregor, “La rebelión de los insomnes”, *Des-Bordes*, núm. 0. Puede consultarse en: www.des-bordes.net/des-bordes/editorial.php

HÉCTOR BOURGES VALLES. Director de Teatro OJO. Trabajos recientes: *No?: Intervenciones escénicas en la Ciudad de México a 40 años de 1968* (2008), *Dismantling Archives*, serie fotográfica e intervención escénica para *Capricious Magazine*, Brooklyn, Nueva York (2009).

“QUE MIRE QUIEN PUEDA MIRAR”*

ESCENARIOS DEL EXCESO. TEXTURAS Y TEATRALIDADES DEL CUERPO ROTO**

Ileana Diéguez

El mensaje de los cuerpos destrozados es público e inequívoco como una escritura y, como una escritura está hecho de signos reconocibles socialmente.

JOSÉ ALEJANDRO RESTREPO, *Cuerpo gramatical*

Las exhibiciones del cuerpo-cadáver —después de consumado el acto mortal— que configuraban las escenas de “acontecimientos patéticos” en la tragedia griega, se han desplazado a los escenarios cotidianos actuales; a la manera romana, ya la muerte no está velada, sino que se ha vuelto parte de lo que hay que ver, integrándola a los imaginarios de los tiempos que vivimos.

Una singular espectacularidad ha comenzado a rodearnos. Otro teatro pánico ha ido condicionando nuestra espectacularidad. Distantes o cercanos, mediáticos o reales, somos los espectadores de escenas configuradas por situaciones pánicas.¹ Los personajes emergen, enmascarados por sus alias o nombrados según los roles que juegan. El espacio se acota para la ejecución principal: escenas sacrificiales cuyos restos deben ser mostrados, exhibidos aleccionadoramente. Los irreversibles acontecimientos instalan el orden de lo trágico.

Si tomamos en cuenta la afirmación de Brook: el teatro es un espacio vacío, un actor que lo atraviesa y un espectador que lo mira,² y abrimos las acotaciones sobre la naturaleza

* A. Bruneau, *Observations et maximes sur les mœurs criminelles* (París, 1715), citado por Michel Foucault en *Los anormales*, Curso del Collège de France (1974-1975), Akal, Madrid, 2001, p. 82; y por J. A. Restrepo en *Cuerpo gramatical. Cuerpo arte y violencia*, Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Dep. de Arte, Ediciones Uniandes, Bogotá, 2006, pp. 27-28.

** Este texto es parte de una investigación en proceso titulada “Cuerpos ex-puestos, realizada en su primera etapa como estancia posdoctoral en Historia del Arte en la UNAM, con apoyo del Conacyt y asesoría del doctor Cuauhtémoc Medina.

¹ En su último libro, *El hombre sin cabeza* (Anagrama, Barcelona, 2009), Sergio González dedica un apartado al retorno de lo pánico, de la naturaleza intempestiva y aterrador que suscitaba el antiguo dios Pan. Mi referencia a lo pánico apunta, en este mismo sentido, a la emergencia de una devastadora astucia bestial.

² “Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y

za de ese espacio, esos actores y sus posibles espectadores, el fenómeno queda expuesto a una posibilidad de lecturas que exceden los espacios y convenciones consagradas por los marcos artístico-académicos. Las convenciones de la teatralidad han servido a los antropólogos, escritores y cronistas actuales para reflexionar sobre las teatralizaciones de la violencia, o del exceso, en los tiempos que vivimos.

Desde finales del siglo pasado, se han ido produciendo una serie de ensayos que insisten en develar los entretrejos entre cultura y violencia. Particularmente, pienso en el estudio de Wolfgang Sofsky,³ del cual resalto algunos planteamientos: la violencia física es la demostración más intensa del poder, pues afecta directamente el centro de nuestra existencia: el cuerpo, de allí que sea tan eficazmente persuasivo el lenguaje de la violencia, y tan eficazmente aglutinante para cualquier Estado bajo el síntoma del miedo y la promesa de protección. Los “trabajadores de la violencia” son “formados en los oficios de las artes militares”. La violencia es inherente a la cultura, consecuencia de nuestro afán de trascendencia; es esta ilusión de permanencia la que mueve a las formas culturales, como al progreso en la tecnología de las armas. El desencadenamiento de la violencia no es una regresión a un estado primitivo del alma o una recaída en la barbarie; son los hombres y su cultura los que permiten dar forma y estructura a esa potencialidad. Las grandes matanzas de la humanidad no son un privilegio de épocas primitivas. Tales declaraciones, producidas en la última década del siglo xx, hacen retornable la filosofía del mal, ese estado de niebla “formada a partir de los

de secuencias y reiteraciones que operan a manera de signos. Trama en la que se emparentan arcaicos y nuevos rituales, prácticas religiosas, ideológicas y políticas. Objetos de estudio por la antropología del siglo xx, estas ejecuciones son consideradas como representaciones del exceso, donde “las leyes de la economía de la acción están derogadas” pues “todo está permitido” (Sofsky, *op. cit.*, p. 180). Este “todo está permitido” no puede pensarse separado de una esfera biopolítica en la que la ley está suspendida y rige el principio de que “todo es posible”, principio sobre el cual se instauran los actuales espacios de excepción a plena luz pública y bajo el tácito conocimiento de algunos.

esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral”: Peter Brook, “El teatro mortal”, en *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, Península, Madrid, 1998.

³ Wolfgang Sofsky, *Tratado sobre la violencia*, Abada, Madrid, 2006; inicialmente publicado en Frankfurt am Main en 1996.

vapores del miedo” —para decirlo con una metáfora de Bauman—⁴ que se vuelve inefable, inexplicable, insoportable.

Los escenarios de la violencia han revelado comportamientos “rituales”, particularmente en lo concerniente a las mutilaciones y masacres que tienen lugar dentro de un orden

Autorretrato número 15. Decimoséptimo intento de clonar el desorden mental o cómo filosofar con un martillo, Daniel Joseph Martínez, basado en *Salomé* de Caravaggio, 1609-1610. (Imagen tomada del catálogo de la exposición: “Coyote, quiero a México y México me quiere” o simplemente otro mexicano muerto, Museo Carrillo Gil, 2001.)



de secuencias y reiteraciones que operan a manera de signos. Trama en la que se emparentan arcaicos y nuevos rituales, prácticas religiosas, ideológicas y políticas. Objetos de estudio por la antropología del siglo xx, estas ejecuciones son consideradas como representaciones del exceso, donde “las leyes de la economía de la acción están derogadas” pues “todo está permitido” (Sofsky, *op. cit.*, p. 180). Este “todo está permitido” no puede pensarse separado de una esfera biopolítica en la que la ley está suspendida y rige el principio de que “todo es posible”, principio sobre el cual se instauran los actuales espacios de excepción a plena luz pública y bajo el tácito conocimiento de algunos.

⁴ Zygmunt Bauman, *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*, Paidós, Barcelona, 2007.



Escenario de narcodecapitaciones en el norte de México. Al fondo, a la derecha, apenas alcanzan a distinguirse tres cabezas humanas sobre unas hieleras, aparecidas la noche del 31 de enero de 2009 en una plaza del poblado El Millón, cerca de Ciudad Juárez. Detrás de las cabezas se colocaron carteles con narcomensajes. Foto EFE, tomada de elmundo.es.

El modo en que se tejen hoy teatralidad y violencia implica reflexiones desde al menos dos puntos de vista: uno, desde los recursos empleados por el arte para producir obras vinculadas a la problemática de la violencia: por ejemplo, el procedimiento “teatral” en los autorretratos de Daniel Joseph Martínez, en los *performances* mediáticos o en los video-objetos de José Alejandro Restrepo; las alegorizaciones de la violencia instaladas en el cuerpo del propio *performer* (Rosemberg Sandoval), o el propio cuerpo del *performer* expuesto a situaciones temporales de cierto límite (Tania Bruguera, Álvaro Villalobos); la simulación como estrategia para sugerir intervenciones o marcas corporales violentas (Lorena Wolffer, Guillermo Gómez Peña); los arreglos y “puestas en escena” en las creaciones fotográficas de J.-P. Witkin. Otro punto de vista sería aquel que toma en cuenta la inmediata escenificación del terror, exponiendo fragmentos corporales en un arreglo que busca aleccionar por medio de mensajes escriturales e icónicos.

En *El origen del Trauerspiel alemán*, Walter Benjamin⁵ reflexiona en torno al “desmembramiento emblemático” que condiciona el martirio del cuerpo vivo de quienes son posteriormente santificados, y lo equipara al valor dramático del dolor físico en la tragedia griega y en el drama barroco: “Entero, el cuerpo humano no puede formar parte de un icono simbólico, pero una parte del cuerpo se presta a la constitución de dicho icono” (reseña anónima en *Philosophie des images*, citada por Benjamin, *op. cit.*, p. 212). En el escenario de escombros corporales que cons-

⁵ *El origen del drama barroco alemán*, Taurus, Madrid, 1990.

tituyó el drama barroco, el fragmento es altamente significativo, el trozo se configura como “el material más noble” (p. 171). ¿Pero cuáles son hoy los cuerpos y cuál el sentido del desmembramiento emblemático? Retomemos la idea de la petrificación que anima estas representaciones, el cuerpo reducido a la condición de cadáver, no como elección rendidora sino como dispositivo representacional donde el cuerpo, convertido en lenguaje alegórico —como ha considerado Restrepo (p. 27)— es martirizado, sacrificado. Si la carne, por ser *physis*, está siempre expuesta a la condición alegórica, a volverse resto, ¿cómo opera o cómo se precipita este proceso por la intervención de una “mano poderosa” que decide el destino de los cuerpos?

Este escenario de mortificaciones corporales que exige la reducción de la carne a pedazos que signifiquen, está mediado por la muerte. “Barroco funerario”, lo llamó Severo Sarduy. De allí que el cadáver se constituyera en el “accesorio escénico emblemático por excelencia” y en el elemento privilegiado para las producciones alegóricas. Liberado del espíritu después de la muerte, como observa Benjamin, el cuerpo-cadáver alcanza una plenitud como materia orgánica dispuesta a las intervenciones y manipulaciones para la alegorización. Como si el acceso a la llamada “patria alegórica” sólo fuera posible por la descorporización a partir de la cual se sublima aquello que puede reducirse a cosa, objeto.

Estudios sobre las representaciones del cuerpo en contextos de violencia, desde el arte, como lo han desarrollado José Alejandro Restrepo;⁶ desde la antropología, como lo

⁶ J. A. Restrepo, *op. cit.*



TEATRO FUERA DEL TEATRO

hacen María Victoria Uribe⁷ y Elsa Blair;⁸ o desde la crónica literaria, como recientemente lo ha hecho Sergio González Rodríguez,⁹ analizan los decires o textos del cuerpo, y las escenificaciones que con ellos se construyen. Cómo se interviene, se dispone y se “arregla” la materia corporal sobre determinado espacio para configurar mensajes de poder. Éste es el entramado que José Alejandro Restrepo emprende al poner en relación imágenes, fragmentos y citas en torno a diferentes partes del cuerpo que son objeto de violencia, buscando establecer consonancias “entre alegorías y rituales, entre representaciones y especializaciones gramaticales de las partes del cuerpo” (*op. cit.*, p. 29), proponiendo conexiones entre el cuerpo mítico y el cuerpo histórico, entre el cuerpo de la violencia sagrada y los mártires católicos, y el cuerpo de la violencia política y las víctimas mutiladas en el conflicto que desde 1948 viven los colombianos.

Las conexiones entre la violencia religiosa y la política son desarrolladas casi obsesivamente en buena parte de las creaciones de este artista visual. Los video-objetos realizados en 2005, como *Cabeza de San Juan Bautista* y *Santa Lucía*, expresan la premisa ya observada por Benjamin de que sean las partes del cuerpo las que más participan en las alegorizaciones, situación que, dadas las prácticas corporales de la violencia en Colombia, adquiere una politicidad específica. Restrepo observa una estrecha relación entre las imágenes de la santidad católica en la dramática barroca visual que muestran “cabezas cortadas, lenguas arrancadas, ojos afuera” y los cortes practicados durante la violencia colombiana, particularmente por los paramilitares, construyendo ambos “mensajes icónicos” que son transmitidos a través del dolor.

El cuerpo como materia sacrificial ha sido

⁷ María Victoria Uribe, *Matar, rematar y contra-matar. Las masacres de la violencia en el Tolima. 1948-1964*, Centro de Investigación y Educación Popular, Bogotá, 1996; y *Antropología de la inhumanidad. Un ensayo interpretativo sobre el terror en Colombia*, Norma, Bogotá, 2004.

⁸ Elsa Blair, *Muertes violentas. La teatralización del exceso*, Universidad de Antioquia, Medellín, 2004.

⁹ Sergio González Rodríguez, *El hombre sin cabeza*, Anagrama, Barcelona, 2009.

Fosa, acción de Álvaro Villalobos (2008). >
© Juan Enrique González.

el medio fundamental para la realización de algunos *performances* del artista colombiano residente en México, Álvaro Villalobos. El 23 de mayo de 2008 Álvaro cavó una fosa y se hizo enterrar por dos policías en los terrenos del Faro de Tláhuac, en la colonia Miguel Hidalgo de la Ciudad de México. En un espacio que la memoria colectiva asocia a sitios de enterramientos de restos corporales a raíz de conmociones telúricas y de violencia política, Álvaro se enterró —vestido de blanco, “como un campesino colombiano en un día de fiesta”, en expresión del artista— por más de cuatro horas, dejando únicamente su cabeza expuesta. Surge aquí más de una asociación con acontecimientos recurrentes en la vida sociopolítica de Colombia. En un texto que circuló Villalobos, se hacía referencia al enterramiento de cuerpos inertes en terrenos baldíos que convierten el campo en cementerio de fosas comunes. El sometimiento del cuerpo “con fuerza de voluntad”, coartando sus movimientos con el peso de la tierra en un tiempo y lugar específico, fue el presupuesto desde el cual se construyó esta acción-ofrenda que es también una alegoría del sufrimiento y la muerte violenta. En contextos en los que se ha desatado una cruzada contra el cuerpo social, esta intervención dialoga con prácticas que ya se han vuelto cotidianas.

En junio de 2007, la artista sinaloense Rosa María Robles exhibe el proyecto *Navajas* en el Museo de Arte de Sinaloa. Como parte del mismo, se incluía *Alfombra roja*, una instalación realizada con cobijas ensangrentadas que fueron utilizadas para envolver a personas asesinadas en Sinaloa, mismas que fueron retiradas a los 20 días por la Procuraduría General de Justicia del Estado por considerar que se trataba de “objetos sujetos a investigación”. Aun cuando la artista trató de pedir en préstamo estas cobijas mientras pudieran ser “objetos de investigación”, le fueron negadas. En respuesta, Robles realizó una nueva “alfombra roja” en sustitución de la anterior. Interviniendo su cuerpo, manchó con su propia sangre otra cobija. A un lado del espejo, donde se reflejaban las cobijas que inicialmente integraban la instalación, escribió:

En virtud de que no se me permite legalmente exhibir cobijas auténticas de personas asesinadas y encobijados recientemente en Sinaloa, dejo aquí



esta cobija manchada con mi propia sangre para seguir planteando una reflexión profunda sobre la creciente violencia y el doloroso silencio con que nuestra sociedad la enfrenta día con día.¹⁰

Otra pieza incluida en *Navajas*, fue *Andas meando fuera de la bacinica*, instalación realizada con ropas ensangrentadas que pertenecieron a una persona asesinada en el mismo estado. En los actuales escenarios donde se *ex-ponen* los cuerpos, el objeto interviene en calidad de vestigio y documento del teatro del exceso. El objeto está allí con toda su carga matérica como metonimia del horror. Robles insiste en esta condición: “Las piezas e instalaciones que conforman este proyecto de exposición están realizadas con diversos elementos, en su mayoría reciclables, de desecho y de uso cotidiano, planteando con ello una distancia entre los materiales ‘formales’ para dar paso a una obra libre de la rigidez y frialdad de la estética modernista”.¹¹ Las piezas están cargadas con las *trazas* de la acción violenta sobre el cuerpo, construidas desde una urdimbre física y narrativa que, literalmente, hace a una de ellas extenderse como alfombra roja bajo nuestros pies, en alegoría a los horrores cotidianos sobre los que caminamos. Aquí emerge la problemática de la legitimidad o ilegitimidad del arte al exponer elementos que pueden ser utilizados para *hacer ejecutar la justicia*. En contextos donde las pruebas y los vestigios del crimen son desaparecidos por los propios elementos

del orden llamado a investigar, los artistas se obstinan en *ex-poner* lo que es considerado como *obsceno*.

