

PASODEGATO

REVISTA MEXICANA DE TEATRO

DOSSIER

DERECHO A LA CULTURA

BARRETT, CHABAUD, CRUZ, DE ITA,
DUBATTI, ESCÁRCEGA, JIMÉNEZ,
OCAMPO, ROBINO, ROEMER, SARAY,
SUÁREZ DEL REAL, UGALDE

FESTIVALES

VIII FESTIVAL INTERNACIONAL
DE TEATRO DE CALLE

REPORTAJE ESPECIAL

XXX MUESTRA NACIONAL
DE TEATRO
RODOLFO ARRIAGA

ENSAYO

LAS FASES EN LA FORMACIÓN
DEL ACTOR
ÁNGEL NORZAGARAY

REPORTAJE

SALAS DE URGENCIA
SUSANA CHIRINOS

ESTRENO DE PAPEL

RIÑÓN DE CERDO
PARA EL DESCONSUELO
ALEJANDRO RICAÑO

PERFIL

FARNESIO DE BERNAL
EJEMPLO SEÑERO DEL ARTE
ESCÉNICO NACIONAL

HOMENAJE

PINA BAUSCH
PATRICIA CARDONA



Fundación
José Puyol López, S. C.
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

EL OTRO EINSTEIN

DE: **ANDRÉS ROEMER**

DIRECCIÓN: **RAÚL QUINTANILLA**



**DORA
CORDERO**

**CLAUDIA
LOBO**

**VERÓNICA
MERCHANT**



4^a
muestra
de artes
escénicas
 de la Ciudad de **México**
 Noviembre 09

CHILE
 País invitado



Del 5 al 29
 de Noviembre de 2009

Teatro de la Ciudad Esperanza

5 Noviembre *Susana Harp y la*

6 y 7 Noviembre *Cena de Rey.*

19,20,21 y 22 Noviembre *Egr*

Foro Experimental de la

12,13,14 y 15 Noviembre *Izaz*

20 y 21 Noviembre *Bashir Lasl*

Teatro Benito Juárez

9,16 y 23 Noviembre *Sensació*

12,13,14 y 15 Noviembre *Doñ*

14,15 Noviembre *PatAfisicA ro*

21,22 Noviembre *Príncipe y Pr*

19,20,20,21 y 22 Noviembre *l*

Teatro Sergio Magaña

12,13,14 y 15 Noviembre *Ant*

14 y 15 Noviembre *Cuanta Cu*

17 Noviembre *Concierto de Lo*

19,20,21,22 Noviembre *Otra*

21 y 22 Noviembre *Hombrecit*

Teatro Rodolfo Usigli

14 y 15 Noviembre *El Rey Pom*

8 y 9 Noviembre *El Blues del P*

15,17 y 18 Noviembre *La rein*

14 Noviembre *3 Veces te enga*

15 y 22 Noviembre *Sirenas del*

19 Noviembre *Yo la otra/ Silv*

20 Noviembre *Baño de Pueblo*

21 Noviembre *En el país de los*

21 y 22 Noviembre *Nosotros s*

Faro de Oriente

21 Noviembre *El Rey Pomposo*

21 y 22 Noviembre *Amarillo/L*

Faro de Tláhuac

14 Noviembre *Paté de fuá*

22 Noviembre *El Rey Pomposo*

21 y 22 Noviembre *Vicente Sih*

La Capilla

13,20 Noviembre *Corazón a g*

Contigo América

12,13,14 y 15 Noviembre *Emi*

14 y 15 Noviembre *Uga/ Seña*

19,20,21 y 22 Noviembre *Más*

21 y 22 Noviembre *Dibujame*

Museo de la Ciudad

14,15 Noviembre *Orquesta La*

21 y 22 Noviembre *Cuando el*

Programa

www.teat

www.cul

Esperanza Iris

Orquesta del IPN

Dir. Aurora Cano

Mont/Dir. Mauricio García Lozano/CNT

La Ciudad

734/Dir. Alfonso Cárcamo

Char/Dir. Mahalat Sánchez

Donal de Maricones/Dir. Boris Schoemann

ña G Neu Lite/ Foco al Aire

DiOfónica en tRes CucHaRaDas/Triciclo Rojo

Príncipe/Dir. Aracelia Guerrero

Incendios/Dir. Hugo Arrevillaga

ropia/Dir. Juliana Faesler

erda/Dir. Julieta Ortiz/ Grupo Son Dos

urdes Ambriz con Dimitri Dudin

vuelta de Tuerca/Dir. Mauricio Jiménez

to/Dir. Larry Silverman/Grupo 55

pposo7/Dir. Alberto Domínguez

ayaso Negro/Dir. Fernando Huerta Samacona

a del Fado/Dir. Leonor Azcárate

ñé/Dir. Roam León Olvera

l Corazón/Dir. Carlos Valencia

a Carusillo

/Dir. Andrés Carreño

medios/Dir. Roam León Olvera

i leemos/Dir. Andrés Carreño

7/Dir. Alberto Domínguez

Dir. Juan Vargas/ Teatro Línea de Sombra

7/Dir. Alberto Domínguez

va

as/Dir. Andrés Motta

igrados/Dir. David Psalmon

y Verbo

s pequeño que el Guggenheim/Dir. Alejandro Ricaño

una vaca/Marionetas de la esquina

vadero

futuro duerma en la espalda de un eLeFanTe/ Triciclo Rojo

Producción sujeta a cambios

FORO SOBRE LA PRODUCCIÓN ESCÉNICA EN IBEROAMÉRICA

23 AL 27 DE NOVIEMBRE DEL 2009

PALACIO DE LA ESCUELA DE MEDICINA-UNAM

CHILE

País invitado

Violeta: al centro de la Injusticia (Teatro)

Dir. Rodrigo Pérez,

27 Noviembre / Teatro de la Ciudad Esperanza Iris

29 Noviembre / Antigua Facultad de Medicina

Compañía Vicuña Caceres (Danza)

Magnificar

26 Noviembre / Teatro de la Ciudad Esperanza Iris

P.A.F

28 Noviembre / Museo de la Ciudad

Gepe (Música)

28 Noviembre / Teatro de la Ciudad Esperanza Iris

29 Noviembre / Museo de la Ciudad

CONFERENCIAS MAGISTRALES / LUGAR: PARANINFO

11:00 A 12:30 HRS

Lunes 23

Gustavo Schraier (Argentina)

Naturaleza, características y condiciones de la producción teatral en Sudamérica

Martes 24

Miguel Angel Pérez Martín (España)

Mercado escénico en España, Europa e Iberoamérica. Estrategias de cooperación

Miércoles 25

Carlos M. M. Elia (Argentina)

Importancia de la capacitación en el ámbito de la producción escénica

MESAS DE ANÁLISIS / LUGAR: PARANINFO / 13:00 A 13:50 HRS

Lunes 23

Análisis de casos y modelos de gestión y producción en artes escénicas en Iberoamérica

Martes 24

Análisis de casos de formación en el ámbito de la producción escénica en Iberoamérica

Miércoles 25

Conclusiones de las mesas de análisis y del Coloquio exprés

Participantes:

Gustavo Schraier (Argentina) / Miguel Ángel Pérez Martín (España) / Carlos M. M. Elia (Argentina) / Marisa de León (México)

COLOQUIO EXPRÉS / LUGAR: PARANINFO / Lunes 23 y Martes 24

14:00 A 16:00 HRS

Participan:

Ponentes de las mesas de análisis 24 miembros de la comunidad artística de teatro y danza de la Ciudad de México

TALLERES / LUGAR: SALÓN DE EMÉRITOS / Jueves 26 y Viernes 27

11:00 a 14:00 hrs.

Gestión y producción escénica

Gustavo Schraier (Argentina)

15:00 A 18:00 HRS

Tendencias del marketing escénico

Miguel Angel Pérez Martín (España)



PREMIO NACIONAL DE DRAMATURGIA 2010

Víctor Hugo Rascón Banda

Con el propósito de reconocer la contribución a la cultural nacional y, fundamentalmente al norte de México, del escritor mexicano **Víctor Hugo Rascón Banda (1948 – 2008)**, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, el Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, la Universidad Autónoma de Nuevo León y la Fundación Sebastián, convocan a la séptima edición del **Premio Nacional de Dramaturgia Víctor Hugo Rascón Banda**, el cuál se registrá bajo las siguientes

BASES:

1. Podrán participar todos los escritores mexicanos o extranjeros residentes en el país sin distinción de edad o sexo, cuyas obras, enviadas a este concurso, sean inéditas, que no estén participando en una convocatoria similar, dentro o fuera de México ni estén en proceso de contratación, producción editorial o montaje. Los participantes extranjeros deberán tener un mínimo de residencia (comprobable) de 3 años en el país.
2. Los concursantes enviarán una obra inédita escrita en español, que no haya sido representada. El tema de la obra y el número de actos serán libres, siempre y cuando el trabajo alcance un mínimo de 60 cuartillas o considere un tiempo aproximado de 1 hora y media de representación escénica. Se podrá participar sólo con una obra por autor.
3. Los trabajos deberán enviarse engargolados en hojas tamaño carta, a doble espacio y por una sola cara, en tipografía Times New Roman de 12 puntos, por cuadruplicado, además de una copia Word en CD. Si no se añade la copia electrónica, ni se cumple alguno de los requisitos mencionados, se descartará automáticamente el trabajo.
4. No podrán participar quienes formen parte directamente de la organización del concurso ni familiares en primer grado de los mismos.
5. No podrán participar las obras escritas como sketch y/o musicales.
6. Se concursará bajo seudónimo que se consignará en la primera página de cada copia. Dentro de un sobre cerrado, identificado con el mismo seudónimo, los autores deberán adjuntar los datos siguientes: nombre completo, datos para su localización y una breve ficha curricular.

7. Las obras deberán remitirse por cuadruplicado a:

**Premio Nacional de Dramaturgia
Víctor Hugo Rascón Banda 2010**
Teatro de la Ciudad
Zuazua y Matamoros s/n
Macroplaza, Centro, Monterrey, N. L., 64000

8. La fecha límite para la recepción de trabajos será el lunes 21 de junio de 2010. Se aceptarán aquellos trabajos cuya fecha del matasellos coincida incluso con la del cierre de la convocatoria.

9. Se concederá un premio único e indivisible de \$160,000.00 (ciento sesenta mil pesos m.n.) al autor del trabajo ganador, la publicación del mismo, diploma y una estatuilla realizada por el escultor Sebastián.

10. El jurado estará integrado por especialistas de reconocida trayectoria nacional cuyos nombres serán dados a conocer con oportunidad. Los resultados serán publicados en la página web de CONARTE (www.conarte.org.mx). La decisión del jurado será inapelable.

11. La premiación se llevará a cabo en un acto público, a celebrarse en la ciudad de Monterrey, Nuevo León, durante la celebración del Festival de Teatro Nuevo León 2010 en el mes de agosto.

12. Los organismos convocantes cubrirán los gastos de transportación, hospedaje y alimentación exclusivamente del autor que resulte ganador, si llegara a ser foráneo a Nuevo León.

13. Cualquier aspecto no establecido en la presente convocatoria será resuelto por los organizadores. El premio podrá declararse desierto si el jurado calificador así lo considera. No habrá devolución de los trabajos restantes ya que serán destruidos.

14. La participación implica la aceptación total de estas bases por parte de los concursantes.

Para mayores informes comunicarse a los teléfonos 83.43.89.74 al 78 o en la página www.conarte.org.mx

Monterrey, N. L., a 1° de octubre de 2009



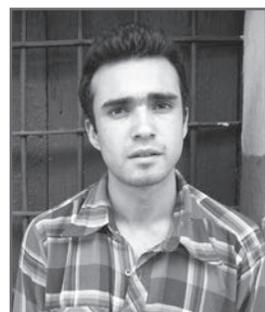
AÑO 7
NÚMERO 39
OCTUBRE-DICIEMBRE, 2009



En portada:
Slava's Snowshow (2008).
© Andrea López.



Recuadro de Dossier:
Estado de secreto,
de Rodolfo Usigli, dir. de
Mauricio Jiménez (2006).
© Eduardo Lizalde Farías.



© Natalia Alonzo.

ESTRENO DE PAPEL
RIÑÓN DE CERDO
PARA EL DESCONSUELO

ALEJANDRO RICAÑO

- 4 **ABREBOCA
LA CULTURA DE VÍNCULOS**
PETER BROOK
- 8 **PERFIL
FARNESIO DE BERNAL
EJEMPLO SEÑERO DEL ARTE
ESCÉNICO NACIONAL**
*ENTREVISTA DE ALEGRÍA MARTÍNEZ
A FARNESIO DE BERNAL*
- 11 **FARNESIO DE BERNAL: UNA
SINCERIDAD DEVASTADORA**
LUIS DE TAVIRA
- 12 **DE UN TRABAJO CONJUNTO
INOLVIDABLE**
JAIME HUMBERTO HERMOSILLO
- 13 **DOS ENCUENTROS
CON UN ACTOR**
EDWARDA GURROLA
- 14 **FARNESIO DE BERNAL: ACTOR
COREÓGRAFO, BAILARÍN
Y MAESTRO**
*TRAYECTORIA
REDACCIÓN PDeG*
- 18 **HOMENAJE
PINA BAUSH SE FUE
EL MISMO MES QUE NACIÓ:
UN JULIO MEMORABLE**
PATRICIA CARDONA
- 20 **ENSAYO
LAS FASES EN LA FORMACIÓN
DEL ACTOR**
ÁNGEL NORZAGARAY
- 24 **REPORTAJE ESPECIAL
XXX MUESTRA NACIONAL
DE TEATRO: SINALOA / IN
MEMORIAM ÓSCAR LIERA**
RODOLFO ARRIAGA ROBLES
- 28 **DOSSIER
DERECHO A LA CULTURA:
MÁS ALLÁ DE LA GRILLA**
COORDINACIÓN: HILDA SARAY
- 30 **TEATRO Y POLÍTICAS PÚBLICAS
EN MÉXICO**
HILDA SARAY
- 34 **LEGISLAR EN CULTURA,
¿PARA QUÉ?**
*ENTREVISTA A JOSÉ ALFONSO
SUÁREZ DEL REAL*
- 36 **¿Y QUÉ DICEN LAS REFORMAS
EN MATERIA DE CULTURA?**
REDACCIÓN PDeG
- 36 **LOS PÚBLICOS,
SUJETOS DE DERECHO**
REDACCIÓN PDeG
- 37 **DERECHOS CULTURALES,
PÚBLICOS Y CIUDADANÍA**
LUCINA JIMÉNEZ
- 40 **LLEGAR DE NUEVO AL TEATRO**
IGNACIO ESCÁRCEGA
- 42 **LA POLÍTICA
DE HACER TEATRO**
FERNANDO DE ITA
- 45 **APUNTES SOBRE POLÍTICA
CULTURAL**
MORE BARRETT
- 47 **ECONOMÍA CULTURAL
Y CRISIS**
EDUARDO CRUZ VÁZQUEZ
- 48 **DE ESPALDAS AL RECEPTOR**
JAIME CHABAUD
- 50 **LA LEY DE TEATRO
EN COLOMBIA: UNA LEY
CON LETRA MUERTA**
LUZ NOHEMY OCAMPO ALOMIA
- 52 **FOMENTO DE LA ACTIVIDAD
TEATRAL INDEPENDIENTE:
LA EXPERIENCIA ARGENTINA**
ALEJANDRO ROBINO
- 55 **PASIÓN DE ESPECTADORES**
JORGE DUBATTI
- 57 **LAS ASIGNATURAS PENDIENTES
DE LA POLÍTICA CULTURAL**
ANDRÉS ROEMER
- 58 **NUEVAS POLÍTICAS PÚBLICAS:
¿NUEVAS REGLAS PARA EL
TEATRO MEXICANO?**
VÍCTOR UGALDE
- 61 **FESTIVALES
Y SIN EMBARGO SE MUEVE**
VÍCTOR HUGO RODRÍGUEZ BÉCQUER
- 62 **UN ENCUENTRO DIFERENTE
DEL TEATRO CON SU PÚBLICO:
VIII FESTIVAL INTERNACIONAL
DE TEATRO DE CALLE**
LUIS SANTILLÁN
- 63 **EL FESTIVAL INTERNACIONAL
CERVANTINO CALEJERO
DEL CLETA**
MELCHOR LÓPEZ Y SIRAHUÉN MILLÁN
- 64 **XII FESTIVAL INTERNACIONAL
RODARÁ**
REDACCIÓN PDeG
- 66 **REPÚBLICA DEL TEATRO
JALISCO
INCLUSIÓN DE LA SOCIEDAD
TAPATÍA EN LA CULTURA**
ADÁN AHBENAMAR DELGADO
- 68 **ZACATECAS
HAMBRE DE CULTURA**
Efraín Martínez de Luna
- 70 **NUEVO LEÓN
EL ACCESO A BIENES Y
SERVICIOS
CULTURALES EN LA UANL**
HERNANDO GARZA
- 72 **RÉQUIEM POR LA BODEGA
DE DIONYSIOS**
VIDAL MEDINA
- 73 **VERACRUZ
30 AÑOS DE LA CAJA**
FRANCISCO BEVERIDO
- 74 **CHIHUAHUA
EL TEATRO TAMBIÉN FLORECE
EN EL DESIERTO**
IVÁN CARLOS
- 76 **ESCENA INTERNACIONAL
EL CELCIT-ARGENTINA EN EL
RELATO DE SU DIRECTOR**
OLGA COSENTINO
- 80 **REPORTAJE
SALAS DE URGENCIA,
UNA NUEVA PROPUESTA
DRAMATÚRGICA**
SUSANA CHIRINOS
- 82 **DEBATE
REFLEXIÓN EN TORNO
A LA COMPAÑÍA NACIONAL
DE TEATRO**
LUIS RÁBAGO
- 84 **LIBROS
RECOMENDACIONES**
REDACCIÓN PDeG
- 86 **MÁSCARA VS. CABELLERA**

PASODEGATO

DIRECTORES: JAIME CHABAUD y JOSÉ SEFAMI
 SUBDIRECTOR: HUGO ABRAHAM WIRTH
 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
 CORRECCIÓN: ABEYLLAH ROMÁN
 DISTRIBUCIÓN Y DIFUSIÓN: 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 CARREÓN
 CHRISTA COWRIE
 ENRIQUE GOROSTIETA
 EDUARDO LIZALDE FARIAS
 ANDREA LÓPEZ
 FERNANDO MOGUEL

COORDINADORES DE SECCIONES FIJAS EN LOS ESTADOS
 JALISCO: ADÁN AHBENAMAR DELGADO
 NUEVO LEÓN: HERNANDO GARZA
 ZACATECAS: VÍCTOR HUGO RODRÍGUEZ BÉCQUER

IMPRESIÓN: OFFSET SANTIAGO
 DISTRIBUCIÓN: PASODEGATO

PASODEGATO: REVISTA MEXICANA DE TEATRO
 Revista trimestral núm. 39, OCTUBRE, NOVIEMBRE, DICIEMBRE 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 (IECIT)
 y se publica gracias al apoyo de las siguientes instituciones:
 CNCA, INBA y Universidad de Guadalajara,
 así como de los gobiernos de
 Michoacán, Nuevo León, Jalisco y Zacatecas.

EL CONTENIDO DE LOS ARTÍCULOS ES RESPONSABILIDAD
 DE LOS AUTORES.

LA CULTURA EN BLANCO Y NEGRO

Las políticas públicas, respecto al “subsector” cultura, atacan de nuevo. Esta vez con la decisión de aniquilarla y tendremos que preguntarnos qué van a hacer los funcionarios de cultura —empezando por Consuelo Sáizar hasta los de menor rango— si no van a existir presupuestos para la tarea sustantiva de producir, promover y difundir bienes culturales. ¿De verdad se van a quedar a calentar los asientos y cobrar sus jugosos sueldos? ¿Por qué no renuncian en masa en un histórico gesto de congruencia? Las buenas intenciones de Sáizar, su deseo de poner orden en Conaculta, serán imposibles si se le ata de manos. Felipe Calderón y Agustín Carstens han vaciado las de por sí precarísimas arcas del presupuesto para cultura del 2009 y proponen para el nacionalista 2010 recortar 23.87% para el sector en general y 38% para Conaculta, en particular. Pero lo que no se ha dicho o no se explica es que el presupuesto de este año lleva una merma de por sí por la brutal inflación. Eso quiere decir que el recorte es aún mayor. En estos días las carteleras de las instituciones para difundir su tarea sustantiva desaparecieron hasta de la revista *Tiempo Libre*, ya no digamos de los diarios. ¿Qué le espera al “subsector” cultura para el 2010 sino la inmovilidad? El dinero alcanzará solamente para sueldos y bonos de burócratas y pago de trabajadores sindicalizados. Los artistas verán reducidas aún más sus fuentes de empleo y las pequeñas empresas culturales desaparecerán. No le extrañe, lector, encontrar que en este número de nuestra revista, ha desaparecido el color, las tintas metálicas y se han reducido páginas y aumentado precio.

Paradójico resulta, pero justamente la LX Legislatura que acaba de terminar su gestión, logró modificaciones a la Constitución mexicana, consagrando como derecho humano, como garantía individual, el derecho de los ciudadanos a la cultura. En concreto hubo modificaciones a los artículos 4º y 73. El *Dossier* que veníamos preparando, coordinado por Hilda Saray, está dedicado al “Derecho a la cultura” y precisamente plantea la necesidad de un marco legal que impida los descalabros que estamos viviendo. Desde hace algún tiempo, en estas y otras páginas, proponía yo que pensáramos, como gremio, la necesidad de una Ley del Teatro estudiando la fallida de España y las aprobadas en Colombia y Argentina. De estas últimas nos regalan sus no alentadoras experiencias Luz Nohemy Ocampo y Alejandro Robino, respectivamente. Pero no sólo aborda el *Dossier* el derecho al teatro, sino que también intenta acercarse al tema de los públicos y a que no “queden reducidos a un problema de taquilla ni de estadística de metas”, como dice Lucina Jiménez. ¿En dónde se inserta el (los) público(s) más allá de los números en las políticas públicas? Y, la pregunta rehusada siempre (que “debiera colocar el tema de los públicos y todo lo que ello conlleva como el centro de su quehacer”): ¿por qué tan pocos artistas se preguntan sobre la recepción de sus espectáculos, dejando fuera al espectador y sus derechos?

La Muestra Nacional de Teatro a celebrarse en Culiacán, Sinaloa, en noviembre próximo, cumple 30 años y lo consignamos a través de los comentarios de algunos de sus testigos y de un texto de Rodolfo Arriaga. Patricia Cardona rinde homenaje a Pina Baush y Ángel Norzagaray nos aporta su concepción de la formación de actores.

Dando continuidad a la polémica sobre la CNT, abrimos un espacio en el que Luis Rábago habla del trabajo en dicha compañía. Una de las cosas a destacar es que Rábago llama al diálogo y a evitar la descalificación.

El Perfil de este número está dedicado a un actor, coreógrafo y bailarín entrañable de la escena mexicana: Farnesio de Bernal. Recuerdo la conferencia de prensa de una obra para niños de mi autoría, en que un periodista cuestionaba a Farnesio sobre el porqué actuaba en una obra dirigida a ese público, y el maestro contestó: “Porque yo sólo trabajo en los proyectos importantes”. Luis de Tavira, Jaime Humberto Hermosillo y Edwarda Gurrola nos dan su particular visión sobre De Bernal en estas páginas.

Ante el panorama desalentador, no creo que nos quede otra que seguirle haciendo la chamba al Estado mexicano. Esperemos que los diputados rechacen el paquete económico del Secretario de Hacienda y que nosotros, como gremio artístico, defendamos el derecho —ahora constitucional— al teatro y la cultura.

JAIME CHABAUD



LA CULTURA DE VÍNCULOS*

Peter Brook



Uno de los hombres que ha dejado una huella importante en el teatro contemporáneo es Peter Brook, quien a finales del año pasado anunció su retiro, unos meses después de recibir el International Ibsen Award en su primera entrega, premio cuyo fin es reconocer a personajes y grupos que, conforme al espíritu de la obra de Ibsen, han tenido una trayectoria notable por su propuesta estética y social.

Peter Brook, aparte de las muchas puestas en escena memorables y extraordinarias que realizó como director, es famoso por su labor de reflexión, que lo llevó a indagar sobre la esencia del teatro, a despojarlo de todo elemento superfluo y a mostrar que es un arte que puede absorber diversas tradiciones culturales y adaptarse casi a cualquier espacio.

Alguna vez, según cuenta Michael Billington (*The Guardian*, 18 de diciembre de 2008), en una entrevista se le preguntó a Peter Brook cuál era el futuro del teatro, a lo que simplemente contestó: “el futuro del teatro está en entradas baratas”.

El siguiente artículo plantea la visión de Peter Brook respecto a otras dos cuestiones importantes en toda reflexión sobre el teatro y las políticas culturales: una es la tensión entre el teatro como expresión individual por un lado, y el teatro como expresión de una colectividad en tanto parte de las políticas culturales de un Estado; y la otra es el sentido mismo del término “cultura” y el papel que desempeña o debería desempeñar en la sociedad.

Redacción PDeG

Me he preguntado qué significa realmente para mí la palabra “cultura” a la luz de las diversas experiencias que he tenido en la vida, y poco a poco se me hace más claro que este término amorfo de hecho abarca tres culturas en sentido amplio: una que es básicamente la cultura del Estado; otra que es la del individuo, y luego hay una “tercera cultura”. Me parece que cada una de estas culturas se deriva de un acto de celebración. No sólo celebramos las cosas buenas en el sentido popular del término. Celebramos la alegría, la excitación sexual y todas las formas de placer, pero también como individuos o miembros de una comunidad, mediante nuestra cultura celebramos la violencia, la desesperación, la ansiedad y la destrucción. El deseo de darse a conocer, de mostrarse ante los otros, es siempre en cierto sentido una celebración.

Cuando un Estado celebra de manera genuina, celebra porque tiene algo que afirmar colectivamente; como sucedía en el antiguo Egipto, cuyo conocimiento de un orden del mundo —en el que lo material y lo espiritual estaban unidos— no podía describirse o expresarse en palabras fácilmente, pero podía afirmarse mediante actos de celebración cultural.

Nos guste o no, debemos enfrentar el hecho de que hoy día tal acto de celebración no es posible para ninguna de nuestras sociedades. Las sociedades más viejas, sin duda por buenas razones, han perdido su confianza en sí mismas, y las sociedades revolucionarias se encuentran constantemente en una posición falsa. Están intentando hacer, luego de un año —o cinco o diez— lo que al antiguo Egipto le tomó siglos lograr, y sus valientes pero descaminados esfuerzos las hacen de inmediato blanco del desdén.

Una sociedad que aún no se ha vuelto verdaderamente un todo no puede expresarse culturalmente como un todo. Su posición no es diferente de la de muchos artistas individuales que si bien desean y necesitan expresar algo positivo, en verdad sólo pueden reflejar su propia confusión y angustia. De hecho,

las expresiones artísticas y culturales más fuertes de hoy en día a menudo se oponen a las insulsas afirmaciones que los políticos, dogmáticos y teóricos quisieran que constituyeran su cultura. De modo que en el siglo xx nos encontramos con un fenómeno peculiar: las afirmaciones más auténticas se oponen siempre a la línea oficial, y las declaraciones positivas que obviamente necesita el mundo escuchar suenan vacías.

Sin embargo, si bien hay que recelar de la cultura oficial, es necesario considerar de manera igualmente crítica a las culturas que, reaccionando contra las formas inadecuadas de expresión de los estados embrionarios, luchan por reemplazar aquélla con el individualismo. El individuo puede siempre volcarse hacia sí mismo y es comprensible el deseo liberal de dar apoyo a esa acción individual; y sin embargo uno ve, cuando mira hacia atrás, que esta otra cultura se encuentra también absolutamente limitada. Es en esencia una magnífica celebración del ego. El respeto total al derecho de todo ego a celebrar sus propios misterios e idiosincrasia presenta la misma insuficiencia unilateral que la absoluta deferencia al derecho de expresión del Estado. Sólo si el individuo es una persona completamente evolucionada, la celebración de esta integridad se vuelve algo verdaderamente espléndido. Sólo cuando el Estado alcanza un nivel superior de coherencia y unidad puede el arte oficial reflejar algo auténtico. Esto ha sucedido unas cuantas veces en toda la historia de la humanidad.

Lo importante para nosotros en la actualidad es estar muy atentos a nuestra actitud hacia la “cultura” y no tomar los sustitutos como lo auténtico. Ambas culturas —la del Estado y la del individuo— tienen sus propias fortalezas y logros, pero también tienen limitaciones esenciales debidas al hecho de que ambas son sólo parciales. Ambas subsisten al mismo tiempo, pues las dos son expresiones de intereses creados increíblemente poderosos. Toda colectividad grande tiene una necesidad de venderse, todo grupo grande necesita promoverse mediante su cultura, y en el mismo sentido los artistas individuales tienen un interés profundamente arraigado de hacer que otras personas observen y respeten las creaciones de su propio mundo interior.

* Peter Brook, “The Culture of Links”, en Patrice Pavis (comp.), *The Intercultural Performance Reader*, Londres, Routledge, 1996, pp. 63-66. [Trad. de Leticia García Urriza.]

Cuando hago una división entre la cultura individual y la del Estado, no sólo se trata de una división política entre Este y Oeste. La distinción entre pública y no pública, entre programada y no programada, existe dentro de toda sociedad. Ambas se denominan a sí mismas "cultura" y sin embargo ninguna de ellas puede ser considerada como representativa de la cultura viviente en el sentido de un acto cultural que sólo tiene una meta: la verdad.

¿Qué puede uno querer decir con eso de la búsqueda de la

verdad? Quizás hay algo que uno puede percibir de inmediato en la palabra "verdad": no puede definirse. En inglés se dice mediante un cliché: "You can pin down a lie" ["Tú puedes sujetar una mentira"], y esto es tan cierto que cualquier cosa que no sea la verdad tiene una forma clara y definible. Ésta es la razón por la que en todas las culturas, en el momento en que una forma se vuelve fija, pierde su virtud, se le escapa la vida; es la razón por la que una política cultural pierde su virtud en el momento en que se vuelve un programa. Del mismo modo, en el momento en que una sociedad intenta dar una versión oficial de sí misma se vuelve una mentira, porque "puede sujetarse". Deja de tener esa cualidad viva, infinitamente intangible que llamamos verdad, la cual quizá pueda ser vista de una manera menos vaga si se usa la frase "una percepción mayor de la realidad".

Nuestra necesidad de esta curiosa dimensión extra de la vida humana, que en términos poco precisos llamamos "arte" o "cultura", se encuentra siempre vinculada a un ejercicio a través del cual nuestra percepción cotidiana de la realidad, confinada dentro de límites invisibles, se ve momentáneamente abierta. Si bien hay que reconocer que esta apertura momentánea es una fuente de fortaleza, hemos de reconocer también que el momento tiene que pasar. Por tanto, ¿qué podemos hacer? Podemos retornar a ella una y otra vez por medio de otro acto del mismo orden, que nos reabra una vez más a una verdad que no podemos alcanzar.

El momento de volver a abrirse dura sólo un instante y se va, y lo necesitamos de nuevo, y es aquí donde tiene su lugar este misterioso elemento llamado "cultura".

Pero este lugar sólo puede tomarlo lo que para mí es la "tercera cultura", no la que tiene un nombre o definición, sino la desenfundada, sin control, la que, en cierto sentido, podría relacionarse con el Tercer



▼ Peter Brook dirigiendo *Why Why*, una de sus más recientes producciones, en la que indaga sobre el origen y desarrollo del proceso teatral.

mos con que, con mucha frecuencia, los lugares comunes acerca de la cultura de cada persona eran incluso compartidos por ésta. La persona había llegado creyendo que era parte de una cultura específica, pero mediante el trabajo poco a poco descubría que lo que había tomado como su cultura no era más que un gesto o amañamiento de esa cultura, que su cultura e individualidad más profundas reflejaban algo muy diferente. Que para volverse auténtica, esta persona tenía que deshacerse de los rasgos superficiales que en todo país son aceptados y cultivados para crear grupos de danza regional y promover la cultura nacional. En repetidas ocasiones pudimos ver cómo emergen nuevas verdades cuando se rompen ciertos estereotipos.

Permítame ser más específico. En el caso del teatro esto significó una línea de trabajo concreta que tuvo una clara dirección. Supuso desafiar todos los elementos que en todos los países colocan a la forma teatral en un marco muy cerrado: aprisionándolo dentro de un lenguaje, de un estilo, de una clase social, de un edificio, de un

cierto tipo de público. La posibilidad de encontrar nuevos vínculos culturales apareció mediante el intento de hacer del acto teatral algo inseparable de la necesidad de establecer nuevas relaciones con diferentes personas.

Así pues, la "tercera cultura" es la cultura de vínculos. Es la fuerza que puede contrarrestar la fragmentación de nuestro mundo. Tiene que ver con el descubrimiento de relaciones donde tales relaciones se han venido a pique y perdido: entre el hombre y la sociedad, entre una raza y otra, entre el microcosmos y el macrocosmos, entre la humanidad y la tecnología, entre lo visible y lo invisible, entre las categorías, los lenguajes y los géneros. ¿Cuáles son estas relaciones? Sólo los actos culturales pueden explorar y revelar estas verdades vitales. ●

Nuestra necesidad de esta curiosa dimensión extra de la vida humana, que en términos poco precisos llamamos "arte" o "cultura", se encuentra siempre vinculada a un ejercicio a través del cual nuestra percepción cotidiana de la realidad, confinada dentro de límites invisibles, se ve momentáneamente abierta. Si bien hay que reconocer que esta apertura momentánea es una fuente de fortaleza, hemos de reconocer también que el momento tiene que pasar. Por tanto, ¿qué podemos hacer?

Podemos retornar a ella una y otra vez por medio de otro acto del mismo orden, que nos reabra una vez más a una verdad que no podemos alcanzar.

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

Gobierno del Estado
Instituto de Cultura de Baja California

PREMIOS ESTATALES DE LITERATURA



**Pasiones
fronterizas**
(ensayo)
GABRIEL TRUJILLO MUÑOZ



**Ficción
barata**
(novela)
JOSÉ JUAN ABOYTIA



**La(s) estética(s) de
la mundialización**
(periodismo cultural)
JUAN CARLOS REYNA



**Tu casa
es mi casa**
(cuento)
NYLSA MARTÍNEZ MORÓN



**Yonke
Humano**
(dramaturgia)
GERARDO NAVARRO



Civilización
(poesía)
GABRIEL TRUJILLO MUÑOZ



**El perseguidor
de sueños**
(cuento para niños)
ESMERALDA CEBALLOS



**El Círculo
del 99**
(dramaturgia para niños)
JUAN CARLOS REA



A la venta en:

Librería y distribidora Casa San Juan
Malintzin 199, El Carmen Coyoacán 04100,
México D.F.
Tels. (55) 5659 0252 / 5554 1056

Instituto de Cultura de Baja California
Av. Álvaro Obregón 1209, Col. Nueva
Mexicali, Baja California, México
Tels. (686) 553 5044 ext. 112 y 124

APERTURA A LO NUEVO Y ADAPTACIÓN: 60 AÑOS EN ESCENA FARNESIO DE BERNAL, EJEMPLO SEÑERO DEL ARTE ESCÉNICO NACIONAL

Alegría Martínez

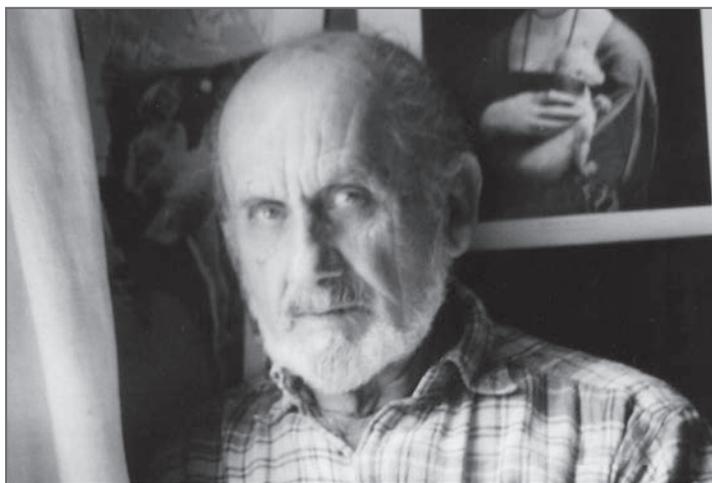
Farnesio de Bernal es uno de los pocos actores que ha trabajado con los directores más amados y más aborrecidos del país, desde Wagner, Moreau, Custodio, Solé y Lorena Maza, hasta Jodorowsky, Gurrola, Margules y Távira, por mencionar algunos. Prófugo de la carrera de arquitectura, reconocido bailarín y coreógrafo aunque esencialmente actor, su secreto profesional para seguir sobre el escenario consiste en estar abierto a lo nuevo y diferente para adaptarse a la forma que cada director tiene de crear una puesta en escena.

Pacifista obediente de la intuición que le indica con qué director puede entenderse para trabajar, Farnesio evita los desencuentros. Piensa que al momento de actuar, el actor debe quitarse las máscaras que usa en la vida diaria para aparentar, porque es necesario entregarse tal cual sobre el escenario.

“Cuando yo empezaba, hacía todo lo que los directores me decían aunque no estuviera de acuerdo, pero con el paso del tiempo me di cuenta de que yo tenía razón y ellos estaban equivocados, porque uno como actor tiene cierto instinto. Ahora también percibo las fallas, pero a diferencia de aquel entonces, dialogo con ellos; me dicen sus razones y yo las mías, y si creo que su propuesta conviene al personaje, lo hago, porque uno debe sentirse a gusto y actuar con sinceridad, de otra manera puede salir mal.”

Nacido en Zamora, Michoacán, en 1926, Farnesio de Bernal iba al cine desde pequeño y representaba a sus papás con cantos y bailes lo que veía en la pantalla grande, pero como pudo ver en el rostro de su padre que todo aquello le disgustaba, el chico optó por la carrera de arquitectura, que pronto abandonó al comprobar que era bueno para actuar.

“Al crecer y llegar a la adolescencia, quería que el teatro fuera mi vida y como a mi mamá le gustaba ir al teatro y era una época en que estaba mal visto que las mujeres fueran solas, me llevaba; así pude ver a María Tereza Montoya en el teatro Fábregas, que ahora es el Fru Fru. Quedé maravillado. La primera actriz



2008. Archivo personal de F. de Bernal.

daba las funciones de los jueves gratis a los estudiantes, y yo iba con un amigo de la prepa. Me di cuenta entonces de que eso era lo que yo quería hacer.”

MAESTROS DE PRIMER NIVEL

“Cuando me enteré de que había una escuela de teatro recién formada —la de Bellas Artes—, fui. Costaba 20 pesos la inscripción, pero yo no los tenía y Fernando Torre Lapham me inscribió sin cobrarme, ahí estudié teatro y conocí a Moreau y a Fernando Wagner.”

A los 20 años, con su primer maestro de actuación, Torre Lapham, Farnesio ganó dos premios en los concursos de primavera a los que convocaba el gobierno.

“Fue con las obras *Antonia* de Rafael Bernal, en la que interpreté a un viejo, y *Aguardiente de caña* de Luisa Josefina Hernández, en la que hacía el papel de un muchacho con retraso mental que fue muy difícil, y como no sabían cuál era mi categoría, me otorgaron un premio especial como actor genérico.”

Entre los distintos maestros que el actor ha tenido a lo largo de su vida, Torre Lapham lo condujo a encontrar el personaje. Fernando Wagner le enseñó técnica teatral y Clementina Otero le ayudó a entender las frases para poderlas decir de manera gramaticalmente correcta.

“Fui asistente de Wagner en el montaje de varias obras. Aprendí de él cómo solucionar técnicamente problemas, por ejemplo me

hizo entender lo que es un trozo rítmico, entre otras tantas cosas. Él tenía una máscara como director, porque se hacía pasar por gritón, enojón y duro, pero en realidad era vulnerable. Me ayudó mucho a encontrar el camino correcto.

“Otra maestra muy importante que tuve fue Clementina Otero en relación con la voz. Hay que entender gramaticalmente una frase para decirla bien, pues la puntuación puede darle un sentido diferente a los parlamentos. Durante el rodaje de una película gringa, nos mandaron un entrenador porque no bastaba pronunciar bien las palabras, era preciso decirlas con la ‘música’ del idioma.”

A los 22 años, Farnesio conoció a André Moreau, quien lo llamó para trabajar en su compañía, la que contaba con Ulalume González de León, con Lucille Donnay, Magda Donato y Xavier Massé, entre otros.

“Con ellos hice papeles de extranjero por mi acento. Cuando Moreau pedía algo que los actores no podían hacer, cambiaba las cosas de manera que pudieran lograrlo. Era magnífico como maestro y director.”

MARAVILLADO POR LA DANZA

Cuenta Farnesio que la escuela de teatro estaba dentro del Palacio de Bellas Artes y algunos de sus pasillos tenían acceso a la sala principal, así que él y su compañero Antonio Passy se colaron a ver una función de la Compañía de Danza Moderna de José Limón.

“Quedé maravillado, era una danza dramática, expresiva, diferente. ‘Cómo puede alguien expresar tanto sin hablar’, pensé. Vimos *La pavana del moro*. En ese entonces, por las mañanas iba a la Escuela de Teatro a tocar el piano, porque también quise ser pianista. Al dejar arquitectura, me fui de mi casa y me quedé sin piano, iba a Bellas Artes a practicar. Ahí la actriz y bailarina Carmen Sagredo, que luego fue esposa de Julio Prieto y que iba a ensayar danza, me dijo un día que la ayudara con movimientos y al ver que se me facilitaba la danza, me mandó a ver a Santos Balmori, que era el director de la Escuela de Danza



➤ En el ballet *Los cazadores* (1958). Archivo personal de F. de Bernal.

En *Las mujeres sabias*, de Molière, con Luis Gimeno (1980). Archivo personal de F. de Bernal. <



Moderna del INBA. Como casi no había hombres bailarines en su compañía, me admitieron de inmediato y comencé a tomar clases con un bailarín de la compañía de Limón que llegó invitado por Covarrubias."

La intensidad de trabajar por las noches en el teatro Fábregas, con dos funciones de la opereta *Orfeo en los infiernos*, donde debía actuar, bailar y hacer pantomima en el papel de Mercurio, y por las mañanas asistir a las clases de danza, orillaron a Farnesio a dejar el teatro y decidirse por la danza. Estudió en México y en Connecticut, donde tomó cursos con José Limón, Marta Graham y Doris Humphrey.

"Las clases de coreografía fueron magníficas porque el ejercicio era llevar una danza cada día. Nos explicaban cómo estaban estructuradas las obras musicales para así poder estructurar una danza. Un día se me ocurrió un tema para una clase, lo guardé y después en México hice *Los gallos*, que fue un éxito."

Aunque Farnesio era bailarín moderno, le interesaba mucho la danza clásica porque veía que integraba elementos de los que él y sus colegas carecían.

"Cuando Anna Sokolow, quien vino a México a montar una coreografía, me dijo: 'Qué haces aquí, te están desperdiciando, vete a Nueva York', y yo, inocente, busqué la manera y me fui. Estuve en el Metropolitan Opera Ballet School, donde me cambiaron el cuerpo porque había muchas cosas que hacíamos mal. Yo tomé nota de todas las clases. La maestra Margaret Creaske tenía una técnica inglesa magnífica. Decía que si un bailarín entiende cómo se debe hacer un ejercicio desde el principio, lo hará bien rápidamente.

"Merce Cunningham decía: 'Cuando un bailarín clásico tiene el sentido moderno, he ahí a un bailarín porque puede dominar cualquier tipo de movimiento'. Y cuando llegué a México dominaba más mi cuerpo porque bailaba moderno y clásico, aunque me criticaban mucho porque creían entonces que eran opuestos, pero ahora imparten ambas disciplinas pues han descubierto su importancia."

Como integrante del Ballet de Cámara Independiente de Nellie Happey y Tulio de la Rosa, Farnesio, además de bailar, participó como coreógrafo con producciones de ballet clásico y moderno.

"Hicimos cosas muy novedosas, pero como siempre ocurre aquí, acabaron con el Ballet de Cámara porque les ofrecieron a Nellie y a Tulio un puesto muy importante y ellos aceptaron."

Al preguntarle si alguna vez ha actuado mal, dice que por supuesto que sí, y que "en México si haces algo bien, todo mundo te dice que eres una maravilla, pero al pasar un mes ya nadie se acuerda; en cambio si haces algo mal, se acuerdan toda la vida, no te lo perdonan nunca. Es como lo que pasa con las mujeres y los chocolates: los tienen en la boca un minuto, en el estómago una hora y en las nalgas toda la vida".

DE VUELTA AL TEATRO, LA CENSURA CLAUSURA OBRA DE JODOROWSKY

Manuel Felguérez y Farnesio de Bernal eran medio cuates, y el artista plástico trabajaba con Alejandro Jodorowsky como escenógrafo, de modo que éste recomendó a su amigo para actuar con el director chileno.

"Alejandro fue muy importante en México porque trajo el teatro de vanguardia. Para mí fue una oportunidad porque me gusta buscar

cosas nuevas y él tenía una inmensa imaginación. Lo malo es que todo lo que se le ocurría lo ponía en la obra y no tenía sentido de selección. Había momentos en que el público se saturaba porque era un bombardeo de imágenes, buenísimas todas, pero llegaba un momento en que el público se aturdía.

"Cuando me lo presentaron me aceptó de inmediato, no había esa moda del *casting*. Participé en *La sonata de los espectros*, de Strindberg, que estuvo padrísima, pero la censura la prohibió. Clausuraron el teatro Esfera, que estaba en Polanco, con sellos y todo, y los actores extranjeros fueron expulsados del país. También querían echar a Alejandro pero no lo lograron porque Elda Peralta conocía a Luis Spota, quien tenía influencias en el gobierno. A los censores les disgustó que en una de las escenas un actor le acariciaba los senos desnudos a una estatua y había un coro que gritaba, le daba la espalda al público y se bajaba los pantalones; traían mallas, claro, pero lo tomaron como un desatado a la moral. Después se dieron una o dos funciones, hubo movimientos y protestas y nos dejaron seguir, pero cada vez que Alejandro montaba una obra, había un censor que decía qué cosas quitar. Siempre es muy difícil saber qué le va a molestar a la censura."

Farnesio agradece a Jodorowsky el que lo haya impulsado a lanzarse a todo sin temer el ridículo; sin embargo, haber trabajado con el controvertido director le atrajo el rechazo de un viejo compañero que, por ese simple hecho, le dijo que no volverían a compartir el escenario.

"Como director, Alejandro tenía mucha autoridad pero no era gritón, me decía 'Farnesito'. Nos pedía una expresión extrema y no controlada, había que echar todo lo que uno trajera dentro, sus propuestas eran drásticas. Quería que desde el primer día hicieras el papel de grito y sombrerazo y muchos actores se quedaban sin voz porque se les olvidaba cuidarla. En *Escuela de bufones*, de Gelderhede, yo tenía un papel sumamente expresivo y era sensacional no contenerse. En ese grupo estaban Betty Sheridan, Elda Peralta, Héctor Ortega, Amparo Villegas, después ya entraron más y todos estábamos dispuestos a buscar cosas nuevas. Había gente que seguía a Ale-



En *Jubileo*, de José Ramón Enríquez, dir. de Luis de Tavira (1993). Archivo de Teatro UNAM. <

Foto 1: En *La controversia de Valladolid*, de Jean-Claude Carrière (2000). Archivo de F. de Bernal.

Foto 2: En *Hamlet*, con Edwarda Gurrola (2005). Archivo de F. de Bernal.

jandro y grupos que hablaban pestes; como siempre, hay quienes rechazan lo nuevo y quienes lo aceptan.

"Le hice una coreografía para una obra de Leonora Carrington, *Penélope*. En el libreto había palabras con errores gramaticales que respetamos porque nos parecía muy surrealista, pero un día llegó ella al ensayo y nos dijo que mejor no hiciéramos caso a los errores de la máquina de escribir."

En uno de los montajes de Jodorowsky, un actor colega dijo que el monólogo en el que le aplaudían a Farnesio interrumpía el curso de la obra y le pidió al director que transformara la escena, a lo que éste accedió y a su vez le pidió a Farnesio que modificara su intervención. El disciplinado actor lo hizo, pero al poco tiempo, el mismo Jodorowsky le pidió que lo hiciera de nuevo como en un principio.

"Yo tenía ganas de decirle: 'Pues ahora no', pero le dije que sí y enojado le expliqué que si yo estoy bien ayudo a que el otro suba, y ese compañero se dio cuenta de que no funcionaba su intento egoísta y tuvo que aguantarse."

LUDWIK MARGULES LOGRABA OBTENER LO MÁS PROFUNDO DEL ACTOR

Cuenta Farnesio que cuando Ludwik Margules llegó a México iba mucho a los ensayos de Fernando Wagner, quien tenía un grupo con el que quería hacer buen teatro.

"Ahí conocí a Margules, que observaba y de repente hacía sugerencias muy discretas; después me llamó para actuar en algunas de sus obras. *De la vida de las marionetas*, de Ingmar Bergman, fue algo muy doloroso para mí desde el primer ensayo porque al leer, de repente no pude seguir y comencé a llorar. Margules se levantó, me dijo: 'Gracias por tu sinceridad' y me dio un beso; pero a mí me llegaba tanto eso, que pensé que no lo podría hacer, aunque luego lo fui asimilando y lo conseguí. Mi personaje hablaba de la soledad y había un momento en que les hablaba a Rosa María Bianchi o Julieta Egurrola de la vejez y les decía: 'Veo mis arrugas y me froto, y me he acercado a gente, a ti y te toco, y siento que no estoy cerca de ti, ¿sientes mi mano?', y ellas me decían que no. Todo el papel hablaba del rechazo. Cuando estuve en *Lulú*, de Wedekind, interpretaba a un viejo



cínico y degenerado que había violado a Lulú desde jovencita y la vendía como padrote, pero eso no me afectó tanto.

"La virtud de Margules es que lograba que sacaras lo más profundo de tu interior. Te decía: 'Tócate, estás informando a los espectadores de los diálogos, pero no lo estás viviendo, tiene que ser algo que salga desde muy dentro de ti. Margules me enseñó a no reprimir, a dar lo que uno tiene dentro sin vergüenza ni pudor. Cuando ensayábamos, si se te olvidaba algo, no cortaba el ensayo. Un día me pasó eso y me dejó ahí tres o cuatro minutos hasta que volví a encontrar las palabras que había perdido. Eso me dio una gran seguridad, porque si estás en escena, aunque no te acuerdes de lo que debes decir, estás en escena."

GURROLA CAPTABA LA VERDADERA ESENCIA DE LOS PERSONAJES

La admiración que Farnesio siente por Juan José Gurrola parte del concepto maravilloso, diferente y apegado a la verdad de las obras que montaba: "De repente llegaba tomado y si lograbas entender lo que te pedía entre balbuceos, era maravilloso. Otra cosa muy buena que tenía era que aceptaba sus errores y cuando algo no salía, decía: 'Está mal, mejor lo vemos otro día', y eso no lo hace cualquier director."

De su participación como actor en la segunda versión de *Bajo el bosque blanco*, de Dylan Thomas, a *Las leyes de la hospitalidad* y *Hamlet*, Farnesio percibió la madurez de Gurrola como director.

"El papel que me tocó en *Las leyes de la hospitalidad* era el de un hombre que se envenena porque siente que es un acto de inmensa degeneración y liberación, y Gurrola me decía: 'Dámelo natural, normal, porque se suicida para experimentar una situación extremadamente erótica y diferente que debe ser dicha como si se tomara una copa de vino fino'. Lo noté mucho más claro y maduro. En *Hamlet* daba indicaciones lúcidas, explicaba las reacciones de Ofelia que venían de represiones sexuales y sus síntomas de locura. Para



mi personaje de Polonio —que por primera vez hice bajo la dirección de Álvaro Custodio—, me pedía cosas fuera de libreto que le daban otra calidad al personaje, marcaban una relación padre-hija muy bonita y lo pintaban atrevido con los criados. Puedo decir que el Polonio de Álvaro Custodio era blanco y el Polonio de Gurrola era gris con manchas moradas y negras."

LOS DIRECTORES EN BREVE

Para el actor y bailarín que ha experimentado trabajar con grandes directores, Álvaro Custodio es del tipo de los que te dicen una palabra y parece que no te dirigen. Luis de Távira es cultísimo, inteligentísimo, proporciona mucha información y sabe dirigir al actor hacia donde quiere. José Solé dirige rápido, directo y bien. Lorena Maza es una muchacha con un increíble talento que debía dirigir más porque crea momentos de poesía pura. Susana Alexander es encantadora, estricta, eficiente y tiene clara la idea de lo que quiere.

Farnesio de Bernal ha hecho buenos papeles que no son estelares porque no es una estrella que siempre cumpla el mismo rol. Lo que ahora es tener la suerte de que se conjunte todo de la mejor manera, que pueda trabajar a gusto con los compañeros y con el director de la obra porque eso el público lo siente, y que todas las disciplinas que intervienen en un montaje cumplan con el nivel que se requiere para que el público pueda disfrutarlo.

Consciente de que cuando se es mayor ya no es tan fácil encontrar papeles, Farnesio confía en tener la suerte de encontrar la coincidencia en su próximo montaje, y después de todo lo que ha hecho en el escenario, cuando se le pide una autodefinición dice: "Creo que puedo hacer todo tipo de personajes y géneros, desde comparsas a estelares, coestelares y segundas partes, en mudo, en francés, en inglés y en español, creo... creo que soy actor y punto". ●

ALEGRÍA MARTÍNEZ. Periodista.

FARNESIO DE BERNAL: UNA SINCERIDAD DEVASTADORA

Luis de Tavira

¿Cómo hallar las palabras para honrar a Farnesio de Bernal? Un actor que ha alcanzado una excelencia artística poco común al tiempo que una sencillez entrañable. Un actor inclasificable porque ha llegado a ser él mismo una categoría irrepetible. Siempre discreto, jamás prosopopéyico ni rimbombante.

Farnesio de Bernal, fuera de sí, buscándose en los otros, vivo sin vivir en sí, es el actor que aumenta el mundo con las personalidades ficticias que encarna, las que lo han ido haciendo ser el que es, hasta que ese ser múltiple, instantáneo y diverso se ha convertido en la forma natural de su espíritu. Así, al perderse a sí mismo, Farnesio se ha convertido en el punto de reunión de una pequeña humanidad sólo suya, de la que todos los demás secretamente quisiéramos llegar a formar parte.

Uno sucumbe al asombro ante los más recientes trabajos escénicos de Farnesio de Bernal, con el íntimo gozo de quien recibe el raro privilegio de presenciar los frutos de la plenitud artística. Sutiles destilaciones de una sabiduría que en su radiante sencillez demuestran aquella antigua paradoja de la vida en el arte: para llegar a ser joven en el arte, hacen falta muchos años.

Porque en los sesenta años de la trayectoria profesional de Farnesio de Bernal se traman y conjugan los ríos y las corrientes más generosas de nuestra modernidad cultural. Ahí donde inició un movimiento decisivo para el teatro, la danza o el cine, Farnesio fue un protagonista y un cómplice indispensable. Y volvemos a hallarlo ahí donde se alcanzó la madurez, tras los arrebatos de la experimentación. Y podemos verlo hoy, ahí donde su plenitud inaugura la promesa de nuevas rutas y de otros horizontes, tras el agotamiento de las utopías.

Hijo pródigo y sin retorno de Zamora, que no fue arquitecto ni pianista porque un día se aproximó al escenario y sucumbió a su atracción; ahí, según canta el lamento del profeta, fue seducido y se dejó seducir. Es el teatro el que elige, a uno sólo le queda obedecer o resistir. Farnesio dejó la casa de sus padres y se quedó sin piano.

Fue formado por André Moreau, Fernando Torre Lapham, Fernando Wagner, Clementina Otero. Su primer estreno sucedió en el Pala-

cio de Bellas Artes, bajo la dirección de Salvador Novo. Participó en los repartos de las obras que dieron a conocer a Héctor Mendoza, María Luisa Algarra, Luisa Josefina Hernández, Emilio Carballido, Sergio Magaña...

En los sesenta, durante los años del furor de la experimentación, formó parte del grupo Teatro de Vanguardia de Alejandro Jodorowsky y participó en los repartos de sus más deslumbrantes espectáculos: *La sonata de los espectros* de Strindberg, *Penélope* de Leonora Carrington, *Fando y Lis* de Arrabal.

Poco más tarde se integró a la Compañía del Patronato para la Operación de Teatros del IMSS, en sus años dorados. Ahí participó en *La tempestad* de Shakespeare y *El burgués gentil-hombre* de Molière, bajo la dirección de José Solé.

En 1967 formó parte del elenco de aquel legendario espectáculo de *El bosque blanco* de Dylan Thomas, con que detona la fulgurante emergencia teatral de Juan José Gurrola, uno de los hallazgos más consistentes de la revolución escénica del teatro de la Universidad Nacional.

En 1978 ingresa a la Compañía Nacional de Teatro, recién constituida institucionalmente y dirigida durante un largo periodo ejemplar por José Solé. Ahí se integra a los elencos de aquel diverso y fecundo repertorio. Al inicio de los ochenta sale a los caminos de toda la República, unido a la iniciativa de la Secretaría de Educación Pública para suscitar la iniciación al teatro en el país. Viaja con una obra escrita por él: *Empieza la representación*.

En 1983 vuelve al teatro de la Universidad con una actuación inolvidable en un espectáculo inolvidable, *De la vida de las marionetas* de Ingmar Bergman, dirigido por Ludwik Margules.

En 1987 se une al elenco estable de aquel prodigioso Centro de Experimentación Teatral del INBA.

Con Bodil Genkel y Xavier Francis (1954). Archivo personal de F. de Bernal.

Más tarde volvimos juntos a la UNAM con *Jubileo* de José Ramón Enríquez, donde interpretaba a un insólito Zarathustra horrorizado ante el espectáculo en que han devenido los primeros cien años de su profecía.

Al final del siglo, vuelve a estar presente en el epicentro del estremecimiento teatral, esta vez en el montaje de Johannes Kresnik de la obra *La Malinche* de Víctor Hugo Rascón Banda. Y así como participó en el inicio de la trayectoria de Gurrola, está presente en su último montaje, *Hamlet*. En la trayectoria leal de Farnesio parece descubrirse la dramaturgia secreta que va tramando los ciclos de la aventura colectiva del teatro. Hoy en día es actor emérito de la Compañía Nacional de Teatro, presencia luminosa y ejemplar en los repartos diversos de su nuevo repertorio.

Su condición de artista de la danza y actor cinematográfico ahondan el relieve de su personalidad teatral y agigantan la escala de su significación artística.

Como bailarín y coreógrafo, es protagonista de la renovación que supuso el movimiento de la danza contemporánea mexicana; su trabajo al lado de Xavier Francis, Ana Mérida, Elena Noriega, Anna Sokolow, constituyen episodios fundamentales de aquel momento de esplendor. Su coreografía *Los gallos* es ya una obra emblemática de la historia contemporánea de la danza en México. Como bailarín, culminó su formación técnica en los talleres de Anthony Tudor y Margaret Craske en el Metropolitan Ballet School de Nueva York. Más tarde, continuó sus estudios con Anna





➤ En *Fando y Lis*, de Fernando Arrabal, dir. de Alejandro Jodorowsky (1961). Archivo personal de F. de Bernal.

Sokolow y Merce Cunningham. Con Nellie Happy y Tulio de la Rosa formó el Nuevo Ballet de Cámara. En 1960 estuvo en Cuba y participó en el surgimiento de aquel movimiento que habría de dar tan importantes frutos para la danza en Cuba y en México.

Su carrera cinematográfica deslumbra en la suma completa de su discurso, mucho más que en la aparente discreción de sus fragmentos. Debutó en el cine con Cantinflas, en la película *Su Excelencia*, con un pequeño papel en el que ya se declara el amor que la cámara profesa por su refinada vis cómica y que habría de manifestarse plenamente años

más tarde en su entrañable actuación en *La mujer de Benjamín* de Carlos Carrera. Entre tanto ha trabajado con algunos de los más consistentes realizadores del cine mexicano: Arturo Ripstein, Paul Leduc, Felipe Cazals, Jaime Humberto Hermosillo, José Estrada, entre otros. En producciones extranjeras ha trabajado en películas de Sam Peckinpah, Miguel Littin, Anthony Harvey y muchos más; alguna vez alternó con Anthony Hopkins.

Infatigable, siempre renovado y generoso, Farnesio alcanza la plenitud de su vida artística más sabio y más joven que nunca.

Hombre de pocas palabras fuera del escenario, discreto y afable, es una presencia lúcida y suave, de una transparencia que intimida. Confieso que tras largos años de vivir el privilegio de trabajar con él, hemos conversado escasamente. Sin embargo, he participado en largas conversaciones sobre él, en su ausencia. Es un compañero del que hablamos mucho. Recuerdo las largas charlas en que Brígida Alexander me confesaba su predilección por la comunión escénica que siempre encontraba al trabajar con Farnesio y que ella vivía con el sobresalto con que se experimen-

ta un milagro. O la gratitud con la que Ludwik Margules ponía siempre a Farnesio como ejemplo de generosidad artística. O también la calidez conservada por años con la que Juan Antonio Hormigón y Rosa Vicente, allá en España, me preguntan por él en las conversaciones de nuestros reencuentros, como se pregunta por un compañero de aventuras que sabe ganarse para siempre el corazón de los cómplices que sólo la amistad del teatro es capaz de fundar con tal hondura.

En Farnesio de Bernal se cumplen a cabalidad los rasgos que prefigura el sueño de Jacques Copeau sobre el actor: primero la vida, la presencia de alma, el aliento del espíritu, después el cuerpo dúctil y preciso, la agilidad instantánea, la energía contenida en la suavidad de una alerta imperceptible y al final, esa mirada en que se asoma el resplandor de lo infinito. Pero siempre, antes, en medio y al final, siempre, la sinceridad, una sinceridad devastadora. ●

Agosto de 2009

LUIS DE TAVIRA. Director de escena.

DE UN TRABAJO CONJUNTO INOLVIDABLE

Jaime Humberto Hermosillo

Me volví admirador de Farnesio de Bernal desde que lo vi en *Familiaridades*, de Felipe Cazals.

Cuando en 1971 debuté como director con *La verdadera vocación de Magdalena* trabajamos por fin juntos. El personaje de Armando en dicha película aparecía en la primera escena a rodar, así que él fue testigo de mi debut profesional, en una escena filmada a la salida del cine Manacar. Por cierto, estaba yo tan nervioso que después de los clásicos "silencio" y "corre cámara", enmudecí y alguien tuvo que soplarle al oído que pidiera "acción", pues los actores estaban esperando.

Quedé tan satisfecho con el trabajo de Farnesio, que en mi siguiente película, *El señor de Osanto*, tuvo un papel estelar, el de don Luciano, y logró toda una creación.

El enterarme de que Farnesio, además de gran actor, era un excelente bailarín y coreógrafo, propició que dirigiera yo el primero de los números musicales (que en mi filmografía no han sido tantos como yo hubiera querido) en *Matinée*; de nuevo quedé tan satisfecho que en mi siguiente film, *Naufragio*, volvió a actuar y bailó magistralmente. De inolvidable califico su expresión corporal al escapar de la medio-

cridad de una vida en la unidad habitacional Tlatelolco, rumbo a una incierta y poco duradera aventura, rodeado de marineros juerguistas en un jeep en fuga a toda velocidad.

Se volvió para mí necesario que Farnesio participara en mis películas. Y él, generosamente, aceptó siempre sin importar el "tamaño" de su intervención, demostrando que no hay papel pequeño. Fue un notario en *Las apariencias engañan*, un simpático borrachín en *Amor libre*, burócrata en *María de mi corazón*. Para *La tarea prohibida* se encargó de la coreografía. Y en mi reciente etapa de cine digital, en *El Edén*, fue un parapléjico goloso que quien lo haya visto recordará con deleite.

Nadie más pudo haber hecho esos personajes.

