

# PASODEGATO

REVISTA MEXICANA DE TEATRO

## DOSSIER

### TEATRO ARGENTINO CONTEMPORÁNEO

DEVESA, DUBATTI, FOS,  
KARTUN, KOSS, PAVLOVSKY,  
SORMANI, SPREGELBURD

NOTICIAS DE LA MNT  
"TEATRO REGIONAL"  
SERGIO GALINDO

MÁSCARA VS. CABELLERA  
CARTA ABIERTA  
A FELIPE CALDERÓN

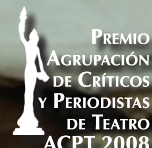
DERECHOS DE LOS CREADORES  
ESCÉNICOS, ¿EXISTEN?  
DAVID PSALMON

ESCENA ALTERNA  
EL CUERPO FRONTERIZO  
IGNACIO ESCÁRCEGA

ESTRENO DE PAPEL  
NIÑOS DEL LIMBO  
ANDREA GARROTE

PERFIL  
JOSÉ RAMÓN ENRÍQUEZ  
RARA AVIS DEL TEATRO

2009 AÑO GROTOWSKI  
PATRICIA CARDONA







PROGRAMA NACIONAL DE TEATRO  
ESCOLAR EN HIDALGO · 2009 · 2010

La importancia de llamarse

# ERNESTO

de Oscar Wilde

Dirección y adaptación de Marisa Gómez

NOVIEMBRE 2009 ♦ FEBRERO 2010

Teatro Guillermo Romo del Vivar.  
Plaza Juárez s/n. Col. Centro, Pachuca, Hgo.

CONSEJO ESTATAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES



*juntos*  
lo podemos  
todo



*PROGRAMA NACIONAL  
DE TEATRO ESCOLAR*





# 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 **Victor 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 registrará 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](http://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.

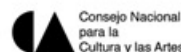
12. Los organismos convocantes cubrirán los gastos de transportación, hospedaje y alimentación exclusivamente del autor que resulte ganador, si llegara a ser foráneo a Nuevo León.

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](http://www.conarte.org.mx)

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





AÑO 8  
 NÚMERO 40  
 ENERO-MARZO, 2010



En portada:  
*Mi vida después*, de Lola Arias.  
 © Lorena Fernández, cortesía  
 del Complejo Teatral  
 de Buenos Aires.



Recuadro de Dossier:  
*Yo en el futuro*,  
 de Federico León.  
 Foto cortesía de Federico León  
 y el Complejo Teatral de Buenos Aires.



© Nicolás Levín.

ESTRENO DE PAPEL  
**NIÑOS DEL LIMBO**

ANDREA GARROTE

- 5 **ABREBOCA DE DESASOSIEGO Y TEATRO**  
 FERNANDO PESSOA
- 6 **PERFIL JOSÉ RAMÓN ENRÍQUEZ DE EXILIOS Y DE ENCUENTROS**  
 ENTREVISTA DE ALBERTO CASTILLO PÉREZ  
 A JOSÉ RAMÓN ENRÍQUEZ
- 9 **JOSÉ RAMÓN ENRÍQUEZ UN BARROCO DEL SIGLO XXI**  
 ANTONIO CRESTANI
- 10 **LA CUEVA DE ENRÍQUEZ**  
 BRUCE SWANSEY
- CLASES DE NADA**  
 SEBASTIÁN LIERA
- 11 **TRAYECTORIA DE UN POETA DEL TEATRO MEXICANO**  
 REDACCIÓN PDEG
- 16 **2009 AÑO GROTOWSKI LA CULMINACIÓN DEL AÑO GROTOWSKI**  
 PATRICIA CARDONA
- 19 **NOTICIAS DE LA MNT TEATRO REGIONAL**  
 SERGIO GALINDO
- 22 **REPORTAJE OBJETIVOS Y PROPUESTAS MUESTRA DE ARTES ESCÉNICAS DE LA CIUDAD DE MÉXICO**  
 ENTREVISTA DE LETICIA GARCÍA  
 A NINA SERRATOS
- 23 **FORO SOBRE LA PRODUCCIÓN ESCÉNICA EN IBEROAMÉRICA**  
 MARISA DE LEÓN
- 24 **CONARTE: UNA APUESTA POR LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA EN EL AULA PÚBLICA**  
 ROCÍO GARCÍA RUIZ
- 28 **DOSSIER TEATRO ARGENTINO CONTEMPORÁNEO**  
 COORDINACIÓN: JORGE DUBATTI
- 30 **POSDICTADURA, MULTIPLICIDAD, SUBJETIVIDAD**  
 JORGE DUBATTI
- 33 **LA MUERTE DEL TEATRO Y OTRAS BUENAS NOTICIAS**  
 MAURICIO KARTUN
- 36 **LOS MITOS POLÍTICOS Y SOCIALES DEL TEATRO ARGENTINO**  
 MARÍA NATACHA KOSS
- 39 **HAMBRE Y REPRESIÓN**  
 EDUARDO PAVLOVSKY
- 41 **POÉTICAS DE DIRECCIÓN EN EL CANON OCCIDENTAL**  
 JORGE DUBATTI
- 43 **ESPACIO E IDEOLOGÍA EN EL TEATRO PARA NIÑOS**  
 NORA LÍA SORMANI
- 45 **HISTORIA DEL TEATRO, MEMORIA DEL TEATRO: VERSIONES Y TENSIONES**  
 JORGE DUBATTI
- 47 **VAGAS NOTICIAS DE LA ARGENTINA**  
 RAFAEL SPREGELBURD
- 53 **CATEGORÍAS PARA PENSAR LAS PRÁCTICAS POLÍTICAS Y LAS PRÁCTICAS ESCÉNICAS**  
 PATRICIA DEVESA
- 55 **EN LOS ESPACIOS DEL SUBURBIO DE LA PRODUCCIÓN TEATRAL**  
 CARLOS FOS
- 60 **REPÚBLICA DEL TEATRO BAJA CALIFORNIA ROSA AMELIA MARTÍNEZ**  
 ELBA CORTEZ
- 62 **CHIHUAHUA NECROTONO, UN FENÓMENO EXCEPCIONAL**  
 MIGUEL SABIDO
- 66 **HIDALGO LOS TRES TIEMPOS DEL VERBO**  
 FERNANDO DE ITA
- 67 **JALISCO MERECIDO HOMENAJE A DON WILLY ALDRETE**  
 ADÁN AHBENAMAR DELGADO SANTILLÁN
- 68 **NUEVO LEÓN BABELES DE LOS AÑOS SESENTA O DE CÓMO LAS RUPTURAS SE VOLVIERON COSTUMBRES**  
 FRANCISCO SIFUENTES
- 70 **OAXACA EXÉNTRICO IMAGINARIO DEL SUR, MIRADA A LO UNIVERSAL**  
 EDGAR CHÍAS
- 72 **ZACATECAS MENAJE INTONSO DEL DESMENAJE**  
 VÍCTOR HUGO RODRÍGUEZ BÉCQUER
- 74 **VERACRUZ LA LIBERTAD DEL TEATRO**  
 ABRAHAM OCERANSKY
- 76 **ESCENA INTERNACIONAL UN ADELANTO DE LO QUE VIENE**  
 MARGARITA POSADA
- 79 **ESCENA ALTERNA EL CUERPO EN LA REPRESENTACIÓN ESCÉNICA: EL CUERPO FRONTERIZO**  
 IGNACIO ESCÁRCEGA
- 82 **BIOGRAFÍA TEATRAL ESCRITURAS INTERVENIDAS**  
 RAQUEL ARAUJO
- 85 **DERECHOS DE LOS CREADORES ESCÉNICOS LA DEMOCRACIA DEL DESAMPARO**  
 DAVID PSALMON
- 86 **MÁSCARA VS. CABELLERA CARTA ABIERTA A FELIPE CALDERÓN**
- 88 **SOBRE LA CNT CONVOCATORIA**



## LOS DESAFÍOS DE LA CULTURA TEATRAL EN 2010

# PASODEGATO

DIRECTORES: JAIME CHABAUD y JOSÉ SEFAMI  
 SUBDIRECTOR: HUGO ABRAHAM WIRTH\*  
 EDITORA: LETICIA GARCÍA

CONSEJO EDITORIAL:  
 LUZ EMILIA AGUILAR ZINSER  
 EDGAR CHÍAS\*\*  
 ANTONIO CRESTANI  
 FERNANDO DE ITA  
 IGNACIO ESCÁRCEGA  
 FLAVIO GONZÁLEZ MELLO\*\*  
 MAURICIO JIMÉNEZ\*\*  
 ALEGRÍA MARTÍNEZ  
 NOÉ MORALES  
 RODOLFO OBREGÓN  
 HILDA SARAY  
 ENRIQUE SINGER

PRODUCCIÓN EDITORIAL:  
 JOSÉ BERNECHEA ITURRIAGA  
 DISEÑO GRÁFICO: GALDI GONZÁLEZ  
 DISTRIBUCIÓN Y DIFUSIÓN: OYUQUI MALDONADO  
 DISTRIBUCIÓN Y MENSajerÍA: SERGIO SÁNCHEZ  
 y DANIEL CASTANEDA  
 ASISTENCIA GENERAL: MARÍA DE LA PAZ ZAMORA  
 y VERÓNICA CRUZ ZAMORA

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

COORDINADORES DE SECCIONES FIJAS EN LOS ESTADOS

Baja California: Rafael Rodríguez; Chihuahua: Gonzalo García Terrazas; Hidalgo: Lic. Lourdes Parga; Jalisco: Adán Ahhenamar; Nuevo León: Hernando Garza; Oaxaca: Lic. Emilio de Leo; Zacatecas: Víctor Hugo Rodríguez Bécquer.

IMPRESIÓN: IEPSA  
 DISTRIBUCIÓN: PASODEGATO

PASODEGATO: REVISTA MEXICANA DE TEATRO  
 Revista trimestral núm. 40, ENERO, FEBRERO, MARZO 2010

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:  
 editor@pasodegato.com, editorialpdg@gmail.com,  
 difusion@pasodegato.com, diseno2@pasodegato.com

Imprenta:  
 Impresora y Encuadernadora Progreso, S. A. de C. V.,  
 San Lorenzo 244, c. p. 09830,  
 México, D. F.  
 Teléfono: 5970-2600

Esta revista se publica gracias al apoyo de la Universidad de Guadalajara, así como de los gobiernos de Baja California, Chihuahua, Hidalgo, Nuevo León, Oaxaca y Zacatecas.

EL CONTENIDO DE LOS ARTÍCULOS ES RESPONSABILIDAD DE LOS AUTORES.

\* Becario del Programa Jóvenes Creadores del Fonca.  
 \*\* Miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte.

Un triunfo resultó que la Comisión de Cultura de la Cámara de Diputados rescatara el presupuesto para el "subsector" —así insisten en llamarle a pesar de aportar más del 6% del PIB—, dejándolo igual al asignado para el ejercicio 2009. Esto implica una batalla ganada a la política de Felipe Calderón de desconocer el quehacer artístico y cultural de nuestro país; una escaramuza que apenas asegura una cierta continuidad a un discurso cultural oficial extenuado y con la urgencia de reformularse. La posibilidad de que el Estado mexicano dé al fin, sin medias tintas ni enmascaramientos, un paso adelante en su intención de desvincularse de su obligación para con la cultura debería ponernos no sólo a temblar, sino a la búsqueda de alternativas que permitan al teatro una sobrevivencia fuera de los espacios tradicionales de producción, fuera de las dádivas o limosnas institucionales (que así las otorgan). Que el presupuesto 2010 se haya quedado igual al del año anterior implica de cualquier manera una reducción: la devaluación del peso mexicano y la inflación constituyen ya un recorte; de ningún modo los dineros alcanzarán para lo mismo. Lo único que no se plantearán nuestras autoridades será el problema principal: que los recursos en un 80 y un 90% se dedican a la burocracia y a los sindicatos, y las migajas al pago de artistas (tardísimo) y a la misma producción cultural.

Las modificaciones a la Constitución que impulsó la pasada legislatura, elevando a rango constitucional el derecho a la cultura, nos ponen ante la posibilidad de incidir en la Cámara de Diputados y proponer (como lo llevamos haciendo en Paso de Gato desde hace más de dos años) una Ley del Teatro que se articule en un marco general de una Ley de Cultura. Las experiencias colombiana, argentina y española en la materia deberían servirnos para articular un estamento que nos permita no sólo exigir la participación del Estado sino la propiciación de condiciones ideales para que se comiencen a estimular espacios ciudadanos como el Teatro El Milagro. Estadísticamente, seguimos prácticamente —en la capital— con los mismos espacios teatrales que hace 40 años. Propiciar la apertura de salas alternativas, de teatros *underground* o de sedes donde colectivos puedan pensar un lenguaje artístico de largo aliento, son oportunidades que pueden cambiarle el rostro a una ciudad y al propio teatro. Eso se puede lograr desde una legislación y desde la pelea diaria para que no se viva en la práctica como letra muerta. La experiencia de la ley argentina multiplicó los espacios teatrales cambiándole el rostro a este respecto.

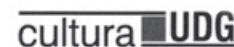
El *Dossier* del presente número está dedicado al teatro argentino contemporáneo, aunque estas páginas no alcancen para enunciar un fenómeno tan diverso, multiplicado en posibilidades, difícil de clasificar, anómalo, "el más raro que conozca" —apunta Rafael Spregelburd, uno de los "mimados por el reconocimiento extranjero", creador escénico indiscutible—. Este *Dossier*, a diferencia de algunos otros que hemos dedicado a la revisión del teatro de ciertos países, está plenamente acotado en el tiempo: de 1983 al 2009. Es decir, el teatro de la posdictadura, un terreno que abonó la convivencia de las expresiones teatrales más disímiles y puso en el centro de la atención mundial a muchos de sus creadores. Jorge Dubatti (coordinador del número) afirma que el paisaje teatral argentino no se define "por la concentración en figuras de autoridad excluyente, sino por la desdeltimitación, la destotalización, la proliferación de mundos. Es el teatro en el canon de la multiplicidad...".

En esta ocasión, el Perfil está dedicado a una *rara avis* del teatro mexicano: el dramaturgo-director-actor-investigador José Ramón Enríquez, a quien se quiso meter en la denominada Nueva Dramaturgia Mexicana, siendo el más anómalo de sus hijos (o uno de ellos, por no dejar fuera a Óscar Villegas, por ejemplo).

En consonancia con la reflexión de Sergio Galindo en su artículo sobre el llamado "teatro regional", hemos querido revitalizar la sección de República del Teatro y se han sumado: Baja California, Chihuahua, Hidalgo y Oaxaca con textos que dan cuenta del acontecer del teatro nacional en sus estados.

Queremos, finalmente, llamar la atención sobre la decisión de la Presidencia de la República de retirar toda publicidad federal de las revistas culturales y políticas de nuestro país, en un acto que provocará la muerte de esa industria (no sólo de *Paso de Gato*) y que dejará sin empleo cuando menos a 5,000 personas. Las carteleras o convocatorias de INBA, Centro Cultural Helénico, Fonca, Imcine y Cineteca Nacional, no aparecen en ninguna revista y prácticamente tampoco en los diarios. ¿A qué responde esta idea de no difundir la propia producción cultural del Estado? Teatristas del mundo, muchos de ellos colaboradores en algún número, han firmado una carta dirigida a Felipe Calderón y demás autoridades, manifestando su preocupación ante la posible desaparición de nuestra revista. La podrá usted leer en la sección Máscara vs. Cabellera.

JAIME CHABAUD





# *La Guía de México* **tiempo libre**<sup>®</sup>

*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*





# DE DESASOSIEGO Y TEATRO

Fernando Pessoa

No sé qué sentido tiene este viaje que he sido forzado a hacer, entre una noche y otra noche, en compañía del universo entero. Sé que puedo leer para distraerme. Considero a la lectura como el modo más sencillo de entretener este, lo mismo que otro, viaje; y, de vez en cuando, levanto los ojos del libro donde estoy sintiendo verdaderamente y veo, como un extranjero, el paisaje que huye —campos, ciudades, hombres y mujeres, afectos y añoranzas— y todo esto no es para mí más que un episodio de mi reposo, una distracción inerte en la que descanso los ojos de las páginas demasiado leídas.

Sólo lo que soñamos es lo que verdaderamente somos, porque lo demás, por estar realizado, pertenece al mundo y a todo el mundo. Si realizase algún sueño, tendría celos de él, pues me habría traicionado con él dejarse realizar. He realizado todo cuanto he querido, dice el débil, y es mentira; la verdad es que ha soñado proféticamente todo cuanto la vida ha realizado de él. Nada realizamos. La vida nos arroja como una piedra y vamos diciendo por el aire «Por aquí voy moviéndome».

Sea lo que sea este interludio mimado bajo el proyector del sol y las lentejuelas de las estrellas, no duele por cierto saber que es un interludio; si lo que está más allá de las puertas del teatro es la vida, viviremos; si es la muerte, moriremos, y la pieza nada tiene que ver con eso.

Por eso, nunca me siento tan cerca de la verdad, tan sensiblemente iniciado, como cuando en las raras veces que voy al teatro o al circo: sé entonces que por fin estoy asistiendo a la perfecta figuración de la vida. Y los actores y las actrices, los payasos y los prestidigitadores son cosas importantes y útiles, como el sol y la luna, el amor y la muerte, la peste, el hambre, la guerra, en la humanidad. Todo es teatro. [...]

15-5-1937

(Fragmento de *Libro del desasosiego*,  
Fernando Pessoa)





ENTREVISTA CON JOSÉ RAMÓN ENRÍQUEZ

# DE EXILIOS Y DE ENCUENTROS

Alberto Castillo Pérez

Con un compromiso cargado de humanismo, José Ramón Enríquez ha dedicado su vida al teatro, la poesía, el periodismo y la docencia. En esta entrevista, Alberto Castillo deja ver de manera diáfana al ser humano de gran sensibilidad y fina inteligencia que es el maestro Enríquez. Sin duda harían falta muchas más páginas para dar cabalmente cuenta de su aportación al teatro y a la reflexión sobre éste, pero valgan estos acercamientos para celebrar su trayectoria.

Redacción PDeG

*¿De qué diste clase por primera vez?*

De literatura. Suplía a mi papá que, pese a que siempre había sido muy sano, comenzaba a sentirse mal y no podía ir a algunas clases. Durante algunas temporadas lo suplí. Mi papá daba clases en la Preparatoria 6 y en otras escuelas.

*¿Te descubriste maestro de inmediato?*

Siempre me he sentido maestro. Soy de familia de maestros, tanto mi papá como mi mamá lo eran. Mi hermano muy pronto empezó a dar clases también; entonces, de alguna manera, la docencia era para mí muy natural. Mi papá además escribía narrativa y ensayo; tiene trabajos sobre Sor Juana, sobre Lope, e hizo un libro que durante un tiempo nos dio de comer, era el *Tercer curso de Lengua y Literatura*, que se daba en la secundaria. Esto fue antes de que se cambiaran los planes de estudio.

*¿También escribía poesía?*

No. Era un amante de la poesía, decía poesía y de memoria, como maestro que era. Por ejemplo, Arturo Souto, Luis Rius, toda esa generación de los que llegaron niños del exilio, fueron sus alumnos, también Tomás Segovia. Descubrió varias vocaciones poéticas. Aunque tal vez sí escribió poesía y yo no lo sé.

*En tu propio caso, ¿qué le debe el dramaturgo al poeta o el poeta al dramaturgo?*

Empecé escribiendo poesía antes que teatro, el teatro requiere una estructura mucho más elaborada. Mi primera obra de teatro en serio es un poema dramático, yo lo llamo así.



Se llama *Ritual de estío*, y es justamente un ritual de verano, de un chavo joven. Lo escribí por ahí de 1969, cuando tenía unos 23 años.

*¿Qué descubriste con lo teatral?*

Mi idea del teatro siempre ha estado muy unida a la poesía. Mis grandes modelos dramáticos han sido las dos cosas: el Siglo de Oro y después los poetas como Lorca, quien pasaba con gran naturalidad de uno a otro género; incluso Miguel Hernández, quien hacía poemas dramáticos. Otro de los modelos es Valle Inclán, que también va de la poesía al teatro. Yo siento que hay un paso natural de la lírica a la dramática; mucho más natural en la historia de la literatura que de la narrativa a la dramaturgia. No es tan común que un narrador sea dramaturgo, pero sí que un poeta lo sea; sobre todo si se tiene el modelo del Siglo de Oro. Ahí tienes a Shakespeare también.

*En tu caso, tengo la impresión de que tiene que ver con tu amor por el Siglo de Oro y con tu cercanía con el exilio español. Evidentemente este asunto pasa por tu padre, ¿pero cuál es tu relación con el exilio?*

Bueno, yo me siento exiliado; sobre todo en la juventud me sentí así. Me siento profundamente mexicano, pero al mismo tiempo

po me siento derrotado en una guerra que te echó de lo que también era tu casa, de lo que era tu patria. Hasta la democracia en España, la idea del exilio siempre existió: éramos exiliados. Nosotros nos llamábamos refugiados, pues la palabra exiliados es posterior. De muy niño tenía la idea de que íbamos a regresar, pero cuando fui a España por primera vez, me di cuenta de que tenía la añoranza de un lugar mítico; no era la España que yo imaginaba, que era parte del imaginario colectivo. Por ejemplo, por decirte algo, sólo los refugiados tenemos esto: a mí me dices “bandera española” y pienso en la tricolor, rojo, amarillo y morado. Me cuesta trabajo pensar en la actual, en la monárquica. De chiquito yo dibujaba mis dos banderas tricolores: verde, blanco y colorado; rojo, amarillo y morado, hasta rimaba.

*¿Cómo pasa esta sensación de ser refugiado a tu obra?*

Esa sensación de no ser de ninguna parte es general: para los poetas soy dramaturgo, para los dramaturgos soy poeta; para los directores soy dramaturgo, para los dramaturgos soy director; para los españoles soy mexicano y para los mexicanos soy español; para



En *Galileo Galilei*, de Bertolt Brecht, dir. por Ignacio Retes (1967). Archivo personal JRE.

los cristianos soy comunista, para los comunistas soy cristiano, y luego soy gay. Hay una sensación desde siempre de no ser igual a los demás. Por ejemplo, yo pronunciaba la c y la z, hasta que entré a la escuela de teatro. Estoy hablando de cuando tenía 19, 20 años, y ahí Pepe Solé me dijo que tenía que hablar normal porque iba a tener papeles en los que

En *Los albañiles*, dir. por Ignacio Retes (1969). Archivo personal JRE.



hablaría como mexicano o con otros acentos. Cuando decidí ser actor profesional, me tuve que quitar el acento español. Siempre me he sentido actor, pero yo quería más bien dirigir.

*Alguna vez te pregunté, y ahora te lo vuelvo a preguntar, ¿cómo es tu relación con la religión? A mí me parece que para un artista hay un conflicto entre el ser católico y la libertad y rebeldía que exige el arte.*

Depende del concepto de Iglesia. Me formé con los jesuitas, conforme al concepto del Concilio Vaticano II, con la opción por los pobres y todo eso. Para mí Cristo sigue crucificado, es el máximo representante del dolor y la rebeldía. Entonces, desde siempre he tenido un rechazo a las estructuras de poder de la Iglesia, eso lo comparto contigo y con todo el mundo. Desde el principio de mi formación me incliné por lo que sería des-

Sergio Galindo, Armando de León y Francisco Marín, en *Ritual de estío*, de José Ramón Enríquez (1970). Archivo personal JRE.

pues la Teología de la Liberación; de modo que no soy un católico en el plano jerárquico, de la división jerárquica de la Iglesia.

*¿Cómo relacionas tu concepción de la religión con el teatro, con lo que el teatro puede decir y hacer?*

Para mí hay una liga inmediata, que es litúrgica: el teatro es rito, la misa es rito. El teatro es ritual desde sus orígenes, es religioso desde los griegos. Hasta hace muy poco, con la Ilustración, el teatro deja de ser ritual, aunque siempre hay una ritualidad. Te recuerdo el título de mi primera obra: *Ritual de estío*. Eso no es raro en mi manera de estructurar las cuestiones, y lo comparto con otros, con católicos que han dado el paso al teatro.

*Tu vida está marcada por un acontecimiento histórico: el exilio español, ¿crees que eso influya en el hecho de que como dramaturgo y escritor abordes mucho temas históricos?*

También tiene que ver con la cuestión de fe de que te estaba hablando. Dios encarna en la Historia, no es un Dios abstracto. El Dios del cristiano es un Dios en la Historia. Cuando sus discípulos le piden que hable del Padre, él responde "cuando me ven a mí ven al Padre". Yo no tengo la menor idea de cómo es Dios, pero sí sé cómo es Cristo y para esto la Historia es fundamental. En este sentido, por ejemplo, algo que se da con mucha naturalidad es el diálogo cristiano-marxista. El teatro para mí es una manera de cumplir con un destino personal, decir lo que tengo que decir. Y sí, me siento en la Historia; es decir, toda la posmodernidad, entendida como la muerte de la Historia, de las ideologías, no pasa por mí. Yo creo que hay que construir la Historia, transformarla. El teatro es un momento histórico, aunque he entendido que no se debe usar como panfleto.

*Tienes un sentido lúdico en el escenario, en tus obras puedes estar hablando de asuntos muy serios, pero siempre los abordes con humor. ¿Cómo explicas esto?*

Juego a las dos cosas, hay algo paradójico, contradictorio. El concepto es el esperpento, tal como lo define Valle Inclán, es una visión esperpéntica de la Historia, que creo que tiene mucho que ver con el mundo del Siglo de Oro, del Barroco y sus contradicciones. Y me llega también a mi vida, juego mucho con el



lenguaje. A la gente de mi edad la escandalizo, soy un viejo joven y un joven viejo. Estoy jugando mientras todos los demás son muy serios.

*Has dicho que de niño jugabas a ser grande y el adulto juega en los escenarios.*

Así es. Mira, mi papá era muy lúdico también, se me educó en eso, el juego del lenguaje era una manera festiva de gozar la literatura. Él decía que la literatura se enseña haciéndola. Entonces yo llegaba a encerrarme en la biblioteca a leer en sus libros; yo era hijo de papá-abuelo, porque él tenía 45 años cuando yo nací. Oía los toros con él y los domingos el fútbol.

*Sé que eres fotofóbico...*

Tengo migraña. Soy fotofóbico no tanto a la luz en espacios cerrados, como a la fuente de luz, al foco. O sea, puedo estar en un espacio muy iluminado, pero el problema es si volteo y me da de frente el foco, eso me dispara la migraña inmediatamente. La migraña es una enfermedad muy rara, mi hermano, pobrecito, se desesperaba conmigo, porque quería ir al cine, íbamos a las matinés del Majestic, en Santa María la Ribera, daban tres películas los domingos, y a mí me daba dolor de cabeza y vomitaba en la primera película. Luego, no veía bien, y me pusieron anteojos desde los 6 o 7 años. Todo eso tiene que ver con fenómenos de los ojos, me mareaba y mi hermano tenía que salirse del cine y llevarme con mi mamá: "Ya le dio dolor de cabeza a Pepe, ya vomitó".

*Eso te da una relación especial con el mundo...*

Desde luego, un mundo del físicamente débil. Nunca me he peleado. Por eso te digo que hasta que en la prepa el ingenio más o menos me empezó a permitir moverme, empecé a ganar concursos de declamación, de





➤ Con Roger Bartra (1993).  
Archivo personal de JRE.

oratoria, las buenas calificaciones, te piden los compañeros que los ayudes en algo. Y empecé a hacer teatro en el colegio, con los jesuitas.

*¿A qué edad entraste al noviciado con los jesuitas? ¿Ibas convencido de que podías ser sacerdote?*

A los 18 y estuve un año nada más. Sí, iba convencido, nunca dejé de estarlo. Yo creo que ahí el problema fue otro. Me empecé a dar cuenta de que mi sexualidad era distinta, pero no porque la ejerciera. El padre maestro estaba seguro de que no, porque no era yo amanerado, entonces él pensó que yo era muy tímido y me dijo “salte y conoce a chicas y verás que eres completamente normal”; me metí a la universidad, a la Ibero. Yo estuve de acuerdo en ese momento con lo que me ordenaron. Cuando ya supe qué cosa era yo, regresé, todavía sin ningún ejercicio de la sexualidad, entonces lo dije y me respondieron: “Entonces no puedes; si eres homosexual no puedes estar aquí”. Se me vino el mundo encima, y volvemos a lo mismo, mi lucha es contra la estructura. Tuve la suerte de que un jesuita, ya mayor, amigo, me llamó y me dijo: “tú sé fiel a ti mismo, y no hagas caso porque te van a hacer sufrir mucho”. Sentí que me dieron el portazo. Para mí fue fundamental. Eso sí está muy presente en mi teatro. Yo nunca sentí que estuviera mal. A diferencia de otros *desenclosetamientos*, yo nunca lo viví con culpa. Yo sentí que así era y no había hecho nada malo. Es otra de las cosas que subrayan mi lucha contra la cúpula religiosa. Muy pronto empecé a luchar por la liberación gay. Luego vino el 68 y todo se juntó. Me encon-

tré a amigos jesuitas que se habían salido por cuestiones políticas. El 68 nos cambió a todos. Mi lógica ahí, con respecto a la Iglesia, fue que era algo demasiado importante como para dejársela a esa bola de bandidos. La están usufructuando, pero no es de ellos, la Iglesia es el pueblo de Dios.

*¿Cómo ligas esto en tu trabajo como maestro? Tú has formado actores, directores...*

Bueno, mira, es por necesidad, yo no terminé la carrera, es un poco la historia del teatro. La idea de la licenciatura es muy reciente. Estuve en la escuela de teatro poco tiempo porque me salí muy pronto a las tablas. Es un poco la idea de la legua, de que te formas porque conoces un director, que es el maestro del que vas aprendiendo.

*¿Quiénes fueron tus primeros directores?*

Como director de mi escuela, Pepé Solé fue uno de los primeros que me llamó, con él tuve desde papeles pequeños. Luego con quien más trabajé fue con Retes, estrené con él *Los albañiles*, *El juicio*, y con él empecé *Galileo Galilei*.

*Hace poco comentaba con un amigo que tengo la impresión de que no estamos hablando de los problemas de México de modo directo en el teatro, que metaforizamos, que tocamos los temas lateralmente. Pienso que en este teatro que tú hacías había más relación con México...*

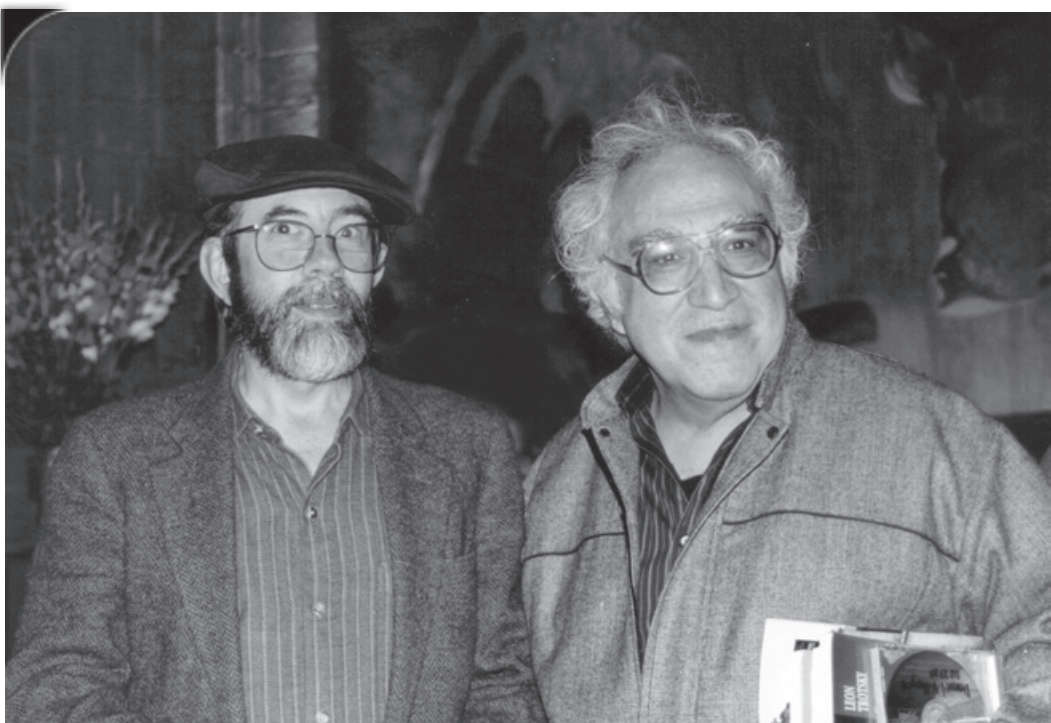
Tanto entonces como ahora hay que hablar de personas. En ese momento Vicente Leñero fue un caso específico. Al mismo tiempo que se metaforizaba, como se sigue haciendo hoy, en un teatro más costumbrista, que toca problemas más como el del propio Carballido; aparece Leñero, que viene de una formación de narrador y periodista y se va a un teatro directo. Esto provoca un escándalo, *Los albañiles* es la primera en la que se usa el lenguaje que se habla. Leñero lo cuenta en *Los pasos de López*, cuando relata el trueno entre Usigli e Ibarguengoitia, porque Usigli pedía corrección en el lenguaje. Ibarguengoitia decía “mis personajes hablan así”. Con Leñero, en *Los albañiles*, si se trata de decir “pendejo”, dices “pendejo”, no “chispas”. Y todo en ese teatro era maldición. Yo creo que se trata de hablar específicamente de Leñero, que buscaba hacer un teatro documento. Muy en la línea del autor de *Marat/Sade* y *Trotsky en el exilio*, de Peter Weiss.

*¿Y cómo ves esos movimientos del teatro? ¿Qué es lo que más te toca, te llega?*

A mí me gusta mucho la pluralidad. ○

---

ALBERTO CASTILLO PÉREZ. Es autor de las obras *El Edipo imaginario*, *El espíritu de la pintora*, *Van a matar al Toño* y más recientemente *Fatwa*, con la que debutó como director. Se ha desempeñado también como periodista cultural y guionista.



➤ Con Carlos Monsiváis (2000).  
Archivo personal de JRE.



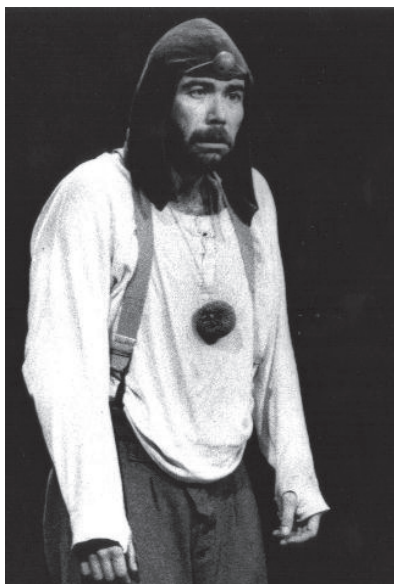
# JOSÉ RAMÓN ENRÍQUEZ, UN BARROCO DEL SIGLO XXI

Antonio Crestani

Me resulta imposible hablar objetivamente de José Ramón Enríquez. No lo pretendo en este espacio ni me interesa intentarlo. Es uno de mis mejores amigos, un compañero fundamental de vida, un maestro sin par y un hombre poseedor de una ética inquebrantable a quien admiro y respeto profundamente. Además, es un hombre de fe al que hace nueve años tuve el atrevimiento de pedirle que, junto con Malena Mijares, apadrinara a Santiago, el mayor de mis hijos, y desde entonces también somos compañeros.