Mucho se ha insistido en la irrepresentabilidad de la violencia y en la ilegitimidad de estas representaciones al ser relegadas al dominio de lo no imaginable, no-representable, no-memorable. Gonzalo Sánchez ha señalado la relación entre momentos de ruptura política y los quiebres del lenguaje.¹² Para Primo Levi, allí donde se ejerce la violencia sobre el ser humano también se ejerce sobre el lenguaje.¹³ María Victoria Uribe afirma que “las atrocidades de nuestro siglo ocurren en medio de la ausencia de un lenguaje que pueda darles sentido” (*op. cit.*, p. 16). Didi-Huberman nos reta a contemplar, asumir, contar, pese a todo, las imágenes arrebatadas al horror y a darles a estos “inimaginables” un lugar en el mundo de lo significable.

Algunas de estas transformaciones violentas de la corporalidad que más de uno ha leído como producciones siniestras de “cadáveres exquisitos”, pueden leerse en las “naturalezas muertas” y en los montajes fotográficos de Joel-Peter Witkin, en cuyas escenificaciones con cuerpos vivos mutilados y fragmentos corporales obtenidos de las morgues, junto a otras materialidades orgánicas, interviene y determina el procedimiento alegórico. La mayoría de sus obras *muestran ante los ojos* las dislocaciones del cuerpo mediante un procedimiento que implica un arreglo escénico

¹⁰ Texto tomado del catálogo de la exposición: Rosa María Robles, *Navajas*, Culiacán: Dirección de Investigación y Fomento de la Cultura Regional, Ayuntamiento de Culiacán y Universidad Autónoma de Sinaloa, 22 de junio de 2007.

¹¹ *Ibid.*

¹² Gonzalo Sánchez, *Guerras, memoria e historia*, Instituto Colombiano de Antropología e Historia, Bogotá, 2003, p. 42.

¹³ Citado por Georges Didi-Huberman en *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Paidós, Barcelona, 2004, p. 40.

...Aquí la teatralidad está vinculada al propósito de poner ante los ojos la “evidencia espectacular” del sufrimiento, la escena aterradora de un discurso de poder que aniquila el cuerpo humano en vida y *post mortem*. De modo que no sólo sobre el cuerpo se está escribiendo un relato de horror sino que, en la *puesta en espacio* de los fragmentos o “*mise en scène* del acto violento”, se escribe un texto que utiliza el cuerpo como superficie de inscripción y como emisor de signos...

previo. Algunas imágenes han sido realizadas en México, como *Head of a Dead Man*, muchos años antes de que los descabezados comenzaran a nutrir los escenarios cotidianos.

Las diferentes intervenciones violentas sobre el cuerpo no actúan de la misma manera. Los cortes que transforman el cuerpo a partir del reordenamiento de las partes, de la redistribución de los miembros, funcionan como una dislocación del ordenamiento natural del cuerpo, creando una especie de anomalía sobre la que se constituye un nuevo sistema de significaciones. Este otro cuerpo implica una alteración de la gramática corporal convencional. De manera distinta, el cuerpo reducido a “un montón de carne” implica una aniquilación de todo orden corporal, es apenas un amontonamiento de pedazos, vestigio, ruinas, de lo que fue un cuerpo. Cuando los cuerpos son desaparecidos mediante procesos químicos de disolución, por sumergimiento en las aguas, o se reducen a cenizas por la acción del fuego, lo que se ejecuta o se persigue es la borrada de todo vestigio, la invisibilización total del cuerpo y su muerte.

La organización de los relatos del horror no sólo se inscribe en los signos de la violencia irreversible practicada sobre la carne, sino también en la disposición espacial o escenificación de los excesos: toda una construcción de la muerte violenta como espectáculo para producir efectos aterradores. “Teatralizaciones del exceso”, las ha nominado Elsa Blair; o actos de ritualismos “emparentados con el teatro como desbordamiento y contemplación” (*op. cit.*, p. 21) las ha considerado Restrepo. Aquí la teatralidad está vinculada al propósito de poner ante los ojos la “evidencia espectacular” del sufrimiento, la escena aterradora de un discurso de poder que aniquila el cuerpo humano en vida y *post mortem*. De modo que no sólo sobre el cuerpo se está escribiendo un relato de horror sino que, en la *puesta en espacio* de los fragmentos o “*mise en scène* del acto violento”, se escribe un texto que utiliza el cuerpo como superficie de inscripción y como emisor de signos (Restrepo, *op. cit.*, p. 13). El acto violento que cancela la vida trasciende el momento mismo de su realización; “a la manera de dramas puestos en escena”, es posible plantear las partes que lo conforman: un Primer Acto para consumir

la ejecución del cuerpo, y un Segundo Acto para representar la muerte, en el cual pueden distinguirse tres escenas: la interpretación del acontecimiento, la divulgación, y la ritualización en las formas que emplea la sociedad para enfrentar la muerte (Blair, p. xxv). La escena a mostrar es configurada como *naturaleza muerta* donde las disposiciones de las partes definen un cuadro que habla a través de las imágenes: una escena que insiste en recordarnos la inevitable temporalidad de la *physis* —*memento mori*— pero, sobre todo, que exhibe la fragilidad del cuerpo humano ante la violencia.

La comparecencia del sentido señalada por Benjamin en las escenas de la alegoría barroca, retorna en los emblemas que se exhiben en las escenas de la violencia actual: los mensajes, las señales son obvias, lo que se quiere decir se dice, no se oculta, sino que se “fuerza a la esencia de lo representado a comparecer ante la imagen” (Benjamin, *op. cit.*, p. 179), dándole a lo que se muestra “una forma más imponente” (p. 181).

Este paradójico proceso de petrificar para “trascender” —cualquiera que sea la región de los significados— el cuerpo humano como el más profano de todos, es la paradoja que anima la multiplicidad de significados que habitan en la alegoría benjaminiana. Desde las visiones emblemáticas y heráldicas de la alegoría barroca hasta hoy, esta vocación por despedazar lo orgánico para “recoger en sus fragmentos el significado verdadero” (p. 213) no podía manifestarse mejor que en la figura humana, la cual “deja en la estacada a su *physis* convencional y dotada de conciencia, a fin de repartirla por las múltiples regiones del significado” (p. 213). Terrible dimensión profética en estas palabras, la posibilidad de trascender para significar, sagrada o monstruosamente es siempre *gracias* a la intervención violenta sobre la *physis*, al desmembramiento que exigen tanto los viejos como los “nuevos dioses” que, con sus *interdictos*, siguen castigando, marcando los cuerpos de quienes son considerados como *transgresores*.¹⁴

En los teatros del exceso se configura la

¹⁴ El pensamiento de Bataille en torno a los relatos de poder y castigo que sustentan a la religiosidad, como a los excesos y crueldades que impone la divinidad, pueden tener resonancia en uno de los



TEATRO FUERA DEL TEATRO

expresión dramática no sólo por medio de corporalidades en escena. Lo emblemático opera no únicamente por medio de fragmentos corporales. El texto trágico que expone el castigo también es exhibido en el espacio escénico, es necesario que la sentencia alcance una visibilidad máxima en la representación “figurativa” de la propia escritura.

El mensaje como imagen para ser visto, además de leído, vuelve a evocar la reflexión benjaminiana sobre el carácter representacional de la escritura emblemática: “Tanto en apariencia externa como en el aspecto estilístico (tanto en la contundencia de la composición tipográfica como en lo recargado de las metáforas) lo escrito tiende a ser imagen visual” (p. 168).

Las mitologías arcaicas representaban el poder divino como aquello que no puede ser alcanzado por los humanos, sencillamente porque la naturaleza del hombre no lo soportaría, tal y como sucedió con Semele cuando quiso ser espectadora del esplendor de Zeus. La astucia bestial de los dioses ya ha sido disparada cuando la racionalidad del pensante intenta esbozar un plan de acción. El orden de lo dramático, tan aparentemente lógico, es un tejido de convenciones entre lo que se decide en la dimensión de la *physis*, el *pathos* y los excesos, por un lado, y por otro, aquello que deviene de los actos humanos, la creencia en el logos y el discernimiento como garantía para que se sostenga el orden de lo justo. En estos *paragramas* de lo dramático, se leen las reflexiones nietzscheanas sobre lo apolíneo y lo dionisíaco que configura el nacimiento de la cultura occidental. Cuando hace algunos años Wolfgan Sofsky trazó las coordenadas entre violencia racional y pasional, indagaba las posibilidades del acontecimiento trágico para pensar las expansiones de un *teatro* de la muerte, no de la memoria, que ha ido invadiendo nuestros espacios cotidianos.

narcomensajes incluidos por Teresa Margolles en la exposición *Decálogo*: “Así sucede cuando piensas o imaginas que mis ojos no te pueden mirar”. Los “nuevos dioses” se manifiestan a la manera de omnipotentes deidades.

ILEANA DIÉGUEZ. Investigadora sénior, coordinadora de Investigaciones en el CIRU y miembro del Sistema Nacional de Investigadores.

VII CONCURSO NACIONAL DE VIDEO EXPERIMENTAL

que se llevará a cabo en la ciudad de Mexicali, Baja California, el 6 de noviembre de 2009.

REQUISITOS

a) Podrán participar obras realizadas con un máximo de un año de anterioridad a la fecha de esta convocatoria, en la siguiente y única categoría:

Video experimental

b) Las obras que podrán inscribirse deberán ser de una duración no mayor de 15 minutos, sin importar el formato de registro.

c) Las obras inscritas serán juzgadas basándose en su originalidad, su capacidad expresiva y espíritu innovador en el uso del lenguaje audiovisual.

d) No hay límite en el número de obras que cada artista podrá inscribir en el certamen.

INSCRIPCIÓN

a) El interesado deberá llenar y firmar una solicitud de inscripción por obra, y entregarla de lunes a viernes, de 9:00 a 15:00 horas, en las instalaciones de cualquiera de las representaciones del Instituto de Cultura en el estado, ubicadas en:

MEXICALI

Av. Álvaro Obregón #1209, Col. Nueva, C.P. 21100
Tels: 01 (686) 553-5044, ext. 146

TIJUANA

Av. Centenario #10151, Zona Río
Tel: 01 (664) 900-6210 y 684-0609

TECATE

Pdte. Ortiz Rubio y Callejón Libertad s/n
Tel. 01 (665) 654-1483

ENSENADA

Bvd. Costero y Av. Riviera s/n
Tel: 01 (646) 177-3130

ROSARITO

José Haroz Aguilar #2004, Fracc. Villa Turística
Tel: 01 (661) 612-6760

SAN QUINTIN

Av. "A" entre 9na. y 10ma., Fracc. Ciudad de San Quintín
Tel: 01 (616) 166-8015

Los formatos de inscripción estarán a su disposición a partir de la publicación de esta convocatoria, en la página de Internet del ICBC:

www.bajacalifornia.gob.mx/icbc

b) Las obras videográficas deberán presentarse en sistema NTSC, formato DVD (región 0), independientemente de su formato original.

c) Si los videos son en español, deberán (preferentemente) entregar una versión con subtítulos en inglés; y si por el contrario, los videos son en inglés, deberán entregar una versión con subtítulos en español.

d) Los materiales recibidos pasarán a formar parte del acervo audiovisual de la Unidad de Cinematografía y Video del ICBC, donde podrán ser usados exclusivamente para difusión y promoción cultural. La fecha límite para inscripción y entrega de materiales será el **25 de septiembre de 2009 a las 20:00 horas.**

e) Sólo se recibirán solicitudes debidamente llenadas.

f) Los interesados deberán cubrir todos los requisitos de la presente convocatoria y de la solicitud de inscripción; en caso contrario no serán registrados. La firma de la solicitud de inscripción implica la aceptación de los términos de estas bases de participación.

PREMIOS

a) Habrá un premio único e indivisible de \$ 50 000.00 pesos, además de placa de reconocimiento para el primer lugar.

b) El segundo y tercer lugar recibirán un diploma de reconocimiento.

c) El jurado podrá adicionalmente otorgar menciones honoríficas a otras obras que a su juicio deban destacarse.

PRESELECCIÓN

a) Todas las obras recibidas serán evaluadas por un comité de selección a fin de determinar su participación dentro del concurso.

b) El jurado recibirá la documentación completa de los materiales inscritos y podrá revisar todos los materiales si así lo desea.

c) Sólo las obras seleccionadas serán exhibidas y formarán parte del catálogo del concurso.

d) La inscripción de las obras implica la autorización a la Unidad de Cinematografía y Video para inscribir las obras ganadoras en festivales y muestras nacionales e internacionales por un periodo de hasta dos años, en el entendido de que los premios y reconocimientos obtenidos serán entregados a los creadores ganadores.

JURADO

a) El jurado se integrará por especialistas destacados, cuyos nombres se darán a conocer oportunamente.

b) El jurado se reserva el derecho de declarar desierto cualquiera de los lugares establecidos.

c) Los miembros del jurado no podrán concursar en calidad de autor, realizador o productor.

d) Cualquier caso no previsto en la presente convocatoria será resuelto por el jurado.

e) El dictamen del jurado será inapelable.

Mexicali, B.C., mayo de 2009.

Informes en los teléfonos y representaciones de este instituto (véase el apartado sobre inscripción en esta convocatoria).

visualicbc@baja.gob.mx
camposguizar@yahoo.com.mx

"Este programa es de carácter público, no es patrocinado ni promovido por partido político alguno y sus recursos provienen de los impuestos que pagan todos los contribuyentes. Está prohibido el uso de este programa con fines electorales, de lucro y otros distintos a los establecidos. Quien haga uso indebido de los recursos de este programa deberá ser denunciado y sancionado de acuerdo con la ley aplicable y ante la autoridad competente".

TRANSVERSALES: XII ENCUENTRO INTERNACIONAL DE ESCENA CONTEMPORÁNEA

LA ESCENA SERÁ TRANSVERSAL O NO SERÁ...

Héctor Bourges Valles

Realizado desde hace 11 años —antes con la denominación de Encuentro Internacional de Teatro del Cuerpo—, **TRANSVERSALES** intenta presentar una selección internacional de piezas escénicas contemporáneas y un programa de seminarios, talleres y mesas de discusión que favorezcan el desarrollo de una visión crítica entre especialistas, la instrumentación de clínicas de actualización y la conformación de nuevos públicos.