Gracias, querido y admirado Farnesio, por haberme dado tantas veces el placer de compartir contigo el deleite de tu creatividad.

Me uno a tu tan merecido homenaje con la esperanza de que muy pronto pueda decirte "acción" enfrente de las cámaras. ●

JAIME HUMBERTO HERMOSILLO. Director y guionista de más de 30 filmes, actualmente es profesor en la Escuela de Artes Visuales de la Universidad de Guadalajara.

DOS ENCUENTROS CON UN ACTOR

Edwarda Gurrola

Hablar de los viciosos, empedernidos del teatro, de los verdaderos actores, de ese ejército que deambula por el significado de los textos, los ensayos, la ilusión y la desilusión, y que disfrutan el dolor de la noche en las calles con los parlamentos subrayados debajo del brazo o con la mente ausente balbuceando todavía el eco de las palabras que sólo llegan a ser en el escenario, es hablar aforísticamente de los que tienen prisa, que andan de un lado al otro, que tienen fijas las miradas en el asombro de su voluntad de poder, es hablar de la arrogancia de unos santos que una y otra vez gritan, representan, lloran, vociferan para seguir afirmando una idea de lo que podría ser —de lo que es— la repoblación de la tierra por personajes fantasmáticos cuya existencia llega a su límite en el cuerpo del actor.

“Hablar de actores”,
JUAN JOSÉ GURROLA

Uno de mis aprendizajes sobre el teatro y los actores se dio, cuando pasaba las tardes en la Casa del Lago con mis amigos, entonces preadolescentes, haciendo travesuras como robarnos las lanchas y aventarnos al agua verde. Cuando caía la noche, nos escabullíamos en la oscuridad de la Sala Rosario



Castellanos, mientras se ensayaba *Las leyes de la hospitalidad* de Pierre Klossowski. La pieza era subversiva y divertida, y nosotros, menores de edad; eso convertía el hecho de ver los ensayos en un acto de rebeldía fantástico. La música de la obra en medio del acallado bosque de Chapultepec nos transportaba y el tiempo se detenía. Los personajes eran: Gulliver, Roberte, Octave, el Invitado, Antoine el sobrino (con cámara en mano) y la serpiente Farraff, o sea, el clítoris parlanchín de Roberte. En la obra, Farnesio era Octave, el gran señor de la casa, esposo de Roberte, a quien ofrecía para luego poseerla mejor y en una reunión representa para sus amigos “La muerte de Octave”, su propia muerte.

Ésa fue una de las primeras veces en las que fui consciente de ver a un actor a quien se le iluminaba el rostro al decir sus parlamentos con gran destreza y triple salto mortal.

POLONIO: Se trata de los mejores actores que hay en el mundo para lo que se quiera, tragedia, comedia, drama histórico, pastoral, pastoral cómico, pastoral histórico, trágico histórico, trágico cómico histórico pastoral, escena única o poema ilimitado: ni Séneca podría pesarles, ni Plauto parecerles demasiado ligero. Son únicos en cuanto a reglas y libertad.

Empezamos las lecturas de *La tragedia de Hamlet, príncipe de Dinamarca*, de William Shakespeare, en la Casa Refugio Citlaltépetl, y cuando Farnesio empezó a decir sus parlamentos, quienes estábamos presentes sentimos que el proyecto, que había tomado tanto tiempo (y tomaría más), cobraba sentido, o al menos ya era una realidad. Incluso en las primeras lecturas, todos esperábamos escucharlo con anticipación. Él era Polonio, un Polonio memorable, con todos sus defectos adorables, chismoso, intrigoso, el padre que vende a su hija por sus ambiciones políticas y finalmente muere como una rata. Su vestuario incluía un cortinaje como capa, un camuflaje (por si se ofrecía).

Como compañero, tan fino y delicado siempre en sus consejos, tan aparentemente apacible, con sus ojos azules llenos de vida y de experiencia, siendo Ofelia siempre me sentí acompañada por él, por su alegre sus-

➤ En *El señor de Osanto*, de Jaime Humberto Hermosillo (1972). Archivo personal de F. de Bernal.



▼
En *Hamlet*, dir. de Juan José Gurrola (2005).
Archivo personal de F. de Bernal.

tancia de actor que se sostiene como un árbol, y recuerdo que cuando nos encontrábamos detrás del telón cerrado para la escena de la obra, nos costaba algún trabajo encontrarnos las manos, por su capa (cortinaje) y por mi velo (chambritas). A veces también en los pasillos del teatro Carlos Lazo, me sorprendió con una cámara y más tarde comprobé sus dotes de fotógrafo.

Gracias al quehacer de mi padre he tenido la fortuna de conocer y trabajar con extraordinarios empedernidos del teatro como Farnesio de Bernal, un actor de los de antes (en el mejor de los sentidos), sin pretensiones otras que las de deambular por los escenarios, jugar con las palabras y los tiempos. Un jugador de tiempo completo. **Encore.** ●

EDWARDA GURROLA. Actriz de teatro y cine desde hace 22 años.

TRAYECTORIA

FARNESIO DE BERNAL:

Redacción PDEG

Actor, coreógrafo, bailarín y maestro

Farnesio de Bernal cumple 60 años de estar en escena. Ya sea como bailarín, actor de teatro o cine, ha participado en algunos de los momentos más singulares e interesantes de estas artes. El siguiente es un resumen de su actividad artística en el que, aunque hemos tenido que dejar fuera su actuación en televisión, se da cuenta de la riqueza de su labor tanto en la danza como en la actuación, y de la extraordinaria soltura con la que ha podido desplazarse de una disciplina a otra.

ACTIVIDAD EN DANZA, TEATRO Y CINE

1948 Entra a la Escuela de Teatro del INBA.

1949 Hace el Micheleto en *Don Juan Tenorio* dirigido por Salvador Novo en Bellas Artes. Actúa en *El hombre, la bestia y la virtud*, de Pirandello, y en *El estupendo cornudo* de Cromelynk dirigido por André Moreau.

1950 Ingres a la Compañía Les Comediens de France de André Moreau, actuando en *Marius* de Marcel Pagnol y en *Cyrano de Bergerac* de Edmond Rostand.

1951 Ingres a la Academia de la Danza Mexicana del INBA.

1952 Continúa sus actividades con Les Comediens de France actuando en *Tovarich*, de Jacques Deval, y *El misántropo* y *Tartufo* de Molière. Sigue sus estudios en la Academia de la Danza Mexicana.

1953 Actúa en *Cassandra* de María Luisa Algarra y luego en *El viaje de Nocesida* de Emilio Carballido y Sergio Magaña.

Sigue en la danza: *Uirapurú* de Raquel Gutiérrez,

Polifonía de Bodyl Genkel, *Juno y el pavo real* de Sean O'Casey.

Actúa en *Las cosas simples*, primera obra de Héctor Mendoza estrenada en el Teatro Ideal.

1954 Actúa en *Orfeo en los infiernos*, opereta de Offenbach con la que se inaugura el nuevo Teatro Fábregas, con la dirección de André Moreau. Realiza una gira a Monterrey con la Compañía de Danza del INBA. En la temporada de Danza en el Palacio de Bellas Artes, baila en *El maleficio* y *Tres juguetes* de Elena Noriega y en *El muñeco y los hombrecillos* de Xavier Francis. Se incorpora al Nuevo Teatro de Danza, compañía dirigida por Xavier Francis y Bodyl Genkel. Actúa en *Los días felices*, de Claude-André Puget, dirigido por Jorge Landeta.

1955 Baila en *Juana de Arco en la hoguera*, de Honegger, en Bellas Artes.

1956 Realiza sus coreografías *Los gallos* y *El deportista*, que son estrenadas en el Palacio de Bellas Artes. Se inicia como maestro de danza moderna. Hace una gira a Guatemala con una compañía dirigida por Ana Mérida.

1957 Como bailarín y coreógrafo, hace una gira a Venezuela con la Compañía de Danza Moderna del INBA. Viaja a los Estados Unidos a estudiar ballet clásico en Nueva York, becado por el Metropolitan Ballet School, ahí estudia con Antony Tudor y Margaret Craske. Continúa sus estudios de danza moderna con Anna Sokolow y con Merce Cunningham.

1958 Al regreso de su estancia en Estados Unidos, forma parte del Taller de Danza del IMSS, dirigido por Elena Jordán, en el cual participan Nellie Happey, Tulio de la Rosa y Sonia Castañeda. Realiza las coreografías *Un cuento*, con música medieval, y *Vals canalla*, con música de Offenbach, y *Los cazadores y Quinteto*, con música de Lan Adomián y William Boyd respectivamente. Colabora como coreógrafo en varias óperas.

1959 Forma parte del nuevo ballet de cámara de Nellie Happey y Tulio de la Rosa.

Realiza gira a Guadalajara con el Ballet de Bellas Artes. Hace coreografías para el Teatro de Ópera de Cámara de Buenos Aires, que está de gira en México y para la ópera de Bellas Artes *Julio César*.

1960 Gira a Cuba con la Compañía de Danza.

1961 Trabaja en la película *Noches de ballet*, basada en la pieza de ballet *Baile de graduación*, de David Lichine, dirigida por el mismo Lichine.

Regresa al teatro con la compañía Teatro de Vanguardia, dirigida por Alejandro Jodorowsky, con las obras: *La sonata de los espectros*, de Strindberg; *La mujer transparente*, de Margarita Urueta; *La ronda*, de Schnitzler; *Penélope*, de Leonora Carrington; *Fando y Lis*, de Arrabal; *Grajú*, de la Urueta. Además continúa bailando en el Ballet de Cámara.

1962 Hace el papel de Polonio y la coreografía para el *Hamlet* escenificado en Xalapa por la incipiente compañía de teatro de ese lugar. Al mismo tiempo prepara un programa de danza con la compañía local.

De regreso a la capital, ingresa a una compañía formada y dirigida por Fernando Wagner, y trabaja en *El perro del hortelano*, de Lope de Vega, y *Los incendiarios*, de Max Frisch.

Con la Compañía de Danza de Bellas Artes participa en un programa de jazz de Tulio de la Rosa.

1963 Con la compañía de Wagner actúa en *La invitación al castillo*, de Jean Anouilh. Hace giras por la República con las obras anteriores.

1964 En diferentes compañías, trabaja en *Nota roja* de Gilberto Cantón, *Un país feliz* de Maruxa Vilalta, *Andorra* de Max Frisch con la compañía de Wagner y con la del IMSS en *La tempestad*, de Shakespeare, bajo la dirección de José Solé.

1965 Participa en *El burgués gentil hombre*, de Molière, con la compañía del IMSS y dirigido por José Solé. Es coordinador de ballet en la Casa de la Paz del OPIC.

Continúa dirigiendo el Ballet Contemporáneo, para el que realiza varias coreografías, entre las que se encuentran: *En el principio*, con música de Holst; *Divertimento de ángeles*, con música de Vivaldi; y *En el río*, con música de Hernández Moncada.

1966 Otra vez en la Ciudad de México, se reincorpora a la compañía de Alejandro Jodorowsky con *Escuela de bufones* de Ghelderode.



➤ En *Cassandra*, de María Luisa Algarra, con Rosenda Monteros (1953). Archivo de F. de Bernal.



En *Noches de ballet*, de David Lichine (1961). Archivo de F. de Bernal.



En *La casa del sur*, película de Sergio Olhovich, con Patricia Reyes Spíndola (1974). Archivo de F. de Bernal.



El pobre Barba Azul, de Xavier Villaurrutia (1972). Archivo de F. de Bernal.

Trabaja como cantante cómico, bailarín y actor en Can Can Café Concierto, que dirige Álvaro Custodio.

1967 Actúa en *La muerte de un soltero*, monólogo de Margarita Urueta, dirigido por Alejandro Jodorowsky. Otra vez con Fernando Wagner, trabaja en *Tango*, de Slawomir Mrozek. Bajo la dirección de Juan José Gurrola, actúa en *El bosque blanco*, de Dylan Thomas.

1968 Trabaja en *El último preso*, de Mrozek. Realiza la coreografía de *Pedro y el lobo* para el Ballet Clásico de México, y actúa en *Entreteniendo al señor Sloane*, de Joe Orton, dirigido por Xavier Rojas.

Empieza su carrera en el cine con la película de Cantinflas *Su Excelencia*.

Vuelve a hacer el papel de Polonio en *Hamlet*, ahora dirigido por Álvaro Custodio, representación que se hace en el Castillo de Chapultepec.

1969 Actúa en *Corona de luz*, de Rodolfo Usigli, y se repite *Hamlet*, ahora en el Teatro Hidalgo. Hace la coreografía para *Los fantásticos*, obra que es dirigida por Jaime Cortés. Trabaja en *Drama Pop*, con Sonia Amelio, dirigido por Jodorowsky, y en la película independiente *Familiaridades* de Felipe Cazals.

1970 Vuelve a actuar en el Can Can, en *El paraíso terrenal*, comedia burlesca de Álvaro Custodio. Hace la película francesa *El rapaz*, con Lino Ventura, dirigida por José Giovanni, y varias películas mexicanas, entre ellas *Blue Demon destructor de espías*.

1971 *Recordando con ira*, obra de John Osborne y *El jardín de tía Isabel*, película de Felipe Cazals.

1972 Papel coestelar, junto a Angélica María y Carmen Montejo, en la película de Jaime Humberto Hermosillo *La verdadera vocación de Magdalena*. En el teatro, hace *El pobre Barba Azul*, de Xavier Villaurrutia, y hace la coreografía para la película *El águila descalza* de Alfonso Arau. Interpreta el papel estelar en *El señor de Osanto* de J. H. Hermosillo.

1973 Participa en varios miniteatros en Canal 13 dirigidos por Jebert Darién. Realiza la coreografía para *Calzonzin inspector*, película de Alfonso Arau, y actúa en *El Santo Oficio*, de Arturo Ripstein, y *Tráiganme la cabeza de Alfredo García*, película de Sam Peckinpah.

1974 Trabaja en la película *El valle de los miserables*, de René Cardona Jr., y *La casa del sur*, de Sergio Olhovich. En teatro, participa en *El proceso*, de Franz Kafka, cuya dirección asume Héctor Azar por la muerte accidental de Fernando Wagner.

1975 Participa en las películas *Las fuerzas vivas* de Luis Alcoriza, *Que maten al león* de José Estrada, y *Lucky Lady* de Stanley Donen

1976 Actúa en *Matinée*, de Jaime Humberto Hermosillo, y *Los temerarios* de Stanley Kramer. En teatro, participa en *Pastoral navideña*, dirigida por José Solé.

1977 Trabaja en la película americana *Los hijos de Sánchez*, *La Güera Rodríguez* de Felipe Cazals, *El recurso del método* de Miguel Littin, y *Naufragio* de J. H. Hermosillo. Forma parte del recién formado Sindicato de Actores Independientes (SAI).

1978 Participa en algunas películas mexicanas, y la inglesa *Eagle's Wings* de Anthony Harvey. Ingresa a la Compañía Nacional de Teatro actuando en *La verdad sospechosa*, de Juan Ruiz de Alarcón, *Volpone* de Ben Jonson y *La visita de la gran dama* de Max Frisch.

1979 Continúa en la Compañía Nacional de Teatro con las obras anteriores y con *Opereta* de Grombowicz, para la cual hace la coreografía, obra dirigida por el director polaco Jasinsky. Participa, además, en *Qué formidable burdel*, de Ionesco, dirigido por Julio Castillo, y *El pagador de promesas*, del autor brasileño Dias Gomes, dirigido por Lorenzo de Rodas.

1980 Con la Compañía Nacional de Teatro, actúa en *Las mujeres sabias* de Molière, dirigida por Héctor Gómez y *Ricardo III* de Shakes-

peare, dirigida por Clifford Williams de la Royal Shakespeare Company.

1981 Trabaja para la SEP haciendo giras por toda la República con un espectáculo especial que incluye una pequeña obra escrita por él: *Empieza la representación*. Repone para el Taller Coreográfico de la Universidad, dirigido por Gloria Contreras, sus ballets *Los gallos* y *Un cuento*.

1982 Continúa con las giras para la SEP y a mediados de año actúa en *El cómico proceso de José K.*, dirigido por Héctor Ortega.

1983 Actúa en *De la vida de las marionetas*, de Ingmar Bergman, dirigido por Ludwik Margules.

1984 Actúa en *La mojjigata*, de Fernández de Moratín, en la puesta en escena del director español Juan Antonio Hormigón.

1986 Se repone *Y... el milagro* en el Teatro del Bosque.

1987 Ingresa al Centro de Experimentación Teatral CET, que dirige Luis de Tavira, actuando en *Querida Lulú*, de Frank Wedekind, dirigida por Ludwik Margules.

1988 Sigue en el CET con la obra de Vicente Leñero *Nadie sabe nada*, dirigida por Luis de Tavira. Actúa en la película *Barroco* de Paul Leduc.

1989 Actúa en las obras *Vestir al desnudo*, de Pirandello, dirigido por Flora Dantus para el Teatro de la Universidad, y *Noche de paz* de Harold Mueller en el CET dirigido por Susana Alexander. Es llamado por la reorganizada Compañía Nacional de Teatro para actuar en la obra basada en *Los enemigos* de Sergio Magaña, dirigida por Lorena Maza.

1990 Gira a Colombia, Venezuela y España con *Los enemigos*. Participa en *La mujer de Benjamín*, de Carlos Carrera, y en *Cabeza de Vaca*, de Nicolás Echevarría.

1991 Actúa en *El patrullero*, de Alex Cox, en *Como agua para chocolate*, de Alfonso Arau —para la que hace la coreografía—, en *El án-*



➤ En *Las máscaras de Sor Juana*, de Miguel Sabido, con Carmen Delgado (2001). Archivo de F. de Bernal.

Y *los ojos al revés*, de Jaime Chabaud, con Circe Rangel (1999). Archivo de F. de Bernal. ◀



gel de fuego, de Dana Rotberg, y *One Man's War*, película inglesa en la que alterna con Anthony Hopkins.

1992 Se estrena en Xalapa su coreografía *Otro cuento* con el grupo de Rocío Sagaón y el programa Danza Efímera, con el Ensamble Xallitic. Actúa en la adaptación de Raúl Falcó de *Las leyes de la hospitalidad*, dirigido por Juan José Gurrola. Participa en *La invención de Cronos*, película de Guillermo del Toro.

1993 Actúa en la película *Dos crímenes* de Federico Sneider, y en la obra *Jubileo* de José Ramón Enríquez, dirigido por Luis de Tavira, así como en *Cuarteto con disfraz y serpentinás*, de Gabriela Yncán, dirigido por José Solé.

1994 Participa en la película *Doble indemnización*, dirigida por Raúl Araiza, y en Querétaro actúa en la adaptación escénica de Héctor Bonilla de *Querétaro 1810*.

1995 Trabaja en *Jinete de acero*, película de Rodolfo de Anda, y *Solo*, película americana de Bernardo Barba en la que tiene un papel coestelar.

1996 Participa en el corto premiado *La tarde de un matrimonio de clase media*, y en la película *Las delicias del poder*, de la India María dirigida por Iván Lipkies.

1997 Se reponen sus ballets *Los gallos* y *Un cuento*, e imparte una conferencia en la serie titulada "Memoria histórica de la danza moderna mexicana", sobre dichas coreografías. Participa en *Un mercader de Venecia*, versión libre de Héctor Ortega

1998 Actúa en *La Malinche*, de Víctor Hugo Rascón Banda, dirigida por el alemán Johann Kresnik, cuyo estreno fue en el Festival Cervantino. Imparte otra conferencia en "Memoria histórica", sobre la obra dancística *Juan Calavera*.

1999 Participa en *Y los ojos al revés*, de Jaime Chabaud, dirigido por Luis Martín Solís, en la película anglocanadiense *Pilgrim*, dirigida por Harley Cokliss, con Ray Liotta, y en la coproducción mexicano española *Sexo por compasión*, dirigida por Laura Mañá.

2000 Actúa en *Pecado original*, película dirigida por Michael Cristofer, con Antonio Banderas y Angelina Jolie, y en la obra *La controversia de Valladolid*, escrita por Jean-Claude Carrière, presentada en la Iglesia de Santo Domingo en el Festival de la Ciudad de México.

2001 Participa en la reposición de *La controversia de Valladolid*, y en una película para televisión: *Donde vuelan las mariposas*, producida y actuada por Salma Hayek, así como en *La mano del zurdo*, película dirigida por Carlos Salces, y *Las máscaras de Sor Juana*, obra escrita y dirigida por Miguel Sabido.

2002 Una vez más se realiza la reposición de *La controversia de Valladolid*, para Teatro Escolar, que además llevan de gira a Costa Rica, y hace el papel del profesor en *Cada quien su vida*, de Luis G. Basurto, dirigido por Enrique Reyes.

2004 Participa en *Cristiana sepultura*, dirigido por Víctor Audiffred, que obtiene premio al mejor cortometraje en la categoría de Video de Ficción en el Festival Internacional de Cine Expresión en Corto 2005.

Estrena la obra *Hamlet*, interpretando a Polonio bajo la dirección de Juan José Gurrola; así como *A buen fin*, dirigida por José Caballero para la Compañía Nacional de Teatro.

Interpreta un papel coestelar en la película *Propiedad ajena*, dirigida por Luis Vélez.

2008 Actúa en *2033*, película dirigida por Francisco Laresgoiti, y en *El muro de al lado*, escrita y dirigida por Luis Eduardo Reyes, interpretando un papel coestelar.

Ingresa a la Compañía Nacional de Teatro que será dirigida por Luis de Tavira.

2009 *Ni el sol ni la muerte pueden mirarse de frente*, de Wajdi Mouawad, dirigida por Rolf y Heidi Abderhalden para la CNT; *Edip en Colofón*, de Flavio González Mello, dirigida por Mario Espinosa, y *Ser es ser visto*, de Botho Strauss dirigida por Luis de Tavira.

PREMIOS Y RECONOCIMIENTOS

1950 Obtiene un premio como actor de carácter en la obra *Antonia*, de Rafael Bernal, en el Concurso de las Fiestas de Primavera.

1951 Con la obra *Aguardiente de caña*, de Luisa Josefina Hernández, obtiene un premio extraordinario y único como actor genérico otra vez en el Concurso de las Fiestas de la Primavera.

1955 Es becado para estudiar Coreografía con Doris Humphrey y con Louis Horst en el Connecticut College en los Estados Unidos.

1964 Es llamado para dirigir la compañía de danza Ballet Contemporáneo y realiza con ella una gira por el sur de los Estados Unidos bajo el patrocinio del OPIC (Organismo de Promoción Internacional de Cultura), cuyo director es Álvarez Acosta.

1965 Es llamado para dirigir la Compañía de Ballet Moderno y Folclórico de Guatemala.

1967 Gana un premio como primer actor en el concurso Pirandello, con la obra *Enrique IV*, bajo la dirección de Josefina Brun y Satilda González.

1974 Recibe la Medalla Virginia Fábregas por 25 años de actor.

1981 Recibe un diploma otorgado por la Secretaría de Educación y el Consejo Británico por su asistencia al curso "Creatividad en la Educación", impartido por la maestra Hillary Ball.

1983 Figura en la terna por coactuación para las Diosas de Plata de Pecime por la película *Ora si tenemos que ganar*, de Raúl Kampfer.

1985 Actúa en *Y...el milagro* de Felipe Santander y figura en la terna como mejor actor en la Asociación Nacional de Críticos.

1989 Repone su ballet *El deportista* para el Taller Coreográfico de la Universidad, dirigido por Gloria Contreras, en donde le hacen un homenaje como coreógrafo y bailarín.

1991 Es nominado para recibir un Ariel por *La mujer de Benjamín* y también por *El patrullero*, lo obtiene por *La mujer de Benjamín*.

2004 Premio de la Asociación Mexicana de Críticos Teatrales por su coactuación en *Hamlet* y *A buen fin*. ●

*La Cultura genera
riqueza y desarrollo*

LA CASA DEL TEATRO A.C. convoca a la LICENCIATURA EN ACTUACIÓN



Con reconocimiento de validez oficial de la SEP según acuerdo número 20081603.

Inscripciones abiertas hasta el 30 de octubre de 2009.
El curso propedéutico inicia el 3 de noviembre de 2009.

Además *Taller intensivo teórico-práctico: EL ACTOR ANTE LA CÁMARA.*
Impartido por: Ignacio Ortiz. Del 19 al 29 de octubre.

Taller: UN DIRECTOR SE PREPARA
Teoría y práctica de la Dirección Escénica (principios básicos)
Impartido por: Sandra Felix. Del 17 de octubre al 19 de diciembre (sábados)

Taller: LA MEMORIA EMOCIONAL DEL ACTOR
Imparte Sandra Felix. Del 20 de octubre al 17 de diciembre (martes y jueves)

Laboratorio de danza:
EL CUERPO COMO GENERADOR DE ATMÓSFERAS
Impartido por: Marta Sponzilli y Gabriel Soberón.
Del 22 de septiembre al 10 de diciembre de 2009.

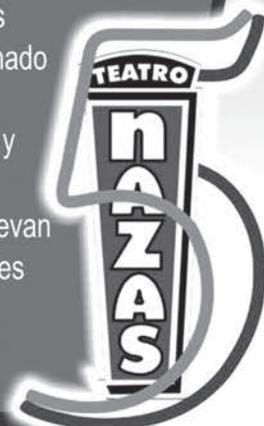
Informes LA CASA DEL TEATRO, A. C.
Vallarta 31-A. Plaza de la Conchita. Colonia Del Carmen.
Delegación Coyoacán. C. P. 04100 México, D. F.
Teléfonos: 56 59 42 38, 56 59 43 48, Fax: 56 59 40 90
www.casadelteatro.com.mx

Proyecto apoyado por el
programa México en
Escena del FONCA.



Licenciatura · Talleres · Funciones de teatro · Presentación de libros

- Taquillas operando bajo sistemas automatizados. (Ticketmaster y Superboletos)
- Foyer para exposiciones y/o presentaciones.
- Sala con 1445 Butacas.
- Escenario de 8.40 mts. de fondo y 16 mts. de largo.
- Proscenio 18 mts. de largo x 5.40 mts. de ancho.
- Fosa Orquestal.
- Área de camerinos en tres niveles: en el primer nivel se encuentran dos camerinos de cambio rápido. En el segundo nivel hay tres camerinos individuales equipados con baño completo. Y en el tercer nivel se encuentran dos camerinos colectivos. Todos los camerinos cuentan con sistema de voceo, aire acondicionado e Internet.
- Ropería equipada con lavadoras, secadoras y área de planchado.
- Equipos de audio, luces y video que se renuevan constantemente para satisfacer las necesidades de las producciones que nos visitan.
- Taller de producción.



Cepeda 155 Sur, Centro Histórico, Torreón Coahuila México
Tel. 712.47.56 y 712.47.97 www.teatronazas.com.mx

¡SUSCRÍBETE YA!



¡\$200 por un año, 6 números!
(Bimestral)

Y también...

PASODEGATO
REVISTA MEXICANA DE TEATRO
¡\$200 por un año, 4 números!
(Trimestral)

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.

PINA (PHILIPPINE) BAUSCH SE FUE EN EL MISMO MES QUE NACIÓ: UN JULIO MEMORABLE

Patricia Cardona

Dos días antes de su muerte repentina, Christa Cowrie y yo nos sentamos una noche frente a la computadora a buscar obras de Pina Bausch en la galaxia humana de *Youtube*. Habíamos regresado de Polonia, donde Jerzy Grotowski y los 50 años del Teatro Laboratorio de Opole estaban siendo festejados por directores de peso completo: Peter Brook, Anatoli Vassiliev, Eugenio Barba y, entre muchos más, Pina Bausch.

Si no alcanzamos a ver a Pina Bausch en Wrocław, por lo menos será en *Youtube*, comentamos aquella noche de tremenda nostalgia. Estábamos en Berlín, refugiadas en el departamento de mi hijo Andrés, gozando de sus instalaciones de sonido y computadoras. Y ahí vimos una rarísima filmación de *Cafe Müller* interpretada por la propia Philippine Bausch, como aparece en su acta de nacimiento de 1940 de Solingen, Alemania.



© Christa Cowrie.

Vimos siete minutos de su delgadísimo cuerpo hablar un lenguaje que sólo esta mujer podía ofrecernos. Todo el hermetismo de su personalidad quedaba borrado por la elocuencia y refinada expresión de sus brazos, de su cuello, de su rostro con los ojos cerrados. Lo poco que hizo, afortunadamente en *close-up*, nos cimbró el alma.

Me pregunté: ¿de dónde viene un poder estético así? ¿Qué misteriosa alquimia ocurre en esos instantes? No importa la respuesta en estos momentos. Importa que nos estábamos fascinando con una de las creadoras más impactantes del siglo xx a punto de dejar este planeta para siempre.

En el aeropuerto de Amsterdam donde tomaría el avión a México, me topé con el crítico Bruno Bert y me dio la noticia. Quedé petrificada. A la velocidad del rayo pasaron por mi mente todas sus obras que me habían marcado. La primera fue *La consagración de la primavera*; la segunda, *Cafe Müller*. Con estas dos piezas cambió la danza del mundo. Y cambió mi percepción.

Y también sucedió lo inevitable: nació un ejército de imitadores sin pudor para apropiarse de la forma externa de la propuesta de Pina.

Había llegado a los escenarios una profetisa para hablar de lo que el código de la danza había sublimado a tal grado que era difícilmente reconocible: la vulnerabilidad de la condición humana, la desesperada aventura de hombres y mujeres por sentirse amados. No hubo más tema que ése para Pina Bausch.

Estábamos en el Teatro de la Ciudad una lluviosa noche de julio de 1980 cuando conocimos su trabajo por primera vez. Salimos del teatro en estado alterado de conciencia. La euforia hacía que todo se viera pequeño: las calles, los enormes edificios de Donceles. Christa y yo, siempre juntas en ese camino que el periodismo nos marcó, habíamos presenciado la poética escénica más penetrante de los últimos tiempos. Esa noche teníamos una razón más para amar la danza.

Hija de un tabernero, desde niña observó, observó y observó el comportamiento humano. Hija también de la posguerra, ¿qué no habrá visto?, ¿qué no habrá sentido?, ¿qué no habrá pensado? Mujer de pocas palabras, lo leyó todo en el gesto humano. Hoy su vocabulario está en sus obras: *Claveles*, *Bando-*



© Christa Cowrie.

neón, Palermo, Barba Azul, Nefes, Kontakthof y demás. Su vida se resume en treinta y cinco años de magníficas producciones. Incansable trabajadora. Incansable fumadora. Un cáncer fulminante acabó con su vida a los 68 años de edad.

Philippine Bausch, como acontece con los profetas, fue amada y odiada, alabada y repudiada. En Wuppertal, donde radicó desde 1973, su presencia dividió a la población.

Llamadas telefónicas anónimas le pedían que abandonara la ciudad. Estaba removiendo demasiadas huellas emocionales en la memoria colectiva. Su expresión escénica era agresión ritualizada en todos los tonos y matices. Ataque, defensa, depredación, huida, poca ternura y mucho sentido del humor.

Estaba rompiendo también con los cánones estéticos decimonónicos. Estaba atravesando los muros de piedra de los géneros artísticos para fusionar teatro, danza, poesía, pintura, cine. Así como en Roma algunos fanáticos pagaban diez veces el precio de una entrada, poco después, en Londres, un crítico abandonó la función y escribió al día siguiente: "Es mejor pasear por la desapacible noche londinense que sufrir los suplicios de un espectáculo de Pina Bausch en el Sadler's Wells".

Hay cosas que no pueden decirse con una cierta tradición de danza: "la realidad no

puede siempre ser danzada: no sería eficaz ni creíble", decía Pina cuando le preguntaban si hacía teatro o danza.

Sus metáforas son memorables: mujeres en traje de gala caminando sobre el agua; hombres vistiendo faldas; sillas, claveles, maletas, lodo, hojas secas, gabardinas, todo cabía en un escenario, donde Pina tenía algo que decir sobre lo humano, demasiado humano. Con gestos aparentemente triviales y pedestres, incluyendo la palabra, creó estructuras no narrativas ni con una progresión lineal. Veíamos múltiples acciones escénicas simultáneas, imágenes de crudeza rotunda, actividades cotidianas, textos dirigidos a menudo al público y escuchábamos una gran variedad de músicas antes impensables para la danza escénica: *free jazz*, melodías de moda, folclor.

Los bailarines de todas las nacionalidades fueron su laboratorio humano, además de su propio archivo histórico guardado en la piel. Pina seleccionaba a sus intérpretes a partir de una premisa: "Sólo si hay algo que me llama la atención en los ojos. Ojos que tengan una mirada triste, de payaso. Diría que cuando elijo a alguien como bailarín es porque tengo verdaderas ganas de conocer a esa persona".

Philippine Bausch comenzó sus estudios en 1955 en la Folkwangschule de Essen, donde fue alumna de Kurt Jooss y Sigurd Leeder. Conoció la escuela expresionista, que luego amplió con los estudios en la Juilliard School of Music de Nueva York. Bailó en las compañías de Paul Taylor, el New American Ballet y el Metropolitan Opera Ballet. En Alemania siguió trabajando con Kurt Jooss hasta que se convirtió en la emperatriz de Wuppertal. Pasó por el cine. Almodóvar se puso un clavel en el ojal cuando apareció en la película *Hable con ella*.

Escribo este artículo y vuelvo a entrar a *Youtube*. Refresco mi memoria con más videos. La mujer sin palabras lo dijo todo con el gesto, el ritmo de torsos fluidos y atormentados. Una poética escénica provocadora cambió la danza del siglo xx. Philippine se fue el mismo mes en que nació y la conocimos en el Teatro de la Ciudad: un julio memorable. ●

PATRICIA CARDONA. Autora de varios libros especializados en danza y teatro, investigadora del Cenedi-Danza José Limón y maestra de Casa del Teatro, donde imparte la materia de Teorías de la actoralidad y la percepción del espectador.

LAS FASES EN LA FORMACIÓN DEL ACTOR

Ángel Norzagaray

Intentaré con el presente trabajo mostrar las fases por las que atraviesa de manera natural el actor en la búsqueda de instrumentos que le permitan desarrollar el arte de la representación. Todo ello desde mi experiencia personal como actor, básicamente como director y finalmente como creador de espectáculos escénicos. Es más una descripción que un juicio valorativo. Una exposición de hechos de la que no necesariamente ha de sacarse una conclusión.



Cartas al pie de un árbol, de y dir. Ángel Norzagaray. Cortesía de Mexicali a Secas.

Se trata, en fin, de entender cuáles son las motivaciones y las aspiraciones de los actores, esos seres que —como decía con humor negro el maestro Antonio López Mancera, con el beneplácito de los propios implicados— “bien educados y con mucha disciplina hasta pueden llegar a ser el mejor amigo del hombre”.

He encontrado que el actor pasa de manera natural por varias fases que yo he reducido a cuatro y titulado así: fase “Pinocho”, fase “Hamlet”, fase “Próspero” y fase “Aspiración de vacuidad”.

En la primera fase el actor no es tal, es un aspirante a actor, no tiene conciencia de las responsabilidades que implica esto que se le

presenta como un vago oficio. Aquí es como Pinocho, que en la versión original de Collodi, se sube al escenario sin saber por qué, simplemente porque otros seres iguales a él están arriba. No sabe bien a bien para qué sirve aquello y, debido a esa ignorancia, más adelante será un burro de circo que realizará sin gracia alguna algunas rutinas. Aunque algo de cierto tiene esta concepción cuando se calza con este tipo de actor, me sirve más para los fines de este recuento la versión caricaturesca realizada por Walt Disney; en ella Pinocho es interceptado camino de la escuela por un zorro y un gato que lo desvían de la educación para meterlo al mundo del teatro. El diálogo que transcribiré a continuación no tiene desperdicio:

ZORRO: Por lo visto no conocéis la fácil senda del triunfo...

PINOCHO: No.

ZORRO: Pues te estoy hablando del teatro. Sí, y con esta personalidad, este perfil... habéis nacido para ser actor. Ya veo brillar vuestro nombre con mil luces.

Y posteriormente procede a cantar: “El arte es para mí. Cantar, bailar y poder gozar, tener dinero para gastar, artista es lo que soy”.

Naturalmente, el actor Pinocho es subyugado por lo que se le ofrece y decide sin preparación alguna subirse al escenario en busca del aplauso. Una vez ahí, apenas puede mantenerse parado frente al público. Cuando al fin lo logra, hace el más absoluto ridículo. Pero, para sorpresa de todos, ese ridículo gusta al público, quien premia a Pinocho, el actor, con muchas monedas y aplausos. Es entonces cuando Pepe Grillo se pregunta —ahora sabemos que proyectando los delirios macartistas de Walt Disney—: “¿Para qué quiere conciencia un actor?”. Y es verdad, ¿de qué le ha de servir a un títere de Televisa, que produce ganancias por la chatarra que realiza, la preparación o la conciencia? De nada, son un estorbo. Cualquiera de estos actores está al filo de retirarse para siempre ante los primeros reveses, ante el escamoteo de “la fácil senda del triunfo”. Como Pinocho, que ante el primer abuso del empresario dice “ya no quiero ser actor”, y posteriormente exclama algo que me parece gravísimo: “Prefiero estudiar que ser actor”. Y es grave porque no se trata solamente de una conclusión de este

actor Pinocho, sino de la proyección de un sentir social: el teatro distrae de la senda del conocimiento. No entienden que el teatro es en sí una escuela y puede ser el camino de la sabiduría. Por ello es que, a lo largo de mi ejercicio profesional como director y maestro, he encontrado actores y actrices Pinocho que abandonaron los proyectos porque no podían acomodar los horarios de su escuela con los de su vocación. Un actor Pinocho, pues, no está aún en posición de saber que su escuela, su proyecto de vida, su aspiración principal es la creación. Cuando lo sabe, es ya un actor Hamlet dispuesto a someterse a los rigores de la disciplina para educar su cuerpo, su instrumento de trabajo, a las necesidades de su arte.

Pero entendamos al actor Pinocho, la presión de su entorno le pide resultados, frutos. Y los frutos del buen teatro se disuelven en el aire, viven para ser, no para persistir en su ser. Los frutos que entregamos no tienen precio. Para explicar esto, voy a hacer una digresión antes de pasar a la segunda fase. Quiero compartir con ustedes lo que considero la mejor explicación del sentido del teatro, esta actividad que parece no tener sentido. Lo haré reproduciendo en mala prosa un pasaje de muy buena dramaturgia de Óscar Liera. En *Camino rojo a Sabaiba* uno de los personajes comenta que al levantarse, muy de mañana, vio su parcela recién barbechada y a miles de garzas picoteando para comer los gusanos que el barbecho sacaba a la superficie. Entonces tiene esta feliz imagen: era como si la parcela estuviera sembrada de garzas. Pensándolo bien, para qué explicarlo, mejor que lo diga el propio Óscar:

EFRÉN: Pues yo miro las chingadas garzas y miro el surco, pero no veo esa cosa que tú juntas. ¿Cómo cabrones voy a pensar que yo sembré un surco de garzas!

CELSO: ¿Y no te gustaría sembrar garzas y que las vieras crecer como crece el algodón o el cártamo y que una tarde quizá o al amanecer, una mañana, levantaran todas el vuelo como una nube blanca que se eleva al cielo con escándalo?

EFRÉN: Pero tú estás fallo. ¿Cómo cabrones voy a sembrar garzas para que un día, después de trabajar en la siembra, se vayan todas volando? ¿Ni siquiera se comen las chingadas garzas!

CELSO: ¿Pero no te gustaría?

EFRÉN: ¿Para qué? ¿Qué me quedaría a mí?

CELSO: La satisfacción. Cuando las vieras pasar volando podrías decir con emoción: “yo sembré esas garzas”.

EFRÉN: ¿Y qué mierda iban a tragar mis hijos, mientras que el estúpido de su padre sembraba garzas?

CELSO: No es únicamente la comida lo que los hijos necesitan, Efrén. Un día que amaneciera el cielo blanco de alas que pasaran volando, con gran orgullo tus hijos podrían decir: “mi padre sembró esas garzas”.



▼
Cazador de gringos, de Daniel Serrano, dir. de Ángel Norzagaray. Cortesía de Mexicali a Secas.

Después de eso, algún borracho grita por allá: “Yo sembré esas garzas, pero se fueron las hijas de su pinchi madre!”.

No creo que haya mejor argumento que éste para explicar por qué hacemos teatro.

Desgraciadamente, el actor Pinocho no quiere sembrar garzas, quiere cosechar los frutos de “la fácil senda del teatro”. Así se lo exige todo mundo, y así lo quiere él naturalmente.

Pasemos en estado melancólico a la fase Hamlet.

¿Por qué decir Hamlet para denominar a esta segunda fase? Muy sencillo: porque el príncipe de Dinamarca sabe que el teatro sirve para atrapar la mala conciencia de la sociedad, denunciar a los asesinos, desenmascarar a los hipócritas; pero sabe también que eso sólo será posible en la medida que el actor hechice con su arte a los espectadores, cosa que sólo se logra con la precisión técnica que da el estudio constante. Por ello es que en la famosa Escena II del Tercer Acto, Hamlet instruye a los actores con los mismos consejos que sistematizará dos siglos después Stanislavsky:

HAMLET: Te ruego que recites el pasaje tal como lo he declamado yo, con soltura y naturalidad, pues si lo haces a voz en grito, como acostumbran muchos de vuestros actores, valdría más que diera mis versos a que los voceara el pregonero. Guárdate también de aserrar demasiado el aire, así con las manos. Moderación en todo, pues hasta en medio del mismo torrente, tempestad y aun podría decir, torbellino de tu pasión, debes tener y mostrar aquella templanza que hace suave y elegante la expresión. “Oh!, me hiera el alma oír a un robusto jayán, con su enorme peluca, desgarrar una pasión hasta convertirla en jirones y verdaderos guiñapos...”

Está hablando, pues, el actor Hamlet, un hombre que sabe que la actuación es un oficio que exige preparación, un ser que exige respeto para ese oficio y que tiene muy claro lo que haría con aquellos que impunemente se atreven sin preparación a profanarlo: “De buena gana mandarí a azotar a ese energúmeno por exagerar el tipo”.

Y sigue aconsejando Hamlet:

No seas tampoco demasiado tímido; en esto tu propia discreción debe guiarte. Que la acción corresponda a la palabra y la palabra a la acción, poniendo un especial cuidado en no traspasar los límites de la sencillez de la naturaleza, porque todo lo que a ella se opone, se aparta igualmente del propio fin del arte dramático, cuyo objeto, tanto en su origen como en los tiempos que corren, ha sido y es presentar, por así decirlo, un espejo a la humanidad.

Estamos, pues, frente a un actor que ha entrado en conciencia, sabe de la necesidad de una técnica, pero quiere ponerla al servi-

cio de lo mismo, someterla a los dictados de la realidad que él llama naturaleza. Quiere ser un espejo, no sabe aún que puede ser un creador, que la única naturaleza que importa es la de ser fiel a las reglas de su creación, que él no imita sino crea la naturaleza, que bajo su influjo se desatan espíritus, aparecen ninfas, se crean incluso tempestades cuando el arte de encantar alcanza los niveles del actor Próspero.

Por supuesto que no estoy hablando de prosperidad, sino de Próspero, el personaje principal de *La tempestad*, uno de los últimos dramas escritos por William Shakespeare.

Próspero, un hombre que ha perdido su ducado en Milán por las traiciones de quienes no supieron apreciar su amor al estudio, de quienes no comprendieron que alguien pudiera poner encima de las glorias terrenales del poder los insabibles frutos del conocimiento, ha sido confinado con sus libros a una isla prácticamente desierta; ahí se dedica a cuidar a su hija, a educar a un ser monstruoso llamado Calibán y a liderar a Ariel, genio del aire, que él mismo ha liberado del tronco de un árbol al que había sido confinado.

Creo que en esta época, donde el saber es criticado como defecto, donde ser un *nerd* es de mal gusto, donde utilizar el lenguaje más allá de la buena o la mala onda provoca suspicacia, esta imagen del actor comprometido que ha sido confinado al destierro por sus seres queridos, viene a pelo con lo que le sucede al actor que se convierte en un apesadado para el mundo pragmático que lo rodea.

Pero es de otra cosa de lo que quiero hablar. *La tempestad* inicia con el arte del encantamiento en su máxima expresión. Inicia precisamente con una tempestad que hunde un barco, dispersa la tripulación, siembra el desasosiego. Pronto sabremos que todo ello ha sido producido por los espíritus que convoca y comanda Próspero. Más aún, sabremos que eso no ha sucedido sino en el mundo de las apariencias, que la Naturaleza no se ha desatado sino que se ha creado una naturaleza paralela que sirve a los deseos de su actor: “El terrible espectáculo de este naufragio, que ha despertado en ti la virtud de la compasión, lo he preparado yo tan acertadamente, merced a los recursos de mi arte, que allí no queda alma..., no, ni nadie ha perdido

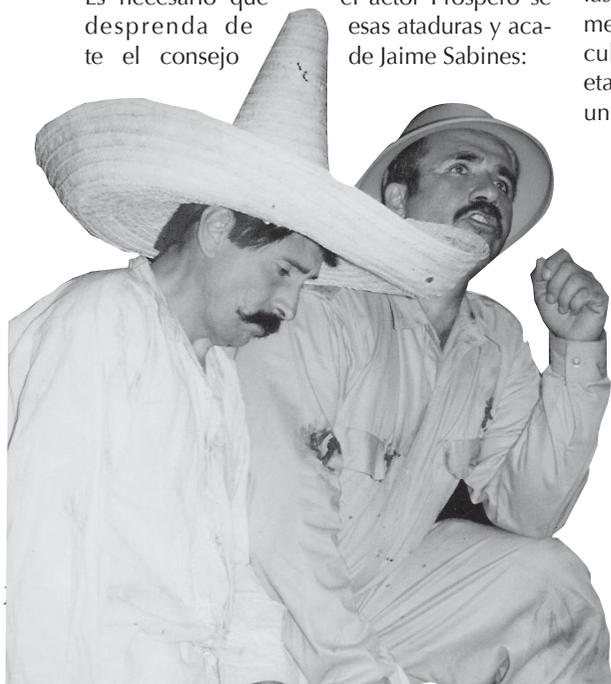
Así llegamos al actor que aspira a la vacuidad [...]

Ya el motor que lo impulsa no es el deseo de ser visto y premiado, como Pinocho, ni el aprender una técnica que refleje al mundo como Hamlet, ni de crear para satisfacer los apetitos del público y ser aceptado por él, como Próspero. No, nada de eso. El actor es pleno aquí porque no existe, y alguien que no existe, no crea, se crea.

el valor de un cabello, entre aquellos cuyos gritos has oído y te han llenado de asombro". El actor ha logrado tocar con su arte mucho más allá de los límites de su isla teatral, ha desquiciado su entorno para crear otro a la medida de sus sueños. Pero a Próspero lo mueve aún el pálido deseo de ser aceptado por quienes lo rechazaron, quiere desquiciar el mundo sólo para armonizarlo después y recibir a cambio el premio de la aceptación de los demás. Al actor Próspero le pesa aún ser un exiliado, quiere ser reconocido incluso a sabiendas de que ese reconocimiento viene de la podredumbre. "Pobre hombre, cómo no entenderlo! Somos tan frágiles. Evidentemente, esta necesidad de amor no hace al actor Próspero menos sabio; no, casi hacia el final del drama veremos que Próspero entiende (como Segismundo) que el mundo de las apariencias no es exclusividad de la creación, sino que la realidad misma es toda ella apariencia:

Estos actores, como os había prevenido, eran espíritus todos y se han disipado en el aire, en el seno del aire impalpable; y a semejanza del edificio sin base de esta visión, las altas torres cuyas crestas tocan las nubes, los suntuosos palacios, los solemnes templos, hasta el inmenso globo, sí, y cuanto en él descansa, se disolverá y, lo mismo que la diversión insustancial que acaba por desaparecer, no quedará rastro de ello. Estamos hechos de la misma materia de los sueños, y nuestra corta vida se cierra con un sueño.

Así es, y sin embargo, estamos firmemente unidos al hilo material y espiritual de los otros. Es necesario que el actor Próspero se desprenda de esas ataduras y acate el consejo de Jaime Sabines:



Me quejo de estar todo el día en manos de la gente, / me duele que se me echen encima y me aplasten / y no me dejen siquiera saber dónde tengo los brazos, / o mirar si mis piernas están completas. / "Abandona a tu padre y a tu madre" / y a tu a tu mujer y a tu hijo y a tu hermano / y métete en el costal de tus huesos / y échate a rodar, si quieres ser poeta. / Que no te esclavicen ni tu ombligo ni tu sangre, / ni el bien ni el mal, / ni el amor consuetudinario. / Tienes que ser actor de todas las cosas. / Tienes que romperte la cabeza diariamente / sobre la piedra, para que brote el agua. / Después quedarás tirado a un lado / como un saco vacío / (guante de cuero que la mano de la poesía usó) / pero también quedarías tirado por nada.

Conociendo la vida familiar de esta época, sabemos que hay mucho de doloroso y real consejo en estos versos, pero también mucho de metáfora poética, como es necesario aclarar en todo lo que he dicho hasta aquí y en todo lo que habré de decir.

Así es como llegamos al actor que aspira a la vacuidad, al desprendimiento total, a la entrega sin cortapisas ni egoísmos. Ya el motor que lo impulsa no es el deseo de ser visto y premiado, como Pinocho, ni el aprender una técnica que refleje al mundo como Hamlet, ni de crear para satisfacer los apetitos del público y ser aceptado por él, como Próspero. No, nada de eso. El actor es pleno aquí porque no existe, y alguien que no existe, no crea, se crea. Como a nadie tiene que rendir cuentas, porque él mismo es nadie, puede darse el lujo de ser todos los seres y —por qué no— todas las cosas. Perdón por citar un texto mío en medio de tanta claridad, espero que me disculpen el hecho de intentar explicarme esta etapa de la formación actoral por medio de un poema que titulé *La actriz, Desdémona*:

Porque soy la vacuidad / que busca ser colmada, / conozco la eficacia / de la trepadora: / donde parece que sólo al aire atrapa, / hurta los nutrientes a la luz. / Así yo, para ser en plenitud, / me despojo del lastre ornamental de los recuerdos, / y sin más anécdota que olvido, / busco mis nombres entre los reflectores, / en el murmullo de agua de la música; / y es siempre otro quien me nombra: / eras la soberana de mi afecto / y has perdido tu reino / como

quien pierde un estandarte, / un trozo de tela, un pañuelo. / Mis dedos en tu cuello / te unirán de nuevo soberana / de la comarca de mis espejismos. / Soy Desdémona, que inmortaliza / el gesto de su asfixia. / Soy Desdémona que llega al paraíso: / una sala con bufones que gritan y palmean. / Soy Desdémona que despierta / y se sorprende haciendo reverencias. / Ha olvidado su nombre, lo busca entre los reflectores, / en el estruendo de las palmas que entrechocan, / en los ojos de un hombre sudoroso / que pretende ser rey, pero se inclina. / ¿Soy Desdémona? ¿Quién soy?

¿Por qué ese titubeo final de la actriz? No es por la falacia esa de que se quedó en personaje, no. Un actor que logra estar en condición de vacuidad es porque ha recorrido las otras fases de la formación. Podrá siempre recurrir a Próspero, y sobre todo a Hamlet, para recordar, para recuperar esa memoria de la que se ha vaciado. La actriz titubea porque la que está siendo en ese momento es Desdémona, mientras la actriz se encuentra en un estado de ensoñación. Quizá lo explique mejor con el lenguaje de los sinaloenses, quienes al narrar la experiencia del despertar de los sueños dicen "Me recordé como a las tres y media". Esto es, se habían olvidado de ellos, habían olvidado la conciencia de ser para que el sueño entrara a ocupar ese espacio vacío. Lo mismo el actor o la actriz en vacuidad, sólo que con el propósito de dejar ese espacio para que se manifiesten los sueños de otro, y también de ese otro oculto que es el actor cuando se olvida de él, cuando no es lo que pretende ser para el consumo de la vida diaria. No es un fatuo como Pinocho, no es un salvacionista como Hamlet, no es un creador genial en busca de afecto como Próspero. Es simplemente todos ellos, pero no se detiene a meditarlo.

Así pues, hay un actor Pinocho, un actor Hamlet, un actor Próspero y un actor en vacuidad. Y tú, ¿quién eres? ●

ÁNGEL NORZAGARAY. Con 23 años de carrera, ha dirigido más de 30 puestas en escena y es miembro fundador de la Escuela de Artes de la Universidad Autónoma de Baja California; fue miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte, así como Secretario de Rectoría e Imagen Institucional de la UABC. Actualmente es director general del Instituto de Cultura de Baja California.

➤ *Recuerdos de la ira*, de Víctor Castillo, dir. de Ángel Norzagaray. Cortesía de Mexicali a Secas.

MUESTRA NACIONAL DE TEATRO CULIACÁN SINALOYA IN MEMORIAM OSCAR LIERA

XXX

DEL 14 AL 22
DE NOVIEMBRE



DISEÑO: LDGP ROSSY CONTRERAS CABRERA



Gobierno del Estado



INSTITUTO SINALOENSE DE CULTURA



FORCA



Fondo Nacional para la Cultura y las Artes



Instituto Nacional de Bellas Artes



Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

LARGA VIDA A ESTE ESPACIO DE ENCUENTRO Y BÚSQUEDA

XXX MUESTRA NACIONAL DE TEATRO:

Rodolfo Arriaga Robles

Sinaloa / *In memoriam* Óscar Liera

En 1983 asistí con el Tatuas y Óscar Liera por primera vez a una Muestra Nacional de Teatro (Munate). La expectativa que generó en nosotros quedó ampliamente satisfecha por la asistencia de grupos y creadores que vivían su mejor momento, como eran los casos de las compañías de la Universidad Veracruzana y de gente como Marta Luna, Paco Beverido, el *Pelón* Bautista, Ángeles Marín, Néstor Galván, Mimus Teatro, Grupo Ítaca, Mito y Los Tres Teatro, entre otros, así como los críticos Fernando de Ita y Armando Partida, contando además con la coordinación de un promotor nato, como lo era y sigue siendo Ramiro Osorio. Todo pintaba para un evento trascendental, y lo fue, tanto para el público michoacano, gobernado por el entonces priista Cuauhtémoc Cárdenas, quien apoyó decididamente el evento, como para los teatristas de los estados participantes, pues tres obras fueron seleccionadas para el Festival Cervantino, entre ellas la nuestra: *La verdad sospechosa*, de Juan Ruiz de Alarcón.

Durante la V Muestra de Morelia se llevó a cabo un diagnóstico por estados y finalmente se acordó la realización de eventos estatales y regionales, con la idea de descentralizar la actividad teatral de nuestro país. Tuve la fortuna de ser el representante del estado de Sinaloa (en la coordinación que se formó) junto a gente de Chihuahua, Nuevo León, Coahuila y Durango que integró la mesa del Norte. Ramiro Osorio, coordinador de la Muestra Nacional de Teatro por parte del INBA, respecto al simposio concluía: "Arrojó en síntesis la necesidad de organizar el teatro de los estados, o la búsqueda de un teatro nacional contemporáneo de alta calidad artística; se trata de abordar el problema de la infraestructura teatral con miras a la integración con mecanismos de trabajo que permitan el intercambio de información, la investigación teatral, la confrontación de los trabajos, circuitos, giras y, en fin, el desarrollo permanente de los fenómenos teatrales que se dan en los diversos estados y regiones".¹

Hay que decir que la Muestra Nacional de Teatro inició en 1978 con el propósito de

revivir los antiguos festivales nacionales que organizaba el INBA en los cincuenta y sesenta.

Para una mejor comprensión de los periodos vividos por la Muestra a partir de su nacimiento, haremos la siguiente periodización: de 1978 a 1981, que sería la etapa inicial; la segunda tuvo que ver con la visión y la proyección que Ramiro Osorio, en la administración de José Solé, le inyectó a la Munate, alcanzando su punto culminante en 1984 con la VII Muestra Nacional de Xalapa, Veracruz, periodo que termina en 1987 y que fue la última Muestra coordinada por Osorio. La tercera etapa se da, a mi juicio, con la sede permanente en Monterrey, Nuevo León, de 1988 a 1999 (salvo en 1992 que se realizó en Aguascalientes). Y una cuarta etapa que inicia en 2000 en Tijuana, donde la sede será itinerante.

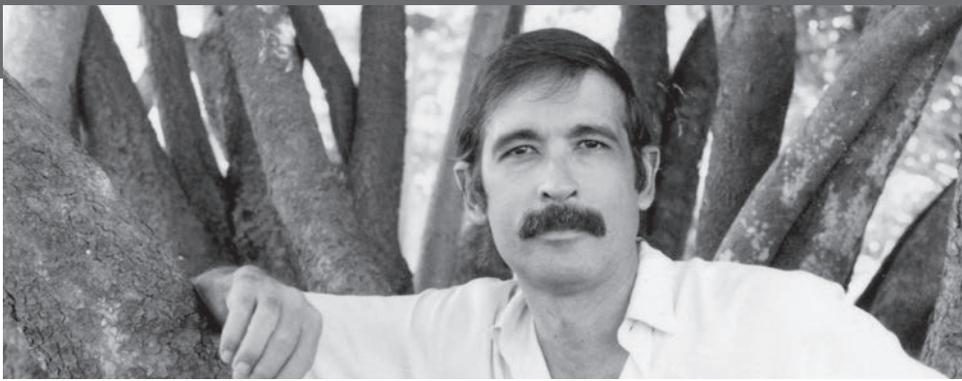
Me tocó vivir la euforia de la VII Muestra en Xalapa, Veracruz, donde *El jinete de la Divina Providencia* sorprendió a propios y extraños. *La muerte accidental de un anarquista* de Darío Fo, montada por José Luis Cruz y patrocinada por la UNAM, causó furor, así como *Bodas de sangre* de Federico García Lorca, en versión oxoloteca de María Alicia Martínez Medrano y *Clotilde en su casa*, de Ibarra Güenagoitia, dirigida por Paco Beverido. En esos años y para beneplácito de la Munate, irrum-

A pesar de los cambios sufridos a lo largo del tiempo (uno de los primeros la pérdida del adjetivo "de provincia", por razones de "corrección política"), la Muestra Nacional de Teatro ha cumplido y cumple en diferente medida con dos de sus objetivos primordiales: el primero, constituirse en punto de encuentro para teatristas de diferentes regiones del país, lo que propicia contacto, comunicación y confrontación; el segundo (a pesar del formato actual) es ofrecer la posibilidad de un diagnóstico de la situación del teatro en el país. Qué se haga con ese diagnóstico (ya sea por voluntad o por capacidad) es un problema diferente. La Muestra ha permitido descubrir o confirmar trayectorias, capacidades o talentos en directores, actores y grupos que trabajan fuera de la capital del país. Es innegable que algunas de las "jóvenes promesas" de años anteriores se han confirmado como creadores valiosos posteriormente, así como también ha propiciado el intercambio entre regiones diversas o distantes.

FRANCISCO BEVERIDO

El jinete de la Divina Providencia, de y dir. de Óscar Liera, VII Muestra (1984). © Roberto Bernal.





pen en la escena nacional Óscar Liera, Víctor Hugo Rascón, Carlos Olmos, Jesús González Dávila, la nueva dramaturgia mexicana, relevando a la generación de los cincuenta, de la que sólo Carballido se mantuvo en la cartelera literalmente hasta su muerte.

El paradigma del teatro regional que marcó Óscar Liera en los ochenta será determinante en gran parte del quehacer teatral del país en el último cuarto del siglo xx. Vi llegar a Monterrey a la Universidad Veracruzana con *Máscara vs. cabellera*, de Víctor Hugo Rascón Banda, en 1986, cuando la capital neoleonesa ya se apuntaba como sede permanente de la Muestra.

En 1987 el gobierno de Tabasco organizó la IX Muestra Nacional de Teatro, donde Óscar Liera presentó *Don Juan Tenorio*, versión sinaloense que algunos llamaron *Don Juan Narcorio*. En 1992, Alborde Teatro, dirigido por Octavio Trías, presenta *Tomóchic*, y en adelante Trías sería un invitado permanente en las muestras nacionales en esa década.

Me sorprendió *El otro exilio* de Paulino y

En estas tres décadas no se logró tejer el diseño de lo que muchos llaman —y añoran— la República Teatral, aunque gracias a ella se dieron a conocer (y no sólo por el centro en nuestro centralísimo país) algunos talentos extraordinarios en diversas entidades, por lo que los intentos por suprimirla no tienen mayor eco. La organización de la Muestra ha sufrido diversos cambios desde sus inicios, en que se aceptaba cuanto grupo quería figurar, en su mayoría de aficionados no siempre de buen nivel. Posteriormente se reglamentó, eligiéndose dos escenificaciones de cada una de las cinco regiones en que se dividió la geografía nacional, lo que tampoco era garante de calidad por diversas razones y se propició que muchos grupos se formaran y trabajaran con la mirada en la Muestra y no en sus públicos naturales. El formato actual, con todas sus deficiencias, es posiblemente el mejor que se haya tenido en estos 30 años.

OLGA HARMONY

Rosa Sabugal, con la dirección de Pepe Acosta, basado en textos de Albert Camus, que con el Taller del Sótano, integrado por Néstor Galván, Tere Rábago, Arturo Ríos, Moisés Manzano y Rodolfo Arias deslumbraron a los neoleoneses y posteriormente a la comunidad teatral nacional en una gira que les organizó el IMSS en todo el país.

En 1992 en la XIII Muestra, con la ayuda y asesoría de Marta Luna para aforar un espacio cerrado como el Teatro de la Ciudad de Monterrey, aparece un creador de gran aliento: Marco Pétriz, con *Ayer pasé por Tehuantepec*, que fue una probadita del manjar que vendría después con *La llorona*, en 1993, precisamente cuando aparece Martín Zapata con *Ik Dietrik Fon*, que al momento de redactar estas líneas aún se sigue presentando en festivales de monólogos en el país.

En 1994 Martín Acosta, del Colectivo Teatro de Arena, haciendo gala de creatividad, adapta y dirige *Cartas a un artista adolescente*, de James Joyce; este colectivo estará presente en la Muestra Nacional a lo largo de la década de los noventa.

Durante los noventa surge una generación de dramaturgos como Estela Leñero, Hugo Salcedo, Jaime Chabaud, Luis Mario Moncada, Ángel Norzagaray, Hernán Galindo, y comparten la escena de esa década con sus maestros de la nueva dramaturgia mexicana.

El de 1995 es, sin duda, uno de los mejores años. De grato recuerdo fueron: *Pescar águilas*, de Enrique Ballesté, bajo la dirección de Jesús Coronado, del grupo Rinoceronte Enamorado; *El lugar del corazón*, de Ricardo Delgadillo, de Jalisco; *¿Tú también, Macbeth?*, con el taller de teatro de Mexicali, dirigido por Ángel Norzagaray, y *El lazarillo*, de Óscar Liera, dirigida por Mauricio Jiménez.

En 1998 sorprende el montaje de *Becket o el honor de Dios*, del entonces joven director Claudio Valdés Kuri. Con la autoría y dirección de Edward Coward, el grupo de Tijuana La Divina Fauna, presenta un bien logrado montaje de *Guía nocturna*.

En 1999 Monterrey no es más la sede del evento más importante del teatro nacional. Estamos en el 20 aniversario de la fundación, mismo que se celebró en Tijuana, Baja California. Posteriormente vendrán: Mérida 2000, Guadalajara 2001 (que vio llegar una de las

Que 30 años es mucho

La Muestra Nacional de Teatro llega a sus 30 años y hay que celebrarlo, aunque no se echen las campanas al vuelo ni se enciendan fuegos pirotécnicos. Sugiero una celebración a *sotto voce*, una celebración analítica que deje resultados, que rescate lo salvable y excluya lo deleznable. Urge pluralizar y consensuar para que las decisiones no se fragüen desde el centro y sean aceptadas tácitamente por la sede en turno.

La Muestra Nacional de Teatro surgió para sustituir el programa “Lo mejor del Teatro en Provincia”, heredero a su vez de los concursos regionales y nacionales implantados por Novo y Gorostiza. Desde entonces se busca un modelo teatral del país, pero sin atender la diversidad cultural. En la programación de la Muestra vemos año con año grandes producciones oficiales o subsidiadas procedentes del centro, en contraste con modestos montajes de los estados, que generalmente se quedan a mitad del camino, sin recibir estímulo alguno y a veces ni crítica especializada.