Desde el primer contacto, José Ramón trascendió en mi vida artística y profesional. Lo conocí en 1989, hace 20 años, cuando impartía el curso de Vanguardias Teatrales en el Centro Universitario de Teatro de la UNAM donde yo era alumno de segundo grado en la carrera de Actuación. Tengo muy presente cómo cada martes y jueves resonaban con gran fuerza en el pequeño salón 1 del CUT los nombres de García Lorca, Jarry, Beckett, Ionesco, Pinter y Valle Inclán. Y, desde ese entonces, no me quedó la menor duda de su erudición y extraordinaria vocación de pedagogo. Ahora, lamentablemente compruebo que la escasez de esta clase de guías en las escuelas de teatro provoca que, por ejemplo, me llegara a topar hace poco con una joven actriz que imaginaba que Valle Inclán era un recóndito lugar de Europa.

Creo que Pepe, como le dicen en su familia, en el fondo es un hombre bastante tímido al que le gusta hacerse el enfermo y pasar por viejecito para evitar cargar cosas. De cualquier tipo. Sin embarco, también es uno de los seres más generosos que he conocido. Siempre está atento para abrir oportunidades al Otro. Conmigo comparte con gran pasión su visión del mundo, y desde temprano me permitió hacerme amigo de sus amigos. Y aunque como secuela algunas de sus enemistades sin ninguna razón también la agarraron contra mí, nunca me importó, porque la lista de sus afectos, que ahora también lo son míos, es excepcional: Ignacio Solares y Myrna Ortega, Malena Mijares, Ignacio Retes y Lucila Balzaretto, Bruce Swansey, Fernando y Lucía Serrano, Roger Bartra y Josefina Alcázar, Luis de Tavira, Miguel Ángel y María Inés Cárdenas, Guillermo Zermeño, Javier Ruiloba, Patricia Gaxiola, Ricardo



✓ Jesús Ochoa en *La rodaja*, de José Ramón Enríquez, Foro Sor Juana Inés de la Cruz (1996). Archivo personal JRE.

Govela, Mario Ávila, Jesús Ochoa, Miguel Flores, Juan Ibarra, Emilio Guerrero, Francisco Noriega, Sergio Galindo y Paco Marín.

Amante de la palabra, escrita y hablada, pienso en José Ramón como el poeta del teatro mexicano. Es el único de nuestros dramaturgos capaz de jugar con el lenguaje al mismo nivel que lo hicieron en su tiempo los barrocos del Siglo de Oro. Cargado siempre de sarcasmo, ternura y lucidez, su teatro resulta extraordinario por individual, y excéntrico, porque como él mismo advirtiera de un ciclo teatral que organizó en el Teatro Santa Catarina de la UNAM, se halla fuera del centro, alejado de los cánones del realismo, la anécdota, la circunstancia y la cuarta pared. °Cuántas veces has transgredido esos términos!

Para mí también es uno de los directores más arrojados de la escena mexicana. Confieso que cada vez que veo un montaje suyo me provoca envidia su valor y osadía para acometer las tablas. Sin rodeos apuesta siempre por el actor, la palabra y el discurso con un rigor difícil de superar.

Contrario a lo que muchos pudieran pensar nunca le importó hacer una carrera política. Cotidianamente me llamaba o visitaba para compartirme el fastidio que le producía la responsabilidad administrativa de los cargos públicos que le restaban tiempo para escribir y que, estoy convencido, aceptó por compromiso ético con el teatro.

Hace unos años, con gran sabiduría quemó sus naves en la capital del país y partió a Mérida. En la Ciudad Blanca sus dolores de cabeza disminuyeron notablemente al grado que volvió a conducir y regresó al escenario. Con *Del principio, el final* se dio la prueba de fuego. Le prometí que el día que actuara de nuevo estaría con él y lo acompañaría desde las butacas. No cabe duda que también es un gran actor.

Con Jesús Ochoa, Miguel Flores, el doctor José Sarukhán y Antonio Crestani (1992). Archivo personal JRE. ^



◉ Sigue pues, querido amigo, maestro y compadre sintiéndote muy antiguo y mareándote cuando en las frases de tus alumnos no encuentres el sujeto o predicado del verbo iniciar. Y, desde tus nuevas tierras, también sigue participándonos cada vez que escribes, diriges y actúas en este juego de espejos, en esta ceremonia litúrgica que es tu teatro. ◉

ANTONIO CRESTANI es actor y director de escena. Actualmente dirige el Centro Cultural Helénico.



# LA CUEVA DE ENRÍQUEZ

Bruce Swansey\*



Si quisiéramos colocarle una etiqueta a su teatro podría decirse que se trata de un ejercicio posmoderno, si por ello se entiende una práctica guiada por la intertextualidad, que busca en el diálogo con los clásicos una forma de renovar el lenguaje escénico y sobre todo de alejarse del estilo realista imperante en la escena mexicana. [...]

El amor por los clásicos y el interés por la historia no tienen que ver en Enríquez con la erudición. Como artista su curiosidad persigue otros fines guiados por la intuición y por una estética determinada por una visión ética [...] su certeza de que el poder lo invade y corrompe todo sería foucaultiana si no fuera mística. El teatro de Enríquez es una cruzada contra el poder concebido como el mal. Muchos de sus textos tienen un sentido alegórico destinado a convertir ya no a indios remisos, sino a quienes arrastrados por la inercia y narcotizados por el acomodo son incapaces siquiera de advertir las grotescas gesticulaciones de un mundo al revés que nada tiene que ver con la subversión gozosa aunque limitada del carnaval. [...]

Cervantes le interesa porque ve en él a un contemporáneo y a un

\* Fragmentos del ensayo "Reapropiación, descontextualización y reconfiguración de los clásicos en *La cueva de Montesinos* de José Ramón Enríquez", presentado en el Congreso "El exilio republicano español de 1939, la segunda generación, Universitat Autònoma de Barcelona, diciembre de 2009.

compañero de viaje, y porque muchos de sus personajes deambulan en condiciones más o menos semejantes por los escenarios laberínticos, a menudo esperpénticos, otras veces beckettianos, de los textos escénicos de Enríquez. [...] En varias ocasiones ha afirmado que la única forma de entender la realidad —imagino que sobre todo la que se refiere al México contemporáneo— es mediante el esperpento. Esperpéntico es su amor por Cervantes, a quien Valle se refiriera en más de una ocasión y cuya obra utilizara abiertamente [...] de manera que acaso esta mezcla explique parcialmente la asombrosa *Cueva de Montesinos*, descenso infernal en el que los personajes con quienes Don Quijote se encuentra han mudado las identidades pero no el espacio que los aprisiona.

En la obra de Enríquez, el Barroco se convierte en espacio de resistencia cultural contra una modernidad grotesca [...] pero también de encuentro y nuevo mestizaje entre la herencia clásica y los marginados contemporáneos de México, país de la neopicaresca. [...] Enríquez lo explica cuando afirma que "envuelto en la locura sacra del dadaísmo del mejor Lorca, bajé a la cueva de Montesinos del Quijote, para elaborar un esperpento a la manera del *collage* que, a mi leal saber y entender, Tzara y Duchamp nos habían heredado". ○

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

## CLASES DE NADA

Sebastián Liera

Sentado a contraluz respecto a la ventana por aquello de los ataques de migraña, boina, anteojos oscuros y barba vueltos rostro, José Ramón Enríquez Alcázar, hijo de doña Berta Alcázar y de don Isidoro Enríquez Calleja, y por esa vía hijo también del exilio español y republicano para más señas, solía leernos, platicarnos o citarnos de memoria a Sor Juana, Gómez de la Serna, López Velarde, García Lorca, Valle-Inclán o Cervantes, y después preguntarnos no qué habíamos entendido, sino qué pensábamos. Era como llevarnos de la mano, ora Virgilio, ora Beatriz, por los círculos infernales o gloriosos, o ambos, de la creación; pero, antes del parto *poiético*, era condición indispensable hacer un alto y pensar acerca de qué pensábamos o, más todavía, pensar si estábamos pensando.

Aquellas clases que ni siquiera figuraban en los planes de estudio del Centro aquel que, para decirlo con el mismo José Ramón, es de Teatro porque antes es Universitario, venían a configurarse como el espacio en donde lo visto en todas las demás asignaturas encontraba sentido. Sin embargo, para soltarnos el micrófono, el maestro tenía que haber encendido un cigarrillo y consumirlo poco a poco hasta haber conformado a su alrededor un ambiente tan enrarecido cuan mágico, coronado por un anuncio que pegado en la pared prohibía fumar.

Si hubiera de entresacar de los recuerdos alguna imagen para ubicar en su justa medida aquellas clases que tenían lugar en los umbrales del siglo XXI, creo que ésta de José Ramón Enríquez fumando bajo aquel letrado conjug[lar]ía con justicia la actitud aparentemente ácrata de este discípulo confeso de Juan de Mairena por línea paterna y la amorosa

disciplina de su quehacer pedagógico. "Cada año —nos decía— veo llegar ante las puertas de esta Torrecita de Rapunzel en que estamos a decenas de jóvenes cuyos ojos brillan de tantas ilusiones que traen dentro; pero basta que entren para que la mamonería que rezuma incluso en las paredes borren el brillo, las ilusiones... todo."

La primera vez que hablé cara a cara con José Ramón Enríquez y no ya sólo con su palabra en negro sobre blanco vuelta poesía, obra de teatro o choro político, fue una mañana de tantas que tuvo el mes de agosto de 1997. Yo había llegado con el corazón latiéndome a toda marcha para ver la lista de las y los aceptados a cursar el diplomado de actuación en ese mismo CUT de paredes rezumantes de mamonería. La segunda ocasión él estaba entre el público que vio una de las funciones que dimos de *Y la historia comenzó* en el Tercer Encuentro de Teatro Comunitario de la Región de los Volcanes. Al final de la representación me llamó.

—A ver, mi vida, recuérdame: ¿acaso tú no eres el pendejo que no llegó a su entrevista y por eso no entró al CUT?

—Sí, maestro; yo...

—Bien —me interrumpió—, ya vete; sólo quería saber qué tan avanzado estaba mi Alzheimer. ○

SEBASTIÁN LIERA. Egresado del Centro Universitario de Teatro de la UNAM, siendo alumno de José Ramón Enríquez comenzó dizque a coordinar la RED@ctuar; hoy colabora con él en la asociación civil Teatro Hacia el Margen y tortura a algunos alumnos de la Escuela Superior de Artes de Yucatán con sus herencias joserramonianas.

# TRAYECTORIA DE UN POETA DEL TEATRO MEXICANO

Redacción PdeG

Actor, director, dramaturgo y poeta, José Ramón Enríquez ha sido además un constante y notable interlocutor en el diálogo entre el público y los hacedores de la cultura, pues mediante su columna "Pánico escénico" del periódico *Reforma* —la cual aparece también en el diario *El País* de España—, analiza diferentes aspectos del acontecer teatral nacional e internacional y los avatares de la cultura en nuestro país, lo cual lo ha hecho un referente interesante y apreciado en el medio teatral. Como maestro ha impartido las materias de Teatro de los Siglos de Oro, Genealogía del Actor y Actuación.

A continuación presentamos un resumen de su trayectoria en las diversas áreas que ha abarcado su quehacer.

## FORMACIÓN

1966 Ingres a la Escuela de Arte Teatral del INBA.

1973 Realiza estudios en la Real Escuela Superior de Arte Teatral, en Madrid.

## ACTIVIDAD ACADÉMICA Y DE DIFUSIÓN

1987 Desde esta fecha es Miembro del Consejo Asesor del Centro Universitario de Teatro (CUT) de la Universidad Nacional Autónoma de México.

1992 Es miembro fundador de Casa del Teatro, A. C.

1993-1995 Es nombrado Director del Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU) del INBA.

1997-2004 Director del CUT de la UNAM.

## ACTUACIÓN

1967 Actúa en *Macbeth* de William Shakespeare, bajo la dirección de José Solé; y en *Galileo Galilei*, de Bertolt Brecht, dirigido por Ignacio Retes.

1969 Bajo la dirección también de Ignacio

Retes, participa en *Los albañiles*, de Vicente Leñero.

1971 Interpreta un papel en *El juicio*, de Vicente Leñero, dirigido por Ignacio Retes.

1972 Actúa en *El problema es otro* y *El jefe máximo*, ambas de Ignacio Solares y bajo su dirección, con Sergio Galindo como asistente de dirección; interpreta también un papel en *Los persas*, de Esquilo, dirigido por José Antonio Alcaraz.

1973 Participa como actor en *Los títeres de cachiporra*, de Federico García Lorca, con Marta Aura y Pedro Damián, bajo la dirección de Adam Guevara.

1983 Actúa en *Oulanem*, de Karl Marx, bajo la dirección de Morris Savariego.

2007 Participa como actor en *Fotografía en la playa*, de Emilio Carballido, dirigido por Francisco Marín en el Teatro Olimpo de Mérida, Yucatán; participa como actor en



En *El villano en su rincón*, de Lope de Vega, dirigida por el maestro Enríquez (1997). Archivo personal JRE.

*Réplica*, producción en video de Jorge Carlos Cortázar.

## DIRECCIÓN DE ESCENA

1972 Dirige su obra *Ritual de estío*, con Sergio Galindo y Francisco Marín, música de Mili Bermejo, en el Teatro del Zócalo.

1985 *Y luego... por qué las matan*, de Xabier Lizarraga, con Luis Armando Lamadrid, en el Teatro La Capilla.

1986 Dirige su obra *Ciudad sin sueño*, con Miguel Flores y Arturo Ríos, presentada en el Foro Sor Juana Inés de la Cruz.

1989 Con base en textos de Copi, realiza un *collage* titulado *La pasarela*, el cual dirige y se presenta en la Sala Shakespeare.

1992 Dirige su obra *La cueva de Montesinos* con alumnos del CUT, en el Foro de este Centro de la UNAM; y también *El jefe máximo*, de Ignacio Solares, con Jesús Ochoa, Miguel Flores, Antonio Crestani y Emilio Guerrero, obra que se presenta en el Foro del CUT; así como *Desenlace*, de Ignacio Solares, con Mónica Serna y Jesús Ochoa, para la Capilla del Instituto Helénico.

1993 Con alumnos del CUT y para su presentación en el Foro de este Centro, dirige *El Edipo imaginario*, de Alberto Castillo; y *El gran elector*, obra de Ignacio Solares que, con Ignacio Retes y Antonio Cresta-



Con Ignacio Solares (1982).  
Archivo personal JRE. <





Alumnos del CUT en *Epifanio el pasadazo*, de José Ramón Enríquez (2003). Archivo personal JRE.



En *Réplica*, producción en video de Jorge Carlos Cortázar (2007). Archivo personal JRE.



Emma Dib en *Ella imagina*, de Juan José Millás, en adaptación y dirección de José Ramón Enríquez (1997). Archivo personal JRE.

ni, se presenta en el Teatro Coyoacán de la Sogem.

**1994** Dirige *La vela de la luna loca*, de Adrián Sotomayor, con Javier Rosales y Luis Armando Lamadrid, la cual se presenta en el Teatro Julián Carrillo de Radio UNAM.

**1995** Para su presentación en el Foro del CUT, dirige su obra *La cueva de Montesinos*, con alumnos de ese Centro de la UNAM; y *La flor amenazada*, de Ignacio Solares, con Juan Manuel Bernal, Aída López, Antonio Crestani, Juan Carlos Vives y Berta Vega.

**1996** Dirige su obra *La rodaja*, con Eugenia Leñero, Jesús Ochoa y Antonio Crestani, en el Foro Sor Juana Inés de la Cruz de la UNAM.

**1997** Para su presentación como teatro itinerante de la Casa del Teatro, dirige *El villano en su rincón*, de Lope de Vega; *Los mochos*, de Ignacio Solares, con Miguel Flores y Javier Rosales, en el Foro Sor Juana Inés de la Cruz.; *El animal de Hungría*, de Lope de Vega, con alumnos de la Escuela Nacional de Arte Teatral (ENAT), en el Teatro Antonio López Mancera del Centro Nacional de las Artes; y dirige y adapta *Ella imagina*, de Juan José Millás, con Emma Dib, en el Foro Sor Juana Inés de la Cruz de la UNAM.

**1998** Dirige *El maleficio de la mariposa*, de Federico García Lorca, con alumnos del CUT, en el Foro de este Centro.

**1999** En una versión suya, dirige *Libro de buen amor* del Arcipreste de Hita, con alumnos del CUT, como teatro itinerante.

**2000** Dirige *Las bicicletas de Búster Keaton*, de Federico García Lorca, con alumnos del CUT, en el Foro de este Centro; así como su obra *Las visiones del rey Enrique IV*, con Antonio Crestani, Héctor Kotsifakis y Eugenia Leñero, en el teatro Coyoacán de la Sogem.

**2003** Trabajando con alumnos del CUT, dirige su auto sacramental *Epifanio el pasadazo*.

**2004** Dirige fragmentos de la tragedia *Mocetzuma II* de Sergio Magaña, con alumnos del CUT y en el Foro de este Centro; y *El astrólogo fingido*, de Calderón de la Barca, en una versión suya, con Conchi León, Pablo Herrero y Jorge Chablé, en el Teatro Mérida, en Yucatán.

#### ESTRENOS DE SUS OBRAS

**1973** *La tercera dinastía* se estrena bajo la dirección de Sergio Galindo en el Teatro Comonfort.

**1981** Se estrena su libreto de *Leoncio y Lena*, ópera de Federico Ibarra basada en la obra de Büchner y con dirección de Luis de Tavira. Se edita en la colección Voz Viva de México, de la UNAM.

**1984** *Orestes parte*, poema dramático de su autoría, se estrena para la ópera con música de Federico Ibarra, bajo la dirección de Luis de Tavira y en el Palacio de Bellas Artes.

**1986** Se estrena su poema dramático *Lamentaciones*, cantata de Federico Ibarra, con dirección de Luis de Tavira, en el Auditorio Nacional.

**1988** *Madre Juana*, ópera de Federico Ibarra basada en un libreto suyo se estrena con la dirección de Miguel Flores.

**1992** Basada en un libreto suyo, se estrena la ópera *Alicia* de Federico Ibarra, dirigida por Luis Miguel Lombana, en el Palacio de Bellas Artes,

**1993** Se estrena su obra *Jubileo*, con dirección de Luis de Tavira, en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón.

**1995** Con Ana Ofelia Murguía y dirección de

Rogelio Luévano, se estrena su obra *La manita que las cobija*, dentro del primer ciclo de Teatro Clandestino de la Casa del Teatro.

**2002** Se estrena su versión libre de *Como te guste*, de William Shakespeare, bajo la dirección de Mauricio García Lozano, en el Teatro El Granero.

**2003** Con alumnos de Ciencias Políticas de la UNAM y bajo la dirección de Miguel Ángel Canto, se estrena su obra *Jinetes pa' la frontera*; y *Big Brother war!*, dirigida por Héctor Bonilla, dentro del espectáculo *Tríptico de guerra*, con obras de Ignacio Solares y Sofía Álvarez, en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón; así como la obra *Algo*, con Fernando Becerril y dirección de Mauricio García Lozano, dentro del proyecto *El diván*, que conjunta obras posteriormente publicadas por El Milagro.

**2004** Se estrena su obra *Tres deseos pero ningún tranvía*, bajo su propia dirección, en el Teatro Amaro, en Mérida.

**2005** Basado en textos de Beckett, se estrena su collage titulado *Del principio, el final*, con Roberto Franco y Pablo Herrero.

**2008** Se estrena su obra *Guerrero en mi estudio*, con Francisco Marín, Socorro Loeza, Analie Gómez, Miguel Ángel Canto y Pablo Herrero, en el Teatro Olimpo de Mérida, Yucatán.

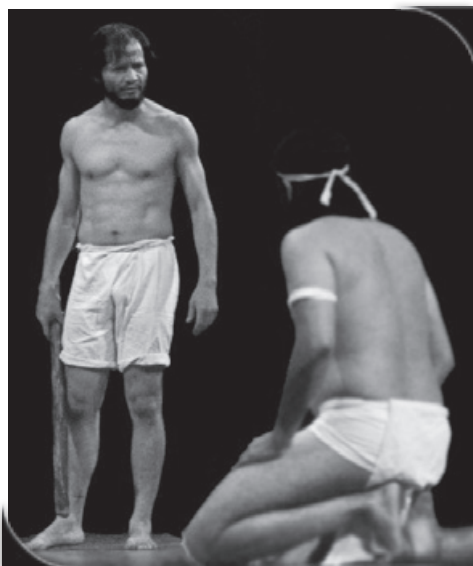
#### PUBLICACIONES

**1970** *Ritual de estío* (teatro), Ediciones Oasis, México.

**1979** *Héctor y Aquiles* (teatro), Editorial Latitudes, México.

**1984** *Figuras del pantheon* (poesía), Ediciones Oasis, México.

**1985** *El fuego* (teatro) —contiene las obras:



*Ciudad sin sueño, Orestes parte y El fuego—*, Ediciones de la Universidad Autónoma de Puebla, Puebla.

1985 *Nuestro viaje* (poesía y teatro, contiene su obra *La otra*), Ediciones de la Universidad Autónoma Metropolitana, México.

1987 "Lamentaciones: Loa para la ciudad que espera" (poema dramático), *Revista de la Universidad de México*, núm. 433, febrero.

1990 *La visión peterpánica* (poesía), Cuadernos de Malinalco, México.

1991 *Tres ceremonias* (contiene las obras *Jubileo, Alicia y La pasarela*), Colección La Carpa, Difusión Cultural de la UNAM, México.

1995 *La ardilla vuela* (teatro), Plaza y Valdés, México.



Brígida Alexander en *Jubileo*, de José Ramón Enríquez y dir. de Luis de Tavira (1993). Archivo personal JRE.

➤ *Guerrero en mi estudio*, de y dir. José Ramón Enríquez (2008). Archivo personal JRE.

1997 *Pánico escénico* (ensayos sobre teatro), contiene algunas de las columnas que ha escrito para la sección de Cultura del periódico *Reforma* hasta la fecha, UNAM, México.

1999 *Supino rostro arriba* (poesía), Ediciones Sin Nombre, México.

2001 *Nueve reflejos en los Siglos de Oro* (teatro), contiene las obras *La cueva de Montesinos, La manta que las cobija, La rodaja, Es uno de nosotros..., Anárquica y dorada, El conjuro, Jinetes pa' la frontera, Las visiones del rey Enrique IV y El filósofo, la monja y el bastardo*, La Carpa-Difusión Cultural UNAM, México.

2002 *La cueva de Montesinos*, Serie La Centena, Conaculta-Ediciones El Milagro, México.

2003 *Paredes con espejos* (poesía), UNAM, México.

#### PREMIOS Y RECONOCIMIENTOS

1987 Premio Nacional Wilberto Cantón, de Yucatán, por su obra *Madre Juana*, que se estrena bajo la dirección de Francisco Marín en el Teatro Peón Contreras y es publicada por Ediciones de la Casa de la Cultura del Mayab, Mérida, Yucatán.

1994 Premio Seki Sano, de la Unión de Críticos y Cronistas de Teatro, como mejor director.

1992 Premio Jacinto Guerrero, de Madrid, España, por *Alicia*.

2006 Premio Nacional de Dramaturgia Juan Ruiz de Alarcón.

Es miembro del Sistema Nacional de Creadores. ○

➤ Alumnos del CUT, en *Libro de buen amor*, dirigida por José Ramón Enríquez (1999). Archivo personal JRE.



#### CONFIRMACIÓN

JOSÉ RAMÓN ENRÍQUEZ

Ante el agua y la sal sacramentales,  
confirmando de una vez y con gran voz:  
"Renuncio a matar a mis hermanos  
y calumniar a Dios!".

A ver si puedo  
porque la globalización alcanza todo  
y vuelve a Satanás más cotidiano que allá en el medioevo.

A lo que no renuncio es "a sus pompas"  
porque el simple concepto me ha remitido siempre  
a la irrenunciable imagen de mil nalgas  
con redondez y pieles de durazno.

°Que ya guardes silencio! °Que no sueñes!







CINE

# TOMA

REVISTA MEXICANA DE CINE

AÑO 2 • NÚMERO 8 • ENERO-FEBRERO 2010

## TERROR EN LA PANTALLA

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 Educual 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>

# 8

# SECRETARÍA DE CULTURA

## Teatros



Teatro de la Ciudad  
Esperanza Iris



Teatro Sergio Magaña



Teatro Benito Juárez



Teatro Rodolfo Usigli



## LA CULMINACIÓN DEL AÑO GROTOWSKI

Patricia Cardona

Empecemos por el final. Porque no hay más principio que ése. Me refiero al momento en que culminaron los festejos del Año Grotowski, declarado así por la UNESCO.

En la pequeña ciudad polaca de Wroclaw se reunieron los actores y directores más destacados del teatro para rendir homenaje a los 50 años de la fundación del Teatro Laboratorio de Opole. Coincidió, además, con la celebración de los 45 años de la fundación del Odin Teatret de Dinamarca de Eugenio Barba, heredero, en mucho, de las enseñanzas y tradición del patriarca de Opole. Con espectáculos, entrevistas públicas, filmes, talleres y encuentros se verificó la sentencia de Grotowski con respecto al mundo como un "escenario de la verdad", con el Festival difundido internacionalmente como *"The World as a Place of Truth"*.

Bajamos del tren en una estación desvencijada a la cual no le han llegado aún los euros para su restauración y modernización. El Instituto Grotowski, centro de operaciones de este Festival y ubicado dentro de una plaza medieval, ésta sí restaurada con abundantes inversiones de la comunidad europea, contiene el archivo histórico

más completo de la trayectoria de Opole. Alrededor, la muchedumbre invade los cafés y pequeños bares. Carteles enormes anuncian el Festival con fotos de Pina Bausch, Peter Brook, Krystian Lupa, Richard Schechner, Tadashi Suzuki, Roberto Bacci, Theodoros Terzopoulos, Krzysztof Warlikowski, Anatoli Vassiliev y Eugenio Barba. Este grupo selecto de creadores ha marcado el espacio escénico con sus visiones. Pina Bausch, con su repentina muerte nunca alcanzó a ver los "rascacielos" medievales de Wroclaw.

Ahí el viento es feroz; el clima impredecible. Un día de sol se paga con tres de lluvia y niebla. Pero la arquitectura es magnífica, los espectáculos, algunos, deslumbrantes. Hemos visto actores que verifican otra gran verdad: la que definió Grotowski desde su Laboratorio de Opole. Me explico: la visión del actor que Grotowski construyó para el mundo desde el aislamiento de su Opole ha sido contundente en la historia del teatro del siglo xx. Le sobrevive aún Ludwik Flaszen. ¿Quién es este personaje que vivió a la sombra del gigante? Fue la "pareja" intelectual de ese experimento que cambió los cimientos de la puesta en escena. Se compara esta pareja con

la otra más importante del teatro del siglo xx: Danchenko/Staniavsky.

¿Qué hubiera sido Grotowski sin Flaszen? Fueron cofundadores del Teatro Laboratorio promovido por el propio Flaszen en un momento crucial de su vida, pues buscaba nuevos retos para su oficio de crítico teatral en la Cracovia comunista. Cansado de la palabra, recurrió a la acción. Juntos cuestionaron la validez de los principios teatrales de Occidente y con la noción del pata-teatro, pusieron en duda todo el fenómeno escénico.

El Teatro Laboratorio de Opole fue el epicentro de esta efervescente revolución del cuerpo y de la palabra del actor. Flaszen le puso nombre a los hallazgos. Daba estructura y contexto a términos como "teatro pobre", "actor santo", "la vía negativa" que tan claramente cimbraron la manera de pensar el teatro. El compromiso físico de los actores de Grotowski se convirtió en un compromiso psicofísico para Flaszen.

La presencia de Flaszen en este Festival "de las verdades" confirma



➤ Una escena de la presentación en Wroclaw de *Ur-Hamlet*, basado en el texto de Saxo Grammaticus. © Christa Cowrie.

que estas personalidades/cómplice de los grandes genios son vitales para que teoría y práctica se integren, convivan y permitan la construcción de un sistema de transmisión, de enseñanza.

Hoy Flaszen es un viejo vital, aguerrido aún. Dueño de sí y con el ánimo dispuesto a compartir sus memorias. Los actores jóvenes, en breves encuentros matutinos, han escuchado sus anécdotas sobre los primeros años del Laboratorio de Opole. Les ha explicado la necesidad en aquel entonces de crear un "teatro puro". Un teatro como vehículo para encontrar otra cosa más allá del teatro. Una verdad sutil. Un oficio o ejercicio que es en sí mismo autopenetración, porque mientras se busca y se explora, se vive la experiencia, y ésta transforma y transgrede. Del Kathakali de la India, introdujeron ejercicios a la práctica cotidiana. Esto fijó la partitura de impulsos y reacciones en los actores para verificar un principio poderoso en la visión de Grotowski: que lo físico se vuelve psíquico y viceversa. Con esto Grotowski definió su propia búsqueda espiritual, como decía, "su yoga personal".

Le dio tal importancia al cuerpo que lo convirtió en un transmisor extremo de luz para los espectadores, un acto total donde se erradican las fronteras, las divisiones entre las acciones y los sueños. Grotowski, dijo Flaszen, sabía tocar aquellas zonas de enorme creatividad y que sólo se pueden alcanzar mediante estados meditativos lúcidos, con una profunda conciencia del aquí y ahora. En ese momento, un detalle diminuto es una totalidad. Ese detalle contiene toda la carga psíquica de la que el actor es capaz.

Esta tradición sigue viva en Polonia. Hemos visto actores y actrices que literalmente incendian el escenario con su presencia. Las verdades queman, ha dicho Eugenio Barba. Son un fuego.

Eugenio Barba abrió el Festival y recibió la medalla de la alcaldía de Wrocław por su trayectoria, lealtad e incansable labrar la tierra para la formación del actor y del director escénico. Creador de la Antropología Teatral y del Tercer Teatro, Barba ha hecho evidente, una vez más, su verdad en el escenario del mundo.

Un auditorio abarrotado de estudiantes universitarios de teatro escucharon a Barba decir: "Polonia tiene la idea de que Barba es un aristócrata". Se explica:

Quando empecé, muy joven, pensé que el teatro era parte de la vida y que influiría en la vida. Entendí que era una solución para mi vida misma. Yo era un inmigrante. Estaba la Guerra Fría. Había mucho racismo. Y que-



✓ Ludwig Flaszen y Eugenio Barba en la celebración de los 50 años de la fundación del Teatro Laboratorio de Opole. © Christa Cowrie.

historia. El texto de Saxo Grammaticus fue transformado por Shakespeare. "Me interesó para mostrar la extraordinaria belleza, poder y oficio de las tradiciones ancestrales asiáticas, resultado de cientos de años de lenguaje corporal y musical."

Esta manera de trabajar, que ha dado origen al Teatro Mundi y su paralelo teórico, el Teatro Eurasiano, junto con la Antropología Teatral, empezó en Polonia, desde donde Eugenio Barba partió para ir al continente asiático tras su estancia en Opole.

No conocía las tradiciones orientales pero sí fui impactado. Las tomé como un modelo a emular, no imitar. Desde entonces mi interés ha estado siempre en el lenguaje corporal y musical. Estas tradiciones resuelven en detalle cada parte del cuerpo. Es lo que ha inspirado al Odin Teatret a crear una tradición pedagógica donde cada parte del cuerpo está comprometido.

Es lo que Barba ha llamado "un cuerpo en vida", aunque el término "vida", confiesa, se ha vuelto un término insignificante hoy en día. Pero está presente en su trabajo: "La vida es un orden y empiezo conmigo. A través del teatro yo me comunico con mi vida interior. Y esto penetra todo lo que hago". ○

PATRICIA CARDONA. Es la autora de varios libros especializados en danza y teatro, investigadora del Cenidi-Danza José Limón y maestra de Casa del Teatro, donde imparte la materia de Teorías de la Actoralidad y la Percepción del Espectador.



# EL OTRO EINSTEIN

DE: ANDRÉS ROEMER

DIRECCIÓN: RAÚL QUINTANILLA



**DORA  
CORDERO**

**CLAUDIA  
LOBO**

**VERÓNICA  
MERCHANT**

Teatro Telón de Asfalto  
Perpetua # 4, Col. San José Insurgentes  
Tel. 5615 0598  
Funciones: Viernes, 20:30; sábados, 18:00 y 20:30;  
domingos, 18:00 hrs.



# TEATRO REGIONAL

Sergio Galindo

En la XXX Muestra Nacional de Teatro, que se llevó a cabo del 14 al 22 de noviembre de 2009 en Culiacán, Sinaloa, se realizó una mesa dedicada al “Teatro regional”, en la que participaron Ángel Norzagaray, Óscar Armando García y Sergio Galindo con una versión de este texto, irónico y sugerente, que ahora les presentamos.

Ya he dicho que un día me levanté para enterarme de que yo era “un autor regional”. Y que por consecuencia el teatro que yo hacía era eso: “teatro regional”. El adjetivo que así lo determinaba le imponía, al mismo tiempo, límites geográficos, aunque un tanto desdibujados. Límites porque el concepto mismo de región está indisolublemente ligado a la escala; desdibujados porque, aunque algunos casos permitan ser más específicos —como el de Mérida—, la gran mayoría queda englobada, de las tres consabidas regiones en que se divide al país, en dos: Sur y Norte. El Centro se cuece aparte.

Muchos de los que por años nos hemos venido dedicando al teatro como tarea primordial y que ahora habitamos una de estas regiones, nos formamos en el Centro. El caso más emblemático en lo que al Noroeste se refiere, es Óscar Liera. Las razones de la vuelta al terruño —aunque no siempre se trató del lugar de origen— fueron muchas y en algunos casos únicas. Pienso, sin embargo, que quienes decidimos abandonar “el Centro”, lo hicimos con conciencia plena de que abandonábamos la posibilidad de aprovechar la oportunidad de estar en el lugar adecuado, a la hora precisa, con todo lo que ello pueda significar en las aspiraciones de cada quien. Y aunque quizá con la vaga idea de algún día volver, nos aventuramos en territorios que se antojaban inhóspitos, en los que cuando no todo, sí había mucho por hacer. Y nos fuimos allá quedando. Y aquí entro al terreno de lo personal que, sin bien con sus particularidades, coincide en muchos aspectos con la experiencia de otros.