Considerado uno de los más propositivos en el ámbito de las nuevas teatralidades, es organizado por la compañía Teatro Línea de Sombra y en lo que sigue, Héctor Bourges —uno de los miembros del consejo artístico del próximo encuentro— ofrece una radiografía de los objetivos del programa del que será el XII Encuentro Internacional de Escena Contemporánea, del 27 de julio al 7 de agosto, en Pachuca, Hidalgo. (El programa se puede conocer en: www.teatrolineadesombra.org.)

Difícilmente podremos pensar en la organización de un encuentro de escena contemporánea sin considerar el entorno en el que ocurre; entorno marcado por un fuerte desgaste político, económico, social y cultural. ¿Qué incidencia pueden tener las artes escénicas en este estado de cosas? ¿Cuál es su pertinencia?

Transversalidad no es la circulación formal entre disciplinas artísticas. Pensamos que, más allá de la experimentación formal, la transversalidad exige la incidencia en la esfera pública desbordando el campo de lo artístico. Es hacer política en el sentido más amplio, hacerla desde la escena, desde la formación y desde la reflexión teórica, de manera que nos permita ampliar el acto de contemplación de la obra para trascender el ejercicio de autoexpresión del artista y de conmoción del espectador para pisar con decisión el “dominio público”. Nos exige, no menos, la utilización de recursos, precisamente, públicos en la programación de este encuentro.

Este abordaje político de la escena es el eje fundamental de la curaduría del XII Encuentro Internacional de Escena Contemporánea: Transversales. Lo político desde lo privado —que también es político—, lo político desde la arti-

culación de la memoria histórica de un pueblo sometido a un permanente estado de excepción, desde la activación de formas relacionales en la escena que ponen en crisis la estructura espectacular de la teatralidad convencional.

Una de las preocupaciones rectoras de la parte teórica del encuentro, es la discusión sobre el andamiaje institucional que determina ciertas prácticas artísticas; y el camino

Transversalidad no es la circulación formal entre disciplinas artísticas.

Pensamos que, más allá de la experimentación formal, la transversalidad exige la incidencia en la esfera pública desbordando el campo de lo artístico. Es hacer política en el sentido más amplio de la palabra, hacerla desde la escena, desde la formación y desde la reflexión teórica, de manera que nos permita ampliar el acto de contemplación de la obra para trascender el ejercicio de autoexpresión del artista y de conmoción del espectador...

inverso: cómo las prácticas artísticas pueden incidir de forma clara sobre este andamiaje, no sólo de la política cultural —hoy más próxima a la gerencia—, sino de las formas de participación política en un ámbito mucho

más amplio. Lo es también la relación entre arte y verdad, añeja cuestión que sigue, bajo nuevas formas, zumbando en la cabeza de artistas y teóricos. Para discutir estos aspectos, se ha diseñado un cuerpo de seminarios que busca ampliar el ámbito de la reflexión al campo más vasto del arte y la(s) teoría(s) contemporánea(s). Además de retroalimentar el ejercicio de percepción de las obras escénicas que integran la programación del encuentro, tratando de contextualizarlas mediante conversaciones directas entre creadores, especialistas y espectadores, en el marco de las prácticas artísticas contemporáneas.

Por primera vez este año, el encuentro se expande para tender líneas de trabajo que se prolongan, más allá del verano, hasta el otoño. Por un lado, atendiendo una iniciativa de la Dirección de Teatro de la UNAM, Transversales colabora con el programa Sin Currículum, en el que creadores recién egresados de Escuelas de Artes Escénicas desarrollarán proyectos transdisciplinarios, con miras a su realización profesional, enmarcados en un esquema de estrecha discusión con especialistas de diversas disciplinas y creadores activos en el ámbito profesional. Los primeros resultados de este proyecto podrán verse en noviembre próximo.

Por otra parte durante el otoño, TRANSVERSALES presentará un programa escénico de gran envergadura. Gracias a la confluencia de diversas instituciones culturales nacionales e internacionales, será posible presenciar algunos

Dominio público, de Roger Bernat, es un espectáculo-juego que explora las posibilidades escénicas de un trabajo centrado en la figura del público en lugar de en la del actor. Foto cortesía de Teatro Línea de Sombra.



Foto 1: Angélica Liddell en *La desobediencia*.

Foto 2: Ana Correa, del grupo Yuyachkani, en *Rosa Cuchillo*.

Foto 3: *Cherry Bone*, del grupo Konic THTR. (Todas las fotos son cortesía de Teatro Línea de Sombra.)

de los trabajos más recientes de Rodrigo García, Joseph Nadj y Carlota Ikeda. Sobre estos artistas mucho se ha dicho ya.



ALGUNAS ZONAS DE DISCUSIÓN

ESPEJOS

Este año, con el apoyo del programa Iberescena, TRANSVERSALES presentará cuatro de los creadores más significativos de la escena contemporánea española. Angélica Liddell, Roger Bernat, Konic THTR y Rodrigo García, artistas con propuestas de una radicalidad y energía que sin duda levantarán algo del polvo que se ha acumulado en los escenarios mexicanos desde hace varios años.

Además del posible goce ante cada pieza presentada, será interesante intentar configurar —y discutir— un panorama de la creación escénica española. Los artistas ibéricos invitados forman parte de un linaje artístico que arranca en los ochenta, época en la que España inicia, tras décadas de cruenta dictadura, una exitosa transición hacia la democracia y cuyos resultados se dejan ver en todas las áreas. Desde la ciencia, la educación y la economía por supuesto, hasta el deporte. El teatro no es la excepción. Habrá seguramente, en este panorama “idílico”, disonancias que no harán más que tornar más interesante la discusión.

Los artistas españoles invitados son beneficiarios de las estructuras político-económicas de un país plenamente inserto en la dinámica cultural de Europa. Y es ahí desde donde ejercen la crítica para señalar las fisuras de un capitalismo poscolonial con innumerables cuentas sin saldar.

Los veremos, e inevitablemente tendremos que volver la mirada hacia nosotros, preguntarnos sobre las condiciones institucionales en las que se desarrolla nuestra práctica. Me refiero a los creadores escénicos mexicanos que mucho tenemos que meditar aún sobre las políticas públicas en el ámbito cultural nacional; sobre los esfuerzos de autogestión y organización de grupos y salas independientes en nuestro país; sobre la incidencia política del teatro en México; sobre nuestra capacidad de insertar las artes escénicas en los territorios más vastos de las prácticas artísticas contemporáneas.

LO PRIVADO TAMBIÉN ES POLÍTICO

Esta premisa atraviesa varias de las obras que se presentarán en el encuentro. Mencione algunas. Angélica Liddell presentará en *La desobediencia* (*yo no soy bonita*), un duro ejercicio de memoria personal convertido en acto de desobediencia poética. Liddell dice:

En una sociedad misógina, androcentrista y patriarcal, las mujeres se dividen en tres: vírgenes, paridoras y putas. Mi cuerpo se convierte en una agresión contra la sociedad. Mi cuerpo se convierte en protesta. Es un acto de desobediencia. Castigo mi propio cuerpo para desobedecer. Me autolesiono para revolverme contra las lesiones que causa el rol que nos han impuesto desde el nacimiento. Utilizo la violencia poética para defenderme de la violencia real.

Philippe Menard, con el espectáculo circense *PPP*, construido a partir de malabarismos con bolas de hielo que penden sobre el escenario, nos propone un imaginario inestable, en tránsito permanente, inasible, derritiéndose... justo en el momento vital en el que el artista francés transita de un sexo a otro.

Ana Correa, del grupo Yuyachkani, presenta una de las más entrañables creaciones artísticas de este grupo peruano, esencial para entender la escena latinoamericana contemporánea. Con *Rosa Cuchillo* (pieza elaborada a partir de documentos tomados de la Comisión de la Verdad relativa a la guerra sucia en el Perú), Ana Correa viaja por parques, mercados, plazas públicas, etc. para “sanar” del olvido a un pueblo sometido a un estado de excepción permanente, que enfermó de miedo y silencio. Creación artística que se convierte, sin vacilaciones ni formalismos, en experiencia política en el sentido más fuerte del término. Veremos qué colisiones provoca una obra tal en el contexto teatral mexicano de tan flácida vocación política.

TEATRALIDADES EXPANDIDAS

No está de más volver sobre la idea de que la teatralidad desborda no sólo al edificio teatral

sino las convenciones instauradas desde una idea de lo escénico que ya poco tiene que ver con las formas de aprehender y representar la complejidad de ciertos fenómenos de la realidad que nos toca vivir. Y no está de más porque todavía existen en México políticas de programación y producción que no son capaces de incorporar dichas teatralidades. Parece que la cosa empieza a cambiar. Veremos. De ahí la importancia de la presencia en el cartel del XII Encuentro de Transversales, de Konic THTR y Roger Bernat.

Asentados en Barcelona, Konic THTR son, más que un grupo, una plataforma de creación que transita entre la innovación tecnológica y el arte. Aunque han estado en México antes, ha sido en el contexto de las artes electrónicas, precisamente en el Laboratorio Arte Alameda. Esta vez en un contexto teatral, presentan una creación escénica interactiva sobre el acto de comer y sus disfunciones. Oportuno sin duda.

Finalmente, Roger Bernat, rompe con *Dominio público* uno de los núcleos de la teatralidad disolviendo la diferencia entre quién mira y quién actúa. Hay en ello un gesto político importante. *Dominio público* prescinde del actor como punto central del espectáculo y deja al público como único participante. No se trata de convertir al espectador en actor, sino de atender a las posibilidades narrativas del grupo a partir de herramientas estadísticas. Los espectadores forman parte de una ficción sin necesidad de exponerse como individuos en un escenario que, por otra parte, tiene tantos actores como espectadores asisten a una función.

No está de más reflexionar sobre la figura del público hoy en México, convertidos como estamos en meros espectadores de un vergonzoso y violento espectáculo político-criminal.

Proyecto financiado por la Delegación de la Unión Europea en México.

HÉCTOR BOURGES VALLES. Integrante del consejo artístico de Transversales: XII Encuentro Internacional de Escena Contemporánea.

OCTUBRE 2009



8^{vo} festival
INTERNACIONAL DE
TEATRO DE CALLE



GOBIERNO del ESTADO
2004-2010
ZACATECAS



Zacatecas, México

5 años cultura UdeG

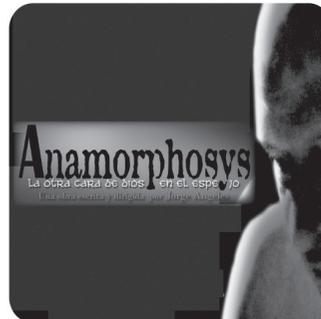


Hamlet, príncipe de DinamarClown

Dir. Fausto Ramírez

jueves y viernes, 20:00 hrs.,
en el mes de julio

Teatro Experimental de Jalisco



Anamorphosys

Dir. Jorge Angeles

sábados, 20:30; domingos, 18:00 hrs.
hasta el 12 de julio.

Teatro Experimental de Jalisco

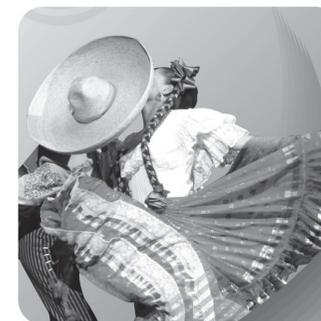


Romeo y Julieta para niños

Dir. Fausto Ramírez

domingos, 13:00 hrs.
de julio hasta el 2 de agosto

Teatro Experimental de Jalisco



Ballet Folclórico de la U. de G.

domingos 19 y 26 de julio, 12:30 hrs.
domingos 2, 9, 16, 23 y 30 de agosto

Teatro Degollado



Sabor a Freud

De José Pablo Feinnman
Dirección Eduardo Villalpando

martes y miércoles de julio
General: \$100 Descuento \$80

*Descuento a estudiantes, maestros,
miembros del INSEN y discapacitados.

Teatro Experimental de Jalisco



Dr. Frankenstein

Ópera rock de José Fors

viernes 3 y sábado 4 de julio, 21:00 hrs.

Teatro Diana



Teatro Experimental de Jalisco
Calzada Independencia S/N Núcleo Agua Azul

Boletos en
ticketmaster.com.mx

Artes Escénicas
y Literatura

MÚSICA

TeatroDiana
Un espacio aparte



Liverpool

Fabrics de Francia

gandhi.

See's CANDIES

3818-3800

Teatro Diana: Av. 16 de Septiembre 710. Zona Centro. Guadalajara Jalisco, México.

Teatro Degollado: Calle de Belén entre Av. Hidalgo y Morelos. Zona Centro. Guadalajara Jalisco, México.

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

LA FACILIDAD DE HACER TEATRO

Adán Ahbenamar Delgado

Tercera llamada Comenzamos!

Para que estas palabras se escuchen y al mismo tiempo se cumpla esta orden que hace eco en el teatro, se requiere de horas de ensayo, lectura, pruebas de vestuario, maquillaje, bocetos que después se convierten en escenografía, planos de iluminación, diseño, producción, gestión del espacio, publicidad, patrocinios, apoyos, permisos, administración de recursos, *casting*, días, meses, a veces años, de trabajo, etcétera, y varios etcétera más.

Esto lo saben quienes dan todo detrás del escenario y/o en tramoya: el equipo técnico; el público, no. El público, ese monstruo de los mil ojos, sólo quiere devorar el manjar y las ofrendas que se preparan para él, en espera de que sea saciado su refinado paladar.

Los modelos para la creación de teatro han ido cambiando con el tiempo. Quizá lo que a la fecha no ha cambiado es que "hacer teatro" se dice y parece fácil, pero no lo es. Entre los modelos tradicionales se encuen-



tran aquel que nace de los productores: ellos aportan los recursos financieros para llevar a cabo el producto escénico y ellos deciden qué montar, con quién y cómo.

Otro modelo posible radica en los directores, quienes por su trayectoria y experiencia toman la batuta del y para el espectáculo. Algunos iluminadores destacados manejan un modelo peculiar siendo la iluminación el origen de todo. Y existe también el modelo de los escenógrafos, quienes proponen que a partir de sus ideas y de la realización de éstas se monte la obra.

Sea cual sea el modelo y sea como sea dirigido, la importancia del producto es la misma

para todo el equipo puesto que cada uno asumirá que su trabajo es original y creativo. Y de la misma forma asumirán también los medios para llevar el producto a escena.

Sin embargo, los tiempos están cambiando. Actualmente existe una nueva forma de trabajar en la que la cabeza del espectáculo es un tipo de director que ha ido delegando funciones, aligerando así su carga y dedicándose casi en exclusividad a la escena y armando ese complejo rompecabezas con la ayuda de sus colaboradores.

Para que eso suceda, se lleva a cabo un proceso de depuración y entendimiento entre todas las partes, surgiendo así la imagen del



productor ejecutivo, quien se encarga de administrar y coordinar los recursos materiales, humanos y financieros del proyecto. Con la aparición de éste, se da crédito a su vez a los realizadores y creativos, y entonces un montaje cuenta con productor, director, asistente de dirección, productor ejecutivo, diseñadores de imagen, de vestuario, iluminación, escenografía, etcétera.

Es en este sentido en que se habla de un *nuevo modelo de producción*, un modelo que ya algunos directores comienzan a aplicar y que, según sus experiencias, les permite “ver más allá” gracias a que sus ojos no son ya la única visión del trabajo ni sus manos las únicas en realizarlo.