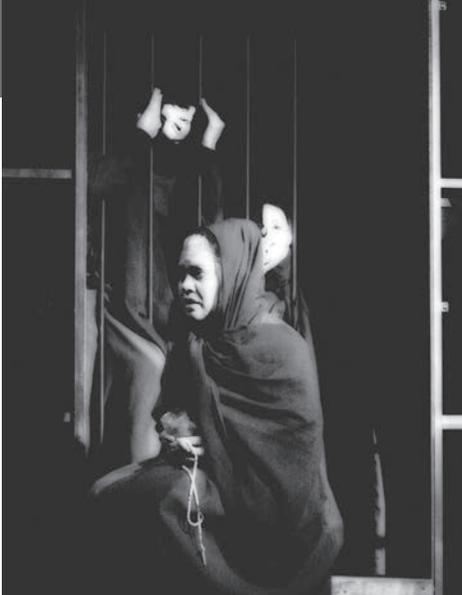
No hablo de las diferencias. Hablo de cooperación. Es evidente que lo mejor del teatro nacional se concentra en el D. F. y es indiscutible que se requiere de la tutela del centro para equilibrar el desarrollo del teatro en los estados. Pero esa tutela debe contemplar también lo propio de cada lugar, la tradición y la identidad local. Y esto no puede darse en talleres de una semana, sino con asesoría continua en cada estado o región, con residencias artísticas, con maestros de actuación, dirección, productores y diseñadores que hagan crecer a los talentos locales. Es preciso hacer una cruzada semejante a la del INBA en los años cincuenta, con sus delegados y maestros; o como la del IMSS en los sesenta, con sus teatros.

Urge que en todo el país se adapten muchos espacios en donde se integren cooperativas, se profesionalicen actores en temporadas continuas, se generen públicos, donde se impulse el teatro mexicano antes que cualquier otro, como hacen los argentinos con su teatro.

Sí, es de suma importancia celebrar estos treinta años. Pero para ello, hay que bajarse del pontificado y aplicar solidaridad y tolerancia; también respeto, igualdad y generosidad.

LUIS MARTÍN GARZA. Actor, director escénico, maestro, periodista e investigador, recibió la Medalla de Oro del Instituto Nacional de Bellas Artes en 2008, y fue miembro del Sistema Nacional de Creadores 1994-2001.

La siembra del muerto, de y dir. de Sergio Galindo, XXVII Muestra (2006). © Fernando Moguel.



obras más conmovedoras de la historia de la Munate: *Cartas al pie de un árbol*, de Ángel Norzagaray), Xalapa 2002, Morelia 2003, Tijuana 2004, San Luis 2005, Pachuca 2006, Zacatecas 2007 y Ciudad Juárez 2008.

Durante estos casi 30 años de la Muestra los procesos de selección para participar han ido cambiando. En sus inicios, el INBA invitaba a los estados, quienes a su vez le daban la representación a los grupos de las casas de la cultura o de las direcciones de cultura, lo que provocaba el enojo de la comunidad en provincia, como se llamaba antes a las entidades federativas. De hecho, en los ochenta el INBA hacía una selección de obras presentadas en la Munate y las invitaba al D. F. para ser parte de un programa que se denominaba "Lo mejor del teatro de provincia".

En los noventa, la selección se hizo a partir de las muestras regionales que se celebraban en el país, procedimiento que se fue afinando cuando en 1994 se nombró una dirección artística integrada por: Olga Harmony, Rodolfo Valencia y José Acosta, quienes estuvieron presentes en los eventos de cada región. En 1997, en tiempos de Mario Espinosa como coordinador nacional de teatro, ante el agotamiento de las muestras regionales se instituyó el video como forma de selección, método que se ha consolidado hasta nuestros días. En las ediciones XXVI, XXVII, y XXVIII Ignacio Escárcega propuso un modelo para enriquecer la Munate, que consistía en invitar a cinco estados a coproducir con el INBA. Hubo montajes muy interesantes, como el de Martín Zapata y Marco Pétriz; sin embargo los problemas financieros de los estados y la federación dieron al traste con esta propuesta.

En la XXVI Muestra en San Luis, dignos de elogio fueron los montajes de *Mestiza Power*, dirigido por Conchi León y *Noche árabe*, bajo la dirección de Mauricio García Lozano. En la edición XXVII, Mauricio Jiménez presentó una onírica puesta de *Los niños de Morelia*, de Rascón Banda.

Es indudable que la Muestra, aparte de ser el escaparate del teatro nacional, ha visto desfilar a lo largo de sus 30 ediciones a los creadores de los últimos cincuenta años, desde Magaña, Carballido, Argüelles, López Mancera, Guillaumin, pasando por Liera, Rascón, González, Olmos, Berman, Tavira,

Vargas, Amand, Chabaud, Jiménez, Mijares, Cutberto, Contreras, Galindo, hasta llegar a Chías, Morales, Legom, Szuchmacher, los De Ita, Zúñiga, Cantú, Medardo, Colio, sólo por mencionar algunos. Cabe mencionar que la Compañía Nacional de Teatro participó en la Munate a partir de 1984.

Por los escenarios de las sedes de la Munate hemos visto la evolución del teatro del país y como bien decía Óscar Liera: "*el teatro como espacio sucedáneo de la realidad*" no ha sido ajeno a los vertiginosos acontecimientos políticos nacionales e internacionales de fin de siglo, así como a la revolución que provocó el uso de la computadora en los noventa.

Obvio decir que los elementos tecnológicos se incorporaron a la puesta en escena para hacerla más atractiva y eficaz. Poco a poco la escenografía se vuelve más dúctil y sencilla, cobra una importancia inusitada la iluminación como signo que sugiere uno o dos trastos escenográficos, espacio y temporalidad, sin necesidad de grandes escenografías corpóreas como las utilizadas en los primeros años de la Muestra. Lo que no cambia es la presencia del actor como elemento primordial del teatro, dada su característica esencialmente humana. Ante la avalancha de la tecnología, las formas de abordar los montajes teniendo como centro al actor serán el reto del fin de siglo. Videos, efectos de sonido o iluminación, láser, imágenes virtuales en espacios semivacíos, inundan las escenografías de los teatros en México, y por supuesto en los montajes de la Munate.

Por todo lo vivido, larga vida para la Muestra Nacional de Teatro que cumple sus 30 años. ●

RODOLFO ARRIAGA ROBLES. Director del Taller de Teatro de la Universidad Autónoma de Sinaloa (Tatuas), actor, director de escena e investigador teatral, fue miembro del Sistema Nacional de Creadores 2001-2007.

A 30 años de instaurada...

El maestro Jaime Chabaud me pidió un breve comentario sobre la historia de la Muestra Nacional de Teatro a propósito de sus 30 años. Le tomé la palabra, pero para hablar más bien de los graves problemas que tiene la Muestra gracias a la ineptitud de Teresa Vicencio, la directora del INBA. Ahora lo importante es el futuro, no el pasado. Para muestra, sólo un punto: el gran enigma de la organización de la Muestra Nacional de Teatro siempre ha sido el proceso de selección de las obras participantes. El INBA no ha logrado encontrar un proceso justo, y menos lo encontrará con la llegada de Teresa Vicencio a su dirección general. Vicencio es una funcionaria limitada. Además es enemiga del teatro. Le ha dado golpes mortíferos. Pero el colmo de este 2009, es que el INBA, a más de un mes de que se cerrara el proceso de selección, dijo que el presupuesto de su dirección artística se había agotado. Ése fue el argumento que les dio a los teatrístas bajacalifornianos la Coordinación Nacional de Teatro cuando se les solicitó la presencia de la dirección artística en Baja California para que en cuatro días vieran las siete puestas en escena inscritas en el proceso de selección: "No hay manera". Para mala fortuna de Vicencio, sí hubo manera. El Instituto de Cultura de Baja California pagó los gastos de un miembro de la dirección artística.

La cuestión es: ¿qué hubiera hecho el INBA si un miembro de la dirección artística hubiera solicitado ver una de las obras de Baja California en vivo? La respuesta es: No hay presupuesto. Eso deriva en una insondable falta de respeto hacia la convocatoria, hacia los teatrístas, hacia la propia dirección artística y hacia el Instituto Sinaloense de la Cultura, cuyo compromiso es muy serio.

Si la Coordinación de Teatro no puede financiar la selección de la Muestra, debe darle una explicación a los teatrístas del país. Y si no, que cierren el changarro o que renuncien... pero que no acaben con el evento teatral más importante del país; porque entonces, en unos años, estaremos, no haciendo historia, sino recordando cuando había Muestra Nacional de Teatro.

DANIEL SERRANO es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte.



Obtén un 2x1 presentando este ejemplar en taquilla.

SISTEMA DE TEATROS

octubre/ diciembre 2009

TEATRO DE LA CIUDAD ESPERANZA IRIS

Donceles 36, Centro. Metro Allende

*50% de descuento a estudiantes, maestros, militares e INAPAM
Descuentos limitados al 10% del aforo del teatro

*CARTELERA SUJETA A CAMBIOS
MAYORES INFORMES: www.culturadf.gov.mx y 5130 5740.

*** Vivaldi para 13 bailarines y La sílfide y el escocés**
Compañía Nacional de Danza

Viernes 2 de octubre / 20:30 hrs.
Sábado 3 de octubre / 20:00 hrs.
Domingo 4 de octubre / 18:00 hrs.

Género: Ballet clásico
Luneta y 1er. Piso central: \$180.00
1er Piso lateral: \$140.00
Anfiteatro: \$100.00
Galería: \$80.00

*** Mónica Naranjo Andagio tour**

Viernes 16 de octubre
21:00 hrs.

Género: Música
Para mayores informes consultar página de Secretaría de Cultura: www.cultura.df.gov.mx

*** Big Band Barandela El sonido de las grandes bandas**

Sábado 17 de octubre
20:00 hrs.

Género: Jazz
Costos:
Luneta y 1er. Piso central \$180.00
1er Piso lateral \$140.00
Anfiteatro \$100.00
Galería: \$80.00

*** Inauguración 6to. Festival Internacional de Folklore, Ciudad de México 2009**

Domingo 18 de octubre
18:00 hrs.

Género: Danza Folklórica
Entrada Gratuita

*** Omar Torrez Band y Mummy Troll País: Estados Unidos**

Domingo 25 de octubre
18:00 hrs.

Género: Rock

Costos:
\$350.00 luneta y 1er. Piso central,
\$270.00 1er. Piso lateral, \$200.00 Anfiteatro, \$100.00 Galería

*** Compañía Teatro Cinema Sin Sangre 37 Edición Festival Internacional Cervantino**

De: *Alessandro Baricco*
País: Chile Adaptación: *Laura Pizarro, Juan Carlos Zagal, Dauno Tótoro y Diego Fontecilla Traducción Directa: Claudio Di Girolamo Dirección: Juan Carlos Zagal*

Lunes 26 de octubre
20:30 hrs.

Género: Teatro-multimedia
Costos:
Luneta y 1er. Piso central \$180.00
1er Piso lateral \$140.00
Anfiteatro \$100.00
Galería: \$80.00

*** Nuevo Ballet Español 37 Edición Festival Internacional Cervantino**

Sábado 31 de octubre
20:00 hrs.
Domingo 1 de noviembre
18:00 hrs.

Género: Danza flamenca

Costos:
Luneta y 1er. Piso central \$350.00
1er Piso lateral \$270.00
Anfiteatro \$200.00
Galería: \$100.00

*** Noel Scharjis Presentación del disco Uno es uno**

Sábado 3 de noviembre
20:00 hrs.

Género: Música
Para mayores informes consultar página de Secretaría de Cultura www.cultura.df.gov.mx

*** Gala de Ballet Sólo las estrellas**

Domingo 8 de noviembre
20:00 hrs.

Género: Danza Clásica

Para mayores informes consultar página de Secretaría de Cultura www.cultura.df.gov.mx

*** Dana Leong**

Viernes 13 de noviembre a las 20:30 hrs.

Género: Electro-jazz

Para mayores informes consultar página de Secretaría de Cultura: www.cultura.df.gov.mx

*** Final del Premio de Danza Contemporánea INBA-UAM**

Sábado 14 de noviembre a las 17:00 hrs.

Para mayor información www.danza.com.mx/premio.html o consultar página de la Secretaría de Cultura www.cultura.df.gov.mx

*** Ópera Cavalleria Rusticana y Payasos Compañía Nacional de Ópera**

10, 13, 15 y 17 de diciembre
Martes y jueves / 20:00 hrs.
Domingo / 17:00 hrs.

Género: Ópera

Para mayores informes consultar página de Secretaría de Cultura www.cultura.df.gov.mx

*** Cascanueces Ballet Clásico de San Petersburgo**

Viernes 11 de diciembre
20:00 hrs.

Para mayores informes consultar página de Secretaría de Cultura www.cultura.df.gov.mx

*** 4 Géneros musicales una Gala: Ópera, Broadway, Zarzuela, Mexicana Con Irasema Terrazas**

Sábado 12 de diciembre
19:00 hrs.

Género: Música

Costos:
Luneta y 1er Piso central \$600.00,
1er Piso lateral, \$450.00,
Anfiteatro \$350.00
Galería \$150.00

*** Navidades en México Ballet Folklórico de Amalia Hernández**

Viernes 18 de diciembre
20:30 hrs.
Sábado 19 de diciembre
19:00 hrs.
Domingo 20 de diciembre
18:00 hrs.

Género: Danza Folklórica

Costos:
Luneta y 1er Piso central \$450.00
1er piso lateral \$350.00
Anfiteatro \$250.00
Galería \$120.00

*** El Continente Negro De: Marco Antonio de la Parra Dirección: Zaida Silvia Gutiérrez**

Del 9 de octubre al 1º de noviembre

Viernes / 20:00 hrs.
Sábado / 19:00 hrs.
Domingo / 18:00 hrs.

*** Evangelio según Clark**

Autoría, espacio escénico y dirección: *Richard Viqueira*
Producción general: *Kraken Teatro*

Del 28 de septiembre al 4 de octubre

ENTRADA LIBRE
Para mayores informes consultar página de Secretaría de Cultura www.cultura.df.gov.mx

*** Pastorela D.C. Obra en construcción Compañía Cacama**

Del 5 al 20 de diciembre
Sábados y domingos: 13:00 hrs.

Género: Teatro
Costos: \$60.00 entrada general

*** El Continente Negro**

Del 5 al 20 de diciembre
Sábados y domingos: 13:00 hrs.

Género: Teatro
Costos: \$60.00 entrada general

*** Pastorela D.C. Obra en construcción Compañía Cacama**

Del 5 al 20 de diciembre
Sábados y domingos: 13:00 hrs.

Género: Teatro
Costos: \$60.00 entrada general

*** Cuento de Navidad**

Del 5 al 20 de diciembre
Sábados y domingos: 11:00 y 13:00 hrs.

Género: Teatro
Costos: \$100.00 entrada general

*** El Continente Negro**

Del 5 al 20 de diciembre
Sábados y domingos: 13:00 hrs.

Género: Teatro
Costos: \$60.00 entrada general

*** Pastorela D.C. Obra en construcción Compañía Cacama**

Del 5 al 20 de diciembre
Sábados y domingos: 13:00 hrs.

Género: Teatro
Costos: \$60.00 entrada general

*** Pastorela D.C. Obra en construcción Compañía Cacama**

Del 5 al 20 de diciembre
Sábados y domingos: 13:00 hrs.

Género: Teatro
Costos: \$60.00 entrada general

*** Cuento de Navidad**

Del 5 al 20 de diciembre
Sábados y domingos: 11:00 y 13:00 hrs.

Género: Teatro
Costos: \$100.00 entrada general

*** Cuento de Navidad**

Del 5 al 20 de diciembre
Sábados y domingos: 11:00 y 13:00 hrs.

Género: Teatro
Costos: \$100.00 entrada general

*** Cuento de Navidad**

Del 5 al 20 de diciembre
Sábados y domingos: 11:00 y 13:00 hrs.

Género: Teatro
Costos: \$100.00 entrada general

*** Cuento de Navidad**

Del 5 al 20 de diciembre
Sábados y domingos: 11:00 y 13:00 hrs.

Género: Teatro
Costos: \$100.00 entrada general

*** Cuento de Navidad**

Del 5 al 20 de diciembre
Sábados y domingos: 11:00 y 13:00 hrs.

Género: Teatro
Costos: \$100.00 entrada general

*** Cuento de Navidad**

Del 5 al 20 de diciembre
Sábados y domingos: 11:00 y 13:00 hrs.

Género: Teatro
Costos: \$100.00 entrada general

*** Cuento de Navidad**

Del 5 al 20 de diciembre
Sábados y domingos: 11:00 y 13:00 hrs.

Género: Teatro
Costos: \$100.00 entrada general

*** Entremeses Cervantinos Clásicos**

Del 1º al 29 de octubre
Jueves / 20:00 hrs.

Costos:
\$100.00 entrada general

*** Ciclo Flamenco**

Del 3 de octubre al 1º de noviembre
Sábados: 19:00 hrs.
Domingos: 18:00 hrs.

Costos:
\$100.00 entrada general

*** Teatro de la Ciudad Esperanza Iris**

Del 5 al 20 de diciembre
Sábados y domingos: 13:00 hrs.

Género: Teatro
Costos: \$60.00 entrada general

*** Teatro de la Ciudad Esperanza Iris**

Del 5 al 20 de diciembre
Sábados y domingos: 13:00 hrs.

Género: Teatro
Costos: \$60.00 entrada general

*** Teatro de la Ciudad Esperanza Iris**

Del 5 al 20 de diciembre
Sábados y domingos: 13:00 hrs.

Género: Teatro
Costos: \$60.00 entrada general

*** Teatro de la Ciudad Esperanza Iris**

Del 5 al 20 de diciembre
Sábados y domingos: 13:00 hrs.

Género: Teatro
Costos: \$60.00 entrada general

*** Teatro de la Ciudad Esperanza Iris**

Del 5 al 20 de diciembre
Sábados y domingos: 13:00 hrs.

Género: Teatro
Costos: \$60.00 entrada general

*** Teatro de la Ciudad Esperanza Iris**

Del 5 al 20 de diciembre
Sábados y domingos: 13:00 hrs.

Género: Teatro
Costos: \$60.00 entrada general

*** Teatro de la Ciudad Esperanza Iris**

Del 5 al 20 de diciembre
Sábados y domingos: 13:00 hrs.

Género: Teatro
Costos: \$60.00 entrada general

*** Teatro de la Ciudad Esperanza Iris**

Del 5 al 20 de diciembre
Sábados y domingos: 13:00 hrs.

Género: Teatro
Costos: \$60.00 entrada general

TEATRO BENITO JUÁREZ

Villalongín 15,
Col. Cuauhtémoc.
Metrobús: Reforma

* 50% de descuento para estudiantes y maestros con credencial e INAPAM

Director David Barandela

*** El médico a palos**
De: Molière
Dirección: Juan Carlos Roldán

Miércoles 7, 14, 21 y 28 de octubre y 4 de noviembre a las 20:00 hrs.

Género: Teatro de comedia

Costos:
\$60.00 entrada general

Electronic City
De: Falk Richter
Dirección: Marco Vieyra
Con: Alumnos del CUT

Del 4 al 20 de diciembre
Viernes: 20:00 hrs.
Sábado: 19:00 hrs.
Domingos: 18:00 hrs.

Género: Teatro
Costos: \$60.00 entrada general

*** Pastorela D.C. Obra en construcción Compañía Cacama**

Del 5 al 20 de diciembre
Sábados y domingos: 13:00 hrs.

Género: Teatro
Costos: \$60.00 entrada general

*** Cuento de Navidad**

Del 5 al 20 de diciembre
Sábados y domingos: 11:00 y 13:00 hrs.

Género: Teatro
Costos: \$100.00 entrada general

*** Teatro de la Ciudad Esperanza Iris**

Del 5 al 20 de diciembre
Sábados y domingos: 13:00 hrs.

Género: Teatro
Costos: \$60.00 entrada general

*** Teatro de la Ciudad Esperanza Iris**

Del 5 al 20 de diciembre
Sábados y domingos: 13:00 hrs.

Género: Teatro
Costos: \$60.00 entrada general

TEATRO SERGIO MAGAÑA

Sor Juana Inés 114, Col. Santa María
La Ribera. Metro: San Cosme
50% de descuento a estudiantes y maestros con credencial e INAPAM

Director David Barandela

*** El médico a palos**
De: Molière
Dirección: Juan Carlos Roldán

Miércoles 7, 14, 21 y 28 de octubre y 4 de noviembre a las 20:00 hrs.

Género: Teatro de comedia

Costos:
\$60.00 entrada general

Electronic City
De: Falk Richter
Dirección: Marco Vieyra
Con: Alumnos del CUT

Del 4 al 20 de diciembre
Viernes: 20:00 hrs.
Sábado: 19:00 hrs.
Domingos: 18:00 hrs.

Género: Teatro
Costos: \$60.00 entrada general

*** Pastorela D.C. Obra en construcción Compañía Cacama**

Del 5 al 20 de diciembre
Sábados y domingos: 13:00 hrs.

Género: Teatro
Costos: \$60.00 entrada general

*** Cuento de Navidad**

Del 5 al 20 de diciembre
Sábados y domingos: 11:00 y 13:00 hrs.

Género: Teatro
Costos: \$100.00 entrada general

*** Teatro de la Ciudad Esperanza Iris**

Del 5 al 20 de diciembre
Sábados y domingos: 13:00 hrs.

Género: Teatro
Costos: \$60.00 entrada general

*** Teatro de la Ciudad Esperanza Iris**

Del 5 al 20 de diciembre
Sábados y domingos: 13:00 hrs.

Género: Teatro
Costos: \$60.00 entrada general



Diputados cabildeando en el baño turco, en *Estado de secreto* de Rodolfo Usigli, dir. de Mauricio Jiménez (2006) © Eduardo Lizalde Farías.

DOSSIER



DERECHO A LA CULTURA



TEATRO Y POLÍTICAS PÚBLICAS EN MÉXICO

Hilda Saray

¿Existen las políticas públicas para el teatro en México? ¿Cómo se interpreta y lleva a cabo en el teatro mexicano el derecho a la cultura, recién consagrado en la Constitución? Son múltiples las preguntas que surgen sobre este tema de reciente discusión, pues el teatro no es ajeno al circuito de producción económica, al ejercicio del poder ni a los lineamientos de la administración pública y de la rendición de cuentas.

En este texto presento sendas conversaciones con los responsables de cuatro de las instancias teatrales más importantes del país. Las preguntas que hice a cada uno versan sobre cuál es el trabajo que desarrollan, cuáles los mecanismos que se ponen en marcha para la toma de decisiones y cómo se administra lo público en el teatro. Mirar las instituciones desde su funcionamiento interno y comprender su papel social es parte del ejercicio a que nos lleva el estudio de las políticas públicas. Artistas, funcionarios, críticos, investigadores y públicos estamos en el mismo entramado social de la cultura teatral, ¿pero cómo se articulan sus relaciones en los escenarios que funcionan con el dinero de todos? He aquí algunas respuestas.

ANTONIO CRESTANI,
DIRECTOR DEL CENTRO CULTURAL HELÉNICO

¿Cómo se diseña la programación del Centro Cultural Helénico?

El año pasado tuvimos 152 proyectos que solicitaron audición. A sabiendas de que es dinero público del que se tiene que dar cuenta, elaboramos una serie de mecanismos que, si bien de alguna manera ya existían, había que reforzar y darles más apoyo. Se elaboró una guía de presentación de proyectos donde vienen las características que pedimos para éstos. Lo que queremos es equilibrar una base para poder estudiar y dictaminar proyectos. Lo segundo fue conformar un Consejo de Dictaminación que estuviera conformado por personas de diversas disciplinas teatrales y con una rotación anual para evitar que la decisión favoreciera o se inclinara por un grupo en especial o por determinados creadores. En este momento hay un proceso de dictaminación, de modo que no podemos dar a conocer los nombres sino hasta que salga la deliberación. Lo que sí puedo decir es que son creadores de primerísima línea.

Las deliberaciones que hace este cuerpo colegiado se realizan ante un notario público. El

director y el subdirector del Centro tenemos voz pero no voto en estos procesos, y creo que así hemos podido avanzar para que haya transparencia y pluralidad en el uso del dinero público. Toda la documentación relacionada está en archivos disponibles para quien desee consultarla, ya sea de manera directa o a través del Instituto Federal de Acceso a la Información.

¿Cuáles son los criterios artísticos, estéticos o de función social que se siguen para el diseño de la programación?

El criterio tiene que ver con el apoyo a la dramaturgia mexicana, al teatro de vanguardia, con la propuesta de nuevos cauces escénicos y también con un perfil de teatro que presenta el Helénico desde hace muchos años, con obras como *Festen*, *Un tranvía llamado deseo* o *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda*, obras que son serias en el sentido de que están bien construidas y realizadas con elencos interesantes, y que han jugado un papel de bisagra entre el teatro artístico y el mal llamado teatro comercial.

Estamos también estableciendo criterios claros de cuándo la temporada de una puesta en escena puede tener una extensión: a partir de cierto porcentaje de ocupación en las primeras funciones es que se autoriza o no una extensión; todo eso está normado, y el año próximo pretendemos hacer temporadas semestrales: una temporada que corra de febrero a junio o julio, y otra de agosto a enero o febrero del siguiente año.

¿Cuál es el presupuesto del Helénico?

Para este año tuvimos un presupuesto autorizado de \$17,500,000, que es 25% mayor al de 2008, y éste fue mayor al de los años anteriores en algo así como 20%. Creo que una de las labores fundamentales de un director artístico es salir a convencer a las autoridades, hacer planteamientos sólidos a las administraciones centrales y convencer de la importancia de estos centros. En ese sentido el trabajo es fuerte y delicado, toma tiempo pero estoy convencido de que se pueden conseguir resultados. Lamentablemente, no creo que haya habido una sola instancia teatral que haya tenido en estos dos últimos años los incrementos que ha tenido el Centro Cultural Helénico.

Del presupuesto, hay una parte que es para la administración general, otra para difusión y otra para el donativo que se hace al Instituto Cultural Helénico, A. C., que es la institución

que detenta la propiedad del inmueble, y la otra es para apoyo directo a las compañías —gran parte de este presupuesto está destinado a apoyo directo a los actores de cada compañía, de todas las funciones y temporadas —estamos hablando de algo así como tres millones de pesos

¿Cómo es la relación que establecen con los públicos?

El desarrollo de los públicos me importa muchísimo. Tenemos una nueva publicación que se llama *Espectador Helénico*, donde estamos uniendo la parte de formación de públicos junto con la Escuela del Espectador, proyecto que se estaba desarrollando en el Centro Cultural del Bosque y que a partir de este semestre se realizará alternativamente aquí y allá. El año pasado fue muy significativo, tuvimos la cifra más alta de audiencia en el Helénico y también la más alta de ingresos generados por venta de boletos. Estuvimos cercanos a los 130 mil espectadores. En 2007 la cifra estuvo alrededor de los 55 mil; dimos un salto impresionante de un año a otro y esto tiene que ver con la claridad en nuestras carteleras y el refuerzo del perfil que tienen los teatros. Tenemos un programa de atención a los públicos muy fuerte, desde que llegan hasta que se van, cuidando cada aspecto del servicio que brindamos, desde las instalaciones hasta la venta de boletos y el *valet parking*. Además, se hacen encuestas, tenemos una muy breve, donde preguntamos cómo se le atendió desde que llegó hasta la atención telefónica.

¿Constituyen las actividades del Centro Cultural Helénico una política pública?

Definitivamente. Yo creo que los teatros del Centro Cultural Helénico cumplen funciones sociales y artísticas indudables. Y todo esto integra una política del Conaculta. Definitivamente son teatros que tienen una vocación específica, un perfil definido, que no compiten y que estamos pugnando porque la programación que tenemos se distinga más respecto de lo que se hace en la UNAM, Bellas Artes o en el Cenart. Queremos fortalecer la identidad de estos teatros.

ENRIQUE SINGER, DIRECTOR DE TEATRO DE LA UNAM

¿Cuáles son las políticas de programación y producción teatral de la Dirección de Teatro de la UNAM?

Las políticas de programación tienen que ver con la realidad, que va cambiando tanto den-



DERECHO A LA CULTURA

tro de la Universidad como en la sociedad. Las políticas actuales, las más en especial, tienen que ver con dos caminos, pues el teatro universitario tiene dos fundamentos hoy por hoy: una vocación experimental y su tarea como lugar que difunde al público hechos culturales. Como el teatro, a diferencia de otras artes escénicas, es un lugar de ideas, donde se reflexiona sobre la realidad, la programación que hacemos es una síntesis de estos dos grandes segmentos: uno formal, estético, y el otro, conceptual o de contenidos.

¿Quiénes y cómo participan en el diseño de esta programación?

Como titular de la Dirección de Teatro, tengo que proponer una fórmula, una política de programación como punto de partida, y luego consensuarla con un grupo, con un Consejo, con el cual la discutimos y nos ponemos de acuerdo en torno a qué es una política y qué es coherente con lo que nos parece indicado para el teatro universitario. Es decir, es mi responsabilidad — siempre es responsabilidad de alguien—, pero hay un Consejo que hace recomendaciones y permite que haya un consenso. Por otro lado, tiene que ver, como siempre ha sido, con las propuestas externas, con la oferta de la propia comunidad teatral que le propone a la Dirección de Teatro producciones independientes o ideas independientes para que sean producidas aquí. Este Consejo es el que ayuda a formular una programación coherente o lo más coherente posible, tanto con propuestas de la propia dirección como externas. Éste es un Consejo para la Dirección de Teatro con artistas de teatro que más o menos conocen el funcionamiento de la Universidad desde hace tiempo o que son cercanos al teatro artístico. Son seis personas que participan a invitación expresa de mi parte y que son aceptadas por la Coordinación de Difusión Cultural

¿Cuál es el mecanismo de trabajo?

Tratamos de que no sea muy burocrático. Tenemos una convocatoria que sale publicada en nuestra página de internet. Se convoca, hay libertad absoluta para que vengan a proponer, entran proyectos, se le entrega una ficha, se llena —como debe ser— para que haya un cierto orden. Se entrega el proyecto y después éste se estudia de acuerdo con las líneas de programación y finalmente se acepta o no se acepta. El

Consejo sesiona dos veces al año y por ahora participan en él Alberto Lomnitz, Julieta Egurrola, Jorge Ballina, Luis Mario Moncada, Mario Espinosa y Juliana Faesler.

¿El Consejo tiene un reglamento específico o es la dinámica misma la que va marcando su funcionamiento?

Es la dinámica misma en realidad. Yo he tratado de que no haya una sobreburocracia. El Consejo, como su nombre lo dice, aconseja. Finalmente el responsable soy yo, aunque ellos ayudan a que esa decisión sea tomada. Yo pienso que así debe ser, es decir, efectivamente yo soy el responsable y, haya o no haya un Consejo, alguien se tiene que hacer responsable de la programación y ése soy yo. Ahora bien, efectivamente el Consejo en algunos casos dice “No, no creemos que esté bien”, y en otros casos dice “Me parece genial”, y yo tal vez no lo veía con eso ojos y digo: “Sí, va”. Es decir, ese Consejo sí toma decisiones, por supuesto.

¿Cuál es el presupuesto de la Dirección de Teatro de la UNAM?

Voy a tratar de ser lo más puntual posible, porque no es fácil verlo. Tiene que ser explicado con cierto cuidado. Tenemos un presupuesto para nuestro funcionamiento de siete millones y pico, anuales. Esos siete millones y pico no son nada más para producir, también son para gastos operativos, gastos de difusión y producción, no nada más de las obras que están dentro de los teatros, sino también del Carro de Comedias y del Festival de Teatro Universitario... todas nuestras actividades se pagan de ahí. Estaríamos hablando de que para producir cada obra en los teatros se necesitaría —tomando en cuenta que hablamos de diez temporadas al año mínimo, aunque generalmente es mucho más—, una cantidad de 400 mil pesos. Es decir, estamos muy por debajo, no de lo ideal, sino de lo mínimo, de lo necesario. Necesitamos, entonces, coproducir; es imposible no coproducir. En algunas ocasiones la Universidad nos aporta un poco más de dinero, nos completa algo del presupuesto.

¿Tendrán en 2010 el mismo presupuesto?

No sé. Supongo que sí. Hasta ahora no ha habido ninguna noticia de que vaya a bajar el presupuesto, que en este año fue el mismo que el del año pasado. Va disminuyendo en la medida en que crece la inflación, eso es obvio. Eso se ve con los apoyos externos de la misma Univer-

sidad, porque la Universidad es muy generosa en ese sentido, es decir, sí hay un interés por el teatro y ese interés también desempeña un papel porque ve que la sociedad está interesada en que haya teatro universitario, es una relación dialéctica entre el público y el productor, aquí el productor es la Universidad.

¿Los proyectos se presentan al inicio de la gestión o se van armando en el transcurso del tiempo?

Yo le llevo la programación a la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM y finalmente es aceptada por el coordinador, no somos independientes. Hay una Coordinación de Difusión Cultural en cuya política nos insertamos. Es decir, yo entro dentro de una política de difusión cultural, en esta política de difusión cultural es muy importante —y me sumo— la creación de públicos, es decir, que esto tenga un impacto cada vez mayor, que venga más gente. Ésta es una de las líneas rectoras más importantes: que tenga un impacto en la sociedad real y concreta.

¿Qué se hace con los públicos, hacen investigación?

Hay distintas estrategias para esto y estamos tratando de implementarlas todas, porque son distintos frentes, el más importante es el público universitario. Sin embargo, es un contacto todavía basado en la publicidad nada más y se necesita algo más que publicidad para captar públicos. Estamos llevando a cabo estrategias concretas de creación de público con los universitarios. Lo primero es, desde nuestra perspectiva, que los universitarios hagan teatro, es decir, la mejor manera de hacer público, decía Brecht es que los públicos hagan teatro y entonces van a distinguir el buen teatro del mal teatro. Entonces, estamos empezando un proyecto para que las facultades organicen sus compañías. Hasta ahora las hemos organizado en 10 facultades.

Nos interesa también unir la academia con el teatro. Hicimos, por ejemplo, unas conferencias importantes con *Otelo*, vinieron especialistas universitarios de primerísimo nivel a hablar de *Desdémona* y *Otelo*. Ahora vamos a hacer lo contrario, vamos a llevar a los artistas a las facultades cuando están generando la obra, para que hablen en una facultad sobre su proceso y que los académicos lo apoyen.

El frente exterior, el público universitario o no

universitario que va a un espectáculo, como vienen a la OFUNAM o al museo, ése es un nicho absolutamente inexplorado en México. Existe en la ópera, existe en la música clásica, pero no existe en el teatro. Estamos muy lejos de eso, yo creo que nosotros tenemos la oportunidad de hacerlo.

Hacemos estudios serios sobre el público, con datos como de qué manera se enteró de la obra, la edad, los estudios que tiene, la procedencia o el factor que promovió su asistencia. La pregunta es qué hacer con el estudio. Actualmente nos sirve para tomar ciertas decisiones, como dónde nos vamos a anunciar, pero hay que hacer más que eso. Por primera vez tenemos alguien que se está encargando de un plan de organización de públicos que es un paso fundamental de creación de públicos, porque eso va a generar no sólo más público, también más ingresos y que la cultura teatral aumente exponencialmente.

¿Considerarías que estas actividades conforman una política pública en el teatro?

Yo creo que es coherente con la idea que yo tengo de una política pública y es coherente con la idea que se tiene en la Universidad y con la que tiene Sealtiel Alatríste, el coordinador de Difusión Cultural de la UNAM. Creo que hay grupos cuya manera de ver la política cultural de un país coincide con esto. Desde esa perspectiva sí lo es, es una manera de asumir nuestra responsabilidad como gente a la que nos tocó estar aquí, sentados durante un rato en un escritorio, tratando de organizar una oficina de difusión de la cultura teatral. Pensamos que es importante que el Estado tenga una parte de rectoría en la cultura y que se haga responsable de guiar al país y ofrecerle a la población información, no nada más entretenimiento, va más allá.

La Universidad es un nicho que tenemos que defender y en él el teatro universitario es muy importante y hay que defenderlo. Si nosotros no tenemos público, va a desaparecer y eso hay que entenderlo; hay una relación entre la escena y el público muy importante y ésta es una discusión que se tiene que reanimar constantemente: hacia dónde vamos como artistas, qué queremos, por qué estamos haciendo teatro y a quién se lo estamos comunicando, y si es o no es para nuestros paisanos, para nuestra gente.

JUAN MELIÁ, COORDINADOR NACIONAL DE TEATRO DEL INBA

¿Quiénes y cómo participan en el diseño de la producción y la programación en la Coordinación Nacional de Teatro del INBA?

Dividiría la respuesta en dos partes, la primera en relación con el diseño de producción. La producción se desarrolla a partir de la intervención de múltiples áreas que conforman la Coordinación, desde la administrativa a la coordinación de los teatros y por supuesto las áreas productoras, como la Subdirección Nacional de Teatro o el Programa de Teatro para Niños y Jóvenes, incluyendo también a los productores ejecutivos de las compañías o proyectos con los que trabajamos.

Abonando siempre un profundo respeto a la libertad de creación y necesidades específicas del proyecto, sean artísticas o técnicas, entre las partes mencionadas se construyen modelos específicos para cada obra, que van desde la elección de los espacios adecuados hasta el formato escénico y de producción, dependiendo de si dichas obras son producción integral del INBA o si las coproducciones tienen apoyos de instancias como el Fonca, Fundación Bancomer, embajadas o productores privados.

En relación con la programación, durante todo el año recibimos proyectos para apoyos externos, y prioritariamente para la presentación en temporada dentro de los teatros a nuestro cargo. A la fecha las programaciones se han desarrollado a partir de decisiones tomadas entre los integrantes de la Coordinación con consultorías externas especializadas para la lectura de las obras. Cada área especializada desarrolla su propuesta intentando verter en ella diferentes intenciones: una importante participación de dramaturgia mexicana, una profunda reflexión en cuanto a los posibles públicos a los que están dirigidas las temporadas, la participación de agrupaciones consolidadas, la apuesta por proyectos propositivos, y una apertura total a las diversas tendencias que ocupan a la comunidad teatral.

A partir del Plan de Desarrollo que estamos construyendo, analizamos la pertinencia de desarrollar otros modelos de programación. Dicho análisis se ha abierto en una doble vía, ya sea a partir de un Consejo Asesor o de Directores Artísticos por teatro, tanto dentro de nuestras reflexiones como en la comunidad hemos en-

contrado inclinaciones hacia las dos vertientes, por lo que lo definiremos en fechas próximas.

El Programa Nacional de Teatro Escolar tanto en el D. F. como en los estados de la Federación se realiza a partir de convocatorias públicas, la primera con alcance federal y la segunda por cada uno de los estados participantes. Cada convocatoria es revisada por jurados externos.

¿Cuál es el presupuesto de la Coordinación Nacional de Teatro para 2009 y 2010? ¿En los últimos años ha aumentado o disminuido? ¿Cómo es distribuido?

Durante 2009 nuestro presupuesto sobrepasará los 40 millones de pesos, que se integran principalmente por la aportación del INBA y al cual se suman apoyos recibidos por parte del IMSS, la Dirección de Vinculación Cultural de Conaculta, el Fonca y los estados participantes en proyectos de Teatro Escolar y Formación Continua. Debido a las distintas fuentes de financiamiento, el presupuesto total de 2010 se está confeccionando.

El presupuesto se distribuye, de manera aproximada, en relación con las áreas mencionadas anteriormente: a la Subdirección Nacional de Teatro se le asigna 30%; a la Subdirección de Enlace con los estados, también 30%; al Programa Nacional de Teatro Escolar en el D. F., 33%, y al Programa de Teatro para Niños y Jóvenes, 7%.

¿Cuáles son los mecanismos o instancias de relación que tiene la Coordinación Nacional de Teatro con los públicos? ¿Ha implementado estrategias para captar más público o llegar a públicos específicos? ¿Hace investigaciones sobre el tema de los públicos de teatro?

Éste es un punto de múltiples respuestas, y de total necesidad. En una primera reflexión comentaría que la difusión de lo teatral y la formación de públicos tanto de amplio margen hasta especializados, pareciera que se ataca desde diferentes proyectos existentes, como pueden ser los programas nacionales de Teatro Escolar en el D. F. y en los estados, la Muestra de Teatro de Secundarias en relación con acciones que tienen como uno de sus varios objetivos la formación de públicos. Por otro lado, también podemos considerar proyectos como la Feria del Libro Teatral, o la propia programación constante en el Centro Cultural del Bosque.

Pero considero importante separar de lo an-



DERECHO A LA CULTURA

terior aquellas estrategias específicas que se vienen desarrollando para captar públicos especializados, como el Programa Gente de Teatro o la promoción de Jueves al Teatro, o el Directorio de Formación Continua. Gente de Teatro es un programa dirigido a la gente que asiste regularmente a los teatros con el fin de alimentarlos de manera constante de información por diferentes vías. Jueves al Teatro es un programa de descuentos para reforzar el que era el peor día en asistencias, lo cual lo ha convertido en un modelo a seguir, sumamente exitoso. El Directorio de Formación Continua es un esquema de difusión dirigido específicamente a integrantes en formación de la comunidad teatral, que les posibilita su asistencia a las funciones de manera permanente.

Además, es importante sumar a lo anterior la difusión que se realiza de la programación existente tanto de manera integral dentro de las actividades del INBA como desde la Coordinación y desde cada una de las áreas de programación, quienes cuentan ya con páginas en internet y directorios especializados.

¿Considera que las actividades y los procedimientos de la Coordinación Nacional de Teatro conforman una política pública? ¿Por qué? Si no es así, ¿considera pertinente que existiera?

Considero que la labor realizada por la Coordinación Nacional de Teatro del INBA sí constituye tanto por el monto económico operado como por el alcance de lo desarrollado, una política pública en materia de lo teatral.

Considero también que no es suficiente el modelo que venimos desarrollando integralmente como país, porque tenemos todavía grandes oportunidades para construir juntos una política pública de mayor alcance. Existen grandes temas por abarcar, como el desarrollo de modelos de producción y temporada en los estados, la creación de un verdadero modelo de desarrollo de giras por el país —en donde considero nos estamos apoyando exclusivamente en festivales—, y una verdadera política de posicionamiento del teatro mexicano en el exterior, entre muchos otros temas. Varios de estos temas están siendo reflexionados a partir del Plan de Desarrollo de la Coordinación, esperamos ayudar al poner en la mesa de discusión estos temas fundamentales, y contribuir a delinear dichas políticas en beneficio de todos.

**ENTREVISTA CON LUIS DE TAVIRA,
COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO**

La Compañía Nacional de Teatro, en su más reciente versión, tiene entre sus objetivos un teatro concebido como bien público. En una charla con Luis de Tavira, hemos recuperado algunos de los conceptos que apuntan en este sentido.

¿Cómo pensar hoy una Compañía Nacional de Teatro?

Hay que entender aquí “nacional” en ese sentido estricto del derecho de los mexicanos al teatro, aquí “nacional” tiene una connotación patrimonial: este conjunto artístico, esta estructura artística y su trabajo es de los mexicanos. Eso es lo que la hace una Compañía Nacional, no tanto un programa estético o ideológico, que nos acercaría al nacionalismo. No es por ahí, no es esto lo que hace a esta compañía ser nacional, lo que la haría nacional es que es un instrumento —aunque en sí mismo absolutamente insuficiente— que tendría coherencia en un sistema de servicio teatral verdaderamente nacional, es decir, para todos los mexicanos, y que se convierte en un emblema patrimonial, en modelo de la expresión teatral de los mexicanos, de los artistas, pero también al servicio de todos los mexicanos; por eso su presencia tendría que ser una presencia constante en lo que es la nación.

Decía yo que es en sí misma una estructura insuficiente, es como si quisiéramos resolver todos los problemas de la necesidad primordial de los mexicanos de una expresión musical pensando que una Orquesta Sinfónica Nacional puede cumplir con esa misión. Es imposible. Tiene que haber muchas orquestas, una Compañía Nacional de Teatro no es la solución a los problemas de la necesidad teatral del país, es uno de los elementos, debería haber por lo menos treinta, al menos una por estado. Lo que pretende la Compañía es la garantía de la estabilidad y la autonomía artística, esto es lo que ofrece como estructura y es también una forma, no la única, de hacer el teatro, cuando debe haber muchas otras; es decir, el teatro independiente, de los grupos independientes, y de los productores privados, todo eso contribuye a la riqueza de la expresión cultural. Por eso la Compañía no es un modelo a imponer, es simplemente una presencia que tiene que entrar en diálogo y en contraste; que debe ser equilibrado y responder

a la necesidad teatral de los mexicanos, al derecho social al teatro.

El teatro es un derecho de los mexicanos, un bien público, esto hay que entenderlo. Difícilmente alguien discute el derecho a la salud y el concepto de salud como bien público, o la educación, o el trabajo, todas estas cosas son derechos sociales y sus estructuras son patrimonio público; el teatro no es distinto, la cultura no es distinta. Por eso no podemos hablar de resolver el problema del teatro ni la posibilidad de resolverlo por la vía de la privatización, que es otro discurso que por ahí ha salido; es decir, la iniciativa que clama por privatizar la acción cultural. Esto es un error grave que suelen proponer los artistas solitarios. Un escritor se basta a sí mismo, un pintor se basta a sí mismo; un músico, un bailarín o un hombre de teatro no se bastan a sí mismos, requieren de la participación de muchos hacedores y muchas disciplinas reunidas, de espacios, de los técnicos teatrales, de los equipamientos teatrales, de toda la organización social que implica la convocatoria y la distribución de los espectáculos; por lo tanto, la acción teatral pública tiene que ser sistémica, es un sistema que implica muchas cosas.

Por un lado está la formación profesional de los hacedores, pero también el espectador es un sujeto de formación: damos por hecho al espectador y es un anónimo indefinible; es decir, lo confundimos con el consumidor de la oferta del mercado. Así como es importante formar al hacedor de teatro, es importante formar al espectador, y éste sólo se forma en la interlocución del discurso estable, en la continuidad de las programaciones.

Tenemos teatros, muchas veces vacíos, y a veces hay teatros pero no hacedores, o donde hay hacedores no hay espacios teatrales, o donde hay teatros, no hay escuelas. Las ofertas del quehacer teatral, del producto teatral, no son estables ni continuas, no se asiste a un discurso y están muy mal distribuidas. Hay datos que son contundentes y nos tienen que hacer pensar: el 90% de los mexicanos hoy en día no ha ido nunca al teatro. ¿De qué estamos hablando entonces cuando hablamos del teatro en México? ●

HILDA SARAY GÓMEZ GONZÁLEZ. Investigadora, crítica y periodista teatral.

ENTREVISTA A JOSÉ ALFONSO SUÁREZ DEL REAL,
PRESIDENTE DE LA COMISIÓN DE CULTURA DE LA LX LEGISLATURA

LEGISLAR EN CULTURA, ¿PARA QUÉ?

Hilda Saray

En conversación con *PASO DE GATO*, el diputado José Alfonso Suárez del Real, presidente de la Comisión de Cultura de la LX Legislatura, habla de las más recientes reformas a la Constitución que declaran el derecho al acceso a la cultura.

¿Cuál es la importancia de legislar en materia de cultura?

Yo destacaría que hemos convencido a nuestros legisladores de que la cultura no es un asunto de ornato sino un derecho constitucional. Lo que estamos entregando al pueblo de México, como Comisión de Cultura, es la única reforma constitucional en esta Legislatura que contempló un derecho humano, una garantía individual [el derecho a la cultura] al aceptar y aprobar por unanimidad —en 17 congresos estatales más la Cámara de Diputados y el Senado— una modificación al artículo 4º constitucional y una modificación al artículo 73. La declaratoria está vinculada con un quehacer y una facultad de esta Cámara de Diputados [la de crear y aprobar leyes], se presentan los límites de las acciones y se reconoce la participación de la sociedad en el quehacer cultural de este país.

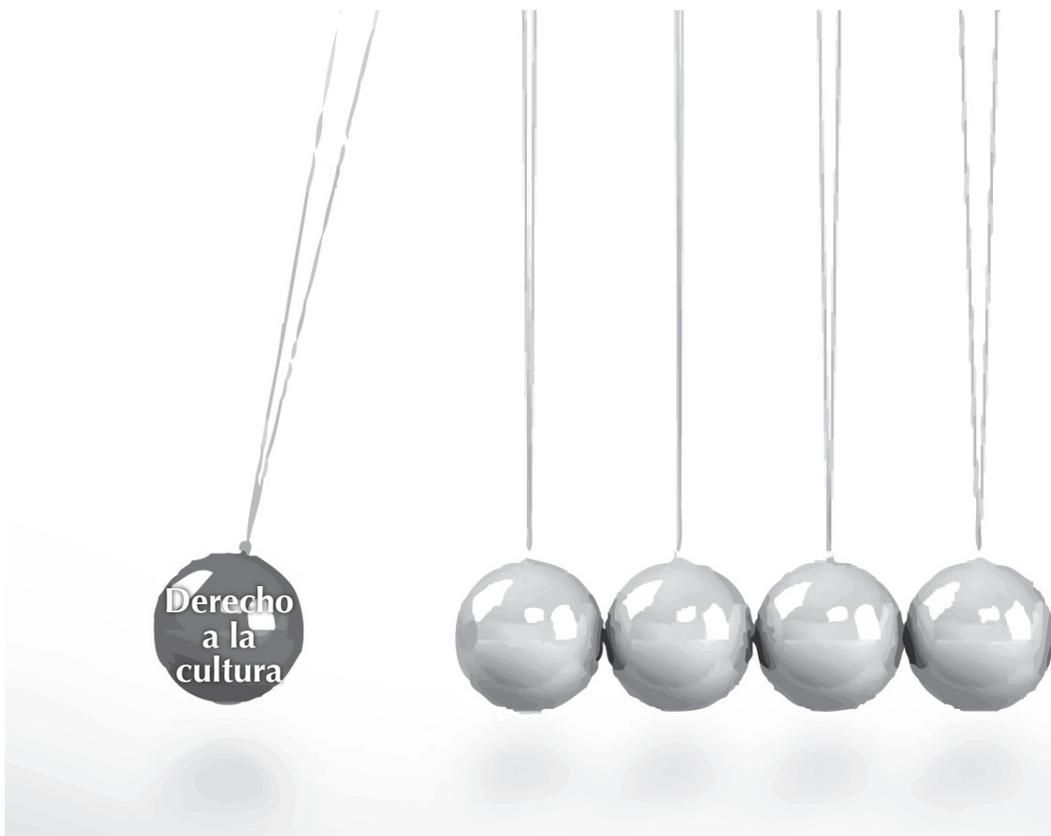
Esta modificación es de nueva generación, en ella está formulada la manera en que la Cámara de Diputados intervendrá en la realización de las futuras leyes que tengan lugar. ¿Por qué lo hicimos así? Porque la cultura es una garantía individual y tenía que expresarse de esa manera en nuestra Constitución para tener soporte y sustento. Hoy por hoy la discusión que tenemos con la administración pública es que ya no podemos hablar de donativos para el quehacer cultural, son recursos para el ejercicio de un derecho constitucional, ya no se trata de un programa ornamental.

No estamos hablando de una ley de cultura, ¿entonces qué significa esta reforma?

Es el sustento, el soporte de cualquier norma jurídica en este país. En la pasada legislatura, la famosa *Ley Sari*, *Ley Bermúdez*, iba a estar prendida por alfileres: cualquiera podría interponer un amparo para su ejecución, no existía el soporte, la cultura seguía siendo un ornamento. Aquí estamos reconociendo que es un derecho inherente al pueblo de México.

¿Cuál es la idea de cultura que subyace en estas reformas constitucionales?, ¿se refiere al consumo de productos culturales?, ¿a la producción cultural en su expresión antropológica, en sus diversas vertientes y riquezas...?

Definitivamente estamos buscando ese justo medio, ésa es la gran discusión que se está llevando a cabo. En primer término, esta reforma



constitucional rompe con el mito de la cultura nacional: *tenemos las culturas de la nación mexicana*. Ahí estamos de acuerdo, la riqueza cultural de este país es extraordinaria. En segundo término, teníamos que partir del hecho de que es un derecho constitucional, una garantía individual que ampara a cualquier individuo que se encuentre en territorio nacional y que este derecho está compuesto por una cantidad extraordinaria de manifestaciones culturales, que van desde las intangibles o inmateriales —como les llaman hoy—, hasta las materiales, con una riqueza arqueológica, histórica, entendiendo la cultura como la manifestación del ser humano y no sólo como las manifestaciones artísticas.

Hablaba de un justo medio entre el consumo de productos culturales y la categoría antropológica de lo cultural. Habría también que hablar del carácter iconoclasta de la cultura que cuestiona, que abre nuevos horizontes, que sin ser militante apunta a lo político, que tiene que ver con la libertad de los creadores...

La libertad creativa que consagramos en esta reforma constitucional será irreductible.

¿Cómo entender una legislación cuando se supone que la materia a legislar —la cultura— tiene como primera condición, justamente, la libertad?

Precisamente es legislar en ese sentido: en garantizar la libertad



DERECHO A LA CULTURA

creativa, entendida como una libertad que permite aportar y enriquecer el quehacer de los seres humanos. No hablamos de coartar esa libertad, sino de entenderla y respetarla en todas sus acepciones y eso es algo que rompe con el cartabón de la cultura nacional. Nosotros consideramos, cuando hicimos esta reforma, que algo que teníamos que garantizar en este artículo 4º constitucional es esta libertad creativa, porque hay muchas tentaciones por parte del Estado de obligar en la cultura a un quehacer con ciertos parámetros que le puedan servir a sus intereses eminentemente políticos, que son entendibles y respetables, pero la cultura en este país ha mostrado estar muy por encima de ello.

¿Las reformas serían un antecedente en la formulación de una ley de cultura?

Sí. Hace falta establecer una ley general de cultura, de manera tal que queden perfectamente acordados y delimitados los campos de acción. Estamos a favor de fortalecer al INAH y al INBAL, porque son, además, herencia de gobiernos de la Revolución mexicana que entendieron la importancia del patrimonio común a todos los mexicanos.

¿Y el Conaculta?

La nueva disposición constitucional pone en el plano de la discusión el papel del Conaculta. Un Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, con consejeros electos por las diferentes comunidades artísticas, como existe en Nuevo León, me parece que es una opción interesante a valorar. Hay voces, sobre todo las sindicalistas, que argumentan la necesidad de recuperar la Subsecretaría de Cultura a efecto de integrarla a Educación Pública, y que ese binomio administrativo siga operando de manera tal que se fortalezca el quehacer cultural con el educativo y el educativo con el cultural. Hay otras voces que dicen que hay que generar una Secretaría de Cultura. A nosotros nos parece que ése es un esquema arriesgado porque, en efecto, el binomio educación-cultura es algo que debe mantenerse, pues desde el espíritu del constituyente en 1917 y con anterioridad, en 1824 y 1857, el binomio estuvo siempre presente y tiene una razón de ser, una razón de existir que no hay que perder de vista porque ambas actividades se fortalecen una a otra. Yo sí soy de la idea de que se valore la posibilidad de un Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pero con consejeros porque lo que tenemos ahora es un Consejo con un presidente y dos secretarios.

¿Un consejo que redefina las tareas constitucionales del INBAL y el INAH?

No, no es necesario redefinir; creo que las leyes que dieron origen a ambos institutos tienen un soporte y un sustento que les ha permitido sobrevivir a los avatares y cambios de políticas, a los cambios de gobierno y demás. Me parece que lo que hay que hacer es des-

burocratizar en el sentido de que hay que fortalecer las actividades académicas y de investigación de sendos institutos sin necesidad de supeditarlas o de menoscabar su autonomía. El Conaculta puede ser un órgano de coordinación, porque creo yo que cada entidad de la República debe tener libertad para elegir la mejor forma de atender su quehacer cultural.

En los términos en que está redactada la reforma, el Estado tiene por obligación el fomento, el respeto, la difusión y la asignación de presupuesto para la cultura...

Como un recurso para el ejercicio de uno de los derechos sustantivos del pueblo mexicano...

¿Cómo, dónde, cuándo, para quién asignar los presupuestos?

Ha costado muchísimo trabajo superar el papel patrimonialista del Estado en función del quehacer de la cultura. Si entendemos que durante muchísimos años fue el ornamento, lo que le daba cierto prestigio a las administraciones culturales, evidentemente estamos sujetos a esta situación. La cultura en México por muchísimos años se vio sujeta a los intereses particulares de quien ocupaba los cargos de representación popular a nivel del Poder Ejecutivo. Eso no puede ser. De allí que nosotros estemos proponiendo legislar en materia de derechos de los públicos, que son fundamentales para nosotros.

¿A qué se referiría una legislación en esta materia?

En primer término, a crear círculos de públicos que puedan intervenir en el desarrollo de las políticas públicas que respecto a la cultura se lleven a cabo. Porque, ¿qué es lo que pasa aquí?: es una élite la que determina o decide desde las secretarías de cultura, desde los institutos de cultura o desde el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, qué es lo que podemos consumir nosotros los públicos, y creo que es necesario que los públicos también podamos proponer y solicitar que se atiendan ciertas necesidades. Por ejemplo, los jóvenes tienen una concepción estética distinta a nuestra generación y no por ello vamos a criticarla. Es distinta y el disfrute o goce de sus derechos culturales son complementarios a los que sus padres y abuelos les hemos propiciado. Por otra parte, en la reforma constitucional también reconocemos que el sector privado es importante, no podemos soslayarlo y tampoco podemos negar que el sector privado necesita generar su propios procesos de democratización.

¿Qué faltaría?

Falta la ley general de cultura, que se la estamos dejando a la siguiente legislatura, y las leyes complementarias, como la ley de los públicos.

¿Y hay interés político por continuar con este trabajo?

Hemos escuchado de manera directa el interés que tiene Beatriz Paredes, Alejandro Encinas ha expresado su interés con todo lo que tiene que ver con cultura, está también Porfirio Muñoz Ledo, la maestra Ifigenia Martínez,¹ porque han entendido lo importante que fue este pequeño paso de reconocer la cultura como un derecho constitucional. ●

¹ Todos los mencionados son diputados electos a la LXI Legislatura.

¿Y QUÉ DICEN LAS REFORMAS EN MATERIA DE CULTURA?

Redacción PDEG

Al artículo 4º constitucional se le añadió la fracción IX, que señala:

Toda persona tiene derecho al acceso a la cultura y al disfrute de los bienes y servicios que presta el Estado en la materia así como al ejercicio de sus derechos culturales. El Estado promoverá los medios para la difusión y el desarrollo de la cultura atendiendo a la diversidad cultural en todas sus manifestaciones y expresiones con pleno respeto a la libertad creativa. La ley esta-

blecerá los mecanismos para el acceso y participación a cualquier manifestación cultural.

Al artículo 73 se le adiciona la fracción XXIX-Ñ, en donde se señala:

La Cámara de Diputados tiene el derecho de expedir leyes que establezcan las bases sobre las cuales la Federación, los estados, los municipios y el Distrito Federal coordinarán sus acciones en materia de cultura, salvo lo dispuesto

en la fracción XXV de este artículo. Asimismo establecerán los mecanismos de participación de los sectores social y privado, con objeto de cumplir con los fines previstos en el párrafo noveno del artículo 4º de esta Constitución.

Estas reformas fueron publicadas el 30 de abril de 2009 en el *Diario Oficial de la Federación*. ●

LOS PÚBLICOS, SUJETOS DE DERECHO

Redacción PDEG

En el terreno de la legislación en materia de cultura en México, el 27 de julio de este 2009 se presentó una iniciativa de *Ley general para la protección de los derechos de los públicos de los bienes y servicios que presta el Estado en materia de cultura*. La intención de dicha iniciativa es reglamentar la reciente reforma constitucional al párrafo IX del artículo 4º de la Carta Magna, que declara el acceso a la cultura como una garantía individual, tutelada por el Estado mexicano en sus tres órdenes de gobierno.

En su exposición de motivos, la iniciativa señala que para su expedición se han tomado como base diversos instrumentos legales y pactos internacionales, así como diagnósticos recientes en materia de Derechos Humanos y Cultura en México. Entre ellos se mencionan la Declaración Universal de los Derechos Humanos —toda vez que el acceso a la cultura es uno de ellos—, el Pacto de Derechos Económicos, Sociales y Culturales,¹ la Agenda 21 de la Cultura,² el Diagnóstico sobre la Situación de los Derechos Humanos en México³ y el Diagnóstico de la Cultura en México.⁴ El autor de la iniciativa es José Alfonso Suárez del Real, diputado del PRD en la LX Legislatura.

Esta iniciativa, aún no discutida —ni aprobada, por supuesto—, queda como uno de los trabajos pendientes para la legislatura que estará en funciones a partir del 1º de septiembre de este año. Como material que abona a la discusión del tema de este *dossier*, presentamos un resumen de su contenido.⁵

LEY GENERAL DE LOS DERECHOS DE LOS PÚBLICOS

La iniciativa consta de 17 artículos distribuidos en cuatro secciones: Disposiciones generales; Capítulo I: De los derechos y obligaciones de los públicos; Capítulo II: De los Círculos de los Públicos y, por último, Transitorios.

El campo de acción de la iniciativa es el de los servicios culturales que presta el Estado y el de los bienes culturales que sean de su propiedad o estén administrados, promovidos u organizados por él, de lo que se desprende que comprendería todos aquellos bienes, recintos, acervos y actividades que funcionen y/o se realicen con presupuestos públicos, en todos los órdenes de gobierno. En materia de teatro, hay una referencia explícita, en el artículo 2º, párrafo VI, en el que define “Servicio en materia de cultura, a todas aquellas actividades culturales promovidas, administradas u organizadas por el Estado, entre otras, los medios de comunicación y la producción cinematográfica, teatral, editorial y multimedias”.

Asimismo, en el artículo 3º se enuncian los “Principios fundamentales del Estado para garantizar el acceso a sus bienes y servicios en materia de cultura”, apartado en el que se mencionan, entre otros, “la promoción de la libertad creativa, el reconocimiento y promoción de la diversidad cultural y lingüística”. También se apunta, en ese mismo artículo, que: “Los bienes y servicios que presta el Estado en materia de cultura serán, preferentemente, gratuitos. Cuando sean necesario, los

precios, costes y demás cuotas de recuperación no podrán ser superiores a una cuarta parte de un día de salario mínimo general vigente en el Distrito Federal [...]”.

En el centro de la iniciativa se apuntan los derechos y obligaciones de los públicos y la creación de los Círculos de públicos, que deben ser organizados en cada una de las entidades —federales, estatales y municipales— de cultura administradas por el Estado. La tarea de estos círculos de públicos será, entre otras, “proponer y participar en la programación de eventos culturales administrados promovidos u organizados por la autoridad responsable correspondiente y coadyuvar en su promoción”. ●

¹ Promovido por la ONU, y que está en vigor desde 1976.

² Su aprobación tuvo lugar el 8 mayo de 2004 en Barcelona, por el IV Foro de Autoridades Locales para la Inclusión Social de Porto Alegre, en el marco del primer Foro Universal de las Culturas: <http://www.agenda21culture.net/>

³ El documento completo se encuentra en: <http://www.hchr.org.mx/documentos/libros/diagnosticoCompleto.pdf>

⁴ Presentado el 15 de julio de 2009 en San Lázaro. Estudio elaborado por la UNAM a petición de la Cámara de Diputados.

⁵ El texto completo de la iniciativa se puede consultar en: <http://gaceta.diputados.gob.mx/Gaceta/60/2009/jul/20090731.html#Iniciativa4>

DERECHOS CULTURALES, PÚBLICOS Y CIUDADANÍA

Lucina Jiménez



DERECHO A LA CULTURA

Toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten.