La relación con el Centro dio un giro de ciento ochenta grados. Ahora las esporádicas

visitas fueron al Centro y no al revés. Junto con la nueva experiencia, no pasó mucho sin que advirtiera una ganancia en términos de mejor calidad de vida, y tampoco sin que los fantasmas hicieran su aparición. La relación con el terruño se reavivó ahora bajo la perspectiva del teatro. Ya con anterioridad a mi regreso, sus voces me habían estado visitando a la hora de intentar un poema, un cuento. Había llegado la hora no sólo de describirlos, sino de interpretarlos, de verlos; pero sobre todo de oírlos.

Había sido por el oído como aquellos personajes de la Sierra de Sonora, sentados en semicírculo conversando en aquella esquina del pueblo mejor conocida como “el mentidero de Don Manuel Cruz”, provocaron mi fascinación por su lenguaje. No se trataba sólo de darle una estructura dramática a su particular sintaxis, para que el fenómeno se consumara a plenitud, había que posesionarlos. Eran volcánicos en el sentido de su apego a la tierra, porque de su interior, en un rápido giro de cabeza, mientras hablaban, salía disparado de entre sus dientes un diminuto escupitajo en un acto tan desposeído de malicia urbana, que más bien resultaba inherente al sonido y al ritmo de aquellas voces que algo tenían del rugir de la erupción. Más que el acto de escupir —rara vez arrojaban algo—,

se trataba de una pausa que a ellos les permitía ordenar sus pensamientos, y a mí, el intento por descifrarlos.

De que el alma busca su armonía en el sonido de la palabra dicha, quedé convencido desde entonces. Y nadie, pese a algunas respetables sugerencias, me ha hecho desistir de la idea.

Ha habido —por cierto en alguna de mis visitas al Centro— quien me ha sugerido la traducción de algunos regionalismos con el fin de hacerlos más comprensibles al público; o, lo que no sé si sea aún peor, quien ha propuesto elaborar una lista con su correspondiente traducción y pegarla en el programa de mano. A esta última brillante idea, respondí con entusiasmo que haría no sólo eso, sino que además intentaría que los *regionalismos* dichos tuvieran un orden alfabético para evitar que, al oírlos, el público se enredara en la oscuridad de la sala con tan larga lista en su afán por localizar “la dichosa palabra” y su traducción correspondiente. Mi aportación perturbó al consejero por un momento. Lo pensó, sonrió nervioso y se fue pidiéndome que a mi vez lo pensara; no fuera yo a cometer algún exceso sólo por complacer al respetable.

La oportunidad llegó, pues, a inicios de los setenta de forma, digamos, “oficial”, a tra-



Sergio Galindo. © Juan Hernández. <





➤ *Las Enríquez* (2009), en la foto Melina Rosas y Eva Lugo. Dramaturgia y dirección de Sergio Galindo; producción, Compañía Teatral del Norte. © Franco Becerra.

vés de la entonces llamada Secretaría de Fomento Ganadero de Sonora, cuya pretensión era —entre otras, por la vía del teatro— convencer a los rancheros de modificar algunas prácticas agrícolas y ganaderas que estaban acabando con el pasto y erosionando la tierra. Pudo más mi vocación teatral que mi incredulidad en el poder de su función docente. Y me lancé —aunque a estas alturas debiera ya hablar en plural—, nos lanzamos. Yo, a lo que por primera vez me arriesgaba: escribir; y también, basado en la poca experiencia adquirida en el Centro, a dirigir.

Convencidos de que, más que “el mensaje” que estábamos obligados a transmitir, lo importante sería la reacción de quienes por primera vez verían teatro, me encargué a mi vez de convencer a quien desde entonces es mi amigo y fungía como cabeza de quienes nos contrataban, el ingeniero Miguel Cruz Ayala, de que había que contar una historia entre cuyos ingredientes figurarían —faltaba más— estratégicamente distribuidos, los aspectos didácticos que le preocupaban. Inteligente, sensible y osado, como a su personalidad corresponde, nos dejó manos libres.

La sorpresa fue mayúscula. Se trató de una experiencia iniciática que en mí sentó las bases de mi posterior dramaturgia, y en el buen Jesús Ochoa, las del espléndido actor que es. De los efectos en el público del “mensaje” ya nadie volvió a acordarse; ni cuando por segunda ocasión fuimos invitados a repetir la experiencia con mi segundo texto —el que tocaba ya el tema de la emigración, por cierto— y que, como el anterior, formaría parte de aquellos *Encuentros ganaderos* realizados en distintos poblados de la Sierra sonorense y que, para nuestro beneplácito, invariablemente concluían en un gran baile rociado con bacanora.

A partir de entonces, ya por nuestra cuenta y riesgo, continuamos explorando esta ruta cuya característica primordial, apasionante y comprometedor, consistía en producir la identificación inmediata con un público que por su notable impulso participativo, convertía cada función en una auténtica convivencia. Yo decidí quedarme y continuar; otros

actores, como el propio Jesús, acordaron que había llegado la hora de hacer lo que yo en su momento: aventurarse al Centro.

Jamás, ni a mí ni a mis compañeros de entonces nos cruzó por la mente que lo que hacíamos era *teatro regional*. Que lo hecho se nutría de la realidad inmediata, *pos* claro, en eso se fincaba la razón de aquella búsqueda, la que se enriquecía cada vez más y permitía nuevos hallazgos. Y nunca lo pensamos no sólo porque nos negábamos a aceptar que lo ocurrido a aquellos hombres y mujeres fuera sólo del interés para unos cuantos, sino porque la idea hubiese resultado muy complicada. Los hombres del mentidero son característicos de una región, la región serrana de Sonora; pues la de los valles Yaqui y Mayo, al sur, la región desértica, la fronteriza, la costera y la del Centro —que a su vez hace de pretencioso ombligo— tienen sus particularidades. De lo que siempre estuvimos seguros es de que lo que hacíamos era sencillamente teatro.

No voy a pecar aquí de ingenuo al ignorar la connotación de *género menor* que se impone al adjetivo *regional* cuando en voz de los falsos cosmopolitas se habla de este teatro. Si a lo dicho agregamos las persistentes formas imperiales de referirse a *la provincia*, surgidas en el origen remoto del centralismo en nuestro país, y cuyas consecuencias han sido producto del autoritarismo, la ambición y una larga lista de crímenes impunes, no hay margen para la inocencia.

Uno se pregunta como dramaturgo —*El apóstol Chini*— hasta dónde hubiera podido llegar el proyecto de expansión del misionero jesuita Eusebio Francisco Kino, basado en el establecimiento amistoso y comprobablemente exitoso de sus misiones, de no haberse impuesto a la visión y el poder de la corona, la intriga, la codicia y su secuela de explotación, injusticia y asesinatos, que sin embargo no frenaron el impulso a la *acción contemplativa* de aquel *ropa negra* tan querido y respetado por los indígenas habitantes de aquella América septentrional incógnita. E igualmente como dramaturgo —*Más encima del cielo*— no queda sino la indignación al

pensar que, hace apenas 46 años, llegó desde el Centro la irrefutable orden —festejada y aplaudida por su incuestionable visión de futuro en el progreso de los pueblos de la provincia mexicana— cuya simple firma provocó la inundación de tres históricos pueblos y sus *mentideros*, resesultando a sus muertos bajo *las aguas del progreso*, so pretexto de la construcción de una presa.

Pero son otros los tiempos. La connotación dada a lo *regional*, como las respuestas que en el mismo tono pueda generar, resultan cada vez más inanes. No yo, por cierto, y como yo seguro otros, nos tomamos demasiado en serio la alusión de tan geográfica manera caracterizada. Si fuera el caso, como muchas otras, no sería ésta una batalla que deba darse en el terreno teórico, sino práctico, aunque el primero resulte consecuencia del segundo.

Pero no se trata de batalla alguna. Se trata de fomentar, con una clarísima idea de lo que ocurre en cada sitio, la siempre provechosa acercanza entre quienes, de las regiones o del Centro, seguimos empecinados en la tarea del quehacer teatral —con sus infalibles momentos depresivos que en ocasiones invitan a tender el catre.

Quizá esta Muestra Nacional dejaría de ser única y se convertiría en tantas como regiones claramente identificadas se tuviesen.

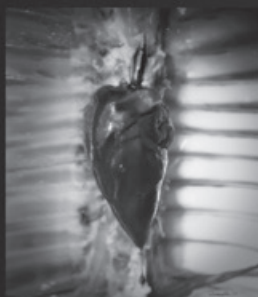
Como aquí hemos tenido la oportunidad de comprobar, el teatro que hoy se hace en México fuera del Centro no puede en todos los casos llamarse, por ese solo hecho, *teatro regional*; en otros, pues claro que lo es. Sólo que, por serlo, es teatro nacional en su temática y en su latido. Es Teatro Mexicano. Aunque como en muchos otros órdenes de nuestra vida nacional —incluido el Centro—, en ocasiones nos cueste trabajo aceptarlo. ○

Culiacán, Sinaloa, 19 de noviembre de 2009  
XXX Muestra Nacional de Teatro  
En memoria de Óscar Liera

SERGIO GALINDO (Hermosillo, 1951). Autor y director de dos iconos sonorense: su farsa *Güevos rancheiros*, con 2,000 representaciones, y el corto en video “que todos quieren”: *La tuba de Coyo Trejo* (1984), donde el papel protagónico está a cargo del joven Jesús Ochoa. Es miembro del Sistema Nacional de Creadores emisión 2006.

# Próximamente

## POR FAVOR, NO MANDE RIÑONES POR CORRESPONDENCIA



de **José Alberto Gallardo,**  
**Richard Viqueira**  
y **Antonio Zúñiga**

*Una obra basada en asesinos reales,  
escrita por asesinos ficticios*

Dirección: **Richard Viqueira**

Con: **José Alberto Gallardo,**  
**Richard Viqueira y Antonio Zúñiga**

**Foro Sor Juana Inés de la Cruz**

Centro Cultural Universitario, Insurgentes sur 3000

## RESONANCIAS



Autor y director:

**Héctor Mendoza**

**Teatro Santa Catarina**

Jardín Santa Catarina 10, Plaza de Santa Catarina, Coyoacán



Del 30 de enero al 25 de abril de 2010

**Teatro Jiménez Rueda**

Av. de la República 154, Col. Tabacalera

**Fuente del Centro Cultural Universitario**

Insurgentes Sur 3000

Colegio de Bachilleres  
Plantel 9. Aragón

**De la calle**

de Jesús González Dávila

**Teatro Jiménez Rueda**

30 y 31 de enero, 6 y 7 de febrero / 12:30hrs.

Tecnológico de Monterrey  
Campus Ciudad de México

**La forma de las cosas**

de Neil LaBute

**Teatro Jiménez Rueda**

13,14, 20 y 21 de febrero / 12:30hrs.

Facultad de Filosofía y Letras/  
UNAM

**Protection**

de Anja Hilling

**Teatro Jiménez Rueda**

27 y 28 de febrero, 6 y 7 de marzo / 12:30hrs.

CasAzul Artes Escénicas Argos

**La XII Noche**

de William Shakespeare

**Teatro Jiménez Rueda**

27 y 28 de marzo, 10 y 11 de abril / 12:30hrs.

Facultad de Filosofía y Letras/  
UNAM

**Señorita Julia**

de August Strinberg

**Teatro Jiménez Rueda**

17,18, 24 y 25 de abril / 12:30hrs.

**Teatro de calle**

Centro Universitario de Teatro

**El gentil hombre**

de Ignacio Hernández

**Fuente del Centro Cultural Universitario**

6,13, 20 y 27 de marzo / 11:00 hrs.

**Bernardino**

Autor y dirección:

Daniela Sánchez Reza

**Fuente del Centro Cultural Universitario**

7,14, 21 y 28 de marzo / 11:00 hrs.

## El Carro de Comedias de la UNAM

**Muerte accidental  
de un anarquista**

de Darío Fo

Dirección:

**Alberto Lomnitz**

Sábados 11:00 hrs.

•••••  
**¡Silencio pollos pelones,  
ya les van a echar  
su maíz!**

de Emilio Carballido

Dirección: **Alberto Lomnitz**

Domingos 11:00 hrs.



**Entrada Libre**

**Fuente del Centro Cultural Universitario**  
Insurgentes Sur 3000



## ENTREVISTA A NINA SERRATOS, COORDINADORA DEL SISTEMA DE TEATROS DEL D. F. OBJETIVOS Y PROPUESTAS DE LA MUESTRA DE ARTES ESCÉNICAS DE LA CIUDAD DE MÉXICO

Leticia García

Con más de 35 grupos participantes, que actuaron ante aproximadamente 23 mil personas en diversos espectáculos de música, danza, teatro, circo y cabaret escenificados en 17 recintos de diversas zonas de la capital mexicana —algunos de ellos espacios públicos y de manera gratuita en la mayoría de los casos, con excepción de las presentaciones realizadas en el Teatro de la Ciudad Esperanza Iris y el Centro Cultural Jaime Torres Bodet del IPN—, se realizó en noviembre de 2009 la 4ª Muestra de Artes Escénicas de la Ciudad de México.

En esta entrevista a Nina Serratos, coordinadora del Sistema de Teatros del D. F., hemos querido dar a conocer los objetivos y políticas que hay detrás de esta propuesta cultural en la Ciudad de México.

*¿Cuáles son los criterios para elegir los espectáculos que se presentan en la muestra?*

A partir de 2008 pasó a ser responsabilidad del Sistema de Teatros la organización de lo que antes era un Festival. ¿Por qué llamarle ahora Muestra en vez de Festival? Bueno, en primer lugar porque quisimos ser más incluyentes en cuanto al número de compañías y grupos artísticos participantes. La idea es que los ciudadanos puedan integrar a su vida cotidiana las artes escénicas, y otro criterio importante ha sido la posibilidad de llevar los espectáculos en un recorrido itinerante por foros o espacios públicos de las diferentes delegaciones para llegar a poblaciones marginadas o en situación de desventaja por no tener acceso a las propuestas actuales en estas artes, que es otro de los propósitos fundamentales, tanto del gobierno de la

Ciudad de México como de todas las actividades del Sistema de Teatros —que forma parte de la Secretaría de Cultura—: que poblaciones en desventaja tengan acceso al trabajo de grupos artísticos de alto nivel en disciplinas como música, danza, teatro, desde luego espectáculos infantiles, y hemos incorporado cabaret y algunos espectáculos de nuevo circo.

La oferta artística en la Ciudad de México es muy amplia y esta Muestra pretende ser justamente un espacio para las compañías de artes escénicas que se hacen aquí en la Ciudad, que viven en la ciudad y que han tenido temporadas exitosas en el año inmediato anterior a la edición actual. Es decir, en la 4ª Muestra invitamos a compañías que de 2008 a 2009 tuvieron una gran aceptación por el público, pero que quizá no contaron con una temporada suficientemente larga, hubo gente que se quedó con ganas de verlas o sólo se presentaron en una cierta zona de la ciudad. Así mismo, hemos logrado presentar dos producciones propias, *Príncipe y príncipe* e *Incendios*, y hemos priorizado la inclusión de grupos artísticos.

*¿Qué tipo de grupos, sólo independientes o también grupos con algún tipo de apoyo institucional?*

Es diverso, en esta reciente edición de la Muestra hemos sumado la participación de otras instituciones. Hubo siete estrenos, por ejemplo, pues hemos querido tener también esta posibilidad y que haya coproducciones; de modo que en algunos casos se trata de espectáculos en los que participan sólo grupos independientes y en otros hay la participación de instituciones como el INBA, la UNAM, la Compañía Nacional de Teatro o la Coordinación Nacional de Teatro.

Es importante para nosotros que la Muestra sea una plataforma de difusión y promoción de estas artes para impulsar a grupos con una trayectoria destacada, pero también a grupos nuevos con una propuesta interesante, de riesgo, jóvenes con talento; y al igual que le sucede a otras instituciones, a veces nosotros no tenemos ni los recintos ni recursos suficientes para dar lugar a tan amplia demanda de programación, de modo que hemos buscado —y así lo hemos platicado con la UNAM, la UAM, el INBA, el IPN— crear redes y sumar esfuerzos y recursos para que los espec-

táculos puedan tener una mayor itinerancia, una consolidación y profesionalización de los grupos y que diversos públicos se vean beneficiados con el acceso a estos espectáculos.

*Hay también un objetivo de creación de públicos...*

Sí, nos interesa la formación de públicos y a la vez que en la Ciudad de México se puedan tener propuestas cada vez de mayor calidad, y para ello se organiza, paralelamente a la Muestra, un Foro sobre la Producción Escénica en Iberoamérica, con actividades académicas orientadas a la profesionalización y capacitación de las compañías, de modo que el público pueda tener propuestas cada vez mejores. Con miras a contribuir a dicha profesionalización, realizamos este encuentro con participación de promotores y presentadores de diversas partes del mundo, así como de productores y artistas de todo México, para un intercambio de información que les permita internacionalizar sus producciones. Buscamos oportunidades concretas para la comunidad artística.

A partir de 2008, además, tuvimos un país invitado, entonces fue el país vasco; en la 4ª Muestra fue Chile y el siguiente será Brasil, pues este 2010 la Ciudad de México ha sido nombrada Capital Iberoamericana de la Cultura y nos interesa trabajar con países hermanos. La idea es, pues, generar encuentros para el intercambio y reflexión sobre las artes escénicas.

Con Chile tuvimos la presencia de tres compañías en esta más reciente edición: una compañía de teatro, una de danza y una de música y la idea fue que la comunidad de las artes escénicas que no conoce quizá el trabajo en Chile, supiera lo que se está haciendo y se buscara —a través de una convocatoria— coproducir con este país, en cada disciplina, de modo que este 2010 puedan presentarse de manera itinerante esos espectáculos por diversos espacios de la ciudad durante la 5ª Muestra, y también en el país coproductor.

Este 2010 vendrá Brasil como país invitado y se buscará igualmente el logro de convenios para la coproducción de espectáculos que se presentarán el siguiente año, y así en adelante; porque los grupos artísticos requieren de mecanismos para su profesionalización, pero también que las instituciones operen como gestoras para la apertura de intercambios con otros países.



> *Incendios*, dir. de Hugo Arrevillaga, con base en un texto de Wajdi Mouawad.  
© Arturo García.

## FORO SOBRE LA PRODUCCIÓN ESCÉNICA EN IBEROAMÉRICA

(23 al 27 de noviembre de 2009)

### RESULTADOS PRELIMINARES

#### Marisa de León

¿Cómo se acercan los grupos artísticos a ustedes?

A lo largo del año tenemos una cantidad importante de compañías con las que interactuamos a través del Sistema de Teatros, el cual tiene actualmente cinco recintos, de los cuales el más importante es el Teatro de la Ciudad, que nos permiten tener un contacto estrecho con los grupos artísticos de la ciudad por la demanda que hay de espacios o las propuestas de coproducción. Los grupos mismos se acercan, pues conocen ya el programa de itinerancia y saben de la importancia de llegar a otros públicos. Contamos con una curaduría y consejeros en las diferentes disciplinas que nos permiten una programación incluyente y democrática en todos sentidos. No todos tienen el mismo número de funciones porque hay algunos espectáculos que técnicamente suponen una mayor complejidad; por ello en la 4ª Muestra decidimos integrar más grupos, dejando fuera aquellas propuestas que no permitan esta itinerancia.

Y en cuanto a las estrategias que tienen para acercarse al público...

La muestra es del interés de la Secretaría de Cultura y gran parte de los espectáculos tienen entrada libre, pues se trata de formar públicos y acercarse a la gente. En los casos en que se cobra —los espectáculos del Teatro de la Ciudad, por ejemplo—, los precios son muy accesibles, y de cualquier manera se ofrecen siempre descuentos a maestros, estudiantes, tercera edad, e incluso militares, pues se nos ha pedido atender también a este sector de la población. Ha sido interesante ver su respuesta; por ejemplo cuando asistieron a ver *Proyecto Fibonacci*, propuesta de nuevo circo, estaban encantados. Por otra parte, el 20% del aforo de nuestros recintos siempre es de acceso gratuito. Este público es convocado a través de nuestras redes ciudadanas, que son de tres tipos: las primeras son grupos conformados a nivel institucional que tienen un cariz social o humanitario; las segundas son escuelas de música, danza y teatro y las más importantes son de grupos sociales marginados, de alta y extrema pobreza. Tenemos más de un año de estar formando como público a estos grupos, y hemos podido ver cómo se han ido aficionando y especializando en el tipo de espectáculo que les interesa; no son acarreados, se hace una convocatoria y ellos deciden.

Por último, la manera de atraer al público ha sido ofrecer espectáculos de calidad. ○

En el contexto de las artes escénicas, un tema que requiere especial atención es el de la producción ejecutiva, mismo que no ha sido analizado en toda su complejidad y que demanda consideración de instituciones culturales, académicas, de la propia comunidad artística y de los mismos productores ejecutivos que se han formado en el oficio mediante la práctica de la prueba y el error.

Por ello, fue fundamental centrar el objetivo del Foro sobre la Producción Escénica en Iberoamérica en la necesidad de la profesionalización y el desarrollo de una propuesta formativa en México. El Foro tuvo cinco ejes: 1) conferencias magistrales sobre la producción, la importancia de la capacitación en este ámbito y la necesidad de la cooperación en el mercado escénico; 2) mesas de análisis relacionadas con los modelos de producción y gestión y con el análisis de casos de formación en el ámbito de la producción escénica; 3) coloquios exprés con la participación de 23 miembros de la comunidad artística de teatro y danza; 4) talleres sobre la producción y gestión escénica y sobre las tendencias del *marketing* escénico; 5) presentación de publicaciones sobre producción ejecutiva y gestión cultural de Argentina, España y México.

A partir de las conferencias se revelaron problemáticas de la producción ejecutiva similares en México, España, Argentina y otros países de la región iberoamericana, además de la confusión entre las diferentes acepciones de la producción escénica y la gestión cultural. Las mesas de análisis estu-

vieron vinculadas a los coloquios exprés, con la idea de dar voz a la comunidad artística en torno a la producción ejecutiva y la necesidad de contar con profesionales en este campo.


De los resultados del Foro destacan, entre otros: la necesidad de reflexionar sobre temas de gestión y producción; la poca valoración por desconocimiento sobre lo que hace un productor ejecutivo y sus competencias; la formación de productores profesionales como una prioridad; la generación de una beca para productores ejecutivos de la Ciudad de México; un proyecto para la formación de productores ejecutivos en Iberoamérica, así como la integración de otras visiones iberoamericanas en el análisis del ámbito de la producción.

La Secretaria de Cultura del D. F., Elena Cepeda de León, acudió a la sesión de conclusiones del Foro con la finalidad de escuchar las propuestas emanadas de las mesas de análisis y coloquios, y fue alentadora su respuesta al tema de la necesidad de formación de productores ejecutivos y de dar continuidad a esta primera iniciativa, al expresar su interés en la organización en el 2010 del Congreso Iberoamericano de Productores Escénicos", en el marco de la nominación de la Ciudad de México como Capital Iberoamericana de la Cultura durante este año.

MARISA DE LEÓN. Marisa de León, Productora escénica, gestora y promotora cultural. Autora del libro *Espectáculos escénicos. Producción y difusión*. Ha forjado una larga y rica experiencia con elevado grado de reconocimiento a nivel nacional e internacional. Más información en: [www.espectaculosescenicos.com](http://www.espectaculosescenicos.com)

#### EL FORO SOBRE LA PRODUCCIÓN ESCÉNICA EN IBEROAMÉRICA EN NÚMEROS

Invitados internacionales:	3
Conferencias magistrales:	3
Mesas de análisis:	2
Coloquios exprés:	2
Reunión de conclusiones con la Secretaria de Cultura:	1
Invitados de la comunidad artística de danza y teatro:	23
Talleres:	2
Publicaciones presentadas:	4
Total de asistentes al Foro:	400



Sesión de conclusiones del Foro con participantes de la comunidad artística; en la mesa, de izquierda a derecha, Gustavo Schraier (Argentina), Miguel Ángel Pérez Martín (España), Nina Serratos (Coordinadora del Sistema de Teatros), Elena Cepeda de León (Secretaria de Cultura), Carlos Elia (Argentina) y Marisa de León (México). © Arturo García.



## CONARTE: UNA APUESTA POR LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA EN EL AULA PÚBLICA

Rocío García Ruiz

Cuando en mayo de 2006 se crea el Consorcio Internacional Arte y Escuela, A. C. (ConArte), Lucina Jiménez, su creadora y directora general, y los que comenzamos a trabajar a su lado, teníamos en mente que sólo a través de programas de educación por el arte lograríamos cambiar la vida de millones de niños, niñas y jóvenes que tienen en la educación gran parte de su patrimonio.

¿De dónde partió ConArte? La pregunta resultaba por demás sencilla de plantear, quizá no de aterrizar. Había condiciones en nuestro país, en el ámbito de la cultura y su desvinculación con la educación que hablaban a voces que algo tenía que hacerse para acercar a los millones de estudiantes que se estaban perdiendo de vivir el arte como experiencia.

Por un lado, los profesionales de las artes, me refiero a los artistas de la danza y la música, engrosaban las filas si no de los desempleados, sí de los subempleados. De estos dos grupos, los más afortunados eran los músicos, quienes siempre tenían la oportunidad de contar con un “palomazo”. En contraparte, los bailarines tenían que participar en dos o tres compañías para apenas sentir que sus estudios profesionales no habían sido en vano.

Si bien se trataba de abrir fuentes de trabajo a los artistas, otro propósito era hacer que ellos mismos miraran hacia el aula pública con interés y pasión para compartir sus lenguajes con miles de niños y niñas que hasta entonces se habían mantenido al margen de las artes. Así que el primer paso fue, después de evaluar su pertinencia, establecer acciones de colaboración con el National Dance Institute (NDI) de Nueva York, que tenía una experiencia de más de 30 años en la enseñanza de la danza con música en vivo en espacios de gran diversidad cultural, de migrantes y de alumnos en condiciones de marginalidad de barrios y suburbios de Nueva York.

Es así como, en agosto de 2006, ConArte lanza la primera convocatoria pública para bailarines y músicos y los invita a formarse en una metodología específica para el aula pública. En aquel entonces, durante dos días y tras numerosas audiciones, se seleccionaron más de 50 artistas. De entre ellos surgieron los primeros maestros de ConArte, quienes participaron en el Curso de Formación de Formadores, impartido por los maestros del NDI: Jenny Seham en danza y Steven Mitchell en música. Pero su mirada se enriqueció con la de otros artistas mexicanos: Jorge Córdoba, Cecilia Lugo, Sylvia Susarrey, Enrique Jiménez. Ellos también audicionaron a los valientes que decidieron responder a una convocatoria que sólo había circulado en una hoja pegada en las escuelas y gracias al apoyo de los portales de danza que existen en internet. Para el NDI, era extraño que audicionáramos a los bailarines y músicos juntos; hasta entonces ellos habían trabajado por separado en estas disciplinas. Pero ConArte nació en la interdisciplina desde el principio; aquí los músicos bailan y los bailarines han tenido que aprender música.

Ahora bien, la siguiente cuestión fue: ¿dónde se pondría en marcha el laboratorio de enseñanza de las artes desde el enfoque de educación por el arte? Lucina Jiménez lo tuvo claro desde un inicio: sería el Centro Histórico de la Ciudad de México.

Si partimos del hecho de que en todos los países del mundo, y de manera particular en México, hay niños, niñas y jóvenes que viven en condiciones excepcionalmente difíciles y esos estudiantes necesitan especial conside-

ración, el Centro Histórico era el sitio eje de trabajo de ConArte, pues de alguna manera es muestra representativa de lo que ocurre en el resto del país: detrás de la monumentalidad del patrimonio edificado se esconde la condición de exclusión y marginación social de miles de niños, niñas, adolescentes y jóvenes que viven, estudian y trabajan en el comercio y en los servicios de la capital del país, y lo hacen en condiciones de vida precarias, víctimas y practicantes de la violencia y de la desintegración familiar y social. El centro es también un tejido de nodos de migración.

Después de casi tres meses intensos de formación, y de cerca de cuarenta reuniones y acuerdos a todos los niveles en la SEP, desde la oficina del Secretario, en ese entonces el doctor Reyes Tamez Guerra, hasta la Administración Federal de Servicios Educativos en el Distrito Federal (AFSEDF), entonces a cargo de la doctora Sylvia Ortega, en octubre del mismo año, los primeros 12 maestros de ConArte iniciaron las clases del programa Aprender con Danza, mismo que se implantó inicialmente en ocho escuelas del Centro Histórico, con 907 escolares de 4º, 5º y 6º grados de primaria, y de 1º de secundaria.

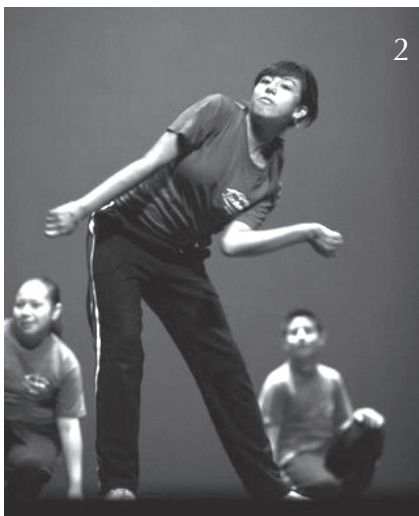
Hoy, a tres ciclos escolares transcurridos y en tanto el cuarto sigue su curso, el programa Aprender con Danza de ConArte está presente en 22 escuelas primarias y secundarias del Centro Histórico, atiende a 3 mil 310 alumnos y alumnas, distribuidos en 159 grupos de 4º a 6º de primaria y de los tres grados de secundaria, y cuenta con 26 maestros, entre bailarines y músicos, que cada mañana y tarde hacen sentir el baile y sonar la música en los salones de las escuelas públicas del corazón del país.

Hasta aquí ha sido el cómo comenzamos y hasta dónde hemos llegado. Ahora surge la pregunta: ¿qué es y cómo funciona el programa Aprender con Danza?

Su soporte es ante todo un enfoque formativo, expresivo y contextual. No está pensado en un sentido solamente recreativo o complementario, sino que forma parte de la currícula y está dentro del horario escolar. Las clases de una hora a la semana están planeadas y estructuradas a partir de una metodología y una didáctica en la cual, a través de los más variados recursos dancísticos, coreográficos y mu-



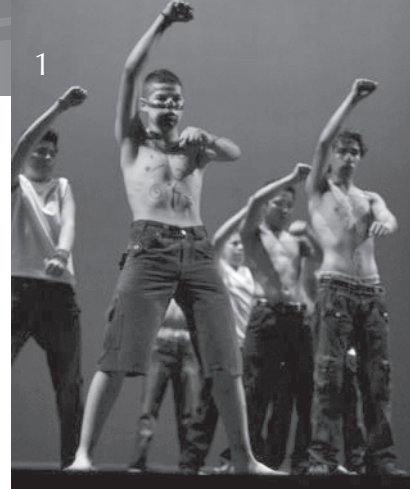
1



2

➤ Fotos 1 y 2: Encuentro Interescolar Aprender con Danza 2009. © Luz Montero.

Fotos 1 y 2: Encuentro Interescolar Aprender con Danza 2009.  
© Luz Montero.



sicales, los niños y niñas desarrollan nuevas formas de inteligencia cinestésica, lenguaje corporal, sentido del ritmo, de expresión y comunicación.

El enfoque de la enseñanza se basa en una estrecha relación entre danza y música, ya que ambas forman una unidad con lenguajes que se enriquecen y complementan mutuamente. Dicha combinación favorece un estado de ánimo y de alerta para el aprendizaje que permite la integración de mente, cuerpo, emoción y movimiento, a partir de una actividad lúdica.

¿Por qué la danza y la música? La danza, como disciplina artística, contribuye a la integración de la persona y al reconocimiento de las habilidades propias de pensamiento, acción y análisis. La música, por su parte, contribuye al ordenamiento del mundo interior, al desarrollo del pensamiento complejo, la formación del gusto y la escucha musical.

Hoy ConArte tiene otros programas, como °Ah, qué la Canción!: Música Mexicana en la Escuela, pero por razones de espacio no nos referiremos a él, a pesar de que éste tiene cobertura nacional.

A través de Aprender con Danza, ConArte no busca formar bailarines ni impulsar clases orientadas a la enseñanza de una técnica, ritmo o género ni de ballet, danza contemporánea, folclórica, flamenco, jazz o cualquier otro género. Es un programa basado en un proceso de alfabetización del movimiento y de la escucha musical que avanza de lo simple a lo complejo, buscando la estructuración de etapas ligadas a las posibilidades de maduración psicomotriz, psicológica y afectiva de niños y niñas de nivel entre 4° y 6° de primaria, hasta tercero de secundaria, y que vincula la interdisciplinariedad del lenguaje dancístico y musical de conformidad con las diversas etapas de los niños, niñas y los adolescentes.

Podría preguntarse: ¿qué adquieren los estudiantes de las escuelas públicas de primaria y secundaria con clases de danza y música en vivo una hora a la semana? Puesto que el programa se basa esencialmente en una metodología que no se quedó en el método del NDI, sino que se enriqueció con recursos múltiples, desde la danza terapia, los juegos creativos, la pedagogía de la interculturalidad y otros elementos formativos para los maes-

tros, busca construir un proceso de alfabetización del movimiento, fomentar el reconocimiento del propio cuerpo, el desarrollo de habilidades básicas de coordinación motriz, de la flexibilidad, el tono muscular, a través de la creación, aprendizaje y dominio de pasos que significan letras, con las cuales se pueden escribir palabras y frases a través del lenguaje dancístico y musical. Lo que adquieren los estudiantes es conciencia corporal y de escucha, arquitectura mental, seguridad personal, amplían sus capacidades intelectuales y cognitivas. Aprenden a respetar a los demás en la escuela y en su comunidad.

Lo anterior no sólo lo digo y lo decimos en ConArte desde el corazón, existen resultados de una evaluación que se hizo del programa Aprender con Danza, realizada por psicólogos y especialistas del Instituto Politécnico Nacional y de la Consultoría Estratégica en Educación, que dan cuenta del impacto académico y social del Programa.

Dicha evaluación se llevó a cabo de manera conjunta con la Secretaría de Educación Pública. Se compararon dos escuelas primarias públicas al inicio y al final del ciclo escolar 2007-2008: una escuela **con** el programa Aprender con Danza (experimental) y otra escuela **sin** él (control).

Los niños con educación artística tuvieron avances significativos en:

- Habilidades auditivas e inteligencia espacial.
- Razonamiento verbal, formación de conceptos y memoria.
- Aritmética.
- Habilidades lingüísticas.
- Autoconcepto académico.
- Capacidad intelectual.
- Mayor cohesión grupal.

¿Cómo se ha ganado, paso a paso, nota a nota, contribuir al cambio educativo? Cuatro condiciones se han dado para que ConArte hoy pueda atender 22 escuelas: la existencia de una voluntad por parte de la sociedad civil para colaborar y participar en tareas sociales. Un acuerdo interinstitucional que encabeza la Secretaría de Educación Pública, desde la oficina del titular de la Secretaría y a través de la AFESEDE, y de diversas instancias que han subsidiado y apoyado a ConArte en diversos

momentos. La participación de la comunidad escolar que día con día, año con año, hace suyo el programa Aprender con Danza. Y por supuesto, contar con una metodología pertinente para el aula pública en la que se relaciona arte y ciencia, arte y experiencia, arte y nuevos dispositivos de aprendizaje, a fin de generar nuevas formas y estrategias de pensamiento y de construcción del conocimiento entre miles de niños, niñas y adolescentes en edad escolar.