Aunque este nuevo plan es cada vez más adoptado por los grupos, hay otros que no logran congeniar con él pero no por ello sus puestas en escena dejan de ser reconocidas. Los tiempos cambian y uno con ellos. Y cualquier modelo que se utilice nos viene bien siempre que sea en pro del teatro.

ADÁN AHBENAMAR DELGADO. Licenciado en Artes Escénicas, actor y actualmente jefe de espacios de la Coordinación de Artes Escénicas y Literatura de la UDEG.

Todas las fotos: *La secreta vida amorosa de Ofe-
lia*, de Steven Berkoff, con dir. de Miguel Lugo,
coproducción de la compañía La Nada Teatro y
Cultura UDEG. © Ricardo Guzmán.



“IDENTIDADES DEL TEATRO LATINOAMERICANO” EN MICHOACÁN

EL SUR TAMBIÉN EXISTE

Demetrio Olivo

Una experiencia sobresaliente para la escena tuvo lugar hace unos meses en el occidente mexicano, en Morelia, con el primer Encuentro Identidades del Teatro Latinoamericano. La trinchera, única en su tipo en el país, fue creada por el departamento de Artes Escénicas de la Secretaría de Cultura de Michoacán para alentare el acercamiento de teatristas mexicanos con sus similares de Centroamérica, el Caribe y el Cono Sur.

Esas primeras jornadas se emprendieron del jueves 4 al lunes 8 de septiembre de 2008 en la capital michoacana. Hubo conferencias, talleres, mesas redondas, presentaciones editoriales y puestas en escena. Participaron representantes de Cuba, Chile, Brasil, Colombia y México. El foro se repetirá este año, en septiembre, a fin de convertirlo en una actividad periódica y permanente.

PANORAMA EN AMÉRICA LATINA

La conferencia “Identidades de la escena latinoamericana y caribeña”, a cargo de Vivian Martínez Tabares, consejera cultural de la Embajada de Cuba en México, abrió las actividades. Apoyada con diapositivas y video, la ponente describió un panorama teatral muy dinámico en el hemisferio, donde las propuestas de los grupos más audaces, distribuidos entre Brasil, Cuba, Venezuela, Chile y Argentina, se distinguen por sus fuertes lazos temáticos con lo popular y por arriesgadas so-

luciones formales y estilísticas que diluyen las barreras entre el teatro y el *performance* o entre lo circense y lo teatral, pero siempre conservando como denominador la revelación de verdades íntimas acerca de lo humano.

La académica e investigadora cubana también describió el arco que ha descrito el teatro latinoamericano en las últimas cuatro décadas al pasar del teatro político, explícitamente marxista, propio de los sesenta y setenta, a un teatro que sigue atento a temas sociales, pero desde una perspectiva que ya no se limita al naturalismo o a la farsa, sino a posibilidades más amplias. El fenómeno evolucionó de la mano con el ocaso de las dictaduras, cuya censura obligaba a crear lenguajes para expresar lo que estaba prohibido.

Vivian Martínez también llamó la atención sobre el trabajo crítico emprendido por el bonaerense Jorge Dubatti y el edificio teórico que ha ido construyendo, con el cual propone una metodología socio-estética para ordenar, desde una perspectiva académica, el panorama escénico latinoamericano.

Al término de la conferencia, Tabares también participó en la presentación del más reciente ejemplar de la revista *Conjunto*, dedicada a la investigación y divulgación del teatro latinoamericano.

PERMANENTE RE-INVENCION

Para el viernes 5, la actividad de divulgación recayó en México con la conferencia “Rutas

identitarias y regionales del teatro latinoamericano”, impartida por Óscar Armando García, de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. La ponencia brindó una perspectiva sociohistórica del teatro en México y Latinoamérica, pero también una crónica que recuperó la historia de la investigación teatral en el seno de la UNAM, primero en el CUT —fundado por Héctor Azar— y más adelante por investigadores de la Facultad de Filosofía y Letras, cuyos esfuerzos se consolidaron en los años setenta (con iniciativas del doctor Óscar Zorrilla) y en los años ochenta (con el “Seminario para la investigación de las artes escénicas”).

En lo esencial, el ponente recordó que las naciones latinoamericanas compartimos una herencia colonial y mestiza que se remonta al siglo xv y movimientos de emancipación a partir del siglo xix. Ya durante el siglo xx, los países de la región también nos vimos hermanados por gobiernos totalitarios (unos más radicales, otros más “blandos”) que obligaron a la búsqueda de soluciones en el campo de las artes.

En este contexto, García habló del teatro en México como un permanente ejercicio de re-inención que ha oscilado desde el teatro militante y de compromiso social de los años sesenta y setenta hasta el teatro que busca el “arte por el arte”. Ambas tendencias se han visto influidas por la permanente tensión entre el centralismo de las grandes urbes y los vigorosos brotes de un teatro regional que ha sido particularmente activo en el noroeste del país.

Caracterizó al México teatral de nuestros días como un apasionado semillero de nuevas propuestas, cuyo mayor valor radica en la diversidad de soluciones que se aportan desde las regiones. También destacó el papel generado por el nacimiento de la teatrología como disciplina universitaria.

EFEMÉRIDES Y TALLER

La presentación editorial de gala en el encuentro se dedicó al volumen *Así pasan...*

➤ *Lágrimas de agua dulce*, de Jaime Chabaud, obra montada como un unipersonal con títeres, dirigida por Perla Szchumacher e interpretada por Ana Zavala. © Demetrio Olivo.



Efemérides teatrales 1900-2000, de Luis Mario Moncada, quien acudió a compartir este material que, a lo largo de 565 páginas, pone en perspectiva cien años de teatro en nuestro país.

El texto compara los principales acontecimientos de nuestra historia social y política con la sucesión de estrenos y acontecimientos escénicos más significativos. Gracias a esta estructura, el volumen permite comprender hasta qué punto y en qué momentos precisos el teatro nacional ha sido espejo o ventana de la realidad del país. La obra es una coedición de Escenología y el INBA.

También durante el encuentro, se impartió un taller de actuación por Luiz Augusto Albanez. La actividad fue emprendida desde el punto de vista de los personajes de la Comedia del Arte, en la que Albanez se ha especializado desde hace varias décadas.

MAYOR RIGOR

El lunes 8, en la jornada final, se realizó la mesa redonda "Identidades del teatro latinoamericano", con Mayho Moreno Caballero, directora del grupo Visiones (Chile); Francisco Lozano, director del grupo Teatro Rodante (Colombia), así como la investigadora teatral Silvia Macías y el periodista Demetrio Olivo por Michoacán.

Mayho Moreno, mexicana que terminó de formarse en la tierra de Salvador Allende, llamó la atención sobre un hecho significativo: su estadía en centros de estudios superiores chilenos le mostró hasta qué punto en México falta más rigor metodológico y crítico a la hora de pensar, problematizar y practicar el teatro, así como una atención más apasionada (y, en ese sentido, más comprometida) hacia la realidad de la que formamos parte: no para hacer "teatro político" a la vieja usanza, sino para generar obras que realmente aborden temas que toquen al público y para hallar nuevas configuraciones estilísticas y formales.

LAS FUNCIONES

Cuatro puestas en escena pusieron a dialogar al teatro latinoamericano en las jornadas del encuentro. En la función inaugural el grupo Fora Do Serio ofreció su versión del clásico *Dos perdidos en una noche sucia*, pieza trá-

gica en cuatro cuadros del brasileño Marco Plinio. Teatro mestizo, en transición, las actuaciones en este trabajo son definitivamente realistas, pero cada personaje reposa en la segura y eficaz construcción de su tipo de acuerdo con las categorías de la Comedia del Arte, con Chico como un arlequín y Tony como un polichinela. O, si se prefiere, un poco como en el arte del *clown*, con el Caralimpia (Tony) que representa a las normas y la formalidad, y el Augusto (Chico) que encarna el juego y la transgresión.

Luego tocó el turno a *Infieles*, del chileno Marco Antonio de la Parra, con el grupo Visiones y con la dirección de Mayho Moreno Caballero. La propuesta colocó su acento más en la estructura de un relato de parejas a través de cuya cotidianidad se revisan los anhelos, odios, lealtades y traiciones de cuatro ejemplares de la clase media chilena.

El grupo Teatro Rodante (Colombia) presentó la obra *A todos nos toca*, del propio grupo. En esta obra un desplazado que ha sido asesinado de un tiro por el delito de exigir justicia es recibido en el más allá por una muerte Catrina que se ocupa de revelarle cinco misterios, a través de los cuales se tocan temas universales (la memoria, la identidad, la risa) y otros específicos de la historia, la cultura y la realidad latinoamericanas (la dignidad, la injusticia, los pueblos despojados, pero también la fiesta y la mirada cómplice ante la muerte). Los notables contenidos fueron ofrecidos en una lúdica experiencia de teatro de cámara.

Las funciones llegaron a su fin con *Lágrimas de agua dulce*, de Jaime Chabaud. En esta pieza de teatro unipersonal y títeres, dirigida por Perla Szmuchmacher e interpretada por Ana Zavala, una anciana que hila y vende tapices narra "la historia triste de una niña hermosa": la de la pequeña Sofía y de cómo su habilidad para derramar "lágrimas dulces" despertó la codicia de los adultos en un pueblito perdido en la provincia mexicana, amenazado por la sequía. El trabajo es todo un ejemplo de cómo abordar un tema social (el abuso contra la infancia) desde un tratamiento absolutamente lúdico, fiel a la teatralidad, pero también una experiencia dramática notable que se ha arriesgado a llevar premisas propias de la tragedia al ámbito del relato para niños.



✓ *Dos perdidos en una noche sucia*, pieza trágica en cuatro cuadros del brasileño Marco Plinio, presentada en la función inaugural del encuentro por el grupo Fora Do Serio. © Demetrio Olivo.

ALTERNATIVA DE FORMACIÓN

Al valorar la pertinencia de este encuentro, el director teatral Fernando Ortiz, actual jefe del departamento de Teatro de la Secretaría de Cultura, considera: "Me parece una oportunidad para dinamizar los planteamientos, los lenguajes y los motivos mismos del teatro que se realiza aquí".

"Por un lado —dice—, en la última década el teatro ha cobrado mayor presencia en la vida cultural de Michoacán debido, entre otras razones, a la creación de la licenciatura en teatro en la Escuela Popular de Bellas Artes de la Universidad Michoacana; por eso es necesario dar alternativas que enriquezcan la formación continua, y este encuentro es una forma de conocer las expresiones teatrales de otros lugares y sus formas de creación. Por otra parte, la historia del teatro en los diferentes países de América Latina, siempre entrelazada con el devenir social y político de esas naciones, ha producido a lo largo de los últimos cuarenta años una calidad artística que tiene reconocimiento mundial. De allí la idea de organizar un encuentro como éste, que permita a nuestra gente de teatro, especialmente a los jóvenes, entrar en contacto con ese sólido edificio pedagógico e interpretativo."

DEMETRIO OLIVO (D. F., 1965). Periodista de cultura, radica y labora en Morelia desde 1986, donde ha procurado especializarse en teatro y artes visuales. Ha trabajado en los periódicos *El Sol de Morelia* y *La Voz de Michoacán*, y ha formado parte de los equipos fundadores del vespertino *Buendía* y del matutino *Cambio de Michoacán*.

35 AÑOS DE LA ESCUELA DE TEATRO DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UANL

Hernando Garza

A lrededor de 200 puestas en escena, de obras como *Marat-Sade*, *Alicia y Lewis*, *Historia de un soldado*, *Antígona*, *El gran teatro del mundo*, *La orgía*, *1789: ciudad revolucionaria*, *El evangelio según Zebedeu* y *Edipo rey*, entre otras, han sido las que han representado a la Escuela de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras, a nivel tanto nacional como internacional, a lo largo de sus 35 años de existencia que está celebrando.

Estados Unidos, Colombia y Cuba con destacados reconocimientos, como fue el caso de *El mágico prodigioso* en el Festival de Oro de El Paso, Texas; *Antígona*, en el Festival de Teatro de Manizales, Colombia; *El gran teatro del mundo*, con reparto México-norteamericano, que fue representada en la Universidad de Columbia; y *La orgía*, en la Ciudad de México, en la Texas A & M International University y en Nueva Orleans.

dios, donde estudió con Lola Bravo, dijo que el recién abierto plantel se inició con un grupo en su primer año en el Auditorio Alfonso Rangel Guerra, de la misma Facultad.

Dicho grupo estuvo integrado por Javier Serna —coordinador en alguna época de la misma escuela y quien ha dirigido *La dama boba*, *Jacques y su amo*, *Están muertos* y *El país de los dioses*, entre otras—, Rosa María Gutiérrez, Adolfo Torres, Briceidy Vázquez, los hermanos Gilberto y Magdalena Hidalgo, el psicólogo José Zaragoza, Antonio González, María Higinia Olvera y René Alonso, quienes antes de integrarse a la primera planta docente de la escuela, formaron una agrupación universitaria que llevó a cabo diversos montajes.

Sergio García, quien ha sido coordinador de la escuela en varias ocasiones, recordó particularmente a algunos de los primeros maestros, como el erudito Juan José García Gómez y la misma Lola Bravo, por su labor formadora de generaciones de teatristas. El plantel tuvo varios domicilios: a partir de 1974, en una casa de la calle 15 de Mayo, entre Rayón y Aldama; luego, en 1992, cambió su sede a la Escuela Josefa Ortiz de Domínguez, junto a la Iglesia del Roble, donde permaneció durante 7 años, y actualmente su sede definitiva es otra vieja casa ubicada en Washington y Colegio Civil, que ha sido remodelada con espacios adecuados para las actividades académicas y escénicas, aulas climatizadas, una pequeña biblioteca y una cabina de controles de audio e iluminación.

“El 80 por ciento de los artistas activos en el medio teatral surgieron de la escuela”, afirmó. “Los maestros han sido el secreto de la escuela porque algunos alumnos, como Víctor Martínez y Vicente Galindo, se están actualizando continuamente con cursos como el teatro del cuerpo.”

Entre los egresados de la escuela que continúan en el medio escénico están: Yesenia López, Jorge Lobo, Rosy Rojas, Gerardo Valdés (miembro del Sistema Nacional de Creadores), Gerardo Dávila, Josefina de la Garza, Guillermo García Cantú, Víctor Martínez y Vicente Galindo —director de *Los expectan-*



✓
1789: *ciudad revolucionaria*, dirigida por Sergio García. © Archivo de la Escuela de Teatro de la UANL.

Estos trabajos, al igual que *Amor y restos humanos*, *El mágico prodigioso*, *La historia de la Oca*, *Un campesino en El Salvador*, *La dama boba*, *Jacques y su amo*, *Están muertos*, *El país de los dioses* y *Los expectantes*, por citar algunos, se presentaron en encuentros estatales, muestras nacionales de teatro y en las jornadas de Lo Mejor de Teatro de Provincia; otras se escenificaron en festivales de

La escuela se fundó en 1973, por iniciativa del licenciado Tomás González de Luna, en su periodo como director de la facultad. Sergio García, miembro del Sistema Nacional de Creadores, fue su primer coordinador, y *La paz*, de Aristófanes, su primer montaje de una larga serie de puestas ya antes citadas.

Egresado de la desaparecida Escuela de Arte Dramático de la máxima casa de estu-

tes—. De ellos, Rojas, Valdés, Dávila, De la Garza, Martínez y Galindo, forman parte de la planta actual de docentes, así como Coral Aguirre, Javier Serna, Ernesto Cruz, María Higinia Olvera y Cecilia Ramírez, por citar algunos.