*Declaración Universal
de los Derechos Humanos,
Artículo 27*

DEL ORDEN CONSTITUCIONAL Y LA EXCLUSIÓN

La saliente LX Legislatura dio un paso significativo para avanzar en la construcción de ciudadanía cultural: el reconocimiento constitucional de los derechos culturales de los mexicanos. Este logro es fundamental luego de que, según el estudioso Jesús Prieto, México fuera el primer país del mundo que utilizó la palabra “cultura” en su Constitución de 1917, la cual fue fruto de uno de los movimientos revolucionarios más conmovedores de la historia moderna y gracias a la cual miles de ciudadanos pudieron tener acceso a la educación durante el siglo xx. El derecho a la cultura, sin embargo, se consignó en nuestro marco constitucional a punto de cerrar la primera década del siglo xxi.

Ahora el reto del Estado y de la sociedad mexicana es que dicho ordenamiento se vuelva realidad palpable. Para ello se requiere el diseño de diversos procesos orientados a modificar las tendencias presentes hace varias décadas en las prácticas culturales de ciudadanos que han preferido quedarse en casa y enchufarse a cualquier pantalla, antes que salir a la calle y tomar parte del espacio público o de la vida artística.

Eso no quiere decir que no haya instituciones, programas, artistas, grupos o espacios culturales que cuenten con un público más o menos estable, sin embargo, lo cierto es que la fidelidad de los públicos es más o menos cosa del pasado, ante el eclecticismo, la fragmentación y el impacto de la revolución tecnológica en las prácticas y hábitos culturales, de socialización y entretenimiento de millones de ciudada-

nos, pero especialmente entre jóvenes que pertenecen a las generaciones posalfabéticas que pueblan ahora los ambientes escolares y urbanos.

En México, al igual que en otros países, el fenómeno de la intermitencia en la presencia de los públicos, sobre todo en las ofertas artísticas tradicionales —por no hablar de su ausencia—, es el talón de Aquiles de las políticas culturales en este siglo xxi. Escasamente el 15% de los mayores de 15 años participa de la oferta cultural y artística, y apenas el 5% de la población tiene posibilidades de acercarse al estudio de los lenguajes artísticos.¹ Detrás del enorme patrimonio edificado y de la gran energía creativa que marca la pauta de los procesos artísticos emergentes, se esconde una profunda condición de exclusión o de autoexclusión social respecto al acceso a la cultura.

Todo aquel organismo que desee contribuir a la generación de ciudadanía cultural, entendida como la capacidad individual y colectiva de elegir, construir y transformar los repertorios culturales y estéticos con los que queremos relacionarnos en ese eterno estar siendo, en ese infinito y diverso proceso de construcción identitaria, debiera colocar el tema de los públicos y todo lo que ello conlleva como el centro de su quehacer. Hacerlo supone romper con el inmovilismo y la autocomplacencia, requiere trabajar bajo

¹ *Encuesta de Prácticas y Consumos Culturales*, Conaculta, México, 2004.

nuevos parámetros en la formación y la profesionalización de la gestión cultural y artística; también poner en tensión las bases estéticas desde las cuales se programa lo que se programa, y preguntarse: ¿cuál es el sentido de la educación artística en la educación básica y qué le corresponde a la educación no formal?

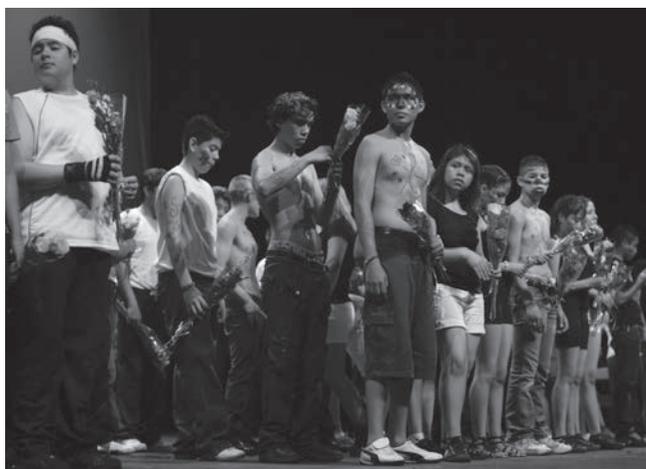
Pero la construcción de ciudadanía cultural no significa que los ciudadanos queden reducidos a un problema de taquilla ni de estadística de metas. El tema de públicos en las políticas públicas y privadas de la cultura va mucho más allá de eso y atañe al ejercicio de derechos culturales frente a los cuales hoy los ciudadanos, en su calidad de públicos, escasamente tienen voz, para no hablar de voto.

¿CIUDADANOS EN LA POLÍTICA CULTURAL?

¿Cuál es el lugar de los ciudadanos en la definición de las políticas y ofertas culturales? No está claro ni abierto el tema siquiera. Hace algún tiempo se habló de “ciudadanizar la cultura”, pero a ciencia cierta, nunca se definió qué quería decir ese enunciado que ha quedado como ocurrencia del pasado.

Cuando he desarrollado talleres de formación de públicos y ciudadanía en diferentes países de América Latina y España, hacemos el desmontaje de una política cultural o de una programación artística como parte de los ejercicios formativos realizados desde la perspectiva de los públicos. Las conclusiones afloran: no hemos pensado en los ciudadanos al programar, al diseñar una institución, ni siquiera en esquemas de participación. Vemos al público como un hecho posterior a la creación, como un problema de difusión o de *marketing*. No los comecemos, suponemos que sabemos lo que quieren ver, escuchar o disfrutar.

Los gestores y programadores, salvo honrosísimas excepciones, nos hemos vuelto sabelotodo de lo obvio, de los gustos fáciles o de las melomanías más sofisticadas, ágiles negociadores de las presiones bajo las cuales se genera una programación artística, pero escasamente podemos explicar por qué hacemos lo que hacemos, para quién lo hacemos o pensando en quién. La famosa fórmula de para “todo público” o para



Encuentro Interescolar Aprender con Danza, Teatro de la Ciudad (2009).
© Luz Montero, cortesía de ConArte.



➤ Encuentro Interescolar Aprender con Danza, Teatro de la Ciudad (2009).
© Luz Montero, cortesía de ConArte.

el “público en general”, esconde la falta de definición y de contacto con los ciudadanos de carne y hueso.

¿Cuándo se ha visto que un ciudadano del orden común, que no sea, por supuesto, un crítico de arte o un periodista cultural, se asome a una oficina pública o privada a demandar o a cuestionar tal o cual política? Durante los días en que escribía este texto, fui a comer a la cafetería del Museo Franz Mayer con Michael Twomey. Cuando regresamos a las oficinas de ConArte en lo que fue el Salón México —hoy conocido como La Nana, Fábrica de las Artes—, nos encontramos a un señor hablando con Arturo, el vigilante. Pensé que era un vecino. De inmediato dijo: “Vengo de la delegación Álvaro Obregón para preguntar si ‘Ah que la Canción!, Música Mexicana en la Escuela’ va a llegar a mi pueblo. No vengo de San Ángel; ahí sí tienen acceso a la cultura. No, yo vengo de los pueblos de San Bartolomé, Santa Rosa Xochiaca. Soy maestro —dijo—. Me tomé la tarde para venir a preguntar si lo vamos a tener. Allá sólo nos mandan tallercitos para reciclar basura. ¿Usted cree que eso es lo que merecemos?”

Mi cabeza y mi corazón se trenzaron como chongo sin azúcar. Traté de ser institucional: “Mire maestro, es que vamos por zonas de acuerdo con lo que nos marca la SEP”. Mire maestra —atajó—, la SEP es muy grande, el Conaculta nos queda lejos, la Secretaría de Cultura del D. F. tampoco va para allá. ¿Qué no se puede que nosotros nos organicemos y paguemos para recibir este curso? Los maestros están dispuestos.” Como quien ya se sabe todas las respuestas, agregó: “...pero hay que hacerlo allá. Mire, tenemos muchos niños que cantan bien, pero ninguno puede ir a la Ollin Yoliztli, hacen dos horas y media de camino y los papás no los pueden llevar. Ándele maestra, ya mándenos unos maestros y díganos cuánto cuesta”.

LOS CAMBIOS EN LAS POLÍTICAS Y LAS ESTRATEGIAS

El acceso a la cultura, y especialmente a los lenguajes artísticos, establece la posibilidad

de ejercer los derechos culturales, no sólo en términos de públicos sino, sobre todo, como partícipes del quehacer cultural de nuestros días, lo cual no implica que todos sean artistas.

La educación artística ha sido espacio socorrido para hablar del “buenismo de la cultura y de las artes”; la verdad es que todo depende de para qué, desde dónde, para quién y cómo se imparte la educación artística.

Cuando la propuesta formativa y creativa es pertinente, el arte puede generar nuevas formas de sensibilidad y de espiritualidad que permiten convivir en la diversidad, bajo esquemas de respeto, creatividad y felicidad.

Necesitamos impulsar

la renovación generacional y conceptual de los cuadros directivos y promotores del sector cultural, de los programadores y de los propios grupos artísticos. [...]

La misión de los organismos culturales, sean públicos, civiles o privados, no se establece de una vez y para siempre.

Hoy más que nunca están en tensión, en proceso de revisión y en no pocos casos frente a una necesidad de ruptura

de sus propias fronteras; de no hacerlo así, nos empeñamos a forzar una maquinaria

que no sólo necesita aceite,

sino un nuevo diseño. Es necesaria

una nueva relación

entre el sector público y el civil.

Es fundamental contar con el marco jurídico constitucional, ahora toca el turno al replanteamiento conceptual que permita al sector comprender e impulsar la redefinición de las orientaciones y las estrategias necesarias, prudentes, pero direccionadas, para llevar a cabo diversas políticas culturales tendientes a la formación y desarrollo no sólo de públicos, sino sobre todo de ciudadanía cultural. No se trata de someter a votación una programación artística ni el repertorio de ningún concierto; se trata de contribuir a la formación de una ciudadanía crítica, sensible, participativa y dispuesta a dialogar con diferentes propuestas estéticas.

Necesitamos impulsar la renovación generacional y conceptual de los cuadros directivos y promotores del sector cultural, de los programadores y de los propios grupos artísticos. Hace unos días, en un diálogo amistoso orientado hacia la búsqueda de cooperación entre un organismo público y ConArte, uno de los funcionarios presentes en la reunión, con muchos años en el cargo, apeló a su misión institucional y a su “haber hecho las cosas así desde hace más de cinco años” para explicar por qué la colaboración no había sido fácil. No mentía, sin embargo, ese razonamiento apegado a la norma y a lo establecido, es justamente lo que está en crisis, es insuficiente o requiere de un profundo replanteamiento a la luz de las nuevas demandas sociales y el avance internacional en materia de derechos culturales, para atender las necesidades de vinculación entre educación y cultura.

La misión de los organismos culturales, sean públicos, civiles o privados, no se establece de una vez y para siempre. Hoy más que nunca están en tensión, en proceso de revisión y en no pocos casos frente a una necesidad de ruptura de sus propias fronteras; de no hacerlo así, nos empeñamos a forzar una maquinaria que no sólo necesita aceite, sino un nuevo diseño. Es necesaria una nueva relación entre el sector público y el civil.

La construcción de ciudadanía cultural no supone sólo el trabajo de formar públicos, implica también, y seriamente, la construcción de una nueva democracia cultural en la cual sea posible alentar no sólo el consumo, así sea de bienes y servicios culturales, sino también la creación, la producción y sobre todo la circulación, distribución de lo producido. De otro modo, el pueblo de Xochiaca, así como otros muchos, seguirán recibiendo sólo “tallercitos de reciclado de basura”.

LA REESTRUCTURACIÓN DEL CAMPO ARTÍSTICO Y CULTURAL

Todo parece indicar que la batalla por la creación de públicos y la formación de ciudadanos capaces de ejercer sus derechos, habrá de pasar todavía por fuertes debates de orden académico, social, ético pero, sobre todo, no será posible sin un profundo replanteamiento del quehacer institucional y aun artístico, sin un replanteamiento ciudadano de para qué

La modernidad creó una tremenda zanja entre el arte y los ciudadanos de a pie. Por un lado, estableció separaciones entre las disciplinas artísticas; por el otro, elevó a los artistas a una gran altura, difícil de alcanzar para los simples mortales, quienes se acostumbraron a pensar que el arte es para unos cuantos...



DERECHO A LA CULTURA

sirve la creación artística y cómo me relaciono yo con la creación contemporánea.

La modernidad creó una tremenda zanja entre el arte y los ciudadanos de a pie. Por un lado, estableció separaciones entre las disciplinas artísticas; por el otro, elevó a los artistas a una gran altura, difícil de alcanzar para los simples mortales, quienes se acostumbraron a pensar que el arte es para unos cuantos. Conforme el campo artístico se volvió autónomo, creó figuras claves que se han convertido en mediadores del acceso de los ciudadanos a la creación artística. Me refiero a los programadores de artes escénicas, o los gestores, quienes fungen como curadores de las propuestas que, al final de cuentas, son visibles o aprehensibles por parte de miles de ciudadanos que se acercan o que merodean por las infraestructuras culturales.

En Almagro, en la Región de la Mancha, tiene lugar desde 2006 la Escuela de Verano de La Red Española de Teatros, Auditorios y Circuitos de Titularidad Pública. Ésta agrupa a 111 organismos que ofrecen 26 millones de butacas anualmente. Uno de los temas establecidos desde entonces, y en el cual he podido colaborar, es el desarrollo de públicos. Diversos teatros asumieron la tarea de conocer a sus espectadores, replantear sus estrategias de inserción social, preguntarse sobre si ese público es el que quieren tener o si es necesario diversificarlo, promover la renovación de generaciones de públicos, etcétera.

En el último taller con el título de este artículo, se sucedieron muchas preguntas animadas por una postura ética: los programadores necesitan formarse en relación con las estéticas contemporáneas y nuevos enfoques para que puedan ir más allá de la contratación de artistas, la visita a ferias, la evaluación de

propuestas, la definición de cachés y las tareas rutinarias de producción o promoción. Infinidad de preguntas se exploraron: ¿Qué se programa y por qué? ¿Para quién se programa? ¿Qué subyace detrás de lo que un programador elige? ¿Quién o quiénes deciden sobre lo que ha de programarse? ¿Cómo navegan los programadores en el ámbito del mercado artístico para no sucumbir ante las modas? ¿Cómo lograr un equilibrio entre la estadística de taquilla y la innovación artística? ¿Cómo convoco a los públicos, son iguales quienes se interesan por el jazz que quienes se interesan por las llamadas “músicas del mundo”? ¿Se puede mezclar a los adolescentes con públicos melómanos?

EL RETO DE SER PÚBLICO EN EL SIGLO XXI

Los públicos no nacen, se hacen, pero una vez creados pueden ser efímeros. Se construyen con mucho esfuerzo y dedicación y se pueden perder muy fácilmente. Lo demuestran las experiencias contenidas en la publicación *Abierto al Público* de La Red. Son alegrías, sinsabores y descubrimientos alrededor de los espectadores, que bien vale la pena compartir en esta búsqueda que La Red asumió hace ya algún tiempo.

Formar públicos no es una tarea que dependa sólo de los promotores y programadores de los espacios escénicos. No podemos perder de vista que es uno de los retos del siglo XXI, un fenómeno que está inserto en procesos de cambio social y cultural de gran magnitud y de cuya comprensión depende, en gran medida, que las estrategias puedan ubicarse en contextos y bajo consideraciones teóricas pertinentes. Este siglo trae consigo profundos cambios en las prácticas artísticas

de creadores contemporáneos que rompen con lo disciplinar, que asumen lo inestable, los impulsos disruptivos, lo neuronal, rizomático, las retículas o los píxeles, los finales abiertos, la imagen y los lenguajes electrónicos como elementos de investigación y experimentación. Estas propuestas involucran e interpelan a sus públicos, a quienes muchas veces no separan porque suponen el involucramiento del espectador como parte de la obra artística.

Los escenarios sociales del siglo XXI han impuesto una profunda transformación de las prácticas y los consumos culturales de millones de personas en las principales ciudades del mundo. Los esfuerzos por crear y formar públicos han de ponerse en el contexto de búsqueda no sólo de consumidores de arte, sino del ejercicio de los derechos culturales y la creación de ciudadanía cultural, a fin de generar diálogos de otra naturaleza con públicos o más bien ciudadanos, que actúan bajo parámetros estéticos y éticos distintos a los que prevalecieron durante las primeras décadas del siglo XX.²

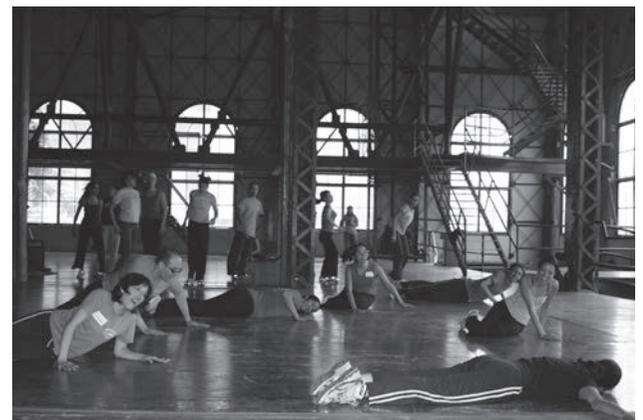
² Lucina Jiménez, “Derechos culturales, públicos y ciudadanía cultural”, Programa de Formación para La Red, 2009.

LUCINA JIMÉNEZ. Maestra en Antropología Social, es directora general de ConArte, coordinadora de Políticas Culturales del Observatorio de Comunicación, Cultura y Artes, OCCA/TerceraVía, y autora de *Teatro y públicos: el lado oscuro de la sala; Políticas culturales en transición: retos y escenarios de la gestión cultural en México, y Educación artística, cultura y ciudadanía*, entre otros. Ha colaborado desde 2005 con La Red Española de Teatros, Auditorios y Circuitos de Titularidad Pública.



➤ Encuentro Interescolar Aprender con Danza, Teatro de la Ciudad (2009). © Luz Montero, cortesía de ConArte.

◀ Curso de coreografía para el aula, La Nana, Fábrica de las Artes (2009). Cortesía de ConArte.



LLEGAR DE NUEVO AL TEATRO

Ignacio Escárcega

Fue terminante el título que el director de esta revista me propuso al solicitarme el texto: *el fracaso de las instituciones en la generación de nuevos espectadores*. Ni es tanto ni es exclusivo de ellas. Me pareció entonces que era conveniente hacer un recorrido sobre algunos temas, aderezado con propuestas que formulo desde la experiencia de la gestión pública, pero sobre todo desde la no menos importante del simple espectador.

Para empezar, el teatro no necesariamente forma público, perfila inclinaciones y afinidades que vienen desde la educación formal y no formal, es decir, de la casa y de la escuela, como el hábito de leer, la visita a la Cineteca o a una exposición. ¿Cómo va a poder hablarle un padre a su hijo de los placeres de la lectura si él es incapaz de tomar un libro? Por otro lado, la dificultad está del lado del teatro de, digamos, “aspiraciones artísticas y culturales”, el que se hace cobijado por la institución, ya que el circuito estrictamente “comercial” puede funcionar con bastante eficacia para el flujo de espectadores a la sala. Además, no puede separarse la asistencia de éstos de la manera de producir y exhibir, es decir, de lo que ofrece el *menú*.

Luego hay que deslindar territorios, cada entidad del país tiene sus particularidades en lo que respecta a la circulación del teatro. En plazas como Xalapa, Mérida, Culiacán o Ciudad Juárez, por mencionar algunas, hay ciertos artistas y grupos que sostienen una oferta que es atendida por espectadores que responden al llamado y que pagan el boleto para ello.

En la Ciudad de México, en cambio, hay una sobreoferta teatral

Emilia y su globo rojo, basada en un cortometraje de Albert Lamorisse, dir. y adaptación de Leticia Negrete y Esmeralda Peralta. Cortesía Teatro Casa de la Paz.

Mujeres soñaron caballos, de y dir. Daniel Veronese, en una puesta en escena producto de complicidades artísticas de la compañía Teatro Línea de Sombra. Cortesía INBA.

y un consumo endogámico que es historia añeja pero no menos impactante. Una sala pequeña, digamos de cien espectadores, podría llenar una temporada de 30 funciones si solamente asistieran los estudiantes y maestros de las escuelas superiores de teatro del D. F. Es decir, también hay que considerar la ruptura de la interlocución del teatro como actividad ciudadana, a veces no se hace teatro para el vecino, el conocido de la colonia, se ha perdido de vista su gusto, sus apetencias.

Por ello, si hemos de pensar en estrategias de sensibilización en las artes escénicas desde la institución, propongo un recorrido que consiste en dos puntos: establecer estrategias para atender a espectadores entre doce y dieciocho años y dinamizar la producción y difusión del teatro público.

SÓFOCLES EN EL CHAT

Durante la inauguración de un evento cultural, hace unos cinco años, muchos fuimos testigos de una escena que bien podría haber sido *sketch* de teatro de revista. El ex secretario de Educación Pública, Reyes Tamez, respondía a las preguntas de los periodistas acerca del bajísimo nivel educativo que mostraba México según indicadores internacionales y, palabras más, palabras menos, dijo: “No, si no es que no sepan leer, lo que pasa es que no entienden”.

Se ponían, se ponen en evidencia las lagunas cualitativas en la educación básica. Allí se ha hecho una labor formidable con el programa de teatro escolar, con la muestra de teatro de secundarias. Qué lejanos tiempos cuando a uno lo llevaban al Teatro Orientación para ver las obras del *Zapatero remendón*, con trajes galácticos o de cuento de hada y recomendaciones continuas sobre preservar al



máximo los sagrados valores de la inocencia entre los niños. En cambio, estoy convencido de que para muchos escolares que ahora han concluido el sexto año, fue una experiencia reveladora haber visto *Emilia y su globo rojo* o *Martina y los hombres pájaro*.

El programa de teatro escolar de México es un privilegio nacional, una fuente de trabajo, un espacio para la profesionalización, y señala, además, a un sector clave para la atención, los jóvenes que ingresan a la educación media superior, pues allí se bifurcan muchas afinidades en el consumo cultural. Solamente, y de manera casuística, lo atiende la UNAM con sus planteles; como tarea los jóvenes preparatorianos y ceceacheros deben asistir a los teatros y recintos que programa Difusión Cultural, aunque no se trate de espectáculos especialmente dirigidos a ellos.

Si una función clave de la Secretaría de Educación Pública es la distribución social del conocimiento, ¿por qué no tomar el toro por lo cuernos en cuanto a la utilización del teatro como herramienta para el desarrollo de la sensibilidad? Es un gran avance tener contenidos de teatro en la currícula y lo es también que el grupo de trabajo SEP-INBA que se forma para seleccionar el repertorio sea un espacio colegiado que enriquezca cada vez más sus reflexiones; sin embargo, se desatiende la continuidad al pasar al bachillerato.

Por ello, sobra decir que el área del gobierno federal sobre la que debe recargarse



DERECHO A LA CULTURA

un programa especial de formación de espectadores es la de Educación, no la de producción artística.

Los adolescentes son un grupo cultural muy especial, sedentario pero sobreestimulado, capaces de escuchar música, participar en un juego de video y "chatear" al mismo tiempo. Esa familiaridad con la superposición de imágenes puede ser indicadora del tipo de espectáculo en el que se puede pensar, sin dejar de lado que esas experiencias audiovisuales intensas terminan en el terreno de la lectoescritura, la palabra.

Ellos desconocen la cartelera teatral y los artistas escénicos, las cosas que les gustan; por tanto, allí hay un reto: lograr que se apropien del teatro como objeto cultural, que lo incluyan en su menú.

LA REBELIÓN DE LAS MÁQUINAS

El péndulo de la producción escénica oficial se movió. En los tiempos de gobiernos priístas era posible salir de un bache presupuestal para una producción extraordinaria, pago de técnicos o una ampliación presupuestal con una llamada por el teléfono rojo. Es probable que en ese camino de solución el manejo de recursos no fuera confiable y quizá eso explica un poco la situación que se fue al extremo: de unos años a la fecha los procedimientos de control en el ejercicio del presupuesto terminaron por casi inmovilizar la producción teatral.

Se decía, se dice aún, que la administración es un área de apoyo a la actividad sustantiva: la producción y difusión artística. En realidad es al revés, el péndulo se fue al otro extremo y el área sustantiva está al servicio del procedimiento financiero. Las máquinas de *Terminator*, con el rostro duro de Schwarzenegger cambiado por el apacible del Secretario de Hacienda, Carstens, llamémosle *Schwarstens*, marcan el tiempo y el modo del ejercicio presupuestal de una producción teatral, que, por más organizada que se quiera, siempre será impredecible, sujeta a la voluntad artística, humana.

Para ellos, el promotor cultural se convierte en un necio que requiere y solicita un presupuesto establecido, cuando debería ser un vigilante del cumplimiento de obligaciones fiscales de las personas a quien contrata. O

peor, cuenta un promotor de los estados que a ellos les piden los pases de abordar de sus invitados, para que quede claro que viajaron, de no hacerlo, deben cubrir el costo del boleto de su bolsillo.

El llamado subejercicio es otro mito, *Schwarstens* llama así al dinero no pagado, pero en la mayoría de los casos se trata de fondos ya tramitados, considerados para depósito. Es decir, no es que no se gaste lo programado, tarda un demonio en llegar a la ventanilla de cobro y se reporta como no ejercido.

Las artes escénicas, que mediante una producción se manifiestan como lo que son, bienes intangibles, requieren un apartado especial del actual régimen fiscal, como ocurre con otras áreas del gobierno federal, seguridad pública, salud y defensa, por ejemplo.

La inmovilidad y la dureza de las normas pueden detener toda iniciativa innovadora, toda capacidad de decisión artística e incluso de preservación de repertorios. ¿Quién podrá ocuparse, por ejemplo, de montar obras de teatro barroco?

FILOSOFÍA DE LA PRODUCCIÓN

El rubro anterior va de la mano de las decisiones para producir una obra de teatro. Se han perdido afinidades, financieras y conceptuales, para proyectos mixtos de inversión pública y privada; al alejarse esta última, se ha fortalecido la figura de las coproducciones institucionales, con el riesgo de que un proyecto pese más por el número de coproductores que por sus alcances artísticos.

A veces, claro, se logran cosas notables que son como la radiografía de un proceso artístico, una puesta en escena espléndida que se planea con tiempo, una exhibición organizada y una afluencia notable de espectadores con afinidad cultural al proyecto, que resiste incluso los embates de la *influenza*. Un buen ejemplo es *Mujeres soñaron caballos*, de Daniel Veronese, desde mi punto de vista uno de los mejores montajes de últimas fechas.

En algunos teatros del país es fascinante hacer un recorrido por esa especie de lápidas que hay en los vestíbulos, las placas conmemorativas. Ilustran diversas cosas, las modificaciones de material, diseño y hasta el mismo festejo, de cien funciones a temporadas fuga-

ces. En particular, me gustan las placas de la pared lateral del Teatro El Granero, de alguna manera son una historia del gusto de los años sesenta y setenta, autores contemporáneos universales, interpretados por elencos de pocas personas en los que figuraban Carmen Montejo, Maricruz Olivier, Sergio Jiménez, José Alonso, entre muchos otros, reconocibles por su poca o mucha fama en televisión y cine.

Ya comentaba al inicio de este texto el asunto del consumo de las puestas en escena entre la propia comunidad, prácticamente una sociedad de admiración recíproca; no era así en esa distancia aún breve de treinta o cuarenta años, y me parece oportuno replantearlo sobre la base de una fórmula mixta que pueda cobijar afinidades en sintonía con la misión social y cultural.

El dinamismo y la movilidad de los repertorios, de los proyectos de dirección artística, van de la mano de una reorganización profunda de la manera de producir y de una oferta cultural para jóvenes audiencias que incluya las artes escénicas. Podrá haber así una mayor calidad en el *menú*, uno que sea visible en todas partes, pocos platos pero bien servidos, en vez de una avalancha de comidas corridas. Algunos succulentos, otros que indigesten un poco, decisiones que el ejercicio del gusto irá perfilando. ●

IGNACIO ESCÁRCEGA. Profesor, director y promotor teatral.

Martina y los hombres pájaro, de Mónica Hoth y dir. de Jesús Quintero con la compañía Grupo OJO (2005). © Jesús Quintero. ▲



LA POLÍTICA DE HACER TEATRO

Fernando de Ita

En los años ochenta se discutió en Caracas, Madrid, Bogotá, Sao Paulo y México si los festivales de las artes escénicas que se hacían en esas capitales de Iberoamérica conformaban una política cultural, o sólo eran vitrinas de la producción artística internacional. A diferencia de los festivales europeos, que surgieron al terminar la Segunda Guerra Mundial, para mostrar, sin más, el arte escénico de la posguerra, los festivales latinoamericanos ofrecían un maratón de conferencias, talleres, exposiciones, seminarios, presentación de libros y revistas, y mesas de discusión. ¿Cómo olvidar la intervención de los colegas colombianos que pedían el micrófono, decían: “seré breve”, y se lanzaban a una revisión interminable de la historia del arte? ¿Cómo no sonreír ante el discurso marxista que trataba de explicar por qué el de la voz aceptaba las entradas gratuitas a los espectáculos del Festival que le ofrecía la burguesía, sin traicionar a la clase trabajadora? Eran discusiones tediosas, infinitas, en las que no se formaban consensos sino animadversiones, porque en esos años la tolerancia a las ideas contrarias era vista como una concesión intolerable al enemigo del pueblo, a quien jamás vi en esas confrontaciones estériles.

En una se esas mesas fue imposible deter-

Crack o de las cosas sin nombre, de Édgar Chías, XXVIII Muestra Nacional de Teatro (2007). © Fernando Moguel.



minar qué era una política cultural, porque cuando alguien decía algo razonable al respecto, era tachado de reaccionario. Con todo, se me quedó en algún pliegue de la memoria la definición del crítico y editor español Moisés Pérez Cotterillo, quien antes de morir prematuramente hizo más por el teatro latinoamericano que todos los revolucionarios de café: “Se le llama política cultural a una serie de acciones efectivas, pensadas e instrumentadas para favorecer la producción, difusión y distribución de bienes y servicios culturales, en los diversos estratos de la sociedad”.

En los años setenta del siglo xx, aquel presidente bipolar llamado Luis Echeverría propició, en la teoría y en la práctica, la búsqueda de la Identidad Nacional y la proyección de esa nueva identificación del mexicano en la escena internacional. Soñaba con ser el líder del Tercer Mundo, y en ese delirio viajó a la Yugoslavia aún comandada por el mariscal Tito, lo llevaron al Festival de Dubrovnik, y al regresar decretó la fundación del Festival Internacional Cervantino, alimentado, en sus inicios, con las producciones escénicas de los países cercados por la “cortina de hierro” de la Unión Soviética.

Juan José Bremer fue uno de los brillantes colaboradores de Echeverría que se tomaron a pecho la retórica de su presidente, así que cuando aquel joven llegó a la dirección del INBA, en el sexenio del presidente criollo, José López Portillo, lanzó dos consignas: Identidad Nacional y Descentralización Cultural, con mayúsculas, como corresponde a una acción que se hace por amor a la Patria. En esta coyuntura nació la Muestra Nacional de Teatro hacia 1978.¹

Para medir, no el desprecio sino la lejanía que el centro del poder político, económico, religioso y cultural tenía del resto de la nación mexicana, basta escribir que en el organigrama fundacional del INBA había una oficina de “Teatro Foráneo”, que no tenía mucho que hacer porque no había teatro en provincia. Aclaro: teatro profesional. Mejor aún: el tipo de “teatro artístico” que se hacía

¹ Como este año se festejan en Culiacán los 30 años de la MNT, no concuerdan las fechas. Sólo hay que recordar que en el año del terremoto de 1985 no hubo MNT.

en la Ciudad de México. Hay que tomar en consideración que a finales de los setenta se montaba en los teatros de la UNAM un teatro tan avanzado, en todos los sentidos de la representación, como el de Europa, y en el INBA, un teatro formal de excelente factura, que era la admiración de los aficionados al teatro de la provincia mexicana, donde si bien seguían apreciando el santo olor de la panadería, la clase media ilustrada estaba hasta

Baal, de B. Brecht, XXVII Muestra Nacional de Teatro (2006). © Fernando Moguel.



el copete de su propio decoro, al menos en lo que al arte teatral se refiere, porque en la cama le podía dar lecciones de liberalidad a sus aún admirados chilangos.²

TESTIGO DE CARGO

El tiempo es cruel, porque no tiene principio ni fin. Nosotros sí. Me consta que en los años setenta Emilio Carballido, Sergio Magaña y Hugo Argüelles eran venerados por el puñado de gente que hacía teatro en las capitales de los estados, que lo hacían casi en secreto por la falta de todo aquello que le da al teatro su

² En la antropología de campo que realicé en mis años mozos pude constatar que las chamacas de provincia preferían ser tomadas por el culo que por la vagina, para guardar su virginidad.

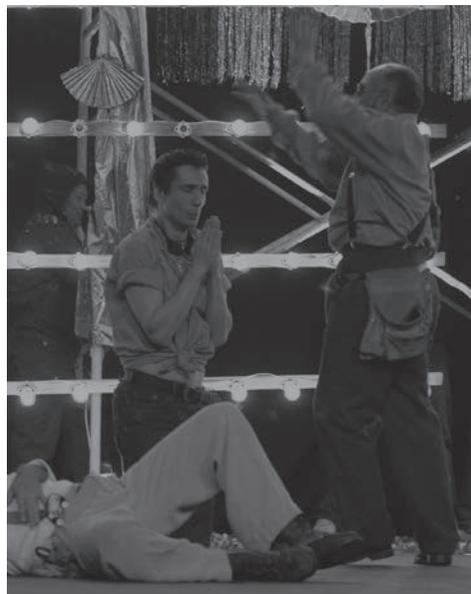


DERECHO A LA CULTURA

función pública. Había teatros, por supuesto, porque en el siglo XIX una capital provincial sin teatro era como una mujer encuerada en medio de la calle. Pero no había teatro. Son tan raras las compañías que se formaron y sostuvieron activas en “el interior del país”, que desde el siglo XVII las temporadas de teatro se hacían en los estados con compañías de la Ciudad de México. En los años setenta del pasado siglo sólo había escuelas de teatro oficiales en la ciudad de Monterrey, y ni siquiera ahí existían grupos estables que enseñaran en las tablas el oficio del simulacro, salvo en el teatro de carpa, que pese al desgaste del género seguía teniendo su público.³

En esos años me llamó la atención que los hacedores de teatro de los estados, admirando hasta la baba a los autores nacionales, escogieran al director como modelo de su agrupamiento y su quehacer artístico. Ahora veo que era inevitable. El director del teatro experimental mexicano, cobijado mayormente por la UNAM, ejerció el poder dictatorial de sus colegas europeos, que de la mano de Giorgio Strehler, Peter Stein, Peter Brook, Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor, y tantos más, coronaron al director de escena no sólo como el

³ En Monterrey y en la ciudad de Mérida, el teatro regional tuvo, y acaso conserva, la picardía del mejor teatro frívolo del país. Pero se está extinguiendo, como el pulque y la gente honrada.



Doble suicidio, de Chikamatsu Monzaemon, XXVII Muestra Nacional de Teatro (2006). © José Jorge Carreón.

conductor de la orquesta sino como el creador del espectáculo. Con una ventaja, o desventaja, según se vea, porque los directores mexicanos también fueron los formadores, los maestros, los padres putativos de varias generaciones de comediantes y diseñadores de espacios, luces, vestuario.

En los estados, esta doble autoridad fue una bendición y una condena porque sin aquella figura patriarcal, sin aquel conductor de vocaciones, sin ese abusador de cuerpos y de mentes no se habría conseguido un espacio para el teatro en sociedades que no veían en el arte una fuerza de la misma colectividad. Cuando sólo hay un santo en la iglesia sólo a él se le hincan. Sin otro referente para contrastar la enseñanza del Maestro, su palabra era ley, y cualquier duda una traición a la Autoridad. Como todos los hombres, aquellos fundadores del teatro moderno en los estados, hicieron bien, hicieron mal. Cuando veía sufrir a esos guardianes de la tradición porque su actriz principal había dejado la obra, a una semana del estreno, en razón de que el novio descubrió que la besaban en escena, me parecía que todos sus excesos estaban justificados.

Lo que quiero decir es que una política cultural se construye de ida y vuelta, pensando qué requiere la comunidad y tomando en cuenta cómo quiere lograrlo. La política de descentralización cultural que aplicó Juan José Bremer, teniendo como principal *operador* a don Víctor Sandoval, halló tierra fértil en la minúscula parcela que habían sembrado los artistas locales para sacar los actos artísticos de la vitrina del siglo XIX. Sin la voluntad política del centro, sin la acción lenta pero constante de las minorías artísticas e intelectuales de la provincia, se habría retrasado considerablemente la formación de un sector cultural dentro y fuera del poder público.

➤ *Odio a los putos mexicanos*, de Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio, XXVIII Muestra Nacional de Teatro (2007). © Fernando Moguel.



La fundación de museos, teatros, conservatorios, escuelas, casas de cultura, institutos, consejos, secretarías de cultura en los estados, fue y es obra del Señor Gobernador. En los años ochenta el gobernador de Sinaloa, Cavazos Lerma, que tiene el deshonor de haberle abierto la puerta al narcotráfico en su entidad, podía ordenar que le cortaran la luz al Teatro de la Ciudad de Culiacán, en donde Óscar Liera lo denunciaba como un sátrapa, a la manera brechtiana: contando una fábula. Para que Peña Nieto, por ejemplo, dé una orden semejante, se requiere tanto sigilo que lo pensaría dos veces, porque si lo pescan los medios, le despeinan el copete. Ésta es la política cultural que ejerció el PRI por siete décadas. No podemos decir que la continuó el PAN, porque hasta Vicente Fox ningún presidente de México ha sido tan inculto, de manera que le dejó la tarea a una mujer que por su condición de ama de casa la denostamos de lo lindo, sin respeto alguno por el sentido común que tienen esas señoras. El desastre financiero y arquitectónico de la magna biblioteca borró su principal acierto, que consistió en dejar que los que supuestamente sabían hacer las cosas, las hicieran. Como está el mundo de la cultura en México, el paso de Sari Bermúdez por Conaculta será visto como una etapa alentadora.

El enorme aparato se come el 85 por ciento del presupuesto federal en el gasto interno, y hoy, que la madre de todas las crisis le quitó de un tajo a la dependencia cultural de gobierno el 50 por ciento del magro presupuesto, ¿qué le queda para alimentar a los artistas, que comiendo una vez al día bien pueden cumplir la otra función del sistema, que es entretener, cuestionar, subyugar, hacer pensar a la gente de a pie?

HUMO EN LOS OJOS

Si el lector de estas líneas se esfuerza por imaginar al director comercial de Cigarrera la Moderna con Pepe Solé, por aquellos años setenta del siglo pasado, titular de la Dirección de Teatro del INBA, al filo de una alberca de un hotel en la entonces folclórica ciudad de Guadalajara, tomando una copa de vino tinto, tendrá una imagen de la “política cultural” que hizo posible el arranque de la Muestra Nacional de Teatro. Como entonces el cigarro no era un arma mortal, la mayor empresa tabacalera del país ponía la mitad del billete que costaba la MNT. Era un acto de generosidad de su parte, porque no lo sacaban a relucir en su publicidad, y los teatreros fumaban como chacuacos, pero *Delicados* sin filtro.

En teoría, el INBA tenía una política cultural, derivada de las misiones culturales de Vasconcelos y del ideal cardenista que, al menos declarativamente, veía en el pueblo al sujeto de sus empeños. La verdad, los padres fundadores de la política cultural en México merecen que lancemos el sombrero al aire porque hicieron rayas en el agua, en un país en el que el 85 por ciento de la población era analfabeta. Cuando el gobierno tomó el control de la cultura, es decir, cuando le destinó un mínimo presupuesto y armó la estructura que nos agobia cada día más, por obsoleta, lo hizo de buena fe, pensando, como lo verbalizó don Víctor Sandoval, que la cultura era un buen traje de luces para la plaza pública.

En un tiempo y un lugar como el nuestro, en donde la voz del Jefe Máximo le da a la teoría política el lugar que ocupa el papel de baño, hablar de “política cultural” es perder el tiempo. Los presidentes de este país han escuchado con cierta atención las sugerencias de los intelectuales cercanos a su mandato, han encarcelado a los artistas rebeldes, y agasajado a los poetas, a los pensadores de talla internacional, por aquello del qué dirán, pero jamás han tenido una política cultural. Esto no quiere decir que gente de enorme valor intelectual como don Daniel Cosío Villegas, para plantear un paradigma, no haya tenido

Unos cuantos piquetitos, de Ximena Escalante, XXVII Muestra Nacional de Teatro (2006). © Enrique Gorostieta.

la suya. Gracias a los artistas e intelectuales que han picado piedra para fundar instituciones públicas para la formación, la producción, la difusión, la distribución de bienes y servicios culturales, somos un país más rico en cultura que en petróleo, y muchísimo más reconocido en el mundo por sus artistas que por sus sátrapas.

Cuando la práctica antecede a la teoría hay que ser humildes y reconocer que es más valiosa la construcción de un teatro que el concepto mismo del teatro. Sin una idea del teatro, es muy probable que aquel edificio no le preste al teatro su mejor servicio, pero qué rico se siente, como vimos apenas en la Muestra Nacional de Ciudad Juárez, presentarse en el Teatro Paso del Norte, rebautizado como Teatro Víctor Hugo Rascón Banda, ante mil espectadores. Éste no es el teatro que requiere el teatro de Ciudad Juárez, es un teatro para la clase política. En suma: la única política cultural que existe en México, es la del poder.

LA TREMENDA CRISIS

Hace 30 años, que no es nada para el tiempo infinito, la gente de provincia⁴ se rascaba con

⁴ Como provinciano, entendí en su momento el rechazo al adjetivo que indica el lugar de nacimiento de una persona, por su carga despectiva, centralista. Pasado el trago, me parece provinciano, en el peor sentido de la palabra, sentirse mal por ser de provincia. Pobres ellos, los chilangos, que ya no podrán gozar jamás las delicias de “las afueras”, donde la vida, por dios, es mucho más sabrosa.



sus propias uñas para hacer teatro. No había escuelas, no había espacios, no había público, no había becas, no había premios, no había reductos académicos, no había nada, salvo un puñado de orates tratando de hacer teatro. Conforme “la autoridad” fue abriendo esa brecha, motivada política y económicamente por el gobierno federal, hay que reconocerlo, se fueron formando casas de la cultura que pese a todo su provincialismo, derivaron en la estructura que existe hoy para producir obras de arte. Con todas sus contradicciones, a pesar de los pésimos nombramientos, en contra del autismo cultural de los gobernantes, los partidos políticos, la clase media, los curas, y el pueblo que así, como masa, es bastante pendejo, se conformó una red de instituciones públicas que ahora tiene la mayor oferta cultural de Latinoamérica. Ni siquiera la España democrática tiene la infraestructura cultural de México.

Más el problema es ése. El enorme aparato se come el 85 por ciento del presupuesto federal en el gasto interno, y hoy, que la madre de todas las crisis le quitó de un tajo a la dependencia cultural de gobierno el 50 por ciento del magro presupuesto, ¿qué le queda para alimentar a los artistas, que comiendo una vez al día bien pueden cumplir la otra función del sistema, que es entretener, cuestionar, subyugar, hacer pensar a la gente de a pie? Se pueden hacer plantones frente al sastre y el salón de belleza de la señora Sáizar, aventarle huevos podridos a los altos funcionarios de Hacienda, la SEP y Conaculta, mandar correos electrónicos aterradores como los que ya han estado navegando en la red. Pero, en verdad, ¿qué más?

Hacer del teatro una caja de resonancia en contra de la impunidad que le dio a los partidos políticos el dinero que requiere la gente “para vivir mejor”; rechazar visceralmente los sueldos, las prestaciones, los abusos de “nuestros legisladores”; exigir una explicación del gasto público, que a todas luces se fue a las campañas políticas. Pedir una rendición de cuentas al presidente del empleo que, pareciendo un hombre de bien, cada vez se deja ver como el autor de una obra que escriben desde hace muchos sexenios los presidentes de México: *el desastre*. ●

FERNANDO DE ITA. Hombre de teatro.

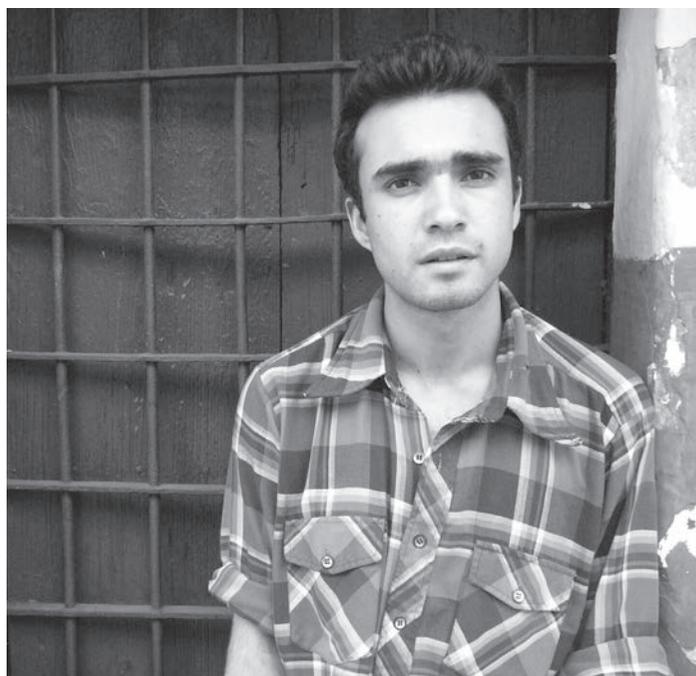
Al comentar *Riñón de cerdo para el desconsuelo* con palabras como transliteralidad o metateatralidad, se corre el riesgo de recibir en el rostro un nuevo e inmisericorde “Mierda!” por parte de los dos personajes de la obra, como si ambos dijieran al comentarista: “¿Es que no te das cuenta, estúpido, de que aquí no hay ejercicios retóricos así calificables, sino sangre y palpito, y vísceras abiertas y muerte de verdad, y asfixia y sombra...?”.

Ricaño no sólo “inventa” un personaje que, a su vez, corrige y da nombre a la obra maestra de Beckett, sino que reescribe *Esperando a Godot* desde su propia realidad, a la que obliga al vertiginoso giro de los tiempos; porque Ricaño no es más que el personaje que Gustave inventa, “un muchacho... una especie de mensajero”, y Marie y Gustave no son más que Vladimir y Estragon reconvertidos.

Nosotros, frente a ellos, audiencia adolorida, debemos tomar partido por la historia real, por la historia de la historia o por la falsa historia de la historia falsa. Y todo a un tiempo, todo a la sombra de un árbol sin sombra, pero sombras nosotros de las sombras que Gustave y Marie son de Samuel y de James y de Lucía y de aquel carnicero que vendía carne de puta.

Desde luego puede y debe hablarse de transliteralidad y de metateatralidad en *Riñón de cerdo*... pero, antes, hay que hablar del enorme talento y del valor a todo prueba de Alejandro Ricaño para lanzarse al centro de la escena, arrancarse los riñones propios, como si cerdo fuera, y entregarlos a la audiencia para que los consuma en una misa que, como ninguna otra, habrá de resultar muy negra.

JOSÉ RAMÓN ENRÍQUEZ



© Natalia Alonzo.

RIÑÓN DE CERDO PARA EL DESCONSUELO

ALEJANDRO RICAÑO

Para GUIEDA

PERSONAJES

GUSTAVE
MARIE

Esta obra se escribió con una beca del programa Jóvenes Creadores del Fonca.

® 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:
alejandroricano@hotmail.com

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.

I

París, 1953.

MARIE: Su brazo colgaba desde el catre hasta el suelo, sobre un charquito de bilis seca. Se había cortado la mano. Sobre la bilis, se mecía un muñón vendado.

GUSTAVE: El jodido irlandés, Marie... ¿Está bien?

MARIE: Gravemente metió el rostro entre los barros de celda y repitió con debilidad...

GUSTAVE: Te pregunto que si está bien.

Silencio.

MARIE: Van a estrenar la obra, Gustave.

II

París, 1939. Tercer piso de un edificio en Montmartre. GUSTAVE y MARIE contemplan un pequeño sauce en medio de la sala.

MARIE: Es un remedo de árbol.

GUSTAVE: Ahora. Con el tiempo, Marie, será un sauce con las ramas suficientemente firmes para colgarnos.

MARIE: ¿Compraste un árbol para colgarnos?

GUSTAVE: Nunca está de más. *(Pausa.)*

Consigue riñón de cerdo para el desayuno.

MARIE: ¿Riñón de cerdo?

GUSTAVE: Té y hogazas. Será nuestra manera de conmemorar a Ulises.

MARIE: ¿Él vendrá?

GUSTAVE: ¿Él?

MARIE: Ulises.

GUSTAVE: °Por Dios, Marie!

MARIE: Sólo quiero saber si vendrá.

GUSTAVE: °Avienta tu culo hacia la carnicería!

MARIE: Estaba bromeando. ¿Crees que soy estúpida?

GUSTAVE: Sí.

MARIE: ¿Sostienes que soy estúpida?

GUSTAVE: Con la mano en el corazón.

MARIE: Pero sé quién es Ulises.

GUSTAVE: Igual eres estúpida.

MARIE: ¿Nos abrazamos?

GUSTAVE: ¿Para qué?

MARIE: Para conmemorar a Ulises.

Se abrazan.

MARIE: Besémonos.

GUSTAVE: °Mierda, Marie!

MARIE: Vi la ocasión. *(Silencio.)* Estaba pensando, Gustave: si te lo propusieras llegarías a quererme.

GUSTAVE: Si me lo propusieras.

MARIE: ¿Ahora me quieres?

GUSTAVE: No.

MARIE: ¿Siquiera un poco?

GUSTAVE: En ocasiones siento lástima por ti.

MARIE: Es algo.

GUSTAVE: °Es lástima!

MARIE: ¿Y si fuera bizca?

GUSTAVE: °No lo digas!

MARIE: °Bizca!

GUSTAVE: °Marie!

MARIE: Lo siento. *(Silencio.)* La vi con alguien.

GUSTAVE: Lo sé.

MARIE: Un irlandés.

GUSTAVE: °Un vulgar irlandés! ¿Lucían felices?

MARIE: Ella.

GUSTAVE: Fingía. ¿Y él?

MARIE: Parecía indiferente.

GUSTAVE: Fingía.

MARIE: Estaban en la universidad. No es que estuviera ahí casualmente...

GUSTAVE: Lo sé.

MARIE: Quería preguntar si todavía podías...

GUSTAVE: No era necesario...

MARIE: Porque tus poemas ya...

GUSTAVE: °Mierda, sí, entré al concurso!

MARIE: ¿No te negabas?

GUSTAVE: Rotundamente.

MARIE: Porque los concursos son para escritores pobres.

GUSTAVE: No se puede caer tan bajo.

MARIE: ¿Y?

GUSTAVE: ¿Y?

MARIE: ¿Y?

GUSTAVE: ¡¿Y?!

MARIE: ¿...Y?

Pausa.

GUSTAVE: ¿Él participó?

MARIE: ¿El irlandés?

GUSTAVE: Dices que estaba ahí.

MARIE: Apilando sus poemas.

GUSTAVE: Un intento inútil. ¿Qué hiciste?

MARIE: Los seguí.

GUSTAVE: ¿Con discreción?

MARIE: Más bien con descaro. Entraron a casa de los Joyce.

GUSTAVE: ¡¿A la vista de nadie?! ¿No hiciste nada?

MARIE: ¿Nada de qué?

GUSTAVE: °Aspavientos, inútil, lo que fuera para evitarlo!

MARIE: ...

GUSTAVE: °Ulrajada por el cerdo irlandés! Estamos jodidos, Marie.

MARIE: Rotundamente jodidos, repitió durante todo el día. Pero a la mañana siguiente, supimos que el irlandés...

GUSTAVE: La desairó, Marie.

MARIE: Y que a ella se le había secado el cerebro, había perdido el juicio y se había quedado tiesa.

GUSTAVE: °Catatónica, Marie!

MARIE: Qué exagerada.

GUSTAVE: La comprometieron.

MARIE: Desconsiderados, ¿aún catatónica?

GUSTAVE: Antes.

MARIE: ¿Obligaron al irlandés?

GUSTAVE: Al cuñado del cuñado de alguien.

MARIE: ¿Cuánto hubo que pagarle?

GUSTAVE: Lo hizo de buena gana, Marie, hasta que Lucía perdió el juicio. Entonces rompió el compromiso.

MARIE: Lo habría sostenido de haberle dado unos cuantos francos.

GUSTAVE: Es culpa de Samuel. °Jodido irlandés petulante!

MARIE: Dijiste que notabas algo extraño en su mirada...

GUSTAVE: °Protestante de mierda!

MARIE: Además de ser bizca...

GUSTAVE: °Voy a degollarlo, Marie!

MARIE: Cosa de preocuparse...

Pausa.

GUSTAVE: Prepara riñón de cerdo.

MARIE: ¿Riñón de cerdo?

GUSTAVE: Era nuestra manera de conmemorar, ahora será nuestra manera de lamentarnos.

MARIE: Yo no lamento nada.

GUSTAVE: Cuando comience a crepitar la mantequilla...

MARIE: °Yo no lo lamento!

GUSTAVE: °Bien, prepáralo entonces y contéplame saborearlo!

MARIE: ¡Desalmado de...

GUSTAVE: ¿Mierda? Al menos cambia el embarrado, pierde fuerza si lo repites.

MARIE: °Me largo, Gustave!

GUSTAVE: Bien.

MARIE: Bien.

GUSTAVE: Bien.

MARIE: Bien.

GUSTAVE: ¿Lejos?

MARIE: A mi cuarto.

GUSTAVE: Está bien.

MARIE: Bien.

III

GUSTAVE: No puedo dormir, Marie, los accesos de tos me lo impiden.

MARIE: ¿Te tomaste la codeína?

GUSTAVE: Se terminó.

MARIE: Voy a conseguir más.

GUSTAVE: Es ridículo, Marie. Todo este...

asunto. Tú me amas, yo amo a Lucía, Lucía al vulgar irlandés y el vulgar irlandés tiene el corazón atascado en el culo. Debemos habi- tuarnos a lo que nos toca. Tú, por ejemplo, Marie, eres como mi puta de consuelo. ¿Te gusta el título?

MARIE: ...

GUSTAVE: Es mejor que el desprecio. Mues- tra un poco de gratitud.

MARIE: ¿Te bebiste lo que sobraba del frasco?

GUSTAVE: Quiero que te vayas.

MARIE: ¿A dónde?

GUSTAVE: Yo qué sé.

Pausa.

MARIE: Bien.

GUSTAVE: No voy a permitir que sigas vi- viendo a mis expensas.

MARIE: Está bien.

GUSTAVE: Bien.

Pausa. MARIE se dispone a salir.

GUSTAVE: °Marie!

MARIE: ¿Qué?

GUSTAVE: ¿No vas a rogarme?

MARIE: ¿Qué cosa?

GUSTAVE: Que permita que te quedas.

MARIE: ¿Quieres que te ruegue?

GUSTAVE: °No me lo preguntes! Te debe na- cer a ti.

Silencio.

MARIE: ¿Gustave?

GUSTAVE: Dime, Marie.

MARIE: ¿Puedo quedarme?

GUSTAVE: Esfuérate un poco.

MARIE: Por favor, deja que me quede.

GUSTAVE: °Mierda, Marie!

MARIE: °Te lo suplico, Gustave, soy mise- rable sin ti, permite que me quede!

Pausa.

GUSTAVE: No. Lárgate.

MARIE: Desalmado de mierda.

GUSTAVE: °Puta ingrata!

MARIE: Me voy.

GUSTAVE: No.

MARIE: ¿Quieres que me quede?

GUSTAVE: °Por ningún motivo!

MARIE: ¿¡Quieres que me vaya!?

GUSTAVE: °No!

MARIE: ¿No?

GUSTAVE: °Sí!

MARIE: ¿Sí?

GUSTAVE: °No! °Sí! °Me da igual! °Mierda, puta, mierda! °Eres repugnante, maldita inci- tadora imprudente, no debiste alentarme...! (*Pierde el aliento. Se arrodilla cubriéndose el rostro. Lloro. MARIE no entiende. Se arrodilla frente a él y lo abraza.*) No gané, Marie.

Silencio.

MARIE: Está bien.

GUSTAVE: No, Marie, no está bien. Trabajé mucho en esos poemas.

MARIE: Quizás no fue justo.

GUSTAVE: Lo fue.

MARIE: ¿Conoces al ganador?

GUSTAVE: Últimamente.

MARIE: ¿Lo conozco?

GUSTAVE: Piensa, Marie, para variar.

MARIE: ¿Él?

GUSTAVE: Es como una rata royéndome la nuca.

Silencio.

MARIE: Tu obra irá con más suerte.

GUSTAVE: Requiere detalles.

MARIE: ¿El título?

GUSTAVE: El principio es flojo, los persona- jes endebles y aún no tengo el final.

MARIE: Nimiedades.

GUSTAVE: Y le falta el título, sí.

MARIE: Es más de lo que el irlandés puede lograr.

GUSTAVE: ¿Crees que el irlandés...

MARIE: ...escriba teatro?

GUSTAVE: Sí.

MARIE: No.

GUSTAVE: Y si...

MARIE: Ni pensarlo.

GUSTAVE: Pero...

MARIE: No creo que...

GUSTAVE: °Déjame terminar!

MARIE: Sigue.

GUSTAVE: ¿Qué estaba diciendo?

MARIE: Nada en concreto.

GUSTAVE: °El irlandés!

MARIE: Si escribiría teatro.

GUSTAVE: Con el culo.

MARIE: Debe ser doloroso.

GUSTAVE: Quiero decir que escribe mal.

El irlandés es un hombre solo, los hombres solos no escriben teatro, escriben poesía. El teatro requiere capacidad para... dialogar.

MARIE: ¿Y los soliloquios?

GUSTAVE: °Los soliloquios no cuentan!

MARIE: ¿Entonces crees que...

GUSTAVE: °El bardo de mierda no sería ca- paz de escribir una escena!

MARIE: °No nos joderá en ese terreno!

GUSTAVE: Tienes razón, Marie, no es moti- vo para claudicar.

MARIE: Ni remotamente.

GUSTAVE: °Mano a la pluma!

MARIE: °Cuerpo a la calle!

GUSTAVE: Espera.

MARIE: ¿Qué?

GUSTAVE: Di algo.

MARIE: ¿Algo de qué?

GUSTAVE: Lo que sea. Algo espontáneo.

MARIE: Bien. (*Piensa.*)

Amplio silencio.

GUSTAVE: °Lo que sea!

MARIE: No se me ocurre nada.

GUSTAVE: Cualquier cosa.

MARIE: °Estoy en blanco!

GUSTAVE: °Mierda, Marie!

MARIE: °Dame una dirección!

GUSTAVE: La puerta, despojo inútil.

Pausa.

MARIE: Soy estúpida, Gustave. No soy una musa ejemplar.

GUSTAVE: ¿Musa?

MARIE: No lograría inspirar a un cerdo a defecar.

GUSTAVE: °Ni aunque tuviera roto el esfín- ter! °Por amor del cielo, Marie, qué te hizo suponer que eras mi musa!

MARIE: ¿No lo soy?

GUSTAVE: °La puerta, inmundicia!

MARIE: ¿Entonces soy ella?

GUSTAVE: ¿La mujer de mi...?

MARIE: Sí.

GUSTAVE: No.

MARIE: Son muchas similitudes, ahora que lo pienso.

GUSTAVE: Te identificaste con un persona- je, pasa siempre.

MARIE: Y se llama Marie.

GUSTAVE: Tomé tu nombre prestado. Es algo provisional.

MARIE: Tengo la sospecha de que soy ella.

GUSTAVE: °Que no!

MARIE: Qué emocionante sería ser un per- sonaje.

GUSTAVE: ¿Emocionante?

MARIE: Supera el título de musa.

GUSTAVE: Te largas, Marie.

MARIE: Fuiste tú quien me detuvo.

GUSTAVE: Indefinidamente. Llévate tus per- tenencias.

MARIE: ¿Cuáles?

GUSTAVE: °Pues lanza ya tu culo hacia la calle!

MARIE: Me necesitas...

GUSTAVE: Ni como punto de partida. Largo.

MARIE: ¿Quieres que te ruegue?

GUSTAVE: °Fuera!

MARIE: Puedo rogar si es lo que quieres.

GUSTAVE: Te doy hasta tres.

MARIE: Mira cómo ruego: °por favor, por favor!

GUSTAVE: °Tres!

IV

Un puente. Atardecer.

GUSTAVE: °Eres incorregible, Marie! Senci- llamente no puedo contigo, me orillas a in-

sultarte, eres ingrata, puta cretina malcriada, y... estoy dispuesto, si prometes corregirte, a aceptar... tus disculpas.

MARIE: ¿No puedes escribir?

GUSTAVE: A montones, pero me tortura pensarte desamparada en las calles.

MARIE: Me adoptó una familia acaudalada.

GUSTAVE: Y encima mientes para no preocuparme. Mi devota Marie.

MARIE: Vivo mejor ahora.

GUSTAVE: °No se diga más, te rescataré de esta vida infame!

MARIE: °Que estoy bien así!

GUSTAVE: °Te lo suplico, regresa conmigo!

Silencio.

MARIE: No has escrito nada.

GUSTAVE: Ni una palabra.

MARIE: Soy ella, ¿verdad?

GUSTAVE: ¿No te emociona?

MARIE: Antes.

GUSTAVE: Bueno, reanimemos la emoción.

MARIE: Pero después pensé, si ella es estúpida es porque Gustave piensa que yo también soy estúpida.

GUSTAVE: Puedo mentir, si es lo que quieres.

MARIE: Se trata de nuestra vida, Gustave. Todo el mundo se dará cuenta. Y la imagen que das de mí es bastante...

GUSTAVE: ¿Precisa?

MARIE: Despreciable.

GUSTAVE: ¿Y si le cambiara el nombre a tu personaje?

MARIE: ¿Harías eso por mí?

GUSTAVE: Bajo promesa.

MARIE: Y quizá, también, ella podría ser...

GUSTAVE: ¿Menos estúpida?

MARIE: Un poco linda.

GUSTAVE: Pondré todo mi empeño.

Pausa.

MARIE: Ruégame un poco.

GUSTAVE: Me lo repites.

MARIE: Suplícame que regrese.

GUSTAVE: ¿Se te secó el cerebro?

MARIE: ¿Quieres que regrese o no?

Pausa.

GUSTAVE: Bien.

MARIE: Bien.

Pausa.

GUSTAVE: ¿Marie?

MARIE: ¿Gustave?

GUSTAVE: ...

MARIE: ...

Silencio.

GUSTAVE: No me nace.

MARIE: ¿No te nace?

GUSTAVE: No me nace.

Silencio. Piensan.

MARIE: Repite después de mí.

GUSTAVE: Bien.

MARIE: De acuerdo.

GUSTAVE: Repito después de ti.

Pausa.

MARIE: Gustave...

GUSTAVE: ¿Qué?

MARIE: Repite, Gustave...

GUSTAVE: Ah, perdón.

MARIE: Gustave...

GUSTAVE: Gustave...

MARIE: ...es un hijo de puta insensible.

GUSTAVE: ...

MARIE: ...es un hijo de puta insensible...

GUSTAVE: ...es un hijo de puta insensible...

MARIE: ...y lamenta haber tratado mal a Marie.

GUSTAVE: ...y lamenta haber tratado mal

a Marie.

MARIE: La admirable Marie.

GUSTAVE: Eso...

MARIE: Besémonos.

GUSTAVE: ...

MARIE: Vi la ocasión. (*Pausa.*) ¿Nos vamos?

GUSTAVE: Vamos.

V

GUSTAVE: Bien, Marie, yo me interpretaré a mí mismo.

MARIE: ¿Tú?

GUSTAVE: ¿Quién más?

MARIE: Un actor de oficio.

GUSTAVE: Y debería conseguir un director también, ¿no?

MARIE: Sí.

GUSTAVE: °Por ningún motivo! Los franceses escribimos, dirigimos y nos interpretamos a nosotros mismos.

MARIE: ¿Qué hay de aquel empleado de la compañía de gas?