La apuesta de ConArte está en marcha y continúa en marcha hacia nuevos derroteros y nuevas condiciones para los niños, niñas, adolescentes y jóvenes del Centro Histórico y también de otros estados de la República que solicitan sumarse al programa.

El año 2010 es especialmente importante, pues más de 3 mil 100 niños y niñas presentarán en el Teatro de la Ciudad su versión y su sentir de la historia. En el mes de junio, durante toda una semana, atestigüemos el grito de la historia, a través de 20 coreografías con música original, fruto de Aprender con Danza, en el marco del Bicentenario. Es el rostro contemporáneo de la memoria histórica. Valores, sentimientos, personajes, ritmo y movimiento en manos de quienes tienen la palabra: nuestros niños y niñas, nuestro mejor recurso para el futuro. ○

ROCÍO GARCÍA RUIZ. Licenciada en Comunicación por la Universidad Iberoamericana. Gestora cultural y experta en el diseño de políticas culturales, así como Coordinadora Técnica y de Programas de ConArte.



**sist teatros**

*José Fors Presenta*

# DR. FRANKENSTEIN

*La Ópera Rock*

UGO RODRÍGUEZ IRAIDA NORIEGA JOSÉ FORS

IRAM CHÁVEZ, CÉSAR RUVALCABA, SALVADOR MORENO  
ALDO OCHOA, GERARDO ENCISO  
SARA VALENZUELA, VALENTINA GONZÁLEZ, VERA CONCILIÓN,  
SHEILA RÍOS, HENRY RENEAU, LEOBARDO QUIRARTE  
JOBBO PANTERAS, LEO MARÍN, PANCHO RODRÍGUEZ Y CARLOS AVILEZ

34 ARTISTAS EN ESCENA

5 Y 6 DE MARZO 2010

 **Teatro Diana**  
En un espacio aparte

Boletos en  
**ticketmaster.com.mx**

3818-3800

  **gandhi.**  
Liverpool fabricas de Francia

MÚICA

5 años cultura  
UdeG

WWW.OPERAFRANKENSTEIN.COM



# DOSSIER



TEATRO ARGENTINO  
CONTEMPORANEO



*Yo en el futuro*, de Federico León.  
Cortesía de Federico León y del Complejo Teatral de Buenos Aires.





# POSDICTADURA, MULTIPLICIDAD, SUBJETIVIDAD

Jorge Dubatti

El teatro argentino entre 1983 y 2009 no está al margen de las reglas que impone la nueva cartografía cultural. Es necesario leerlo como avatar interno de un nuevo período cultural, inédito en la historia nacional, que podemos llamar Posdictadura. El próximo 10 de diciembre de 2009 contará ya con un cuarto de siglo de historia, por lo que su estudio se engloba en las perspectivas historiográficas del *tiempo reciente* y el *tiempo presente*. Esta unidad de periodización puede dividirse internamente en momentos (o subunidades), de acuerdo con las novedades que aportan la sincronización con el mundo (el debate posmoderno, la crisis de la izquierda y la hegemonía del capitalismo, las tensiones globalización/localización, el avance de la tecnologización informática, el pasaje de lo socioespacial a lo sociocomunicacional, la sociedad del espectáculo y la *transteatralización*, la ecosofía...) y las reglas de juego que la comunidad de sentido y destino que es el país va estableciendo a través de continuidades y cambios en los contratos sociales: la “primavera democrática” y su crisis (1983-1989), el auge neoliberal y su crisis (1989-2003), los planteos actuales del peronismo kirchnerista (2003-2009).

Pero la Posdictadura remite a una unidad por su cohesión profunda en el redescubrimiento y la redefinición del país bajo las consecuencias de la dictadura. Una vasta zona del teatro actual trabaja sin pausa, y de diferentes maneras, en la asunción del horror histórico, la construcción de memorias del pasado, la denuncia y alerta de lo que sigue vivo de la dictadura en el presente. Llamamos a esa zona *el teatro de los muertos*. Acaso alguna vez saldremos de la Posdictadura, pero no será en lo inmediato ni está claro cuándo.

Entre 1983 y 2008 la dictadura se presenta como continuidad y como trauma. Baste mencionar los recientes juicios a militares, la desaparición de Julio López, las configuraciones de una subjetividad dictatorial que insiste en su aberración, la reciente discusión por la imperiosa necesidad de una nueva Ley de Medios. El teatro da cuenta durante todo el período de la represión, el terror, los secuestros, las desapariciones, los campos de concentración, la tortura y el asesinato, la violación de los derechos humanos. El trauma

de la dictadura y su duración en el presente reformulan el concepto de país y de realidad nacional: exigen repensar la totalidad de la historia argentina. Giorgio Agamben escribe:

Pero la imposibilidad de querer el eterno retorno de Auschwitz tiene para él [Primo Levi] otra y muy diferente raíz que implica una nueva e inaudita consistencia ontológica de lo acaecido. No se puede querer que Auschwitz retorne eternamente porque en verdad nunca ha dejado de suceder, se está repitiendo siempre” (*Lo que queda de Auschwitz*, 2000, p. 105).

Así expresa el mencionado Primo Levi en *Ad ora incerta* esa no interrupción:

Es un sueño dentro de otro sueño, diferente en los detalles, único en la sustancia. Estoy comenzando con la familia, o con amigos, o en el trabajo, o en una verde campiña. En un ambiente apacible y distendido, alejado en apariencia de la tensión o del dolor; y, sin embargo, siento una angustia sutil y profunda, la sensación definida de una amenaza que se cierne sobre mí. Y de hecho, a medida que se desarrolla el sueño, poco a poco brutalmente, cada vez de forma diferente, todo se derrumba y deshace a mi alrededor, el escenario, las paredes, las personas, y la angustia se hace más intensa y más precisa. Todo se ha tornado ahora caos: estoy solo en el centro de una nada gris y turbia, de repente sé qué es lo que esto significa y sé también que lo he sabido siempre: estoy de nuevo en el *lager*, y nada era verdad fuera de él. El resto era una breve vacación o engaño de los sentidos, sueño: la familia, la naturaleza en flor, la casa. Ahora este sueño interno, el sueño de paz, ha acabado, y en el sueño exterior, que sigue gélido su curso, oigo resonar una voz, bien conocida; una sola palabra, no imperiosa, más bien breve y sorda. Es la orden del amanecer en Auschwitz, una palabra extranjera, temida y esperada: “Levantarse”, *Wstawac*.

Como en todos los exterminios, el horror de la dictadura argentina sigue aconteciendo en el presente.

El teatro de la Posdictadura ofrece una cartografía de complejidad inédita, resultado de la ruptura del binarismo en las concepciones estéticas y políticas, la caída de los discursos de autoridad y el profundo sentimiento de desamparo y orfandad generado en la dictadura y proyectado en el período aún vigente. Interesa detenerse en una afirmación del director Ricardo Bartís sobre la vida en la dicta-

dura y la consecuente caída de los discursos de autoridad:

La dictadura favoreció —y lo digo horrorosamente—, porque quebró todo, produjo una situación de orfandad absoluta y lo que vino después lo hizo aceptando que no había ningún modelo de paternidad. Se había producido un vacío, había que atacar como se pudiera y sobrevivir. Se quebró totalmente la idea de lo profesional —lo digo con todo respeto— como única alternativa para el teatro. Un sector muy importante del teatro se lanzó a producir donde pudiera: en sótanos, en casas, en cualquier parte.

El Estado mismo —afirma Bartís— dejó de ser un referente en materia de producción, al evidenciar su capacidad burocrática para sostener una macropolítica perversa y aniquiladora:

Yo nunca —aún militando en organizaciones de base— comprendí la potencia de la maquinaria del Estado; nunca, nunca se supuso que iba a ser ésa la respuesta y la masacre. Aun en los meses posteriores, con sinceridad, a mí me costaba con algunos compañeros creerlo. Cuando me decían que en la ciudad había 17 campos de concentración, donde se torturaba y se mantenía durante meses a detenidos, me costaba representarlo. [...] En principio esto coloca al Estado como enemigo, definitivo y para siempre. No hay grandes expectativas de vincularse con el Estado sino para sablearlo, para atacarlo, más que para recostarse en él.

El paisaje teatral no se define entonces por dos claras líneas internas enfrentadas, ni por la concentración en figuras de autoridad excluyente, sino por la desdelimitación, la destotalización, la proliferación de mundos. Es el teatro en el canon de *multiplicidad*, donde paradójicamente lo común es la voluntad de construcción de micropoéticas y micropolíticas (discursos y prácticas al margen de los grandes discursos de representación) enfrentadas al capitalismo hegemónico y a las macropolíticas partidistas. El teatro se configura así como el espacio de fundación de *territorios de subjetividad alternativa*, espacios de resistencia, resiliencia y transformación, sustentados en el deseo y la posibilidad permanente de cambio. Este teatro de la *subjetividad* y del deseo implica la ausencia de modelos de religación internacional (¿quién ocupa hoy el lugar que

La gran consecuencia de este nuevo funcionamiento es un sentido inédito de aceptación y convivencia de las poéticas y subjetividades en sus diferencias. Prolifera todo tipo de poética, método y visiones de mundo...



### TEATRO ARGENTINO CONTEMPORÁNEO

en su momento tuvieron Henrik Ibsen, Bertolt Brecht, Arthur Miller o Samuel Beckett?), el paradójico auge de una internacionalización de la regionalización y de lo micro.

En el orden nacional, genera nuevas formas de asociación entre los grupos y los teatristas (ya no a través de una macropolítica sino de una "red" que conecta las experiencias micropoéticas y micropolíticas) y sobre todo un nuevo funcionamiento de las relaciones entre el teatro de las provincias y las grandes capitales del país. La nación teatral se muestra nítidamente multipolar, multicen-

tral, y los saberes de un centro o polo no le sirven necesariamente a otros. La conexión ya no es jerárquica sino horizontal. Cada grupo o teatrista organiza sus referentes, autoridades o tradiciones de manera singular. La gran consecuencia de este nuevo funcionamiento es un sentido inédito de aceptación y convivencia de las poéticas y subjetividades en sus diferencias. Prolifera todo tipo de poética, método y visiones de mundo. Por eso es atípico que se discuta cómo debe hacerse el teatro o qué modelo hay que seguir, porque ya se sabe que todos los caminos están habilitados, siempre y cuando no ataquen bases humanistas de consenso.

El panorama se ofrece inabarcable a los atribulados ojos del crítico: teatro comunitario, danza-teatro, nuevo circo, artes performativas, teatro de calle, biodrama, impro, "escena muda", teatro de papel y teatro del relato, "escraches", teatro dramático y posdramático, teatro "de estados", teatro de franquicia, teatro cultural o totémico, teatro en otras lenguas, teatro de alturas, teatro conceptual, teatro musical, sumados a la recuperación de modelos del pasado. Pero además la teatralidad derrama en la actividad social (ni hablar de los políticos y los comunicadores en los medios audiovisuales); gana una teatralidad des-definida, la *liminalidad* entre

Lote 77, de y dirección Marcelo Minnino. © Marcelo Minnino.





...Una *teatralidad extendida, diseminada*, que convierte a la Argentina de la Posdictadura en un laboratorio de teatralidad sin antecedentes y obliga al teatro a redefinirse.

teatro y vida, entre el teatro y las otras artes, entre el teatro y la ciencia, la manifestación política, la religión... Una *teatralidad extendida, diseminada*, que convierte a la Argentina de la Posdictadura en un laboratorio de teatralidad sin antecedentes y obliga al teatro a redefinirse.

#### YA NO HABLAMOS DE "TEATRO POSMODERNO"

En las últimas décadas del siglo xx y en la actualidad, coexisten tanto indicadores de vigencia como de cuestionamiento de la Modernidad, por ello en un modelo de periodización deben considerarse Modernidad y Posmodernidad (o Segunda Modernidad) como procesos superpuestos y entrelazados, manifestación de la complejidad del tiempo presente. Esta convivencia —no necesariamente beligerante— de concepciones modernas y posmodernas es perceptible en las producciones del campo teatral en los grandes centros del mundo. Ya no podemos hablar de "teatro posmoderno" con irrestricta confianza en esta categoría por diversas razones:



Un amor de Chajarí, de y dirección Alfredo Ramos. © Clara Muschietti.

1. La **palabra "Posmodernidad"** se ha vuelto incierta. Desde 1979, cuando Jean-François Lyotard la internacionaliza a través de su libro *La condición posmoderna*, se ha convertido en un término dominante de la crítica cultural, pero usado de maneras muy distintas (desde el pensamiento de izquierda y el de la derecha, desde diversos puntos de vista, incluso lo que se llamaba posmoderno en los ochenta ya no nos sirve para pensar la unidad extensa supranacional que llega a nuestros días). Frederic Jameson, por su parte, ha señalado que sólo se puede definir la Posmodernidad tomando una determinada posición política.
2. Un **objeto diverso y complejo**. Se pueden pensar como posmodernos diversos objetos de análisis: una época, una estructura institucional, una experiencia humana, un conjunto de discursos, un conjunto de poéticas. Por lo tanto, hablar de la época posmoderna no habilita rigurosamente sostener que todo lo que incluye esa época sea posmoderno por sus rasgos. La falta de posicionamiento respecto del objeto de estudio conduce a la vaguedad.
3. Releer los **procesos posmodernos hacia el pasado y repensar la dinámica interna de la Modernidad**. Es posible encontrar (como propone Terry Eagleton) marcas posmodernas en todo el transcurso de la Modernidad, por lo tanto se podría repensar la relación de estas dos unidades extensas desde otra complejidad historiográfica más sutil.
4. **Antiposmodernidad**. Muchos campos teatrales —por ejemplo los latinoamericanos— se vinculan con la Posmodernidad por su problematización: se caracterizan más bien por su resistencia a la Posmodernidad, por su antiposmodernidad.
5. Un **objeto acotado**. Según algunas lecturas muy valiosas, como la de Linda Hutcheon (*Poética del Posmodernismo*), lo posmoderno sería específicamente una franja restrictiva y acotable de manifestaciones en el arte de los últimos 30 años, asimilable al desplazamiento de "lo natural" por "lo artificial". Para Hutcheon lo posmoderno sería una manifestación de lo nuevo, pero no lo único ni excluyente para la caracterización del periodo.
6. **La base epistemológica moderna** se niega a desaparecer, como lo demuestra la vigencia del drama moderno en los escenarios de todo el mundo, y especialmente en el teatro argentino de Postdictadura.
7. **Teoría de la absorción y transformación**. La Posmodernidad habría pasado su estadio radicalizado y estaría siendo absorbida, transformada, por los procesos de la Modernidad, de la que no se puede salir del todo y a la que se regresa desde un nuevo saber, desde una "madurez" inédita (teoría de la Segunda Modernidad).
8. **Post-posmodernidad**. Si pensamos la Posmodernidad de acuerdo con planteamientos de las teorías iniciales (muerte de la historia, caída de los grandes relatos, muerte del sujeto, muerte de lo nuevo), podemos afirmar que la Posmodernidad ha pasado y hemos entrado en una Post-posmodernidad marcada por el regreso de la historia, de los grandes relatos, del sujeto y lo nuevo. Basta observar los desarrollos del teatro de Ariane Mnouchkine o el de Harold Pinter, y entre los más recientes, el de Jon Fosse, Sarah Kane o Rafael Spregelburd.
9. **Método de conocimiento**. La afirmación de un periodo posmoderno ha sido sostenida generalmente por vía deductiva, apriorística; la vía inductiva (de lo particular a lo general) la desmiente, la pone en permanente contradicción. Y sin duda es la vía inductiva la prioritaria, ya que el periodo se caracteriza por el auge de las micropoéticas y los fenómenos de subjetividad destotalizados.
10. **Incertidumbre y certeza**. Dentro de todas las incertidumbres se manifiesta al menos una certeza: cualquier definición de lo posmoderno parece una simplificación del espesor de la experiencia histórica contemporánea, que se caracteriza por la conquista de la diversidad, de la tolerancia de poéticas y la destotalización. En materia de arte lo propio del periodo sería la **complejidad y riqueza de la destotalización** (teatral, literaria, musical, cinematográfica, etcétera).

Por estos diez argumentos, expuestos sumariamente, ya no podemos recurrir al concepto de "teatro posmoderno" sin percibir la fragilidad, condicionamiento y limitación de la categoría. Preferimos hablar entonces del **teatro de la destotalización y el canon de la multiplicidad**. ○

JORGE DUBATTI. Doctor en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires, profesor e investigador de la Universidad de Buenos Aires. Dirige la Escuela de Espectadores de Buenos Aires desde 2001.

# LA MUERTE DEL TEATRO Y OTRAS BUENAS NOTICIAS

Mauricio Kartun

Se creía imprescindible. E inmortal. No estaría mal para ponérselo en la lápida. Al fin y al cabo, el diagnóstico de cualquier infarto de vulgar. Soberbio e inalcanzable, se mantuvo en la cúspide durante dos mil trescientos años. Nadie que quisiese ver frente a sus ojos un cuento podía prescindir de él. Servía para todo, y como creía, omnipotente, que hacía todo bien, no le decía a nada que no. Cómo no iba a reventar al final. Para divertir, para educar, para convencer, para emocionar, para elevar. Se arremangaba y lo hacía. El teatro fue la herramienta preferida del espectador, su Victorinox de múltiple función. Poco importaba que para cumplir los pedidos debiese alejarse cada vez más de aquel ritual sagrado que le había dado origen (y al que había dado origen, ya que estaba en buena parte de los formatos literarios). Pero cuando más convencido estaba de su eternidad, al adminículo se le vino la noche.

El siglo xx, en la sucesión increíble de soportes que inauguró uno atrás de otro, fue volviendo obsoleto cada uno de sus filos. Hoy el teatro ya no sirve. No es útil. Ha dejado al fin de ser un utensilio. Para contar una historia por medio de imágenes, al cine no hay con qué darle. La tv encima te las sirve gratis y en la mesa junto a las milanesas de la noche. Para mensajes, resulta mucho más claro y mejor el Messenger. Para conocer el mundo, un teclazo de Google. Para alegorías proselitistas, la Iglesia ya no lo necesita: ha descubierto en los canales el horario de trasnoche que, además de barato, le asegura un ansioso rebaño de desvelados —que por algo lo estarán—, clientela cautiva si las hay. Para entretenerse, del Tetris para acá han florecido multitud de jueguitos que —valiéndose como el teatro de la acción y la expectativa— te tienen alegremente descerebrado durante horas (los juegos de consola son la quimera de cualquier comediógrafo comercial: tener sentado a un espectador tres horas sin que le tiemblen las rodillas). Es así: ya no es entretenido y para el flete de ideas ya nadie confía demasiado en este viejo rastrojero modelo 400 a.C. Ha dejado de servir. Y ésa es una de las cosas más extraordinarias que le ha pasado en su historia.

Inútil ahora —como todo lo sagrado— y sin esa compulsión sirviente que lo vulgariza-



Fotos: *Ala de criados*, de y dirección Mauricio Kartun. © Luz García.

zaba, el teatro ha podido reencontrarse con su esencia para seguir vivo. No le hace falta ya cumplir con la bajeza del retrato costumbrista que la televisión envasa engolosinada a cambio de unos segundos de publicidad de detergente. Nadie le exige ya nada práctico. Y ahora, por fin inservible —jubilado: en estado de júbilo—, puede volver a dedicarse a lo que mejor hace: reciclando los residuos del habla coloquial, condensar el mundo poéticamente en un cuerpo iluminado y en estado de emoción. Acabada su condición *práctica*, gana al fin —literalmente— la mágica condición *teórica* (del griego *"theoreo"*, *contemplar*, la palabra teoría —nombre dado a las procesiones religiosas griegas— es la auténtica hermana de sangre del *"theáomai"*, del que deriva el teatro).

No hay mejor manera de entender la renovada vigencia de este lenguaje indestructible que a través (y como resultado) de la efímera y trágica vida de sus competidores. El último siglo ha sido el imperio —y cementerio— de centenares de soportes obsoletos de la ficción. Sonido e imagen fueron milagrosamente atrapados en mecanismos de registro que fascinaron y decepcionaron con la misma intensidad y rapidez. La fotografía, el celuloide: 35 mm, 16 mm, 8 mm, Super 8; Cinerama, Cinemascope, Panavision; Ultra Panavision, Super Panavision 70, Vistavision, Tecrirama, Todd-AO; SuperScope, 3-D, Imax. Los diarios de esta semana hablan de nuevas salas 4D que agregan olores y efectos táctiles. El cine para celulares ya tiene hasta su festival en el Pompidou de París. Video, Video



TEATRO ARGENTINO  
CONTEMPORÁNEO



Convengamos: el cine y la televisión son la pornografía del teatro. Su maravillosa versión ilusoria e idealizada. Cuando un adolescente llega al sexo después del paso epistemológico por el porno, la realidad, ese cuerpo que allí conoce, le parece fuera de escala, de proporción...

8, la enorme saga de casetes a cinta: Beta-cam, vhs con su multitud de normas: Secam, Pal B, Pal N, NTSC. Discos de pasta, de vinilo, 78 revoluciones, 33 revoluciones, 16 revoluciones. Magazines, casetes, CD, MP3, MP4, DVD —divididos a su vez en múltiples formatos de audio digital: AU, AIFF, AIFC, MPEG, MOD, VOC, WAVE, MIDI—. Sería interminable nombrar aquí todos, y ninguno se parece demasiado al anterior salvo en dos cosas: en su vertiginosa condición anacrónica y en el ingenuo entusiasmo infantil con que cada uno de nosotros ha creído en ellos como en el definitivo. Pasamos a DVD los videos, que antes digitalizamos frente al deterioro de la cinta, antes de que palme el disco rígido que está alcanzando su vida útil. Algunos Super 8 familiares de los setenta ya han pasado por cuatro sucesivos formatos en aras de conservar algo que se deteriora más rápido aún que el recuerdo vivo de esas propias imágenes (¿no convenía más cerrar los ojos y acordarse?).

Hasta el mismísimo Bill Gates lo declara hace unos días con inimputable desfachatez: "Me sorprende que no se den cuenta de que en cinco años la gente se va a reír de lo que se está utilizando hoy".

¿Y qué es lo que verdaderamente viene al caso de todo esto?: que cada uno de esos nuevos soportes agrega a la vez renovados elementos a su poder narrador que vuelven vetusto no sólo al soporte anterior sino a aquel sistema narrativo. Así como da risa pensar en los reproductores de magazines tras usar sonido en DVD resulta ridículo pensar en editar en celuloide —por ejemplo— teniendo a la mano los extraordinarios programas digitales. En esa saga patética de fracasos le exigimos cada vez más a cada nuevo lenguaje (insisto: cada soporte genera el suyo) y nada novedoso que generen ya nos sorprende. Y así, sin sorpresa (sin *ser-presa* por seguir entendiendo desde la raíz), le exigimos a la ficción una perfección que, cuando finalmente la alcanza, ya no nos alcanza a nosotros. Y es así como, en esa condena a caducidad que han instalado, el soporte original: el cuerpo vivo y emocionado emitiendo sentido desde su inequívoca condición material, tocable, el viejo cuerpo del actor sobre el escenario, vuelve a ser paradójicamente el material máspreciado y milagroso;

el original, aquel más allá del cual no hay nada.

Nada garantiza más que esta saga de soportes obsoletos la perdurabilidad del teatro. Porque a diferencia de cualquier novedad tecnológica, es justamente su condición inestable lo que lo vuelve especialmente atractivo. Lo que valoriza del tal manera el instante irreplicable en el que se profiere con perfección. Y es precisamente su imposibilidad de ser registrado en soporte alguno lo que lo vuelve literalmente *insoportable*. Incómodo. Impertinente. Ácrata. Y orgulloso de esa condición imperfecta que es justamente lo que lo humaniza.

Los titiriteros que hacen teatro de sombras se preocupan bien de hacerlo lo suficientemente mal como para que nadie sospeche de que se trata de una retroproyección de video. Los chicos lo miran al principio aburridos pensando en qué podría tener de interesante esa pantalla paupérrima al lado del *home theatre* de casa, hasta que descubren deslumbrados que alguien oculto atrás con unos cartones y una lucecita está creando para ellos allí esa mágica ilusión. No los sorprende tanto lo espectacular del resultado como la precariedad del medio en relación con aquél.

De la misma manera, el cuerpo del actor sobre —y dentro de— un texto literario, el prodigio de su voz llegando a cada rincón de la platea, su emoción sostenida durante una hora o más en la ficción maravillosa de la actuación en vivo, configuran el renovado privilegio que el teatro le proporciona cada vez a cada individuo. Nadie ignora desde la platea el riesgo por el que atraviesa la expresión del actor en el escenario. Su fragilidad. Y es esa falibilidad expuesta —frente a la infalibilidad digital— lo que vuelve emoción circense al teatro. Y cuanto más expuesta esa debilidad, más rédito a la dialéctica entre ella y su solvencia.

Un amigo equilibrista me cuenta que cuando el público está muy frío acostumbra simular una caída desde la cuerda floja. Ese fracaso levanta a la platea: ¿podrá la próxima vez? Y si vuelve a fingir caer y a intentarlo, el público ahora ruge. Y cuando al fin lo consigue, se desgañita. El teatro —la actuación— en su aspereza brutal, trabaja sin red. Y eso siempre apasionará. Saber que no hace falta

ninguna tecnología inalcanzable, que hacerlo está al alcance de cualquier espectador y sin embargo ninguno podría hacerlo tan bien, que no se trata de un montaje, de una edición artificial de gestos, sino que sucede allí, para cada uno de los espectadores, resulta —cuando se toma conciencia— un verdadero prodigio.

Convengamos: el cine y la televisión son la pornografía del teatro. Su maravillosa versión ilusoria e idealizada. Cuando un adolescente llega al sexo después del paso epistemológico por el porno, la realidad, ese cuerpo que allí conoce, le parece fuera de escala, de proporción: las medidas, la duración, cierta belleza





## TEATRO ARGENTINO CONTEMPORÁNEO

coreográfica —resultado de la edición— que tenía aquello en pantalla, *versus* la torpeza de ese codo metido siempre en algún lugar incómodo... Algo fue idealizado y su realidad es mucho más torpe, más chica, más seca, y dura menos (¿será que es sólo esto, se pregunta, o será que no lo estamos haciendo bien?). Pero mal que le pese, la realidad es la realidad y la perplejidad no dura demasiado. Cuando el cuerpo impone al final sus razones y sus virtudes, aquella piel virtual queda sólo como otra posibilidad. Deliciosa, ocasional y alternativa.

¿Y dónde queda en todo esto la literatura dramática? Sabido es aquello de *a río revuel-*

*to...*, y cualquiera puede darse cuenta de que en eso el teatro es ducho en tirar redes en las aguas más impensadas. Esta proliferación de competidores le ha permitido al teatro tercerizar un cacho aquellas cosas que ya le pesaban por la edad. El sainete, por ejemplo, que fue —más allá de escasísimas y honrosas excepciones— su peste del siglo xx, le ha venido como anillo al dedo a la tv, que lo agradeció como a tecnología de punta. Da regocijo ver cómo juega con ese género decadente y desgastado con la alegría de un chico con sonajero nuevo. El melodrama se lo vendió a las telenovelas, que lo compraron entusiasmadas sin mirarle siquiera el cuentakilómetros. Cier-

tas zonas del naturalismo realista —y las de su primo tonto, el costumbrismo— fueron a parar allí y al cine.

Liberado por fin de las zonas más insidiosas de la economía de mercado, el texto dramático ha ganado hoy una libertad, una capacidad de experimentación y una posibilidad poética que no sospechaba. Y todo parece garantizar que no haya reflujos: la especificidad de lenguajes es tan clara en cada medio que es impensable hoy que algún texto más o menos *Benvenuto*<sup>1</sup> pueda ser soportado por los oídos de un espectador teatral. Así como el teatro filmado o grabado es horroroso —acostumbrados al lenguaje por corte, el punto de vista único nos resulta en pantalla un balbuceo—, a cualquier texto de poética televisiva puesto hoy en el escenario no se lo aguantaría en la oreja (salvedad hecha, claro, de las dos grandes excepciones a la vista: ese giro chusco que de los noventa para acá los autores más jóvenes le han encontrado: el reciclado paródico. Y ese honroso parque nacional que conserva con amor a ciertas especies definitivamente berretas: la infame temporada teatral de Mar del Plata.

¿Qué media para que todo este optimismo mío de *vermouth* no resulte resaca?: que los dramaturgos lo hagan músculo. Que así como el cine llegó a séptimo arte cuando pudo dejar de mirarse a sí mismo como teatro filmado, el teatro abandone definitivamente esa barata y resignada ambición de ser *la alternativa* y se reencuentre simplemente con lo que fue: rito subversivo y vital, perturbadora poesía encarnada, puesta en carne, la presentación más sanguínea y más humana de la literatura.

Anacrónico, obsoleto, anticuado, arcaico, vetusto, inservible, inútil. Y gracias a eso irremplazable. Original en sus dos sentidos: diferente y primigenio. Agotado. Terminado. Caduco. Extinguido. Y resurrecto. Bien podría ponerse sobre su tumba vacía: *Se creía imprescindible. E inmortal. Y lo terminó siendo.*

<sup>1</sup> *Los Benvenuto* es un programa, burdo y chabacano, de la televisión argentina. (N. de E.) ○

MAURICIO KARTUN. Dramaturgo, director y docente de dramaturgos, autor de algunos de los textos más importantes del teatro argentino actual, entre otros, *La madonnita*, *El niño argentino* y *Ala de criados*.





# LOS MITOS POLÍTICOS Y SOCIALES EN EL TEATRO ARGENTINO

María Natacha Koss

Por su deformación profesional (usando terminología de Bertolt Brecht), Roland Barthes pensaba a la mitología como un sistema semiológico abocado a la comunicación. En este contexto y en virtud de esa exclusiva funcionalidad, la degradación de los mitos en el universo contemporáneo era evidente. Mientras que en el mundo antiguo contábamos con el mito de Edipo y su pensamiento con respecto a la condición humana, en el mundo moderno tenemos al mito del detergente y sus propiedades espumantes, desengrasantes e higiénicas.

Sin embargo, esta acepción conceptual merece una ampliación y revisión, ya que en la mitología (al igual que en el teatro) no todo es comunicación. Tomando a otras disciplinas como la teología, la antropología o la sociología, podríamos postular en principio que un mito es un discurso de autodefinition, ya sea en relación con lo sagrado, con el mundo político e incluso con el universo natural. Este discurso se materializa en narraciones orales que, por su propia definición, son mutables; vale decir, no encontramos un mito verdadero y una numerosa cantidad de falsas leyendas, sino que más bien cada versión del mito es portadora de una verdad específica.

El teatro argentino tiene un interés muy particular en los mitos en tanto procesos identitarios, que transitan desde los sistemas políticos hasta el pensamiento complejo y los problemas de género. Los teatristas argentinos más representativos de los últimos años nos permiten meditar sobre algunos casos concretos.

Mauricio Kartun, posicionado desde una ideología de izquierda, evidencia en los últimos tiempos un enorme interés por la construcción mítica de las familias patricias de principios del siglo xx y el posterior nacimiento de la clase media, quienes determinaron el curso de las relaciones políticas y económicas en nuestro país. Él mismo va a afirmar que siempre trabaja “sobre zonas que tienen algún tipo de acumulación mítica, alguna concentración de sentido que las hace elocuentes, por encima de lo que la obra diga en sus propias palabras”. En sus últimas dos obras aborda explícitamente este universo imaginario. *El niño argentino* (2006) se basa en una antigua y caduca costumbre de la oligarquía argentina de las primeras décadas del siglo xx: llevar en el viaje a Europa una vaca en la bodega, para que los niños tuvieran leche fresca todos los días. En *Ala de criados* (2009) aborda la situación imaginaria de tres primos patricios que van de vacaciones estivales a un club de tiro de Mar del Plata, mientras en Capital Federal acontece la Semana Trágica.<sup>1</sup>

La recurrencia al pasado, esta arqueología de los usos y costumbres argentinos, es una de las características de toda la obra de Kartun: “Creo hasta la manía en ese bruto capital en pátina que cobran las cosas obsoletas; en ese valor agregado, esa capa sutil,

<sup>1</sup> En diciembre de 1918 comenzó una huelga en los talleres metalúrgicos Pedro Vasena e Hijos. Mientras desde la patronal se intentaban bajar los costos argumentando que la industria se había visto profundamente afectada por la Primera Guerra Mundial, los obreros pretendían obtener mejoras en sus condiciones de trabajo y en sus salarios. La huelga se extendió hasta los primeros días de 1919 y pronto se convirtió en un conflicto sindical generalizado reprimido por la autodenominada Liga Patriótica, que terminó con 700 muertos y cerca de 4,000 heridos, y pasó a la historia como la Semana Trágica.

ese aura, que significa, que genera sentido sin deformar el objeto. Que habla arriba de él tapando con su murmullo la zona más idiota de la literalidad”. El tiempo y la distancia operan sobre los objetos adjudicándoles nuevas significaciones, por lo que el trabajo a partir de la resemantización de lo viejo será clave en su poética. Palabras “viejas” como pericón o lombrosiano, palabras que suenan foráneas para las nuevas generaciones y despiertan recuerdos en las viejas (generaciones) son usadas como pura musicalidad. Discursos enteros son trabajados con este criterio. Por ejemplo, el personaje de *El niño argentino* dice, en referencia a su hermana: “Ve un galón y ya está grave. / No importa si es miliciano, / bombero, o el propio enano / de la tienda Gath y Chaves. / Recién la vi en la cubierta, / mirando hastiada Uruguay. / De averiada parecía / le habían pasado por arriba / los caballos del tramway”. Y en *Ala de criados* Emilito afirma: “Pensaba ir al teatro, ¿y qué...? Una compañía de vodevil franchuta. *La femme à papá*. Una mononería de cosas cochonas... Chicas monas...”.

Asimismo, desde que estrenara y dirigiera<sup>2</sup> *La madonnita* (2005), esta referencia al pasado se ve acentuada en todos los órdenes de la puesta, pues Kartun, para desarrollar plenamente “el cuentito” —como él llama a la historia, al tema de la obra— se ancla cada vez menos en la palabra como comunicación y cada vez más en el desarrollo de la percepción. Definitivamente su experiencia como director ha cambiado su trabajo como dramaturgo.

Ricardo Bartís, otro gran referente del teatro argentino, trabaja también sobre mitos políticos y sociales pero desde una óptica absolutamente distinta. En principio, a diferencia de Kartun, descreo abiertamente del texto teatral. A lo largo de los años, ha desarrollado una metodología de trabajo en donde la escritura se realiza sobre el cuerpo vivo de los actores en la escena, y no sobre el papel en el escritorio. Se trata de una dramaturgia de director apoyada en un teatro de estados o teatro de intensidades. Entiende por éste un teatro de cuerpos actorales afectados por el

<sup>2</sup> Ésta era la primera vez que asumía la dirección de una puesta profesional en Capital Federal.