“Lo mejor que he hecho lo he hecho en la universidad, y la misión de la escuela ha sido, y en esto coincido con lo que decía Raúl Rangel Frías —humanista y uno de los fundadores de la universidad y ex rector de la UANL—, proporcionar un sentido de vida den-

Entre los egresados de la escuela que continúan en el medio escénico están: Yesenia López, Jorge Lobo, Rosy Rojas, Gerardo Valdés (miembro del Sistema Nacional de Creadores), Gerardo Dávila, Josefina de la Garza, Guillermo García Cantú, Víctor Martínez y Vicente Galindo —director de *Los expectantes*—.

De ellos, Rojas, Valdés, Dávila, De la Garza, Martínez y Galindo, forman parte de la planta actual de docentes, así como Coral Aguirre, Javier Serna, Ernesto Cruz, María Higinia Olvera y Cecilia Ramírez, por citar algunos.

tro del teatro; pero esto se ha podido hacer hasta hace unos años, ya que a partir de los años ochenta del siglo pasado, cambió todo”, expresó Sergio García, a punto de cumplir 69 años y con una trayectoria de más de cinco décadas en los escenarios.

“De la década de 1980 para acá, no hay ideologías; en aquel tiempo —en los años setenta— se hacían los movimientos teatrales con una ideología detrás, era el tiempo de los *happenings*, un movimiento que enriqueció al teatro, así como otros movimientos de transgresión a través del desnudo y un constante grito de liberación. Había a quien confrontar; pero en el momento en que surgen las trasnacionales, el enemigo no tiene cara y el teatro social se vino abajo.”

Parafraseando al filósofo francés Jean Baudrillard, agregó que “a partir de la crisis de los ochenta, con la caída de las ideologías, el individuo empezó a desear pertenecer a la masa, donde no hay un compromiso individual, entonces la gente se dirige a los espectáculos masivos, que todavía están en auge y el teatro se repliega a las pequeñas salas;

momento de vida. Antes presentó *Don Juan y las apariencias*, y ahora estrenará *Fausto, el amor como metáfora*, de Goethe, con el Taller de Teatro Experimental, auspiciado por la Secretaría de Extensión y Cultura de la UANL. “Si no me mantengo activo, me muero”, afirmó sonriente.

Don Juan y las apariencias, basada en textos de Molière, Da Ponte y Brecht, y dirección de Sergio García, con la Compañía Titular de Teatro de la UANL. © Archivo de la Escuela de Teatro de la UANL. ▲



pero el teatro es el único espectáculo donde hay uno que dice unas cosas y otro que las escucha, es lo que lo mantiene vivo, donde es posible la reflexión y la crítica, a diferencia del cine.”

Pese a todo, Sergio García sigue trabajando y viviendo por y para el teatro y su escuela, porque considera que aún hay esperanza, pues la reflexión puede nacer en el cruce de las miradas del actor y el espectador, en ese

HERNANDO GARZA. Dramaturgo, periodista cultural y docente de la Facultad de Artes Escénicas de la UANL.

UN NUEVO IMPULSO EN EL TEATRO ZACATECANO

COMPAÑÍA ESTATAL DE TEATRO DE ZACATECAS

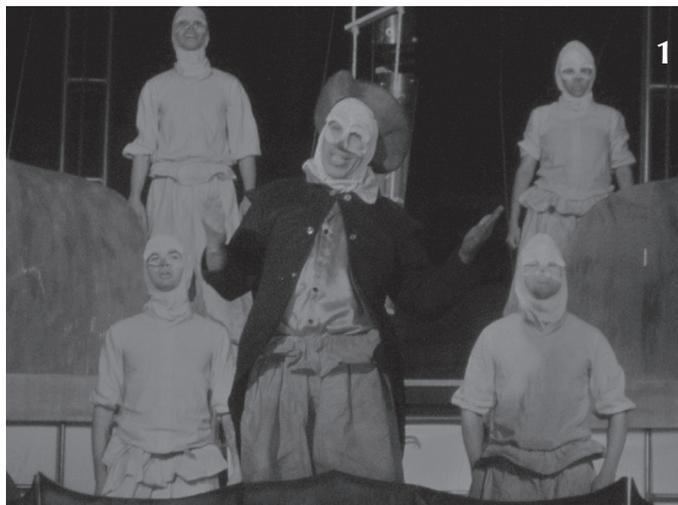
Noé Germán Rendón Jara

ANTECEDENTES

La existencia de una Compañía Estatal de Teatro en Zacatecas no es algo inédito. El referente más antiguo que tengo es el de la compañía formada por Román Méndez Oliva (q.e.p.d.) bajo el auspicio del gobierno del general Fernando Pámanes Escobedo en los setenta, compañía que permaneció unida durante varios montajes, entre los que destacaron *Romeo y Julieta* de Shakespeare y *Rosalba y los llaveros* de Emilio Carballido. La compañía de Méndez Oliva fue integrada con alumnos del entonces IZBA (Instituto Zacatecano de Bellas Artes), y todos sus integrantes recibían un apoyo económico y capacitación con el patrocinio del INBA, en donde destacó la presencia de Seki Sano, gracias a sus conceptos y preceptos que quedaron en quienes con él se formaron profesionalmente.

Sexenio tras sexenio, los cambios de gobierno desafortunadamente implican cambios en la política cultural, y así desapareció la compañía y no fue sino hasta 1997 que, de la mano con el Programa Nacional de Teatro Escolar (PNTE) se volvió a conformar una Compañía Estatal de Teatro. En esta ocasión el director invitado fue el maestro Mauricio Jiménez y la puesta en escena *Romeo y Julieta* —en versión *western*—, que llegó a participar en la Muestra Nacional de Teatro realizada en 1997 en Monterrey.

En siguientes emisiones del PNTE, se conformaron compañías estatales que, además del apoyo del estado, compartían la característica de ser estatales por incluir en su elenco a artistas de la mayoría de los grupos independientes de teatro en Zacatecas. Este aglutinamiento de grupos —aparentemente diversos— pretendía, supongo, reunir a los mejores teatrístas, entre actrices, actores y creativos, promoviendo el intercambio de experiencias (saludable intención), pero también tenía los tintes populistas de que a todos les tocará algo. El resultado fue la integración de compañías efímeras que se reunían sólo para un montaje y se desintegraban luego, incluso antes de cumplir con el número de funciones pactadas. Además —si no de teatreros— la reunión de artistas con muy variados discursos,



➤ **Foto 1:** *A la luna*, obra basada en un interesante cuento de Italo Calvino: “Distancia a la luna”, en una adaptación de Iván Guardado y con dirección suya (2008).

Foto 2: En el Festival Internacional de Teatro de Calle de 2008 se presentó en Zacatecas *A la luna*, con la Compañía Estatal de Teatro del estado, obra que será llevada al Festival Internacional Cervantino de 2009, en el que Zacatecas será el estado invitado. Fotos proporcionadas por el autor.

por un lado, promovió el intercambio, pero en otro sentido exacerbó las diferencias.

Después del año 2000, con los problemas nacionales del programa Teatros para la Comunidad Teatral, decayó también el PNTE, y en Zacatecas se suspendió el teatro escolar. La creación del Festival Internacional de Teatro de Calle de Zacatecas (FITCZ) de 2002 da nuevamente pie a la conformación de una Compañía Estatal de Teatro, esto como parte del Programa Nacional de Teatro de Calle —que no alcanzó todos los objetivos que se planteó inicialmente—. A partir de entonces, en la participación de artistas zacatecanos en el FITCZ se han alternado grupos independientes con producciones del estado, a pesar de una lamentable ausencia en 2006.

LA ACTUAL COMPAÑÍA

En todos los casos comentados de compañías estatales de teatro en Zacatecas, se había dado una constante: la participación de directores invitados o asesores foráneos. El año pasado, sin embargo, con motivo del FITCZ de 2008, se convocó nuevamente a la conformación de la Compañía Estatal de Teatro y por primera vez la totalidad del personal fue de zacatecanos, y toda la responsabilidad —incluida la selección del equipo— recayó en Iván Guardado. Esto dio la oportunidad al teatro zacatecano de mostrar su condición de autonomía y suficiencia.

En el FITCZ de 2008, la Compañía Estatal de Teatro presenta *A la luna*, adaptación del



Así pues, esto ha prolongado la subsistencia de la actual compañía, que trabaja ya en otro proyecto para el próximo Festival de Teatro de Calle: *El llano*, obra inspirada en *El llano en llamas*, de Juan Rulfo.

cuento "La distancia a la luna" de Italo Calvino. Además de la dirección, la dramaturgia también corrió a cargo de Iván Guardado, mientras que la escenografía se debió a Luis Armando García, el vestuario fue de Susana Salinas y la música de Mario Morones. *A la luna* formará parte del programa del Festival Internacional Cervantino de 2009, en el que Zacatecas será el estado invitado. Así pues, esto ha prolongado la subsistencia de la actual compañía, que trabaja ya en otro proyecto para el próximo Festival de Teatro de Calle:

El llano, obra inspirada en *El llano en llamas*, de Juan Rulfo.

El de 2008 fue un año importante para el teatro zacatecano, pues al mismo tiempo que trabajaba la Compañía Estatal para el FITCZ con la dirección de Iván Guardado, con Leopoldo Elías Smith MacDonald se fundó la Compañía Estatal de Teatro Infantil y Luis Miguel Ríos retomó el programa de teatro escolar. Desde la oficialidad se insiste en que hay una sola compañía y lo demás son capítulos con especialidad específica, tales esquematismos sólo

pueden defenderse desde un discurso tan burocrático como hermético.

PROYECCIONES

El llano será la oportunidad de consolidar el potencial de los teatreros zacatecanos incorporados a la multicitada compañía estatal de teatro. Aunque siempre ha existido el interés de formación entre los hacedores de teatro en Zacatecas, otro requisito para consolidar el teatro zacatecano será que encontremos la manera de generar nuestros propios espacios de formación.

Los integrantes de la compañía cuentan con una beca, que si bien no posibilita su dedicación de tiempo completo a esta actividad como prioritaria, sí nos sitúa en una actitud profesional, pues se trata de un trabajo y no de una actividad secundaria a nuestros satisfactores de sobrevivencia y mucho menos de un *hobby*. Ojalá en el futuro más inmediato las condiciones laborales mejoren, cuidándonos de no burocratizar —sindicalizar, partidizar, etc.— la creación, y esto implica el que se frene la generación de puestos vitalicios. Sin embargo, también es de suponerse que un proyecto de compañía tendría que institucionalizarse para sobrevivir a los vaivenes políticos, aunque tenga que parecerse lógico que una compañía estatal responda a las políticas institucionales —en este caso el FITCZ—, también el estado ha de saber abrir un espacio para poder apoyar las necesidades creativas de los grupos independientes y las individuales.

Concluyo deseando que se mantenga la idea de fomentar la permanencia rotatoria del director, fortaleciéndose con la asesoría y respaldo de los invitados foráneos en casos absolutamente necesarios, la renovación periódica del elenco, el incremento al monto de las becas, pero sobre todo deseando larga vida a la Compañía Estatal de Teatro de Zacatecas.

NOÉ GERMÁN RENDÓN JARA. Teatrero zacatecano desde 1995, estudió el Diplomado en Pedagogía del Arte de la Actuación y actualmente es asistente de dirección de la Compañía Estatal de Teatro de Zacatecas.



UNA NUEVA VOZ EN EL TEATRO MEXICANO

LA GAVIOTA VUELA

Ignacio Escárcega



El teatro es útil. Ésa parece ser la consigna de la compañía coahuilense La Gaviota, que desarrolla una intensa actividad en la comarca lagunera, sobre todo en San Pedro de las Colonias y Torreón. Del 16 al 22 de marzo pasado, celebraron en el Teatro Nazas su cumpleaños número cinco, con la exhibición de, nada más, siete montajes! Un repertorio inclemente por sus constantes temáticas: la denuncia de abusos, la dignidad de la resistencia, la imaginación como escape, la palabra que libera. Se trata de *Los camaleones*, de Óscar Liera; *Antes del desayuno*, de Eugene O'Neill, *El árbol*, *Los perros* y *Un hogar sólido*, de Elena Garro; *Ligazón*, de Valle Inclán, y *Antología rota*, espectáculo basado en textos de León Felipe.

El director de todas ellas es el médico y teatrista Gerardo Moscoso, quien señala: “nuestros montajes intentan lograr una experiencia ética y estética del más alto nivel posible”. Un caso muy especial que resulta, por fortuna, cada vez más frecuente en el país, un teatrista de trayectoria profesional reconocida que regresa o va a algún punto para generar o incorporarse a proyectos escénicos de calidad. Hace no mucho tiempo el péndulo estaba en el punto opuesto: si aparecía algún talento notable, la recomendación del gremio era “que se vaya a la Ciudad de México”, para luego perderse en el subempleo o en la gloria. Gerardo, después de compartir la escena con Julieta Egurrola o Silvia Pasquel, cuadrarse ante Manolo Fábregas o Ludwik Margules, desintoxicar en el consultorio de las locaciones a luminarias de Hollywood o Churubusco, regresa a donde hace falta. Además im-

➤ *Antes del desayuno*, de Eugene O'Neill, dir. de Gerardo Moscoso, Foro La Gaviota de San Pedro, Coahuila (2008). © Pablo Mercado.

parte clases, da consulta, polemiza desde el espacio que tiene en un periódico sobre los más diversos temas, se avienta a un trabajo de promoción cultural en el gobierno del Estado y, por si fuera poco, tiene la consabida y grata capacidad de la gente del norte para charlar.

Sabemos que el teatro que se hace en la República es un tablero lleno de particularidades. La casilla que corresponde a Torreón deja ver que la programación artística más interesante y solidaria no recae en espacios de instituciones, sino en el Teatro Nazas, que depende de un patronato y es dirigido por More Barret. Allí fue posible mirar las propuestas de un grupo que entiende el sentido de colectividad tanto arriba como abajo del escenario; la protagonista de una de las obras es al día siguiente la encargada de la producción, otro más se encarga de conseguir el transporte para unos muebles que serán escenografía. Esa trashumancia no merece la calidad artística, aunque desde luego hay variaciones, momentos muy logrados alternan con otros en donde la narración escénica resulta poco clara. Los actores, bastante jóvenes, se encuentran en una plataforma expresiva común, se reconoce en todo lo que hacen y lo que dicen; se ven y se escuchan. Destaca sin duda Nancy Sosa, actriz de gran profundidad, llena de matices y fuerza.

Se trata de un grupo de guerreros que pueden hacer las obras en la suave duela de un teatro o en el piso de tierra de un pueblo de los alrededores, teatro sin ornamento, uno de los mejores ejemplos de aquello que el patriarca Usigli define como “arte en mangas de camisa”. Tienen apoyo de diversos patrocinadores, tanto estatales como particulares, entre estos últimos la actriz y filósofa Emoé de la Parra, enamorada del proyecto y madrina de develación de placa.

La joya de la corona es *Los perros*, la famosa obra de Elena Garro, la cual toma un vuelo de contundencia cuando vemos que, sin simulación alguna, la actriz, Lesly Cervantes, es una adolescente de 14 años. La obra duele.

➤ *Antología rota*, espectáculo de Gerardo Moscoso con base en textos de León Felipe, Teatro Principal de Pontevedra, Galicia, España (2007). © Xoaín Rubia.