GUSTAVE: Precisamente, sólo era un empleado de la compañía de gas. Toma el libreto. Tú interpretarás a Marie.

MARIE: Dijiste que le ibas a cambiar el nombre.

GUSTAVE: °Mierda, Marie!

MARIE: Lo prometiste.

GUSTAVE: Es cuestión de ritmo. Escucha... (*Busca un ejemplo en el texto.*) Escucha: (*lee*) "°Eres una puta cerda ingrata, Marie!"

MARIE: ...

GUSTAVE: ¿Ah?

MARIE: ...

GUSTAVE: °Es más claro que el agua!

MARIE: ¿Qué?

GUSTAVE: No podría simplemente decir "¡Eres una puta cerda ingrata...!"

Silencio.

MARIE: ¿Qué?

GUSTAVE: Estoy buscando un nombre.

Silencio.

MARIE: ¿Y?

GUSTAVE: (*Con gran esfuerzo.*) Eres una cerda puta ingrata... ¡Felicia! ¡Eres una cerda puta ingrata (*con desprecio*), Felicia! (*Pausa.*) ¿Lo ves? Tu nombre es breve. Dos sílabas, átona al principio, tónica al final.

MARIE: Sabrán que se trata de mí.

GUSTAVE: Nadie lo sospechará siquiera.

VI

GUSTAVE: °Debiste disimularlo un poco!

MARIE: Me indicaste que fuera yo misma. Además, el nombre...

GUSTAVE: °Es un nombre ordinario! °Todo el mundo se llama Marie! ¿Qué les hizo suponer que se trataba de ti?

MARIE: ¿El apellido?

GUSTAVE: ¿Y qué más da si se trataba de ti?

MARIE: Les pareció humillante.

GUSTAVE: ¿Humillante? ¡Fue un homenaje!

MARIE: °Mi personaje era idiota!

GUSTAVE: Debo retratar la realidad. (*Pausa.*) Todo es culpa de Samuel, Marie.

MARIE: ¿De Samuel?

GUSTAVE: °Y sus poemas! (*Pausa.*) Robé una copia.

MARIE: Bueno, la devolveremos.

GUSTAVE: No entiendes.

MARIE: Me incriminaré a mí misma. Diré que te forcé a tomarlos.

GUSTAVE: °El punto de comparación, Marie, me tortura! No puedo escribir más de una palabra sin sentirme insuficiente. Escribo un poco, lo reviso, después saco del cajón sus poemas para compararnos, y siempre resulta insuficiente.

MARIE: Cerraremos ese cajón con llave.

GUSTAVE: Debí matarlo, Marie.

MARIE: Doble llave vendría mejor. ¿Matarlo?

GUSTAVE: °Lucía se volvió loca por su culpa y me está volviendo loco a mí también!

MARIE: ¿Matarlo?

GUSTAVE: °Con la indiferencia que se mata a una rata!

VII

GUSTAVE: Toma, deslizarás este telegrama por el quicio de su puerta; anuncia que murió su padre.

MARIE: ¿Murió su padre?

GUSTAVE: Es un telegrama falso, por supuesto.

MARIE: No hay que jugar con esas cosas, es de mala suerte.

GUSTAVE: No seas supersticiosa, Marie. Es el único motivo que lo hará abandonar su casa.

MARIE: ¿Cómo piensas entrar?

GUSTAVE: Forzaré la puerta.

MARIE: Eres muy débil, te romperás los huesos.

GUSTAVE: °Bien, me colocaré en el andador! Cuando salga arrojaré un cartoncillo en el marco de la puerta antes de que la cierre. Estará tan ofuscado que no advertirá siquiera mi presencia.

MARIE: ¿Y cuando sepa que la noticia es falsa?

GUSTAVE: Regresará otra vez a su casa. Y ahí estaré yo, esperando detrás de su puerta. Y cuando entre...

MARIE: Le apuñalará la espalda. Pero casualmente el padre de Samuel sí había muerto esa mañana, así es que nunca regresó.

GUSTAVE: Lo esperé detrás de la puerta durante horas, empuñando un cuchillo sobre los hombros. Hasta que me quedé dormido.

MARIE: Llamó desde la estación de trenes apenas unos minutos después de que le enviaran el telegrama verdadero, provocando que su madre reflexionara sobre la efectividad de la oficina irlandesa de correos.

GUSTAVE: En la noche me despertó el telegrama verdadero golpeándome en la frente. (*Silencio.*) ¿Cómo vivía el vulgar irlandés? Tímidamente crucé el pasillo angosto que llevaba a su habitación. En una esquina estaba un escritorio con una lámpara encorvada. (*Silencio.*) Ojalá nunca hubiera cruzado ese pasillo.

MARIE: Regresó por la mañana. Lo vi descender la calle a través de la brisa matutina. Se detuvo frente a mí, se abrazó a mi cintura y comenzó a llorar. Entra, estás helado.

VIII

En el interior de una tina, pálido y tembloroso, GUSTAVE abraza sus rodillas. Cerca de él, sentada en un taburete, MARIE le moja el cabello con un cuenco.

MARIE: Tu ropa estaba limpia.

GUSTAVE: ...

MARIE: No traías contigo el cuchillo.

GUSTAVE: ...

MARIE: Es importante, Gustave. ¿Recuerdas dónde lo dejaste?

GUSTAVE llora. MARIE le besa la frente.

MARIE: Está bien, mi vida. Está bien.

Remoja una esponja y le talla la espalda.

GUSTAVE: Era hermosa.

MARIE: ¿Hermosa?

GUSTAVE: Godot.

MARIE: ¿Había alguien más allí?

GUSTAVE: Sólo Godot.

MARIE: ¿Y Samuel?

GUSTAVE: Nunca llegó.

MARIE: ¿Entonces no lo mataste?

GUSTAVE: No podía. No me lo hubiera perdonado nunca.

MARIE: ¿Y Godot?

GUSTAVE: Estaba ahí, sola, alumbrada por la única lámpara encendida de la habitación. (*Pausa.*) La dejó ahí a propósito, Marie. Sabía que eso lo salvaría.

MARIE: ¿Una... prostituta?

GUSTAVE: Una obra de teatro, Marie. El jodido irlandés también escribe teatro. Quería que yo lo supiera. Dejé señalado un manuscrito sobre su mesa para que yo lo encontrara. Para joder mi paz para siempre. (*Silencio.*) Y ciertamente maté a su padre.

IX

MARIE: Luego del funeral, Samuel se exilió una temporada en Londres antes de regresar a París. Por esos días Gustave salió del departamento con una máquina de escribir bajo el brazo.

GUSTAVE: Necesitaba tener *Godot* conmigo. Regresé a su departamento con suficiente papel para transcribirla. Ahora podía leerla cada noche para dormir tranquilo. Y podía memorizarla por si llegaba a perderse.

X

MARIE: ¿De qué trata?

GUSTAVE: Bueno hay... dos hombres. Esperando a alguien que nunca llega.

Silencio.

MARIE: ¿Eso es todo?

GUSTAVE: Bueno, sí, pero ellos están debajo de un sauce llorón, ¿sabes?

MARIE: ¿Un sauce llorón?

GUSTAVE: Muy desolador, deshojado.

MARIE: ¿Esperando a alguien?

GUSTAVE: Que nunca llega.

MARIE: ...

GUSTAVE: °Tendrías que leerla, Marie! Es tan... (*se apoya con las manos*) tan... (*no encuentra el término.*) ¿No te angustiaría suponer que estás esperando a alguien que puede no llegar?

MARIE: No.

GUSTAVE: ¿No?

MARIE: Vamos, dejaría de esperarlo.

GUSTAVE: °Mierda, Marie, haz un esfuerzo mental!

MARIE: ¿Quién espera a alguien que no va a venir? Hay que ser de veras tonto.

GUSTAVE: °Es una metáfora, Marie! Una metáfora de... de... ¡todo esto! ¿Comprendes? A fin de cuentas, si reflexionas un poco, la vida no es sino esperar.

MARIE: ¿Qué?

GUSTAVE: La muerte, Marie. Qué otra cosa. Siempre es cuestión de... ¡Mierda, mierda!

MARIE: Tomó su abrigo y salió repitiendo: "°Mierda, mierda!". "A dónde vas", le pregunté desde la ventana, pero él ya iba a media calle, repitiendo: "°Mierda, mierda!".

GUSTAVE: El título estaba inconcluso. Regresé a su habitación para hacer los ajustes necesarios.

MARIE: ¿Esperando a Godot?

GUSTAVE: *Godot* no bastaba.

MARIE: Notará el cambio.

GUSTAVE: Lo encontrará favorable y dejará de buscarle una explicación. Además imité su letra a detalle.

Silencio.

MARIE: Regresó esta mañana.

GUSTAVE: ¿De Londres?

MARIE: Tal vez después de que dejaras su departamento.

Pausa.

GUSTAVE: Bien. Pues qué remedio, un habitante más para París. No debemos darle tanta importancia.

MARIE: No.

GUSTAVE: Me voy a dormir.

MARIE: Es mediodía.

GUSTAVE: °Pues tengo sueño en mediodía!

MARIE: No salió de su cuarto hasta media noche, sólo para repetir que en verdad no tenía mucha importancia que Samuel hubiera regresado. Luego volvió a encerrarse. (*Pausa.*) Jamás hubiéramos imaginado lo que ocurriría esa madrugada.

XI

MARIE: °Gustave! (*Pausa.*) °Despierta, Gustave!

GUSTAVE: ¿Qué pasa?

MARIE: Intentaron matarlo.

GUSTAVE: ¿Qué?

MARIE: Lo apuñalaron en un muelle del Sena.

GUSTAVE: ¿Está muerto?

MARIE: No.

GUSTAVE: ¿Dónde está?

MARIE: Cerca, en el hospital de las mace-
tas rojas.

GUSTAVE: ¿Quién lo hizo?

MARIE: Un vagabundo.

GUSTAVE: ¿Lo aprehendieron?

MARIE: Creo que sí.

GUSTAVE: ¿Crees?

MARIE: Vístete, tienes que ir a verlo.

GUSTAVE: Debí prestar atención, Marie.
Debí adivinar que pasaría algo así.

MARIE: No podías saberlo.

GUSTAVE: Es mi culpa, Marie.

MARIE: No lo es.

GUSTAVE: Debí protegerlo.

MARIE: No te correspondía.

GUSTAVE: °Mierda, mierda, mierda!

Se abofetea el rostro. MARIE lo detiene.

MARIE: Date prisa.

GUSTAVE: Bien.

MARIE: Ofrécele tu ayuda.

GUSTAVE: Sí.

MARIE: Pero apenas después de que se ha-
bía marchado, lo vi de regreso desde la ven-
tana. Venía arrastrando un ramo de flores.

GUSTAVE: Jodidos irlandeses.

MARIE: ¿Cómo está?

GUSTAVE: Tiene un pulmón perforado.

MARIE: ¿Aceptó tu ayuda?

GUSTAVE: El señor Joyce ya se había hecho
cargo. (Pausa.) Y había alguien más ahí: una
mujer.

MARIE: ¿Una enfermera?

GUSTAVE: Suzane. Él la llamaba Suzane,
con cierta... afabilidad.

MARIE: Tal vez sólo sea un pariente.

GUSTAVE: Tal vez.

XII

GUSTAVE: Me parece que ya pasaron demasia-
do tiempo juntos.

MARIE: Es atractiva.

GUSTAVE: ¿Tú crees?

MARIE: Sí.

GUSTAVE: Quizá lo sea, un poco, pero
Lucía, a pesar de que... bueno, sus ojos es-
tán... ¡No me obligues a decirlo!

MARIE: Nos mudamos al cuarto piso de un
edificio cerca de la casa de Samuel, a donde
entonces se había mudado Suzane. Podía-
mos verlos por encima de un par de tejados.

GUSTAVE: ¿Tosió?

MARIE: No lo sé.

GUSTAVE: Es su pulmón, Marie. No sanó
del todo. Creo que debe volver al hospital.

MARIE: ¿Crees?

GUSTAVE: ¡Volvió a toser! ¿Qué hago, Marie?

MARIE: ¿Tú?

GUSTAVE: Esa mujer no hace otra cosa que
tocar el piano. (Pausa.) ¿Qué está haciendo?

Toma su sombrero del perchero.

MARIE: ¿A dónde vas?

GUSTAVE: Salió. (Sale.)

MARIE: Comenzó a seguirlo a todas par-
tes. Pronto nos mudamos al mismo edificio
que ellos, un piso arriba. Cuando ellos no
estaban, Gustave aprovechaba para hacer
pequeños orificios en su techo.

GUSTAVE: (Tendido con una oreja pegada
al suelo.) °Dos estornudos más que ayer! Es
ese jodido piano polvoriento, Marie. Bajaré
a limpiarlo esta noche.

MARIE: Contaba los estornudos. Las veces
que iba al baño. Las veces que...

GUSTAVE: °Lasciva insaciable! ¿Quiere
matarlo? De no ser porque aceité la cama,
Marie, no tendría que pegarme al suelo para
escucharlos.

MARIE: Hasta que una mañana apareció
en los diarios una noticia que debía preocu-
parnos más que la salud de Samuel.

XIII

MARIE: Estoy angustiada, Gustave.

GUSTAVE: ¿Se trata de Sam?

MARIE: Mira. (Le entrega un periódico.)

GUSTAVE: ¿Qué?

MARIE: Los alemanes invadieron Polonia.

GUSTAVE: ¿Qué tiene esto que ver con Sam?

MARIE: Habrá otra guerra, Gustave, lo sé.

GUSTAVE: ¿De qué estás hablando?

MARIE: Los británicos declararán la gue-
rra, y entonces nosotros tendremos que ha-
cer lo mismo.

GUSTAVE: °Por amor del cielo, Marie, deja
de presagiar calamidades! Se trata de un he-
cho sin importancia, no habrá tal guerra.

MARIE: ¿Lo prometes?

GUSTAVE: Por tu madre. ¿Cuántos estornu-
dos esta vez?

MARIE: Ninguno.

GUSTAVE: Bien. Cenemos. (Pausa.) °Una
guerra! Eres siniestra, Marie.

XIV

GUSTAVE: °Lo leíste en algún lado!

MARIE: No.

GUSTAVE: °Mentirosa! ¿Cómo pudiste adi-
vinar que habría guerra?

MARIE: Fue una corazonada.

GUSTAVE: °Un palpito! Vaya.

MARIE: ¿Qué vamos a hacer?

GUSTAVE: Permanecer aquí, tengo un cer-

tificado médico por mi miopía. No seré re-
querido por el ejército.

MARIE: ¿Y yo?

GUSTAVE: No lo sé. Ya te vendrá una cora-
zonada. (Pausa.) Samuel se marchó a Irlan-
da, al menos por él no debo preocuparme.

MARIE: Pero un general que hacía no sé
qué en Londres convocó a todos los ciu-
dadanos franceses a unirse a la Resistencia
para continuar la guerra. Samuel debió es-
cucharlo.

GUSTAVE: °Ni siquiera es francés, Marie!
¿Por qué diablos regresó?

MARIE: "La guerra tiene una finalidad y un
motivo, y todos los ciudadanos franceses..."

GUSTAVE: ¿Memorizaste el discurso?

MARIE: Una parte. Pensé que te impresio-
naría.

GUSTAVE: Sí, Marie, un discurso edificante.

MARIE: ¿Verdad que sí?

GUSTAVE: ...

MARIE: La célula de Samuel fue delatada.
Él y Suzane lograron escapar de su depar-
tamento apenas unas horas antes de que la
Gestapo lo ocupara. Esa noche los encontra-
mos recostados en la banca de un parque.
Gustave fingió no verlos.

XV

MARIE: ¿Gustave?

GUSTAVE: ¿Sí?

MARIE: ¿Eran ellos?

Pausa.

GUSTAVE: ¿Ellos?

MARIE: Samuel y Suzane. En el parque.

GUSTAVE: No lo creo.

Silencio.

MARIE: Es que me parece que eran ellos.
Estoy segura.

GUSTAVE: ¿Sí?

MARIE: Deberíamos ayudarlos.

GUSTAVE: ¿Qué sugieres?

MARIE: No lo sé.

Piensen.

GUSTAVE: Está bien, dame tu abrigo.

MARIE: ¿Qué?

GUSTAVE: Voy a darles tu abrigo.

MARIE: °No!

GUSTAVE: °Entonces se morirán de frío!

MARIE: Pensaba en otra clase de ayuda.

GUSTAVE: ...

MARIE: Invítalos a dormir aquí.

GUSTAVE: Ni siquiera nos conocen.

MARIE: Es la ocasión para que lo hagan.

GUSTAVE: Prefiero darles tu abrigo.

MARIE: No.

GUSTAVE: °Tu maldito abrigo!

MARIE: °Que no!

GUSTAVE: °Inhumana!

MARIE: Preparó riñón de cerdo y tostó un par de hogazas. Con mi abrigo bajo el brazo y una canasta de comida, se dirigió hacia el parque a media noche.

GUSTAVE: Sentí pena por ellos. Samuel y Suzane durmiendo en una banca, como dos vagabundos desamparados. *(Pausa.)* Hubiera sido desalmado no llevarlos a la casa. *(Pausa.)* Pero entonces ocurrió un milagro. Una lágrima recorrió su mejilla hasta oscilar en su mentón. El inmundo irlandés estaba llorando, apretado en una banca de parque con su mujer recostada en sus rodillas. *(Pausa.)* Encima del mío, me puse el abrigo de Marie, y me senté a contemplar su sufrimiento, saboreando el riñón frente a ellos hasta chuparme los dedos. *(Pausa.)* Después de todo lo había perdonado.

XVI

MARIE: Gustave regresó corriendo en la mañana. °Estás sudando!

GUSTAVE: °Como un maldito gordo!

MARIE: ¿Llevas dos abrigos?

GUSTAVE: Fueron a la estación de trenes, Marie. Se marchan.

MARIE: ¿Adónde?

GUSTAVE: No lo sé. Se dirigen hacia el sur. Debo partir con ellos.

MARIE: *(Inconforme.)* ¿Debes?

GUSTAVE: Piensa, Marie. Sin mi compañía estarían completamente desprotegidos.

MARIE: Sabrán arreglárselas solos.

GUSTAVE: Haz mi maleta. Pronto.

MARIE: ¿No sabes qué día es mañana?

GUSTAVE: Miércoles. °No, jueves!

MARIE: Mi cumpleaños.

GUSTAVE: °Por Dios, Marie, puedes dejar de pensar una sola vez en ti!

MARIE: °Nunca pienso en mí! Siempre se trata de ti, de Samuel, o de cualquiera. Yo sólo debo preocuparme por ti. Y... está bien, al fin y al cabo. *(Pausa.)* Voy a preparar tu maleta.

Pausa.

GUSTAVE: Déjalo.

MARIE: *(Ilusionada.)* ¿Vas a quedarte?

GUSTAVE: Yo mismo haré mi maleta. Ya haces demasiado.

MARIE: °Vete mucho al carajo!

XVII

GUSTAVE: Arrastré la maleta hasta la estación y tomé el tren con dirección a Burdeos.

MARIE: Bajé a la calle en busca de Gustave, pero la muchedumbre me arrastró en otra dirección. Entre el gentío reconocí a los Joyce cargados de maletas, y decidí seguirlos. Pensé que debían ir en la misma dirección...

GUSTAVE: Al llegar a Burdeos, Samuel y Suzane se dirigieron al este junto a otro grupo de franceses refugiados.

MARIE: En Zurich supe que me había desviado un poco. Allí me deportaron hacia Irlanda, donde alguien se había enterado que Samuel estaba en un pueblito al este de Burdeos, trabajando en una granja con Suzane.

GUSTAVE: Marie apareció una mañana entre los campos de trigo, sobre una mula tirada por un niño.

MARIE: Nos alojábamos en una pequeña cabaña cerca de la granja que daba asilo a Samuel y Suzane.

XVIII

GUSTAVE: ¿Estuviste en Irlanda, entonces?

MARIE: Sí.

GUSTAVE: ¿Se mantienen neutrales?

MARIE: Hasta ahora.

GUSTAVE: ¿Alguien lee *Ulises* en Dublín?

MARIE: Judfos.

GUSTAVE: ¿Y los intelectuales?

MARIE: Están interesados por un joven checo.

GUSTAVE: ¿Un checo?

MARIE: Kafka, creo.

GUSTAVE: Jamás había oído hablar de él.

MARIE: Escribió algo sobre una cucaracha.

GUSTAVE: ¿Sobre una...! Vaya.

Pausa.

MARIE: ¿Gustave?

GUSTAVE: ¿Qué?

MARIE: El señor Joyce murió.

GUSTAVE: ¿En Zurich?

MARIE: Tenía peritonitis. Lo siento.

Pausa.

GUSTAVE: Consigue riñón de cerdo.

MARIE: Traje de Irlanda. Está sobre la mesa.

GUSTAVE: Bien. Prepara té y hogazas, bien tostadas por...

MARIE: Están junto al riñón.

Pausa.

GUSTAVE: Voy a dormirme.

MARIE: Sí. *(Pausa.)* Sí.

XIX

MARIE: Engullendo riñón de cerdo, hogazas bien tostadas y abundante té, conmemora-

mos a *Ulises* cada 16 de junio durante los tres años que permanecimos en Rousillon, refugiados de la guerra. Por las noches, Gustave entraba en secreto a la granja de Samuel, y tomaba la obra para hacerle pequeñas correcciones...

GUSTAVE: ¿Vergonzoso o... engorroso?

MARIE: Engorroso.

GUSTAVE: *(Corrigiendo.)* Ver... gon... zo... so.

MARIE: Luego las pequeñas correcciones se volvieron cambios radicales.

GUSTAVE: Voy a incluir un personaje, Marie, un muchacho. Será una especie de mensajero.

MARIE: Reescribió el texto cada noche durante esos tres años. Lo tomaba en secreto. Luego lo devolvía antes del amanecer. *(Pausa.)* Cierta noche, recuerdo, lo vi firmarlo con su nombre. Lo colocó sobre la mesa y lo contempló durante horas. Finalmente, poco antes de que amaneciera, borró su nombre y volvió a colocar el de Samuel.

XX

MARIE: ¿Es un radio?

GUSTAVE: Estaba en el granero.

MARIE: ¿Funciona?

GUSTAVE: Hace un rato funcionaba. Los alemanes están perdiendo fuerza.

Pausa.

MARIE: ¿Gustave?

GUSTAVE: ¿Sí?

MARIE: ¿Cuándo terminará todo esto?

GUSTAVE: ¿La guerra?

MARIE: Nosotros y Samuel. ¿Cuándo vamos a dejar de seguirlo?

GUSTAVE: Cuando terminemos de escribir la obra.

MARIE: ¿No está terminada?

GUSTAVE: Requiere detalles.

MARIE: Pero...

GUSTAVE: °Tshhh! *(Logra sintonizar el radio.)*

MARIE: ¿Qué?

GUSTAVE: Buenas noticias, espero.

LOCUTOR: "...Las fuerzas aliadas participaron en la mayor invasión transportada por mar. Cerca de 152 mil hombres cruzaron el Canal de la Mancha a bordo de más de 2 500 barcos hasta las playas de Normandía que fueron tomadas al asalto. Con esto se logró que..." *(El radio pierde la señal.)*

GUSTAVE: ¿Que qué? *(Golpea el radio.)* °Se logró que qué! *(Lo zangolotea sobre su cabeza.)* °Largo, Marie, provocas interferencia!

XXI

MARIE: Entonces una mañana, así como así, terminó la guerra.

GUSTAVE: Los alemanes no soportaron la nieve. Podemos regresar a París.

MARIE: ¿La nieve? ¿Qué tiene eso que ver?

GUSTAVE: Samuel y Suzane van camino a la estación de trenes.

MARIE: ¿La nieve?

GUSTAVE: Los vi salir hace una hora.

MARIE: Nunca oí que la nieve terminara una guerra.

XXII

GUSTAVE: El regreso a París fue desolador.

MARIE: Las fuerzas aliadas habían ocupado las calles de París.

GUSTAVE: Caminamos bajo el Arco del Triunfo junto a un grupo de soldados alemanes.

MARIE: Eran obligados a caminar con los brazos alzados.

GUSTAVE: °Tú no tienes que alzar los brazos, Marie!

MARIE: °Siento lástima por ellos!

GUSTAVE: Los traidores eran atados a postes y ejecutados en público.

MARIE: Otras mujeres simplemente eran obligadas a andar en ropa interior con las cabezas rasuradas.

GUSTAVE: ¿Qué haces Marie?

MARIE: °Le escupo a las traidoras!

GUSTAVE: °Por Dios, Marie, esa mujer tiene cáncer!

MARIE: Las banderas francesas ondeaban por todas partes.

GUSTAVE: Y había un montón de soldados estadounidenses paseando en sus tanques por las calles de París.

MARIE: No importaba quién nos hubiera liberado. Era día de fiesta, al fin y al cabo.

XXIII

Departamento de GUSTAVE y MARIE, un piso arriba del de Samuel y Suzane.

GUSTAVE: °Marie! °Corre peligro!

MARIE: ¿Quién?

GUSTAVE: ¿Quién va a ser? Un soldado americano quiere asesinarlo.

MARIE: Los americanos se marcharon.

GUSTAVE: Precisamente. No hay otra razón para que siga aquí. Los alemanes fueron expulsados, los traidores ejecutados, la Resistencia se disolvió. No he visto a ningún otro soldado.

MARIE: Estará de paseo.

GUSTAVE: No, Marie, está aquí para matarlo.

MARIE: ¿Por qué querría matarlo?

GUSTAVE: Yo qué sé, envidia literaria, sus dramaturgos no tienen remedio.

MARIE: Es absurdo, Gustave.

GUSTAVE: No me da confianza, Marie.

MARIE: Pasaba el día entero vigilando desde la ventana el departamento de Samuel.

GUSTAVE: °Es él!

MARIE: ¿Quién?

GUSTAVE: El americano, en la calle.

MARIE: ¿Dónde?

GUSTAVE: Justo enfrente, ¿lo ves?

Pausa.

MARIE: No.

GUSTAVE: °Está junto a esa enfermera, Marie!

MARIE: ¿El de las flores?

GUSTAVE: Bastardo.

MARIE: Es guapo.

GUSTAVE: Los envían atractivos para mermar sospechas.

MARIE: ¿Lo ves? Se va.

GUSTAVE: Claramente a esperar la ocasión más favorable.

XXIV

MARIE: Sacamos la cama de la habitación y la colocamos junto a la ventana para vigilar el departamento de Samuel. Si Gustave lograba dormirse, despertaba enseguida maldiciendo al americano. Al cabo de seis noches decidió ponerle fin al asunto.

GUSTAVE: Le ondeaba el moño desceñido sobre el hombro. El americano contemplaba distraído el Sena desde un puente desierto en medio de la madrugada.

MARIE: Se levantó en silencio y permaneció de pie frente a la ventana. Luego tomó su sombrero y salió. Después de un rato bajó a esperarlo en la puerta del edificio.

GUSTAVE: Crucé el puente, como un transeúnte ordinario, lenta y desapercibidamente. Al llegar a su lado, me giré con violencia.

MARIE: Lo distinguí al final del callejón a través de la neblina. Venía corriendo apretándose una mano contra el pecho.

GUSTAVE: Le clavé el cuchillo en la espalda a la altura de los pulmones, creyendo que eso bastaría. Pero no fue así.

MARIE: Permaneció un rato frente a la puerta sin decir nada. Pasa, le dije, estás empapado.

GUSTAVE: Cayó al río y braceó hasta la orilla desangrándose. Tuve que arrojarle del puente y nadar hasta él.

MARIE: Calenté agua para la tina.

GUSTAVE: Le tapé la boca hasta hundirle la cabeza en el lodo.

MARIE: Su camisa estaba empapada, cubierta de fango con las mangas arañadas.

GUSTAVE: Marie me esperaba en la puerta del edificio.

MARIE: Temblaba dentro de la tina, mientras yo le lavaba la sangre salpicada en el cabello.

GUSTAVE: Tuve que hacerlo, Marie.

MARIE: Lo sé.

GUSTAVE: Samuel corría peligro.

MARIE: ¿Qué le pasó a tu mano?

GUSTAVE: La mordió el americano.

XXV

MARIE: °Gustave!

GUSTAVE: ¡Mierda! ¿Qué?

MARIE: °Era amante de la enfermera!

GUSTAVE: ¿Samuel?

MARIE: El americano. No quería matar a Samuel, era amante de la enfermera, por eso seguía aquí.

GUSTAVE: Estás especulando.

MARIE: Su marido la desmembró.

GUSTAVE: ¿Había un marido?

MARIE: El carnicero. La destazó, luego colgó su torso junto al de las reses y comenzó a gritar desde la entrada que vendía carne de puta.

GUSTAVE: ¿Vendió algo?

MARIE: °Por Dios! Todos sentíamos pena por él. Cuando llegó la policía se abrazó al torso y se puso a llorar como un niño. Tardaron una hora en desprenderlo.

GUSTAVE: Bien, pues quería matar a Samuel y era amante de la enfermera. Una cosa no obstruye a la otra.

XXVI

GUSTAVE: No he podido dormir en días, Marie.

MARIE: Son los accesos de tos.

GUSTAVE: Es mi mano. Creo que se está pudriendo.

MARIE: Tu mano está bien.

GUSTAVE: °Qué sabes tú de manos podridas!

MARIE: Vela tú mismo.

GUSTAVE: °Se está pudriendo por dentro! Es por el americano.

MARIE: °No tienes nada!

GUSTAVE: Es Dios, Marie. Dios no quiere a los franceses. Nos aborrece. Los americanos son ahora sus predilectos. Obviamente se trata de un castigo, Marie. *(Pausa.)* No dejo de ver el torso de la enfermera girando en la vitrina del carnicero. *(Pausa.)* Y el car-

nicero... ¿Dices que lloraba como un niño? No lo soporto, Marie. Acabaré pudriéndome entero si no confieso.

MARIE: Iré por un cura.

GUSTAVE: No, Marie. Quiero entregarme.

MARIE: Con el cura basta.

GUSTAVE: Quiero recibir mi castigo.

XXVII

MARIE: Cruzamos París entre la bruma de la madrugada hasta la estación de policía. Gustave les mostró su mano como prueba incriminatoria, pero su mano no tenía nada, y nadie comprendía nada.

GUSTAVE: °Es una conspiración para torturarme, Marie!

MARIE: Te harán espacio en una celda.

GUSTAVE: °Deberían ahorcarme en este instante!

MARIE: Lo sometieron a varios interrogatorios. Pero Gustave sólo hablaba de una traición de Dios hacia los franceses.

GUSTAVE: La enfermera está muerta, el carnicero perdió la razón y creen que a ti te manipulo para decir lo que quiero. No hay quien corrobore mi crimen, Marie.

MARIE: ¿Les dijiste dónde ocultaste el cuerpo del americano?

GUSTAVE: Alguien debió removerlo. Dijeron que no había nada.

MARIE: Quizá no estaba muerto.

GUSTAVE: Van a trasladarme a un asilo mental, Marie.

MARIE: Entonces el cerdo de una mujer en Ruán encontró el cuerpo a orillas del río. El americano había flotado desde París. Como la mujer creyó que se trataba de un soldado alemán, dejó que su cerdo rumiara el cuerpo hasta saciarse.

GUSTAVE: °Dios bendiga a ese cerdo, Marie!

MARIE: ¿Dios?

GUSTAVE: Hemos hecho las paces.

MARIE: ¿Cómo supieron que se trataba del americano?

GUSTAVE: Al cerdo no le apetecieron las insignias norteamericanas.

MARIE: El tribunal se reúne a mediados del mes entrante, Gustave, tal vez haya espacio para colocar tu proceso.

GUSTAVE: Que dura dos días.

MARIE: Regresa el jurado con el veredicto.

GUSTAVE: Sólo un reportero.

MARIE: Del periódico local de Ruán.

GUSTAVE: Apenas un joven.

MARIE: “¿Tienen el veredicto?”, pregunta el juez al representante del jurado.

GUSTAVE: “Sí, señorita”, responde levantándose.

MARIE: “Culpable por el cargo de asesinato en contra de...”

GUSTAVE: ¿“Arthur Miller”, como el dramaturgo? ¿Maté al homónimo de Miller?

MARIE: ¿Tienen la sentencia?

GUSTAVE: Sí.

MARIE: ¿Lo indultan?

GUSTAVE: “Pena de muerte, señorita.”

MARIE: °Mierda!

GUSTAVE: Pena de muerte por asesinar a un soldado con nombre de dramaturgo. Subir al cadalso, caer por el escotillón, retorcerse hasta el último aliento.

MARIE: “Pena de muerte”, repite para no sembrar dudas.

GUSTAVE: °Te advertí, Marie, que los jodidos dramaturgos norteamericanos estaban inmiscuidos de una u otra forma!

MARIE: ¿Estás temblando?

GUSTAVE: ¿Lo estoy?

MARIE: No. Sólo es tu mano. Está temblando.

GUSTAVE: Es la maldita podredumbre, se extendió al antebrazo.

MARIE: Tu mano...

GUSTAVE: °No lo digas! Incredula de mierda.

MARIE: Lo trasladaron al piso de los reos de muerte. En la madrugada me avisaron que Gustave se había intentado cortar la mano.

XXVIII

Una celda.

GUSTAVE: Es más doloroso de lo que crees, Marie.

MARIE: Lo sé.

GUSTAVE: Me acobardé. Debí hacerlo de un solo corte preciso.

Silencio.

MARIE: Están montando la obra, Gustave.

GUSTAVE: ¿Qué?

MARIE: *Esperando a Godot*, van a representarla.

GUSTAVE: No está terminada.

MARIE: ¿No?

GUSTAVE: °Te dije que necesitaba detalles!

MARIE: ¿Sí?

GUSTAVE: Tienes que retrasar el montaje, Marie.

MARIE: ¿Yo?

GUSTAVE: Debo corregir el texto.

MARIE: ¿Tú?

GUSTAVE: °Tu madre con una pluma entre las nalgas! Entra a su departamento y trae la obra. Tenemos una llave en la casa.

MARIE: Esa misma noche entré al departamento de Samuel. A la mañana siguiente volví con el texto.

GUSTAVE: Veamos...

MARIE: Lo releí tres o cuatro veces, con un lápiz en la boca que nunca utilizó. (*Pausa.*) No había más correcciones que hacer. (*Pausa.*) Suspiró decepcionado. Luego tomó gravemente el lápiz y lo guardó en su bolsillo, encima de su corazón.

Silencio.

GUSTAVE: ...Bien.

MARIE: ¿La terminó?

GUSTAVE: Eso parece. (*Silencio.*) Bien, Marie, tenemos que ocuparnos del montaje.

MARIE: Pero no existía ningún montaje. Al verlo sumido en la esquina de la celda, con la mano medio mutilada, no supe de qué otro modo animarlo. Y ahora no sabía cómo sostener la mentira. Esperaba que ocurriera un milagro.

GUSTAVE: El viernes mismo, Marie regresó con pormenores del montaje.

MARIE: °Consiguieron un teatro!

GUSTAVE: ¿Cuál?

MARIE: El Babylone.

GUSTAVE: ¿El Babylone? ¿El Babylone!?

MARIE: (*Temerosa.*) ...Sí.

GUSTAVE: Bien. Bien. El Babylone está bien.

MARIE: Y tienen un director.

GUSTAVE: ¿Sabes su nombre?

MARIE: Roger...

GUSTAVE: ¿Blin? (*MARIE asiente.*) Pudo ser peor.

MARIE: Blin encontró un manuscrito de la obra en su buzón. Cuando le dijo a Samuel que quería montar la obra, Samuel le envió otro manuscrito. Blin jamás entendió por qué recibió dos manuscritos y tampoco quiso averiguarlo. (*Pausa.*) Pensé que forzar un poco el milagro, no estaba mal después de todo.

XXIX

GUSTAVE: ¿Tienes el reparto?

MARIE: Sí.

GUSTAVE: ¿Y?

MARIE: Anoté sus nombres. (*Saca un papel fruncido. Lo extiende. Lee.*) Pierre Latour, Lucien Rai...

GUSTAVE: °Quiero saber a quiénes interpretan!

MARIE: ... (*Echa un vistazo al papel. Mira el reverso.*) Lucien... interpretará a Estragon, y Vladimir lo hará... Pierre Latour.

GUSTAVE: ¿Lucien a Estragon? ¡Latour quedaría mejor de Estragon!

MARIE: ...

GUSTAVE: Sigue.

MARIE: Lucky... Jean Martin. Y Pozzo...

(busca) ¿no lo anoté? (Mira el frente:) Ya, aquí está: Pozzo lo hará Roger Blin.

GUSTAVE: ¿¡Blin!?

MARIE: (Rectifica.) Blin, sí.

GUSTAVE: No puede ser.

MARIE: ¿Es malo?

GUSTAVE: °Es tartamudo!

MARIE: No puede ser.

GUSTAVE: Te digo que es tartamudo.

MARIE: Yo misma lo vi ensayando con los demás actores.

GUSTAVE: A distancia. Lo viste ensayando a distancia, pero no lo escuchaste. Estamos jodidos, Marie.

MARIE: Provocaré que un actor se aparezca accidentalmente en un ensayo.

GUSTAVE: No confío en la clase de actor que pudieras conseguir.

Silencio.

MARIE: Tengo miedo.

GUSTAVE: ¿Tú?

MARIE: Estuve leyendo. La caída te rompió el cuello y tardas hasta diez minutos en morir.

GUSTAVE: °Mierda, Marie!

MARIE: Por eso traje esto.

GUSTAVE: ¿Una cuchara?

MARIE: El mango está afilado. Sería menos doloroso si te cortaras la garganta.

GUSTAVE: ¿¡Quieres que me mate!?

MARIE: Con delicadeza.

GUSTAVE: ¡Pérfida!

MARIE: No sentirás nada.

GUSTAVE: Bien. Toma. Hazlo tú.

MARIE: ¿Yo?

GUSTAVE: No vaciles. (Pausa. *MARIE intenta cortar la garganta.*) °Asesina!

MARIE: Me pediste que te cortara la garganta.

GUSTAVE: Para hacerte ver que no era fácil.

MARIE: Sí lo es.

GUSTAVE: Guarda eso.

MARIE: No quiero que te cuelguen.

Silencio.

GUSTAVE: ¿Estás llorando?

MARIE: Perdón. (Se seca las lágrimas.)

GUSTAVE: Olvídalo ya.

Pausa.

MARIE: Me tengo que ir.

GUSTAVE: Sí.

MARIE: ¿Gustave?

GUSTAVE: Dime, Marie.

MARIE: ¿Te dejo... la cucharita?

Pausa.

GUSTAVE: Sí, Marie, déjame la cucharita.

XXX

MARIE: Conseguí que Latour interpretara a Estragon. Milagrosamente Blin dejaba de tartamudear cuando actuaba. Gustave escribía pequeñas indicaciones para los actores que yo tiraba accidentalmente por el escenario para que las encontraran. Hasta que un día se fijó la fecha de estreno.

GUSTAVE: Necesitaba acabar con la podredumbre.

MARIE: Al llegar a prisión para contarle a Gustave, me pusieron al tanto de otra fecha que no quería escuchar.

GUSTAVE: Me metí un trapo en la boca y me coloqué en un rincón.

MARIE: Gustave estaba recostado. Su brazo colgaba desde el catre hasta el suelo, sobre un charquito de bilis seca. Se había cortado la mano. Sobre la bilis, se mecía un muñón vendado.

GUSTAVE: El jodido irlandés, Marie... ¿Está bien?

MARIE: Gravemente metió el rostro entre los barrotes de la celda y repitió con debilidad...

GUSTAVE: Te pregunto que si está bien.

Silencio.

MARIE: Van a estrenar la obra. Les dieron una fecha.

GUSTAVE: ¿Cuándo?

Pausa.

MARIE: A finales de este mes.

GUSTAVE: Bien. Bien. (Pausa.) Estoy hecho una calamidad, Marie. Debo tener el hígado podrido. Dios quiere matarme antes de que suba al cadalso.

MARIE: No habrá cadalso, Gustave.

GUSTAVE: ¿Y de dónde piensan arrojarme?

MARIE: Me pidieron que te convenciera de que no será la horca sino la guillotina la que te romperá el cuello.

GUSTAVE: ¿La horca?

MARIE: La guillotina. Una cuchilla para decapitar...

GUSTAVE: °Sé lo que es una horca, Marie! Es sólo que no me informaron del cambio de procedimiento.

MARIE: Siempre ha sido la guillotina. Pero dicen que te rehúsan a escucharlo.

GUSTAVE: Nunca me dijeron que sería la horca.

MARIE: La guillotina.

GUSTAVE: °Eso dije, la horca!

MARIE: ...

GUSTAVE: ¿Qué?

MARIE: ...

GUSTAVE: ...

MARIE: ...

Silencio.

GUSTAVE: ¿Me cortarán la cabeza?

MARIE: De un tajo.

GUSTAVE: Siempre pensé que moriría ahorcado. Sam así lo hubiera preferido.

MARIE: ¿Sam?

GUSTAVE: ¿No lo recuerdas?

MARIE: ¿Sam?

GUSTAVE: El sauce.

MARIE: ¿Sam tiene un sauce?

Pausa.

GUSTAVE: ¿Leíste la obra, Marie?

MARIE: De cabo a rabo.

GUSTAVE: ¿Qué te pareció Godot?

MARIE: Bien construido.

GUSTAVE: °Godot nunca llega!

MARIE: °Son dos tipos esperando, para qué iba a leerla!

Silencio.

GUSTAVE: Tengo miedo.

MARIE: Yo también. (Silencio.) ¿Y tu mano?

GUSTAVE: No sé.

Silencio.

MARIE: ¿Gustave?

GUSTAVE: ¿Qué?

MARIE: Te dieron una fecha.

GUSTAVE: ¿También?

MARIE: Sí, Gustave.

GUSTAVE: ¿Cuándo?

Pausa.

MARIE: A finales de este mes

GUSTAVE: Igual que a *Godot*.

MARIE: ...casi.

GUSTAVE: ¿Cómo casi? ¿Cuándo?

Pausa.

MARIE: Un día antes.

GUSTAVE: ¿Un día?

MARIE: Lo siento.

GUSTAVE: °Un día, Marie!

MARIE: No pude hacer nada. Intenté todo pero no pude hacer nada.

GUSTAVE: Por supuesto que no pudiste hacer nada. (Silencio.) Jamás sabré si valió la pena, Marie. Todo este... sacrificio. Nunca sabré si valió la pena.

MARIE: Vendré el día de... (Pausa.) Te diré cómo estuvo el ensayo general.

GUSTAVE: ¿Para qué?

MARIE: Pensé que...

GUSTAVE: Vete, Marie. °Fuera! °Largo!

XXXI

MARIE: Y es así como llegamos aquí. Mañana es el estreno de *Godot*. Hoy decapitan a Gustave. (Pausa.) Esta tarde visité nuestro sauce y recordé la mañana que Gustave me pidió que preparara riñón de cerdo para el desayuno. Voy a visitarlo en la noche. Quizá, después de todo, podamos despedirnos.

MARIE: No pude ver el ensayo general. Descubrieron que no trabajaba en el teatro.

GUSTAVE: Te dije que no tenía ningún sentido.

Pausa.

MARIE: Me dijeron que intentaste cortarte el brazo.

GUSTAVE: Pero me quitaron mi cucharita. Igual ya no tenía tanto caso.

Silencio.

MARIE: Leí la obra, Gustave.

GUSTAVE: Vaya.

MARIE: Creo que me di cuenta de algo. Ellos están esperando.

GUSTAVE: Eres muy observadora, Marie.

MARIE: Juntos, Gustave.

GUSTAVE: No dejas de asombrarme.

MARIE: Y no podrían hacerlo el uno sin el otro. Por eso Gogo le dice a Didi...

No lo recuerda. Silencio.

GUSTAVE: ¿Qué?

MARIE: Lo anoté en un papel porque sabía que iba a olvidarlo. (Saca un papel arrugado, lo aplana sobre su muslo. Lee.) Dice... (Pausa.) No entiendo mi letra... Era algo bonito, estoy segura. (Hace un último intento. Desiste.) Lo que intento decir es que dependen el uno del otro, Gustave, por eso cuando piensan colgarse del sauce para matar el tiempo, Didi le dice a Gogo que no quiere colgarse después de él porque acabaría rompiendo la rama siendo más gordo.

GUSTAVE: ¿Y?

MARIE: °Se quedaría solo, Gustave! (Silencio.) Es lo que sucederá conmigo. ¿Qué va a ser de mí sin ti? ¿Qué voy a hacer hoy, después de que mueras? Cada vez que despierto me voy a quedar sentada en la esquina de la cama sin saber qué hacer.

GUSTAVE: °Mierda, Marie! Mañana no, mañana debes mantenerte firme.

MARIE: °No puedo!

GUSTAVE: Tienes que ir al estreno de *Godot*.

MARIE: Voy a colgarme del sauce.

GUSTAVE: Traga riñón de cerdo.

MARIE: ¿Para qué?

GUSTAVE: °Para conmemorar, para lamentarte, qué importa! Que te obstruya la gar-

ganta antes de que llores. No nos sacrificamos para que lo jodas con tus lloriqueos.

MARIE: No.

GUSTAVE: Haz un esfuerzo por no lucir tan fea y ve al teatro. No ocupes el lugar de nadie, permanece de pie al final de la butaca.

MARIE: Sí.

GUSTAVE: Ríete cuando la obra lo amerite, que el público se contagie. Si la gente no entiende el final, comienzas a aplaudir. No de inmediato, dales un aliento.

MARIE: Bien.

GUSTAVE: ¡Mierda, Marie! ¿Ya estás llorando?

MARIE: No.

GUSTAVE: °Estás llorando!

MARIE: °No estoy llorando!

Pausa.

GUSTAVE: Busca a Samuel al final de la función. Procura no abrumarlo. Sólo háblale un poco de nosotros. No de lo que hicimos por él, no debes incomodarlo en su noche.

MARIE: También es nuestra noche.

GUSTAVE: Alguien tiene que sacrificarse, Marie. El menos dotado. Y está bien.

MARIE: ¿Y si pregunta por ti?

GUSTAVE: No va a preguntar por mí.

MARIE: Ya sé, ¿pero y si pregunta?

GUSTAVE: Me disculpas, le dices que no pude ir.

MARIE: ¿Por qué?

GUSTAVE: °Tú sabes por qué!

MARIE: Sí, ¿pero si él quiere saber por qué?

GUSTAVE: Le dices... ¡Cualquier cosa! °Mierda, Marie!, ¿no puedes inventar una excusa? ¡Eres estúpida, estúpida y detestable! Le dices... (Pausa.) °Haz un esfuerzo! Sólo dile... Le dices que... (Silencio.) No sé qué puedes decirle.

MARIE: ...

GUSTAVE: Es sólo una obra de teatro, Marie. Nadie sabrá que nos sacrificamos por ella.

MARIE: Nosotros.

GUSTAVE: Ni siquiera nos pertenece.

MARIE: En secreto.

GUSTAVE: Se terminó, Marie. Quiero que te vayas.

Silencio.

MARIE: ¿Me quieres?

GUSTAVE: No.

MARIE: Insúltame.

GUSTAVE: ¿Para qué?

MARIE: Quiero sentir algo.

GUSTAVE: Se me acabaron los insultos, Marie.

MARIE: °Insúltame!

GUSTAVE: No quiero.

MARIE: Me voy.

GUSTAVE: Bien.

MARIE: ¿Quieres que me quede?

GUSTAVE: No.

MARIE: ¿No quieres que me quede?

GUSTAVE: No.

MARIE: Pídemelo que te ruegue para que me quede.

GUSTAVE: No quiero que te quedes, Marie.

Pausa.

MARIE: Bien, vámonos.

GUSTAVE: ¿Qué?

MARIE: Vámonos.

GUSTAVE: °Jódete, no me fastidies!

MARIE: Bajamos las escaleras...

GUSTAVE: °Cállate!

MARIE: °Y salimos a la calle!

GUSTAVE: °Basta!

MARIE: Entonces caminamos hasta el teatro.

GUSTAVE: Te lo suplico...

MARIE: Ahí está el jodido irlandés. Está sonriendo. ¿Lo ves? El jodido irlandés está sonriendo. Caminamos hasta él. Le tocamos el hombro, él voltea y nos presentamos: "Mucho gusto, jodido irlandés, mi nombre es Marie y él es Gustave. Nos vamos a morir por ti".

GUSTAVE: Tú no vas a morir.

MARIE: ...

GUSTAVE: ...

MARIE: No tienes que agradecerme nada. Nos basta que lo sepas.

GUSTAVE: Yo sí quiero que me agradezca.

MARIE: Cambiamos de opinión. Queremos que nos agradezcas, cerdo.

Rien. Silencio.

GUSTAVE: ¿Puedes quedarte un rato?

MARIE: ¿Quieres?

GUSTAVE: No me lo preguntes, te debe nacer a ti.

MARIE: ¿Gustave?

GUSTAVE: ¿Sí?

MARIE: Quiero quedarme un rato.

GUSTAVE: Está bien.

Silencio.

MARIE: ¿Y ahora qué hacemos?

GUSTAVE: Esperar.

Silencio.

MARIE: Godot vendrá.

Pausa.

GUSTAVE: Godot vendrá.



CUADERNOS DE TEATRO PASODEGATO

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

CATÁLOGO DE PUBLICACIONES

Cuadernos de Dramaturgia Mexicana

- La infamia*, Óscar Liera **1**
- La fe de los cerdos*, Hugo Abraham Wirth **2**
- El jardín de las delicias*, Jesús González Dávila **3**
- Julio sin agosto*, Carmina Narro **4**
- Table Dance*, Víctor Hugo Rascón Banda **5**
- Rompe-cabeza*, Antonio Zúñiga **6**
- Libranos del mal*, Manuel Talavera **7**
- La siembra del muerto*, Sergio Galindo **8**
- El estanque*, Roberto Corella **9**
- El niño y la virgen*, Jorge Celaya **10**
- Un año de silencio*, Rafael Martínez **11**
- Línea de fuego*, Alejandro Román **12**
- Las meninas*, Ernesto Anaya **13**
- El cazador de gringos*, Daniel Serrano **14**
- El velorio de los mangos*, Ángel Norzagaray **15**
- La Nueva Alejandría*, Verónica Musalem **16**
- Acorazados*, Silvia Peláez **17**
- Lula y Perla (Más la justicia)*, Emilio Carballido **18**
- Espinazo*, Juan Tovar **19**
- Bajo tierra*, David Olgún **20**
- Erial de espera*, Gabriela Ynclán **21**

Cuadernos de Dramaturgia para Joven Público

- Lágrimas de agua dulce*, Jaime Chabaud **1**
- El rey que no oía, pero escuchaba*, Perla Szuchmacher **2**
- Curva peligrosa*, Edeberto Galindo **3**
- Se busca familia*, Berta Hiriart **4**
- Mía*, Amaranta Leyva **5**
- Tarta de Manzana*, Silvia Molina **6**
- Pipí*, Jaime Chabaud **7**
- Valentina y la sombra del diablo*, Verónica Maldonado **8**
- Dibújame una vaca*, Amaranta Leyva **9**
- La nave*, José Luis Pineda **10**
- La guerra de Klamm*, Kai Hensel **11**

Cuadernos de Dramaturgia Internacional

- 1** *Himmelweg*, Juan Mayorga
- 2** *Alicia adorada en Monterrey*, Orlando Cajamarca
- 3** *Passport*, Gustavo Ott
- 4** *La mujer de antes*, Roland Schimmelpfennig
- 5** *Siete segundos*, Falk Richter
- 6** *Buenos Aires*, Rafael Spregelburd
- 7** *Historia del fin del mundo*, Víctor Viviescas
- 8** *Los difusos finales de las cosas*, Carlos Enrique Lozano Guerrero
- 9** *Vuélame los sesos*, Juliana Carabali
- 10** *Salón Unisex*, Fernando Vidal Medina
- 11** *¡Bum! o la trágica relatividad de Koltès*, Víctor Hugo Enríquez

Cuadernos de Ensayo Teatral

- 1** *Por una teatralidad menor y Dramaturgia de la recepción*, José Sanchis Sinisterra
- 2** *Carta a un joven dramaturgo*, Marco Antonio de la Parra
- 3** *Interpretar es crear*, Luis de Tavira
- 4** *El teatro del futuro*, José-Luis García Barrientos
- 5** *La palabra alterada y Cinco preguntas sobre el final del texto*, José Sanchis Sinisterra
- 6** *Una conceptiva ordinaria para el dramaturgo criador*, Mauricio Kartún
- 7** *El amo sin reino*, Rubén Ortiz
- 8** *Espacios isabelinos*, Alejandro Luna
- 9** *Teatro comparado, cartografía teatral*, Jorge Dubatti
- 10** *Estructura de la ficción, estado de ánimo*, Raúl Quintanilla
- 11** *Condición sociológica de la puesta en escena teatral*, Bernard Dort

Informes: 5688-9232
difusion@pasodegato.com
www.pasodegato.com



DE CORRESPONSABILIDADES

APUNTES SOBRE POLÍTICA CULTURAL

More Barrett



DERECHO A LA CULTURA

¿De qué se habla cuando hablamos de política cultural? De las decisiones que toma el Estado con respecto a quienes conforman el sector cultural y sus relaciones sociales y económicas. Suena sencillo, sin embargo, se nos olvida que en el marco de esta respuesta nos compete participar a todos los que de alguna manera estamos inmersos en el sector.

Esto significa que todos los creadores de las disciplinas artísticas, los administradores de la cultura (oficial o no), e incluso el público, deberíamos participar en la toma de decisiones del sector en el que trabajamos, de manera que estas políticas públicas respondieran a nuestros intereses y preocupaciones. Creo que una de las preocupaciones más comunes es la de tener la posibilidad de vivir de la profesión artística que hemos elegido (como pintores, bailarines, coreógrafos, dramaturgos, actores, músicos, etcétera), es decir, buscar una integración real de los creadores, hacedores del arte, y la cultura con la vida económica del país; pues, como quedó demostrado en el libro *¿Cuánto vale la cultura?*, de Ernesto Piedras (Conaculta, 2004), la cultura también forma parte del producto interno bruto y no solamente el turismo.

Otra pregunta interesante es por qué no participamos. Porque desconocemos la forma como podemos hacerlo, empezando porque no son iguales los sistemas gubernamentales que rigen las políticas culturales, con lo que quiero decir que a nivel nacional o federal tenemos un Consejo (¿lo es verdaderamente, quiénes lo conforman?), mientras que en los estados de la Federación existen secretarías dedicadas a la cultura, y en algunos estados institutos que dependen de diferentes secretarías —en algunos casos de la Secretaría de Educación Pública, en otros de las secretarías de turismo—, y a nivel municipal también es muy diversa la forma de operar, ya que en algunos municipios hay un solo regidor que se encarga de educación, cultura y deporte, en otros hay direcciones de cultura que dependen de los alcaldes, y en otros más hay institutos municipales de cultura. En fin, ¿a quién te diriges? Lo lógico sería que a la autoridad más cercana, el municipio, el estado o el con-

greso local. Sin embargo, la mayoría de estos puestos son de carácter político y los encargados no siempre están enterados del quehacer cultural ni siquiera por interés personal.

Éste es sólo un acercamiento a la gran confusión que hay en cuanto a quiénes llevan a cabo las políticas culturales, y quiénes las elaboran. En este respecto, también es necesario subrayar nuestra responsabilidad como creadores o administradores de cultura: ¿cuántos de nosotros sabemos y conocemos los planes nacionales y estatales de cultura? Porque se supone que en ellos se plasman



Ilustraciones de Alejandro Cerecero, arquitecto y artista plástico coahuilense.

las políticas, en términos de objetivos y estrategias, que seguirán nuestras autoridades durante su periodo gubernamental, las cuales, además, están basadas en un diagnóstico. No podemos pedir que las cosas cambien si no estamos enterados de lo que actualmente se hace o se planea. Desde este punto de vista, deberíamos por lo menos saber cómo están organizadas las instituciones de cultura y cuáles son los reglamentos o normas que les dan sustento.

Es fundamental conocer los documentos

en los que se consignan los planes de nuestros gobiernos para gestionar los apoyos oficiales que requerimos, o bien para darnos cuenta de que tales proyectos jamás serán objeto de tales apoyos.

Con respecto al teatro, que es el área que nos ocupa, el Plan Nacional de Cultura 2007-2012 dice que su prioridad será la infraestructura, se habla de los teatros de 100 años de antigüedad o más, que serán apoyados para restaurarlos o remodelarlos; mientras que en el área de la promoción y difusión de las artes (que no son una ni la misma cosa) se habla del apoyo a la producción a través de los sistemas de becas, entre muchos temas más.

El tema más acabado de las políticas culturales con respecto al teatro es tal vez el de los derechos de autor, tema por el que luchó el inolvidable Víctor Hugo Rascón Banda, y aun así queda una larga tarea por hacer cuando pensamos en los medios electrónicos de difusión para las obras intelectuales.

Pero qué pasa, por ejemplo, con el tema de los estímulos fiscales para la iniciativa privada que apoye específicamente las artes escénicas, puntualmente al teatro en sus diferentes aspectos, la dramaturgia, la producción, investigación y capacitación. Sobre este punto, los teatristas de Nuevo León —cuyo vocal en el gremio del teatro en Conarte es Mario Cantú— han trabajado muy duro con el Congreso local, presentando una propuesta en la que se sugiere deducir una parte del impuesto sobre nóminas a aquellos empresarios que apoyen al teatro. En este momento no sé en qué va exactamente la negociación con el Congreso de Nuevo León, pero son éstas las iniciativas que deberían discutirse también a nivel federal.

Y ya que estoy hablando de Nuevo León, es importante destacar el trabajo que ha realizado Conarte, que es verdaderamente un consejo en el que, además de los administradores oficiales de cultura, participan dos vocales de cada disciplina artística para decidir sobre los proyectos presentados, y han logrado entender que su sistema de administración cultural no es perfecto sino perfectible, de modo que van adecuando su sistema de trabajo a



la nueva realidad y a las nuevas necesidades. Para muestra un botón: el trabajo de Roberto Villarreal y su equipo al frente del Teatro de la Ciudad y del Festival de Teatro Nuevo León.

El 2 de octubre del año pasado, quienes trabajamos en cultura echamos las campanas al vuelo por la aprobación del derecho a la cultura a nivel constitucional. ¿Pero qué quiere decir eso? Apenas son unos cuantos los estados que cuentan con una ley de cultura que realmente funcione; en muchos casos, las leyes están aún sin reglamentar, por lo tanto se vuelve todo como una lista de propósitos de año nuevo y de buenas intenciones destinadas a llenar primero los cajones y después las bolsas de basura. Creo, pues, que es momento que quienes trabajamos en la cultura de manera independiente propongamos una forma de trabajo más congruente entre los tres niveles de gobierno, para sentar las bases de una verdadera política cultural, en la que el Estado se sitúe más a nivel normativo que de proveedor de los bienes y servicios culturales; en la que se piense más en la cultura como factor de desarrollo y no de ornato.

Las políticas culturales sí pueden ser planeadas por disciplina artística, sin embargo, creo que en este momento estamos a tiempo para diseñar políticas que vayan más allá de una administración y que cuenten con la participación de quienes trabajamos en las diferentes áreas de la cultura. Para ello hace falta que se nos convoque —más allá de las

campañas políticas y de las instituciones— y que nosotros mismos busquemos espacios de reflexión como los que se generan, por ejemplo, en la Muestra Nacional de Teatro o en los festivales y que, además de los foros y mesas de discusión (muchas veces las conversaciones individuales de sobremesa resultan más ricas en contenido), se levanten documentos en los que se recojan conclusiones y se lleven a quienes les corresponde legislar en la materia.

El 30 de julio pasado se reunió en Oaxaca la presidenta de Conaculta, Consuelo Sáizar, con los representantes de cultura de los gobiernos de los estados. En esa reunión habló de la necesidad de integrar una agenda nacional de cultura y una nueva relación entre la Federación y los estados. Entre otras cosas, se refirió a los objetivos de su administración (de los que se habla también en el Plan Nacional de Cultura 2007-2012): diseñar un proyecto de política cultural para el siglo XXI con tres ejes primordiales que son un proyecto internacional, digitalización de museos, sitios arqueológicos y documentos y la puesta en práctica de un sistema de medición de objetivos y resultados.

Cuando acepté escribir sobre este tema, lo hice como un ejercicio de congruencia conmigo misma; debemos participar en la construcción de mejores condiciones de trabajo para todos los creadores. Como dijo la presidenta de Conaculta, es necesario establecer una agenda nacional de cultura, la cual a mi parecer debe comenzar por:

- *en la parte legislativa o normativa*, fortalecer la ley de derechos de autor, facilitar que la Sogem pueda cobrarlos en todos los estados de la República; promover la participación del sector privado buscando mecanismos legales que los estimulen y protejan; replantear la educación artística, buscar que la legislación de cultura tenga un sentido de desarrollo social.
- *en el fomento, promoción y difusión*, que haya un desarrollo, promoción y difusión regionales para disminuir o prorratear costos; trabajar en una descentralización real, buscando que los recursos vengán de los tres niveles de gobierno (como el programa de desarrollo cultural municipal) pero también complementados con



recursos de la iniciativa privada; profesionalización de los administradores de cultura en los estados y municipios; homogeneizar la forma de operar de las instancias culturales oficiales y fortalecer a las de la sociedad civil; desarrollo real de las leyes de cultura estatales y reglamentos municipales. En fin, trabajar desde el fortalecimiento de lo local para acceder a lo global.

Y sí, qué bien que se fortalezca y se fomente el uso de nuevas tecnologías para la producción, conservación y difusión de nuestro patrimonio cultural, pero más importante es saber en dónde estamos y hacia dónde queremos ir con el desarrollo cultural de nuestras comunidades. Por favor, infórmense y participen. ●

MARÍA DEL ROBLE BARRETT ZERTUCHE. Titiritera y fundadora de la compañía Guiñolajax, ha sido directora de Difusión Cultural del ITESM, campus Saltillo (1994-2000), y directora del Teatro de la Ciudad Fernando Soler; ha sido también coordinadora de Artes Escénicas y Festivales del Instituto Coahuilense de Cultura (2000-2004). Actualmente es directora del Teatro Nazas en Torreón, Coahuila.



DERECHO A LA CULTURA

ALGUNAS VARIABLES

ECONOMÍA CULTURAL Y CRISIS

Eduardo Cruz Vázquez

El abordaje del impacto de la crisis económica y de la recesión en el denominado sector cultural, no puede hacerse sólo desde las políticas culturales, con todo lo que ello implica; requiere también del empleo de las ciencias económicas, particularmente de una de sus subdisciplinas: la economía cultural, la cual, por lo demás, ha sido escasamente considerada en los rasgos distintivos de la historia cultural del país.

A continuación se proponen algunos elementos de análisis, mismos que señalan una serie de ausencias conceptuales, de soportes teóricos, de estudios e información, para poder llevar a cabo un diagnóstico integral de cómo la economía cultural se inserta en el aparato productivo y cómo es afectada por un entorno adverso para su desarrollo.

La falta de reconocimiento de la economía cultural tiene numerosas y controvertidas razones. Una de ellas refiere a la noción de *valor*. Si tomamos como punto de partida la etapa posrevolucionaria y el influjo fundamental del proyecto nacionalista, encabezado en buena medida por José Vasconcelos y consolidado por las administraciones priístas, reconoceremos el irrenunciable *valor simbólico* de la cultura en la edificación del país. La permanencia y dominio prácticamente absoluto del mismo hasta nuestros días, dejó de lado, para efectos de crecimiento social, el *valor económico* intrínseco.

Ello se debe de manera crucial a la intervención monopólica del Estado, entendiendo su dominancia en los diferentes niveles de gobierno y para lo cual dispuso y cuenta con un robusto y costoso aparato administrativo para dotar de identidad, de bienes y servicios culturales a los mexicanos. Pero dicho andamiaje también se significa por ser una economía cultural. Variables como asignaciones presupuestales, gasto corriente, empleo-subempleo, remuneraciones, prestaciones sociales, adquisición de insumos, inversión en infraestructura, proveedores, agremiación vía contrato colectivo, *clusters*, productividad y otras más, quedan minimizadas o simplemente borradas ante el impulso generoso del subsidio y la limitada rendición de cuentas.