## TEATRO ARGENTINO CONTEMPORÁNEO

acontecimiento teatral, en donde lo que vale es el “entre” que generan actores con actores y actores con espectadores. Es por ello que el “casting”, la selección de los actores, es el punto de partida irrenunciable en los procesos de investigación. Pero si bien se centra en la experiencia del actor (que guarda una relación metafórica con el orden de lo real), en su rol de director hace jugar a los miembros del elenco, con lo que no pueden justificarse racionalmente. Explícitamente se rebela contra lo representativo —por lo que no hay texto previo posible—, contra lo que reduzca el teatro a la historia y al carácter de los personajes, interpretados “psicológicamente” en función de la narración. Sus obras son finalmente montajes que cuestionan estereotipos de lo argentino.

Esta metodología de trabajo requiere largos procesos de investigación y experimentación (razón por la cual estrena cada dos o tres años), en donde finalmente la obra se construye a sí misma. Como afirma Jorge Dubatti, nos encontramos en presencia de un teatro *autopoético*: se parte de una búsqueda a ciegas orientada por la intuición y el deseo, y se deja que la poesía teatral se configure a sí misma, lo que conforma al artista en un catalizador, un intermediario. El tiempo de formación y los ensayos resultan fundamentales para dejar aparecer a la obra, que suelen tener como punto de partida universos míticos y poéticos que no son exclusivamente teatrales (*El pecado que no se puede nombrar* trabaja con las novelas de Roberto Arlt; *Donde más duele*, con el mito de Don Juan Tenorio, y *La pesca*, con el deporte), o incluso cuando sí lo son, no se restringen a una obra en particular (tal es el caso de *De mal en peor* y el universo imaginario de Florencio Sánchez).

Uno de los temas más recurrentes en el teatro de Bartís es la figura de Juan Domingo Perón y su función determinante en la política nacional. Ya en *Hamlet o la guerra de los teatros* (1991), estrenada durante el apogeo del menemismo, la estructura de la fábula shakesperiana fue repensada como la obra sobre un muerto (Hamlet padre) que nunca abandona la escena y determina el accionar del resto de los personajes. Al respecto Bartís sostiene:

Otra idea sobre el muerto es que podía ser Perón, porque pensábamos en la idea de un padre que no se muere nunca. ¿Quién es el padre? También nos parecía un poco bobalicona la actitud de Hamlet de someterse al mandato y no rebelarse ¿Por qué Hamlet no le decía al padre que se dejara de joder, que estaba muerto?

De igual modo, la política argentina a partir de la segunda mitad del siglo xx se sostiene bajo el amparo de un muerto que determina el accionar del país. En este contexto, la figura de Perón ya no puede ser pensada como un mero referente histórico, sino más bien bajo el complejo entramado de los imaginarios sociales. Éstos son singulares matrices de sentido existencial, elementos indispensables en la elaboración de sentidos subjetivos atribuidos al discurso, al pensamiento y a la acción social. No se trata de la suma de imaginarios individuales: se requiere para que sean imaginarios sociales una suerte de reconocimiento colectivo. Pero, además, tienen un carácter dinámico, incompleto y móvil; de esta manera, su poder para operar en las acciones de las personas a partir de procedimientos socialmente compartibles los constituye en elementos de cooperación en la interpretación de la realidad social.

Bronislaw Baczko sostiene que la historia de los imaginarios sociales se confunde en gran medida con la historia de la propaganda, que se desarrolla en el terreno donde la cultura se mezcla con ideas, imágenes y símbolos. En especial, son las ideas-imágenes utópicas las que actúan, cada vez con más fuerza, como relevo de otras formas del imaginario colectivo, principalmente las que devienen de los mitos políticos modernos.

A lo largo de la historia, las sociedades se entregan a una invención permanente de sus propias representaciones globales, otras tantas ideas-imágenes a través de las cuales se construye una identidad. Estas representaciones —que no son mero reflejo de la realidad, pues no existen fuera de ella—, inventadas y elaboradas con materiales tomados del caudal simbólico, tienen una realidad específica que reside en su misma existencia, en su impacto viable sobre las mentalidades y los comportamientos colectivos. Es así como todo poder se rodea de representaciones, de símbolos, que lo legitiman y engrandecen.

De esta manera, las representaciones políticas nacionales se rodean de los mitos peronistas como condición de posibilidad existencial. Sin embargo, la figura de J. D. Perón —en términos de Bartís— es hoy un lastre que impide el desarrollo. En la puesta de *Hamlet o la guerra de los teatros*, el cadáver del rey asesinado permanecía en escena como tal (y no como fantasma); el príncipe Hamlet debía arrastrarlo y llevarlo consigo permanentemente.

Pero incluso el mito peronista se verá degradado en sí mismo, desvirtuado en fetiche, poco más de una década después. En el año 2003, pasadas (aunque no superadas) las crisis políticas, económicas e institucionales dejadas por el gobierno de Fernando de la Rúa en 2001, Bartís estrena *Donde más duele*, obra inspirada —como dijimos previamente— en el mito de Don Juan. Explorando diversas versiones teatrales y literarias, el resultado fue una puesta en donde un Don Juan viejo y enfermo convivía con tres mujeres que lo idolatraban y competían por él. La construcción mítica de la masculinidad donjuanesca explicitada por Nenucha, Haydée y Betina, entraba en fuerte contradicción con la realidad que el espectador veía. La putrefacción, “la exhumación permanente de cadáveres, de frases ya dichas, en asientos ocupados por personas muchas de las cuales por razones biológicas ya deben estar muertas”, hacían pensar en la degradación del mito y el discurso peronista en el mundo contemporáneo.

No ya pensando en cuestiones políticas sino haciendo foco en lo social, Daniel Veronese ha logrado estos últimos años expandir notablemente su abanico de trabajo. Cocreador de El Periférico de Objetos (agrupación que surgió del trabajo en el grupo de Titiriteros del Teatro San Martín y que renovó la estética del teatro de objetos en Buenos Aires), este teatrista puede moverse simultáneamente en el circuito comercial, oficial y *off*, a la vez que traduce, escribe y reescribe obras teatrales. Debido a su muy prolífica labor teatral (dos o tres estrenos por año), sus trabajos se distancian en metodología tanto de Kartun como de Bartís, y además resulta muy difícil ceñirlos a un solo núcleo de interés.

Sostenido por la dramaturgia, la obra se



completa con el trabajo de dirección y la reescritura que ella implica; por lo tanto, podríamos pensar a las obras de Veronese tanto desde una dramaturgia de autor cuanto de director.

Dentro de sus últimos trabajos, encontramos un fuerte interés por los grandes clásicos de la dramaturgia universal. En el año 2004 realizó una reescritura de *Tres hermanas* de Antón Chéjov, bajo el título *Un hombre que se ahoga*. En 2006 le llegaba el turno a *Tío Vania*, que llevó el nombre *Espía a una mujer que se mata*. Este año (2009) le tocó a Henrik Ibsen con las reescrituras de *Hedda Gabler* bajo el título de *Todos los grandes gobiernos han evitado el teatro íntimo*, y *Casa de muñecas* con el nombre de *El desarrollo de la civilización venidera*.

En todos estos casos encontramos, a la vez que una profunda reflexión sobre el teatro y la representación, un cuestionamiento sobre la masculinidad y la femineidad en el mundo contemporáneo.

Navarro González desarrolló teóricamente la reconstrucción de la puesta en escena de una tragedia griega. Allí utilizó los conceptos de espacio pasivo y espacio activo. Al primero le corresponde la característica de escapar al control humano (hay que recordar que la tragedia se representaba al aire libre) por oposición al segundo, que sí es plausible de ser intervenido por el hombre. Con el fin de poder prever hasta el último detalle de las puestas, a través de la historia teatral fue reduciéndose el espacio pasivo hasta hacerlo desaparecer casi del todo, o reservándolo para eventos parateatrales. Es a partir del siglo xx que, con el auge de las vanguardias, se retomarán distintos espacios para la representación y surgirán con nueva fuerza los espectáculos al aire libre. Daniel Veronese en su puesta de *Tres hermanas*, vuelve a jugar con lo pasivo y lo activo de una forma muy particular, pero esta vez no sólo con el espacio.

Si bien no se trataba de una puesta al aire libre, la sala tenía una pequeña claraboya que Veronese hizo agrandar hasta casi ocupar un tercio del techo, a través de la cual entraba el clima del día al recinto: no sólo la luz solar en las funciones de los domingos a las cuatro de la tarde, sino también los rayos y truenos los días de lluvia. El espacio pasivo irrumpe en



➤ *A la de criados, de y dirección,* Mauricio Kartun. © Luz García.

el activo, generando una fuerte sensación de extrañamiento: se nos hace constantemente presente la construcción ficcional del espacio poético. La reflexión que surge entonces en el espectador es la relación entre los distintos niveles de realidad simultáneos que el teatro propone, simultaneidad siempre presente pero pocas veces evidenciada.

El trabajo a partir de lo hallado y de lo coyuntural, está íntimamente relacionado con la idea de campo de ensayo que también atraviesa toda la obra; por ejemplo, los actores comenzaban a “actuar” sin relajación ni trabajo previo. En un instante estaban conversando amablemente entre sí o con amigos que llegaron para ver la función, y al instante siguiente ya estaban sumergidos en el universo poético de Chéjov. La idea de puesta como un campo de ensayo, Veronese la sostiene desde el pensamiento de que la organicidad no está en la dramaturgia del papel, sino en el cuerpo de los actores. Dice estar a favor de destruir una obra, en el sentido de hacer todos los cambios necesarios para adaptarla al elenco. Afirma que se debe pasar el texto por el cuerpo, ya que la verdad está en el escenario; de esta manera, el producto escénico se genera a partir de la presencia de los actores, quienes le permiten al director construir la dramaturgia.

Volviendo a las nociones de activo y pasivo, el caso más interesante era el del cambio de géneros entre actores y personajes: los varones se encargaban de los roles femeninos y las mujeres de los masculinos, pero sin cambiar los nombres ni las características de los personajes. Generado a partir de un problema funcional del elenco (eran más mujeres que varones), terminó por ser uno de los elementos más sobresalientes de la puesta. Podría afirmarse que el aspecto pasivo sería la edad y género “natural” correspondiente a cada actriz y actor, y el aspecto activo sería la subversión que hacen sobre ellos. El no recurrir a ningún tipo de travestimiento (ni físico ni psicológico) más que la conservación de los

nombres chejovianos, contribuía a romper los clichés produciendo un profundo extrañamiento de los roles sociales. No tanto en las mujeres, ya que el siglo xx nos legó un sexo femenino activo, agresivo y ligado al trabajo, sino sobre todo en los hombres. La pasividad, la actitud de espera y el autoengaño multiplicaban la sensación de ahogo iniciada por la asfixia de la casa. En palabras del director, “es la humanidad que se ahoga, el absurdo de la existencia”.

El pensamiento sobre lo masculino y lo femenino, el rol de la mujer y del varón en el siglo xxi, la relación entre los sexos, son núcleos que atraviesan las últimas producciones de este teatrista. Estos problemas, explícitamente presentes en *Casa de muñecas*, convertirán a Ibsen en un terreno fértil para el trabajo. En palabras del propio Veronese,

La pregunta: ¿volverá Nora?, que a finales del 1800 eclipsó las mentes excitando burgueses palcos de plateas, pensamos todos, y creo que nadie va a estar en desacuerdo, debería ser reemplazada hoy por otra —porque seguramente de algo debe haber servido todo este teatro, toda esta cultura y sabiduría biempensante para reconocer la dignidad de las mujeres—. Así es que, varios años después, se escucha en resonancia a una sociedad de algunos hombres que deliberan ante la desgracia ajena. Pero la materia inconclusa sobre la profunda dignidad de los derechos humanos es la que nos sigue haciendo revolcar en la butaca. Es maravilloso leer *Casa de muñecas* y todavía pensar: “Pero aquí una madre —una mujer— está abandonando a sus hijos...”. En nuestras cabezas sigue obviamente refrío un pensamiento diferenciado sobre posibilidades, riegos y suertes fatales a padecer según el sexo que portemos. En espejo deformado, Hedda, dueña de una impermeabilidad asombrosa frente al espíritu humano y a la necesidad del prójimo, se presenta como una tenaz defensora de lo que ella quiere y siente frente al mundo. Por eso su inquieto pensamiento femenino se clava con tanta facilidad en la médula de un tejido social hipócrita e insatisfecho. En ambos casos son sendas estacas que aún hoy siguen haciendo sangrar instituciones incómodas frente a textos ¿fuera? de su tiempo. Como dos curvas se tocan en el vértice de las cuentas pendientes. ○

MARÍA NATACHA KOSS. Licenciada en Artes por la Universidad de Buenos Aires, actualmente es profesora investigadora de esa misma Universidad.

## EL CONTEXTO QUE DIO LUGAR A *SÓLO BRUMAS* HAMBRE Y REPRESIÓN\*

Eduardo Pavlovsky

Existía una cultura de la complicidad civil durante la dictadura. Hoy también existe una cultura de la complicidad civil en relación con el problema del hambre y la desnutrición infantil en la democracia.

Escuché por radio a una periodista refiriéndose a Lanata como actor en el espectáculo del Maipo, en un monólogo donde el periodista le dedicaba cinco minutos al problema de la desnutrición infantil en nuestro país, y ella comentó: "Me pareció un tema de mal gusto traer problemas que no tienen solución y abordaje posible". El comentario de la periodista forma parte de la textura intrínseca de la complicidad civil frente al hambre y la muerte en la infancia. Es un abordaje social cultural, como dice Giardinelli en la página 12: "Nuestro presente sociocultural configurado por entre 10 y 15 millones de compatriotas carentes de esperanzas, muchos de ellos en estados de *animalidad*" (subrayado mío). Eso no se debe a un cataclismo ni es un flagelo natural sino que es resultado de políti-

\* Artículo escrito con motivo de la génesis de *Sólo brumas*, el último espectáculo de Eduardo Pavlovsky, que se presenta en el Centro Cultural de la Cooperación desde 2008, sobre el tema de la mortandad infantil en Argentina.

cas que aquí se aplicaron y es urgente revertir, pero en serio y definitivamente, lo que implica exigir a las autoridades urgentes medidas reparadoras.

El intendente Gustavo Posse dijo que el crimen del ingeniero Barrenechea está relacionado con el retiro de efectivos de gendarmería en la villa La Cava. Alguien le contestó: "El triste suceso está relacionado con la ausencia de educación, de salud, de trabajo, de buena alimentación, de los derechos fundamentales del hombre: ausencia de igualdad, de oportunidades, de políticas que tiendan a preservar la dignidad humana, en ese asentamiento y en otros muchos puntos de la república".

Dicen que los pibes de La Matanza son reclutados por organizaciones para cometer robos en otros puntos del cono suburbano. Los pibes se "entrenan" porque el reclutamiento les paga 500 pesos por cometer asaltos, robos o asesinatos que sufren todos los días principalmente las casas de la zona norte. Dicen que



TEATRO ARGENTINO  
CONTEMPORÁNEO

los preparan drogándolos antes de llevarlos al lugar indicado.

La lógica de un pibe de La Matanza no es la lógica de un pibe de capital o San Isidro. Son dos o tres generaciones donde los valores se han transformado en la cultura villera sobre el hacinamiento, la promiscuidad, la falta de higiene, agua potable y de la carencia de recursos humanos para vivir con dignidad. La desigualdad social hoy es más amplia que nunca y también influye en este tipo de producción de subjetividades.

En la provincia de Buenos Aires, entre los 15 y los 20 años, los jóvenes piensan que dentro de cinco años van a estar muertos o excluidos (encuesta del Ministerio de Desarrollo Social).

No pueden pensar ni imaginar el futuro. Y no poder imaginar un futuro o un proyecto los convierte en un ser de otra cultura, formada por otros valores, por otros ideales. Además de ser jóvenes que han convivido con tres generaciones sin trabajo.

Había que ver el desconcerto de Chiche Gelblung con dos jóvenes de La Cava que llevó a su audición televisiva. Chiche le preguntó a uno de ellos por una camisa Nike que llevaba puesta el joven, el joven le contestó: "No te gusta que la tenga yo, ¿no?" Y agregó: "Esta ropa es sólo para tipos como vos. ¿Cuánto ganas aquí?,

decímelo; vos debés tener mucha guita y te podés comprar muchas cosas". Y se inició un diálogo imposible, suscitado por el joven adolescente de La Cava y un Chiche desconcertado y desconocido, parecía someterse a un interrogatorio, nunca lo vi tan incómodo en una entrevista, porque evidentemente es



➤ Todas las fotos: *Sólo brumas*, de Eduardo Pavlovsky, dirección Norman Briski. © Antonio Fernández.





un periodista muy inteligente, pero acá, se enfrentaban dos culturas diferentes.

Miles de familias están volviendo a los comedores comunitarios. En la red de banco de alimentos la demanda es un 15% mayor que en 2007.

En el partido de La Matanza, la suma de las camas públicas de los hospitales es de 0.4 por cada 1,000 matanceros, una proporción bajísima. La Organización Mundial de la Salud establece una relación que debe ser de 6.3% por cada 1,000 habitantes. Es imposible no condenar los crímenes, los robos a que son sometidas las víctimas de la delincuencia y que abarcan las tres clases sociales; familias destruidas, otras que viven en permanente estado de miedo y temor. Nos identificamos con su miedo y su dolor; no podría ser de otra manera. Pero la *solución final* no es la disminución de la edad de la imputabilidad a los menores de 14 años, esto es ingenuo. Tenemos que recordar que los derechos humanos no pueden quedar sólo asociados en la subjetividad popular al problema de la dictadura y los desaparecidos.

No debe valer más la vida de un desaparecido que la de un niño que muere de hambre en nuestro país, ni de los 27 que mueren por día por causas evitables. La indignación debiera ser la misma, la del joven desaparecido por el crimen de la dictadura y la del niño que muere de hambre en nuestro país.

Los derechos humanos deben ser el desarrollo de los recursos humanos para toda la población argentina. El subdesarrollo de los recursos humanos (alimentación, salud educación a todos los niños) deben ser prioridad y urgencia para prevenir futuros conflictos sociales. Hay que empezar de abajo, asegurándole a la niñez la estabilidad de poder vivir sus propios derechos constitucionales y de poder pensar en un posible futuro con dignidad. El que no come, no piensa, y su arma es la inmediatez. No existen estructuras de demora como habría dicho el doctor Fernando Ulloa. El hambre es un crimen en nuestro país, un crimen diario, que potencia la delincuencia y el crimen organizado. Los



ataques a las organizaciones como Pelota de Trapo, a través del rapto de uno de sus chicos, con amenazas, subiéndolos a coches donde son paseados amenazándolos por pertenecer a una organización que se ocupa del hambre y de la indigencia, son un buen ejemplo de la complicidad civil de un gran sector de la población argentina que se niega a identificarse con el otro sector argentino de la población que padece hambre e indigencia. La falta de respuesta frente al hambre es el germen de la complicidad civil. Como decía la periodista a la intervención de Lanata en tv: "Qué mal gusto hablar de la desnutrición infantil en el Maipo". El hambre no es problema para un gran sector de la población. El que come tiene educación y salud, sólo puede tener temor a ser saqueado, asesinado por la "animalidad" descrita por Giardinelli.

Desconocemos la subcultura de las zonas más carenciadas, su lenguaje, sus valores, sus creencias y sus desesperanzas. Se nace allí en la villa y allí se forman sus valores, sus ideales, nada tienen que ver con los nuestros, que hemos podido alimentarnos, trabajar y estudiar. El programa de Chiche y los dos villeros de La Cava es la visualización práctica de las dos culturas enfrentadas. El joven villero que sale a robar o matar por dinero o por el dinero que le ofrecen, sólo siente que ése es su trabajo, no existen en esa subcultura nuestras categorías del bien y el mal, en esos chicos de 13, 14 o 15 años, sin ninguna esperanza futura posible para una vida mejor.

Como dice la carta de Posse cuando afirma que el crimen del ingeniero Barrenechea estuvo relacionado con

la ausencia de efectivos de gendarmería en la villa: "en tanto no se solucione la ausencia del Estado en la villa, seguirán presentes la inseguridad, la desigualdad, la injusticia, el hambre, la mortalidad infantil, la deserción escolar, la pasta base y la prostitución infantil —y agrega—: la respuesta no debe buscarse en el código penal sino en la constitución nacional" (Saban).

Allí está el germen de la formación de la delincuencia infantil y sus tremendas consecuencias actuales. Insisto, el bien y el mal tienen distintos valores y códigos. Son los *hustler*, del gueto negro de Chicago, que la familia espera ávidamente para recibir dinero que viene de los hijos, de robos, asesinatos y drogas.

La ausencia de una política de Estado frente al retiro de fondos destinados a la ayuda social fue el origen del crimen juvenil. Los chicos de La Matanza y de La Cava son nuestros pequeños *hustler*.

No nos olvidemos que la pandilla juvenil más sangrienta en Latinoamérica, los maras, fue el origen de una mayor represión a los jóvenes en El Salvador. Hoy los maras han constituido un ejército temible de delincuentes infantiles que existen ya en Latinoamérica.

Sobre la lenta recuperación de una justicia social donde los derechos devuelvan la dignidad de los muchos que la carecen, hay que decir que muchos ni saben que carecen de ella: se ha perdido en esa subcultura de animalidad el derecho a tener derechos.

No más cárceles, sino mejores instituciones que se ocupen de la infancia devolviéndoles los derechos fundamentales a poder vivir y desarrollarse. No deben nacer condenados.

La dignidad que fue devuelta a los indígenas de Evo Morales o a los cabecitas negras de Perón sólo consiste en ser personas y no vidas desperdiciadas, vidas no vividas, que merecen ser vividas. ○

EDUARDO PAVLOVSKY. Actor, dramaturgo y psicodramatista. Escribió varios textos clásicos del teatro argentino: *La espera trágica*, *El señor Galíndez*, *Potestad*, *Rojos globos rojos*, *La muerte de Marguerite Duras*, *Variaciones Meyerhold*.



# RICARDO BARTÍS Y EL "TEATRO DE ESTADOS" POÉTICAS DE DIRECCIÓN EN EL CANON OCCIDENTAL

Jorge Dubatti

Pensar la actividad teatral de Buenos Aires en una cartografía del teatro latinoamericano implica una serie de preguntas con las que sólo el Teatro Comparado propone enfrentarse. Una de ellas es: considerando un mapa de las poéticas de dirección, ¿qué aportes a un canon occidental ha realizado Latinoamérica, y específicamente Argentina? Creemos que hay aportes sustanciales, sin ser exhaustivos pensamos en: Enrique Buenaventura y la "creación colectiva"; Luis Valdés y el "teatro campesino"; Augusto Boal y el "teatro del oprimido"; Ricardo Bartís y el "teatro de estados".

En 2008 el teatro de la ciudad de Buenos Aires contó, sólo en salas habilitadas, con unos 800 estrenos teatrales. La cifra no incluye los reestrenos ni el teatro que se hace en plazas, calles, hospitales, geriátricos, escuelas, neuropsiquiátricos y demás espacios no convencionales. No cabe duda de que la actividad dramática florece en la capital argentina y que en estos 25 años de Posdictadura (1983-2008) el teatro ha sido una de las expresiones más felices de la cultura nacional.

La temporada teatral 2008 fue rica, además, en calidad. Hay que destacar magníficos trabajos de directores ya experimentados: Ricardo Bartís (*La pesca*), Agustín Alezzo (*Rose*), Rafael Spregelburd (*La paranoia*), Pompeyo Audivert y Lorenzo Quinteros (*Fin de partida*), Willy Landín (*Las mujeres sabias*), Guillermo Cacace (*Stéfano*), Paco Giménez (*Los últimos felices*), Raquel Sokolowicz (*Parece ser que me fui*), Claudio Tolcachir (*Tercer cuerpo*), Daniel Veronese (*Gorda, La noche canta sus canciones*), Norman Briski (*Sólo brumas*), y de los muy jóvenes, Manuel Santos Iñurrieta (*Crónicas de un comediante*), Maruja Bustamante (*Adela está cazando patos*) y Marcelo Mininno (*Lote 77*).

Pero sin duda el espectáculo de mayor consenso en las opiniones del público y la crítica, el más premiado (se llevó los Clarín, ACE, Teatro del Mundo de la UBA, entre otros galardones de prestigio) fue *La pesca* de Bartís.

Bartís propone en esta primera parte de su trilogía escénica dedicada a los deportes (ya vendrán sus otras dos pasiones: el boxeo y el fútbol) una metáfora política potente sobre la degradación de la Argentina, sin duda consecuencia de la dictadura del 76. Tres grandes actores —Luis Machín, Carlos Difeo y Sergio Boris— componen tres amigos que

tor, una vieja casa en pleno barrio de Palermo, Thames #1426) para construir una pileta que genera la ilusión —bien naturalista— de una conexión en el sótano de una fábrica abandonada con el torrente del arroyo entubado. Bartís desarrolla en el Sportivo Teatral su tarea creadora y docente. Lo define como un "espacio de formación de actores y directores en la búsqueda de un lenguaje teatral autónomo".

Las entradas para ver *La pesca* se venden a partir de cada lunes en el Sportivo Teatral, y apenas abre la boletería se agotan. Dos giras por Europa en 2008 —Alemania, Italia, Francia, Bélgica— han obligado a suspender durante dos meses las presentaciones en Buenos Aires. Muchos espectadores no han podido verla aún. Por suerte para ellos, *La pesca* se repuso en 2009.

*La pesca* constituye una inolvidable ejecución del concepto bartisiano del "teatro de estados", que el director opone al "teatro de representación". Bartís entiende por "teatro de estados" un teatro de cuerpos actoriales afectados por el acontecimiento teatral, por la acción poética. Un teatro en el que valen más las presencias reales que las

ausencias de la ficción, un teatro del aquí y el ahora, del "entre" que generan actores con actores y actores con espectadores. Un convivio irrenunciable, esencial. Siempre en sus espectáculos la selección de los actores es protagónica, así como el descubrimiento de sus posibilidades expresivas y de sus saberes, de su plástica y de su música corporal. Bartís ya había trabajado con Luis Machín (*El pecado que no se puede nombrar, Teatro proletario de cámara*), Sergio Boris (*El pecado...*) y Carlos Difeo (*De mal en peor*). Conoce en profundidad a estos tres actores y los deja "opinar": uno de los secretos de su teatro consiste en macerar la materia cor-



TEATRO ARGENTINO  
CONTEMPORÁNEO



La pesca, de y dirección, Ricardo Bartís. © Andrés Barragán.

pescan en las aguas podridas del Maldonado (un antiguo arroyo natural, que cruzaba Buenos Aires, y que en los cuarenta fue entubado para transformarlo en una cloaca). Mientras confrontan sus sueños políticos del pasado con la insatisfactoria realidad del presente, evocan las acciones del grupo de pescadores: "La Gesta Heroica". En décadas pasadas, el Maldonado desbordaba en las inundaciones, ahora ha perdido su rebeldía, y sus peces han degenerado por las ingestas tóxicas en criaturas monstruosas como las tarariras Titán.

Uno de los grandes hallazgos de Bartís ha sido el diseño del espacio: han roto el piso del Sportivo Teatral (la hermosa sala del direc-



...el actor bartisiano debe rasgar,  
violentar los textos literarios con su cuerpo  
para fundar su propio texto  
desde el acontecimiento musical, rítmico.

poral que sus actores aportan, componer una cartografía de lo que esos cuerpos son y devienen afectados por la acción poética. Bartís no “proletariza” a sus actores sometiéndolos a una forma impuesta o a un texto previo que debe ser “re-presentado”: son sus mismos actores la materia y el fin de su teatro. “El texto es el vampiro del actor” —dice Bartís en su libro *Cancha con niebla* de 2003—, por eso el actor bartisiano debe rasgar, violentar los textos literarios con su cuerpo para fundar su propio texto desde el acontecimiento musical, rítmico.

Otro secreto del trabajo de Bartís son los largos procesos, contra las demandas del mercado y la plusvalía. Desde su primera puesta en 1985, hace más de veinte años, Bartís ha estrenado apenas una docena de espectáculos, todos ellos fundamentales en la historia del teatro argentino: *Telarañas* (1985), *Postales argentinas* (1988), *Hamlet o la guerra de los teatros* (1991), *Muñeca* (1994), *El corte* (1996), *El pecado que no se puede nombrar* (1998), *Teatro proletario de cámara* (2000), *La última cinta magnética* (2000), *Textos por asalto* (2002), *Donde más duele* (2002), *De mal en peor* (2005), *La pesca* (2008). El promedio es llamativo: un espectáculo cada dos años, aproximadamente. No es que Bartís dirija de vez en cuando, todo lo contrario: dirige sin pausa, todo el tiempo está investigando escénicamente, sólo que se toma largos periodos para gestar sus espectáculos. Esto lo diferencia de otros directores “puestistas”, que estrenan 3, 4 o más espectáculos por año. El tiempo de elaboración es protagonista del espesor poético de sus creaciones. Invita al espectador a paladear un producto de tiempo artesanal, con el sabor de la comida casera y la textura temporal de los tejidos hechos a mano.

Bartís necesita largos trayectos de investigación y experimentación porque trabaja “auto-poéticamente” (retomando la expresión utilizada por otro gran maestro argentino, Mauricio Kartun). Deja que la poesía teatral se configure a sí misma. Deja que el teatro imponga sus propias reglas. Como dicen los cómicos argentinos, “el teatro sabe”, y Bartís permite que esos saberes se encaucen. Parte de la búsqueda a ciegas, sólo orientada por la intuición y el deseo: nunca sabe bien hacia dónde va, incluso emprende proyectos

que no está seguro de concluir, que está dispuesto a abandonar si no se encaminan poéticamente. La investigación es condición de posibilidad de los pasos de constitución de la poética. Su visión está en la antípoda del “teatro conceptual”, que propone parámetros intelectuales, extrateatrales, de “trabajo de mesa”, para organizar la materia teatral. Hay un ejemplo relevante: durante 2006 Bartís investigó sobre la estructura clásica de *Hedda Gabler* de Henrik Ibsen, se dejó “aprisionar” por la arquitectura teatral del texto noruego, y tras un año de trabajo y búsqueda, decidió no estrenar. Sólo mostró ensayos a grupos de invitados.

A causa de su concepción autopoética, el lugar del director es para Bartís el de un intermediario, un catalizador de la poesía teatral. Bartís no imprime su voluntad a la obra, no la conduce hacia donde quiere o ya sabe: la deja gestarse en su propio tiempo, la va descubriendo. Escucha los materiales que van apareciendo: ensaya, improvisa, graba, transcribe, anota, va estudiando la forma que se va desplegando ante sus ojos, desconocida antes de su manifestación y que adquiere el estatuto de una aparición. No hay nada antes del espacio y de los cuerpos afectados por la acción. El teatro es acontecimiento, y cuando no acontece, sencillamente no es. Ensayar es ver aparecer una forma que no existe previamente ni podría existir en planes o esquemas intelectuales, ni en textos de autores. Bartís comprende paso a paso lo que autopoéticamente la obra va exigiendo, por eso a la hora de definir su poética habla de alteridad, de extrañamiento, de un misterio otro con el que dialoga para componer. Del pasaje de la realidad a una zona otra, como la cancha de fútbol cuando es invadida por la niebla.

Otro secreto de Bartís radica en que estos largos procesos persiguen la emergencia de núcleos de sentido relacionados con la sociabilidad argentina: mitos, relatos, situaciones, imágenes que expresan una cultura nacional presente, pero también arraigan en una cultura argentina transhistórica, en moldes arquetípicos. Bartís persigue una cultura-puente



▼  
*De mal en peor*, de y dirección, Ricardo Bartís. © Andrea Nussembaun.

entre el pasado, el presente y el futuro histórico argentino. Para Bartís hay una cultura nacional, un imaginario nacional, un destino y un sentido nacionales, que deben encarnarse mediúmicamente en el espesor de sentido de sus obras. Juan Domingo Perón, José de San Martín, el imaginario del tango, el universo de Roberto Arlt y Armando Discépolo, los relatos del fracaso y de la pérdida, el *pattern* del padre muerto y de la orfandad, el motivo de la traición y del deseo de una política regresan una y otra vez a sus espectáculos con variaciones. Pero Bartís inscribe esa zona de sentido oblicua e intermitentemente, nunca explícitamente, como golpes a la conciencia del espectador. En *La pesca* aparece de pronto una pregunta explícita: “¿Cómo es que todavía hablamos de peronismo?”, y de nuevo todo se disuelve en múltiples resonancias metafóricas. Porque lo que da unidad a sus espectáculos no es la semántica, el relato o el tema, sino la máquina de teatralidad, pura autonomía escénica, puro “el teatro sabe”, que no reivindica ninguna deuda con los temas. Bartís piensa sus espectáculos como sinfonías que, además, intermitentemente, producen sentido.

Los procesos de Bartís son fascinantemente azarosos, porque no hay fórmula de trabajo estatuida ni método organizado. No se sabe nunca dónde empieza una puesta, a dónde llegará ni qué caminos seguirá. El suyo es más bien un *antimétodo* que no reivindica ninguna homogeneidad u ortodoxia de los grandes sistemas extranjeros conocidos. Como otro gran director argentino, Alberto Ure (a quien Bartís admira declaradamente), el director de *La pesca* asume el antimétodo del “cirujeo”, como un director-homeless que revuelve en los tachos de basura los residuos de los métodos centrales que llegan a las remotas orillas del Río de la Plata. El suyo es un método criollo de teatrista-creador: rejunte, mezcla,

# ESPACIO E IDEOLOGÍA EN EL TEATRO PARA NIÑOS

Nora Lía Sormani

superposición, heterodoxia y fusión sin voluntad de claridad o pureza, suma de desechos y malentendidos. Su teatro no se hace ni con el trabajo de introspección, ni con acciones físicas, ni con el vacío clownesco, ni con antropología teatral, ni con biomecánica meyerholdiana, y a la vez hay huellas de todo eso mezclado con los saberes de los actores criollos, de la escena dialectal rioplatense. Sus modelos están en los márgenes locales: Alberto Olmedo, Niní Marshall, Héctor Gagliardi, los cómicos del Balneario, del sainete y el grotesco criollo.

Pero además, la teatralidad poética de Bartís surge de la radical oposición a la teatralidad social de los políticos, los religiosos mediáticos y los conductores de noticieros y comunicadores sociales. Si Cristina Kirchner es la mejor actriz argentina; si los pastores “brasileños” de las iglesias alternativas que invaden las radios y los canales de tv son los mejores actores nacionales —capaces de hacer exorcismos en tiempo real de televisión—; si los periodistas manejan mejor la teatralidad que Alfredo Alcón, Bartís sabe que el teatro debe redefinirse. Una cuestión de sobrevivencia. La suya es entonces una teatralidad antiteleviviva, que orada, hiende, hiere, perfora el tejido social del simulacro. Si todo el orbe social está transteatralizado, Bartís sabe que su teatro debe brindar, como experiencia y como lenguaje, lo que el teatro social-televisivo no ofrece. Si todo está capturado por la estupidez y el mercado de la transteatralidad mediática, su teatralidad poética resiste, es el espacio sucedáneo de la militancia política. El teatro como espacio de fundación de territorios de subjetividad alternativa. Bartís no sólo construye acontecimientos de lenguaje, sino espacios de habitabilidad, moradas para existir. El teatro como una forma de vivir de otra manera, de pensar el mundo de otra manera. Los espectadores, agradecidos.