Se han presentado en la Ciudad de México, en la Muestra Nacional de Teatro y como parte de un programa del Gobierno de Coahuila en contra de la violencia intrafamiliar.

Lo más interesante de este grupo es su capacidad de dialogar con la sociedad que lo hace posible. Hablo no sólo de espectadores, sino de la compleja red social que se tiende a partir de los propios integrantes: los padres que alguna vez formaron parte del taller de teatro de una casa de la cultura, los amigos, novios, vecinos; todos son proveedores para que las presentaciones tengan lugar. También hace ver un par de aspectos muy relevantes: cuán necesario es replantear el modo de circulación de los espectáculos teatrales, pues es una constante que ensayen mucho y se presenten poco, reduciendo los beneficios formativos de confrontar al público y la visible ausencia de colegas de teatro en los festejos. ¿No es motivo de orgullo vivir en un lugar donde un grupo cualquiera exhiba su repertorio como celebración?

Moscoso y Esteban Osorio, al frente de estos jóvenes coahuilenses, han hecho posible que una voz nueva en el teatro mexicano tenga espacio y espectadores. De la mano de un variopinto grupo de dramaturgos, La Gaviota lleva un poco de brisa marina a la comarca lagunera.

IGNACIO ESCÁRCEGA. Profesor, director y promotor teatral.



ACTUAMOS O SE MUERE EL TEATRO EN GUANAJUATO

Óscar Garduño Ruiz y Armando Holtzer

Es difícil hablar de unión entre la gente dedicada a las artes escénicas. Cada agrupación tiene formas de operar diferentes, y cada una de sus acciones implica aspectos de su individualidad e ideología, así como aspectos técnicos, creativos, económicos y proyectivos particulares.

No es fácil, pues, encontrar un lenguaje integrador y el tiempo para conjugar esfuerzos colectivos. Con todo, en Guanajuato —donde ya no hay muestra estatal de teatro, capacitación formal ni diálogo abierto entre instituciones y creadores, ni apoyo a los grupos con trayectoria—, la forma en que el Instituto Estatal de la Cultura y el Instituto Cultural de León toman las decisiones ha llevado a que estos esfuerzos colectivos se inicien.

Las instituciones existen para generar proyectos pertinentes con los recursos que la sociedad pone en sus manos, para administrar éstos con equidad y para cumplir con los fines para los que fueron creadas; pero si estos fines no están planteados con claridad, pueden generar expectativas y relaciones especulativas.

En Guanajuato, sin políticas culturales claramente definidas, no se sabe si las acciones obedecen a fines de gestión, programación o promoción. Por lo que la relación con los artistas es tan difusa, que a veces se puede percibir improvisada y caprichosa.

En el caso de las becas, los recursos se destinan mayormente a la promoción de jóvenes y a veces efímeros creadores, para los cuales no es requisito que el trabajo se haga en su localidad, de modo que ha habido obras que terminan por hacerse fuera o con personal que no vive ni trabaja en Guanajuato.

No es de extrañar, entonces, que estas instituciones culturales recurran a creadores foráneos para realizar espectáculos eventuales, dejando temporalmente a los grupos locales sin recursos económicos y actorales. Así pues, dada la “calidad” y carácter “efímero” de estos espectáculos, pareciera que los creadores locales, para ser “profesionales”, deben ser buenos amigos de los funcionarios y enfocarse en crear montajes hechos al vapor, inventar un concepto arbitrario, ensayar poco menos de 20 horas, utilizar las gracias de los participantes y acurrar gente de un lado a otro en espacios “alternativos” (¿?). De modo que tampoco sorprenden las emulaciones aparecidas últimamente de circos extranjeros o los refritos de espectáculos hechos en el D. F. hace años y ahora traídos como novedad a Guanajuato. Este tipo de trabajos tienen puerta abierta en los festivales —incluido el Cervantino—, donde estos grupos entran sin tener una historia que los respalde.

Por todo esto, pensamos que debemos encauzar nuestros esfuerzos con acciones propias que nos permitan reorientar la relación con las instituciones para defender, e incluso ampliar, las fuentes de trabajo.

◀ *Un campo*, de Louise Bombardier, con dir. de Laura Madrid, obra presentada en el Ciclo 2009 de Teatro Escolar y que ha cumplido 100 representaciones en dos meses. Los actores que aparecen son: Laura Fernanda Meraz, Natyeli Guevara, Hugo Mondelo y Saúl Quintana. © Fernando Flores (iluminador de la obra).

Algunos de estos esfuerzos comunes serían:

- 1) La propuesta para acceder a fondos para producciones, con responsabilidades compartidas y objetivos precisos, entre el Instituto Cultural de León, el Instituto Estatal de la Cultura y los artistas profesionales. En un esquema económico que beneficie también a los Institutos y que incluya fondos federales.
- 2) Un registro historiográfico de los trabajos de los creadores locales que sirva de referencia a las nuevas generaciones y deje constancia de lo que se hace.
- 3) Una cartelera común en internet para informar de los estrenos, temporadas y funciones que se realizan.
- 4) Temporadas o coproducciones conjuntas para aprovechar la infraestructura de cada uno de los grupos, compartir experiencias y habilidades y presentar propuestas que permitan hacer crecer más las artes escénicas en Guanajuato.
- 5) La realización de un programa de TV en internet para dar a conocer los trabajos y como enlace con instituciones de México y el extranjero.
- 6) Mejor aprovechamiento de los productos de las becas, incluyéndolos en programas institucionales, alargando su vida, dándole proyección a los creadores y fuerza a las producciones locales.
- 7) La creación de espacios de vinculación para propiciar el intercambio con institutos de otros estados y de la federación, así como con dependencias públicas y privadas.

Todo esto parte de la necesidad de proyectar nuestra labor, ya que la mayoría de las instituciones parecen no estar dispuestas a escuchar los planteamientos de los creadores. Percibimos, pues, que en ese sentido no hay voluntad manifiesta, y si la hay quisierámos verla.

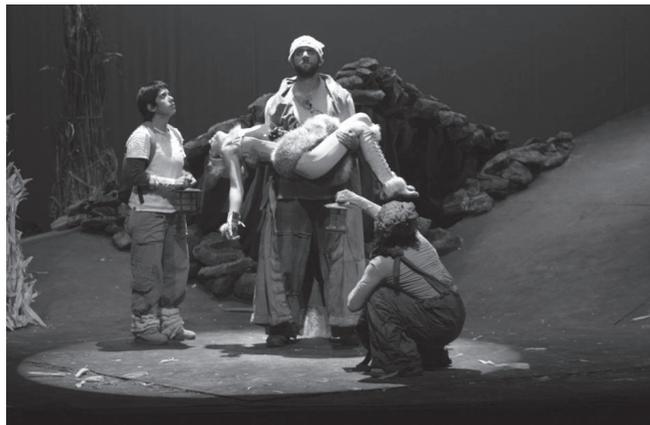
Los grupos con trayectoria de Guanajuato que hasta hoy nos hemos reunido para buscar un mejor futuro para todos, son: Teatro de la Complicidad, Grupo Trayecto, Colectivo Luna Negra, Los Tiliches del Baúl y Danza Contemporánea de León, todos con directores que han conseguido un reconocimiento nacional e internacional y con muchos años de trabajo ininterrumpido.

Es importante señalar que el contacto de las agrupaciones que exponemos aquí nuestros puntos de vista, es muy reciente y que la ausencia de unión ha permitido que muchas circunstancias avanzaran al no generar nosotros mismos las alternativas.

Así pues, está abierta para todos la invitación a sumarse al esfuerzo colectivo. Sabemos que la inconformidad entre el gremio artístico es cada vez más grande y manifiesta. Los creadores de todas las disciplinas nos seguiremos reuniendo con la intención de impulsar objetivos comunes. La moneda está en el aire.

◀ **ÓSCAR GARDUÑO.** Promotor cultural y director ejecutivo de Los Tiliches del Baúl.

ARMANDO HOLTZER. Director de los grupos Trayecto y Teatro de la Complicidad.



¡SUSCRÍBETE YA!

PASODEGATO

REVISTA MEXICANA DE TEATRO

¡\$150 por un año, 4 números!
(Trimestral)



¡\$200 por un año, 6 números!
(Bimestral)

Publicaciones dedicadas a la reflexión
y discusión del acontecer del cine y teatro mexicano e iberoamericano

Informes y suscripciones a los teléfonos: (55) 5688-8756 y 5688-9232, difusion@pasodegato.com
o visita nuestra página: www.pasodegato.com

Nombre: _____

Domicilio:* _____ Teléfono: _____

Código postal: _____ Correo electrónico: _____

Deposita a nombre de **José Sefami Misraje** en HSBC cuenta **04024 7414 49** y envíanos por fax o Internet tu **ficha de depósito** con tus datos. También puedes depositar vía **CLABE** interbancaria **0211 8004 0247 4144 99** y recíbela en la comodidad de tu hogar. * El envío es certificado por SEPOMEX, favor de indicar una dirección de envío donde una persona la reciba y firme.

4 obras 4 teatros

CNT

una COMPAÑÍA NACIONAL de TEATRO



ELENCO ESTABLE DE LA CNT: Arreola Enrique, Arzate Everardo, Barahona Ligia, Beristain Arturo, Bernal Farnesio, Betancourt Gabriela, Blume Ricardo, De la Llave Erika, Díaz Karina, Dib Emma, Egurrola Julieta, Esqueira Ana Isabel, García Marco Antonio, García Ana Ligia, Gómez Milleth, Gutiérrez Constantino, Holten Héctor, Huertas Luisa, Jáuregui Diego, Langer Verónica, Leal Rocío, Leshier Luis, Mastache Carmen, Michel Octavio, Monteros Rosenda, Murguía Ana Ofelia, Naváez Oscar, Núñez Gabriela, Obregón Claudio, Padilla Laura, Pascual Mercedes, Peláez Angelina,

PASCUA

Obra en tres actos de August Strindberg
Versión y dirección de Héctor Mendoza



Teatro Casa de la Paz
Cuzumel 33, Colonia Roma

Estreno: 16 de julio de 2009
Final de temporada: 9 de agosto de 2009

Jueves y Viernes 20:00 hrs.
Sábado 19:00 hrs.
Domingo 18:00 hrs.

NI EL SOL NI LA MUERTE PUEDEN MIRARSE DE FRENTE

de Wajdi Mouawad
Dramaturgia y dirección de Rolf y Heidi Abderhalden

Teatro de las Artes, CENART
Río Churubusco y Tlalpan, Colonia Country Club

Estreno: 11 de julio de 2009
Final de temporada: 26 de julio de 2009

Jueves y viernes 20:00 hrs.
Sábado 19:00 hrs.
Domingo 18:00 hrs.



EDIP EN COLOFÓN

(TRAGEDIA DE ENREDOS) ORIGINAL DE FLAVIO GONZÁLEZ MELLO
Dirección: MARIO ESPINOSA



Teatro Julio Castillo,
Unidad Artística y Cultural del Bosque
Reforma y Campo Marte s/n,
atrás del Auditorio Nacional

Estreno: 30 de julio de 2009
Final de temporada: 16 de agosto de 2009

Jueves, viernes y sábados 19:00 hrs.
Domingos 18:00 hrs.

SER ES SER VISTO

Paráfrasis escénica sobre Besucher, SchluBchor,
Die Zeit und dass Zimmer, Kaldewey Farce
y GroB und Klein de **Botho Strauss**
por Luis de Távira y Stefanie Weiss

Sala de la Casa de la Compañía
Nacional de Teatro
Francisco Sosa 159,
Colonia Barrio de Santa Catarina, Coyoacán.

Estreno: 4 de julio de 2009
Final de temporada: 11 de agosto
de 2009

Lunes, martes y sábados 19:00 hrs.
Domingos 17:00 hrs.



www.bellasartes.gob.mx
www.conaculta.gob.mx

CONACULTA





MUESTRA ESTATAL DE TEATRO

2009

Del 20 al 30 de junio
Morelia, Michoacán

• Teatro Ocampo • Teatro del IMSS "Stella Inda" • Foro La Bodega
• Foro "José Manuel Álvarez" (La Capilla)

GRUPOS

TEATRO LIBRE

- ASOCIACIÓN TEATRAL CONTRAPESO
- ESPACIO ESCÉNICO
- EL QUIJOTE DE LA MANCHA, MORADA DEL TEATRO
- COMPAÑÍA TEATRAL "CACOFONÍA"
- ARTE ALTERNO
- COLECTIVO VOCES
- COMPAÑÍA DE TEATRO DE LA CASA DE LA CULTURA
- ANAZNAMAL
- TEATRO 12^º -OZ, E.P.B.A.
- 3ER AÑO DE LA LICENCIATURA DE LA E.P.B.A.
- SILENCIO
- PRODUCCIONES CINEMA TEATRO
- COLECTIVO DE TEATRO DE MORELIA
- SOCIEDAD ESCÉNICA URUPAN
- SOCIEDAD AMIGOS DEL TEATRO
- FORO 4
- UNO MAS OTROS TEATRO
- CORAZÓN DE FUEGO
- COTEM
- COMPAÑÍA EXPRESIÓN TEATRAL
- COMPAÑÍA TEATRAL "CATARSIS"
- PUERTA AL TEATRO

ACTIVIDADES DE EXTENSIÓN

- EXPRESIÓN VERBAL
"EL ACTOR COMO CONTADOR DE HISTORIAS"
Mtra. Nora Lucía Díaz González
- DIRECCIÓN ESCÉNICA
"ACERCAMIENTO AL ANÁLISIS ACTIVO",
Mtro. Fausto Ramírez.
- ACTUACIÓN "MEMORIA EMOCIONAL",
Mtra. Sandra Félix
- 2DO. COLOQUIO DE LA
MUESTRA ESTATAL DE TEATRO.



DE VIRUS Y CULTURA

TODOS LOS TEATROS DE LA CIUDAD DE MÉXICO CERRARON

Luis Santillán

Un virus exponencialmente contagioso y una soberbia ignorancia, sumados a la nula capacidad científica de la Secretaría de Salud, motivaron el cese inmediato del fenómeno escénico. Para algunas producciones, esto pudo ser un bálsamo, se liberaban de la preocupación semanal por conseguir los préstamos necesarios para cubrir la renta del espacio; quizá uno u otro estreno tuvo que recorrerse y los afectados agradecían conmovidos los milagros que producen los santos puerquitos —en ese momento el culpable de la epidemia era el cerdo—; otros maldecían, precisamente a esas funciones asistirían con boleto pagado a precio especial —a cambio de un punto para su calificación— los alumnos del Colegio del Sagrado Corazón del niño Tomás; los menos propagaban el repudio a las medidas implementadas por un gobierno que aplica protocolos sin saber a qué se enfrenta.

Si bien el argumento para cerrar los espacios se construía bajo la premisa de evitar el contagio, lo primero que quedaba evidente era el supremo grado de desconocimiento, tanto de los gobernantes como de los gobernados, respecto a la dinámica en que operan los teatros. Un espacio teatral —parece que se pensó— es peligroso porque en él hay una concentración masiva de personas; y, claro, sobre todo en esta ciudad, donde uno debe comprar con tres semanas de anticipación su boleto, y donde la infraestructura de los espacios permite el encuentro previo entre los asistentes en sus hermosas cafeterías, lo cual hace posible que al final de la función se congreguen por lo menos 35 espectadores para el intercambio de ideas sobre la obra vista.