Ante el "catarrillo" que se convirtió en "shock", se ha generado un mayor, pero no suficientemente sustentado, interés por descifrar tan sólo los efectos que se derivan de los ajustes ("recortes") al gasto (presupuesto) que, vía la Secretaría de Educación Pública, se ha hecho al subsector cultura ("subfunción" le llaman en la Secretaría de Hacienda). Hasta el momento de escribir estas líneas, y salvo los señalamientos del Grupo de Reflexión sobre Economía y Cultura que fue integrado en la UAM-Xochimilco, no se ha puesto en relieve a los muy distintos actores (entre ellos, las unidades económicas) que también son afectadas por la "crisis que vino de fuera".

Nos referimos a otros órganos que proveen bienes y servicios culturales en la administración pública federal (con sus paraestatales) y en el Gobierno del Distrito Federal, en los estados y municipios, en las universidades públicas y privadas, en el denominado tercer sector y a través de servicios profesionales, de micro, pequeñas, medianas

y grandes empresas culturales. Esta enumeración proyecta el vasto y complejo sistema que opera en eso que llamamos sector cultural y sus implicaciones en la economía cultural.

ALGUNAS VARIABLES

1. Es impostergable adoptar para cualquier abordaje de la problemática y perspectivas del sector, las herramientas que brinda la economía cultural. Para lo primero que serviría es para definir qué entendemos y cómo puede constituirse el sector cultural. Estructurarlo y que sea reconocido plenamente con sus diversos componentes en el aparato productivo del país es central para articular políticas públicas en su beneficio y de las miles de familias que viven del conjunto de sus actividades.

2. Dentro de las muchas tareas por emprender, está la de caracterizar el trabajo y el empleo cultural, su conceptualización y las categorías que le constituyen. Sin duda, esto sería posible mediante un censo, el cual permitiría arribar a un mapa de modos de producción e incluso de apropiación del valor simbólico que se le otorga.

3. Al poder aislar el sector de otros, compactarlo y caracterizarlo, se podría analizar el origen y comportamiento de los flujos de capital desde una noción sistémica. Esto se traduciría en conocer los montos de los recursos en cada subsector y diferenciarlos por su naturaleza, facilitando la comprensión de lo que significan para el aparato productivo y entre otras variables, conocer a cabalidad la aportación de la cultura al producto interno bruto.

4. El señalar que una estructuración del sector desde la economía cultural podría ser generador de políticas públicas, significa, de entrada, reconsiderar el rol que juega el Estado, sus niveles de gobierno e instituciones, a efecto de que sin renunciar a sus deberes, desregulen funciones, alienten la creación, la inversión, la productividad y el desarrollo sustentable. Pasa también, por principio de cuentas, por el desempeño que deben tener los capitales de los grandes corporativos. Finalmente, en este apretado panorama de variables, favorecer a las micro, pequeñas y medianas empresas culturales como la mejor (si no la única) alternativa para generar los empleos que demandan las generaciones presentes y futuras.

Dejemos atrás las ataduras simbólicas y alimentemos el debate. ●

EDUARDO CRUZ VÁZQUEZ. Periodista, gestor cultural y ex diplomático, desde hace varios años se dedica al estudio y análisis de la economía cultural y en junio pasado, en tanto asesor de la rectoría de la UAM-Xochimilco, crea el Grupo de Reflexión sobre Economía y Cultura, integrado por doce expertos. Entre sus propósitos está colocar a la economía cultural en la agenda nacional y promover medidas para atender el sector cultural en este periodo de crisis económica y recesión. Los interesados pueden escribir a asesoresencultura@yahoo.com.mx, comunicarse al teléfono 5483-7088, o bien consultar el portal www.uam.xoc.mx, Agencia Xoc de Noticias, que alberga información sobre el quehacer del Grupo.



DE ESPALDAS AL RECEPTOR

Jaime Chabaud Magnus

Amarillo, del grupo Teatro Línea de Sombra, por ejemplo, me parece una de las investigaciones escénicas más audaces y mejor lograda de los últimos años, en tanto cristaliza los sueños de muchos creadores *avant-garde* mexicanos..., pero bien, muy bien. El espectáculo es conmovedor, abarcador, intenso y provoca en el público

sensaciones inusitadas que podrán gustarle o disgustarle, pero de ninguna manera lo dejarán indiferente y, por sobre todas las cosas, *lo hacen partícipe* del código signifiante de la obra. Es decir: no lo dejan fuera, le prestan los juguetes para penetrar en lo que se muestra (conste que no digo "lo que pasa") y así *le permiten vivir una experiencia estética completa*. Otro trabajo que podemos considerar hermoso y que comparte con el espectador, a pesar del rango de anomalía que se le pueda atribuir, es *Asalto al agua transparente*, de Lagartijas Tiradas al

Sol, también hasta hace poco en cartelera. Teatros post-, post-post- o post-post-post-dramáticos, ¿a quién le importa? Con mayor o menor figuratividad (eso que antes se llamaba "anecdótico o no anecdótico")

con dramaticidad grado cero o casi, diegético o con dramaticidad combinada con lo diegético, liminal, fronterizo, no representacional, realista o quién-sabe-en-qué-chingada clave, pero eficaces en su transmisión con el receptor.

Sin embargo, algo podrido hay en la minúscula Dinamarca teatral mexicana. Bueno, podríamos decir que muchas cosas, pero qué pasa con aquellos que ya encontraron el Santo Grial de la teatralidad, los *in*, los vanguardistas, los chingones que miran por encima del hombro y descalifican a los que no comparten su manera de hacer teatro aunque éstos no se comporten igual de prepotentes y descalificadores con ellos. ¿Qué pasa? Sí, a los demás los *hacen sentir* que son dueños del Santo Grial, pero ni siquiera lo prestan, no dejan que nadie lo vea, ni sus despreciados colegas y, peor, tampoco el público que lo vive con el bostezo y con ese frustrante sentimiento de que le han dado la espalda, de modo que se lo pensarán dos veces antes de regresar al teatro.

Pero eso no es lo peor de todo. Solicitan los espacios institucionales a los que tienen derecho, con la promesa de que tienen un público cautivo, de fans, y cuando éste se ausenta y resultan un fracaso, la respuesta es "a mí me vale madre el espectador" o "yo no trabajo para él". La escena vanguardista de muchos otros países no se plantea el trabajar de espaldas al receptor, nunca (al menos no en lo no poco que yo conozco) como premisa. Cuando el acto creador se instala en el reino de Onán y no pretende (falso) ser compartido por la colectividad, habría que preguntarse si aquello no debería quedar-

Cuando el acto creador se instala en el reino de Onán y no pretende (falso) ser compartido por la colectividad, habría que preguntarse si aquello no debería quedarse para el goce exclusivo del propio creador sin ocupar espacios y dineros públicos. Eyacular sobre la tierra es menos divertido que con alguien más. Ante espectáculos que no le dan las reglas internas de su juego al receptor, siempre surge la sospecha sobre las capacidades de construcción de sus realizadores.



La falta de rigor sobre nuestros escenarios, que muchos especialistas y creadores han enunciado en distintos foros, encuentros y publicaciones —y de la que se lleva años hablando— es una manera de negarle a la población el derecho de acceso a la cultura.



DERECHO A LA CULTURA

se para el goce exclusivo del propio creador sin ocupar espacios y dineros públicos. Eyacular sobre la tierra es menos divertido que con alguien más. Ante espectáculos que no le dan las reglas internas de su juego al receptor, siempre surge la sospecha sobre las capacidades de construcción de sus realizadores.

Ahora bien, existe el reverso de la moneda, al que, quizá por costumbre, dejamos pasar con más ligereza. No hablemos del teatro comercial que el público compra por distintas razones como un producto de consumo. Ése no tiene salvación para esta reflexión. Dentro del teatro que consideramos de arte o cultural, en buena parte de las producciones, el teatro *no sucede*, se ausenta, y se produce el mismo efecto de no compartir con el público una experiencia artística completa. Éste sale de la sala con la sensación —si se engaña— de haber adquirido un estatus de refinamiento o de pátina cultural que lo distingue. Y si es sincero, el demonio del aburrimiento lo hará dudar de su elección teatral para la próxima vez que se acerque a la cartelera.

El teatro “tradicional”, canónico, suele vivir una agonía quizá peor a la del que busca un lenguaje en sus fronteras: la costumbre y la aceptación —per se— de que se inscribe en el rubro de “alta cultura”. Así se reproduce al infinito en un saber hacer ausente de retos y de renovación dentro de la misma tradición. Se vuelve un teatro mentiroso y carente de magia que igual se consume por prestigio social, pero que de ninguna manera altera emocional o intelectualmente al receptor.

¿Por qué no sabemos medir, por ejemplo, cuando extenuamos la paciencia del espectador con escenas parasitarias que alargan nuestros montajes? Y eso aplica para cualquier lado de la calle. Existe una especie de noción que intenta justificar nuestra incapacidad de síntesis, de pulso para entender el ritmo, y que se traduce al final en un desprecio por el receptor.

La falta de rigor sobre nuestros escenarios, que muchos especialistas y creadores han enunciado en distintos foros, encuentros y publicaciones —y de la que se lleva años hablando— es una manera de negarle a la población el derecho de acceso a la cultura. En Buenos Aires, con teatros llenos, los teatreros se quejan de la falta de público. Hablan de que éste no crece porque el que existe se recicla de sala en sala. Ya quisiéramos en México tener ese público asiduo, constante, conocedor. Hemos hecho un buen trabajo en espantarlo de las salas y en negarle la posibilidad de enamorarse de lo que hacemos. Negarnos las preguntas básicas sobre la recepción de nuestros espectáculos, aunque sea por pura curiosidad e investigación, no sólo es negarle un derecho al receptor, termina siendo un suicidio porque entonces tienen razón los que piensan que el teatro no es necesario. En tanto no nos hagamos responsables y asumamos la parte de responsabilidad que nos toca, que no nos sorprenda que la sociedad no defienda la cultura.

Si hoy el teatro le habla a la inmensa minoría, deberíamos salir a la caza de la misma.

J A I M E C H A B A U D M A G N U S. Dramaturgo, pedagogo, investigador y periodista.

➤ *Amarillo*, realización del grupo Teatro Línea de Sombra con base en una idea original de Jorge Vargas. © Roberto Blenda.



▼ *Asalto al agua transparente*, del colectivo Lagartijas Tiradas al Sol. © J. J. Carreón.

LA LEY DE TEATRO EN COLOMBIA:

Luz Nohemy Ocampo Alomia

Una ley con letra muerta

Afrontando muchas dificultades, en diciembre de 2007 fue aprobada la Ley de Teatro en Colombia. Dicha ley fue iniciativa del representante a la Cámara y hombre de teatro Venus Albeiro Silva, del partido Polo Democrático, quien lideró su trámite en el Congreso de la república.

Esta ley surge como mecanismo de visibilización del teatro, avallada por quienes en el contexto social y cultural del país, reconocían como una amenaza la tendencia que desde la institucionalidad se viene implementando con el fin de circunscribir, bajo el concepto de "industrias culturales", toda la actividad cultural y artística, incluida la teatral.

Venus Albeiro Silva describe la Ley de Teatro en Colombia como:

"Una herramienta que va a hacer que el Gobierno y el Ministerio de Cultura apoyen al teatro de manera oficial y presupuestal. También va a estimular a los grupos, incentivar la producción teatral, sobre todo la nacional, que era una de las críticas en todos los congresos de teatro." [...]

La Ley de Teatro Colombiano reúne una variada reglamentación en torno a la formación, práctica, promoción y difusión de las artes escénicas en el país. Tras su promulgación, quedará oficializado el Programa de Salas Concertadas, programa del Ministerio de Cultura que apoya financieramente a 80 salas en el país que, según el representante Silva, "dependían de la buena voluntad del mandatario". Desde ahora las salas contarán no sólo con el apoyo presupuestal del Ministerio de Cultura (que viene realizándose desde 1990), sino con el apoyo económico de los municipios y departamentos donde se encuentran las salas.

La Ley también crea el Festival Nacional de Teatro, que se llevará a cabo cada dos años con presentaciones previas en municipios, para luego terminar en un "gran Festival Nacional en una ciudad del país". Así mismo, establece la Escuela Nacional de Arte Dramático, que queda en manos del Ministerio de Cultura, y la cátedra escolar de teatro, que deberá ser implementada en menos de un año por el Ministerio de Educación en escuelas y colegios públicos.

Por último, la Ley de Teatro fija un sistema de estímulos y apoyos a artistas del sector, formalizando que aquellos maestros reconocidos nacionalmente puedan acceder a un seguro de vida, uno en salud y un auxilio funerario. Además de estímulos monetarios adicionales a Festivales de Teatro de amplia trayectoria como el Festival Latinoamericano de Teatro de Manizales y el Iberoamericano de Bogotá, entre otros.¹

La Ley de Teatro fue objetada por el Ejecutivo y luego por la corte constitucional en su trámite. Tampoco contó con el ánimo suficiente ni con el aplauso unánime de los teatreros y grupos representativos del país. Sin embargo, una vez superados los trámites legales se esperaba que fuese reglamentada, de modo que contara con un marco para su aplicación y operatividad, pero quedó desprovista de un componente que le era sustancial: el Fondo de Teatro, lo que en la práctica la dejó inútil y carente de estímulos para su aplicación.

Paradójicamente, ha surgido por iniciativa del Ejecutivo, a través del Ministerio de Cultura, un nuevo proyecto de ley denominado Ley

¹ Juan Camilo Maldonado Tovar, "Historia de una ley en tablas", *El Espectador*, 7 de noviembre de 2007.

> *La procesión va por dentro*, de José Domingo Garzón. © Sandra Zea.



DERECHO A LA CULTURA:

su motivación es la vocación militante por el teatro desprovista de intereses comerciales, es decir, se realiza la actividad creativa con un criterio de interés público.

Los grupos teatrales del país avanzan en el fortalecimiento de sus procesos de gestión cultural y mejoran su infraestructura operativa y administrativa en procura de la sostenibilidad de sus procesos creativos y de divulgación. Esto los ha posicionado como interlocutores válidos para obtener el apoyo y el reconocimiento del Estado colombiano.

Es deber y mandato constitucional procurar que estos apoyos y reconocimientos se mantengan y sean sostenibles y significativos para el sector de las artes escénicas, a través de las instituciones públicas culturales y, en particular, del cumplimiento y la aplicación efectiva de la Ley de Teatro, que aunque vigente requiere ser reanimada y puesta en marcha para dejar de ser... **letra muerta.** ●

Cali, Colombia
Agosto de 2009

LUZ NOHEMY OCAMPO ALOMIA. Directora ejecutiva del Teatro Esquina Latina.



Alicia adorada en Monterrey, de y dir. de Orlando Cajamarca, compañía Teatro Esquina Latina (2003). © Karolina Grisales.

del Espectáculo Público en las Artes Escénicas (LEP), que actualmente cursa trámite en el Congreso de la República.

Debido al desconcierto que este proyecto de ley ha suscitado en el sector teatral del país, la Dirección de Artes del Ministerio promovió una serie de mesas de trabajo con los distintos sectores involucrados. Cabe destacar que en dichas mesas de trabajo participan: representantes de los empresarios del espectáculo, gerentes de industrias culturales, algunos representantes de las artes escénicas, y funcionarios de la institucionalidad pública cultural, entre otros.

Esta nueva iniciativa de proyecto de ley confirma que lo que está en juego en el marco de la legislación para las artes escénicas en Colombia, es el tema de las "industrias culturales" al equiparar, por ejemplo, la creación y la divulgación teatral experimental con las súper producciones artísticas de carácter comercial.

Desde el análisis económico, la perspectiva de que las artes escénicas se conviertan en industrias culturales es ilusoria, y más para quienes ostentan y defienden el carácter experimental de sus grupos y proyectos artísticos.

A la actividad teatral experimental, por ejemplo, la acompañará siempre la brecha entre los costos y los ingresos resultantes de sus espectáculos: mientras los costos se incrementan permanentemente, éstos no pueden ser compensados por un aumento proporcional o equivalente de los ingresos resultantes por la venta de funciones o de taquilla. ¿Les ocurrirá lo mismo a los grandes empresarios de espectáculos en vivo? Por supuesto que no.

El sector teatral se ha visto abocado a probar con "datos y cifras económicos", tal como lo requiere el concepto de industria cultural, la validez de su actividad, sin tener en cuenta que las artes escénicas por definición corresponden al sector preindustrial. Es importante aclarar que muchas de las pequeñas salas de teatro independiente existentes en el país, han sido el resultado de la iniciativa privada y

El solar de los mangos, de y dir. de Orlando Cajamarca, compañía Teatro Esquina Latina (2008). © José Antonio Arana.

FOMENTO DE LA ACTIVIDAD TEATRAL INDEPENDIENTE: LA EXPERIENCIA ARGENTINA

Alejandro Robino*

El propósito de estas palabras no es otro que compartir la experiencia argentina desde mis propias vivencias como autor, director, docente teatral y abogado, sin que ello implique indicar un modelo o rumbo a seguir. Los sitios de internet sugeridos no son más que una forma de remitir a la fuente intentando eludir lo farragoso y brindando al mismo tiempo una herramienta de ampliación y verificación de lo aquí expuesto.

La primera dificultad para abordar esta temática es definir la actividad enunciada como "teatro independiente" (en otras latitudes se denomina "de arte" o "de grupo"). Lo haré por descarte, diré que "teatro oficial" es aquel generado, producido, por el Estado en ámbitos propios, donde el criterio artístico está atado al de los funcionarios de turno; que el denominado "teatro comercial" es aquel generado por un productor con capital privado a riesgo propio, cuyo criterio artístico está ligado a las posibilidades de lucro; por último, el llamado "teatro independiente" es aquel autoproducido por los artistas, quienes son dueños del criterio artístico. Esta división es útil a los fines de la individualización del sector, pero no existe como tal de manera pura, ya que mediante los subsidios el Estado es veladamente el productor mayoritario o el espectáculo producido por un grupo es tomado por un productor comercial para llevarlo

de gira o relanzarlo. Conjuntamente, sucede que los integrantes de un grupo, de manera paralela o alternativa, forman parte de elencos oficiales y/o comerciales. También sería justo decir que este sector de la actividad teatral que estoy delimitando es la suma del "teatro off" y "teatro independiente", que aunque en apariencia son similares, un abismo filosófico los separa.

En el primero, el artista se autoproduce porque no tiene forma de inserción en el teatro oficial y/o comercial. Pero esta actividad es vivida como una sala de espera (las más de las veces crónica) en donde aguardan el acceso deseado. En el segundo, el artista entiende que el grupo, la cooperativa o la sala (a veces las tres cosas juntas) son su forma de vida artística y económica. Hecha la disquisición intentaré dar un semblante de las políticas de fomento hacia el sector que el Estado argentino lleva adelante —aunque sería más preciso decir los estados de la Argentina, ya que se da una sumatoria de estados municipales incluidos en los estados provinciales, a su vez incluidos en el Estado nacional.

A nivel municipal, no podemos determinar un denominador común, ya que conviven municipios pobres y ricos, densamente poblados con escasamente poblados, con actividad teatral arraigada y con actividad teatral incipiente o nula. Lo que sí podemos averar es que desde cada dirección de cultura municipal se atiende la inmediatez de la problemática de los grupos y salas, generalmente con apoyo no dinerario (confección de

programas, pasajes, por ejemplo). El apoyo es variable en este estamento estatal, pero siempre es puntual y coyuntural.

A nivel provincial las políticas son tan disímiles como las características económicas, poblacionales y culturales de las 24 provincias que integran la República. Citaré dos ejemplos de provincias en las cuales desarrollo mi actividad como docente, autor y director. En la provincia de Chubut (www.chubut.gov.ar) en la Patagonia, con una superficie de 224 686 km², una población de 537 403 habitantes y una densidad poblacional de 2.05 hab/km², este vasto territorio posee cinco salas de teatro independiente distribuidas en cuatro ciudades (Trelew - 2 -, Pto. Madryn, Rawson y C. Rivadavia) y entre 12 y 15 grupos en toda la provincia (abarcando las ciudades que no poseen salas). La provincia carece de legislación específica y la acción de la Secretaría de Cultura Provincial mucho se parece a lo antes descrito en el ámbito municipal.

En la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, el distrito más rico del país, con una superficie mínima de 200 km², una población cercana a los 3 millones de habitantes, una densidad poblacional de 13 679.60 hab/km², una media de 400 espectáculos de teatro de grupo en cartel y una estimación de alrededor de 170 salas independientes en funcionamiento regular (estimación hecha mediante los registros de distintas instituciones de apoyo a la actividad) y un número similar de espacios sin habilitación, cuenta con una legislación específica en la materia consistente en dos normas, a saber:

La Ley de Protección del Teatro (ley 159/99)** que da origen a Proteatro (www.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/teatro), institución dependiente de la Secretaría de Cultura de la ciudad cuyo objetivo es la protección y fomento de la actividad teatral no oficial de la ciudad de Buenos Aires. Otorga ayudas económicas a salas y grupos teatrales, estos últimos pueden ser estables o eventuales. Está conformada por un directorio compuesto por un director ejecutivo, un director administra-

** La legislación citada, puede consultarse de manera completa en: <http://legislacionteatral.blogspot.com/>

* Referencias del autor: www.autores.org.ar/ arobino

Lomenaje, de Cirulaxia Contra Ataca, dir. de Elena Cerrada (2008). © Javier Cerrada.





DERECHO A LA CULTURA



La decisión, de y dir. de Alejandro Robino, con el grupo Metateatro (2008). Foto cortesía de A. Robino.

tivo y ocho directores designados por concurso público de oposición y antecedentes. Si bien exhibe un minimalismo burocrático digno de imitar, el presupuesto del que dispone (un monto fijo dotado por el Poder Ejecutivo) es escaso para la cantidad de salas y grupos a la que está destinado abastecer, por lo que las sumas que otorga son exiguas y cubren un porcentaje minoritario del emprendimiento para el que fueron solicitadas. Sin embargo, la presencia de su sostén es generalizada en salas y espectáculos, que generalmente suman subsidios de otras entidades a sus producciones.

La otra ley que posee la ciudad es la Ley n° 2264** de Mecenazgo (www.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/mecenazgo), la cual consiste en la derivación de contribuciones fiscales de terceros para un proyecto cultural. La ley abarca todas las disciplinas artísticas y tiene escasísimo alcance en los grupos de teatro independiente, que hacen su actividad en salas de capacidad reducida, ya que las empresas, a la hora de comprometer montos, prefieren hacerlo con espectáculos de mayor repercusión, obteniendo la velada ventaja mediante este recurso de obtener fondos del fisco para publicidad.

A nivel nacional dos instituciones fomentan la actividad. Una de forma no específica, el Fondo Nacional de las Artes, y otra de manera específica, el Instituto Nacional del Teatro.

El Fondo Nacional de las Artes (www.fnartes.gov.ar) fue creado en 1958 (Decreto de Ley n° 1.224/58)** con el objeto de instituir un sistema financiero para prestar apoyo y fomentar las actividades artísticas literarias y culturales de todo el país. Su actividad abarca todas las disciplinas artísticas y consiste en el otorgamiento de becas, subsidios, créditos, así como la organización de concursos. Esta tarea multidisciplinaria implica un recortado presupuesto para lo referente a la actividad teatral.

El Instituto Nacional del Teatro (www.inteatro.gov.ar), en cambio, tiene un presupuesto exclusivo para la actividad teatral. Creado por la ley 24.800** en 1997, marca un antes y un después en la actividad teatral independiente, en especial fuera de Buenos Aires. Dotado por la ley de un presupuesto autárquico conformado por los aportes del 8% de lo recaudado por el Consejo Federal de Radiodifusión (entidad recaudadora de las contribuciones de radio y televisión) y un porcentaje del impuesto a los premios de la Lotería Nacional. Su gobierno está integrado por un Consejo de Dirección formado por: a) el director ejecutivo del Instituto Nacional del Teatro, designado por el Poder Ejecutivo; b) un representante de la Secretaría de Cultura de la Nación; c) un representante del quehacer teatral por cada una de las regiones culturales argentinas, uno de los cuales será elegido por sus pares del Consejo de Dirección como secretario general del mismo; d) cuatro representantes del quehacer teatral elegidos a nivel nacional sin especificación territorial. A excepción del director ejecutivo y el representante de la Secretaría de Cultura de la Nación, la duración en el cargo de los miembros del Consejo será de dos años y no es posible su reelección inmediata o consecutiva sino con el intervalo de un periodo.

Los representantes provinciales de las regiones culturales son designados mediante un concurso público de antecedentes y oposición convocado específicamente para cubrir dichos cargos. Los representantes provinciales seleccionados eligen, entre ellos,

al representante regional. Los representantes del quehacer teatral deben ser avalados por alguna de las instituciones reconocidas que actúan dentro del marco del quehacer teatral, tales como: Asociación Argentina de Actores, Asociación de Empresarios Teatrales, Asociación de Teatros Independientes, Sociedad General de Autores de la Argentina (Argentores), entre otras. Todos los integrantes del Consejo de Dirección deben poseer idoneidad y antecedentes profesionales que los acrediten para el cargo. Los cargos de representantes provinciales y regionales son ad honorem.

Es innegable que la creación del INT generó un salto cuantitativo significativo en la actividad teatral independiente. Apertura de salas, equipamiento de las nuevas y las ya existentes, sostén de la actividad grupal que permitió una continuidad de la actividad y sostenimiento de la producción, son logros que puede exhibir de manera incontestable.

En cambio, el salto cualitativo aún está pendiente. Desde su inicio a la fecha, el número de grupos autogestivos no ha crecido, así como tampoco la incidencia de los grupos en la totalidad del panorama teatral. El Estado, a través del INT, más que un fomentador ha pasado a ser el gran productor de una actividad que de ese modo perdió independencia, ganó recursos, pero no incrementó su calidad. La impermeabilidad a estas críticas obedece a que el INT troca en parte sus objetivos iniciales contenidos en la ley por otros endogámicos provenientes de la gestión. A decir de Platón, la democracia, el gobierno de los representantes del pueblo para el pueblo, degenera en demagogia cuando es el gobierno de los representantes del pueblo para sí mismos —y sus amigos, cabría agregar.

Estos efectos no deseados corresponden a instancias jurídicas, políticas y culturales distintas y concatenadas. En el caso de las instancias jurídicas: la ley establece un sistema de gobierno institucional de tipo cooptativo, piramidal, propio de la iglesia o el ejército. Los representantes provinciales nombran representantes regionales, pero los primeros son elegidos por los jurados elegidos por los segundos. De manera tal que en la práctica ningún cardenal nombra a un obispo díscolo. Esta cuestión se sanearía simplemente eligiendo por el voto de la comunidad teatral (que ya

se encuentra empadronada en el registro teatral nacional). Otra cuestión a sanear en la ley es que el cargo de representante sea ad honorem, ya que para llevarlo a cabo de manera idónea requiere de una ocupación de tiempo completo. Esto genera, en el mejor de los casos, un salario encubierto a través de viáticos y no permite acceder al cargo a quienes con la capacitación e imaginación necesaria, con honorarios legítimos, se postularían. Otro asunto importante a modificar en la ley es la periodicidad en el cargo que, por la propia actividad y la prohibición de recibir ayuda del propio instituto, aleja al representante de su actividad teatral. Sin embargo, es un hecho que hay representantes que hace 12 años que están ejerciendo el cargo sin perspectivas de que lo abandonen. Tal vez sea un exceso de filantropismo pero igualmente merecen un descanso. Lograr el mandato por vez única implicaría la destrucción del sentido corporativo de la institución, que no fue lo deseado por los legisladores.

En cuanto a la fiscalización, por las características de la actividad, si la ley exigiera la publicidad del presupuesto y la ejecución presupuestaria de forma verdaderamente accesible (por ejemplo su publicación en internet) de manera trimestral, dotaría a la comunidad de una formidable herramienta de inspección y responsabilidad.

Por último, la ley podría generar la creación del Congreso Nacional de Trabajadores del Teatro Independiente, cuya realización se podría desarrollar durante las fiestas zonales, provinciales, regionales y la fiesta nacional que se llevan a cabo, efectuando las respectivas asambleas de manera paralela en el horario vespertino. De este modo, su realización no implicará costo adicional alguno y podrá realizarse anualmente, con una enorme profundización de la democracia real en el sector.

Las cuestiones políticas son (o serían) más fáciles de implementar, ya que no dependen de la aprobación del Congreso Nacional para modificar la ley, sino de la decisión del Secretario de Cultura en turno. Referirme a ellos excedería el propósito de esta nota,** pero enunciaré los criterios generales que

*** La ampliación de estos conceptos puede leerse en: <http://politicateatral.blogspot.com/>

debieran regir: educación continua, integración regional y latinoamericana, crecimiento cualitativo y conversión de la actividad *part time* en tiempo completo a través de la profesionalización autogestiva.

En cuanto a las razones culturales, son el meollo de la cuestión, ya que las mismas exceden al INT y abarcan todo el abanico hasta aquí descrito.

¿Se busca subsidio para hacer una obra o se busca una obra para obtener un subsidio? La respuesta debiera ser clara y contundente, y en lo formal estoy seguro de que el coro de respuestas tronará al unísono. Más la realidad indica cuestiones bien diversas. Con las fechas de cierre de las presentaciones ante las entidades subsidiarias, arrecian los pedidos de obra con el único requisito de que se adecúen a las posibilidades de producción que el mencionado beneficio otorga. Así llegan mails del tipo: *busco obra para tres actrices que no necesite escenografía*. Ni tanto ni tan poco. Hay muchísimos artistas que tienen algo para decir, que lo gestan y recurren al subsidio como legítimo apoyo a su creación artística. Pero la cultura del subsidiado existe y es un efecto no deseado a combatir.

¿Se busca un subsidio para ayudar a mantener una sala o se fuerza la conversión de un espacio de actividad pedagógica y ensayo en una sala para obtener un subsidio? La realidad indica ambas cosas, y la segunda es posible ya que no se torna requisito indispensable para subsidiar una sala que sea autosustentable, al menos en teoría. Una sala de 25 butacas es inviable económicamente. La pregunta que debiera hacerse es en qué casos el Estado debe subsidiar y en qué casos no, ya que no es lo mismo 25 butacas en la sala única de un pueblo de 2 000 habitantes, alejado de grandes centros urbanos, que 25 butacas en una sala de ensayo reacondicionada en la ciudad de Buenos Aires, rodeada de otras diez salas a la redonda.

¿El teatro de grupo alberga artistas que se consideran trabajadores o sólo artistas? De esta respuesta dependerá qué cosa se subsidia y si se hace de manera directa o indirecta (subsidio a la sala y la generación del



✓
Minetti, de Thomas Bernhard, dir. de Carlos Ianni, CELCIT (2009).
© Soledad Ianni.

espectáculo o a la taquilla, o alguna forma mixta). Hoy se subsidia la producción, pero el verdadero obstáculo se encuentra en la difusión y distribución del espectáculo, lo cual es indispensable para tomarlo remunerativo para sus integrantes. ¿Los sistemas de otorgamiento de subsidios debieran ser evaluativos (a través de jurados) o sistemas objetivos (a través de requisitos)? Si los subsidios abarcan el 100% de un emprendimiento, ¿por qué causa éste queda en manos privadas? ¿Crea la adecuación al subsidio una estética? Si la sustentación de salas y espectáculos depende de los subsidios mayoritariamente, ¿podemos seguir hablando de teatro independiente?

La comunidad teatral argentina se debe un debate profundo sobre estas cuestiones, que necesariamente derivarán en rectificaciones y ratificaciones de las políticas de fomento llevadas a cabo en esta incipiente democracia.

Que el lector no crea encontrar en estas preguntas una posición contraria al otorgamiento de subsidios. Considero estas herramientas muy útiles, pero para que lo sigan siendo, es importante revisar lo actuado y reorientar lo necesario para que efectos no deseados no desvirtúen las políticas trazadas.

Este panorama es incompleto, apretado y subjetivo, pero contiene la mejor buena voluntad de transmitir esta experiencia de políticas de fomento teatral de la manera más honesta, con el afán de que algo de todo esto a alguien pueda servirle. ●

ALEJANDRO ROBINO ha escrito más de diez obras teatrales de diversa suerte, algunas de las cuales han sido editadas y estrenadas en Argentina, España, Colombia, Puerto Rico y Brasil. Director de obras propias y ajenas, su actividad docente en dramaturgia, actuación y dirección es permanente e itinerante.

HACIA UN TEATRO DE GOCE

PASIÓN DE ESPECTADORES

Jorge Dubatti



**DERECHO A LA CULTURA:
MÁS ALLÁ DE LA GRILLA**

El teatro argentino es famoso por su público fervoroso y entendido. El espectador, cocreador de los espectáculos, es inquieto, estudioso y ávido de novedades, produce pensamiento crítico y tiene sus propias instituciones: el "boca en boca" y la Escuela de Espectadores.

En los últimos años se ha asistido a la reconsideración del teatro como acontecimiento. El teatro es algo que pasa y en ese algo se construye sentido. No se trata sólo de un acontecimiento de lenguaje y comunicación. La base del acontecimiento teatral es la estructura ancestral de la reunión, el "convivio", el fenómeno humano de la cultura viviente en el que se genera una zona singular de experiencia y subjetividad colectiva. En el teatro, en una encrucijada de espacio y tiempo, se reúnen los artistas, los técnicos y los espectadores.

Nadie va al teatro para estar solo. La reunión teatral consiste en vivir con los otros, sentir, mirar, emocionarse, interactuar, discutir con los otros. Es una reunión de cuerpo presente, irreductiblemente aurática, territorial y efímera, que no se deja intermediar tecnológicamente por la televisión, la radio, el cine o la red digital porque desaparece en esencia, parece transformada en otro tipo de acontecimiento. En el teatro no se puede sustraer la presencia de los cuerpos vivos del artista, del técnico y del espectador. El teatro no se deja enlatar ni

capturar con máquinas, de la misma manera que no se puede detener el tiempo.

Por eso, sin espectadores no hay teatro. De la mano de la semiótica y la teoría de la recepción, se ha asistido a una valoración de la presencia y el rol del espectador en el acontecimiento teatral. El espectador es un *cocreador*. Lo dice Alfredo Alcón, que de esto sabe: "El teatro se hace entre los que están abajo y los que están arriba del escenario. Si el barrilete vuela, si se produce el hecho de comunión, es porque se hizo de a dos, no lo puede hacer solamente el actor sin el público".

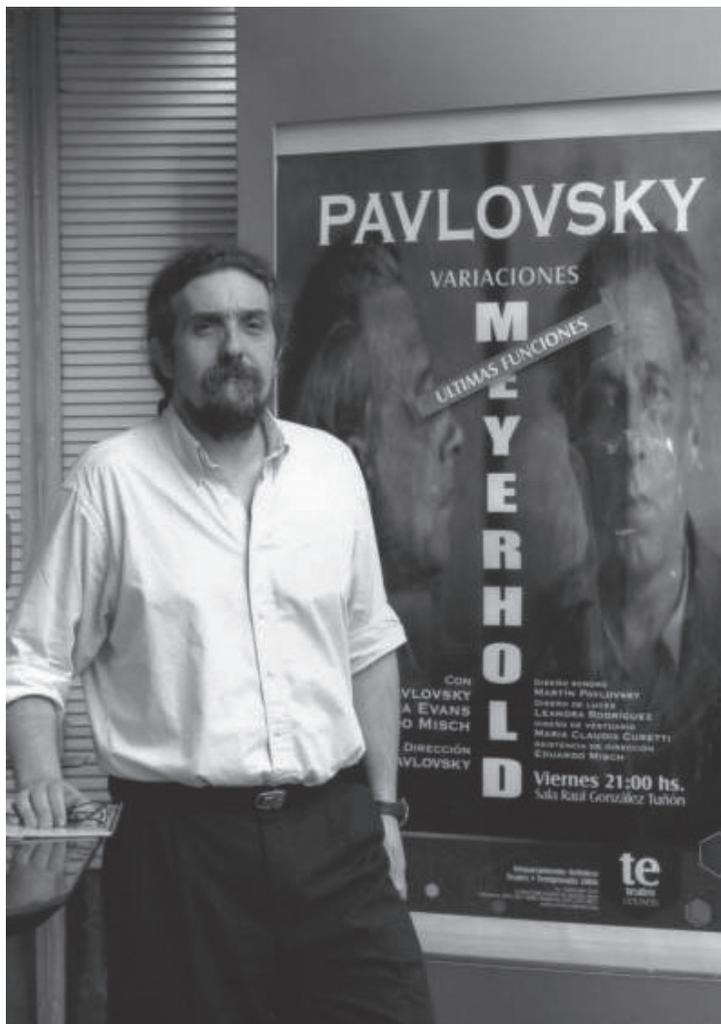
Se sabe que la palabra teatro proviene del griego y significa "mirador". Sin embargo, el espectador no se limita a "mirar" ni se resigna a la pasividad porque acepta que carece de la fuerza y el talento necesarios para subir a escena. El teatrólogo italiano Marco De Marinis coincide con Alcón: "El espectador no es un actor fracasado sino uno de los dos protagonistas de la relación teatral, de la misma manera en que no se puede evidentemente considerar al lector como un escritor fracasado". Felizmente, el espectador se ha convertido en el lugar por excelencia para repensar y redefinir el teatro. El espectador es hoy un laboratorio de (auto)percepción teatral.

CONVIVIOS EXCEPCIONALES

Lo que otorga relevancia y singularidad al teatro actual en Buenos Aires no es solamente la calidad de sus artistas sino sus convivios excepcionales, calientes, fervorosos y activos, que no dejan de llamar la atención a los visitantes extranjeros acostumbrados a otros comportamientos de los espectadores en otras capitales teatrales del mundo. En Buenos Aires hay pasión de espectadores. El público porteño es un espectáculo en sí mismo. Pero además, los espectadores cumplen hoy una función esencial en el desarrollo y la difusión del teatro y en la producción de pensamiento crítico. Lo que sostiene el teatro de Buenos Aires no es el periodismo ni la publicidad sino el "boca en boca", institución de la oralidad que consiste en la recomendación que realiza directamente un espectador a otro, modalidad afianzada frente a la pauperización de la crítica profesional en los medios masivos.

Por más avasalladora que sea la publicidad, por más elogiosas que sean las críticas profesionales, si a los espectadores no les gusta el espectáculo la sala se vaciará muy pronto. O al revés: muchos espectáculos independientes que no han recibido comentarios en los medios, trabajan a sala llena. Otros, de cualquier circuito (oficial, comercial, independiente), castigados con críticas negativas, sostienen sin embargo la convocatoria. Es el efecto del "boca en boca" o "boca-oreja". Imperceptiblemente trabaja la tupida red del "No te lo pierdas", el

➤ © Jorge Aloy, cortesía del periódico *Acción*.



La actitud estudiosa del espectador desplaza un teatro de placer por un *teatro de goce* [que] implica esfuerzo, deseo, adquisiciones y búsqueda permanente.

“Andá porque está muy bueno”, el “A mí me encantó”, o el “No vayas”, el “Me aburrí como loco”, expresiones sinceras, desinteresadas y efectivas por confiables, dichas a los amigos, familiares, conocidos y extraños al pasar de la conversación. El boca en boca se ha convertido en la institución crítica más potente de Buenos Aires.

MISTERIO

¿Quién es el espectador? Pregunta difícil de responder, porque se caracteriza por su imprevisibilidad e inasibilidad. Las encuestas socio-semióticas, los estudios de mercado, el conocimiento que da la experiencia en el campo teatral durante años, no alcanzan para develar el misterio del funcionamiento del público. Alfredo Alcón reflexionó sobre los espectadores: “Hay días que uno tiene la impresión de que no sabe para qué fueron al teatro esa noche. Hay funciones en que parece que se juntan los que no tienen ganas de jugar. Hay días que el público está pintado. Solemos decir: ‘Son de (Saulo) Benavente’, es decir, están dibujados, son de decorado”. Y agregó: “Tengo la fantasía de, alguna vez que el público está así, adelantarme hasta candilejas y con una *gillette* cortarme las venas. Estoy seguro de que seguirían impávidos. Esas noches no hay manera... Así como otros días el público se ríe de cualquier mínima monería. Es tan difícil esa comunión”. En el convivio teatral el espectador es *compañero* (del latín, *cum panis*, el que comparte el pan), de allí la importancia de su amigabilidad, de su disponibilidad.

Pero tal vez el mayor misterio radica en qué pasa en su interior, cómo piensa los espectáculos, qué lo estimula, si se deja o no conducir por lo que la obra propone, por qué se aburre, por qué ríe, qué recuerda, y qué hace con los espectáculos cuando terminan. Strindberg mostró su preocupación por el público en el prólogo a *La señorita Julia* en 1888:

En la vida real, un acontecimiento —esto es, relativamente un descubrimiento!— es, generalmente, el resultado de una serie de motivos más o menos profundos; pero el espectador elige, en la mayoría de los casos, aquel que su mente entiende con mayor facilidad o el que enaltece su propia capacidad de discernimiento. Alguien se suicida. “Problemas de negocios!”, dice el burgués. “Amor desgraciado!”, dicen las mujeres. “Enfermedad!”, dice el enfermo. “Esperanzas frustradas!”, dice el fracasado. “Pero muy bien puede ocurrir que el motivo esté en todas partes, o en ninguna, y que el muerto haya ocultado el motivo fundamental de su acción destacando otro cualquiera que embellezca considerablemente su memoria!

Tempranamente, Strindberg desestima la posibilidad de guiar al espectador en una única dirección de estímulo. El espectador hace con los espectáculos lo que quiere (en materia de subjetividad), y lo que puede (en materia de formación).

ESCUELA DE ESPECTADORES

Hoy el espectador teatral es consciente de la complejidad y la riqueza que ha alcanzado el teatro contemporáneo. Es curioso, inquieto, ávido de novedad, información y claves de interpretación. Sabe, como afirmó Theodor Adorno en su *Teoría estética*, que “ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente” y que en materia

teatral cada poética, cada técnica, cada artista, cada obra deben ser comprendidos y analizados con variables específicas. Ha hecho suyo el desafío que le plantea Hamlet a Guildenstern, cuando en el Acto III, Escena II, lo obliga a tocar una pequeña flauta y ante la negativa de Guildenstern lo enfrenta:

Pues, entonces debo de parecerme muy indigno. Tú tratas de arrancarme música; parece que conocieras mis registros, y pulsaras el corazón de mi secreto. Querrías hacer que sonaran desde mis notas más graves hasta la más aguda de mi diapasón, y a pesar de que hay música, y excelente voz, en este pequeño instrumento [la flauta], no puedes hacerlo hablar. ¡Sangre de Cristo! ¿Creéis vosotros que soy más fácil de hacer sonar que una flautista? (*Hamlet*, Acto III, Escena II.)

El espectador siente que cada artista renueva en él el interrogante shakesperiano a través de una pregunta radical: ¿crees que estás preparado para hacer sonar el alma de mi teatro? El espectador actual es francamente politeísta, abierto y colaborador. Pero por sobre todo es consciente de que para acceder a esas claves hay que estudiar, leer, conocer. No es lo mismo abordar un *performance* político, un Calderón de la Barca, la danza-teatro o un retablo titiritero.

Señal de esta necesidad es la creación de la Escuela de Espectadores de Buenos Aires, fundada en 2001, así como su reciente irradiación en Córdoba, Rosario y Neuquén en 2008. Siguiendo el modelo de la Escuela de Espectadores de Buenos Aires, se gestaron espacios semejantes en México, D. F. (2004), Montevideo (2006) y Santiago de Chile (2008), conectados entre sí. La actitud estudiosa del espectador desplaza un teatro de placer por un *teatro de goce*, de acuerdo con los términos de Roland Barthes aplicados a la literatura:

Texto de placer: el que contenta, colma, da euforia, proviene de la cultura y está ligado a una práctica *confortable* de la lectura. Texto de goce: el que pone en estado de pérdida, desacomoda (tal vez incluso hasta una forma de aburrimiento), hace vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector, la congruencia de sus gustos, de sus valores y de sus recuerdos, pone en crisis su relación con el lenguaje.

Un teatro de goce implica esfuerzo, deseo, adquisiciones y búsqueda permanente. Y sobre todo la necesidad de elaborar parámetros críticos de análisis y evaluación de los espectáculos. El nuevo espectador lo sabe, es criterioso y argumentativo. Y un espectador que valora de esta manera el teatro es un tesoro cultural en cualquier parte del mundo. ●

JORGE DUBATTI. Doctor en Historia y Teoría de las Artes, es docente especializado en Historia y Teoría Teatral en la Universidad de Buenos Aires y otras más. Realiza investigación teatral y dirige el Centro de Investigación en Historia y Teoría Teatral.

LAS ASIGNATURAS PENDIENTES DE LA POLÍTICA CULTURAL

Andrés Roemer

La política cultural se inserta dentro de un sistema y conjunto de políticas interinstitucionales con el fin de alcanzar objetivos de bienestar cultural, y contribuye a fortalecer los retos de la política pública en su conjunto. Sin embargo, la política del Estado mexicano tiene una deuda con la cultura. No sólo se trata de una deuda institucional, o de recursos financieros y de infraestructura, se trata de que enfocemos a la cultura como eje de nuestra vida cotidiana y social. En este sentido hay asignaturas pendientes:

1. *Hacer de la política cultural una política de Estado (eje del desarrollo nacional).* La cultura debe ser no sólo prioridad del Estado, también de la familia y la educación en sus diversos niveles, como fuente de conocimiento y de mejor calidad de vida. La cultura debe ser un fin en sí misma; un medio para lograr el desarrollo que incluya desde la libertad política, económica y social de la nación, hasta las oportunidades individuales para recibir educación, obtener salud, ser creativos, productivos, críticos y expresar con libertad las emociones y el pensamiento.

2. *Definir parámetros del debate.* La política cultural exige definir de dónde venimos, hacia dónde vamos y qué arreglos institucionales requerimos para lograr de manera eficaz lo que nos proponemos. El Estado no debe renunciar a la idea de una política rectora que preserve nuestro patrimonio histórico y contemporáneo, tangible e intangible, así como del que estimule de manera sistémica el potencial creativo de los mexicanos y de nuestras identidades.

3. *Condensar la política de Estado.* Necesitamos inducir un debate serio y sustentable sobre el papel del Estado en el ámbito de la política, la cultura y las artes, delinear los orígenes, los fundamentos económicos y los postulados filosóficos esenciales de las políticas públicas culturales en nuestro tiempo, así como configurar un marco teórico para su aplicación y evaluación. Se trata de garantizar los medios y los espacios para que los mexicanos desarrollen sus capacidades y fortalezcan su identidad y autoestima.

4. *Definir la visión y misión de la política cultural* proponiendo criterios básicos como el acceso de todas las personas a los bienes y servicios culturales; el respeto irrestricto a la autonomía individual y creatividad colectiva; la responsabilidad de preservar, conservar y difundir el patrimonio tangible e intangible de nuestro país; así como la participación ciudadana en la formulación, gestión, implantación y evaluación de las políticas públicas culturales.

5. *Planeación cultural.* La planeación cultural que necesita México no significa "planear para la cultura", sino tomar en consideración los elementos culturales en todos los procesos del desarrollo. Implica la conformación de políticas integrales, estratégicas, intragubernamentales e interinstitucionales.

6. *Empoderar al ciudadano en función de un marco institucional eficaz.* México exige de arreglos institucionales que den viabilidad a dicha política de Estado: legislación clara, certera y eficaz en el ámbito cultural; comités evaluadores de excelencia; consejos consultivos de participación ciudadana; creación de la infraestructura de bienes y servicios requeridos y, a la vez, creación de la demanda (consumidores, nuevos públicos, formación de talentos y formación de formadores) a través de condiciones que coadyuven a una auténtica igualdad de oportunidades en el acceso, goce y disfrute de los bienes y servicios artísticos y culturales.

7. *Establecer vínculos sustentables entre las políticas culturales y educativas.* Hay que sentar las bases para una profunda transformación que fortalezca la relación entre el sector cultural y el sistema educativo nacional. Tenemos el gran pendiente de establecer el vínculo de la cultura con la escuela, especialmente en términos de la educación artística, así como de la cultura democrática e intercultural para sustentar condiciones reales de comunicación, creación, producción y disfrute del arte y la cultura.

8. *Con-sentir una política pluricultural.* Otro pendiente consiste en ubicar las múltiples identidades de nuestras diversas regiones, con su patrimonio histórico, artístico y humano. Ello implica reconocer las identidades que nos otorgan nuestras culturas tradicionales y ancestrales y asumir los extraordinarios aportes de la creación artística de nuestros talentos contemporáneos.



DERECHO A LA CULTURA: MÁS ALLÁ DE LA GRILLA

9. *Consolidar una estructura jurídico-administrativa idónea.* Otro pendiente es responder a una necesidad imperante en cuanto a definir ¿cuál es la mejor estructura organizacional para el logro de la eficacia y la equidad en el ámbito cultural?: secretaría de Estado, órgano constitucional autónomo, subsecretaría del sector educativo u órgano descentralizado. Las secretarías de Estado han sido el mejor modelo institucional en contextos que cumplen las siguientes condiciones: donde imperan arreglos institucionales democráticos y sustentados en rendición de cuentas; donde el capital cultural es una ventaja competitiva y elemento sustantivo del desarrollo, y donde los procesos administrativos financieros, geográficos y culturales son dispersos y desequilibrados entre regiones, instituciones, colectividades e individuos (es decir, donde los costos de transacción sean altos en materia de coordinación entre los diferentes actores participantes).

10. *Vincular cultura y crecimiento (desarrollo).* El arte y la cultura están correlacionados en áreas específicas con el crecimiento económico, como el turismo cultural y las industrias culturales. El gobierno no ha proveído los mecanismos para impulsar dichos mercados cuando las oportunidades del propio mercado fallan y obstaculizan su potencialidad de desarrollo. Aunado a lo anterior, y más trascendente, el desarrollo debe considerar el impacto cultural como condición necesaria para lograr políticas públicas de sustentabilidad de largo plazo.

Las asignaturas pendientes que se han mencionado no son exhaustivas para saldar la deuda que el Estado mexicano tiene con la cultura, pero sí son condiciones necesarias para el desarrollo del bienestar cultural. Los cimientos están establecidos, es tiempo de edificar. ●

ANDRÉS ROEMER. Doctor por la Universidad de Berkeley y maestro por Harvard, es autor de más de 18 libros de diversos temas. Actualmente se dedica a la psicología evolutiva, es el presidente del *think tank* Poder Cívico, A. C. y curador del Festival Internacional de Mentes Brillantes: La Ciudad de las Ideas.

NUEVAS POLÍTICAS PÚBLICAS: ¿NUEVAS REGLAS PARA EL TEATRO MEXICANO?

Víctor Ugalde

Buscar una ley para el teatro mexicano parece un sueño casi imposible de lograr, sin embargo podríamos afirmar que esa quimera está al alcance de la mano.

INTRODUCCIÓN

México cambió y a pesar de sus contradicciones hay cierto equilibrio entre los tres poderes de la Unión. Mejor sería decir: está cambiando, aunque todavía continúe con viejas prácticas y practicantes que se resisten a perder sus privilegios; a perder los usos y costumbres que tanto los privilegian sin importar el partido que esté al frente de gobierno.

Esta nueva realidad permite a la comunidad teatral realizar una propuesta de ley con grandes posibilidades de ser aceptada como tal. Sólo falta organizarse, trabajar, cabildear y convencer a la LXI Legislatura, que entra en funciones el 1° de septiembre de 2009.

¿En qué podría afectar esta ley a la práctica actual?, ¿En qué podría perjudicar y en qué podría beneficiar? Todo depende del proyecto que presente la comunidad teatral. Afortunadamente ya existen propuestas para analizar y enriquecer en debates públicos y privados. Hay estudios de legislación comparada con otros países. Ya existen años de práctica de estas leyes en realidades similares como la de Argentina y propuestas que cuentan con amplio consenso como en España.

¿Qué efectos puede tener? ¿Más burocracia?: imposible. ¿Menos presupuesto?: todos los años se reduce en términos reales. ¿Selecciones arbitrarias?: es el pan de todos los días. ¿Funcionarios que se sirven del puesto y realizan su carrera a través de intercambios de favores?: sólo hay que ver los anuarios. ¿Autores privilegiados sin méritos?: basta ver las páginas de los resultados. ¿Creadores que ejercitan gran parte del presupuesto como miembros de una casta divina?: vean el uso del presupuesto de 2008 y 2009. ¿Funcionarios que no funcionan?: bien que cobran pero poco que pelean por mejores condiciones para los artistas a los que se deben. ¿Obstáculos burocráticos que entorpecen el quehacer artístico?: entre la burocracia y la normatividad hacendaria no hay para dónde hacerse. ¿Pocos apoyos?: la población teatral crece y los apoyos se reducen. ¿Alquiler de espacios públicos para producciones financiadas de forma independiente? Todo esto ya sucede. En resumen, resulta notorio que la actividad teatral con apoyo gubernamental se reduce y es voluntarista, por ello enfrenta a los creadores entre sí. ¿Nos tenemos que resignar a esta triste realidad?

La situación actual del teatro mexicano se asemeja en mucho a la que vivió el cine

mexicano en la desastrosa década de los noventa, misma que logró revertirse gracias a la creación de una ley de cine promulgada en 1999. A diez años de distancia, es notorio el resurgimiento fílmico nacional. Se pasó de una producción de 16 películas al año a un promedio de 70 largometrajes en los últimos tres años; de un apoyo gubernamental de ciento y tantos millones de pago de burocracia —y sólo diez o menos millones para gasto de inversión— a más de setecientos millones al año para impulsar la filmación de cintas. Todo producto de la ley de cine que la comunidad fílmica nacional impulsó.

¿CÓMO SE CONCRETÓ LA LEY?

La política entreguista de las industrias culturales en 1994, con el TLCAN, provocó en el lustro siguiente un gran desempleo en la comunidad fílmica nacional. La ocupación de las instalaciones industriales se redujo a sólo un 10% de su potencial. Además, el gobierno redujo año con año, en términos reales, los apoyos a esta actividad y el dinero público sólo privilegiaba a unos cuantos cercanos que avalaban su política

Esto provocó que, poco a poco, se estableciera una unión entre todos los grupos cinematográficos que tenían diversos puntos de vista sobre los efectos de la Ley de Cine de 1992 y el TLCAN. Se realizó un debate público donde se creó una comisión plural para redactar un anteproyecto de ley, mismo que se cabildeó entre todos los miembros de la comunidad (productores, directores, actores, escritores, escenógrafos, proveedores, sindicatos, sociedades de gestión, cooperativas, trabajadores independientes, etcétera).

Al contar con un documento maestro, se contrató un abogado para transformarlo al





DERECHO A LA CULTURA

lenguaje jurídico. Ese anteproyecto se presentó a la Comisión de Cultura, la de Educación, la de Radio, Televisión y Cinematografía, etc. De forma paralela, se entrevistaron con los presidentes de las fracciones partidistas representadas en el Poder Legislativo. Acto seguido, se les planteó a los dirigentes de todos los partidos nacionales su inclusión en la agenda partidista.

La Comisión de Cultura realizó un Foro Público y ahí decidió adoptar la propuesta ciudadana como propia y presentarla ante el pleno, esto debido a que las formas legislativas del congreso imposibilitan que las organizaciones sociales y ciudadanas presenten propuestas directamente. La Comisión la presentó y el presidente del pleno de la Cámara la turnó para su análisis y dictaminación a la Comisión de Cultura. Ésta realizó las consultas pertinentes a las diversas autoridades, como Conaculta, RTC, Cinematografía, Imcine, Canacine, etc.). Así, también realizaron consultas con todos los integrantes de la cadena productiva cinematográfica, industrial y artística.

Acto seguido, la Comisión redactó el documento final y lo sometió al pleno de la Cámara, donde se aprobó por unanimidad. Tocó el turno de ser presentado al Senado de la República, donde los representantes de la Motion Pictures Association (Serra Pucho y Silvia Hernández) la objetaron y cambiaron alguno de sus artículos.

La Cámara alta la aprobó en lo general, pero tuvieron que reformarse varios artículos. El 5 de enero de 1999 se publicó en el *Diario Oficial de la Federación* y entró en vigor el día de los Santos Reyes, como un regalo divino.

¿QUÉ PASÓ CUANDO ENTRÓ EN VIGOR?

En los artículos transitorios, se estableció la obligación de publicar antes de 90 días el reglamento que hiciera realidad las obligaciones de la ley. Desgraciadamente, el gobierno zedillista incumplió este precepto en su sexenio. La comunidad fílmica se tuvo que volver a movilizar para lograr el cumplimiento de la ley.

Como se estaba en época de elecciones presidenciales, la comunidad se reunió y estableció una propuesta única para presentársela a todos los candidatos y asegurar su cumplimiento: promulgar el reglamento; nombrar funcionarios con conocimiento de cine y administración; crear y refaccionar el Fidecine; cumplir con las leyes del trabajo; sacar al cine del TLCAN y reformar la *Ley de Radio, Televisión y Cinematografía*. El resultado favoreció a Vicente Fox y cumplió cuatro de los seis puntos; sólo incumplió los últimos dos.

La comunidad fílmica brindó a los seis meses, cuando se publicó el reglamento. Ignoraba todo lo que aún tenía que hacer para lograr la

recuperación de la industria. Ese mismo año se creó el Fidecine con una partida única, pero al año siguiente no se le adjudicó presupuesto. La comunidad se movilizó, con el apoyo del Imcine, y se cabildaron los presupuestos durante todo el sexenio de Fox y Calderón. La SHCP siempre mandó propuestas de presupuesto reductivas; y siempre la comunidad logró el incremento gracias a la voluntad de las legisla-

turas LIX y LX. La cereza en el pastel fue el estímulo de 500 millones establecido en el artículo 226 de la *Ley del Impuesto Sobre la Renta*.

¿CUÁL ES LA SITUACIÓN ACTUAL DEL CINE?

Es buena en la producción. Es democrática e incluyente pero han surgido nuevos problemas y conflictos debido al crecimiento de la actividad, mismos que son cabildados cotidianamente por los representantes de la comunidad para que no se entorpezca el movimiento fílmico.

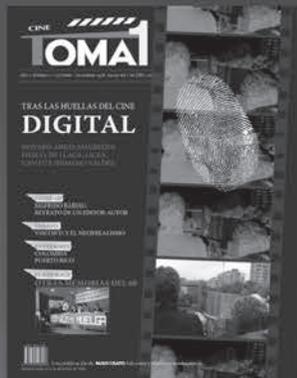
CONCLUSIÓN

El Estado mexicano tiene obligaciones nacionales e internacionales que debe cumplir, sea cual sea el partido que se encuentre al frente del gobierno. Entre otros, destacan los derechos culturales incluidos en la Convención de los Derechos Humanos; también las obligaciones dictadas en la Declaración de Valparaíso de la X Conferencia Iberoamericana de Cultura y, sobre todo, están las adquiridas en la Convención Internacional sobre la Diversidad Cultural, donde se obliga a nuestro Estado a proporcionar y garantizar el acceso a los ciudadanos mexicanos a todas las expresiones artísticas, en particular a las industrias culturales por el alto costo que requieren para su expresión.

Además, obliga a circular a nivel nacional e internacional todas las expresiones de la nación. Además, obliga a circular a nivel nacional e internacional todas las expresiones de la nación.

Estas obligaciones sólo se pueden hacer cumplir mediante la movilización de los interesados. Proponer la creación de una ley de teatro puede ser el inicio de un mejor futuro para el teatro mexicano y para los más de cien millones de mexicanos que deberían consumirlo cotidianamente, derecho que acaba de ser plasmado en el artículo 4º constitucional. ●

VÍCTOR UGALDE. Guionista, director e investigador cinematográfico. Actualmente es el presidente de la Sociedad de Directores y Realizadores de México, S. de G. C., además de presidente de la Unión Nacional de Sociedades de Autor. Autor y director de nueve películas de largometraje y siete libros sobre políticas públicas culturales y cinematografía en colaboración con diversos autores. Ex secretario ejecutivo del Fondo de Inversión y Estímulos al Cine (Fidecine).



CINE TOMA6

REVISTA MEXICANA DE CINE

AÑO 1 • NÚMERO 6 • SEPTIEMBRE-OCTUBRE 2009

Actuar o no actuar, he ahí el dilema.

La revista TOMA dedica su sexto número
a reflexionar sobre el tema

LOS ACTORES EN EL CINE

¿PROFESIONALES O

NO PROFESIONALES?

¿ROSTROS CONOCIDOS

O DESCONOCIDOS?

¿EXPERIENCIA O INTUICIÓN?

TOMA. Revista Mexicana de Cine
Revista bimestral de reflexión,
análisis, crítica e información cinematográfica.

TOMA, es una publicación editada por PasodeGato,
Ediciones y Producciones Escénicas
y se distribuye en locales cerrados como
Sanborns, Caffé Caffé, librerías Educal y Gandhi.

Suscripción anual: \$200.00
(55) 56 88 92 32 y 56 88 87 56
revistatoma@gmail.com
y difusion@pasodegato.com

Eleuterio Méndez 11,
Col. Churubusco-Coyoacán,
C. P. 04120. México, D.F.

Visita la bitácora en línea:
<http://revistatoma.wordpress.com>

O en facebook:
<http://www.facebook.com/revista.toma>



LA FIESTA TEATRAL EN ZACATECAS

Y SIN EMBARGO SE MUEVE

V́ctor Hugo Rodŕguez B́cquer

En los recientes 10 años, el teatro —en la Ciudad capital y en algunas partes del estado— ha tenido un desarrollo importantísimo (el superlativo se justifica por los esfuerzos de grupos independientes, sobre todo, en su empeño por mejorar notablemente). Al observar esto las autoridades de las instituciones de cultura, se dieron a la tarea de fortalecer los esfuerzos institucionales para apoyar el resurgimiento de una inquietud que durante mucho tiempo había estado aletargada. Las agrupaciones teatrales, las que dependen de alguna institución educativa o las que son apoyadas mínimamente por alguna bondadosa iniciativa y las que son orgullosa y noblemente independientes, tienen —qué bueno— puntos de vista divergentes acerca de la consolidación de un grupo que aglutine sus más diversas experiencias escénicas en la integración de una compañía —institucionalizada— para que sea receptora de todas las bondades que los programas oficiales puedan ofrecer y luego volver a sus grupos con propuestas renovadas para adaptarse y adoptar otras experiencias que les comparta su *infiltrado* en la compañía. Sin embargo también se han otorgado apoyos a grupos independientes que no desean integrarse a la compañía (por ser oficial), y por medio de becas especiales asisten a diplomados de formación o a encuentros que propician una mejora en sus montajes.

Así pues, el Instituto Zacatecano de Cultura (IZC) ha apoyado la creación de la Compañía Estatal de Teatro de Zacatecas, en la que se ha logrado conjuntar intereses varios. Entre sus integrantes hay quienes pertenecen a otras agrupaciones, ajustan sus tiempos y reciben un beneficio económico del IZC a través de la Compañía. Ésta tiene diversos capítulos: el de Teatro de Calle, que dirige Iván Guardado; el de Teatro Escolar, con Luis Miguel Ríos a la cabeza, y el de Teatro Infantil, con Leopoldo Smith. Debo agregar también que de manera importante se apoya a otros gru-

pos que venden sus producciones escénicas, las mismas que se difunden a través de la Subdirección de Difusión y Animación Cultural.

Por otra parte, el Festival Internacional de Teatro de Calle de Zacatecas es un evento anual que el público espera seguro de que será sorprendido en cada edición con la magnificencia de sus montajes y otras variables escénicas que no se ven durante el año, aunque ya empiezan los artistas locales a ofrecer propuestas novedosas producto de su interacción con los grupos visitantes durante el festival. Así pues, ha resultado un incentivo para *una manera diferente de hacer las cosas* por parte de los artistas zacatecanos; *un evento con un gran impacto social*, según las instituciones, y *toda una magia increíble y asombrosa*, en opinión de los espectadores.

Y ahí están, además, los festivales tradicionales de Las Morismas y Bracho, con la participación de casi tres mil actores en acción del mismísimo pueblo, así como el exitoso Zacatecas del Folclor Internacional, en una semana de pleno disfrute, entre otras celebraciones.