## BIBLIOGRAFÍA

Ricardo Bartís, 2003, *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*, edición e investigación de J. Dubatti, Buenos Aires, Atuel. ○

A pesar de su carácter efímero, el teatro para niños no pasa sin dejar huella y es una disciplina de aportes invalorable, porque de una forma inmediata y amena conecta al niño con el mundo del arte y le abre las puertas de la sensibilidad estética, de la reflexión, de la capacidad de emocionarse, reír y llorar, y de comprender diferentes visiones de la vida y del mundo. Tiene, con respecto al “teatro para adultos”, rasgos de comunidad y de diferencia. Es decir, comparte con el teatro para adultos muchos elementos y, a la vez, tiene ciertas reglas y códigos de funcionamiento que le son propios. Uno de estos rasgos específicos es la manera en que el teatro infantil plantea los espacios del espectador niño.

Tal como lo expresa Patrice Pavis en sus estudios de semiótica,<sup>1</sup> la noción de espacio se aplica en el teatro a aspectos muy diversos del texto y de la representación. El *espacio dramático* es el espacio abstracto al que se refiere el texto y que el espectador debe construir con su imaginación. El *espacio escénico*, en cambio, es el espacio real donde se mueven los actores, ya sea un escenario, un área dentro de una sala, u otro recorte espacial no convencional. Al concepto de *espacio escenográfico* corresponde el lugar en el que se sitúa el público y los actores durante la representación (el edificio teatral, la calle, la plaza, etc.), suma del *espacio del público* y del *espacio de los actores*.

¿Cómo funciona esta distribución de los espacios en el teatro para niños? ¿Existen los mismos espacios o éstos aparecen desdelimitados? ¿Varían estos espacios según el circuito al que la obra pertenece? ¿Surge de la propuesta estética del teatrista? ¿Se genera espontáneamente a partir de la conducta del niño como espectador? Éstos son algunos de los interrogantes que involucra esta problemática.

Tradicionalmente, el teatro para niños trabajó con un modelo esquemático de representación en el cual el público infantil debía participar activamente en diversas circunstancias. Primero, mediante el acompañamiento de la música del espectáculo con palmas, zapateo, gritos o abucheos. Segundo, a través de

la respuesta a interrogantes planteados desde el escenario; desde el famoso: “¿Cómo están, chicos?, “Más fuerte!”, pasando por la intervención del espectador en la trama: “No encuentro a mi mamá”, dice un personaje, “¿La vieron pasar?” o “Me persigue el lobo”, dice otro personaje, “¿Me avisan si viene?”. Tercero, mediante la intervención física en el escenario, ya sea para participar de un juego, tomar el rol de un personaje o bailar con los actores en la escena final. En este tipo de teatro tradicional se busca la caída del espacio de veda o reserva (en términos de Gastón Breyer),<sup>2</sup> la unificación de los espacios dramático, escénico y escenográfico (según Pavis), con vistas a transformar la expectación en participación. De acuerdo con este modelo, el niño no espera, sino que juega activamente y es él mismo parte del espectáculo, cuyos artistas adquieren simultáneamente el rol de animadores.

Los teatristas que trabajan de esta manera parten de una observación pragmática: al niño hay que entretenerlo a toda costa para que no se convierta en un saboteador del espectáculo. Hay que ofrecerle un alto nivel de participación porque es comprobable que los chicos más pequeños no perciben el salto ontológico que implica el pasaje del orden de lo real al orden poético, y en tanto aún no han interiorizado la convención expectatorial y por lo tanto creen estar en convivio (en términos de Jorge Dubatti)<sup>3</sup> con las criaturas de ficción, no “saben” todavía ser espectadores y requieren que se los estimule y entretenga de otra manera. El teatro adquiere, así, el estatuto de sucedáneo de la fiesta infantil.

<sup>2</sup> Gastón Breyer, 1968, *El espacio escénico*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

<sup>3</sup> Jorge Dubatti, 2003, *El convivio teatral*, Buenos Aires, Atuel.

<sup>1</sup> Patrice Pavis, 1998, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética y semiología*, Barcelona, Editorial Paidós.

*Tres para el té*, dirección de Omar Calicchio, Gustavo Monje y Giselle Pessacq. Foto cortesía de prensa del Centro Cultural de la Cooperación.







◀ Circo Fokus Bokus, dirección Antoaneta Madjarova, Grupo Kukla. Fotos cortesía de prensa del Centro Cultural de la Cooperación. ▶



Tomemos un ejemplo frecuente en los espectáculos callejeros de títeres de retablo. Los muñecos estimulan el borramiento de los límites de los espacios. Desde el retablo, el personaje ofrece una visión del espacio del público: el rey (no el titiritero) dice: “Cuántos chicos que hay hoy” o “Acérquense más, que hay lugar por aquí adelante”. El personaje derrumba toda posibilidad de ilusión de cuarta pared y contamina el espacio público anulando toda diferencia. De esta manera, desde la perspectiva del adulto, el espacio dramático se amplía; desde la mirada del niño, no hay espacio dramático sino campo de juego y convivio.

Si bien este modelo tradicional de tratamiento del espacio sigue muy vigente en cientos de prácticas de la escena infantil, desde hace ya mucho tiempo se ha afianzado una actitud de rechazo a la modalidad del teatro-participación y del actor-animador presente en general en los espectáculos que integran la modernización de este lenguaje. En Buenos Aires, uno de los principales responsables de esta posición de enfrentamiento es el director Hugo Midón (autor de *La vuelta manzana*, *Vivitos y coleando*, *La familia Fernández*, *Huesito Caracú*, entre otros). Por otra parte, desde los años setenta Midón es modelo de sucesivas generaciones de teatristas dedicados a los niños. El punto de partida de este talentoso director es la asimilación de los mecanismos del teatro para niños a los del teatro para adultos. Midón afirma, una y otra vez, que no hay diferencias entre el teatro para niños y el teatro para adultos y que, por lo tanto, sus procedimientos deben ser idénticos. Midón considera que estos principios los heredó de su maestro Ariel Buñano, quien decía que el arte era igual para todos: “Una rosa es una rosa tanto para un niño como para un adulto”.

Uno de los cambios que introdujo esta nueva concepción del teatro para niños fue la vuelta a la división de los espacios distinguidos por Pavis. Los espectáculos así concebidos no involucran al espacio del público en el espacio dramático. Si etimológicamente teatro significa “mirador”,<sup>4</sup> la función fundamental del niño espectador debe ser la de observar, mirar, contemplar los mundos poéticos, y

<sup>4</sup> J. Dubatti, 2005, *Filosofía del teatro I: Mirador*, Buenos Aires, Atuel.

dejarse afectar emocional, estética, lúdica e ideológicamente por ellos. De esta manera, el centro de actividad del niño está ubicado en la estimulación de su capacidad imaginaria, en la exaltación de su competencia representacional y simbólica. No se trata de hacerlo trabajar físicamente sino de invitarlo a desarrollar al máximo el placer de la imaginación. Esta concepción plantea un interesante paralelo entre el teatro y la representación imaginaria que el niño pone en ejercicio cuando le leen o lee un cuento. Enrique Pinti, otro gran teatrista para niños de Buenos Aires (autor de *Corazón de bizcochuelo* y *Crema rusa*, entre otras) ha señalado en un reportaje que le hicimos en ocasión de un estreno:

Las obras deben mantener la división entre el espacio de la representación y el espacio del espectador. Hay que escribir obras sustanciosas dramáticamente, cerradas en sí mismas, autónomas de la intervención de los niños, que no tengan que ser completadas por el trabajo de los niños de aplaudir, indicar hacia dónde debe ir el personaje, y muchas otras cosas. Ésa era una vivanda de los teatristas para trabajar menos.

Los artistas y grupos independientes más destacados del teatro para niños hoy en Buenos Aires: Clun (dirigido por Marcelo Katz), La Galera Encantada, La Arena (dirigido por Gerardo Hochman), los hermanos Álvarez (titiriteros que recorren todo el mundo con sus obras), La Banda de la Risa, María Romano y Daniel Casablanca, la titiritera búlgara Antoaneta Madjarova y muchos otros, trabajan bajo esta concepción. Adelgazan el nivel de participación y estimulan el de la expectación. Por el contrario, el teatro comercial para niños persiste en el presente en la concepción del teatro como uniformación de espacios, y en el rol del actor-animador. Hoy resulta un auténtico bastión de la concepción tradicional y la razón es muy sencilla: la voluntad de captación de un público masivo y subestimado en su capacidad de representación imaginaria, así como el interés por la excitación de los niños hacia la compra de *merchandising*. El entusiasmo que despiertan el juego y el convivio con los artistas (que generalmente provienen del circuito televisivo), permiten deslizarse una invitación permanente a la compra de objetos que suelen ser ofrecidos a la entrada y a la salida, y a veces, durante el es-

pectáculo. Los objetos generan la ilusión de continuidad material del encuentro y el juego con el artista. Remplazan el vínculo simbólico de estimulación imaginaria por el fetichismo materialista.

Es ejemplo clarísimo de este fenómeno la obra *El corazón de la isla*, protagonizada por la animadora Laura Franco, conocida como Panam, que trabaja durante todo el espectáculo con la uniformación de espacio dramático-escénico-escenográfico. Desde el comienzo, la conductora interpela al público saludándolo (“Halaia, chicos”), a lo que el público responde (“Halaia, Panam”) y mostrándoles el mundo del espacio dramático y escénico como si estuviera abierto y al mismo nivel que el espacio del público. Además, los personajes del espacio dramático manifiestan constantemente su conocimiento de lo que pasa en el espacio del público. Un ejemplo lo constituye el personaje de bruja interpretado por la actriz Gladys Florimonte, quien ataca a los espectadores refiriéndose a sus rasgos peculiares (“Me escuchás vos, que le estás dando de mamar a tu hijo mientras yo hablo”, dice la actriz o “Vos, nene, el de rulitos que llora”). Este procedimiento es puesto en evidencia en la misma obra, ya que en la segunda parte de *El corazón de la isla* Florimonte realiza la parodia de las interpellaciones hechas por Panam al público. La célebre actriz cómica se pone una larga peluca rubia y grita grotesca y burlescamente a los niños: “Halaia, chicos”, mientras recibe la respuesta negativa de los mismos, que le gritan: “¡Vos no sos!”.

Estas líneas no pretenden invitar a la desautorización y la erradicación del modelo tradicional. Sólo se trata de tomar conciencia de sus limitaciones y de sus objetables implicaciones ideológicas. Por otra parte, qué útil y satisfactorio sería un teatro para niños de convocatoria masiva que estimulara en los hombres del futuro su capacidad simbólica y de ejercicio de la imaginación. Porque, como dice Pavlovsky en *Variaciones Meyerhold*, no hay arma creadora más potente que la imaginación. ○

NORA LÍA SORMANI. Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires, es especialista en literatura y teatro para niños y jóvenes. Publicó el volumen *El teatro para niños. Del texto a la escena* (2004).

# HISTORIA DEL TEATRO, MEMORIA DEL TEATRO: VERSIONES Y TENSIONES

Jorge Dubatti

En la revisión de la historia teatral de la Argentina, hay tres actores con perspectivas particulares cuya comunicación entre sí Jorge Dubatti plantea necesaria para trascender las limitaciones inherentes al punto de vista de cada uno de ellos: los propios teatreros, la crítica y los historiadores.

El pasado es siempre conflictivo. A él se refieren, en competencia, la memoria y la historia, porque la historia no siempre puede creerle a la memoria, y la memoria desconfía de una reconstrucción que no ponga en su centro los derechos del recuerdo (derechos de vida, de justicia, de subjetividad).

Con estas palabras reveladoras, Beatriz Sarlo abre su libro *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo* (2005). Esas palabras valen para pensar una de las tensiones más conflictivas en el campo teatral argentino: la de la construcción de una historia del tiempo presente y del pasado reciente de la escena nacional, especialmente la que corresponde a los años de la Posdictadura, entre 1983 y nuestros días.

Al respecto caben muchas preguntas, todas relevantes: ¿qué imágenes del pasado reciente y de la historia del tiempo presente se construyen?, ¿cuántas son?, ¿por qué se diferencian tanto entre sí?, ¿en qué se fundamentan?, ¿a cuáles dar más crédito?

La memoria compite con la historia en la elaboración de esos relatos, y especialmente en la pelea por su legitimación.

Además, todo se complica por la riqueza y multiplicidad de un campo teatral que atraviesa sin duda una Época de Oro: nunca antes el teatro argentino niveló internacionalmente como en la Posdictadura.

Hay tres fuentes principales de relatos sobre la historia teatral de la Posdictadura:

- a) los teatreros y sus testimonios y memorias sobre lo que han vivido estos años creando y participando en diversas experiencias; en buena parte se trata de una cadena de oralidad, que sólo excepcionalmente se fija por escrito (salvo en el registro de entrevistas).
- b) los periodistas, espectadores sistemáticos y frecuentes, que ven mucho teatro y además dejan por escrito sus observaciones;
- c) los historiadores: llamamos así a los investigadores de base científica, solidez teórica y método riguroso, que publican libros y artículos.

Las versiones de los dos primeros, teatreros y periodistas, guardan mucho contacto, se parecen, e incluso se intercomunican. Pero entre ellos y los historiadores se advierte una brecha insondable.

Muchas veces puede suponerse que los periodistas no producen un pensamiento propio sino que se limitan a ordenar lo que escuchan decir a los teatreros, con los que dialogan permanentemente.

Creadores y periodistas se acercan a los fenómenos de la memoria, a los relatos de experiencia, al testimonio de visiones subjetivas.

El desafío de los historiadores es hoy el de “rectificar” o al menos “esclarecer” los límites entre subjetividad y objetividad, a través del acopio de documentación fehaciente, de datos comprobables y del análisis minucioso de los acontecimientos y las poéticas. Buscan diferenciar un estatus objetivo del campo teatral, para distinguirlo de los “recuerdos” de lo vivido. Los historiadores suelen descubrir que lo que “se dice” en los testimonios no es exactamente lo que puede comprobarse que sucedió, o que los “recuerdos” cambian según la circunstancia del testimonio (lo ha demostrado Guillermo O’Donnell).

Sin duda, los teatreros son grandes protagonistas del campo teatral, saben muchísimo sobre teatro, especialmente sobre sus propias prácticas, pero poseen generalmente una visión acotada, limitada a su propia experiencia y a la de sus colegas más afines. La mayoría de ellos, cuando trabaja mucho, va poco al teatro a ver las obras de sus contemporáneos, sencillamente porque trabajan en los mismos horarios. Si están actuando a la misma hora en que lo hacen los colegas, ¿cómo saben lo que están haciendo los otros? Además, si en Buenos Aires en la Posdictadura se presentan sólo los sábados más de doscientos espectáculos, ¿quién puede experimentar la vivencia de semejante diversidad? En suma, las observaciones de los teatreros valen más para entenderlos a ellos mismos, como autodefiniciones, que para saber a ciencia cierta qué pasaba en determinado momento en situaciones de conjunto.

Por su parte, los periodistas ostentan una formación cada vez menos sólida, no se preocupan por la teoría ni la metodología, y eso les resta una base rigurosa. La crítica teatral argentina está pauperizada, suele carecer de autocritica, y padece enormes presiones, sobre todo aquella de los medios más masivos. La imagen del teatro argentino que resulta de las páginas críticas en los medios es tan pobre que si se la confronta con la masa del acontecimiento teatral, con la complejidad y pluralismo de lo que pasa, no resiste examen.

¿Qué relatos sobre la Posdictadura suelen oírse o leerse entre los teatreros y los periodistas, que los historiadores hayan refutado?

1. Que después de Teatro Abierto 1981 no pasó “nada importante” en la historia del teatro argentino.
2. Que durante los años de la presidencia de Carlos Menem (1989-1999) el teatro argentino fue “funcional” al liberalismo salvaje, un teatro indiferente a lo social y obsecuente con el nuevo orden.
3. Que el teatro argentino “cambió” después de los acontecimientos





▼  
*Todo*, de Rafael Spregelburd. © Nicolás Levín.

tos de 2001: que a partir de diciembre de 2001 “regresó la política” al teatro nacional.

4. Que la Posdictadura se caracterizó por el retiro de la política, por un teatro alavandinado, anodino, sin compromiso, despolitizado y frívolo, mal llamado “posmoderno”.
5. Que durante la primera Posdictadura (1983-1990) no hubo una dramaturgia de autor, sino teatro de grupos y de directores.

Por supuesto estas afirmaciones poco tienen que ver con lo realmente sucedido en el campo teatral en los últimos 25 años. Felizmente, una cantidad cada vez mayor de investigadores, en todo el país, ya sea a través de trabajos independientes o académicos, se han encargado de refutar esas afirmaciones (y lo siguen haciendo; hay muchísimo todavía por hacer). Destaquemos especialmente los libros y artículos producidos por la nueva generación: Patricia Devesa, Lorena Verzero, Marcela Bidegain, Victoria Eandi, Natacha Koss, Gabriel Fernández Chapo, Araceli Arreche, Marta Taborda, Beatriz Lábatte, Mauricio Tossi, Yanina Leonardi, Irene Villagra, Nora Lía Sormani, y muchos otros.

Para refutar la primera, baste decir que la Posdictadura debe ser pensada con parámetros historiográficos específicos y que ha sido un periodo de riqueza increíble, donde sobresalen las aportaciones de “clásicos” de la talla de Ricardo Bartís, Mauricio Kartun, Emeterio Cerro, Paco Giménez, El Periférico de Objetos, Javier Daulte, Alejandro Urdapilleta, el grupo De la Guarda, Catalinas Sur y Los Calandracas, Vivi Tellas, La Banda de la Risa, Teatro X la Identidad y Rafael Spregelburd, por citar unos pocos nombres relevantes.

Para refutar la segunda: el teatro fue durante la década neoliberal un espacio de resistencia, de política y de construcción de espacios de subjetividades alternativas. En este periodo se redefinió el concepto de lo político hacia formulaciones más amplias y lúcidas, al decir de Félix Guattari, entre lo macropolítico y lo micropolítico.

Para refutar la tercera: el 2001 fue posible entre otras cosas por

el trabajo de construcción de subjetividad política y de conciencia social realizado por el teatro ininterrumpidamente durante toda la Posdictadura. Pero además no debe ser idealizado: los reclamos de la clase media por sus fondos encerrados en los bancos no deben asimilarse a la “revolución”. ¿No es importante releer el 2001 y el “que se vayan todos” a la luz del triunfo de Mauricio Macri en Buenos Aires y la escalada de subjetividad de derecha en todo el país?

Para refutar la cuarta: la Posdictadura creó nuevas formas de hacer política desde el teatro, modalidades que deben ser pensadas a partir de otras concepciones y prácticas.

Finalmente, para refutar la quinta: que entre 1983 y 1990 hubo una riquísima dramaturgia de autor, sobre la que pronto publicaremos un estudio reivindicatorio.

Sin embargo, la escasa consulta de los trabajos de investigación por parte de los artistas y de los periodistas hace que esas versiones sigan circulando, y que muchos las crean tesis fehacientes. Una buena señal de comunicación entre periodistas e historiadores puede hallarse en la creación de la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral, que vuelve a reunir a ambos gremios. La historia sigue compitiendo con la memoria, pero lo mejor está por venir.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Guillermo O'Donnell, 2007, *Contrapuntos: ensayos escogidos sobre autoritarismo y democratización*, Barcelona, Paidós.  
 Beatriz Sarlo, 2005, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno. ○

# VAGAS NOTICIAS DE LA ARGENTINA\*

Rafael Spregelburd



TEATRO ARGENTINO  
CONTEMPORÁNEO

Asabiendas de que es inútil, intentaré aplicarles lo que sé de mi país, de mi generación y de su teatro. Inútil no porque el tema no sea particularmente fascinante, sino sobre todo porque —en tanto autor y director— ante cada acontecimiento teatral en Buenos Aires, estoy obligado a tomar partido, y cada nueva obra que escribo es mi manera ineludible de entramarme con una realidad rica, compleja y hostil.

Comienzo por ofrecerles una lista desgarrada de los clichés más conocidos, una suerte de pobre Wikipedia descriptiva: Buenos Aires tiene una producción teatral insólita, con casi 400 salas en plena actividad; el teatro ocupa una parte muy importante de la vida de mucha gente; su matriz es política pero no panfletaria (herencia mestiza de una tradición brechtiana pero interpretada a través del realismo social de Arthur Miller); sus generaciones teatrales están enfrentadas y divididas, pero nadie sabe con exactitud por dónde pasa esa división; Buenos Aires empieza a ser reconocida globalmente como la capital teatral en lengua hispana; el teatro argentino es cada vez más frecuente en festivales internacionales por la inusitada calidad de su extravagancia y la fidelidad inexpugnable a su condición mestiza; el teatro se ha desvinculado casi por completo de los mecanismos de producción estatales, y produce subjetividad y marginalidad más desde la pasión de sus hacedores que a partir de planes coherentes de cultura; en suma, un teatro siempre un poco marginal, pero siempre un poco político; un poco excesivamente local pero siempre un poco al gusto de la Europa inquieta; muy poco comercial y al mismo tiempo tremendamente accesible; muy poco definible y al mismo tiempo auto-definido hasta el hartazgo.

El teatro argentino es —si me preguntan— el más raro que conozca.

Lamentablemente, tampoco puedo presentarles con justicia una síntesis cronológica que explique cómo hemos llegado a producir este teatro tan anómalo. Mi propia experien-

cia profesional ha estado atravesada de todo tipo de enfrentamientos institucionales, generacionales y estéticos, y cada vez que he pretendido hacer una obra lo mejor que he podido, me he visto involucrado en polémicas de todo tipo. Así que —si me lo permiten— sólo puedo hablar desde esta perspectiva personal, que tal vez tenga muy poco que ver con la realidad más objetiva.

Nací en 1970, y empecé a producir teatro desde muy joven. Mi primera obra ganó inexplicablemente el Premio Nacional cuando yo tenía 19 años y ni siquiera sabía que me iba a dedicar a esto. Supongo entonces que esa época (la de los confusos y neoliberales años noventa) era una época un poco vacía y a la espera; había en ciertos estratos sociales una enorme impaciencia, una acuciante curiosidad por ver cómo sería el teatro argentino del futuro. Por primera vez en la historia de este país (de larga tradición filicida, aún muy vigente), para muchos, la esperanza blanca debía venir con los “nuevos”. Así, lo nuevo empezó a sobrevalorarse, y lo “viejo” (si es que tal cosa existe) comenzó a dar sensibles coletazos de ahogo. Yo, que no creo en el mito de la novedad, pero que menos creo en el mito posmoderno de que lo nuevo ya no ocurrirá nunca más, hoy tengo una mirada más piadosa sobre mi propio entorno. El privilegio de esa piedad —supongo— proviene de que mis obras se hacen con enorme alegría en Berlín, París, Frankfurt o Vancouver, y que me es más fácil estrenar en los teatros nacionales de Hamburgo o Stuttgart que en sus equivalentes locales. Lo mismo da; el teatro estatal argentino no parece estar a la vanguardia de nada, y se posiciona —por propia voluntad— en una plácida retaguardia.

El conflicto generacional también es sangriento, y lo reduciré horriblemente y mal para que tengan apenas una idea vaga y tendenciosa. La generación del teatro argentino canónico (de los años cincuenta a los setenta) se amuralló sobre dos o tres postulados históricos: se trató de un teatro que opuso dos estilos muy diferentes de hablar de la realidad (los *absurdistas versus los realistas*) y que basó su eficacia en la capacidad de transmitir mensajes a una sociedad sobre la que —en gran medida— imperó el peso de la censura de sucesivas dictaduras militares. Así, ambas

tendencias en esta generación (que es la de nuestros abuelos) utilizaron un mismo recurso técnico: la metáfora. La metáfora garantizaba que el mensaje fuera desplazado por otra cosa, pero que llegara puro y rozagante a un público (entendido como un “pueblo”) que justamente se daba cita en los teatros para recibir esa comunión; no existiendo libertad en otros ámbitos públicos, el teatro se fortaleció porque decía —a su manera metafórica— lo que no se podía decir abiertamente. Pero esas condiciones (espantosas pero idílicas) desaparecieron de golpe con el fin de la dictadura (en el año 1983), y todo ese andamiaje técnico de pronto colapsó. ¿Cómo sería el teatro del futuro? Nadie lo sabía, pero ese teatro discursivo que predicaba sobre el converso (el público progresista pequeño

Buenos Aires empieza a ser reconocida globalmente como la capital teatral en lengua hispana; el teatro argentino es cada vez más frecuente en festivales internacionales por la inusitada calidad de su extravagancia y la fidelidad inexpugnable a su condición mestiza; el teatro se ha desvinculado casi por completo de los mecanismos de producción estatales, y produce subjetividad y marginalidad más desde la pasión de sus hacedores que a partir de planes coherentes de cultura; en suma, un teatro siempre un poco marginal, pero siempre un poco político; un poco excesivamente local pero siempre un poco al gusto de la Europa inquieta; muy poco comercial y al mismo tiempo tremendamente accesible; muy poco definible y al mismo tiempo auto-definido hasta el hartazgo.

burgués) empezaba a perder eficacia. Tal vez este movimiento de salto hacia el futuro comienza en una obra fundamental, una piedra basal para el teatro que vendría: la magnífica *Postales argentinas* de mi maestro Ricardo Bartís. Fue después de ver esta obra que decidí que en el teatro argentino había —pese al derrumbe de todo lo demás que se llamara “argentino”— un lugar lícito e inquietante para pensar el mundo.

Fuere como fuere, mi generación (que tie-

\* El presente artículo para Paso de Gato es una revisión mucho más extensa de la breve nota introductoria escrita por Spregelburd en ocasión del estreno de las obras de Lola Arias y Federico León en el Festival Steirischer Herbst, de Graz.



ne límites amplios) tuvo muchos abuelos enemistados, pero pocos padres. La generación de mis padres es la generación literalmente “desaparecida” por la dictadura. Hay muy pocos nombres, y la mayoría de ellos (entre los que se cuentan mis maestros Ricardo Bartís y Mauricio Kartun) tenían una relación sutilmente conflictiva con sus predecesores. El teatro, así como yo lo aprendí en mi formación, era un campo de batalla, y su botín era el sentido político, y la manera de desestabilizar al poder aberrante que perpetúa un *statu quo* de iniquidad e injusticia.

Sin embargo, estos padres aguerridos (tan preocupados por su propia guerra generacional) dejaron bastante huérfanos a los que vendrían, preocupados no sólo de sus asuntos técnicos sino también del asunto principal: aparecer. Rápidamente empezó a suceder que mi generación encontró sus referentes dentro de sí misma, y no en el pasado inmediato. Esto resulta siempre un poco insoportable, y los enfrentamientos generacionales (y estéticos) se extendieron a todos los terrenos. Pero no los voy a abrumar con noticias viejas de los años noventa. Supongo que lo que intento decir es que nuestra generación —por motivos diversos— nunca se unificó alrededor de una única bandera, y ni siquiera fue consciente de la existencia de corrientes internas (absurdistas, metalingüísticas, hiperrealistas, antropológicas) a las que afiliarse.

Pienso en esta breve nota no sólo a pedido de Paso de Gato, sino también como un arduo encargo del festival austríaco Steirischer Herbst, de Graz, ávido por tener una breve introducción al estado de las cosas, y que recibió este año a dos de los ejemplares más singulares de la generación posterior a la mía: Lola Arias y Federico León. Casi como una broma del destino presentan obras cuyos títulos (traducidos) parecen ser el mismo, y que luego de varias negociaciones internas quedaron estabilizados en *Mi vida después*

*La paranoia*, de Rafael Spregelburd. <  
© José María Gómez.

y *Yo en el futuro*. Si de algo sirve para entender la extraña relación de mi generación con la mal llamada “siguiente”, puedo mencionar que en algún momento de nuestras vidas me encontré dándoles clases, tanto a Arias como a León, y que todos teníamos más o menos la misma edad. Me resisto a llamarlos “post”. La nuestra es una generación en la que la edad no significa gran cosa. Daniel Veronese nació en 1955, y sin embargo, comenzó a producir lo más singular de su teatro más o menos en la misma época que yo (que nací en 1970) o que Federico León (1975). El abanico de micropoéticas opuestas y distantes que conviven en curiosa armonía incluye nombres de muy dispares edades, como Javier Daulte, Alejandro Tantanian, Andrea Garrote, Lautaro Vilo, Patricia Zangaro, Ignacio Apolo, Alejandro Robino, Alejandro Zingman, Ciro Zorzoli, José María Muscari, Luis Cano, Matías Feldman, Santiago Governori, Ariel Farace, Sergio Boris, Beatriz Catani, Mariana Chaud, Romina Paula, Maruja Bustamante, Claudio Tolcachir, Laura Fernández, Juan Pablo Gómez o Mariano Pensotti. Ya se habla incluso de un declarado “no parricidio” en la gene-

*El amor es un francotirador*, de Lola Arias. <  
© Lorena Fernández.

ración de menos de 30 años, esto es: un peligroso no asesinato de sus padres, para seguir viviendo cómodamente en su propia casa. Yo no creo que éste sea el verdadero panorama. Más bien me parece que es una casa de hermanos, o de primos hermanos: aunados en cierto desamparo de las instituciones, mimados por el reconocimiento extranjero, espantados por las dificultades de producción (que son las mismas para mí que para Lola Arias o Federico León o para cualquiera de los autores más nuevos), estos autores de edades muy diversas no hacen de sus diferencias poéticas una verdadera corriente con presupuestos morales y consecuencias éticas. Por lo tanto, mientras el país se desgarran en luchas de otro tipo, este teatro convive consigo mismo. Ya no le da tanta importancia a la novedad, por eso es que tal vez los autores más jóvenes tienen más dificultad en hacerse visibles, pero al mismo tiempo, esta casa sin techo parece estar abierta para cualquiera.





## TEATRO ARGENTINO CONTEMPORÁNEO



No hay validación clara, ni inmediata, de los nuevos dramaturgos que se suman a este mismo tren en movimiento perpetuo.

### LOLA ARIAS, O LA PRACTICIDAD DE LA POESÍA

Lola Arias (1976) comenzó su formación como actriz, pero provenía del mundo de las letras. Sus primeras publicaciones —de hecho— fueron libros de poesía. Ésta es una singularidad siempre presente en su obra, que a lo largo de los años —tal como yo lo veo— está signada por un progresivo pasaje desde un teatro “poético” hacia una “poesía hecha con materiales de teatro”. Una poesía tremendamente práctica, corpórea. Un teatro tremendamente no representativo, pero sin azar: una construcción. Éste es el camino que —a mi gusto— traza la secuencia de obras *La escuálida familia*, *Estudios de la memoria amorosa*, *Poses para dormir*, *El amor es un francotirador*, *Sueño con revólver*, *Striptease* y, ahora, *Mi vida después*.

Habría miles de maneras de presentar a esta Lola Arias que ha hecho un largo viaje entre la poesía y el lenguaje teatral, pero elijo una más o menos caprichosa, y más o menos porque me gustaría dejar algo en claro sobre ciertos equívocos interculturales que se dan entre el mundo germanoparlante (un modelo brumoso como un faro en Sylt) y el nuestro, tan latinoamericano pero a la vez tan europeizado.

Cada vez que me encuentro en Alemania tratando de hablar infructuosamente en nombre de una generación (que como ya expliqué no creo que exista como tal) la pregunta que se me formula es: ¿y qué anda haciendo la generación posdramática argentina? Hay algo que me da mucha risa en la pregunta, y que casi siempre es producto del inevitable etnocentrismo de Europa. Mientras que las generaciones jóvenes han abrazado en el mundo alemán casi exclusivamente la opción de un teatro “posdramático”, no es factible afirmar que en otros países la novedad (patrimonio semiexclusivo de los jóvenes) pase por el mismo lugar. ¿Cómo podríamos hablar de una tendencia posdramática cuando ni siquiera lo dramático ha tenido un desarrollo puramente “moderno” en la Argentina?

Es claro que actuar (o representar) no es patrimonio exclusivo del mundo artístico. Todo actúa. Todo y todos. De idéntica manera, la popular indignación frente a los fracasos de los sistemas políticos pseudodemocráticos de América Latina (mientras haya dependencia y miseria, toda democracia es un remedo pobre de sus verdaderas posibilidades), se resume sucintamente en el grito de “¡Paren de representar!”, que no pertenece sólo al mundo de la vida real, sino que se ha filtrado gota a gota en el teatro. Claro, desde la crisis económica y política del año 2001, mi país vive en guerra con la representación. Con todo aquel que pretenda “estar hablando en nombre de otro, o de otra cosa”. En ese marco, es injusto y exagerado hablar de posdrama. Nuestro drama ha ganado las calles, y de éstas se ha filtrado en los teatros. Si la Historia es un proceso sin sujetos, ¿qué hacen los sujetos con sus historias personales? ¿Dónde las guardan? Yo pienso —tal vez muy parecido a Lola Arias— que el teatro es uno de estos lugares donde los sujetos preservan su subje-

tividad, frente al avance monstruoso de una objetividad falaz que pretende ocupar todo el ámbito de lo visible: eso que llamamos (mal) lo real, y que está construido por el poder, prescindiendo de las necesidades particulares de sus súbditos más desamparados.

El problema de fondo es el mismo en el teatro o en la política: ¿qué se representa en una representación? Un fenómeno de nuevo milenio se da en el teatro, y no importa cómo lo llamemos; algunos hablan de posdrama, otros declaran la muerte del drama como tal.

Este “paren de representar” bien podría aplicarse a *Mi vida después*. Aquí —como en cualquier obra— hay seis actores. Pero éstos, también como en muchas obras recientes, en vez de representar a personajes imaginados por la pluma de un autor, se presentan a sí mismos y cuentan su historia, que incluye la historia de sus padres. La elección de estas seis voces no es azarosa, por más que todo quiera señalar al *ready-made*: la muerte en combate del papá de Carla, guerrillero del ERP, tiene infinitas versiones, Carla lee su última carta por enésima vez, y luego golpea bombos y platillos, transformando la energía emocional de su drama en una presentación sin analogía: es lo más desolador que veré este año. Vanina es hija biológica de un agente de la Policía de Inteligencia, apropiador de su hermano Juan, no biológico, secuestrado de sus padres desaparecidos. Blas es hijo de un cura —sí, de un cura—; Mariano, de un desaparecido militante en la JP. Mariano y su hijo, Moreno, escuchan una cinta grabada de su padre, de su abuelo. Pablo tiene sangre de alcurnia, del escritor Leopoldo Lugones, y es hijo de su papá Lugones, un gerente de banco intervenido por los militares (¿y quién baila ese malambo a través de Pablo, su abuelo y su padre, mientras el piso del escenario cruje y se queja?); Liza tuvo que nacer en México porque sus padres se exiliaron. Pero ahora está en casa. ¿En casa? ¿Dónde queda casa?