En fin, por otra parte, el gobierno se comprometió a dar 50 pesos diarios a los meseros que se verían afectados por la contingencia, pero nunca anunció un apoyo económico al gremio teatral ni ningún integrante del gremio lo impulsó, quizá porque económicamente no se vieron afectados; es entendible, en esta ciudad cualquier teatrero puede tener una holgada cuenta de banco generada por su trabajo escénico, o bien puede recurrir a una de esas asociaciones o foros constituidos para el apoyo y fomento del arte dramático.

El cierre parcial de los restaurantes motivó un descontento entre la población y propició que la ciudadanía juzgara con severidad las medidas aplicadas, pero estos mismos ciudadanos hambrientos, cuando pasaban frente a un recinto teatral cerrado, no notaban diferencia entre esos días y los anteriores y, de ninguna manera, expresaron queja alguna por ver violentados su

derecho al arte y la cultura. ¿Cómo quejarse si las dos cadenas de televisión —haciendo gala de su profunda y comprometida conciencia social— transmitirían por televisión abierta los partidos de fútbol? Así, pues, no hay razón para criticar ni al fútbol ni a las televisoras, sino al teatro: ¿por qué no, previendo nuevas influencias, se hace para que pueda ser televisado?

Un grupo de productores difundió los números (exagerados e irrealistas) que reflejaban, según ellos, la pérdida económica que implicaba mantener cerrados los teatros; su argumentación partía de una premisa total y absolutamente falsa, en esta ciudad —aun cuando tiene una de las diez primeras ofertas del mundo— no existe la industria teatral. Pero lo peor vino pasada la contingencia, cuando este grupo de señoras y señores se reunieron al pie de la columna de la independencia para jugar a emular a Nueva York.

Los teatros abrieron sus puertas de nuevo, pero no por una demanda popular, tampoco porque la interrupción de la manifestación escénica comenzara a descomponer a la sociedad, ni por un programa que reactive la oferta turística, sino porque era un crimen impedir que las santas madres de esta hipócrita ciudad gastaran sus recursos asistiendo a cualquier producto escénico para festejar el 10 de mayo.

Sucedió: todos los teatros de la Ciudad de México permanecieron cerrados 14 días. Y podrían haber permanecido cerrados un mes más y, aparentemente, nada hubiera ocurrido. La influenza A-H1N1

puso de manifiesto la brutalidad mental del gobierno federal y, en proporción, la del gobierno local. Lo lamentable, lo verdaderamente penoso, emana al poner en evidencia que, aun cuando el teatro comercial sólo produce evacuaciones intestinales, saben responder a una contingencia, mientras que los hacedores del teatro de los otros circuitos, quienes representan al verdadero e inteligente hacer escénico de México, están incapacitados para convocarse y proponer, están impedidos para convocar y exigir.

LUIS SANTILLÁN. Dramaturgo, director y monstruo en entrenamiento.



➤ Hace poco menos de dos años, en una estación del Metro de la Ciudad de México, la Biznaga Teatro realizó un operativo del cCRI (Comando Cultural de Reacción Inmediata). En esa ocasión, los miembros del operativo tuvieron que acordonar la zona al encontrarse con una diseminación masiva de un virus altamente peligroso de cultura chatarra. © Porfirio Cadillo.

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 2009

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, ni en proceso de publicación o montaje.
- Las obras podrán ser de autoría individual o colectiva y la extensión será libre.
- No se aceptan textos que sean adaptaciones de otros dramaturgos, novelistas y demás géneros literarios.
- Los participantes deberán enviar cuatro copias, en tamaño carta y escrita a doble espacio. (no se devolverán los trabajos que concursen).
- 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 resulten 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, teléfonos y una breve cédula curricular.
- 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 Frías”, 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 30 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.

PREMIO NACIONAL DE DRAMATURGIA “EMILIO CARBALLIDO” UANL 2009

Mayores informes: (01.81) 83.29.41.25 Fax: (01.81) 83.29.41.24
Correo electrónico: damdc@mail.uanl.mx



CIEN DÍAS DE TEATRO MEXICANO

Alejandra Serrano

En una pequeña batalla contra la desmemoria, en 2007 comenzamos el proyecto de anuarios Teatro en los Estados. El primer y casi único objetivo era registrar todo el quehacer teatral del país fuera de la Ciudad de México, con la idea ulterior de revalorarlo entre nosotros, salvarlo del olvido. Aunque el proyecto contemplaba, pues, únicamente el registro, durante la investigación descubrimos lo que ya sabíamos, que fuera de la Ciudad de México hay pocos críticos teatrales y menos espacios de publicación para la crítica. Creemos en la necesidad de la crítica tanto como se cree en la necesidad de los espejos, sabemos que un teatro sin crítica no tiene dónde corroborar su autoestima y en el mejor de los casos no se rasura bien, así que parte del proyecto Teatro en los Estados incluía levantar en una página de internet la información del anuario para ampliar su difusión y el acceso a la misma, y aprovechamos el espacio para soñar en un proyecto más amplio que incluyera, con el tiempo, diferentes estrategias de comunicación de nuestro teatro y la promoción de la crítica, y así nació teatromexicano.com.mx.

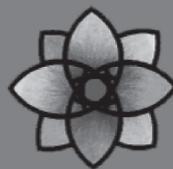
Como todo proyecto, en los dineros está la primera condicionante para su realización. Este año no es precisamente noble para inventar y arriesgar lo que no se tiene y casi siempre ya se debe, pero nos propusimos comenzar por nosotros mismos, sabiendo que lo que se invierte en tiempo y metálico muy probablemente nunca volverá pero, como dijo Judas, alguien tenía que hacerlo.

El espacio está estructurado en cuatro módulos principales, algunos todavía en desa-

rollo. El primer módulo fue la Wiki, que pretende ser con el tiempo una enciclopedia viva del teatro mexicano. En la Wiki, los interesados pueden subir directamente la información de las obras en las que han participado y los perfiles de haceadores individuales y grupos teatrales. La información de base la constituyeron las poco más de mil doscientas obras registradas en el anuario 2007 de Teatro en los Estados, las que se han complementado a la fecha con unas cuatrocientas obras más que han registrado los usuarios.

El módulo de la radio por internet, con sus limitaciones, ya es una realidad. El proyecto completo incluye ocho programas semanales dedicados al quehacer teatral del país y uno del teatro latinoamericano, así como el lanzamiento de dos radiodramas cada mes basados en textos de autores mexicanos. A estas fechas ya están dos de estos programas en la página y esperamos, dependiendo de los recursos, ir lanzando uno cada mes en lo que resta del año.

Curiosamente y como siempre pasa, el módulo que originó la ampliación del proyecto, la revista de crítica teatral dedicada a los estados, es el que más tiempo toma en armarse y uno de los que todavía no hemos levantado en la página. Este proyecto incluye una serie de talleres de periodismo cultural y crítica de las artes escénicas que Fernando de Ita estará impartiendo durante este año en diferentes puntos de la República; la idea es sumar las plumas que ya están trabajando en los estados con nuevas propuestas, en un espacio



teatro.com.mx
mexicano

que presente una visión más allá del registro de lo que hacemos en nuestros escenarios.

La página está pensada para la gente que hace teatro, no para los espectadores, pero a petición de los usuarios incluimos un espacio de cartelera. También tenemos un módulo de últimas noticias que en este momento suple un poco la falta de la revista de crítica y con el tiempo será eso, últimas noticias de nuestro teatro. Dos módulos complementarios son el Foro y el programa Adopta un Teatrero, este último es un sistema de información, a lanzarse en agosto de este año, en el que los teatreros del país pueden ofrecer un espacio para recibir a teatreros de otras localidades que estén de viaje, en un sistema de intercambio abierto. Este programa se basa un poco en la filosofía del *couch surfing*, que busca promover el intercambio de experiencia humana entre quienes viajan y quienes los hospedan.

Con lo modesto del proyecto, a cien días de haber lanzado la página, tenemos el orgullo de ya contar con 350 lectores únicos al día y va en ascenso. Esto nos dice que a pesar de nuestras dudas y deficiencias, algo estamos haciendo bien. El objetivo de la página siempre fue comunicar a nuestra comunidad y en ese sentido parece que se está logrando.

ALEJANDRA SERRANO. Licenciada en Literatura Dramática y Teatro por la UNAM. Directora de Teatro en los Estados y teatromexicano.com.mx.

PASODEGATO

Lamenta el fallecimiento de

Ricard Salvat

fundador, presidente y director
de *Assaig de Teatre*

TEATRO DEL SIGLO DE ORO EN LA RED

Redacción PDEG

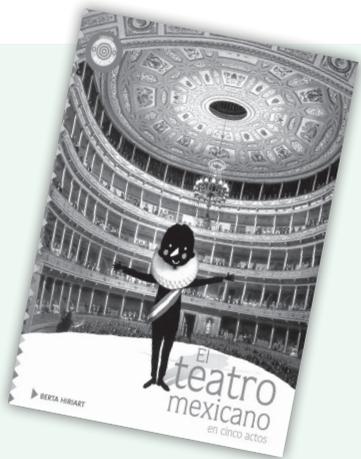
La Biblioteca Nacional de España ha abierto en su sitio un portal dedicado al teatro del Siglo de Oro cuyo fin es ofrecer un lugar de referencia con atención especial a las fuentes textuales. En dicho sitio se podrá acceder a copias digitales de ejemplares custodiados por la Biblioteca Nacional de España, con textos que constituyen un fondo que, a decir de los especialistas, es el más importante que se ha conservado.

Con dos secciones principales, la de textos dramáticos y la de instrumentos bibliográficos, se da acceso a una amplia colección de piezas, a referencias bibliográficas, a un importante número de documentos en formato PDF con que se ponen a disposición estudios importantes, y un interesante listado de enlaces a sitios relacionados.

Una excelente herramienta en un portal funcional y elegante.

RECOMENDACIONES

Redacción PDEG



El teatro mexicano en cinco actos
Berta Hiriart

Presentado con la frescura y riqueza gráfica que caracteriza a las mejores propuestas actuales de textos para niños y jóvenes, en este libro, debidamente documentado sin sacrificar con ello la belleza y encanto para el lector que se inicia en estos temas, Berta Hiriart ofrece un viaje por la historia del arte dramático en México, en cinco actos que van desde nuestro pasado prehispánico hasta el fin del milenio y un final abierto a las nuevas tendencias y a la condición actual del teatro en el mundo.

Coedición Conaculta / Lumen / INAH, 2008.



El origen del kiwi enlatado
Luis Santillán

Conforme al compromiso del Fondo Editorial Tierra Adentro de publicar a jóvenes autores que dan cuenta de la diversidad y vitalidad de las letras mexicanas de este tiempo, recientemente apareció este volumen que incluye tres obras de Luis Santillán: *La historia ridícula del oso polar que se quedó encerrado en el baño del restaurante*, *En griego regreso se dice "nostos"* y *El origen del kiwi enlatado*, que da título a la compilación, obras en las que el autor ofrece propuestas dramáticas interesantes.

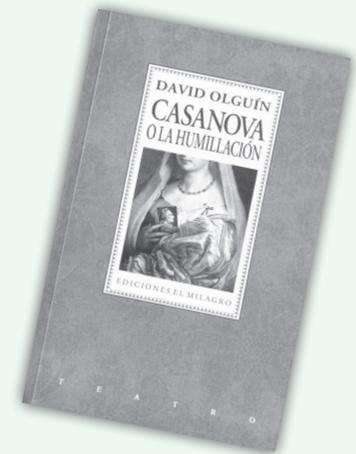
Conaculta, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2008.



Cuadernos de Repertorio de la Compañía Nacional de Teatro

Integrada hasta el momento por *Pascua* de August Strindberg —en versión de Héctor Mendoza—, *Ni el sol ni la muerte pueden mirarse de frente* de Wajdi Mouawad —en traducción de Esther Seligson— y *Edip en Colofón* de Flavio González Mello, la colección de Cuadernos de Repertorio tiene el propósito de ofrecer al público un registro de cada estreno en publicaciones con un precio accesible y que incluyen breves ensayos sobre el trabajo de los autores y directores, así como entrevistas a algunos de los responsables de las principales áreas de estas puestas en escena.

Coedición Jus / Compañía Nacional de Teatro, 2009



Casanova o la humillación
David Olguín

Además del deleite de la lectura de dos sugestivas obras de David Olguín: *Casanova o la humillación* y *Casanova o la fugacidad* —en las que se explora uno de esos personajes que, al iluminarlos revisitando su historia se da luz sobre algunos recovecos de la naturaleza humana—, este volumen ofrece al lector un interesante ensayo introductorio de Esther Seligson y cuatro apéndices que completan la obra: “Más de Seligson sobre la humillación y la fugacidad”, “El alfabeto casanoviano”, “Adiós, Giacomo” y “Una bibliografía sobre Casanova y su mundo”.

Coedición El Milagro / Universidad Autónoma de Nuevo León, 2008.

CONVOCATORIAS

**II PREMIO INTERNACIONAL ARTEZ BLAI
DE INVESTIGACIÓN SOBRE LAS ARTES ESCÉNICAS**

La Asociación Cultural Artez Blai Kultur Elkar-tea tiene entre sus objetivos el estímulo de la investigación y del estudio de los fenómenos que concurren en las artes escénicas, por lo que convoca a este premio de investigación de acuerdo con las siguientes bases:

1. Podrán participar los autores de cualquier nacionalidad con trabajos que investiguen, analicen, teoricen o propongan una práctica, en forma ensayística o crítica, fruto de una experiencia o de una tesis doctoral sobre cualquier disciplina de las artes escénicas:

- **teatro**, en todos sus géneros y estilos;
- **danza**, desde cualquiera de sus amplias posibilidades de expresión, y
- **circo, magia o cualquier otra arte performativa**

y los trabajos podrán ser **sobre asuntos relacionados con el ámbito artístico, técnico o de gestión**.

2. Los autores podrán participar con cuantos trabajos deseen, escritos en solitario o en colaboración con otros.

3. Los trabajos deberán ser originales, de temática libre, escritos en castellano y/o euskera y no deben haber sido editados antes total ni parcialmente en ningún soporte, y en el momento de presentarse al Premio no deben tener ningún compromiso editorial.

4. Los trabajos deberán presentarse por triplicado en formato A4 y en cualquier soporte digital (correo electrónico, CD, DVD, etcétera). Además de la identificación y contacto del autor o autores se acompañará con una declaración en la que se manifieste que la obra es inédita, que se cuenta con todos los derechos de autor plenos sobre ella y que no se ha presentado a ningún otro premio en deliberación ni existe compromiso editorial alguno.

El Premio consiste en 1 000 □ y la publicación del trabajo ganador en la colección Teoría y Práctica de la Editorial Artezblai.

Fecha límite de recepción de originales: 15 de septiembre de 2009 (para aquellos que se envíen por correos, contará la fecha del matasellos).

Para más información:

E-mail: artez@artezblai.com

Página en internet: www.artezblai.com

IX PREMIO MADRID SUR PARA TEXTOS TEATRALES

1. Podrán concurrir al premio los **autores y autoras de cualquier nacionalidad** que presenten sus **textos en español**.

2. Las **obras serán inéditas y se ajustarán al tiempo habitual de una representación** —no menos de 1 hora y no más de 2—, sin limitación temática o formal.

3. Las obras se presentarán con seudónimo y la correspondiente plica, abriéndose sólo el sobre en el caso del ganador. En la plica se hará constar el nombre, domicilio y teléfono del participante.