Por último, el Festival Cultural que celebramos los zacatecanos en Semana Santa es el de más arraigo. Inicialmente se diseñó para que los artistas locales tuvieran una participación más activa, conjugando su talento con prestigias luminarias, y al paso del tiempo las cosas han cambiado: hay ofertas importantes de los artistas locales pero el turista ha ganado terreno y obliga a los organizadores a programar atractivos espectáculos del *show business*, sin descuidar el objetivo principal de la promoción de la cultura en el beneficio

del imaginario colectivo y la promoción del talento local.

Así las cosas, puede observarse lo que en un principio he afirmado: existe un auge del teatro joven en Zacatecas, de calidad variable, con un gran sentido de responsabilidad y con perspectivas hacia la profesionalización individual y de los grupos más diversos.

La profesionalización del trabajo escénico, la preparación profesional de los actores, los apoyos técnicos y la óptima administración de los espacios escénicos es un paso importante que próximamente tendrá que dar el IZC, pues junto con la Universidad ya se ha detectado la urgente necesidad de diseñar un programa tendiente a ello, y hay universitarios que ya trabajan en dicho asunto; unos se preparan para tener los instrumentos necesarios para crear una metodología de la enseñanza de las artes, particularmente escénicas, y el Instituto, aunque lentamente, avanza en la habilitación del legendario proyecto del Centro de las Artes. Esperemos que muy pronto recibamos la buena nueva.

En cuanto a la participación de Zacatecas en el Festival Internacional Cervantino, en teatro nuestra delegación estará bien representada por la Compañía Estatal de Teatro con el montaje *A la luna*, basada en un texto de Italo Calvino titulado *La distancia de la luna*, con dirección de Iván Guardado. Este trabajo se presentó en la pasada edición del Festival Internacional de Teatro de Calle, y se decidió llevar al Cervantino una muestra de lo asimilado durante las siete emisiones del FITC y de las influencias que las agrupaciones participantes en los festivales que se han sucedido en Zacatecas han tenido en nuestros teatristas, pues ahora se ha optado por salir de los señoriales recintos cerrados a los alternativos y majestuosos escenarios naturales que hay en Zacatecas. ●

V́CTOR HUGO RODŔGUEZ B́CQUER.
Coordinador del área de Teatro del Instituto Zacatecano de Cultura Ramón López Velarde.

La fiesta del teatro en Zacatecas (FITC, 2007). © Eduardo Lizalde Farías.



ENTREVISTA A BRUNO BERT

UN ENCUENTRO DIFERENTE DEL TEATRO CON SU PÚBLICO: VIII FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO DE CALLE

Luis Santillán

Como ha venido sucediendo desde hace ocho años en Zacatecas —espacio idóneo para esta fiesta del asombro y el deleite— durante los días 17 a 24 de octubre, el teatro tomará las calles para encontrarse con el público y consigo mismo de una manera diferente. En esta ocasión Bruno Bert, director artístico del Festival, habla sobre las propuestas de los grupos nacionales y extranjeros que conforman el programa de la octava emisión.

¿Cuántos grupos participan en el festival este año?

Habrán 12 grupos nacionales y cuatro extranjeros.

¿De qué países son los grupos extranjeros?

Abre Alemania, hay 2 grupos peruanos y cierra Italia. Por cuestión de costos, generalmente la cantidad de grupos depende de su tamaño; cuando éstos son muy grandes, no se excede de cuatro porque los costos se vuelven muy altos, y en este caso los grupos están conformados por alrededor de 20 a 30 personas.

Tanto el grupo alemán como el italiano, por primera vez, los volvemos a invitar. Después de un ciclo de casi diez años, hemos empezado a seleccionar de entre los grupos invitados en otras emisiones del festival a aquellos que nos han parecido interesantes, para poder conocer sus nuevas aportaciones.

Estamos trayendo a los grupos más importantes del mundo. El grupo alemán Pan.Optikum había venido con un espectáculo que se llamaba *El bardo*, que era una reflexión sobre la poesía de Pablo Neruda, y en esta ocasión veremos *La sensación del balón*, espectáculo que crearon para abrir el mundial de fútbol de hace dos años en Berlín. Nos interesa traerlo en ese momento, pero su espectáculo era para 170 mil personas y de dimensiones tan enormes, que resultaba imposible pues no tenemos ningún espacio que pudiera usarse para lo que necesitaban. Acordamos que esperaríamos un par de años a que hicieran una adaptación, y ahora trabajarán con un público de alrededor de 15 mil personas. Podremos ver un espectáculo que es una metáforización del fútbol, éste visto en un sentido poético. Studio Festi, el grupo italiano, trae un espectáculo que se llama *Los planetas* como una aportación al festejo en este 2009 que es el Año Internacional de la Astronomía. Su espectáculo será como un cierre en que elevemos la mirada al cielo y a lo que sucede entre el cielo y la tierra.

Éstos son dos grupos muy grandes y muy diferentes entre sí. Pan.Optikum, como casi

toda la corriente alemana de teatro de calle, es esencialmente tecnológico y pirotécnico. Studio Festi, en cambio, es esencialmente una poetización de sabor renacentista, mucho más vinculada a las realidades de sus ciudades y la historia de Italia. Nos ha parecido interesante abrir y cerrar con estos opuestos, y en el medio veremos a Perú.

Es importante la presencia de una cultura de raíces históricas muy similares a la mexicana, en este caso la peruana, que por primera vez nos visita trayendo dos elementos: uno que procede del área andina y española, y el otro que procede del área andina y africana, lo cual permite un complemento de imágenes muy sabroso.

Perú es un país que tiene una teatralidad como México, y nos interesaba ver qué estaban haciendo. Uno de los grupos trae un espectáculo que tiene que ver con las raíces africanas, es el grupo Teatro del Milenio y su espectáculo se llama *Kimba Fa*. Es un grupo de unas 16 personas al que le interesa trabajar cuestiones de cultura popular; hacen teatro y música a partir de objetos cotidianos, pero siempre con la raíz de la cultura africana. Son mayoritariamente gente de color que trabaja con base en las influencias de la negritud en la cultura peruana actual. Su espectáculo es muy festivo y profesional. El otro es un grupo más ingenuo, se llama Muñecones, y es una mezcla de los muñecos que se utilizan mucho en el área alpina con los muñecos que se usan en España —los cabezones—; se presentan con una banda de 20 personas que provee Zacatecas y son itinerantes. Es un espectáculo muy vinculado al sentido de la fiesta y la itinerancia en el sentido de juego con el público.

En las aperturas y cierres, nos interesan los grandes grupos porque son los que pueden mover más tendencias estéticas y productivas; los grupos pequeños generalmente tienen una reiteración de 3 o 4 ejes, que puede ser el trabajo con la raíz del circo, o la raíz del manejo de objetos. Los grandes grupos

tienen estéticas muy fijas, pero son más variados, por eso es importante que el público mexicano vea distintas opciones y opciones de gran nivel para poder llegar a sus propias conclusiones.

¿Qué destacaría de la programación de los grupos nacionales?

Destacaría algunos experimentos y elementos que se han consolidado con el tiempo. Un experimento sería, por ejemplo, *Tloque Nahuaque*, que es de un grupo llamado Teatro Laboratorio La Rueca, que surge dentro de una escuela de teatro en Cuernavaca que se llama Dragón de Jade, con cuya primera generación han hecho este espectáculo que se basa en la itinerancia y el trueque. Es un experimento interesante porque no es convencional y está vinculado a una formación académica, además de que tiene una fuerte relación de trabajo con grupos periféricos de la localidad e integra a sus espectáculos a gente de la zona con un interés antropológico y un cierto rigor en lo que hacen a nivel formativo. Otro espectáculo interesante es *La legión de los enanos*, de la compañía Taller Escena Contemporánea para Niños, con una propuesta de teatro itinerante para niños que reúne música, actuación, baile y títeres, y que se desplaza por las calles en un cuento de sabor medieval muy dinámico. Son dos grupos de gran tamaño y manifestaciones no muy usuales.

También hemos invitado a viejos grupos —aun cuando no es común que haya en México grupos de teatro de calle que sobrevivan—, como Cornisa 20, que se autoabastece; y está Laboratorio de la Máscara, compañía que realiza trabajos muy rigurosos cuya base es el uso de la máscara y una visión de antropología teatral, ahora participa con un espectáculo llamado *Demonios: concierto para mitos y ritos*. ●

LUIS SANTILLÁN. Dramaturgo, director y monstruo en entrenamiento.

EL FICCC, FESTIVAL INTERNACIONAL CERVANTINO CALLEJERO DEL CLETA

Melchor López y Sirahuén Millán

El XXXV Festival Internacional Cervantino Callejero del CLETA (FICCC), que tiene como lema "Encuentro Artístico de Pueblo a Pueblo: Unión Europea-Nuestra América / Por los derechos humanos, las sostenibilidad ecológica y la equidad de género", a celebrarse en octubre de 2009 en la ciudad de Guanajuato, México, y con extensiones a comunidades de Michoacán, Guerrero, Jalisco, Querétaro, Oaxaca, Estado de México y Distrito Federal, tiene como propuesta, a decir de los organizadores, actividades de calidad "y de teatro alternativo que no se ve en México, sobre todo para la gente que no tiene acceso al teatro comercial, cerrado, pagado. En el FICCC habrá teatro nuevo que se está trabajando con tecnologías de vanguardia y multimedia, malabarismo, danza contemporánea y aérea, la combinación de todas las disciplinas en un solo espectáculo, tendremos música con propuestas electrónicas y de trova; en fin, toda una gama de nuevos espectáculos que serán una muy buena opción para los paseantes de Guanajuato.

Del Distrito Federal, se presentará el grupo de danza Miopía; de Costa Rica, en el cosmos musical, la agrupación Moonlight Dub Xperiment, con reggae ecológico; de Chile, la compañía de danza Demo; y de Francia, éChérence (Echomédiens et Théâtre Solidaire), así como el teatro guiñol Marionnettes des Champs Élysées; de Bélgica viene el Hopla Circus. Éstos son, entre otros, los países que conforman el programa del FICCC, en el que se presentarán alrededor de 102 grupos, de los cuales 30 pertenecen a la Unión Europea.

Ramón Sánchez, quien ha sido asistente técnico del FICCC en más de seis emisiones, comenta: "Normalmente se ha invitado a países extranjeros, y ahora hay más acercamiento con la comunidad europea en un afán de vincular pueblos e intercambiar intereses culturales. Las agrupaciones artísticas de dichos países tienen trabajo muy bien estructurado, de mucha preparación y capacidad técnica. Además se ha buscado que los artistas tengan interacción con la gente, para lo cual se van a promover talleres para el público impartidos por los mismos grupos".

Para Nadia Salinas y Edna Colín, del equipo logístico, en el FICCC "va a haber presentaciones de calidad, y también queremos que

sea divertido para la gente, reafirmando que la presentación en la calle tiene un alto contenido artístico".

Con la sonrisa y seguridad de estar realizando un trabajo de organización de envergadura, afirma Edna: "Ha habido mucho trabajo, mucha gente ha dejado la semilla para que este Cervantino Callejero tenga relevan-

tos a nivel internacional durante más de tres décadas, como el Cervantino Callejero, que llega a gente que ha expresado nunca haber visto los grupos que se presentan en el cervantino.

Los invitamos a que revisen nuestra página de internet con la programación:

www.cleta.org/encuentro



cia a nivel internacional. Estamos cosechando lo sembrado. Queremos ser más fuertes, más unidos a nivel latinoamericano y mundial. Que se conozca el CLETA (Centro Libre de Experimentación Teatral y Artístico) como organización artística".

Por su parte, Nadia dice que "vamos a tener otro tipo de espacios además de la plaza San Fernando, San Roque o las escalinatas de la Universidad de Guanajuato; todo ello acompañado de una importante infraestructura para que el trabajo artístico luzca. Con ello, en el FICCC hay una propuesta organizativa de manifestación artística y cultural. Es una fuerza creativa que allí está".

No cualquier organización de izquierda, como CLETA, se mantiene organizando even-

La compañía Hopla Circus de Bélgica, la cual se presentará en el FICCC a realizarse este octubre. Foto cortesía del CLETA.

MELCHOR LÓPEZ HERNÁNDEZ. Sociólogo por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, y profesor de Ciencias de la Comunicación en esa facultad. Es integrante de la organización político cultural CLETA y articulista del periódico Machetearte.

SIRAHUÉN MILLÁN JIMÉNEZ. Egresado de la Escuela Superior de Ingeniería Mecánica y Eléctrica del IPN, es diseñador de proyectos y procesos industriales en la industria metalmeccánica, integrante del CLETA y articulista de Machetearte.

UN ESPACIO PARA EL CLOWN Y EL NUEVO CIRCO EN LA CIUDAD DE PUEBLA XII FESTIVAL INTERNACIONAL RODARÁ

Redacción PDeG

El clown y el circo han dado grandes pasos tanto en la ejecución y producción de las puestas en escena, lo que ha permitido poner al alcance de un mayor público estas disciplinas, fomentando la curiosidad y participación de la gente.

Por mucho tiempo la atención se ha centrado en el teatro y la danza, dejando prácticamente de lado las artes circenses. Ahora éstas resurgen como una propuesta multidisciplinaria llamada Nuevo Circo, diferenciándose del circo tradicional y del arte del payaso, llamado ahora *clown* para distinguirlo del tradicional payaso de colores y maquillaje grotescos, hablando así de tradiciones que se han replanteado con nuevas propuestas.

El Festival Internacional Rodará es el único realizado en la República mexicana especializado en *clown* y nuevo circo. Creado por Roberto Mendiola, es el más grande e importante de América Latina, y con una calidad comparable a la de los mejores festivales del mundo en estas disciplinas. Curiosamente, sin embargo, no ha contado con el apoyo institucional y

se ha visto desfavorecido en cuanto a recursos por el centralismo. Con todo, ha dado muestras de creatividad para poder ser realizado.

En respuesta a las necesidades de los artistas circenses y del público, en el estado de Puebla, desde hace 11 años, se ha realizado anualmente el Festival Internacional Rodará, el cual se realiza durante 10 días con alrededor de 150 funciones y la presencia de 130 artistas invitados (entre colectivos, compañías y solistas) de nivel internacional y nacional. La sede es Puebla capital, aunque se han tenido extensiones en otros lugares como Los Cabos, Distrito Federal, Oaxaca y ahora la Feria Internacional del Libro en Guadalajara. Este festival llega a un promedio de 130,000 personas por año y ha generado todo un movimiento en las nuevas tendencias del arte del espectáculo.

Es importante mencionar que el 95% de las funciones realizadas son gratuitas y las principales sedes son el Zócalo de la capital, el Teatro de la Ciudad, la Casa de Cultura, la Plaza de la Democracia, el Barrio del Artista, y para 2009 y 2010, cambia el formato con nuevos

espacios para este evento, como es el Complejo Cultural Universitario de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y Lomas Angelópolis.

Este Festival se convierte también en un espacio de interacción y de enseñanza-aprendizaje, ya que dentro del marco del mismo se realiza la Convención Internacional de Circo y Escena, donde se ofrecen talleres impartidos por los artistas que participan en el festival, con el objetivo de profesionalizar estas disciplinas y a sus ejecutantes.

El Festival se ha convertido en un proceso inspirador para muchos artistas en la creación y difusión de este arte, pues en él se pueden ver cada vez más grupos, colectivos y solistas dedicados al nuevo circo.

Para mayor información, puedes consultar: www.rodara.com, donde encontrarás los detalles de la Convención Internacional de Circo y Escena 2009, del 23 al 28 de noviembre y del Festival Internacional Rodará, que se llevará a cabo del 27 al 29 del mismo mes; www.circoyescena.com

armas y letras

Revista de literatura, arte y cultura
de la Universidad Autónoma de Nuevo León

(0181) 8329 4111
armasyletras@seyc.uanl.mx
www.armasyletras.uanl.mx





27*28*29
NOVIEMBRE

FESTIVAL INTERNACIONAL
RODARÁ 2009

PUEBLA- MEXICO

El Festival de Clown y Circo más importante
de América Latina

12^{VA}
EMISIÓN

CONVOCATORIA



Sede del evento Teatro del Complejo Cultural Universitario y Lomas de Angelópolis
Informes: www.rodara.com * tel:(01222) 2465742

INCLUSIÓN DE LA SOCIEDAD TAPATÍA EN LA CULTURA

Adán Ahbenamar Delgado Santillán



1

¿Por qué la gente de Guadalajara no acude al teatro a ver los espectáculos que se presentan de grupos locales? ¿Por qué se agotan los boletos de producciones no jaliscienses? ¿Es acaso un desapego a la cultura local?

El porqué inicio con estos cuestionamientos obedece a los mismos que me hace la gente que voy conociendo y que no se dedica al teatro. Sí, ya sé que dirán: “¿Qué tipo de gente conoces?”. Pero seamos francos, ¿a quién no le ha pasado? Por ejemplo, me preguntan: “¿A qué te dedicas?”. Les contesto: “a la cultura, trabajo en Cultura UdeG”, y su respuesta es: “Ah, o sea... ¿qué haces, qué estudiaste?”; les doy mis generales y les explico lo que realizo, y que soy actor. Me responden: “Actúas! ¿Y en qué novela has salido o en qué obra de teatro?”. Telenovela, en ninguna; les enumero cada una de las obras en las que he participado y su respuesta es: “No vi ninguna. ¿Y dónde se presentan esas obras en las que dices que has actuado?”. Hago mención de los espacios y resulta que no conocen ninguno, sólo conocen, claro, por cultura general, el Teatro Degollado y por la televisión saben del Auditorio Telmex y del Teatro Diana, y desde luego la VFG. Ah, pero ésa es para conciertos!, ¿verdad? Entre tanto, los demás espacios pasan desapercibidos, lugares como el Teatro Experimental de Jalisco, el Foro de Arte y Cultura, el Teatro Jaime Torres Bodet, el Teatro Alarifé, el Teatro del IMSS, el Ex Convento del Carmen —que cuenta con dos salas, la Higinio Ruvalcaba y la Elías Nandino—, y algunos otros como el Teatro Estudio Diana, la Casa Suspendida, La Casa Inverso, El Caminante, el Museo de Arte de Zapopan, el Patio de los Ángeles, etcétera. Terminan reconociendo que seguro han visto de pasada alguno de ellos o de niños alguna vez fueron a ver algo ahí.

También argumentan que, como no se les da difusión pues no se enteran... Mentira, si uno abre el periódico todos los días, se puede encontrar con que sí existe una difusión cultural, particularmente de espectáculos teatrales.

Es verdad que no todos leemos el periódico y algunos sólo lo hojean para ver deportes y chismes de la farándula. Pero ahí está internet, que te despliega las carteleras completas de los espectáculos a nivel nacional e internacional, ya sea música, teatro, danza, pintura, fotografía, escultura, etcétera. Sin embargo, la mayoría sólo lo usa para ver videos chistosos, revisar correos y el chat. ¿Quién navega por la red para buscar información cultural y carteleras? Sólo la gente que se dedica a esto.

Será acaso que la gente en Guadalajara no siente el teatro como algo suyo, algo que nos identifica. Será por eso que los teatros y casas para dicha actividad no han logrado hacer que la comunidad los sienta propios, digamos sus espacios.

Con esto no quiero decir que la gente no asiste a los espectáculos, asiste pero es un número reducido para la cantidad de habitantes de la ciudad. Nos faltaría a los grupos locales realizar grandes despliegues de mercadotecnia para que esto suceda, o ser los portavoces del sentir



2

➤ **Foto 1:** *A la griega*, de Steven Berkoff. © Yorch Gómez, Cultura UdeG.

Foto 2: *Hamlet, príncipe de Dinamarca*, adaptación del grupo Thespis Teatro y Fausto Ramírez. © Yorch Gómez, Cultura UdeG.

de la comunidad, tener una identificación con nuestra gente para que ésta participe del quehacer cultural y no tengan un papel de meros espectadores.

¿Qué es lo que está fallando? Porque productos culturales existen, para todo tipo de público y a todos los precios, incluso gratuitos, y es triste ver estos eventos con un número muy reducido de personas.

Las instituciones culturales realizan su trabajo apoyando grupos locales ya sea mediante la aportación de recursos, en la logística, la difusión, con asesoramiento o espacio, además de estar siempre en contacto con grupos nacionales y extranjeros para así ofrecer a los jaliscienses actividades culturales constantes, impulsando a su vez los trabajos locales.

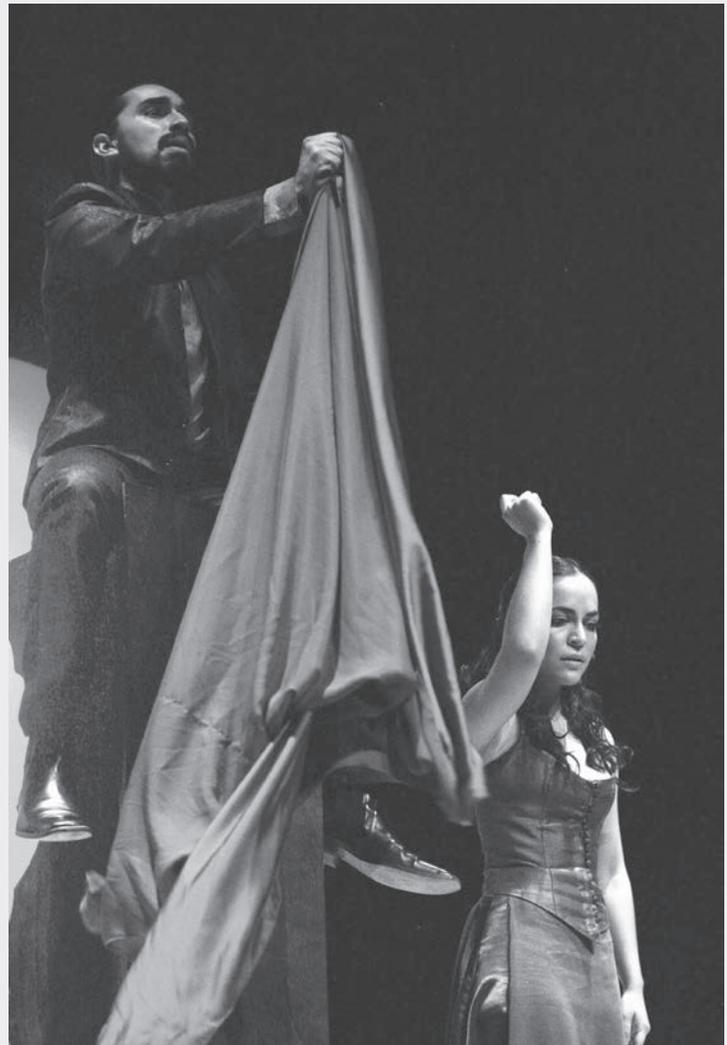
Asimismo, las instituciones educativas han incluido ya en sus programas las actividades culturales y promueven la asistencia de los jóvenes a estas manifestaciones artísticas o llevan a los alumnos. El problema es que los alumnos lo ven como una obligación y no como la adquisición de un bagaje cultural.

Todos tenemos derecho a la educación, a la información y a la cultura, ¿pero todos conocemos nuestros derechos y obligaciones? Creo que no. Es en esto en lo que creo que deberíamos unir esfuerzos las instituciones y los grupos, trabajando en conjunto para lograr una compenetración con la sociedad que dé como resultado la creación de nuevos públicos, mediante un buen trabajo de difusión y vinculación con la sociedad.

Seguramente, a la comunidad cultural todavía nos falta mucho por recorrer en este camino, ya que las instituciones sólo son un vínculo con la sociedad, no podemos dejar que ellas solas hagan todo el esfuerzo, aunado a que, si no obtenemos la respuesta deseada de éstas se hacen campañas de desacreditación de los dirigentes de las mismas.

Activemos, pues, la inclusión de la sociedad, su sentir, su desear; que nos identifique como su voz sobre el escenario, no sólo como espectadores de nuestros caprichos.

Por una inclusión del derecho a la cultura en la vida de los mexicanos, unamos esfuerzos. ●



ADÁN AHBENAMAR DELGADO SANTILLÁN. Licenciado en Artes Escénicas, actor y actualmente jefe de espacios de la Coordinación de Artes Escénicas y Literatura de la UdeG.

Foto 1: *Demetrius*, de Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio. © Yorch Gómez, Cultura UdeG. <

Foto 2: *La secreta vida amorosa de Ofelia*, de Steven Berkoff. © Yorch Gómez, Cultura UdeG.

HAMBRE DE CULTURA

Efraín Martínez de Luna



Historias de un minero, del grupo La Caja de Fresnillo. © Fátima Sánchez.

Antes de seguir hablando de cultura, señalo que el mundo padece hambre y esto hace que no sea ella, la cultura, su preocupación central.

Todo esfuerzo destinado a orientar hacia la cultura los pensamientos dirigidos al hambre redundará en un hecho artificial.

A. ARTAUD

Parece fácil definir la idea del *derecho al acceso a la cultura*, tal parece que es un intento de democratizar la cultura, pero si escudriñamos un poco nos daremos cuenta de que el concepto está enmarañado como los callejones laberínticos de Zacatecas. Democratizar el arte no significa que todos tengan acceso a lo mismo, sino que el público tenga la posibilidad de elegir lo que quiere ver de entre una diversidad de propuestas de calidad.

La cultura —en concepto amplio— se define como aquello que se adhiere al hombre después de nacer y antes de morir, en este sentido la cultura sería casi todo: la educación, la religión, la arquitectura, los espectáculos, los deportes, etc. Pero no estamos hablando de esta definición.

En sentido estricto, la cultura se entiende como el conjunto de rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos, que caracterizan a una sociedad o grupo social en un periodo determinado. El término “cultura” engloba —además— modos de vida, ceremonias, arte, invenciones, tecnología, sistemas de valores, derechos fundamentales del ser humano, tradiciones y creencias. A través de la cultura se expresa el hombre, toma conciencia de sí mismo, cuestiona sus realizaciones, busca nuevos significados y crea obras que le trascienden.

Aun así, creo que la definición resulta muy amplia y tendríamos que ceñirla a la cultura artística, a eso se debe referir la redacción del párrafo que da cuenta de este derecho:

Toda persona tiene derecho al acceso a la cultura y al disfrute de los bienes y servicios que presta el Estado en la materia, así como el ejercicio de sus derechos culturales. El Estado promoverá los medios para la difusión y desarrollo de la cultura, atendiendo a la diversidad cultural en todas sus manifestaciones y expresiones con pleno respeto a la libertad creativa. La Ley establecerá los mecanismos para el acceso y participación a cualquier manifestación y expresión cultural.

La redacción está muy clara, ¿pero cómo se entiende el concepto de cultura? El término de cultura tiene ahora un significado semejante como la epígrafe a la *paideia* de los griegos y *humanitas* de los romanos de tiempo de Cicerón, es decir, la educación del hombre como tal, la educación basada en las buenas artes que son propias del hombre y que lo diferencian de los otros animales. En este sentido, la cultura fue para los griegos la búsqueda y la realización que el hombre hace de sí, o sea de la verdadera naturaleza humana. Digámoslo de otra manera, el hombre no puede realizarse como tal si no es a través del conocimiento de sí mismo y de su mundo; pero tampoco puede realizarse como tal si no es en la vida de la polis, como bien afirma Aristóteles cuando dice que el hombre es por naturaleza un animal político.

Por supuesto, este concepto clásico de los griegos acerca de cultura excluía las actividades infrahumanas, las acciones utilitarias y manuales, en general todas aquellas actividades dirigidas a procurarse el alimento y otras necesidades físicas. Incluso para Platón el arte de la poesía no pertenece a esta elevada

Algunos visionarios, soñadores románticos, auguran una ciudad (idealizado espacio) que será un archipiélago artístico [...] Un lugar donde la inspiración nos sorprenda trabajando; un lugar de construcción de procesos creativos; un espacio para compartir pensamientos, donde se reflexione acerca del arte, donde se edifique al artista, donde se compartan propuestas estéticas: Zacatecas, una morada para el arte.

categoría. El concepto de cultura de los griegos fue elitista, es decir, aristocrático.

El concepto sigue conservando su carácter elitista porque la cultura es sabiduría, y como tal está reservada a unos cuantos, ya que el sabio se separa del resto de la humanidad, tiene un estatus diferente al del resto de la humanidad. Sin embargo, ayuda a buscar salidas alternas a la trampa del mundo neoliberal; el arte propone acciones posibles a las únicamente productivas, y nos libera de la neurosis que produce el mundo competitivo.

Ciertamente el arte no es la salvación del hombre, pero también es cierto que si a los hombres los especializamos cada vez más en disciplinas específicas, al final nos encontraremos con una humanidad dividida, cuadrada, limitada, en suma, poco creativa. Por eso se hace importante diversificar la educación, cuando menos en las escuelas de nivel medio y superior; ahora más que nunca resulta importante incluir en la currícula de nuestros jóvenes asignaturas humanísticas, artísticas y deportivas.

Ahora bien, en Zacatecas —desde hace tiempo— se está tomando en serio este precepto del derecho a la cultura; el Estado comienza a impulsar festivales artísticos de gran calidad —generalmente gratuitos—, masivos y hasta cierto punto con carácter educativo. Sin embargo, el arte (y todo programa de difusión artístico cultural) está *centralizado* en la ciudad capital, hay pocos espacios para expresiones artísticas experimentales, escásimo apoyo para el arte que se produce en los municipios del estado y no ha sido posible generar nuevos públicos.

¿Para los *teatros* locales será beneficiosa esta política? Sin duda, es una oportunidad de colocar en el mercado su obra; si a través de estas actividades se valora el arte de los teatreros y además se compran sus productos, no cabe duda de que será beneficioso para ellos. Zacatecas está invadida de artistas de peso específico, con talento, algunos famosos y otros no tanto pero que cuentan con muy buen nivel. Es aquí donde se da la disyuntiva, y también la desventaja para los artistas que no cuentan con trayectoria, éstos entran

a una competencia desleal donde siempre salen perdiendo.

Zacatecas quiere cumplir a cabalidad con el decreto de acceso a la cultura —como se ha dicho en varios espacios—, con la conciencia de que debe edificar sus bases desde los pequeños, en quienes se encuentra el punto de partida para las nuevas políticas culturales y se tendrán que formar más artistas desde la niñez, pero también tendrán que existir escuelas profesionales de arte para que todo Zacatecas sea una verdadera cuna de artistas.

Algunos visionarios, soñadores románticos, auguran una ciudad (idealizado espacio) que será un archipiélago artístico, ínsulas diseminadas por todas las latitudes y unidas por el puente común de la convivencia social, en donde la calidad sea la guía de actividades en las más diversas manifestaciones. Imaginan rigor y disciplina pero con libertad para crear. Un lugar donde la inspiración nos sorprenda trabajando; un lugar de construcción de procesos creativos; un espacio para compartir pensamientos, donde se reflexione acerca del arte, donde se edifique al artista, donde se compartan propuestas estéticas: Zacatecas, una morada para el arte.

Las políticas culturales deben encaminarse a desarrollar el arte, deben integrar un plan global que lleve el arte hacia todos los confines, primero con los niños; deben estar en las escuelas primarias, en las secundarias, en las colonias, en las comunidades. No podemos estar a la espera, debemos ir al encuentro y tenemos que provocar la infección de este virus en otros seres, sólo eso nos empu-

jará a lo que queremos todos los artistas. No hay de otra, tenemos que desdoblarnos y hacer más de lo que ahora hacemos, difundir nuestras actividades hasta en los terrenos más agrestes, estar allí en la tierra virgen, estar presentes en todas partes. Aprovechemos la globalización, nuestro mercado es el mundo.

Cuántos somos los que imaginamos un Zacatecas reconocido en todo el mundo por su capacidad de generar alternativas de expresión dentro del ámbito artístico, como un espacio de proyección de talentos con influencia en todos los lugares en que se muestren; con escuelas de arte de calidad, amplios salones para ensayo, acondicionados con barras y espejos, baños y duchas limpias, biblioteca atiborrada de textos de historia del arte, dramaturgia, música, artes plásticas, de técnicas de actuación y de todos los temas que benefician la actividad artística; con profesores preparados y de incuestionable calidad, con vocación, comprometidos, con la pasión a flor de piel, y con un profundo respeto al proceso creativo de los alumnos.

Imaginar no cuesta nada, es por eso que me animo a decir que Zacatecas puede ser una ciudad modelo, donde la persona sea lo sustancial, donde el arte sea un fin en sí mismo, donde lo importante sea vivir, proyectar, soñar, construir, anhelar, aprender, convivir, difundir, y lo más importante sea crear. ●

EFRAÍN MARTÍNEZ DE LUNA. Director del grupo Camaleón de la Universidad Autónoma de Zacatecas.

Bolero, de Héctor Mendoza, puesta en escena de Efraín Martínez de Luna. © Jaime Cuevas.



EL ACCESO A BIENES Y SERVICIOS CULTURALES EN LA UANL

Hernando Garza

El acceso a las manifestaciones culturales y artísticas organizadas por la Universidad Autónoma de Nuevo León, a través de la Secretaría de Extensión y Cultura, que tiene como sede el Colegio Civil Centro Cultural Universitario —inmueble construido a fines del siglo XVIII, que en 1933 fue sede de la entonces Universidad de Nuevo León y en 2007 fue restaurado para convertirse en el actual recinto—, cuenta con una serie de procesos en la difusión y promoción dirigidos a la comunidad universitaria, al público en general y a los medios de comunicación, prensa, radio y televisión, revistas y publicaciones, así como sitios en internet.

El inmueble cuenta con una sala permanente donde se ubica el Museo Universitario, salas temporales, el Aula Magna —con capacidad para más de 400 butacas—, aulas para la realización de cursos, talleres y diploma-

dos de artes plásticas, teatro, computación, literatura, entre otros, la sala de cine, la sala Francisco Zertuche, el Patio Ala Sur —techado, donde se efectúan variados eventos—, y áreas administrativas.

Cabe aclarar que cada una de las preparatorias y facultades, distribuidas tanto en Ciudad Universitaria como en diferentes municipios del área metropolitana y el resto del estado, así como las bibliotecas y otros espacios culturales de la máxima casa de estudios, no dependientes de Extensión y Cultura, cuentan con distintos programas de actividades, los cuales manejan y difunden bajo la coordinación de sus áreas de difusión respectivas.

En el caso particular de Extensión y Cultura, hay un equipo de trabajo que opera de manera coordinada en las diferentes funciones para la promoción y difusión. Por un lado, está el área de prensa y medios, que se

encarga de organizar ruedas de prensa, establecer vinculación con editores y reporteros de las secciones culturales de prensa, radio y televisión, así como servir de enlace entre los responsables de la actividad a efectuarse, como un concierto, puesta en escena, espectáculo de danza o presentación de un libro, por citar algunos, y los reporteros y editores de los medios de comunicación con los que se mantiene contacto continuo por teléfono. Igualmente, se facilita al reportero o el interesado del medio de comunicación el contacto con el escritor, director escénico o de orquesta, músico o coordinador de una agrupación que vaya a presentarse en algunos de los espacios del Centro Cultural, para la realización de una entrevista previa que pueda aparecer en la prensa, o entrevista en vivo en algunas de las estaciones de radio o canales de televisión de la localidad —cabe recordar

El Colegio Civil, convertido en 2007 en Centro Cultural de la UANL, es un espacio que alberga tradición y contemporaneidad, arte y conocimiento.



Para complementar esta visión de compromiso con la comunidad universitaria, se cuenta con el Programa de Apreciación de las Artes, que consiste en llevar brigadas artísticas, integradas por presentaciones didácticas de música, danza, teatro y otros, en preparatorias y facultades, y la serie de cursos de actuación, crítica de teatro, periodismo, novela y otros, que se imparten y que están abiertos al público en general.

que se incluye Radio Universidad y Canal 53, de la misma casa de estudios.

También se redacta un boletín de prensa por cada actividad a realizarse, así como el calendario mensual respectivo, ambos documentos son enviados por medio de correo electrónico a distintos bancos de datos de correos electrónicos, tanto al masivo de la misma universidad, a los medios de comunicación y a los diferentes gremios artísticos que se tienen como contactos: música, teatro, literatura, danza, cine, fotografía, artes plásticas, instituciones culturales, universidades de la entidad, clubes sociales, asociaciones artísticas, entre otros. Estos documentos informativos van acompañados por anuncios que difunden los eventos por medio de diseño y fotografía incluida. Según los casos, cuentan con un diseño institucional avalado por la misma Secretaría de Extensión y Cultura.

Cabe aclarar que, al igual que la misma universidad tiene una página en internet, la Secretaría tiene su espacio en la misma, donde se sube información y fotografías de las actividades. Igualmente, el documento de información y anuncio electrónico se sube a alguna red, como Facebook, desde donde se envía a numerosos cibernautas con los que se mantiene contacto, y que normalmente son escritores, bailarines, escritores, dramaturgos, directores escénicos, coreógrafos, músicos y otros.

Otro de los aspectos primordiales de la promoción es el que se lleva a cabo en el mismo edificio, donde se colocan carteles de las actividades a presentarse en exhibidores dispuestos para tal efecto, así como la proyección de anuncios de estos mismos eventos por medio de monitores instalados en sitios estratégicos como la entrada y salidas del mismo, así como en otros espacios internos de la universidad. Uno más de los aspectos del proceso de difusión es la publicación en la prensa y revistas de desplegados, ya sea por actividades semanales o mensuales.

La distribución de los carteles o postales en distintas áreas de la universidad, como oficinas administrativas, preparatorias o facultades, así como en centro culturales, galerías o museos de la ciudad, es una más de las etapas en el proceso de la promoción. Ésta se realiza en el edificio mismo también con las

hojas de sala de las exposiciones temporales respectivas o los programas de mano de las puestas en escena, conciertos o espectáculos dancísticos.

Forman parte de esta tarea de invitar al espectador a la oferta cultural de la universidad, el envío de catálogos de exposiciones de artes plásticas, editados por la misma universidad, de las exhibiciones realizadas en el recinto cultural citado, o la serie de libros realizados en coedición con distintas editoriales, y que incluyen decenas de títulos de dramaturgia, ensayo, poesía, narrativa, arquitectura, salud e historia, y que lleva a cabo la Dirección de Publicaciones, dependiente de la Secretaría.

Igualmente están las revistas *Armas y Letras*, *Vida Universitaria*, y las ediciones semestrales de *Humanitas*, con artículos y ensayos varios sobre historia, ciencias sociales, literatura y filosofía, por citar algunos.

Otro caso importante es el envío constante de cortesías para las actividades que se realizan en el Aula Magna —que tienen un costo de \$100.00 general y \$50.00 para estudiantes, maestros e Inapam— y los cursos que se llevan a cabo, a preparatorias o facultades, y a medios de comunicación —primordialmente radio y televisión—. El resto de los espacios del centro cultural son de entrada gratuita.

Para complementar esta visión de compromiso con la comunidad universitaria, se cuenta con el Programa de Apreciación de las Artes, que consiste en llevar brigadas artísticas, integradas por presentaciones didácticas de música, danza, teatro y otros, en preparatorias y facultades, y la serie de cursos de actuación, crítica de teatro, periodismo, novela y otros, que se imparten y que están abiertos al público en general.

Hay que agregar otro programa, que es el de recorridos culturales por las diferentes áreas del edificio, dirigidos a distintos públicos, donde el visitante, además de informarse de la historia del inmueble, se entera de exposiciones, cursos y talleres que se llevan a cabo, así como del calendario general de actividades.

Por otro lado, no se puede dejar de mencionar la serie de programas para televisión, producida por la misma Secretaría, como *¿Quién es?*, en el que se ha incluido a figuras destacadas del medio cultural local y nacio-

nal, como es el caso de los teatristas Emma Mirthala Cantú, Rubén González Garza y Sergio García; de los pintores Guillermo Ceniceros, Gerardo Cantú, Saskia Juárez y Alberto Cavazos; del crítico e investigador de danza Alberto Dallal, y los escritores españoles Vicente Verdú y Enrique Vila-Matas.

Igualmente, se llevaron a cabo entrevistas a los hoy desaparecidos dramaturgos Emilio Carballido y Víctor Hugo Rascón Banda. También se realiza el Programa Entre Libros, en el que se ha entrevistado al ensayista Anthony Stanton, especialista en Alfonso Reyes, el escritor Juan Villoro y al editor español Jorge Herralde, fundador y director de editorial Anagrama.

Cabe añadir que el equipo de producción de la Secretaría mencionada, graba los espectáculos de danza, conciertos musicales y puestas en escena, presentados en el recinto cultural y que posteriormente son transmitidos en el Canal 53.

A través de este sistema de procesos de promoción y difusión, la Secretaría de Extensión y Cultura realiza sus estrategias para brindar no sólo a la comunidad universitaria, sino al público en general, la serie de actividades preparadas con el fin de divulgar las diferentes manifestaciones culturales y artísticas de índole local, nacional e internacional.

El mismo centro cultural ha sido sede de congresos y festivales como el Alfonsino y la Escuela de Verano, organizados por la UANL, y otros de teatro, cine, música, danza y otras manifestaciones, éstos coordinados por otras instituciones. ●

HERNANDO GARZA. Dramaturgo, periodista cultural y docente de la Facultad de Artes Escénicas de la UANL.

RÉQUIEM POR LA BODEGA DE DIONYSIOS

Vidal Medina

Después de que inauguráramos el espacio teatral La Bodega de Dionysios el pasado 25 de marzo, y de habernos enfrentado a la oposición de los vecinos del barrio, nos vimos en la necesidad de revisar nuestro método de “entrada” a esa comunidad cerrada.

La Bodega está ubicada en uno de los barrios más antiguos del Barrio Antiguo de Monterrey, una cuadra por completo habitacional y en la que viven, en su mayoría, personas de la tercera edad.

Haciendo un recuento de los hechos, es preciso decir que cuando inauguramos, los vecinos hablaron al Municipio y a Protección Civil para que nos clausuraran el lugar. No lo hicieron, pero sí nos pidieron una serie de requisitos, entre los que figuraban, la “firma de anuencia de los vecinos” para iniciar cualquier trámite.

El pasado lunes 15 de junio, después de haber hablado con algunos de los vecinos, accedieron por fin a reunirse en una junta vecinal convocada por Teatro de los Peripatéticos A. C. La junta tuvo lugar en las instalaciones del teatro-bodega. En ella, se les presentó, con pelos y señales, el proyecto: llevar el teatro a la comunidad y servir como canal de acercamiento a la cultura para los jóvenes y niños del barrio, que incluye a más de tres conjuntos habitacionales. Se habló de los beneficios que traería una sala teatral y nuestro deseo de construir puentes entre la sociedad y los artistas en momentos en que parecíamos hundidos en el lodazal de las campañas políticas y la violencia, que es la principal fuente de miedo en la sociedad hoy en día; y de que era necesario hacerle frente al golpeteo de la mercadotecnia y los medios de comunicación contra la inteligencia humana, con el arte, la cultura y educación. En fin, hablamos, en términos de petición desesperada, de la necesidad de unirnos para apoyar una causa noble.

Este teatro llenaría los huecos dejados por nuestras instituciones culturales que no se dan abasto para programar temporadas de teatro de toda la producción local (que ha crecido bastante en los últimos años). Además, el proyecto de los Peripatéticos tenía contemplado traer a la ciudad obras de teatro nacionales y extranjeras, así como la creación de un espacio académico al que se trajera maestros y cursos de teatro fuera de las fechas oficiales del Encuentro Estatal y el Festival, que es cuando se programan cursos en la ciudad.

Los vecinos nos escucharon atentamente. Sus dudas respecto a ruido, horarios de apertura al público y estacionamiento, fueron aclaradas y resueltas: aislantes de ruido para las paredes, utilización de estacionamientos alternativos y horario cómodo (cerrar el teatro a más tardar a las 10:30 de la noche, por ejemplo), fueron algunas de nuestras propuestas.

Al término de la sesión una señora, llamada Diana Salazar, lideresa del barrio, se puso de pie y nos dijo que era muy bonito todo lo que decíamos, pero que eran mentiras. (Lo dijo con respecto a un presupuesto que mostramos de aislante para paredes.) Pero el tono que utilizó fue el de una guerrera, poco importaba quién tuviera la razón, sino quién gritara más alto, quién descalificara mejor al otro. Pareciera que ésa es la herencia de nuestros políticos. Ella esperaba que nos pusiéramos contra ella. No lo hicimos. Ella representaba el sentir de la mayoría: acostumbrados a que les impongan decisiones verticales desde el gobierno, los vecinos tienen miedo de que su firma de anuencia con un espacio cultural pueda traer consigo la desaparición de su “cuadra”, uno de los últimos bastiones de casas habitación en el Barrio Antiguo, que según esto no tardaría en llenarse de antros y cantinas, como en otras zonas. En fin, de las firmas que necesitábamos, que eran en total doce, sólo conseguimos tres.

Abrir un teatro para poder trabajar de manera independiente es un sueño en Monterrey. Luis Martín hace un listado de teatros que han cerrado en la ciudad: el Teatro la República en 1962, El Globo en 1963, el Arle-

quín en 1970, el Grillo en 1973, El Máscaras en 1978, el Mayo —que luego fue Universitario y luego Lope de Vega de la UR— en los noventa, el Segundo República en 1983... Y a esto podemos sumarle, en fechas más recientes, la Casa Luba de Jesús Mario Lozano y su grupo, el Fuente Ovejuna de Mario Cantú, y en el que trabajaba el Colectivo Contraseña...

Hablando el año pasado con Fernando de Ita y Rodolfo Obregón, una noche en Cd. Juárez, me decían que abrir un teatro era tarea titánica; yo, con la seguridad de un puberto, les dije que en Monterrey había mucho, muchísimo dinero, que todo era cuestión de que llegara al teatro. Se rieron de mí. (Más sabe el diablo por viejo...) Sin embargo, les aseguré que los invitaría a la inauguración de la Bodega. Hoy sé que esto no será posible, pues la credibilidad y las ganas muchas veces decaen.

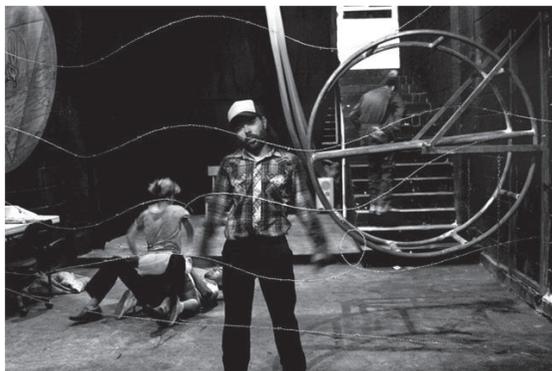
No sé qué sucederá ni cuántos molinos de viento habrá que derribar; por eso hemos convocado a una mesa de diálogo con propietarios de espacios culturales y gente de la política, con la esperanza de que surjan propuestas para hacer llegar a la cámara o a los funcionarios de cultura un proyecto que otorgue “facilidades” para que los espacios culturales puedan nacer y tener una vida digna en la ciudad.

Tal vez no existan las mejores condiciones económicas, es más, por lo que nos ha tocado vivir, de hecho no hay condiciones sociales, y por eso es preciso abrir espacios para la convivencia social, por ello es más que nunca necesario el retorno de los teatros independientes a Monterrey. Es preciso poner el dedo en la llaga. Sé que sonamos utópicos pero qué le vamos a hacer, hacemos teatro y el teatro se asienta sobre todo en la utopía.

Agradecemos a la comunidad teatral de Monterrey y del resto de la República por su apoyo moral, así como también agradecemos a Roberto Villarreal y al maestro Luis Martín por estar cerca de nosotros en esa aventura. Gracias a PASODEGATO por publicarnos.

La Bodega de Dionysios ha muerto prematuramente, pero quién sabe, Dionysios tiene de su lado a Zeus, y en cualquier momento puede volver a las andadas. ●

VIDAL MEDINA. Dramaturgo, actor, director y promotor cultural, es integrante de Teatro de los Peripatéticos, A. C.



➤ *Tengo a mi vieja encerrada en el armario*, obra dirigida y actuada por Vidal Medina e Iván Ontiveros, la Bodega de Dionysios (2009). Cortesía Vidal Medina.

UN ESPACIO QUE HA TRASCENDIDO LAS PRIMERAS EXPECTATIVAS

30 AÑOS DE LA CAJA

Francisco Beverido

El 9 de junio de 1979 se estrenaba en Xalapa el *Canto del fantoche lusitano* de Peter Weiss con dirección de Mercedes de la Cruz. Este estreno era importante pues marcaba la culminación de uno de los primeros tres talleres de teatro implementados por la Universidad Veracruzana y destinados a aficionados o estudiantes que no fueran de teatro. Los talleres pretendían ser un apoyo de formación e información para los participantes en el Festival de Teatro Universitario, que llevaba ocho ediciones en diez años de existencia.

Para llevar a cabo el estreno, hubo que acondicionar el mismo salón en que se impartían los talleres para dotarlo de los implementos indispensables de una sala teatral: iluminación y espacios para el público. Así pues, ese paralelepípedo se pintó de negro, se colgó una docena de lámparas controladas por tres *dimmers* en una instalación casera, y se le bautizó con el nombre de "La Caja".

En los meses restantes de ese año, se estrenaron allí otros cinco espectáculos, también producto de los talleres, y al año siguiente fueron diez. Desde entonces La Caja no ha cesado de ofrecer al público una gran diversidad de obras y espectáculos, algunos propios, muchos invitados.

Tuvo una intensa labor de talleres y estrenos en los primeros seis años, y aunque los talleres han disminuido, La Caja se convirtió en un referente obligado para la actividad teatral en Xalapa. Tuvo incluso una destacada participación en la VII Muestra Nacional de Teatro, en 1984.

En su primera época, además del *Canto...*, Mercedes de la Cruz estrenó su propia *Canta-*

ta a Electra, y se estrenaron también *Un mal-dito domingo* de Osvaldo Dragún dirigida por Jorge Castillo, *Farsa del amor compradito* de Luis Rafael Sánchez, *Acto cultural...* de José Ignacio Cabrujas y *La noche de los asesinos* de José Triana, con dirección de quien esto escribe. Marta Luna, a la sazón directora de la Compañía Titular de la Universidad, estrenó *Marat/Sade* de Peter Weiss con un grupo de talleristas. Entre los grupos invitados estuvo el grupo Eón de Sergio Bustamante, con *Concierto para guillotina* y *cuarenta cabezas* de Hugo Argüelles, el Taller de la Fábrica de Carros de Ferrocarril, de Ciudad Sahagún, con *La pesadilla del héroe (El fichero)* de Rozewicz, dirigida por Enrique Pineda, y la Casa de la Cultura de Coyoacán con *Mujer desde siempre*, dos monólogos de Luisa Josefina Hernández, entre muchas otras.

A pesar de los vaivenes, del mayor o menor interés de los funcionarios de diferentes niveles, de los "ajustes presupuestales" (rara vez a la alza), y con cambios mínimos en el aspecto técnico (alguna mejora en el equipo de iluminación y, más recientemente, la instalación de verdaderas butacas pero conservando el mismo aforo, poco más de 50 espectadores), La Caja sigue viva cobijando y propiciando estrenos y temporadas de obras diversas.

Ahí se estrenaron, con Rogelio Luévano como director de la Compañía, *El café de nadie*, escrita y dirigida por el propio Luévano, y *El tesoro perdido* de Jorge Ibarguengoitia, con dirección de Saúl Meléndez (en una versión que no era para niños). Más tarde, *Dos aventuras neogóticas* de Alberto Miralles, dirigida por Eduardo Ruiz Saviñón, y fue el sitio elegido por Ludwik Margules para presentar su versión de *Un hogar sólido* de Elena Garro con la misma Compañía. Ahí se estrenó también *Un torso, mierda y el secreto del carnicero*, de Alejandro Ricaño, con dirección de Bryant Caballero, y se han presentado con éxito espectáculos de Adriana Duch (*El ruido del agua dice lo que pienso*) y de Adrián Vázquez (*No fue precisamente Bernardette...* y *Los días de Carlitos*).

Ahí nació prácticamente y preparó muchos de sus trabajos el grupo independiente Chicantana, que sigue en activo con una trayectoria de más de 25 años.

Hay que añadir lo siguiente: aunque la in-



▼ *Canto del fantoche lusitano*, de Peter Weiss, dir. Mercedes de la Cruz (La Caja). © Julio Jaimes.

tención de los talleres no fue la formación de actores profesionales, sino más bien, como se dijo entonces: "de un público especializado", muchos de los participantes en la primera época pasaron de La Caja a la Facultad de Teatro de la Universidad o a otras instituciones. Por citar sólo un puñado de nombres: Roberto Benítez (ahora catedrático de la Facultad), José Luis Aguilar (con un par de "Arielles" por su trabajo en cine como director de arte) y Lisa Owen.

La lista de obras es enorme, y sería interminable la lista de personas que han pasado por allí como talleristas, escenógrafos, diseñadores o sólo como actores de alguna de las obras allí presentadas.

Para quienes tuvimos la oportunidad de participar en su creación, es muy reconfortante que ese espacio, forjado como una solución práctica a un problema inmediato, haya demostrado su valor y su importancia. El público lo ha confirmado con su asistencia continuada a lo largo de los años.

Sin una celebración oficial, pero con una enorme satisfacción íntima, Mercedes de la Cruz, Jorge Castillo, Francisco Beverido, José Luis Aguilar, Gloria Guillaumín, Laura Beverido, Enrique González, Axayácatl Castañeda, y "muchas firmas más" deseamos que La Caja cumpla muchos años. ●

FRANCISCO BEVERIDO. Actor, director, promotor de teatro, y profesor investigador, es además fundador de La Caja y creador y director del Centro de Documentación Teatral Candileja, así como subdirector de la revista *Tramoya* de la Universidad Veracruzana.



➤ *Acto cultural*, de J. I. Cabrujas, dir. Fco. Beverido (La Caja, 1982). © Julio Jaimes.

MUESTRA ESTATAL DE TEATRO CHIHUAHUA 2009

EL TEATRO TAMBIÉN FLORECE EN EL DESIERTO

Iván Carlos

El pasado 17 de agosto de 2009 en el Teatro Víctor Hugo Rascón Banda del Centro Cultural Paso del Norte, en Ciudad Juárez, Chihuahua, se abrió el telón de la Muestra Estatal de Teatro Chihuahua 2009, en un esfuerzo a cargo del gobierno del estado, a través del Instituto Chihuahuense de la Cultura, apoyado por el Conaculta, por constituir un espacio de intercambio para fortalecer la cultura teatral, al brindar espacios profesionales a directores, actores, técnicos y creativos del estado. El cartel: 12 montajes procedentes de las ciudades de Chihuahua y de la propia entidad fronteriza, sede de la Muestra.

El grupo Taller de Teatro 1939 comenzó las actividades de la Muestra con la obra *Una mujer de peso*, escrita y dirigida por el dramaturgo juarense Pilo Galindo. El texto aborda los trastornos alimenticios y sus consecuencias en un tono sensible pero contundente. Seguidamente, en el Teatro Experimental Octavio Trías, se representó *Amor impune*, de Guadalupe de la Mora, con el grupo La Raya Teatro, dirigida por Rodolfo Guerrero. La obra es una cruda visión de las circunstancias que conforman la vida de un sicario en su delirante y corrosiva decadencia.

Al día siguiente, las actividades continuaron con la presentación del grupo Telón de Arena bajo la dirección de César Cabrera, con *Arritmia*, de Leonel Giacometto, historia de dos ancianas en un escenario de soledad, enfermedades y recuerdos que se confunden con la realidad. Por la noche pudimos disfrutar la experiencia de toda una vida dedicada al teatro por parte del actor, director y dramaturgo Jesús Ramírez, quien bajo la dirección de Azgard Ramírez, presentó el monólogo *Inagada la vida*, de Alejandro Licona, quien nos brinda en su texto una reflexión sobre el maltrato y el rechazo a las personas de la tercera edad.

Miércoles, tercer día de actividades, comienzan los talleres de dramaturgia y de producción impartidos por Sergio Galindo y Miguel Sabido, respectivamente, quienes conformaron el jurado calificador. Su presencia fortaleció el proceso de intercambio y, justo es reconocerlo, aportó una serie de lecciones y consejos de gran valía para los organizadores de la Muestra.

Por la tarde, la actividad escénica continuó con *La lagartija*, escrita y dirigida por Jissel Arroyo, con el grupo La Última Butaca, una representación que retrata un proceso de violencia al seno de una pareja. Enseguida, el ya consagrado y prolífico grupo Telón de Arena, presentó *Secretos de familia*, de Héctor Mendoza, bajo la dirección de Perla de la Rosa. La lucha entre Elektra y su madre Clitemnestra es la coyuntura para abordar la tragedia de las relaciones incestuosas y las verdades aparentes.

El jueves, *Vete al diablo, vida mía*, de Antonio González Caballero, con el grupo Givanty Producciones Artísticas, de Chihuahua, subió a escena en el Rascón Banda. El monólogo es un recuento de las situaciones que llevan a un hombre a poner fin a una dañina relación amorosa. Después, pudimos disfrutar de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, interpretado por el Grupo Candilejas del Desierto, bajo la dirección de José Blanco Gil. A modo de Cirano de su propia causa, don Perlimplín, un hombre viejo y solitario, crea un galán imaginario para seducir a la joven Belisa.

El día siguiente presenciamos dos montajes procedentes de la ciudad de Chihuahua, el primero, *El beso de la luna*, escrita y dirigida por Rubén Castañeda, con el grupo del Instituto de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Chihuahua, historia de una mujer que tiene que cuidar a tres enfermos mentales y a la vez sobrellevar su rol de madre soltera. El segundo, *Campo de plumas*, de Mauricio Pichardo, una comedia en que el actor y director Daniel Ramos y la actriz Marlene Rivera, del grupo Escena 4, nos sintetizan la realidad actual de las parejas, en un despliegue de situaciones cotidianas que conmueven y confrontan.

En el cierre de la Muestra, el joven e innovador director Raúl Valls, con el grupo Necrotono, presentó *Improv'*, un montaje surgido de la improvisación y estructuración de elementos músico-vocales, expresiones corporales, ritmos y lamentos conjugados de una manera casi ritual.

Para finalizar, se contó con la participación del grupo del ITESM de Chihuahua, bajo la dirección de Alejandro Navarrete, con la obra *Los niños de Morelia*, de Víctor Hugo Rascón Banda, como un sencillo homenaje al insigne dramaturgo chihuahuense en el aniversario de su fallecimiento. *Los niños de Morelia* es la historia de varios huérfanos de la Guerra Civil española que el presidente Cárdenas protegió en México, y que fueron abandonados a su suerte por el gobierno, una vez concluida la administración del humanitario estadista.

La Muestra concluyó con buenos resultados, tras la deliberación del jurado, quien otorgó los premios a la mejor obra al grupo Escena 4, por *Campo de plumas*; a la mejor dirección a Rodolfo Guerrero por *Amor impune*; a las mejores actuaciones femenina y masculina a Perla de la Rosa por *Secretos de familia*, y a José Blanco Gil por *Amor de don Perlimplín con Belisa en su Jardín*, respectivamente. Éste último obtuvo mejor vestuario, mientras que se otorgó un reconocimiento especial por su trayectoria a Jesús Ramírez, y cinco menciones especiales a las actrices Valta Ortega, Brisa Frías, María Delgado, Virginia Ordóñez y Marlene Rivera.

IVÁN CARLOS. Comunicólogo y promotor cultural chihuahuense.



Don Perlimplín con Belisa en el jardín, dir. de José Blanco Gil.
© Iván Carlos

Publicaciones del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Chihuahua



“Andar es cantar es... es una experiencia de teatro popular que ha prendido en una región integrada por comunidades tradicionales con población rarámuri donde hasta ahora no hay televisión y el único medio de comunicación masiva al alcance de la gente es la radio.

Andar es cantar es... reúne los guiones, las fotografías y los comentarios de los jóvenes que han sido parte de este proyecto durante ocho años (2002-2009) bajo la coordinación de Teresa Camou Guerrero, quien con entusiasmo y dedicación ha trabajado en él por el arte, la comunicación y la educación popular.

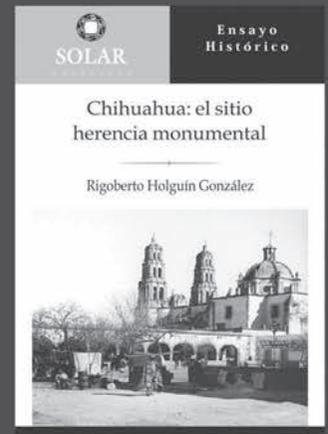
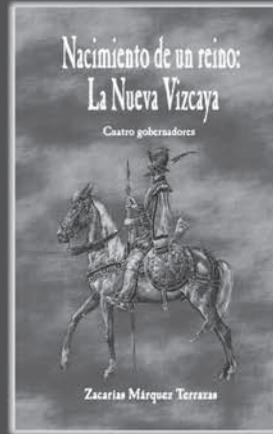
Como parte de la “Escuela Campesina” –proyecto de capacitación tecnológica–, cada año se integra la compañía de teatro con jóvenes indígenas...”

“Raiyah-Nai nos recuerda un poco al Zarathustra de Nietzsche y otro tanto a la prosa alegórica y poética de Gibran Khalil Gibran, y de la literatura rabínica en un lenguaje sencillo y lleno de profundidad...”

Es una síntesis de la fuerza de un hombre verdaderamente espiritual en el camino al descenso de la vida material. La pregunta de Raiyah-Nai que lo lleva por los pueblos en los diversos estratos sociales, se define por la búsqueda del amor.

Es una crítica a los apegos y desa-pegos de la vida mundana, pero es también una metáfora extensa de los recorridos de la conciencia más allá de la filosofía, en la búsqueda de una experiencia espiritual ascendente”.

“Zacarias Márquez Terrazas presenta en su texto *Nacimiento de un reino, la Nueva Vizcaya. Cuatro gobernadores*, además de datos biográficos muy precisos de cada uno de los cuatro personajes presentes en la génesis de lo que hoy es el Norte mexicano y las circunstancias que determinaron el modo de actuación de cada uno de ellos; por lo tanto, tiempo y espacio están implícitos en su estudio, entendiendo el tiempo en su acepción de espíritu de la época, de la cual son producto los hombres. Es necesario, para efecto de una mayor comprensión de su actuar, recordar que es la época de la idea imperial de la casa de Austria; los ejércitos victoriosos de Carlos I–Perpignan, Ceriñola, Pavía, Roma–sitúan a España a la cabeza de Europa...”

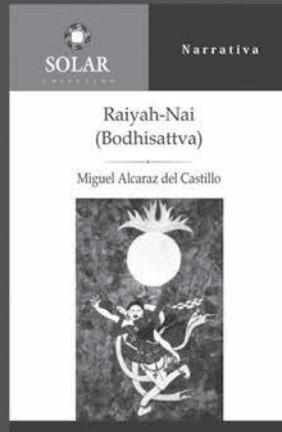


“El arte de la circunstancia de la situación del ser humano en el drama de ser, es el arte de contemplar con asombro los hechos propios del hombre, aquellos inexorables que determinan directamente su existencia; su manera de aprender la realidad y, de acuerdo a su propia reelaboración de la misma, emprender cada día esa fascinante y caleidoscópica experiencia que es vivir”.

“Yo soy yo y mi circunstancia”, dijo José Ortega y Gasset, definiendo al hombre como producto de sus particulares situaciones. También ha dicho que Dios da la vida, pero que hay que hacerla puesto que no la da hecha; en ese hacer la vida están omnipresentes las circunstancias...”

Cuentos para recuperar la cordura reúne tres voces nuevas en el panorama de la narrativa de nuestro Estado. Escritores jóvenes pero poseedores ya de un lenguaje bien decantado, producto de la lectura constante, el trabajo disciplinado y las arduas jornadas en los talleres literarios de las ciudades de Cuauhtémoc y Guerrero, donde se ha dado un movimiento cultural propositivo. José Alberto Díaz, nos ofrece una visión irónica e ineluctable de la realidad.

Las historias de Carmen Rodríguez Torija son cercanas al corazón del hombre, a sus miedos y esperanzas. Los cuentos de Joel H. Orozco González son una constante exploración.