¿Qué historia cuenta este coro desbocado? ¿Qué recorte violento e incómodo de la Argentina es el que noche a noche flota en esa sala con una impúdica fuerza? Independientemente de que el punto de vista ya esté tomado de antemano (esto es inevitable, y es condición de esta poesía que Lola ejerce),



Si se topan con ella en los escenarios del mundo, entren con cuidado a *Mi vida después*; yo entré desprevenido y salí en un estado particularmente desconocido, mezcla de melancolía y de excitación...

algo fascinante ocurre en esta obra, algo en las antípodas de la farsa politiquera que embadurna nuestras retinas: es el cruce entre la historia inabarcable de un país y la historia concreta de *algunos* individuos de ese país. Es política de verdad, sin la boba simulación del embalaje electoralista. Es teatro.

¿Por qué lo posdramático en la Argentina? Tal vez porque los medios masivos, que también pretenden apoderarse de la subjetividad, lo estén haciendo mal, muy mal. La televisión, entre otras cosas, privilegia lo general por sobre lo singular. Lola Arias, desde su primera obra, sólo se preocupa por lo singular. Y cruza los dedos: en su diario de trabajo de *Mi vida después*, escribe: “Las historias dejan de estar tan cerca y podemos pensarlas también como si fueran la vida de otros. [...] Estamos agotados pero felices. Queremos que la obra deje de ser una experiencia privada para convertirse en algo en las cabezas ajenas”.

En abril del año pasado, Lola escribía:

Estoy en Suiza ensayando *Airport kids*, pero escribo y pienso ideas para *Mi vida después*. Quiero hacer una obra donde una actriz hace una audición para buscar al padre que no tuvo, otra obra donde los padres de los actores están sentados entre el público y en un momento se levantan de sus butacas y suben a escena para reemplazar a los actores, otra obra en la que los actores filman recuerdos para el futuro.

Nada de esto ocurre literalmente en esta pieza, pero ésa es la ineluctable practicidad de la poesía a la que me refiero cuando intento presentarles a Lola Arias. Poesía, *poiesis*, construcción: que mi padre sentado en la platea abandone su comodidad y haga de mí; que me encuentre solo en el escenario, audicionando para recibir un padre que no tuve. Manipulación genética de objetos no representativos: poesía. Ni bella ni lírica: práctica, implacable.

Si se topan con ella en los escenarios del mundo, entren con cuidado a *Mi vida después*; yo entré desprevenido y salí en un



estado particularmente desconocido, mezcla de melancolía y de excitación, de amor por el presente, y de confusos sentimientos hacia el pasado y el futuro.

Lola lo explica con precisión en su declaración de principios previa a los ensayos de la obra: “Pienso que *Mi vida después* no debe ser una obra oscura ni melancólica, ni panfletaria. Debe mostrar la fortaleza, el humor y la inteligencia de los actores que la representan”.

#### FEDERICO LEÓN, O LA PESADILLA POSITIVA

Dentro de este confuso panorama generacional, es aún más difícil ubicar a Federico León (1975). Sus primeros trabajos como actor, autor y director datan de cuando él era muy joven, y debido a la enorme singularidad de su poética en estos tres rubros, su voz impactó en nuestro medio con una contundencia pocas veces igualada. Es para mí muy difícil comparar su generación con la mía, pero probablemente es porque se trata de la misma. Una generación en la que las edades de sus miembros no son tan relevantes; lo que sí parece ser decisivo es la época del teatro que nos tocó vivir. León es quizás el más joven autor de la generación posdictadura, pero su sempiterna juventud es hoy algo dudoso: se trata de una figura de larga y respetada presencia en el medio local. Y esto lo ha logrado a fuerza de singularidad. No sólo porque sus espectáculos han traído siempre notables anomalías y conflictivas novedades, sino porque además él ha sabido mantenerse un poco al margen de cualquier discusión generacional que tienda a polarizar o simplificar

los enfrentamientos teóricos imperantes, que casi siempre son una deformación mediática (pero alternativa) de confrontación de vanidades varias. A Federico León parece importarle muy poco lo que esté de moda. O lo que se espere de él. Sabe callar durante algunos años, y volver a sorprender con cada nuevo espectáculo. Extraño pero informal, desarraigado pero contundente, teórico pero divertido, cada nuevo ataque de León nos recuerda la misión profunda y errática del verdadero artista: entrar en terreno desconocido, llevando apenas una linterna, y sin saber exactamente qué se busca. Paradójicamente, a León no parece interesarle la forma del “teatro de búsqueda”, que —como señala el escritor Alan Pauls— “casi siempre redundante en ‘síntomas’ de riesgo para evadir lo verdaderamente atractivo: el peligro”.

Ya es un lugar común, pero digámoslo una vez más: Federico León parece saber algo de mi propia infancia (o lo que es peor, de mi adolescencia) que yo mismo, por pudor o por tristeza, había olvidado por completo. Ya es patrimonio conquistado del arte suponer que el artista se comporta como un niño: imagina sin responsabilidad, percibe sin catalogar, arma un mundo ficcional sin saber para qué. Federico pervierte sensiblemente este imperativo ya casi burgués del trabajo del artista, y traslada la inocente actividad del niño a la menos inocente, más ilegible, y definitivamente más oscura del adolescente. En la adolescencia, sostiene Federico, existe la capacidad única y nunca juzgada de comportarse de manera instintiva. Esta capacidad de perder la cabeza se pierde con la madurez.

Pero lo que la madurez no puede anular



## TEATRO ARGENTINO CONTEMPORÁNEO

> *Mi vida después* de Lola Arias. © Lorena Fernández, cortesía del Complejo Teatral de Buenos Aires.

**Abajo:** *Yo en el futuro*, de Federico León. Foto cortesía de Federico León y el Complejo Teatral de Buenos Aires.

es esa memoria universal, acallada por las culturas: ese recuerdo vergonzante y pudoroso de la adolescencia, esa etapa minúscula y fundamental en la que el yo aún no existe, y en la que el afuera es caos, catástrofe y vorágine.

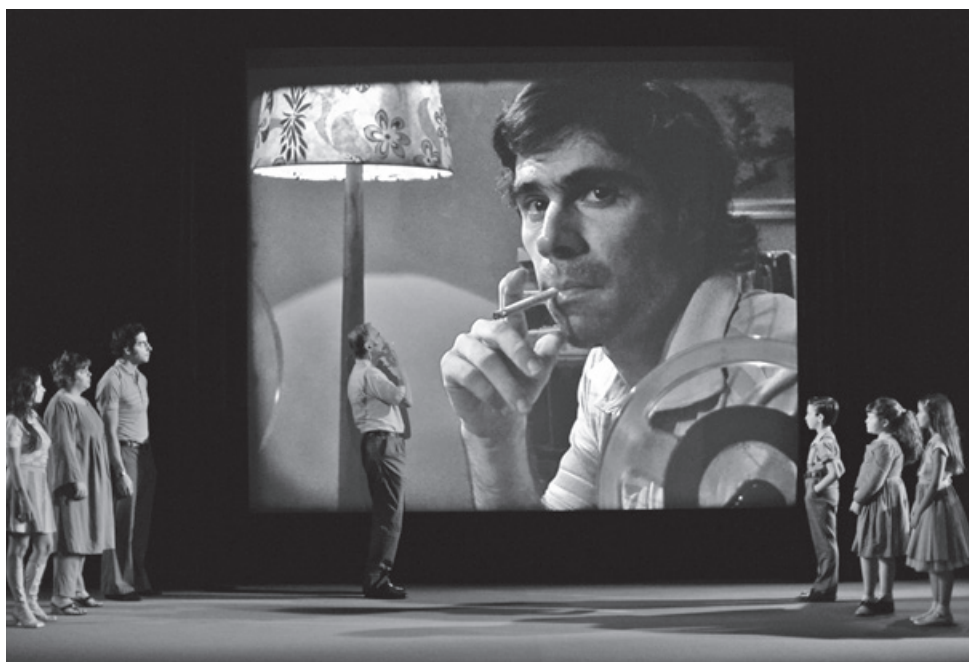
Conocí a León en el Sportivo Teatral, el estudio que dirigía Ricardo Bartís. Ambos nos formamos con él, y en una época mítica del teatro porteño. El paso por ese estudio era —me parece— casi un lugar obligado; estaba claro que era el sitio que mejor recogía toda la renovación *parakultural* de los primeros años de la democracia, y donde se trataba de constituir un fuerte pensamiento teatral a partir de estos retazos y saldos de una explosión que nos precedía: el teatro *parakultural* liberó al teatro argentino de la carga de hablar sólo de lo socialmente aceptado como lo importante, desacralizó el altar de la representación para quitarle toda utilidad, refrescó la capacidad y el derecho del teatro de servir como medio de exploración de lo no explorado, justamente allí donde la madre literatura y los medios masivos (liberados del peso de la censura previa) comenzaban a querer hablar de todo.

Federico impresionó desde siempre como un actor de una singularidad extraordinaria. Sus primeras muestras de talento fueron como actor, sobre todo. Testimonio de ello son al menos dos espectáculos notables: *Del*

*chiflete que se filtra* y *El líquido táctil*, una experiencia teatral firmada por el en ese entonces también emergente Daniel Veronese. Con *Cachetazo de campo* (1997) debuta oficialmente como autor y director. La crudeza de este espectáculo (no me refiero a su crueldad, sino a su estado crudo, literalmente, sin adornos ni cocciones) inauguró en la escena local un largo y fructífero diálogo con respecto a formas extremas de actuación: estados emocionales intensos pero inexplicables, textos absurdos en situaciones extrañamente familiares, personajes con interacciones virtuales pero en la más desoladora desnudez. En *Museo Miguel Ángel Boezzio* (1998), Federico inaugura lo posdramático, mucho antes de que esta palabra tenga algún sentido entre nosotros. Boezzio, ex combatiente de la guerra de Malvinas, actúa de sí mismo, manipula su biografía, y eludiendo una lectura social de su drama, lograba una verdadera aberración cultural: la abismal brecha entre el tiempo de la Historia (presuntamente objetivable) y el tiempo de los individuos (altamente cargados de subjetividad) nunca fue más palpable en los escenarios porteños. Mezclando información verdadera con mentiras flagrantes, protegido por la automática inmunidad de una psiquis alterada en el mundo real y un tema casi inabordable para la historia reciente de nuestro país, Boezzio leía su extravagante currículum mientras el director le dictaba cosas

en el oído, auricular mediante, cada vez que se olvidaba de algo. Una vez más, León abrió una polémica incurable, que aún hoy sangra por la misma herida.

Y cuando esperábamos más de esto tan incómodo en su espectáculo siguiente, él ya estaba en otra parte. *Mil quinientos metros sobre el nivel de Jack* (1999) significó la definitiva afirmación de que León —en su aparente parquedad y en su cada vez más acuciante silencio— sabía exactamente que su teatro se defiende solo. Con *Jack*, León parece inventar una nueva fórmula local: el “hiperrealismo anicónico”. Un baño real, agua por todos lados (en el escenario y en el texto), peligrosos cables mezclando sus 220 voltios con el agua derramada, un televisor encendido para nada, un buzo hijo de buzo entrenando a un hijo adoptivo en las artes del buceo, y una metáfora desoladora, una vez más, de nuestra historia reciente. Pero el mérito casi olímpico de esta extraña obra (irrepresentable en otra versión que no sea la de León) es su sutil manera de sustraerse de toda lectura metafórica: las cosas —por extremas— dejan de ser símbolos sencillos de otras cosas, y se constituyen en el verdadero eje del espectáculo. Vemos cosas, y no significados. Es lo más cerca que el teatro argentino ha estado de no representar nada, y roza la utopía candente e inalcanzable de la presentación pura. Por eso quien la haya visto probablemente se verá asediado por sus imágenes durante toda la vida. El hiperrealismo no significativo de esta obra, y las preguntas que alzó, condujeron naturalmente a León a incursionar en el cine, donde también vino a desordenarlo todo: *Todo juntos* (2002) y *Estrellas* (2007) son dos muestras acabadas de una enorme pasión por aquello que trascienda lo decorativo y vaya al corazón mismo del lenguaje del cine. La una concebida como un intento de un cine con convenciones teatrales, la otra como un documental que no lo es, ambas películas son inclasificables, ni como cine ni como teatro, y sin embargo resultan espectáculos clarísimos, accesibles y —una vez más— profundamente divertidos. Así las cosas, su última película *Entrenamiento elemental para actores* (2009), codirigida junto a Martín Rejtman, y donde filma unas falsas pero verosímiles clases a niños de ocho años, agrega a su cine





...Es que bullen en el silencio de esta obra todas las preguntas importantes, que tienen que ver con el misterio enorme de la muerte, con lo familiar extrañado hasta tornarse desconocido, con el deseo y sus gestos desencantados (el beso), con el enigma más grande de todos: el tiempo. *Yo en el futuro* nos provoca con un título tramposo; justamente es el “yo” lo que parece faltar...

anterior un condimento explosivo: el del teorema que —merced a la falsa, cruel inocencia de los niños— liga definitivamente a la vida con la actuación.

Mientras tanto, con *Ex Antuán* (1998) produce un texto tan crudo pero tan sofisticado (incluye una actriz mongólica que se opera para borrar sus rasgos) que sus condiciones están más allá de cualquier cosa que el propio León pueda hacer para dirigirlo: la obra no se estrenó nunca por su propia mano, pero sí vio la luz en Nueva York en 2006, en un acontecimiento único, dado que León es el único autorizado para montar sus textos. Luego de varios años de silencio, vendría *El adolescente* (2003), donde la acumulación de signos dispersos de su teatro adquiere verdadero estatuto de tesis: la obra se lleva a cabo combinando adolescentes “reales” con textos “irreales” de matriz dostoiévskiana. En esta obra, Federico vuelve a sus obsesiones adolescentes, o mejor dicho, la obra lo vuelve a llevar a ese tema, infinito como la muerte. El propio Ignacio Rogers, que actuaba de niño en *Jack*, lo acompaña ahora como adolescente. Los elementos biográficos, “reales”, se apilan en los márgenes desenfocados de las obras de León, hasta que nada queda en realidad en foco. Al menos, nada que nos resulte cómodamente legible.

¿Qué decir en esta ocasión sobre su última, hercúlea labor? ¿Qué agregar sobre *Yo en el futuro* que la obra no diga por sí misma? Tal vez cuando logre comprender por qué no he podido dejar de llorar durante los escasos eternos 40 minutos que dura la obra, entonces consiga decir algo que valga la pena. Mientras tanto, apunto mis líquidas impresiones, en la esperanza de que compartirán conmigo una enorme curiosidad.

León siempre me sorprende porque, casi sin proponérselo, en una actitud zen de observador minucioso pero ausente, diluye los aspectos decorativos de la representación para lograr en ella un silencio aterrador, un silencio que haría sonreír a Beckett: “¡Por fin alguien responde a mis preguntas sin modismos ni dis-

cursos!”, parece revolverse el irlandés en su tumba. Es que bullen en el silencio de esta obra todas las preguntas importantes, que tienen que ver con el misterio enorme de la muerte, con lo familiar extrañado hasta tornarse desconocido, con el deseo y sus gestos desencantados (el beso), con el enigma más grande de todos: el tiempo. *Yo en el futuro* nos provoca con un título tramposo; justamente es el “yo” lo que parece faltar. El yo está desdoblado, triplicado, el yo es observador y observado al mismo tiempo, el yo abandona su inexpugnable subjetividad a favor del caos entrópico de los procesos temporales. Es simple física leoniana: el yo y el tiempo no pueden convivir en la misma cita. Es el uno o el otro. Y en esta obra, el tiempo gana por sobre cualquier noción de identidad. Es el tiempo, que se come a sus hijos, el que aúlla desde las grietas de esta obra.

Federico me explica con desolada lucidez los imperativos que fueron parte del proceso: cinco meses para hacer el *casting* y encontrar actores ligeramente parecidos para hacer de “dobles” en la película; largos procesos de trabajo con los artifices (ya que no actores: niños y ancianos en esta obra no son actores, o no lo eran antes de que León los señalara); aun más largos procesos para que los que sí son actores dejen de actuar y entreguen cruda su alma al sacrificio (y allí está la mítica Jimena Anganuzzi —una de las actrices más

singulares que ha dado mi tierra— haciendo nada o casi nada: estando); arduas coreografías que en realidad no se ven, como una danza (que privilegia el puro ges-

to por sobre la historia) para permitir coincidencias entre el material filmado y el lento desplazamiento en vivo de esos cuerpos que sólo proyectan sombra, inercia, roces, y callan todo lo que pueden callar sin reventar de angustia y de melancolía.

No los quiero engañar. Ingresarán en un mundo de pesadilla. Y tengo una sola buena noticia: una vez más, León inaugura un concepto. El de la pesadilla positiva. Como en toda pesadilla, aquí las cosas no encajan, pero tampoco son surrealistas (eso sería demasiado formal!), las palabras son innecesarias, el tiempo se resiste a ser apesado, nadie puede hablar en su nombre y sobrevivir para contarlos... y sin embargo, despierto de este sueño creyendo haber entrevistado algo extraordinario. Sólo sé que no sé cómo se llama.

En su parquedad, en su incorrección, el teatro de León tiene el sello del implacable original y siempre es para mí una enorme inspiración, porque es el ejemplo de una poética fiel a sí misma, más llena de reiteradas incertidumbres que de regodeos técnicos. Su teatro no se parece mucho al mío; no se parece mucho al de nadie que yo conozca.

Corrijo mi primer ingenuo comentario: no es que Federico conozca mejor que yo algo de mi propia infancia; lo que pasa es más perverso: León simplemente sueña de otra manera. Su pesadilla no es igual a las del resto de los mortales. Y como es generoso, nos enseña a soñar así. ○

3 de noviembre de 2009

RAFAEL SPREGELBURD. Actor, dramaturgo, director, traductor y teórico del teatro, escribió y estrenó, entre otros textos fundamentales del teatro argentino, *Heptalogía de Hieronymus Bosch*, *Acastuso* y *Lúcido*.

➤ Buenos Aires, de y dirección Rafael Spregelburd. © Kirsten McTernan.



# CATEGORÍAS PARA PENSAR LAS PRÁCTICAS POLÍTICAS Y LAS PRÁCTICAS ESCÉNICAS

Patricia Devesa

Después de mucho tiempo vuelve a instalarse en el campo artístico argentino el debate sobre el arte político, sobre todo después de la crisis de 2001. Este debate llega primero a otras esferas del arte y se viene escasamente asomando en el campo de las artes escénicas, en general, y en el teatro, en particular. El cine, la fotografía y las artes plásticas vienen ocupándose del tema desde principios de siglo y ofreciendo una serie de investigaciones y ensayos que, si bien derivan del estudio de “casos”, ya han avanzado en la configuración de un mapa y en la conceptualización de dichas prácticas, así como establecen continuidades y rupturas con las tradiciones, es decir, abordan un estudio diacrónico. Estos estudios, desarrollados tanto por los propios hacedores como por investigadores, han permitido poner en debate, polemizar y producir intercambios, por lo que se hacen cada vez más interesantes y profundos sus análisis. Es más, muchos de estos estudios se vienen practicando desde colectivos de trabajo conjunto con un programa especial, modalidad necesaria para su tratamiento por su espesor y por su diversidad.

El problema que se visualiza en el área escénica o teatral es la ausencia de interlocutores válidos con los que se puede producir una reflexión, un cuestionamiento, poner en duda ciertas hipótesis, ciertos avances. Sólo se puede lograr esto con los propios teatristas, y no con todos.

Si bien hay quienes abordan el tema en otros países latinoamericanos, hay particularidades que responden a cada región. Sin embargo, este tipo de investigación requiere de un tipo especial de estudio, me refiero tanto a la metodología como al investigador, que tiene que estar en permanente contacto con el acontecimiento escénico y en relación constante con los movimientos y organizaciones sociales y políticas.

Quizás esta ausencia en el abordaje del teatro ligado a estos escenarios de lucha se deba, por un lado, a que los circuitos de legitimación de las obras negaron el contexto y afirmaron la ahistoricidad. Las obras ligadas a las prácticas políticas pasaron a ser categorizadas como “piezas de museo”, “caídas en desuso”, “envejecidas”, en paralelo a la caída de los grandes referentes de izquierda, como

si estas prácticas respondiesen exclusivamente a esos bloques. Y, por otro lado, al escaso contacto de los estudiosos —académicos, investigadores y críticos, entre otros— con lo que sucede en el campo, en la praxis, es decir, a la falta de contacto con ese universo de producciones.

Incluso desde los mismos artistas se clausuró el debate, dejando que dialogaran mediadores y que establecieran las tendencias, cerrando la posibilidad de diálogo y de discusión.

Sin embargo, existieron y existen grupos, artistas y circuitos descentralizados que funcionan como una cultura alternativa, con dinámica propia, que dieron voz a estas tendencias para mediados de la década de los noventa, creando sus propios espacios de difusión y encuentro.

La construcción colectiva fue la alternativa más eficaz que tuvieron los artistas vinculados a las prácticas políticas para superar al artista silenciado. La construcción colectiva “es un gesto, y como gestualidad puede generar espacios solidarios, abrir territorios desconocidos, proyectarlos hacia un tiempo futuro”.<sup>1</sup>

Surge de esta manera la necesidad de redefinirse en relación con las prácticas artísticas y las prácticas políticas. No se trata de un teatro comprometido porque aborda una problemática relevante para nuestros tiempos, sino del teatro que busca una acción política, una acción política concreta. No se niega al primero, se trata de otro tema más complejo: del *activismo* a través del teatro, es decir de una herramienta de intervención política que sea una herramienta de transformación para la emancipación, la liberación de los sectores marginados, oprimidos, populares, subalternos, dominados, según las múltiples denominaciones, de lo que antes fue la clase obrera, o campesina, en otras latitudes. Son artistas que acompañan y militan en los procesos de transformación social y reconocen así el campo de la cultura, en general, y de las artes escénicas, en particular, el terreno propicio de disputa hegemónica a la clase dominante. Un *teatroactivismo* que abarca la reflexión, la denuncia, la agitación y la acción.

<sup>1</sup> Eduardo Molinari, “Arte y política”, *La normalidad. Ex Argentina*, Interzona Editora, 2006.

No son meros testigos de las injusticias sociales. Son grupos que mantienen una relación no instrumental con los movimientos y organizaciones en lucha y forman parte de esas organizaciones políticas, en algunos casos partidarias, o de manera independiente, pero asumiendo el teatro como una herramienta de intervención práctica a favor de sus luchas, cuyos ejes temáticos se ponen al servicio de los movimientos sociales. Están contadas desde adentro, con la potencialidad que eso significa.

En la Argentina de la Posdictadura, aparecen centros culturales, organizaciones y grupos de artistas relacionados con nuevos y viejos movimientos sociales y políticos, resultado directo de la dictadura y de las políticas neoliberales, que construyen no sólo una resistencia cultural, sino poder popular, y conciben al teatro como teatro-movimiento. Nos referimos al teatro en organizaciones por los derechos humanos, sindicatos de base, partidos políticos de izquierda, fábricas recuperadas, asambleas barriales y movimientos de desocupados.

A partir de esta cartografía en movimiento, este mapa en constante devenir, podemos adelantar:

a) En cuanto a su **momento de aparición, se distinguen cuatro etapas**. Los primeros en responder y dar una salida —una contrapropuesta a las políticas neoliberales—, a través del teatro, y que abarca un proyecto superador del mismo, son los sindicatos estatales no burocráticos y algunos partidos políticos de izquierda. Estos grupos artísticos se conforman entre fines de los ochenta y principios de los noventa. Sus formas de organización en el área teatral reproducen, hasta hoy, a las metodologías sindicales y partidarias de horizontalidad, organización, participación, entre otras. Entre ellos, el Grupo Cultural Al Borde, de Ministro Rivadavia, cuyos integrantes son delegados estatales de base.

A fines de los noventa surgen grupos de artistas jóvenes que están ligados a las artes visuales, al arte acción, como el Colectivo de Artistas Etcétera o el Grupo de Arte Callejero, y que trabajan con organizaciones de derechos humanos, como H. I. J. O. S. (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio), llevando a





➤ Marcha contra el Acuerdo de Libre Comercio de las Américas, Teatro Al Borde. © Grupo Teatro Al Borde de los trabajadores del Estado.

cabo intervenciones urbanas o *performances*. Grupos que también se desenvuelven entre el arte y la política. Verdadero cruce de las artes —estéticas comparadas—: teatro-artes visuales, teatro-música. Son experiencias límites entre el arte y la política: arte de acción, arte callejero y arte participativo.

En un **tercer momento** nacen o se consolidan, en torno a la crisis de 2001, grupos ligados a Madres y Abuelas de la Plaza de Mayo, como Brazo Largo (grupo de teatro popular y de búsqueda estética que nace en 2001, con un vínculo con la Asociación Madres de la Plaza de Mayo —en simultáneo con Teatro X la Identidad— y con la confluencia de los grupos Madres e Impétigo. Es dirigido por Norman Briski). También, en fábricas recuperadas por los trabajadores, como el grupo de danza-teatro Bailarines Toda la Vida, en La Nueva Esperanza (ex Grissinopoli) y en asambleas, como el grupo de Teatro Comunitario de la Asamblea de Liniers, el Grupo de Teatro de la Asamblea del Barrio Don Orione de Claypole y en los movimientos de trabajadores desocupados, como el Frente Murguero.

Y en **estos últimos 3 años** aproximadamente, hubo un nuevo surgimiento de artistas reunidos para o desde los movimientos como Hijos e Hijos del Exilio, que tienen su grupo de danza, Cuerpos del Exilio que toma dicha problemática; el Grupo Olifante, que lleva adelante Maquinando, obra de teatro que aborda la historia de la toma de la fábrica recuperada Gráfica Patricios por sus trabajadores; el grupo de teatro La Toma, del Centro Cultural La Toma de Lomas de Zamora —espacio en la estación de ferrocarril de dicha ciudad tomado por su Asamblea—, y la reciente formación de los Talleres de Teatro para Adultos de la Cooperativa Imprenta Chilavert Artes Gráficas de gestión obrera, entre otros.

Este movimiento que se observa en Buenos Aires se proyecta a **nivel nacional** como el grupo TUR —Teatro Urbano Revolucionario— de Chaco, una de las provincias más pobres de Argentina, por nombrar alguna. Se formó en agosto de 2004. Presentan obras de

teatro gratuitamente a diversas instituciones educativas, organizaciones barriales de incidencia territorial. Llevaron a escena obras de autores como Griselda Gambado y propias, pero siempre con una base fuertemente política. Su última pieza, *Estrella tan pequeña y tan azul* —escrita y dirigida por Luis Argañaraz—, en torno a la figura del Che Guevara a partir de diferentes perspectivas de la política, el arte y la literatura.

Pero también existe desde el **exterior** un movimiento de teatristas argentinos que abordan las temáticas próximas a los movimientos después de 2001 —en especial referidas a movimiento de trabajadores desocupados, luchas urbanas como el cacerolazo, saqueo de tierras a las comunidades mapuches y control obrero de las fábricas—. Realizan giras por EE. UU. y Europa con el fin de difundirlas o como actos de denuncia, como Alma Rose de Italia y Proyecto Autonomista Argentino de EE. UU.

b) **Las formas de representación y circulación** responden, en general, a los movimientos y no a la dinámica de representación y circulación de la “comunidad teatral”. Sus escenarios son los escenarios de lucha: cortes de ruta, la Plaza de Mayo frente a la Casa de Gobierno, marchas y movilizaciones, actos políticos, domicilio particular de represores, puertas de Tribunales de Justicia, entre otros.

A modo de ejemplo de lo que significa el poder llevar adelante presentaciones en espacios de lucha y de enfrentamiento de estos grupos con el poder dominante, cabe mencionar la experiencia del Grupo Cultural Al Borde —de Ministro Rivadavia, Buenos Aires, perteneciente a la Central de los Trabajadores Argentinos— en el montaje de lo que llamaron *El laberinto* —una intervención callejera cuya temática era para esa ocasión el gatillo fácil (método de ejecuciones sumarias aplicado por la policía y que suele encubrirse como “enfrentamientos”)—. Fue montada en la plaza de El Jagüel, zona conurbana de la provincia de Buenos Aires, donde la represión policial no era ajena. Antes de iniciar la representación fueron rodeados por tres patrulleros y se llevaron detenido a un integrante del grupo por una supuesta denuncia de una vecina y el anuncio de la venta de rifas. El operativo contó con personal del Comando de la Brigada, de la Comisaría de la región. Las mujeres po-

licías tenían como misión la destrucción de *El laberinto*. Para cada actividad de intervención política cuentan con un abogado disponible.

Así también, los festivales y encuentros responden a dinámicas propias de sus luchas, donde el espectáculo teatral es otro de los espacios de participación como lo son los debates sobre condiciones de trabajo, cooperativismo y lucha obrera, entre otros.

Sin embargo, en 2006, se manifiesta una necesidad, desde los grupos de teatro de los movimientos sociales y políticos, de reunirse para conocer, reflexionar y debatir lo que cada uno está produciendo. Esta necesidad va desde plantearse la organización de un programa político en arte para la clase obrera —propuesto por los que forman parte de la Comisión de Cultura de la Asamblea Nacional de Trabajadores Ocupados y Desocupados— hasta la preocupación por armar una red de intercambio o simplemente repensar sus prácticas escénicas.

c) Estas manifestaciones buscan incidir fuera del campo estético, es decir, usar el teatro como herramienta de lucha, y dicho propósito se alcanza **con las temáticas** de sus obras: juicio y castigo a los genocidas de la dictadura militar, restitución de la identidad, estatización de empresas y servicios públicos, control obrero de fábricas y empresas, trabajo genuino, mejoras salariales y de condiciones de trabajo, contra la burocracia, el imperialismo y el pago de la deuda, por la no criminalización de la protesta, mayor presupuesto en salud y educación, y contra la violación de los derechos humanos en los espacios de encierro, así como por el cierre de los mismos.

d) El teatro funciona como espacio de **resistencia y de resiliencia** en las luchas políticas y sociales; convirtiendo la adversidad en producción estética e ideológica. Apuntan específicamente a la *transformación* social y política.

El teatro se concibe no como herramienta de integración al sistema capitalista, sino como una herramienta para la construcción del poder popular —anticapitalista y antiimperialista, por sobre todo—. Son grupos que se integran a las luchas de los sectores más desprotegidos a fines de los ochenta. No desde un lugar de registro, alejados de las organizaciones, sino participando activamente, confrontando con la clase dominante

# EN LOS ESPACIOS DEL SUBURBIO DE LA PRODUCCIÓN TEATRAL

Carlos Fos

y ofreciendo una alternativa del teatro: una herramienta para la liberación. De esta manera, dan continuidad al teatro militante de los años sesenta y setenta, cuyos referentes indiscutibles son Norman Briski, a nivel local, y Augusto Boal, a nivel internacional.

Estas experiencias nos llevan, en próxima investigación, a revisar y reformular las categorías: teatro político, teatro militante, teatro revolucionario, teatro de agitación, teatro obrero, en las nuevas condiciones culturales de Buenos Aires. Esto implica, por un lado, una apertura de los límites convencionales de las artes escénicas: involucra los **procesos escénicos y la teatralidad actuales desde el puro acontecimiento**, incorporados a la “esfera vital y social”. Es decir, las prácticas escénicas que quedan **fuera de las taxonomías teatrales tradicionales** —performances, instalaciones, acciones ciudadanas y rituales—, que se encuentran en los bordes de lo teatral: arte y vida, vida y arte;<sup>2</sup> por lo que se trata, en la mayoría de los casos, de procesos efímeros que nacen de la urgencia.

Por otro lado, implica una diferencia fundamental con los actores-militantes de las décadas de los sesenta y setenta en nuestro país. Si bien, es mucho más sólida la formación de los actores en la actualidad, y esto tiene que ver con la existencia de numerosas ofertas, tanto en la educación formal como informal, ocurre lo inverso en la formación política. Ésta es mucho más pobre e incompleta, hay en general un desconocimiento de los referentes políticos de izquierda —Lenin, Trotski, Gramsci, Marx, entre otros—, que en las décadas nombradas formaban parte de las discusiones cotidianas, consecuencia de la ruptura que produjo la dictadura en la consolidación del cuerpo cultural del país.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Ileana Diéguez, *Escenarios liminales. Teatralidad, performances y política*, Buenos Aires, Atuel, 2007.

<sup>3</sup> Jaime Galeano y Diego Lanese, entrevista con Norman Briski: “El teatro es la herramienta más propicia para estas crisis”, *Revista Sudestada*, núm. 23, octubre de 2003. ○

PATRICIA DEVEA. Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Lomas de Zamora, se especializa en el teatro del Conurbano Sur (Provincia de Buenos Aires).

En un país como Argentina, con un centro urbano de la magnitud de Buenos Aires, tanto las crónicas periodísticas como las investigaciones académicas suelen limitarse a los fenómenos teatrales operados en esta metrópoli. Sin embargo, en los últimos años la situación tiende a cambiar al hacerse visible la actividad escénica de otras ciudades con una rica trayectoria y un aún más floreciente presente teatral.

Conviviendo con las distintas formas legitimadas de producción, en los años de la Posdictadura, avanzan desde espacios periféricos otras propuestas con gran riqueza y potencia. Originalmente surgidas como expresiones artísticas que cuestionaban los proyectos impuestos desde los sectores dominantes, se posicionaron como canales de

Contando con recursos, los que se encuentran en las posiciones dominantes ya no desean “educar” o “regenerar” al otro, su objetivo es aún más siniestro: silenciarlo, destruyéndolo o confinándolo. Y nuevamente el espacio juega un papel primordial...

lenguajes alejados del discurso oficial y aun del autodefinido como “progresista”. El espacio público, redefinido durante los gobiernos autoritarios como “privado de uso”, es el que el teatro callejero hace propio: las calles, con sus miserias a cielo abierto, con sus criaturas marginadas, con sus trabajadores desocupados, con sus puestos de venta, con sus jardines y árboles mezclados con el cemento. Éste es el escenario que el teatro callejero busca redefinir, un escenario donde la desconfianza gire hacia la recuperación de los vínculos comunitarios. El atrevimiento por *teatrar* lo que debe estar libre para el tránsito, lo que tiene que responder a un orden establecido, es aun un gesto de resistencia, pero resistencia concebida como capacidad creadora.