4. El Festival designará un Jurado formado por las personas que considere adecuadas, tanto por su experiencia teatral, como por haber acreditado su interés en las propuestas alternativas o de renovación. El Jurado será secreto y sólo se hará público en el momento de la deliberación final y subsiguiente firma del Acta.

5. El Premio será indivisible y podrá ser declarado desierto.

6. El Premio estará dotado con 2 000 □ y el Festival se reservará el derecho de presentar la obra en su XV edición.

7. Las obras deberán presentarse por triplicado, acompañadas de la plica, dirigidas a la Fundación Instituto Internacional del Teatro del Mediterráneo (C/ Ricardo de la Vega, 18. 28028 Madrid).

Fecha límite de recepción: 15 de septiembre de 2009 y el fallo se hará público en la clausura del XIV Festival Internacional Madrid Sur.

Para más información:

comunicacion@primeracto.com


CULTO JOVEN 2009
IV CONCURSO DE JÓVENES ARTISTAS

A toda(o)s la(o)s **jóvenes de 15 a 29 años** se les invita a participar en el IV Concurso para Jóvenes Artistas de la Ciudad de México y Área Metropolitana que se llevará a cabo en el marco del **IV Festival de Cultura Popular Juvenil Submetropolitana "Culto Joven 2009"**.

El propósito del concurso es estimular la participación y creatividad de los jóvenes brindándoles un espacio para expresarse; así pues, a 200 años de la Independencia y 100 de la Revolución, se invita a los **jóvenes no profesionales** a participar en las siguientes categorías:

- **Cortometraje.** ¿Un minuto de silencio o un minuto de aplausos? Contrastes de la Ciudad de México.
- **Composición musical.** Música por la tolerancia.
- **Danza contemporánea.** Música mexicana de cualquier género o época.
- **Pintura.** El héroe nuestro de cada día. Personajes comunes de la Ciudad de México.
- **Escultura.** Tu versión de los monumentos de la Ciudad. Los que existen y los que faltan.
- **Cuento corto.** Mezcla de ficción y realidad, ubicado en la época de la Independencia o la Revolución.
- **Teatro callejero.** Nuestra visión de los hechos: Visión de los jóvenes sobre hechos históricos de la Independencia o Revolución.
- **Fotografía.** En blanco y negro.
- **Fotomontaje.** La ciudad reconstruida: la ciudad real y la que soñamos.

En cada categoría habrá 3 premios: para los primeros lugares, \$10 000; para los segundos lugares, \$3 000 y para los terceros lugares, \$2 000.

Los interesados podrán participar en una o más categorías.

Fecha límite: 18:00 horas del 14 de agosto de 2009.

Para mayores informes:

www.circovolador.org

E-mail: difusion@circovolador.org

Tels.: 5740-9012 y 5740-3485.

SI LOS PERROS LADLAN, SANCHO...

CARTA RECIBIDA EL 2 DE JUNIO

Estimado Maestro Chabaud, le regamos incluir esta carta a la redacción de su revista.

Por intermedio de su alegre vocera que actúa como emisaria de un pasado foxista que por jocososo no quisiéramos olvidar, la Compañía Nacional de Teatro da una muestra más de su espíritu plural y la rica capacidad de diálogo que caracterizan sus democráticos y vinculadotes principios. Y Paso de Gato se le pone de pechito. Ahora sí que se pasaron de lo mismo.

Nos referimos, claro está, al panfleto publicado en su número anterior y arropado bajo la leyenda de Reporte especial cuando apenas si alcanza para boletín. Usted mismo o su editor da al traste con el trabajo de sus colaboradores que abordaron el tema de identidades artísticas y modos de producción tres meses antes. Ni un comentario editorial que ubicara al panfleto en ese contexto. Allá usted.

Lo que no tiene desperdicio es el soberbio ejemplo que nos otorga la Alegría (Martínez) de un clasicismo priísta que el maestro De Tavira se empeña en no dejarnos olvidar. A su reciente mesianismo purépecha y su proverbial autoritarismo ilustrado —las dos caras de la paternal moneda— añade ahora y siempre la joya de la sabiduría salinista: a sus críticos, ni los ve ni los oye. “Pura picaresca”, dirá y con eso los despacha. ¿Por qué habría de discutir él, en su infinito y fascinado monólogo, idea alguna?

Ya nos quedó claro: aquí (en Paso de Gato) nadie dijo nada. ¿Qué caso tendría entonces que en su ruinosa República del Teatro los michoacanos hicieran un balance del paso del Tata Vira por aquellas parcelas donde se dice que el boleto de cada espectador virginal cuesta al Estado 900 pesos, o mencionar siquiera que junto a la CNT el salvador del teatro aún gobierna ahí, en Casa del Teatro, en el nombramiento de jurados, de directores de escuelas, en los presupuestos de Teatro Escolar y ahora del Festival Cervantino, entre otras? ¿Para qué decir que del teatro para los que nunca lo tuvieron pasamos a los que siempre tuvieron todos los teatros incluido el que usted le otorga?

Atentamente

Colectivo teatral “priísmo cromosómico” (que nos disculpe el señor Ortiz, pero nos gustó el nombrecito).

P. D. De los dos primeros paradigmas teatrales que nos ofrece la Compañía mejor ni hablamos. La verdad es que hemos batallado para encontrar su casa sede, tan imaginativamente ubicada para atraer a nuevos públicos, tan apta para convocar a multitudes y a la que los muy envidiosos y lenguas llaman ya la “Casa de retiro del actor”.

Responsable [sic] de la publicación: Elba E. Beltrones Hank

A LOS LECTORES QUE HICIERON
COMENTARIOS ANÓNIMOS

Se recibió en la Redacción la carta reproducida líneas arriba como un anónimo que, en tanto no se firmara con nombres de personas y no de fantasmas, nos negaríamos a publicar.

La publicamos y respondemos ahora empujados por la decisión de los autores del anónimo de colgar su carta de la página www.teatromexicano.com.mx con el título de “Affaire CNT-Paso de Gato”.

Aunque infatuados de la presuposición de que sabríamos quiénes eran, la verdad es que el gremio teatral es tan diverso que se nos pasaron por la cabeza los nombres de tres de nuestros consejeros editoriales y muchos más. El tema de la CNT enciende pasiones y no son los únicos protagonistas de una guerra declarada.

La inserción en la página de internet referida dio pie a más ataques contra Paso de Gato desde la impunidad del seudónimo, desde la cobardía del anonimato.

Vaya ésta como respuesta a los anónimos:

En este país es pecado “hacer”, lo que sea. La historia de las empresas culturales es un rosario de fracasos, y cuando una al fin destaca hay que hundirla en la mierda por convicción.

Paso de Gato no ha pagado sus artículos a los más de mil colaboradores a los que no se les ha puesto jamás una pistola en la cabeza para que lo hagan. Visto así, Paso de Gato se ha servido de muchas plumas, pero éstas también se han servido de la revista, de eso se trataba y nadie ha sido engañado. ¿Cuándo en la historia de las revistas teatrales de este país, que lleva 165 años desde *El Museo Teatral* de 1841, ha sido negocio hacer una? Por favor citen, argumenten y den detalles administrativos de alguna.

Por otro lado, subsidiado se entiende aquello que tiene asegurada una mesada para hacer lo que se propone hacer. Nosotros tenemos una relación comercial con instituciones federales y estatales, así como con privados que pautan publicidad con nuestras publicaciones. Cada mes, cada semana y cada día es una batalla. Eso no se llama subsidio porque si lo fuera *La Jornada*, *Excélsior*, *El Financiero*, *Proceso* y cualquier publicación que se financia con publicidad debería ser considerada subvencionada.

Paso de Gato debería ser ya un negocio, dejarnos dineros y dividendos y darnos a todos

los que la hacemos un mejor nivel de vida: ¿no se trata también de eso una empresa cultural?

Todo lo que han generado en metálico los distintos proyectos que Paso de Gato se empeñó en echar adelante se ha vuelto a invertir en más proyectos. Qué pecado! 50 títulos de libritos que se venden a \$20 para que todavía el gremio prefiera robarlos! ¡Qué negociantes! Ni la mitad de los títulos hechos bajo el esquema de coediciones! ¿Cómo le hacen todas las otras editoriales independientes si no con coediciones! Eso no es subsidio... son güevos. Y lo de los anónimos es cobardía y mezquindad. Firmen y hagan una diferencia con la política cínica de este país. Argumenten, demuestren con papeles, cifras y auditorías sus acusaciones, y si se equivocan paguen el daño moral que provocan.

CONTESTACIÓN A LA CARTA

Queridos consejeros editoriales Elba E., Beltrones y Hank *et al.*:

Desconocemos su interés oculto para firmar con seudónimo, o si simplemente intentan incentivar una polémica que no ha hallado eco en el maestro De Tavira. En cualquier caso, nos parece una cobardía y deslealtad para con una publicación de la que han sido parte fundamental para lograr su solidez. Más aún cuando siempre han tenido teléfono rojo para comunicar lo que sea, mentar madres e incluso para reírnos juntos, a carcajadas.

Ya en el editorial asumimos la responsabilidad de no poner en contexto la nota de Alegría Martínez sobre la Compañía Nacional de Teatro. Lo cual no implica que no tenga derecho, la también consejera editorial, de proponernos publicar la misma. En su carta pareciera que nos acusamos de llevar los dedos de Alegría sobre el teclado de la computadora. ¿Es nuestra culpa que no conteste a sus artículos el maestro De Tavira?

De Ita dice que Chabaud metió gol en la cancha propia. ¿Es un partido, es cuestión de equipos, de contrincantes, el asunto de la CNT? ¿Se trata de ser facciosos? ¿Les encabrona que Paso de Gato no tome partido aunque se han publicado más páginas de revista en contra de la CNT que a favor?

Errores siempre va a haber, no es el primero ni será el último. Lo gracioso es que en esas polémicas Paso de Gato siempre tiene que rascarse con sus uñas.

JAIME CHABAUD y JOSÉ SEFAMI
Director y Subdirector

revista trimestral de literatura a la venta en las únicas librerías del país

Lenguaraz

literatura
para no leer

naces
creces
te reproduces
mueres...



...y nunca
escribiste nada

colabora con nosotros
parapublicar@lenguaraz.com
www.lenguaraz.com

Suscríbete
y recibe durante un año
Lenguaraz: literatura para no leer.

¿Cómo?

Ve a Bancomer y deposita \$80.00 a la
cuenta 01 49 70 03 23 a nombre de
Editorial Lenguaraz S. de R. L. de C. V.

En caso de hacer una transferencia electrónica:
Cuenta CLABE 01 21 80 00 14 97 00 32 39

Manda tus datos por fax: 55 74 28 30
o por e-mail: suscripciones@lenguaraz.com
Nombre, dirección, código postal, correo electrónico,
teléfono y una copia de la ficha de depósito.



EXPOSICIÓN SERVICIOS PARA LA PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL

27 AL 29 DE AGOSTO 2009

WORLD TRADE CENTER, CIUDAD DE MÉXICO



■ SERVICIOS Y LOCACIONES ■ CONFERENCIAS ■ ENCUENTROS DE NEGOCIOS ■ INNOVACIÓN



Mayores Informes:
elizabeth@tradex.com.mx
T. (55) 5604.4900
www.tradex.com.mx
www.proa.tv

CON EL APOYO DE:



MEDIA PARTNERS:



SOCIO DE:



CON LA GARANTÍA DE:



Vive la Cultura

Con todos los sentidos



Gobierno
Federal

CONACULTA

Cartelera del ARTE

julio - septiembre 2009

Teatro

EL CORAZÓN A GAS

Autor: Tristan Tzara

Dirección: Andrés Motta

Una de las pocas obras de teatro dadaísta y, sin duda, la más importante y compleja. La obra tiene seis personajes: ojo, boca, nariz, ceja, oreja y cuello, todos interpretados por un actor, que plantean la posibilidad y la interrogante de que sean facetas distintas de un mismo ser o entes completamente independientes.

FORO LA GRUTA. CENTRO CULTURAL HELÉNICO

Av. Revolución 1500, Guadalupe Inn.

Lunes, 20:30 horas. \$ 150.00

Hasta el 13 de julio

EDUARDO II

De Christopher Marlowe.

Dirección: Martín Acosta

Con Roldán Ramírez, Guillermo Villegas, César Soledad, Adrián Ladrón, Gabino Rodríguez, Mario Oliver, Arturo Macías, Ari Brickman, entre otros actores.

Una intensa y trágica historia en la que se evidencian los excesos humanos: en el poder, en el amor, en la vida misma.

TEATRO JULIO JIMÉNEZ RUEDA

Av. de la República 154, Tabacalera.

Jueves a domingo, 18:00 horas. \$ 150.00*

BREVE SILBIDO DESDE EL EXILIO

Autor y director: José Alberto Gallardo.

Con Damián Cordero, Paola Izquierdo y Abel Ignacio Hernández.

Dos historias entrelazadas a través del pensamiento: un enfermo terminal de SIDA lee una novela donde la protagonista es una enferma terminal de cáncer.

FORO LA GRUTA. CENTRO CULTURAL HELÉNICO

Av. Revolución 1500, Guadalupe Inn.

Jueves, 20:30 horas.

Niños

CLOWN QUIJOTE DE LA MANCHA

De Ximena Escalante.

Codirección: Alejandro Ainslie y José Luis Saldaña.

Un grupo de clowns errantes se encuentra sorpresivamente en la arena de un circo, en donde descubrirán el motivo de su presencia allí: "montar la obra de cuyo nombre no quieren acordarse".

TEATRO HELÉNICO.

CENTRO CULTURAL HELÉNICO

Av. Revolución 1500, Guadalupe Inn.

Sábados, 13:00 horas. \$ 90.00*

Programación sujeta a cambios

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



Exposiciones

TAMARA DE LEMPICKA

Próxima inauguración

Primera muestra en México y América Latina en torno a la producción de la artista de origen polaco, considerada un icono dentro de la estética Art Déco. Oleos, dibujos y fotografías, procedentes de instituciones como el Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou en París, Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne, Métropole Musée d'Art et d'Histoire de Saint-Denis, Musée des Beaux-Arts en Nantes, Musée Malraux en Le Havre, entre otros y de colecciones particulares de Francia, Bélgica, Suiza, Alemania, España, Estados Unidos y México.

MUSEO DEL PALACIO DE BELLAS ARTES

Avenida Juárez y Eje Central Lázaro Cárdenas, Centro Histórico.

ARTE ≠ VIDA:

ACCIONES POR ARTISTAS DE LAS AMÉRICAS, 1960 – 2000

Por primera vez, un vasto panorama de acciones performáticas creadas durante los últimos cincuenta años por artistas latinos en los Estados Unidos, así como creadores de Puerto Rico, República Dominicana, Cuba, México y Centro y Sudamérica.

MUSEO DE ARTE CARRILLO GIL

Av. Revolución 1608, San Ángel.

Hasta el 16 de agosto

www.conaculta.gob.mx

www.gobiernofederal.gob.mx

VIVE MÉXICO



Vivir Mejor

12 encuentro internacional de escena contemporánea

TRANSVERSALES

Pachuca, Hidalgo 2009

del 27 de julio al 7 de agosto

talleres y seminarios consulta nuestra página www.teatrolineadesombra.org



CONSEJO ESTATAL
PARA LA CULTURA
Y LAS ARTES

HIDALGO
GOBIERNO DEL ESTADO

TLS
teatro línea de sombra

Instituto
Nacional de
Bellas Artes