Atención a Creadores Publicaciones

publica_i@chihuahua.gob.mx

Teléfonos
(614) 426 62 55, 426 63 65
413 53 63 y 414 05 34

Revista Solar es una publicación trimestral que incluye diversos temas: artes visuales, artes escénicas, pensamiento, música, historia, antropología, literatura, periodismo, memoria y vida cotidiana.



EL CELCIT-ARGENTINA EN EL RELATO DE SU DIRECTOR, CARLOS IANNI

Entrevista de Olga Cosentino

Que los milagros ocurren no es algo sencillo de demostrar, tampoco imposible; y el teatro es, entre los lugares propicios para lo asombroso, un escenario privilegiado. No se trata en este caso del milagro poético que genera un espectáculo logrado; ni del que permite que el héroe muera al final de una función para resucitar al comienzo de la siguiente. Pero no deja de ser un milagro del teatro que la filial argentina del CELCIT (Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral) haya perdido su sede en 2006 y en menos de un año haya encontrado otra mejor gracias a la solidaridad activa y eficaz que despertó en la comunidad teatral del país y del exterior la noticia de su inminente desalojo. Y que en la actual temporada 2009 ofrezca una programación de excelencia integrada por una versión de *Minetti*, de Thomas Bernhard, protagonizada por Juan Carlos Gené con dirección de Carlos Ianni, y el estreno de *Lovely Revolution*, de Enrique Papatino, dirigida por Enrique Dacal. Además de una veintena de cursos y talleres para principiantes y profesionales en las más diversas disciplinas (actuación, dirección, dramaturgia, comedia, gestión teatral, entre otras), dictados por maestros de nivel internacional como, entre otros, Verónica Oddó, Jaime Chabaud, Marco Antonio de la Parra, Teresita Galimany, Arístides Vargas, Charo Frances o los mencionados Juan Carlos Gené y Carlos Ianni.

Todas las fotos son de Soledad Ianni.

En el subsuelo de un edificio del barrio histórico de Montserrat, en la ciudad de Buenos Aires, el director del CELCIT-Argentina, Carlos Ianni, revela sin exitismo y con el bajo perfil que caracteriza toda su trayectoria, algunas de las claves que permiten comprender por qué, en medio de las dificultades propias de cualquier proyecto cultural y social en América Latina, fue posible revertir una instancia crítica hasta convertirla en un despegue y una apuesta al crecimiento. Porque el inmueble donde el CELCIT-Argentina tenía su sede desde hacía 14 años tuvo que ponerse a la venta en 2007 por el endeudamiento de su propietario, que no era otro que Luis Molina López, director del CELCIT-España, quien batallaba por su parte contra los molinos de viento en su propia tierra manchega, intentando levantar de las cenizas —reales, no metafóricas— a que había quedado reducido el Teatro La Veleta (del CELCIT-España), tras el incendio que lo convirtió en escombros en 2005. Cadenas de correos electrónicos lograron miles de adhesiones, y la mala fortuna de dos teatros hermanos devino finalmente en la recuperación del ámbito perdido y en la confirmación —por si alguna duda quedaba— de que uno y otro son necesarios para movilizar voluntades con la terquedad de los convencidos. Hoy el CELCIT-España ha vuelto a abrir las puertas de La Veleta, en las afueras de la muy clásica y teatral ciudad de Almagro, en

Castilla-La Mancha, y el CELCIT-Argentina hizo lo propio en el reciclado sótano de un edificio porteño de principios del siglo pasado.

EL TEATRO IBEROAMERICANO Y EL DESTINO PERSONAL

Actualmente el CELCIT-Argentina tiene una actividad múltiple e intensa, que Carlos Ianni conduce, secundando a Juan Carlos Gené, presidente de la institución, junto a un minúsculo (en número, no en fervoroso compromiso) equipo de seis personas: su mujer, Teresita Galimany, sus hijos Soledad y Pablo, Solange Krasinsky, Claudia Quiroga, Annie Stein y Juan Lepore.

¿Cuándo ingresa usted al CELCIT?

Llegué en 1981, buscando ayuda para seguir con *Boda blanca*, la obra de Tadeusz Rosewicz que producíamos con dirección de Laura Yusem. Fui a ver al director Francisco Javier y ahí conocí el CELCIT. En 1983, en ocasión de un encuentro regional de investigadores de historia del teatro, ingresé definitivamente. El asunto me apasionaba, me fui involucrando cada vez más.

¿Los objetivos del CELCIT en los primeros años eran los mismos que hoy?

Sin duda. Y el objetivo central de facilitar el diálogo y el intercambio teatral iberoamericano fue una idea a la que me adherí de inmediato. Desde hace más de treinta años es la única institución independiente, no gubernamental y sin fines de lucro al servicio del teatro de América Latina, España y Portugal, que ofrece un espacio para la creación, la investigación, la formación y la difusión de las artes escénicas iberoamericanas en el mundo. Para ello, la tarea se centraliza en tres secretarías internacionales: la de Formación y Creatividad, con sede en Argentina (correo@celcit.org.ar y www.celcit.org.ar), la de Promoción y Difusión, con sede en España (celcit@seker.es), y la de Investigación y Publicaciones, con sede en Venezuela (celcit@cantv.net). Además, se han ido creando filiales y delegaciones en distintos países de América Latina, Europa, E. U. y Asia.

TODO EMPEZÓ EN EL CARIBE

Cuenta Ianni que en los antecedentes del CELCIT estuvo la Federación de Festivales de



... la labor del CELCIT ha sido declarada de interés cultural por la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires, y sus realizaciones artísticas, editoriales y de investigación han merecido más de una veintena de premios y nominaciones.

Teatro de América Latina, con sede primero en Puerto Rico y después en Venezuela. “Eran los años setenta, cuando surgen los primeros festivales de teatro de América Latina. Manizales empieza con Carlos Ariel Betancourt como director de un festival de teatro universitario; Luis Molina fundó el de Puerto Rico y Carlos Giménez, el de Caracas. Los tres conforman la Federación, con objetivos muy similares. Cuando la cosa se pone difícil en Puerto Rico, con el tema de inmigración, trasladan la sede a Caracas. En 1975, el Ateneo de Caracas convoca la primera reunión de dirigentes culturales de América Latina. Una de las recomendaciones fue la creación de un organismo que se abocara a los objetivos teatrales del continente. Esa iniciativa derivó en la fundación del CELCIT, que nombró a Luis Molina como director, junto a María Teresa Castillo a cargo de la presidencia. Y en 1979 se da el puntapié inicial de la sede argentina. Eran los años de las dictaduras latinoamericanas y se buscaba poner a la gente del continente en contacto entre sí.

¿Cuándo se crea la sede española del CELCIT?

Hubo una institución previa, el Cortal (Centro para las Relaciones Teatrales con América Latina), creada por Pepe Monleón y Nuria Espert, que buscaba vincular el teatro de España con el de América Latina. En 1991, cuando Luis Molina se traslada de Venezuela a España, decidimos trasladar a España la dirección general del CELCIT, porque la península era puerta de entrada de los espectáculos latinoamericanos a Europa.

¿Qué vínculo tiene el CELCIT con Cuba, donde la cultura y la educación son políticas de Estado?

Mantenemos una relación muy rica. Mientras vivía Raquel Revuelta era ella nuestra representante. Casa de las Américas fue y sigue siendo nuestra institución hermana en Cuba. Coincidimos en objetivos y el intercambio ha sido siempre muy fluido.

PROYECCIONES Y PRODIGIOS EN LA ERA CIBERNÉTICA

¿Con qué países de Latinoamérica tiene el CELCIT-Argentina una relación más fluida?

En lo que hace a nuestros talleres, siempre están llenos de gente de todo el continente, principalmente de Uruguay, Chile, Brasil,

Venezuela, Cuba, México, Ecuador, Perú. Y cuando son talleres intensivos hay más gente de fuera que de dentro. En la Revista, el intercambio con periodistas e investigadores es continuo, y va aun más allá de América Latina, ya que colaboran profesionales de Europa y Estados Unidos.

El CELCIT cumple una labor que hoy está considerada una de las más calificadas, dinámicas y completas por los teatristas de todo el mundo.

Me consta. En el 2003, en París, me llamó el presidente de la Sociedad de Autores para saber cómo manejábamos nosotros lo de las publicaciones en internet, una herramienta que incorporamos en el año 2000. Desde entonces, la sección Publicaciones / Dramática Latinoamericana de nuestro sitio en la red (www.celcit.org.ar) ya cuenta con más de 300 obras de autores de Argentina, México, Bolivia, Chile, Nicaragua, Perú, Brasil, Costa Rica, Colombia, Ecuador, Honduras, Cuba, Puerto Rico, Venezuela, Uruguay, Portugal, España y E. U. Todos esos textos pueden ser bajados gratuitamente a la computadora de cualquier interesado.

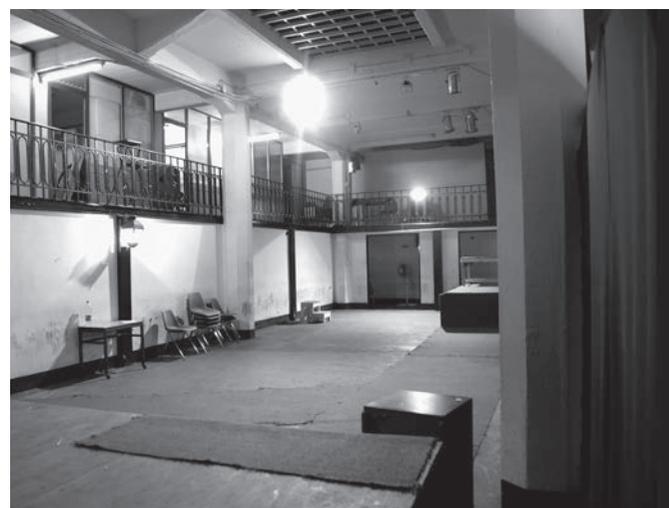
¿Quién lleva adelante, en términos prácticos, la labor del CELCIT en internet?

Como siempre, concurren varias singularidades. Pero es mi hijo Pablo quien conduce con más propiedad esa área. Inicialmente, se nos ocurrió tener un sitio en internet por simple cuestión de imagen. No me imaginé lo que se venía. Algunos me pedían obras de teatro o vinculación con los autores y me pareció bueno poner las obras directamente en internet, si los autores estaban de acuerdo. El desarrollo fue veloz y de pronto descubrimos que esto nos puso en contacto con todo el mundo. Pensar que antes los únicos recursos para comunicarnos eran llevar una carta al correo o, después, escribir un fax. En el caso de la revista Teatro / CELCIT, uno de los grandes problemas que teníamos era el costo de la impresión y el de la distribución. Eso lo resuelve hoy la publicación en la red. Ahora, lo que hay que tener es el oído atento para ver qué queremos y qué demandas tenemos que satisfacer. Pero lo cierto es que conseguimos poner en contacto intereses comunes entre gente que está muy lejos físicamente, lo cual hasta hace poco era impensable.



Desde sus orígenes caribeños, el CELCIT ha atravesado las dificultades y los vaivenes de un continente en esforzado crecimiento. Y puede decirse sin modestia —aun contra la voluntad del entrevistado Carlos Ianni— que la sede argentina no sólo no ha bajado la guardia ante un abanico de obstáculos históricos y coyunturales, sino que se ha posicionado como un faro solidario y movilizador desde su ubicación, al sur del sur del teatro iberoamericano. Y se proyecta con un vigor que no puede disimular ni su más discreto conductor. Al punto que la labor del CELCIT ha sido declarada de interés cultural por la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires, y sus realizaciones artísticas, editoriales y de investigación han merecido más de una veintena de premios y nominaciones. Es la cosecha de la pasión, el compromiso y el trabajo. Aunque a Ianni lo sorprenda como si se tratara de un milagro. ●

OLGA COSENTINO. Olga Cosentino. Investigadora y crítica teatral de la Argentina, escribe para el diario *Clarín* y su semanario cultural *Ñ*, así como para las revistas *Noticias* y *Caras y Caretas*. Es autora, junto a Pablo Zunino, de *Teatro del siglo XX: El cansancio de las leyendas* (Paidós, 2001), y también ha publicado prólogos y ensayos en antologías y revistas especializadas en teatro.



La Guía de México **tiempo libre**[®]

música cine teatro música danza cine teatro música cine teatro música danza cine teatro música

el entretenimiento muy en su papel

teatro música danza cine teatro música cine teatro música danza cine teatro música



Teatro Diana



Silencio, Bodecker & Neander
Un homenaje a Marcel Marceau
Viernes 28 Octubre,
20:30 hrs.



Sketches from Evans/Davis
Porgy and Bees
Gil Cervantes Jazz Orchestra
21 de noviembre, 21:00 hrs.



Southwest Chamber Music
Miércoles 02 Diciembre,
21:00 hrs.



Tap Dogs
Jueves 03 Diciembre,
19:00 hrs. / 21:45 hrs.
Viernes 04 Diciembre,
19:00 hrs. / 22:00 hrs.

Teatro Experimental de Jalisco



Horizontal-Vertical
Dir. Przemek Prasnowski (Polonia)
del 9 al 18 de Octubre
Viernes y Sábado 20:30, Domingo, 18:00 hrs.



El Muro
Dir. Rafael Carlin
danza contemporánea
Jueves de Octubre, 20:30 hrs.



El círculo de Gira
del 23 al 25 de Octubre
Viernes y Sábado 20:30
Domingo, 18:00 hrs.

Teatro Degollado



Ballet Folclórico de la U. de G.
18 y 25 de Octubre
1ro. de Noviembre
Domingos, 9:30 de la mañana

TeatroDiana
Un espacio aparte

MÚSICA

Artes Escénicas
y Literatura

Teatro Experimental de Jalisco
Calzada Independencia S/N Núcleo Agua Azul

Boletos en
ticketmaster.com.mx 3818-3800

más información:
www.cultura.udg.mx

SALAS DE URGENCIA, UNA NUEVA PROPUESTA DRAMATÚRGICA

Susana Chirinos

Las enormes ganas de probar sus textos frente a un público y los bolsillos vacíos, dieron la oportunidad a Luis Ayhllón y Alfonso Cárcamo de llevar el teatro a las salas de las casas de seres comunes.

Era un viernes cualquiera, me encontraba en casa de un gran amigo celebrando su cumpleaños. En medio del brindis, las botanitas y la charla, la voz de mando de una mujer —la pareja de mi amigo—, nos pidió que nos sentáramos en el sofá o donde pudiéramos. Todas las charlas se interrumpieron porque iba a empezar una obra de teatro. Dos de los invitados, que hasta hace poco estaban conversando y disfrutando con el resto del grupo, comenzaron un diálogo sobre la importancia de que los caracoles estuviesen estresados para que hicieran efecto los tratamientos estéticos. Fue así como accedí al mundo de Salas de Urgencia.

LA IDEA

Este proyecto del grupo Seres Comunes (colectivo multidisciplinario que reúne a escritores, directores y actores, entre otros) empezó por iniciativa de Alfonso Cárcamo y Luis Ayhllón. Ellos creyeron fundamental la necesidad de modificar el modelo actual de producción teatral en México, acercando al espectador para convertirlo en cómplice de la puesta en escena.

Comenta Alfonso que “actualmente en México se montan muchas obras, casi todas bajo un modelo de producción que consiste en un proceso de ensayos que va de los tres a los seis meses —en ocasiones llega al año— y por el cual los actores no perciben un sueldo, el director depende del escenógrafo, éste del constructor y la producción entera de la institución que financia la puesta en escena. Para cuando se levanta el telón, el encuentro con el público es distante, el actor está nervioso, el técnico —las más de las veces insensible a la obra— comete errores y el resto del equipo creativo se muerde las uñas en el desahogo o bien están en otro lugar especulando sobre el resultado del estreno”. Por lo que es evidente que, con este patrón, los resultados nunca son los esperados por ninguno de los participantes. Por eso se les ocurrió un modelo donde desde la primera lectura el público está presente. Esta idea tenía otro plus, hacía posible darles un pago a los actores desde el

principio, si no con dinero, por lo menos con la experiencia.

SIN TEATRO

Pero otra de las cosas que convenció al duo de organizarse fue un deseo de Alfonso: para él era vital conseguir que la señora que vende las quesadillas en la esquina de su casa viera una obra de teatro y se convenciera de seguir la pista de esa obra. Sin embargo, para conseguirlo habría que renunciar a toda producción y quitarse de la cabeza la idea de que, para hacer una obra, se necesita un teatro.

Una lección de vida para todos los participantes, viendo al ciudadano de a pie, al más ingenuo de los espectadores participando, opinando y acercándose al mundo del teatro; y pueden decir con satisfacción que lo lograron.

La obra que tuvo la fortuna de ver, era su primer montaje de este tipo, el nombre: *Caracoles estresados*. La escribió Luis y era una nueva experiencia para todos los presentes. A ésta le siguieron: *Instrucciones para acabar con la neurosis* y *Unplugged*, todas de mismo autor, a excepción de *Izazaga 734*, que es de Alfonso.

Por ahora no se sabe cuántas historias se van formando para este proyecto, porque una de las ventajas es que cualquiera puede participar. Pero lo que sí es seguro es que, gracias al apoyo de la Secretaría de Cultura del Distrito Federal y el Sistema de Teatros, que han convertido a Salas de Urgencia en un programa regular de intervención comunitaria, se van a montar, por lo menos, cuatro historias más a las que, a sugerencia de Nina Serratos, se irán sumando disciplinas como la danza y la música. También se proyecta implementar el laboratorio en 2010 en las ciudades de Buenos Aires y Nueva York.

INGRESAR DE EMERGENCIA

El manual que ayuda a los demás escritores a seguir un lineamiento está al alcance de todos. Tiene ocho pasos a seguir que se resumen en:



Intervención escénica en un espacio habitacional, proyecto Salas de Urgencia. © Alma Curiel.





Intervención teatral del grupo Seres Comunes, proyecto de Salas de Urgencia. Foto cortesía del grupo.

1. Realizar un texto de 30 minutos de duración, con dos o tres papeles.

2. El director estudia el texto e invita al elenco para que en dos ensayos se prepare una primera lectura bajo un concepto primario de puesta en escena.

3. La primera lectura del texto se lleva a cabo en la sala de la casa de algún conocido y el público invitados departe con el elenco completo sin saber de lo que serán testigos.

4. En cada una de las presentaciones se advierte del proceso de creación y se le pide hospedaje en la sala de su propia casa.

5. El elenco analizará los elementos a favor y en contra del texto y la puesta en escena según los comentarios de los espectadores. Se harán las correcciones pertinentes y se procede a la segunda lectura.

6. Cada presentación debe adecuarse al espacio interior de la casa en turno y hacer las mínimas modificaciones.

7. El equipo creativo es quien determina en qué momento se abandona el texto. El ciclo total del texto es de 12 ensayos.

8. La decisión acerca de la representación en un espacio escénico queda a la entera responsabilidad de los involucrados.

La maduración de la obra está determinada por las intervenciones del público. Como subraya Alfonso: "Eso nos da una media de qué tan claro es el texto, pero además los actores siempre tienen algo bueno que decir y

hacer. De cualquier modo, si piensas en una escala del 1 al 10, donde el 1 es apenas la escaleta de la obra y el 10, el texto definitivo de la puesta en escena, te digo que los textos que hasta ahora hemos escrito están en un buen nivel 7, así que apenas son detalles los que se modifican sobre la marcha".

El fenómeno en México ha sido alentador: "Si pienso que el objetivo inicial era conseguir que la señora de las quesadillas viera una obra de teatro y se le antojara ver más, te puedo decir que hemos sido un éxito, pues para muchas personas de bajos recursos hemos sido su primera experiencia teatral y nos han dejado las puertas abiertas para volver y seguir probando nuestras locuras", declara. Esa velada estaba marcando la historia teatral de México, pero eso no se verá sino hasta dentro de muchos años.

CONSEJOS DE ESCRITOR A ESCRITOR

Luis aconseja que al iniciar el trabajo de escritura exista una total apertura: "Se trata de un proyecto donde priva el movimiento, cuyas metas son impredecibles, pero ciertas, teniendo que ver directamente con una audiencia viva, presentación tras presentación". Muchas veces se cree que la escritura es un acto solitario, pero eso, según la mirada de Luis, depende de los procesos. "Hay obras que se gestan desde el escenario, en estos casos la escritura va de la mano con la voz escénica. En Salas de Urgencia, parece que la obra cambia conforme se tiene la ocasión de

confrontarla; es una oportunidad maravillosa de hacer teatro en estado puro, sin la vía institucional o legitimadora", nos comenta.

Se parte de un trabajo en equipo con el público: ¿cuándo se debe recibir consejo y hasta dónde aceptarlo? En este sentido, Luis afirma que la mejor recomendación es escuchar al público: "Cuando escribiste algo con la intención de que la gente se ría y no lo hace, o con la intención de conmovir, y no se logra la mejor opinión viene del espectador".

Asimismo, cree que "una de las ventajas que ofrecen los materiales dramaturgicos es que son completamente manipulables. Si bien es cierto que no existe una fórmula para escribir una pieza breve, lo importante es conservar el riesgo que implica salirse un poco de nuestros procesos seguros de trabajo y explorar voces, estructuras o lo que sea, sin necesidad de que 'este abandono' se exponga en el resultado final".

Para finalizar, habla de los errores que ha cometido en esta búsqueda y manifiesta que uno de ellos es buscar ex profeso la poesía. "Perdí el control al buscarla como quien intenta cazar. Creo que la poesía surge irremediablemente si una obra está bien escrita. No hay que andarla clamando, porque naufragas", concluye. ●

SUSANA CHIRINOS MEDRANO. Licenciada en Letras y periodista desde hace 7 años. Seguidora de las nuevas tendencias artísticas y la transformación de las bellas artes.

REFLEXIÓN EN TORNO A LA COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO

Luis Rábago

1

En este primer año, los que formamos parte de la nueva Compañía Nacional de Teatro, además de homologar perfiles y métodos de trabajo, plantear las opciones para resolver divergencias y maneras de entender técnicas de actuación, de acordar el lenguaje que tendremos que llegar a hacer común en la convivencia escénica, de tomar más de diez talleres de entrenamiento físico, vocal y de análisis teórico, y de ensayar, montar y estrenar cuatro puestas en escena, hemos desarrollado la costumbre de enterarnos periódicamente de las inconformidades externas que se manifiestan contrarias a la adjudicación de recursos destinados al sector teatral y que —a su parecer—, nos privilegian en perjuicio de otros.

En este ambiente, seguimos trabajando.

Los resultados escénicos logrados nos permiten saber con mayor puntualidad cuáles fueron nuestros hallazgos, cuáles nuestros yerros y cuáles deberán ser las opciones para optimizar lo que de bueno ha resultado y lo que deberá corregirse en lo inmediato.

Pienso que en lo sucesivo es necesario, además de nuestro intenso funcionamiento interno, una labor permanente de extensión dirigida a la comunidad de creadores escénicos para conectarlos con este proyecto, y establecer un amplio diálogo en cuestiones fundamentales, no sólo en relación con sus preocupaciones por los recursos económicos, sino sobre todo en la colaboración de objetivos artísticos.

Es clarísimo que todos los síntomas hacen evidente una profunda descomposición social. Nos rodea la barbarie y una atmósfera de cotidiana criminalidad. Algo muy profundo y radical debemos hacer los creadores para revertir una debacle de desmoralización generalizada. Y lo primero —se me ocurre— es establecer entre nosotros acuerdos y concordias. Son pocas las tablas que quedan para asirnos ante la inminencia de un naufragio.

Mucho he dicho a quienes insisten en vernos como un grupo al que se favorece en detrimento de los demás. Sólo habré de recordar, nuevamente, que *ese grupo* de beneficiarios al que se alude, somos toda la comunidad teatral, en tanto que a la CNT la caracteriza una estructura rotativa que consiste en abrir las expectativas de ingreso a todos aquellos que en su oportunidad lo soliciten y en su caso sean aceptados por méritos profesionales. Implica también que sólo la actitud ante el trabajo

y la probada evolución artística en ella, permitirá a un elemento ya integrado, su permanencia temporal.

En el caso de las adjudicaciones de la dirección artística y administrativa, éstas cumplen con los condicionamientos reglamentarios que imponen el Conaculta, el Fonca y el INBA, los cuales hacen imposible la permanencia indefinida en tales cargos.

Todo ello debería desvanecer el temor de que se perpetúe “un grupo” específico de artistas. La gran excepción —muy justa a mi parecer— es la de los Actores Eméritos, categoría que no sólo implica el reconocimiento a estos creadores que han dedicado toda su vida a desarrollar un trabajo artístico brillante, sino que permite subsanar algo que desde su fundación el Fonca había olvidado incluir en el Sistema Nacional de Creadores.

2

Este olvido, afortunadamente, ya se corrigió en la actual administración y me parece que todos los que formamos parte de la comunidad teatral deberíamos festejar tal logro, ya que nos involucra y representa a todos. Ellos son, por otra parte, la única garantía de que la CNT sea preservada por las instituciones culturales.

Y paso ahora a la interrogante que ahora más me importa en esta reflexión: ¿Qué sentido tiene crear una Compañía Nacional de Teatro? El primer propósito evidente es reafirmar un sólido movimiento teatral a nivel nacional. ¿Que la capacidad de la CNT debería ser más amplia? Sí, por supuesto. Lo idóneo sería que otras estructuras similares tuvieran sedes en diferentes puntos de la República, y que llegara el momento en que cada entidad contara con una de ellas, hasta conformar una federación que tuviese la indiscutible personalidad de Compañía Nacional. Eso es lo deseable y tendría que ser la pretensión de todos los creadores teatrales.

Estamos dando un primer paso, y daremos el segundo si neutralizamos las zancadillas y descubrimos cómo convencer de que un esfuerzo así es indispensable para la evolución de un movimiento estético común. Y aquí es necesario enfatizar que no se trata, en esta comunión de lenguajes teatrales, de fundar leyes estéticas estandarizadas, pues con esa hipótesis estaríamos negando y contradiciendo de

Es clarísimo que todos los síntomas hacen evidente una profunda descomposición social. Nos rodea la barbarie y una atmósfera de cotidiana criminalidad. Algo muy profundo y radical debemos hacer los creadores para revertir una debacle de desmoralización generalizada. Y lo primero —se me ocurre— es establecer entre nosotros acuerdos y concordias. Son pocas las tablas que quedan para asirnos ante la inminencia de un naufragio.



➤ Luis Rábago en *Edip en Colofón*, de Flavio González Mello, con la Compañía Nacional de Teatro y dirección de Mario Espinosa.
© Sergio Carreón.

raíz, la pluralidad y riqueza que define a los procesos de creación. De hecho, todas las propuestas escénicas de la CNT están y estarán expuestas o bien a gustar mucho, pasar inadvertidas o no gustar nada, como lo experimentan las propuestas de cualquier grupo de teatro, independiente o subsidiado. Coincidir con el gusto teatral de *todos* es simplemente imposible. Ninguna compañía puede pretender ser representante del gusto teatral de todas las demás. Eso sólo lo podría pretender alguien absolutamente desquiciado; como desquiciado sería exigirselo a cualquier agrupación teatral. Lo único que no podemos permitirnos como compañía profesional, es el descuido y la ausencia de calidad.

Participar de un movimiento teatral común significa compartir experiencias que hagan posible entendernos y crecer a través de la apropiación de técnicas y procesos de trabajo, intercambiar herramientas útiles para ser aplicadas en la concreción de una idea estética personal. Esta Compañía Nacional debería ser el punto de encuentro idóneo para discutir procesos conocidos y enterarse de otros emergentes.

No seríamos, por supuesto, los que dictáramos cátedras. Seríamos en el mejor de los casos, quienes invitáramos y propiciáramos un intercambio de opiniones relacionadas con el teatro. Nada más lejano que ocurrírseme algo que sonara a cursos de perfeccionamiento actoral y de dirección escénica! Pienso en estar reunidos con todos los que seamos capaces de convocar, como lo estamos haciendo ya con la Embajada Francesa en los "Cabarets Literarios", de los que ya se han realizado hasta ahora cuatro eventos.

3

Me queda claro que lo que un creador sugiere a otro creador no puede de ninguna manera parecerse a "cursos intensivos de arte". Cada artista está determinado por leyes absolutamente propias, que no siempre tienen valor para otro artista. Ambos deberían sentir que este intercambio va cargado de generosidad exenta de actitudes demostrativas.

En ese sentido, el actor experimentado sí está obligado a compartir con el novel el camino que ya anduvo para que el que continuará la ruta se apropie solamente de lo que considere útil.

La mejor virtud entre creadores es la gentileza al ofrecer y la apertura al recibir. En el primero no habría prepotencia y en el segundo ha-



➤ *Pascua*, de August Strindberg y dirección de Héctor Mendoza, en el primer estreno de la Compañía Nacional de Teatro. En la foto: Juan Carlos Remolina, Luis Rábago y Francisco Cardoso (de izq. a der.) Ana Ligia García, Laura Padilla y Georgina Rábago (abajo). © Sergio Carreón.

Estamos dando un primer paso, y daremos el segundo si neutralizamos las zancadillas y descubrimos cómo convencer de que un esfuerzo así es indispensable para la evolución de un movimiento estético común. Y aquí es necesario enfatizar que no se trata, en esta comunión de lenguajes teatrales, de fundar leyes estéticas estandarizadas, pues con esa hipótesis estaríamos negando y contradiciendo de raíz, la pluralidad y riqueza que define a los procesos de creación.

bría gratitud. Una compañía teatral con estas características equivale a la casa familiar, el centro de reunión de amigos al que acudimos para sentirnos correspondidos. El lugar donde mejor recepción tienen nuestras opiniones y dudas.

La convivencia cotidiana con actores que han andado camino y otros que empiezan a hacerlo —como sucede en nuestra experiencia actual— alimenta a ambos. Los primeros tal vez conocerán cosas que nunca aplicaron, y recordarán aquellas, elementales, que ya no ponen en juego. Los segundos descubrirán caminos que siguen siendo inobjetables y otros cuyos procedimientos les parecerán que es mejor guardar en el baúl.

La gran importancia de una compañía de repertorio con un elenco estable y otro rotativo, es que se consolidan y perfeccionan alcances estéticos en el corto y en largo plazo.

Es una lástima y una demostración evidente de nuestro salvajismo cultural, que los anteriores esfuerzos por fundar una Compañía Nacional de Teatro hayan quedado reducidos a desastres burocráticos. Ahora tendríamos un largo trayecto recorrido.

Pero las diferencias vertidas no van solamente contra el "concepto" Compañía Nacional. El malestar actual obliga a muchos a preguntarse: ¿qué sentido tiene en este país de recursos insuficientes, gobernado por políticos incapaces y deshonestos, controlado por poderosos criminales que de hecho han secuestrado nuestra vida cotidiana, qué sentido tiene, digo, empeñarnos en seguir construyendo realidades alternativas e insistir en profundizar en una poética teatral? ¿Qué sentido tiene ya el arte? ¿A quién le hace falta? Éstas son cuestiones que nos afectan a cualquiera de nosotros.

Un poeta dijo que los poetas *crean la armonía partiendo del caos*. Habrá quien esté de acuerdo en que el objetivo de cualquier arte en esta época precisa consistiría en acercarnos a la reflexión del sentido de vivir en medio de este caos.

De cualquier forma, si decidimos seguir vivos, más nos vale hacerlo contentos, sin miedos ni angustia. Evitar caer en depresiones conducentes a la soledad, al rencor, a la envidia y a la convicción de que nadie nos acepta ni nos quiere.

LUIS RÁBAGO. Actor de origen universitario, aunque también graduado con licenciatura en la Escuela Teatral de Bellas Artes. Actualmente forma parte del elenco de la Compañía Nacional de Teatro como becario del FONCA.

RECOMENDACIONES

Redacción PDEG



Teatro de la Gruta VIII
VARIOS AUTORES

En la más reciente entrega de Teatro de la Gruta, aparecen cuatro obras participantes en el Premio Nacional de Dramaturgia Joven Gerardo Mancebo del Castillo 2008:

Hitler en el corazón, de Noé Morales Muñoz
Basta morir, de Iris García Cuevas
Hamnet, de Francisco Javier Nuño Márquez y
Alaska, de Gibrán Portela

Las cuatro son obras finalistas —junto con *Riñón de cerdo para el desconuelo* de Alejandro Ricaño, que en este número de PASODEGATO publicamos en Estreno de Papel— de la emisión de 2008 de este premio convocado por Tierra Adentro y el Centro Cultural Helé-

nico. En él el teatro joven se ha ganado un espacio para ser conocido tanto por el público como por los críticos, lo cual es muy importante pues, como dice Edgar Chías en el Prólogo a esta compilación: “El teatro es una disciplina cruel. Suele, como Saturno, devorar a sus hijos antes de permitirles heredar el reino [...]”.

Fondo Editorial Tierra Adentro, México, 2008.

SEGUNDO ENCUENTRO DE PROFESIONALES DE LA PRODUCCIÓN DE ESPECTÁCULOS EN LA UNIVERSIDAD DEL CLAUSTRO DE SOR JUANA

EL ESPECTÁCULO EN LETRAS. PUBLICACIONES ESPECIALIZADAS

Rocío Galicia y Francisco Mejía

Por segundo año consecutivo, el pasado 13 y 14 de julio 2009 se llevó a cabo el Segundo Encuentro con los Profesionales de la Producción de Espectáculos “De la Idea a los Aplausos”, evento organizado por Dulce Briseño, Gustavo Téllez y Francisco Mejía, egresados de la primera generación del Profesional Asociado en Producción de Espectáculos, carrera impartida en la Universidad del Claustro de Sor Juana.

El encuentro reunió a importantes personalidades del arte escénico de nuestro país, para reflexionar, intercambiar ideas y experiencias en torno a los retos de la producción. Una de las mesas se tituló: “El espectáculo en letras. Publicaciones especializadas”, para la cual, considerando la trayectoria y el impacto que las revistas tienen en la comunidad artística y su papel primordial en la creación de públicos y la difusión del arte escénico, se invitó a participar a los editores de: *Danza, pasión y movimiento* (Abril Boliver y Raúl Fernández), *Paso de Gato* (Leticia García), *Pro Ópera* (Noé Mercado) y *Sound:Check Magazine* (Nizarindani Sopena). Los ejes rectores de la discusión fueron: la historia de cada proyecto, objetivos, tipo de con-

De reciente publicación en la colección CUADERNOS DE TEATRO

Erial de espera
GABRIELA YNCLÁN

En una fina tarea dramática, Gabriela Ynclán ahonda en el pensamiento de absoluto aislamiento al indagar sobre la naturaleza femenina de una mujer anciana y sola, de cal y arena, imagen del desierto que la rodea, donde sólo la muerte ronda, mientras ella mira hacia la lejanía a través del cristal verde de una botella.

Erial de espera trata asuntos pendientes en la política de este país: la migración, la hambruna, aspectos desprendidos del caos, de un lugar y un personaje que parecieran inexistentes, en un escenario donde la autora ordena y nombra el mundo para construir la crítica pertinente. [...]

“Qué hazaña: el escenario invadido de sol, de arena y de la nada, esperando que las sombras se acerquen y reposen en la Loma del Olvido!...”



Bajo tierra
DAVID OLGUÍN

Posada y su aprendiz huyen de la muerte. Un ciego decide ayudarlos. El Tiresias mexicano ve más allá de sus cuencas nubladas y ofrece la vía para el escape: ser otros, disfrazarse, vivir otras vidas. Entre la máscara y el rostro, median las fantasías; entre el espejo y el reflejo, la glorificación de la imagen; entre el yo y el tú, los otros, las infinitas variables de ser que encierra cada persona. La imaginación se convierte, así, en un poderoso recurso en contra de la muerte.

Pero mis antihéroes poco a poco se embarcan en una aventura despiadada. La persecución los lleva a sentirse, en palabras de Chesterton, “como el que sueña toda la noche que cae por un precipicio y, al despertar, recuerda que va a ser ahorcado”. La risa es perversa. Farsa y tragedia: la risa se ríe de la risa.

Bajo tierra nos ubica en México, entre 1906 y 1913, pero en realidad transcurre en un tiempo sin tiempo donde la historia —una pesadilla de la que no podemos despertar— se mira en un espejo cóncavo...

REYNA BARRERA

DAVID OLGUÍN



tenidos, estrategias de financiamiento, problemáticas, impacto en los lectores e influencia en la creación de públicos. En las exposiciones, pudimos observar que los cuatro proyectos editoriales comparten vicisitudes en cuanto a financiamiento y distribución. Por otra parte, resultó interesante escuchar cómo cada revista busca contribuir a la formación de sus lectores con números temáticos, *dossiers* o con la inclusión de artículos de fondo o ensayos. Asimismo, los editores explicaron la importancia de reconocer la labor y trayectoria de los miembros destacados de una disciplina, como una manera de construir una historia y evitar el olvido.

Otro punto común, fue la pasión con que cada revista nació y se sostiene, lo que condujo a deducir que la propia comunidad dancística, teatral, musical u operística es corresponsable de la sobrevivencia de estas publicaciones.

Queda, no obstante, por andar un largo camino en el análisis de las revistas especializadas en artes escénicas en México, así como la posibilidad de compartir experiencias y, quizá, conformar algún día alianzas.

La guerra de Klamm

KAI HENSEL

La guerra de Klamm es inteligente, ingeniosa y amarga. Es una de las obras más representadas en Alemania, e interesa por igual a jóvenes y adultos.

A partir del suicidio de un alumno, hecho por el cual los chicos de la generación siguiente culpan al maestro Klamm, somos testigos de una lucha de poder sin cuartel y del progresivo desmoronamiento físico y moral de Klamm, violento y patético a la vez. El microcosmos del salón de clases se convierte entonces en metáfora del universo escolar entero, en el que tanto maestros como alumnos son fuente inagotable de conflictos y las relaciones entre todos ellos, una auténtica guerra...

CLAUDIA CABRERA LUNA



Condición sociológica de la puesta en escena teatral

Bernard Dort

Traducción de Laure Rivière y Rodolfo Obregón

Crítico teatral "europeo", antes de que alguien hablara de una comunidad económica, Bernard Dort (1929-1994) reunió en sí la pasión por el pensamiento y la lucidez de la experiencia. Así, sus fundamentales estudios sobre autores como Brecht, Büchner o Marivaux se combinaron con la dilucidación de los mundos creados por directores como Strehler o Mnouchkine. Su escritura se entremezcló con la enseñanza.

Pensador dialéctico por excelencia, siempre observó al teatro en su intensa relación con el mundo, actitud que derivó en brillantes ensayos como el que se presenta aquí. En él, el autor persigue los orígenes del acontecimiento medular del teatro del siglo xx, la puesta en escena, para desentrañar su esencia. Y al hacerlo, no toma en cuenta únicamente el desarrollo técnico del arte teatral, sino las transformaciones sociales que permitieron y exigieron la presencia de un nuevo protagonista: el director de escena.

RODOLFO OBREGÓN

Teatro escogido

ÓSCAR LIERA

El año pasado se publicó una obra que viene a cuento ahora que en la XXX Muestra Nacional de Teatro, que se realiza este año en Sinaloa, se hará un homenaje a Óscar Liera: *Teatro escogido* de este dramaturgo sinaloense, con prólogo de Armando Partida, en una coedición del Fondo de Cultura Económica y el Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Noroeste.

El prólogo de Armando Partida permite conocer la trayectoria de este autor que alcanzó notoriedad como dramaturgo, director, actor, ensayista, crítico, narrador y poeta.

El jinete de la Divina Providencia (1984), a decir de Partida, marca el inicio de la dramaturgia regional de Liera, con la que logra integrar al relato y estructura dramáticos la cultura del noroeste, primero, y la de los estados fronterizos en un segundo momento. La presentación de esta obra en la VII Muestra Nacional de Teatro le ganó ya entonces un gran reconocimiento por parte del gremio y la crítica. Después vendrían muchas obras más, y entre ellas *El camino rojo a Sabaiba* (1988), con la que, a decir de Armando Partida, Liera alcanza la culminación de su estilo dramático.

Teatro escogido de Óscar Liera incluye estas dos importantes obras del teatro mexicano y 16 obras más.

FCE/Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Noroeste, México, 2008.



FRENTE EN DEFENSA DEL ARTE Y LA CULTURA, CONTRA EL RECORTE PRESUPUESTAL A PROYECTOS CULTURALES

- **Falta de congruencia del discurso oficial ante la política cultural**
- **La cultura como estrategia ante la inseguridad y la crisis económica**
- **La celebración del centenario y bicentenario se sustenta en la cultura**

A pesar de que el actual gobierno menciona que la cultura —es la expresión más alta de la conciencia, memoria y valores de nuestra sociedad—, ha tomado la decisión de desconocer sus compromisos con la ciudadanía mexicana disminuyendo dramáticamente el presupuesto a proyectos culturales. Esto es incongruente con la convocatoria que expresó en el último informe de gobierno el Presidente de la República, en torno a llevar a cabo “actos vinculados con labores de cultura” como medida de prevención del delito.

Al respecto, los abajo firmantes, miembros de un frente en defensa del arte y la cultura, queremos manifestar lo siguiente:

1. En la actual crisis económica y financiera, el arte y la cultura son fundamentales para propiciar el espacio de reconocimiento y cohesión social que México necesita. Así pues, es un elemento que da contenido al gobierno.

2. Efectivamente, como se mencionó en su tercer informe de gobierno, al vincularse la cultura al desarrollo turístico, México tiene un polo de inversión y desarrollo más atractivo.

3. Es labor del arte y la cultura prevenir el delito además de que enriquecen el contenido social de nuestro país, propician el uso colectivo del espacio público, ofrecen alternativas de inclusión comunitaria, democrática y participativa.

4. El arte y la cultura son los únicos que pueden dar contenido a las conmemoraciones del Bicentenario de la Independencia y Centenario de la Revolución mexicana.

5. El arte y la cultura generan empleos.

Así pues, solicitamos a los coordinadores de los diferentes grupos parlamentarios y a la sociedad en general que no se permita este atropello a la expresión artística y cultural de México.

Esperamos que el Ejecutivo Federal enmiende su error y sea congruente con sus propias políticas y planteamientos con respecto de la política cultural, asegurando el derecho constitucional y humano de todos los mexi-

canos al acceso a los bienes y servicios culturales, proponiendo un presupuesto acorde a las necesidades de nuestra nación en este sector. ●

El Milagro; Olga Harmony; Marta Aura; Hilda Trujillo; Museo Diego Rivera y Frida Kahlo; Marionetas de la Esquina; Asociación de Escritores de México, A. C.; Ediciones Pentagrama; Ndaaya: Un Camino para el Arte, A. C.; Atracciones, Asociación Mundial de Radios Comunitarias; Alejandro Colinas Sánchez AMPRODIM / Música Independiente; Jinetes Sampleadores de Im@genes, A. C.; Juan Rico Mejía; UAM-Situam, Teatro Casa de la Paz; Filigrana, A. C.; Foro Mexicano de la Cultura; Circo 212, A. C.; Banda do Saci, A. C.; Antonio Zúñiga; Tepalcate Producciones; Flavio González Mello; Humberto Robles; José Antonio Elo Lagarde; Coral Aguirre; Édgar Castelani; Teatro del Fantasma, A. C.; Marco Novelo; Vidal Medina; Gabriela Ynclán; Issaí García; Addy Téyer Pérez; Jaime Chabaud; José Sefami; Hugo Abraham Wirth, Pasodegato Ediciones y Producciones Escénicas.

MAL DE MUCHOS, CONSUELO SÁIZAR

Digamos para comenzar lo que todos ya sabemos: la situación económica está del carajo. No sólo para los hacedores artísticos, para todos. Por eso entiendo en cierta manera cuando el Estado mexicano define ante la crisis sus prioridades —como afirma Lydia Cacho—, y antepone con sobrada obvedad el militarismo a la promoción cultural y educativa. En este actuar no encuentro sorpresa significativa. No lo avalo pero no me sorprende, hasta quiero pensar, ingenuo optimista como soy, que en uno o dos años “la cosa” se va a componer.

Lo que realmente me aterra, lo que no entiendo de ninguna manera, lo que además traerá daños de muy largo plazo a la promoción cultural en este país, es el actuar de Consuelo Sáizar frente al Conaculta. Desde su llegada a la institución se ha dedicado a deponer los pocos rastros que quedaban por allá de promotores culturales, para nombrar, en puestos clave, a una panda de saldos de

la burocracia partidista nacional. Qué demonios hace como responsable de Vinculación con los Estados el señor Arturo Saucedo. No es pregunta retórica, yo se las contesto: antes de llegar al área operativa más importante del Conaculta, Saucedo trabajaba para José Alfonso Suárez del Real, quien desde la Comisión de Cultura de la Cámara de Diputados ayudó a la Sáizar a llegar a su actual puesto atacando con inusitada fiereza a Sergio Vela. A qué diablo le pregunto cuál es el sentido de que nombraran a mediados de agosto Secretario Ejecutivo de la institución de marras a Miguel Ángel Zavala Barrenechea, oscuro personaje ligado a la “Maestra de todos los mexicanos”, y balconeo en un escandaloso en la Lotería Nacional por intento de corrupción durante las pasadas campañas electorales. Sólo un maravilloso perodicozo de Julieta Riveroll obligó a la Sáizar a echar marcha atrás en esta decisión. Éstos, por significativos, los ejemplos, pero si vamos re-

corriendo para abajo en el organigrama de la institución, vemos cómo poco a poco los puestos operativos han sido sustituidos durante esta administración por gente que no tiene experiencia en la administración cultural, que no tiene relación con el medio, y que por los mismos motivos, siempre se apoyará en la barda de enfrente para ver cómo atropella el camión del estado a los despistados promotores y artistas que ni cruzar la calle sabemos.

Es verdad que ya Sergio Vela había erosionado desde que tomó el barco la institución al nombrar sistemáticamente a amigos y compadres, pero hay que decir que estos amigos y compadres de Vela por lo menos eran, en general, artistas, promotores y gente reconocida por el medio. Todavía antes nos quejábamos de Sari Bermúdez, aunque ella, por ejemplo, contaba en Vinculación con los Estados con Eudoro Fonseca, un promotor cultural de cepa, que desde San Luis Potosí había hecho muy bien las cosas y era amplia-

mente respetado por los institutos de cultura de los estados.

Ahora no hay dineros públicos, quiero creer que algún día volverán, tal vez aprendamos a vivir sin ellos como algunos pretenden, y si esto pasara, si realmente los artistas mexicanos encontramos caminos de supervivencia lejos del paternalismo presupuestal, a la vuelta de los años nos encontraremos los artistas con un paradójico modelo económico donde, por un lado, seremos como los gringos, que dejan que la iniciativa privada financie el arte y la cultura y, por otro lado, tendremos una pesadísima burocracia cultural que ni siquiera recordará para qué fue

creada, como sucede con tantas otras secretarías de esta república petrolera en declive.

Lo dijo Fox, y bien pudieron pensarlo Sari Bermúdez y Sergio Vela: "Me van a extrañar".

ADENDA: Al escribir originalmente esta carta, y tal como abro con ella, me encontraba moderadamente resignado a otro año de vacas flacas, y suponía que la boyante imagen de Agustín Carstens inundando las veintisiete pulgadas de mi televisor todas las noches me ayudaría a esperar con optimismo el regreso de aquellos tiempos en los que todavía podía vivir con cierta decencia escribiendo mis leperadas. Pero no ha pasado un mes de mi berrinche cuando mi Comandante Supremo,

cansado de su guerrita contra el narcotráfico, declara, con su nueva tomadura de pelo presupuestal, la madre de todas las batallas contra el sector cultural mexicano. En resumen, propone dejar para el siguiente año a la cultura lo suficiente para pagar la nómina y algunos gastos de oficina. A cualquier renglón de egresos que por asomo parezca contribuir al rescate del vapuleado sector cultural le está aplicando la muy centenaria ley fuga. Señores, ya no hay propuesta que valga, y como dijera nuestros más sagrados héroes patrios: "Sálvese quien pueda". ●

LUIS ENRIQUE GUTIÉRREZ O. M.

CARTA ABIERTA AL GOBERNADOR DE TAMAULIPAS

Cd. Victoria, Tamaulipas, 21 de agosto de 2009

Ing. Eugenio Javier Hernández Flores
Gobernador del Estado de Tamaulipas

Como maestro y director de teatro por más de 25 años en Tamaulipas, periodo durante el cual he recibido premios y distinciones estatales y nacionales por mi trabajo escénico, escribo la presente para expresar mi punto de vista de la situación en que se encuentra el quehacer teatral en Tamaulipas.

Durante ya 28 años se ha realizado en nuestro estado el Concurso Estatal de Teatro "Maestro Rafael Solana", por el cual han pasado gran cantidad de grupos, directores y demás creativos, mostrando diferentes propuestas y temáticas. El punto es que si bien es uno de los concursos con mayor tradición en el país, ha ido en detrimento constante.

Esto se puede corroborar en las actas que los jurados han firmado durante estos 28 años, tiempo durante el cual resultan innumerables las veces en que los jurados han hecho un llamado para que se mejore el trabajo teatral en Tamaulipas, e innumerables ha sido las ocasiones en que se ha pedido a las autoridades culturales que se dé capacitación a los hacedores de teatro en nuestro estado.

La respuesta de los funcionarios ha sido

programar algunos cursos aislados, sin continuidad y sin un plan a largo plazo, que obedecen más a ocurrencias o gustos personales del funcionario del área.

En muchas ocasiones el Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes (ITCA) se ha congratulado de la alta participación en pasadas emisiones del concurso, pero las cifras no son sinónimo de logros, y en realidad los resultados artísticos son lamentables tanto por la falta de preparación de la mayoría de los participantes como por la pobreza estética e ideológica de sus propuestas.

Otro punto a señalar es que el señor Demetrio Ávila, funcionario del ITCA, buscando desacreditar las voces de quienes hemos señalado públicamente sus fallas, se ha empeñado en apoyar con recursos públicos a grupos jóvenes que no cuestionan su desempeño, justificándose con la idea de que está apoyando el talento de las nuevas generaciones, lo que no estaría mal si no fuera porque esto obedece no a una selección de calidad, sino de recompensa a la actitud servil.

Un ejemplo importante de mencionar es la presencia en nuestro estado de dos figuras que han realizado un trabajo notable dentro del teatro tamaulipeco, me refiero a Arturo Honorio y Sandra Muñoz, egresados ambos de instituciones académicas dedicadas a la formación de artistas de teatro, quienes además de contar con un talento innato,

adquirieron en sus respectivas escuelas las herramientas técnicas que les han permitido realizar trabajos memorables en los foros del estado. Sin embargo, la mayoría de los artistas dedicados al teatro en Tamaulipas carecen de los más elementales principios para realizar un trabajo escénico consciente y con una metodología, por lo que el bajo nivel de preparación, aunado a una política de apoyo a grupos cercanos al encargado del área de teatro han hecho que nuestro teatro se empobrezca año con año.

Es evidente la influencia que el señor Demetrio Ávila ejerce en la toma de decisiones de los concursos de teatro que el ITCA convoca. En el discurso que pronunció durante la premiación del reciente Concurso Estatal de Teatro, el señor Ignacio Escárcega, presidente del jurado, se congratuló de "lo democrático del evento", pues según él es positiva la participación "de cualquiera que tenga algo que mostrar en un escenario".

Ya le había comentado en ocasiones anteriores tanto al licenciado Fernando Mier y Terán como al señor Demetrio Ávila, la necesidad de revisar con antelación las propuestas, y que no se debería gastar el dinero del erario en promover el trabajo de grupos de teatro de vocación pasajera y que no cuentan con un discurso que ampare la calidad de lo que ofrecen al público.

Por otra parte, es lamentable que en un

evento que se congratula de ser la fiesta del teatro tamaulipeco no participen muchos de los mejores talentos de nuestro teatro, quienes no creen más en la farsa que se ha vuelto el alguna vez afamado concurso y que, por el contrario, el certamen esté en su mayoría repleto de grupos incipientes que no buscan ni se acercan a los de por sí pocos espacios que las instituciones ofrecen en materia de formación.

Muy desafortunada por lo tanto es la apreciación del señor Ignacio Escárcega al referirse a la oportunidad que el estado da para que "cualquiera que tenga algo que decir" participe en un evento patrocinado por el estado con dinero de los ciudadanos. Eso explicaría entonces por qué tenemos que tolerar que obras como *Soy homosexual* suban a los foros del estado para ofrecer una cantidad grande de vulgaridad y frivolidad sin ningún fin estético ni ideológico, o el permitir que durante las funciones del concurso algunos grupos utilicen con total impunidad apuntadores que se escuchan inclusive más que los propios actores, o montajes con niveles inferiores al del

teatro que se practica en escuelas secundarias de nuestra entidad.

Desafortunadamente, los nuevos titulares de la Dirección General y de Fomento Cultural del ITCA, el doctor Guillermo Arredondo Olvera y el licenciado Hernán Rocha, carecen de la menor idea acerca de qué es lo que sucede con el teatro en Tamaulipas, así como desconocen la magnitud de las carencias y pobreza de este arte, ya que el señor Ávila se empeña en descalificar nuestros justos reclamos y señalamientos, e insiste en disfrazarlos de "ataques personales" de mi parte hacia él.

Cabe aclarar y destacar que no soy ni he sido la única persona que critica y cuestiona las decisiones de cúpula, llenas de favoritismo y/o ineptitud por parte de los funcionarios del ITCA durante los últimos años, pues en múltiples ocasiones ha habido quejas y reclamos por parte no sólo de los teatristas, sino de representantes de otras disciplinas en nuestra entidad.

Cierro con tan sólo dos preguntas. ¿Qué sucedió con la partida presupuestal que no se usó en el Concurso de Teatro de Calle y

Teatro para niños de 2008, dirigida originalmente para premios? Recordamos que sólo se seleccionó un grupo por categoría y el jurado sugirió que se destinara el dinero sobrante para cursos de capacitación (según consta en acta notarial), los mismos que no se realizaron. ¿Cuándo se publicará la convocatoria de la temporada nacional de Teatro Escolar?, este programa que durante años se perdió y que recién se logró recuperar para beneplácito de los teatristas y niños tamaulipecos. ¿Tendrá continuación?

Son muchas cuestiones las que deben revisarse en el quehacer cultural de nuestro estado, señor gobernador, pero me he limitado a señalar las que creo conocer por haberme dedicado al teatro y porque me preocupa el deterioro al que se ha visto expuesto. ●

Atentamente,

CARLOS VALDEZ MÉNDEZ. Maestro y director teatral, presidente del Colectivo Trueque, A. C., Cd. Victoria, Tamaulipas. [Tel.: 17 22 114.]

Luvina 56

Universidad de Guadalajara

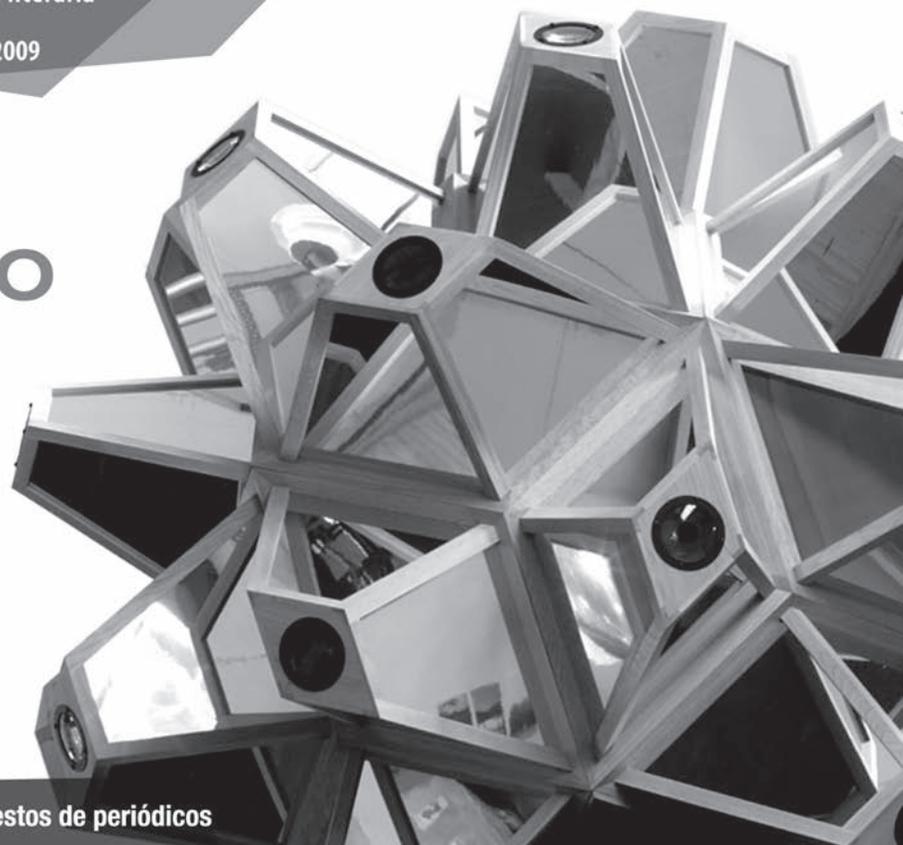
Revista literaria

Otoño 2009

www.luvina.com.mx

VOLUNTAD DE HALLAZGO

VALERIO MAGRELLI
ANTONIO LAZCANO
RODOLFO HINOSTROZA
EDUARDO CHIRINOS
EDUARDO MILÁN
LOLITA BOSCH
JULIO ESTRADA
CARLOS CHIMAL
NAIEF YEHYA
CÉSAR AIRA
DARÍO JARAMILLO
JORGE WAGENSBERG
PLÁSTICA DE OLAFUR ELIASSON



1
2
3
4
5
6
7
festival
INTERNACIONAL DE
TEATRO DE CALLE



toda una trayectoria reunida en un *Libro*

Prisma de encuentros:

Festival Internacional de Teatro de Calle, Zacatecas



PRESENTACIÓN:

Festival Internacional Cervantino

8 Festival Internacional de Teatro de Calle

Octubre 2009



GOBIERNO del ESTADO
2004-2010
ZACATECAS



Prisma de encuentros:
Festival Internacional de Teatro de Calle, Zacatecas

TEATRO

De: Alberto y Claudio Lomnitz
Dirección: José Caballero
Con: Sergio Cabaño, Carlos Corona, Carlos Alberto Orozco, Violeta Sarmiento, Miguel Cooper, Gabriel Hernán, Salvador Petrola, Juan Carlos Terreros, Víctor Navarro

del 29 de octubre al 14 de diciembre
Obra ganadora del Premio Nacional de Dramaturgia UAM- UdeG

BOLETOS \$150
UNIVERSITARIOS UAM Y UNAM \$75
PROMOCIÓN JUVENIS DE GENTE DE TEATRO
ENTRADA GENERAL \$75

El verdadero BULNES

jueves y viernes 20 hrs
sábados y domingos 18 hrs

TEATRO

ESTRENO 26 DE SEPTIEMBRE
OCTUBRE 3, 10, 17, 24 Y 31
7, 14, 21 Y 28 DE NOVIEMBRE
CIERRE 5 DE DICIEMBRE

SÁBADOS 21 HRS
BOLETOS \$150,
UAM Y UNAM \$75

Grupo Complet-Escena, presenta

CASINO DE FESTEJOS

ESTUDIANTES 2x1

concepto y dirección:
Omar Medina y José Luis Saldana

1er FESTIVAL DE TEATRO UAM 2009
del 1 al 4 de octubre

TEATRO CASA DE LA PAZ
Cozumel 33 Colonia Roma entre Durango y Sinaloa
Metro Sevilla
52865315
tdelapaz@correo.uam.mx

Jueves 1 19 hrs UAM-I
Opción Múltiple
De José María Maravall
Grupo Alzapala
Director: José María Maravall

viernes 2 19 hrs UAM-A
El mensajero o el perro muerto
De Bertolt Brecht
Grupo TUL
Director: Juan Pablo Villalón

sábado 3 13 hrs UAM-C
Variaciones sobre corazón Desempleado
De Víctor Merello
Director: Cecilia Odeh

sábado 3 19 hrs UAM-A
Lilith y los muchachos
De Andrés Bello
Grupo Neopop Teatro
Director: Guillermo Jasso

domingo 4 13 hrs UAM-X
El unicornio y el dragón
De José Luis Cordero
Director: José Luis Cordero

domingo 4 19 hrs UAM-I
Antes de mí
De Tullio Ciampi, versión adaptada de Silvio Lavinaglia
Director: Silvio Lavinaglia

Entrada libre

MÚSICA

JAIMÉ LÓPEZ

23 Y 30 DE SEPTIEMBRE
Y 7 DE OCTUBRE
MIÉRCOLES
20 HRS

BOLETOS \$150,
UAM Y UNAM \$75

**ROCK PROGRESIVO
PRESENTANDO
SU CD DEBUT**

GOVEA

14 Y 21
DE OCTUBRE
MIÉRCOLES
20 HRS

BOLETOS \$150
CON CD INCLUIDO,
UAM Y UNAM \$75

EUGENIO TOUSSAINT

EL 28 DE OCTUBRE
MIÉRCOLES
20 HRS

BOLETOS \$150,
UAM Y UNAM \$75

ÚNICO CONCIERTO

MÚSICA

MARU ENRIQUEZ

4 DE NOVIEMBRE
MIÉRCOLES
20 HRS

BOLETOS \$150,
UAM Y UNAM \$75

ÚNICO CONCIERTO

VERÓNICA ITUARTE

11 DE NOVIEMBRE
MIÉRCOLES
20 HRS

BOLETOS \$150,
UAM Y UNAM \$75

ÚNICO CONCIERTO

MÚSICA

NAVYLI NESME

18 DE NOVIEMBRE
MIÉRCOLES
20 HRS

BOLETOS \$150,
UAM Y UNAM \$75

ÚNICO CONCIERTO

MÚSICA SEFARADÍ

ENFORTUNA

25 DE NOVIEMBRE
Y 2 DE DICIEMBRE
MIÉRCOLES 20 HRS

BOLETOS \$150, UAM Y UNAM \$75

CINEMATECA UAM
PRESENTA
CICLO DE CINE FRANCÉS
MARTES 19hrs ENTRADA LIBRE

7 AÑOS
7 ANOS
JEAN - PACAL HATTU
septiembre 29

13M
BARTHÉLEMY GROSSMANN
octubre 6

LES AMANTS RÉGULIERS
LOS AMANTES REGULARS
JEAN - LUC GODARD
octubre 13

L'ESQUIVE
LA ESQUIVA
ABDEL KECCHICHE
octubre 20

GARDE A VUE
BAJO CUSTODIA
CLAUDE MILLER
octubre 27

PERE NOEL EST UNE ORDURE
PAPA NOEL ES UN CABRON
JEAN-MARIE POIRE
noviembre 3

PETIT LIUTENAT
PEQUEÑO LIUTENAT
XAVIER BEAUVOIS
noviembre 10

LA PURITANE
LA PURITANA
JACQUES DOILLON
noviembre 17

QUI M'AIME ME SUIVE
QUIENES ME AMAN ME SEGUIRAN
BENOIT DEMY
noviembre 24

LES REVENANTS
LOS APARECIDOS
ROBIN CAMPILLO
diciembre 1

VIPERE AU POING
VIBORA A PUÑO
PHILIPPE DE BROCA
diciembre 8

Liberté • Egalité • Fraternité
AMBASSADE DE FRANCE AU MEXIQUE

MÚSICA INFANTIL

DEL 10 AL 25 DE OCTUBRE

¡QUÉ PAYASOS!
Rock para niños y no tan niños

SÁBADOS 13 HRS
DOMINGOS 13 HRS
BOLETOS \$150
NIÑOS, UAM Y UNAM \$75

PERICO EL PAYASO LOCO

DEL 7 AL 22 DE NOVIEMBRE

SÁBADOS Y DOMINGOS 13 HRS

BOLETOS \$150
NIÑOS, UAM Y UNAM \$75

SI ERES VECINO DE LAS COLONIAS ROMA, JUÁREZ O CONDESA, Y ESTÁS HARTO DEL TRÁFICO, VEN AL TEATRO CAMINANDO. CON UN COMPROBANTE DE DOMICILIO TIENES UN 50% DE DESCUENTO