La última dictadura reabrió la consideración de conceptos que giraron a lo largo de la historia del país: “civilización y barbarie”. Una antinomia funcional a los grupos de poder, que generaron estereotipos de salvajismo. Un salvaje, un equivalente a enemigo de las supuestas tradiciones nacionales, un reflejo distorsionado del “nosotros”. Contando con

recursos, los que se encuentran en las posiciones dominantes ya no desean “educar” o “regenerar” al otro, su objetivo es aún más siniestro: silenciarlo, destruyéndolo o confinándolo. Y nuevamente el espacio juega un papel primordial, ya que en ese operativo de *deconstrucción del otro* es indispensable controlar su espacio, que ni siquiera es definido en términos externos. Cada uno de los habitantes es un recipiente de la barbarie, cada uno es un ejemplo de “otredad” y, por lo tanto ya no existen inocentes. Como cuerpo social, se abrió al final de la autocracia un desafío: cambiar las reglas de juego y reparar el entramado humano quebrado por la violencia recíproca ejercida desde el Estado. Y los teatreros de la calle tuvieron mucho que decir y aportar. La palabra “democracia”

se esgrimía como la solución mágica para todos los males, pero obviamente la realidad era y es mucho más compleja. No alcanzaban los miles de sacrificados para aplacar la ira desatada, no había respiro para recomponer pactos de convivencia en los que el poder fuera compartido. En plena crisis sacrificial, con el sistema desgastado, la violencia indiferenciada continúa su derrotero en búsqueda de ilusorios chivos expiatorios.

Para ponerle un dique a este proceso de disgregación, la comunidad ha buscado a través del arte una herramienta adecuada. Y el teatro dio respuestas a través de dos principios que la dictadura intentó borrar del imaginario colectivo: la *fiesta*, entendida como encuentro de celebración y la *memoria*. En este último caso, la memoria no busca la fetichización del pasado, aislándolo de las circunstancias históricas que lo animaron, descontextualizándolo. El teatro comunitario evita registrar diversos aspectos o rasgos, que al ser unidos provoquen imágenes o tan sólo nostalgia en quien lo realiza o en el espectador.

Fue la necesidad de contar historias el puntapié inicial, el disparador. La palabra en voz alta, para que el individuo encuentre su identidad, entendida no como un inventario de objetos sin significado real, sino como un compendio de valores con los cuales se puede compenetrar en la plenitud del nosotros. Asu-



Desde sus inicios y con más de veinticinco años de recorrido, el grupo Catalinas Sur se mantiene como abanderado de un teatro comunitario que sigue sosteniendo los principios que le dieron vida.

En el corazón de un barrio con reminiscencias de inmigración italiana y empobrecimiento de la mano de economías neoliberales, con el final mismo de la negra noche que asoló Argentina, los vecinos, de la mano de Adhemar Bianchi, se lanzaron a una aventura que persiste.

mimos una identidad fluctuante e impredecible interpretada como el flujo constante de la experiencia en el marco colectivo. Y el teatro puede convertirse en reflejo y al mismo tiempo funcionar como estructura de esa manifestación global, que presupone toda expresión cultural en un sentido amplio del término.

En torno a él, como potente imán se unen las experiencias individuales, los ricos relatos de microhistorias y las vivencias de la comunidad toda; es el espacio seguro, donde el mundo subjetivo gesta puentes con la realidad del "afuera". En contacto con el teatro, la identidad cultural, entendida desde categorías intelectuales no esencialistas, es capaz de marcar su huella y cobrar vida. Tiene la oportunidad de organizarse como un entramado simbólico, que alejado de las cárceles de la identidad homogénea y cristalizada, se lance con atrevimiento a la tarea de atrapar fugazmente un *cosmos* en movimiento. Y para ello no se sentará en los falsos principios de preservación, ilusorios componentes del ser auténtico, immaculado, sin alteración en el tiempo. Utilizará, por el contrario, mecanismos de percepción, de praxis y de sabiduría que definen a una sociedad en particular; mecanismos que exigirán comprenderla como un cuerpo preparado para alcanzar asociaciones plurales abiertas, más allá de los pequeños tabiques de la pureza originaria.

Desde sus inicios y con más de veinticinco años de recorrido, el grupo Catalinas Sur se mantiene como abanderado de un teatro comunitario que sigue sosteniendo los principios que le dieron vida. En el corazón de un barrio con reminiscencias de inmigración italiana y empobrecimiento de la mano de economías neoliberales, con el final mismo de la negra noche que asoló Argentina, los vecinos, de la mano de Adhemar Bianchi, se lanzaron a una aventura que persiste. Dice Bianchi acerca de los inicios:

Empezamos en las choricéadas con "fiestas teatrales", como nosotros las llamábamos (y en realidad las seguimos llamando). Éramos vecinos del barrio y nos unían los problemas y alegrías cotidianos y, a partir de 1983, nos unió esta actividad conjunta, el teatro, nos unió el comunicarnos con otros vecinos, primero los del barrio, después los de otros barrios que venían a vernos...

El grupo Catalinas tuvo destacada participación en el Séptimo Encuentro de Teatro Comunitario, realizado el año pasado en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Referente en un discurso teatral sin referentes, sus experiencias fueron tomadas, con las particularidades de cada uno, por distintos colectivos que surgían en cada rincón del país. La tarea docente de Catalinas, sin querer imponer un formato, se manifestó en la acción, en la entrega y en el compromiso solidario de cada función. Como flores en un terreno yermo, los grupos nacieron y la necesidad de seguir

sido, en un neblinoso lugar liminal donde la ficción y la realidad conviven.

Este Séptimo Encuentro, al igual que los anteriores, no se limitó a presencias porteñas. Como decíamos al comienzo de este breve trabajo, aun los pequeños pueblos cuentan con vitales manifestaciones teatrales. En la Posdictadura siguen intactos elementos estructurales promovidos por el gobierno de facto y así continuó primando el mal ejercicio del poder con una demoledora actualidad.

En una localidad de la provincia de Buenos Aires, denominada Patricios, el abandono



Galileo Galilei, de Brecht. Cortesía grupo de teatro callejero La Runfla.

creciendo les impuso la tarea de construir una red. Un instrumento más para la conmemoración, un nuevo mecanismo de la memoria para restañar el cuerpo social frente a la degradación devastadora. Los barrios, con sus viejos y nuevos inmigrantes, con sus héroes locales, sus luchas, sus derrotas y alegrías, fueron testigos de esta explosión festiva: Los Argerichos, El Teatral Barracas, Res o no Res, Boedo Antiguo, Alma Mate, Matemurga, entre muchos otros grupos, entrelazan sus obras, tejiéndolas al calor de las charlas interminables en derredor del ritual del mate, en una rara mixtura de lo que fue y pudo haber

y la tristeza contenida hallaron su contención en Patricios Unidos de Pie, nombre que marca el deseo de no desaparecer, de escapar al cruel destino de localidad fantasma al que el tren la abandonó al galope de políticas de entrega del patrimonio nacional. La obra puebla de risas, voces y personajes reconocibles la vieja estación, ahora convertida en un escenario gigante. Es un grito por afirmarse como comunidad, pero no un grito congelado a la espera de lo que no vendrá; es un llamado a un futuro por construir, con una lógica que abandona el "sálvese quien pueda" y se muestra afecta al compartir. Cada vecino que



## TEATRO ARGENTINO CONTEMPORÁNEO

participa es mucho más que un individuo, es una parte de un todo macerado al calor de la vida celebrada, de los silencios superados.

Desde el 2 de octubre de 2008 y por cuatro semanas, el teatro comunitario reunió a miles de personas que, muchas por primera vez, se acercaban a una función de teatro. Catalinas propuso *Venimos de muy lejos* y *El fulgor argentino*; *Fuentevacuna* estuvo a cargo de Res o no Res, reunión imposible de Lope de Vega y los frigoríficos de Mataderos. *Las ruinas de Pompeya* por el Grupo de Teatro Comunitario de este barrio; *Escenas de la vida hospitalaria* de Los Argerichos, por citar algunas de las ofertas de la nutrida programación. El arte como práctica transformadora tuvo su gran fiesta; pero como esa transformación tiene sentido si es continua, el año 2009 halló a cada grupo con estrenos y diferentes productos artísticos, con esa sed de que cada comunidad sea consciente de su presente y que opere estéticamente sobre él con espíritu crítico.

Noviembre del año en curso es el turno del Quinto Encuentro Nacional de Teatro Callejero, a realizarse en Parque Avellaneda, Ciudad de Buenos Aires. El objetivo está puesto en el intercambio por parte de los grupos participantes de su visión sobre las formas de producción, técnicas de abordaje del espectáculo y de la misma dinámica interna que los sostiene. Como vimos, es una característica en este tipo de lenguaje teatral la formación de redes. Existe una fuerte comunicación a nivel nacional y la mira está puesta en extenderla formalmente a toda Latinoamérica.

Este teatro callejero está integrado por actores, directores y realizadores reunidos en *colectivo*, con una fuerte pertenencia en la comunidad, que decidieron vivir profesionalmente bajo un código estético marcado por el ámbito de acción. Alejados de criterios de autoridad sustentados en la escolástica burguesa, diferentes teatristas comenzaron a problematizar categorías teóricas conceptualizadas como puntos de referencia unívoca y monolítica. Esa búsqueda entendida como más importante que las respuestas ocasionales a las que se arribe fue el motor de aquellos que, superando estrechas y repetitivas miradas, eligieron un sendero que exige ópticas profundas y revisión constante. Uno de estos hombres de teatro,



▼ *De chacras, tambo y glorietas*, de Julio Diaco. Cortesía grupo de teatro callejero La Runfla.



▼ *¡Ay bufón! Nadie está exento de la fiebre*, versión callejera de Rey Lear. Cortesía grupo de teatro callejero La Runfla.

fue Héctor Alvarellos, que decidió investigar el teatro en espacios abiertos, indagando sobre las poéticas particulares del mismo desde 1983. El grupo La Runfla nació en 1995 y desde entonces profundizan su mirada sobre un teatro de "arte para todos", sin por ello perder calidad. Conciben al teatro como un espacio lúdico pero al mismo tiempo capaz de modificar el estado de las cosas. Sin caer en pueriles didactismos, luchan por aunar las bondades estéticas con el compromiso ideológico.

Hay disenso en la posición recusadora del teatro de calle al cuestionar las prácticas institucionales tradicionalmente reguladas por una política unidireccional proveniente del eje del poder. Se trata de una posición alternativa que choca con los criterios que dominan en los reductos manejados por el pensamiento hegemónico. Este lenguaje es liberador y promueve la reflexión de sectores de la sociedad sobre las posibilidades ciertas de tensionar los códigos culturales privilegiados. Es un actor con exigencias distintas a las que debe satisfacer a través de un entrenamiento singular de su cuerpo y voz. Se implementan cursos intensos para cubrir estas demandas. El suburbio de un sistema teatral, la sala proyectada en la ruta del transeúnte, el público que deberá ser convertido en espectador, la potencia del *convivio* impensado. El 18 de noviembre es la cita, la renovación de la liturgia callejera. A ella acudirán grupos de reconocida trayectoria, como el Grupo Baldío Teatro, con su espectáculo *A río revuelto*, o el mismo La Runfla, con *Galileo Galilei*. De Mendoza llegará La Rueda de los Deseos con

*Fabuladores* y de Santa Fe se arrimará al altar pagano La Tramoya con *¿Dónde está Milena?* Mesas de discusión teórica, trueques y foros de debate tendrán su lugar. Y la horizontalidad presente, el respeto por la opinión del otro. Criterios que replantean criterios, discusiones sobre el teatro callejero como herramienta política, sobre la relación entre espacio público y su vínculo con este lenguaje.

Con recorridos disímiles, decenas de colectivos se manifiestan a través del teatro en espacios abiertos. Y en esta heterogeneidad también yace la riqueza. Como expresan los miembros de La Runfla en su blog: "En la calle el actor se desmitifica pero también se agiganta, se encuentra en su más puro origen, ya que el teatro nació con él, en el espacio abierto".

En Argentina, donde su Capital entrega cerca de doscientos espectáculos de poéticas diferentes en un fin de semana, hay otras formas de producción teatral que reclama visibilidad. Un teatro que ocupa los no lugares del tránsito, que se aferra a la comunidad de la cual nace y se nutre, y la que le da sentido a su existencia. Memoria, discursos en vías de ser interpelados, teatro con ecos festivos, los rituales del encuentro, coexistiendo y apenas recorriendo los metros iniciales de una ruta de límites desconocidos. ○

CARLOS FOS. Doctor por la UNAM y la Universidad de San Marcos, es director del Centro de Documentación del Complejo Teatral de Buenos Aires, así como autor de numerosos trabajos sobre teatro y anarquismo. Presidente de la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral.



Que cómodas butacas

El sonido es maravilloso

Es impresionante la manera  
en que cambian los escenarios

Los telones y cortinas  
se ven muy bonitos

La iluminación  
es sorprendente

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

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



**TELETEC**

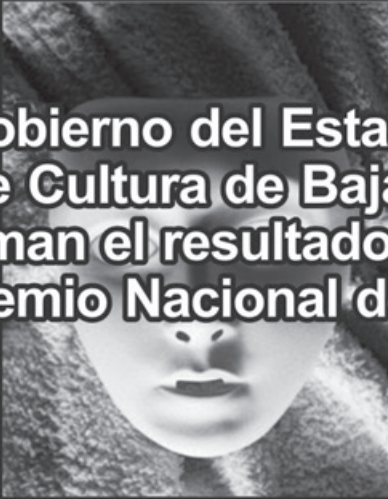
Av. Central # 5 Mz 30 Lt 11, Col. Alce Blanco  
CP 53370, Naucalpan, Estado de México  
tel. (55) 5000 9400, fax (55) 5000 9401

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



**GobBC**  
GOBIERNO DEL ESTADO

INSTITUTO DE CULTURA DE BAJA CALIFORNIA



## Gobierno del Estado Instituto de Cultura de Baja California Informan el resultado de la Convocatoria al Premio Nacional de Dramaturgia 2009

El Premio Nacional de Dramaturgia es auspiciado por el Gobierno del Estado de Baja California a través del Instituto de Cultura de Baja California y por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes a través del Instituto Nacional de Bellas Artes. La convocatoria se dirige a todos los escritores mexicanos y extranjeros residentes en la República Mexicana, quienes someten a concurso una obra de teatro inédita, en español, que no haya sido representada. El tema de la obra y el número de actos serán libres, siempre y cuando alcance un mínimo de 50 minutos de representación efectiva.

**PREMIO NACIONAL DE DRAMATURGIA 2009**  
GANADOR (Premio único de \$150,000.00 pesos)  
Obra: CUERDAS  
Autor: BÁRBARA COLIO

**MENCIONES HONORÍFICAS**  
Obra: MEMORAMA  
Autor: Mario García Cantú

Obra: TIMBOCTOU  
Autor: Alejandro Ricaño

Obra: RATAS DE BASURERO  
Autor: Óscar Martínez Vélez

El jurado fue integrado por Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio, Miguel Sabido y Gonzalo Valdés Medellín, quienes determinaron que la obra ganadora "se separa de las demás por su buena factura".



Diciembre de 2009





UN ADIÓS PARA UNA GRAN ACTRIZ

## ROSA AMELIA MARTÍNEZ

Elba Cortez

Hereditaria de la última generación de jóvenes apasionados con lo político y lo social, parte de esa horda de revoltosos soñadores que militaban con el partido socialista a la par que promovían huelgas en las universidades, cuando el 68 todavía era escorzo y bandera, vegetariana por décadas, yogui y miembro por mucho tiempo de la Gran Fraternidad Universal, pero convertida a cristiana en sus últimos momentos, madre de dos bellas adolescentes, teatrera apasionada y vehementemente entregada a la actuación desde esta desértica esquina del país, así fue Rosa Amelia Martínez: una loca por el teatro.

La conocí en los albores de los noventa, en el Taller Universitario de Teatro de Mexicali, dirigido por Ángel Norzagaray. Ya para entonces ella era una veterana de la escena. Estaba recién llegada de Oaxaca, a donde años

atrás partió para estudiar actuación, alentada por Alejandro Bichir (el padre de la dinastía); retornaba ahora a casa, llena de experiencias y tablas.

Su vitalidad y energía pronto me contagiaron. Recuerdo su terquedad y sacrificio en aquellos días para trabajar en la jornada nocturna de una empacadora del lado americano, con las manos llenas de escarcha y las piernas entumecidas por permanecer horas frente a una banda eléctrica seleccionando las mejores piezas, en un desfile interminable de zanahorias congeladas. Un trabajo pesado que le daba la libertad para salir de gira y los billetes verdes que permiten a muchos de los emigrados vivir holgadamente de este lado de la frontera. Era un tiempo en el que, fuera del D. F., no se podía ni pensar en “vivir del teatro”, pero sí “vivir para el teatro”.

La voz del personaje. La desvelaba encontrar los más intrincados pensamientos y sentimientos de ese ser de la escena que ya no se le despegaba aunque el ensayo terminara. “Fíjate lo que dice esta línea, lo que en realidad quiere decir con esas palabras...”, me comentaba encendida. Pero la verdadera luz, la chispa de vida, como si el Hada Azul de Pinocho esparciera sus polvos mágicos, sucedía al abrirse el telón, allí su actuación daba un salto: ante el público, el personaje crecía y Rosa Amelia quedaba atrás para prestar su cuerpo al personaje que ahora se desenvolvía con vida propia, iluminando el escenario. Una verdadera actriz vivencial. La forma, la impostación, el cliché, la salida cómoda por la experiencia de las tablas, no le eran material interesante. Prefería partirse, resquebrajarse, incendiarse por los sentimientos del personaje que le tocaba interpretar.

Y así, fueron entrañables muchas de sus actuaciones, como la Doña en *El velorio de los mangos* (1993), una “ñora” de pueblo que se curaba con copas y canto el dolor de velar a su hijo al pie del árbol de mangos del patio de su casa, y que hacía un dueto maravilloso al lado de Ramón Tamayo, otro que se nos fue temprano; o la Madre Ciega en *Cartas al pie de un árbol* (2001), de la cual Fernando de Ita escribió en el diario *Reforma*: “Lo conmovedor de *Cartas al pie de un árbol* son los personajes: Rosa Amelia Martínez se ha convertido en una actriz memorable, veraz, desafiante”.

En los últimos años, estaba retirada del escenario para dedicarse a conducir a niños y jóvenes por los caminos de la actuación. Preparaba un montaje sobre *Momo* pero, al igual que los hombres grises, esos misteriosos ladrones de esta novela de Michael Ende, el cáncer le robó su tiempo en la escena y en la vida. Murió el 2 de noviembre de 2009, a los 54 años de edad, de los cuales, más de 30 los dedicó a dar luz y brillo a los escenarios de Baja California y a todos aquellos otros en los que se presentó.

Para quienes fuimos afortunados de conocerla, trabajar con ella en el escenario nos transmitió algo de ese radiante amor por el teatro que siempre alumbró su vida. Adiós Rosa, Rosita, Roscamelia; en tu viaje después de la caída del telón... *mucha mierda!* ○

ELBA CORTÉZ. Dramaturga bajacaliforniana.

Foto 1: *La dama duende*, de Pedro Calderón de la Barca, dir. de Alejandro Velis. De izq. a der.: Terezina Vital y Rosa Amelia Martínez (2002). Archivo personal de Terezina Vital.

Foto 2: *El velorio de los mangos*, de y dir. Ángel Norzagaray. De izq. a der.: Rosa Amelia Martínez, Elba Cortez y Heriberto Norzagaray (1993). Archivo personal de Elba Cortez.



En ese taller compartimos el escenario por casi cinco años, y aún ahora me asombra recordar cómo iba tejiendo la vida de sus personajes. Con el texto en la mano, realizaba las primeras lecturas a traspies, como un ciego que intenta abrirse paso en un espacio desconocido, para después, ya en los ensayos, ir descubriendo la silueta de las sombras, revelando el caminar, esbozando

“Todo sentimiento es totalmente intraducible, expresarlo es traicionarlo, pero tratar de explicarlo es quedarse en el disimulo”. Esto que Antonin Artaud decía me viene muy bien ahora que busco expresar en letras las sensaciones que me provoca la partida de Rosa Amelia Martínez.

Primero, creo que sobran las palabras para tratar de describir al ser humano dotado de gran sensibilidad que se desbordaba en la parte creativa de esta gran artista; segundo, porque quienes tuvimos la oportunidad de conocerla, de trabajar con ella, de volvernos sus amigos, de aprender de ella, sabemos que era una de las mejores actrices que ha dado Baja California y que su partida ha dejado un gran vacío, pero también una profunda huella.

Había algo emblemático en esta mujer de carácter fuerte, pero eternamente niña. Impregnaba el aire con su belleza cada vez que pisaba un escenario. Por más de 30 años dejó asombrado y maravillado al público con su ingenio, su talento nato, su capacidad creadora. Era entregada, arrebatada, odiosa y apasionante.

Recuerdo una ocasión, mientras dábamos función de *La balada de Miguel Chivo*, de Ángel Norzagaray, en que al salir de una escena que compartamos, con rumbo al camerino, recibí tremenda patada seguida de una voz contenida que me decía: “¿Por qué chingados no me empujaste más para despertar? °Eran tres veces!”, y yo, estupefacto, sorprendido y sobándome todavía el culo, le dije: “°Rosa... lo hice!” No recibí respuesta, sólo alcancé a ver una sombra que se escurría entre bambalinas, al tiempo que se perdían en la oscuridad sus encabronados murmullos tras el cerrar de la puerta de su camerino.

Sólo se nos adelantó en el camino, y quiso hacerlo también con notoriedad, en uno de los días más celebres de nuestro país, se peló con la calaca pelándonos los dientes. Creo que el espacio y el tiempo son indefinidos, y alguien quizá, en otro tiempo y en otro espacio, necesitaba más de sus talentos.

**RICARDO GÓMEZ**  
Actor, director y productor

En una ocasión, trabajando con el maestro y director Alejandro Velis, montamos en tres semanas *La dama duende*, un trabajo que quedó hermoso. Al comenzar el montaje, el maestro le pidió a Rosa Amelia quitar un monólogo de su texto, mismo que, en la tercera semana, ya rumbo al estreno, Velis quiso recordar en voz de la actriz. Rosa Amelia, no dudó un momento, dueña de sí misma, dijo el monólogo completo, algo que otra actriz quizá ni siquiera hubiera podido hacer en partes.

Fue una excelente teatrera, actriz y pedagoga; mi maestra, mi amiga. Siempre preocupada por el quehacer teatral y por formar teatreros en Baja California. Fue por ella que el teatro me atrapó, por ella estoy en esto. La extrañaré, pero sé que andará con Baco.

Ya van tres que se nos van: Arturo Ponce, Ramón Tamayo y ahora Rosa Amelia, estamos en extinción.

**TEREZINA VITAL**  
Actriz y directora del grupo Tutiatro

Actriz de gran experiencia, comprometida siempre con su trabajo, maestra que pedía compromiso total, amiga que te decía las cosas de frente, un ser humano con defectos y virtudes —como todos—, aunque hoy son estas últimas las que quiero recordar. Hasta pronto Rosita...

**ANDRÉS GARCÍA MORENO**  
Actor de Mexicali a Secas

Terca, obstinada, impredecible, necia, perfeccionista, rigurosa, Rosa Amelia Martínez transitó los escenarios de Baja California, de México y del mundo con una entrega y pasión por el arte de la representación pocas veces vista.

Como su director en más de una docena de obras a través de 20 años de relación artística, la gocé y sufrí en sus hallazgos luminosos y en sus ataques de desesperación cuando se le escurría la vida de un personaje llevándose con él la suya propia.

Ahora ya habita el cielo de la ficción cristiana donde, seguramente, compartirá con más pasión el eterno vivir de las personas de la ficción literaria, que con aquellos que, después de un breve tránsito por esta cosa podrida que llamamos Tierra, nos incorporaremos también a ese cielo aséptico tutelado por un barbón suspendido entre nubes. Nada más aborrecible para ella y para sus ataques furiosos de entrega creativa, que esta última imagen desvaída; por ello, quienes fuimos sus compañeros en Mexicali a Secas, después de llorar su partida, mejor la imaginamos habitando escenarios mucho más cálidos que los imaginados por la culpa cristiana. Escenarios cálidos, como cálidos fueron los personajes que creó para la vida de las tablas. °Que su llegada incendie la eternidad!

**ÁNGEL NORZAGARAY**  
Dramaturgo y director de Mexicali a Secas

Rosa Amelia Martínez en *Cartas al pie de un árbol*, de Ángel Norzagaray. Fotografía de Enrique Gorostieta.



## NECROTONO, UN FENÓMENO EXCEPCIONAL

Miguel Sabido



En 1964 fundé la asociación civil Teatro de México para investigar las raíces rituales tradicionales, tanto indígenas prehispánicas cuanto españolas, de las ceremonias mexicanas. La primera actividad fue la puesta en escena del auto sacramental español *El gran teatro del mundo*, de Calderón de la Barca, dentro de la iglesia de San Francisco en Tepotztlán; la segunda, el montaje de una pastorela monumental mía en la que utilicé doce niveles del patio de honor. Los elementos fundamentales: la estructura dramática, personajes y recursos escénicos que se han seguido usando durante 45 años.

Soñaba yo que Teatro de México se convirtiera en una compañía de repertorio con versiones no solamente de La Pastorela sino de El Carnaval, la Pasión, el Cinco de Mayo, etc. Así, pedí a la UNAM que subvencionara un viaje para conocer las compañías de repertorio del mundo. Tuve la fortuna de obtener ese apoyo. Se inició con el Actor's Studio, luego la Royal Shakespeare Company, el Berliner Ensemble, el Piccolo Teatro di Milano, y sin que supiera yo exactamente qué era (estábamos en 1965) el Laboratorio polaco de Jerzy Grotowsky. Cuando llegué y presencié, literalmente aterrado, la puesta en escena de *El príncipe constante*, descubrí hasta qué grado de experimentación sobre el cuerpo del actor había llegado el Laboratorio. Saludé tímidamente a Grotowsky, que me dijo, de manera muy casual, que tenía muchas ganas de ir a México.

Pasaron tres años y mi puesta en escena de *Las tentaciones de María egipciaca* con María Douglas fue escogida por la Olimpiada Cultural de 1968 para representar a la UNAM. Entré en contacto con la organización y así me enteré que venía Grotowsky, con *El príncipe constante*; y los dos hoteles a los que llegaba la compañía estaban uno frente al otro cerca del Monumento a la Madre. Me presenté para saludarlo y me encontré con una edecán muy confusa que nerviosamente me explicó que el señor Grotowsky estaba en un hotel y que en el de enfrente estaba la compañía, que debía haber algún error en alguna parte. Le pregunté y me contestó tranquilamente que así debía

ser: la compañía se hospedaba en un hotel y él en otro. No solamente eso: se dirigía a ellos ceremoniosamente usando el equivalente del usted. Lo acompañé a ver el Foro Isabelino que estaba a media cuadra y, muy a mi pesar, presencié un helado encontronazo entre él y Héctor Azar. Nunca supe por qué, pero el gran beneficiado fui yo, ya que Héctor —que debería ser el anfitrión obligado por llevar el Foro— se hizo cortésmente a un lado. Así que tuve a Grotowsky para mí durante 10 días completos.

Ponía yo por entonces *Pasión y muerte de una monja* con Ofelia Guilmain, Martha Zavaleta y María Amparo Soto, y le pedí que me acompañara a un ensayo. Fue una experiencia asombrosa: nos explicó su técnica de resonadores y logró que Martha llevara la voz hasta el muslo derecho. Lo llevé al Grito. Lo llevé a Garibaldi, donde casi enloqueció con los grupos de mariachis: “Les petites orchestres, les petites orchestres”, exclamaba entusiasmado. Con enorme naturalidad me preguntó cuáles eran las yerbas alucinógenas al saber que mi padre había sido un indígena y que tenía yo primos hermanos que no sabían hablar español. Yo mencioné el ololuhqui, el peyote, los hongos, las amapolas. Apuntó con cuidado el nombre, los lugares donde crecían, etcétera.

Pero lo mejor de esos diez días fueron las pláticas que tuvimos sentados en el Monumento a la Madre después de cenar solos en su hotel. Por entonces yo desarrollaba mi Teoría del Tono y las observaciones que me hizo sobre ella me fueron absolutamente inapreciables. Tengo la deuda con el teatro mexicano de escribir detalladamente aquellos extraordinarios diez días de septiembre de 1968, a unos cuantos días del 2 de octubre.

Por supuesto, devoré la copia en francés que me permitió hacer de *Hacia un teatro pobre* y todo lo que iba apareciendo sobre él. Cuando 10 años después me enteré que dejaba de dirigir, me sentí despojado de algo que nunca supe qué era.

Así, durante más de cuarenta años he seguido con suma atención a los grupos que se dicen alumnos de Grotowsky, no solamente en México, también en la University of

➤ Fotos: *La herencia de Edipo*, basada en los textos clásicos de Sófocles *Edipo rey*, *Edipo en Colono* y *Antígona*. Dirección y dramaturgia: Raúl Valles, con la actuación de Inet Simental y Raúl Valles. © Melissa Baca.

Southern California, de la que soy profesor visitante, así como en Perú, España y Argentina.

Gritos enloquecidos, contracciones espasmódicas cercanas a la epilepsia, desnudos en cada cambio de escena, hasta actos sexuales reales en escena. Y muchas veces me preguntaba yo: ¿qué tendrá que ver todo esto con *Apocalipsis cum figuris* o *Fausto* o *El príncipe constante*?, puestas que tuve el privilegio de conocer en el Laboratorio. ¿Qué diría Jerzy de todas estas deformaciones de lo que él practicaba y predicaba? Respeto por el cuerpo del actor, disciplina férrea en la búsqueda del sistema de resonadores, conocimiento exacto de la función de cada vértebra de la espina, plena certeza de la función de los pulmones y su relación con el diafragma y el aparato fonético del actor.

Así, hace tres meses estuve en Chihuahua con motivo de una muestra regional de teatro. No es el lugar para discutir los problemas del teatro en provincia, pero sí es ocasión de relatar que, de repente, apareció un milagro que estoy absolutamente convencido de que Jerzy hubiera disfrutado enormemente: el grupo de Chihuahua Necrotono.

En una sala de prensa sin escenario, sin iluminación (eran las cinco de la tarde), sin vestuario, sin escenografía, sin cinta de música, sin utilería, inclusive renunciando al único recurso que el laboratorio de Jerzy utilizaba: el ámbito escénico (las mazmorras nazis de *Apocalipsis*, la mesa con invitados reales de *Fausto*, la sala de operaciones de *El príncipe constante*), inclusive sin anécdota, Necrotono logró llevarnos a una verdadera catarsis trágica a las ochenta personas iluminadas por el deslumbrante sol de Chihuahua que entraba por los enormes ventanales.

Enormemente conmovido, les pedí que presentaran un espectáculo en la actual casa de Teatro de México en la estación Hidalgo, a su regreso del Festival Cervantino alternativo donde se presentaron —a las seis de la tarde— en un callejón cualquiera. Sin nada, apenas con un pedazo de tapete sobre el que trabajan, aceptaron y escogieron *La herencia de Edipo*, espectáculo que yo no conocía. Otra vez sin escenografía, sin música, con la iluminación plana del local, y esta vez dos actores solamente: Raúl Valles e Inet. Ambos asumen el papel de dos bardos, de dos “contadores de historias” que habrán de relatarle al público la historia de Edipo y su descendencia. En los 58 minutos que dura la experiencia, van tomando las personalidades de Edipo, Layo, Tiresias, Yocasta, Polinices, Antígona y Creón. Y nos presentan sus trágicas muertes. Al final cantan un lamento por la muerte de todos ellos.

Empecé a ver teatro en México hace más de sesenta años. Y nunca he visto nada que pueda compararse con la labor de estos actores que solamente tienen sus cuerpos para hacer vivir al público una verdadera tragedia.

Necrotono son tres personas: Valles, Inet y Melissa, que utilizan un pedazo de tapete azul y sus cuerpos para conducir al público por los meandros que soñó Jerzy hace cincuenta años en Polonia. Partieron, sí, de las experiencias del laboratorio, pero desde hace seis años trabajan cinco horas diarias en el uso de los resonadores, en la utilización de cada vértebra de la espina, en el valor del movimiento de cada uno de sus músculos. Y en el camino fueron encontrando su propio estilo, su propia manera de hacer —ya no puedo escribir la palabra teatro—, de lograr espectáculos —no: experiencias— de una profundidad y una verdad tan excepcionales que se convierten en acontecimientos curativos. Cuando se inicia el aterrador lamento que culmina *La herencia de Edipo*, los dos “bardos” que nos han conducido por el ciclo trágico se convierten en las más profundas y sinceras plañideras. Plañideras que lloran la muerte de cada uno de los seres amados de la audiencia, y le enseñan cómo llorar a sus muertos.

Parece que exagero, pero doy mi palabra de honor a *Paso de Gato* de que lo que he escrito es cierto punto por punto.

Lo primero que tiene uno que admirar es el certerísimo instinto de Valles para escoger los momentos trágicos del ciclo de Edipo, y sintetizarlos, y lograr una dramaturgia que renuncia totalmente a las peripecias anecdóticas para quedarse solamente con los gritos pavorosos del *tragodoi*.

Lo segundo es la profunda admiración que suscita esta disciplina absolutamente férrea de tres actores en Chihuahua que decidieron dedicar su vida a encontrar la certeza del teatro ritual, y lo lograron, y en Chihuahua.

Lo tercera es que son la prueba viva de que Jerzy tenía razón: lo fundamental en teatro es el actor, pero el actor que se toma en serio a sí mismo y que trabaja en y con el único instrumento que le concedió la naturaleza: su propio cuerpo.

Cito textualmente a Valles: “Se cree que con aprender un texto y dar maromas es suficiente, pero no es así. El teatro que existe no convoca al público porque es tedioso, repetitivo y con actores acartonados, poco arriesgados y poco honestos. Nuestro método está enfocado a que el actor sea capaz de transmitir una verdad, la de su cuerpo en estado de representación a través de su trabajo creativo”.

Lo más notable es que, cuando asombrados promotores extranjeros les han ofrecido residir en Madrid o la Ciudad de México, ellos tímidamente se niegan y dicen muy sencillamente “somos de Chihuahua”.

Chihuahua es tierra de talentos: Siqueiros, Sebastián, Víctor Hugo Rascón y hasta la espléndida Lucha Villa. Ojalá las autoridades culturales chihuahuenses adviertan el enorme potencial de Necrotono. Ayudarles a tener una escuela propia a la que pudieran acudir actores de toda la República y de toda Iberoamérica, hacer una campaña de difusión de su magnífico trabajo, darles el lugar que se merecen, honraría a esas autoridades y al Estado que pagó —¿cuántos millones de pesos?— a la cantante Sarah Brightman para culminar su Festival Cultural.

Necrotono tiene un sitio al que pueden —y ojalá acudan— los actores y las actrices jóvenes mexicanos: <http://necrotono.blogspot.com>

Son un fenómeno casi inexplicable y un ejemplo para respetar. ○

MIGUEL SABIDO. Dramaturgo y director, ha dedicado gran parte de su vida profesional al rescate del teatro tradicional mexicano.





TÚ TIENES  
EL TALENTO  
NOSOTROS  
TE ENSEÑAMOS  
LA HERRAMIENTA  
● último en software  
para diseño gráfico, video  
3D, web y multimedia en general.

www.eduMac.com.mx  
Centro de Artes Digitales

UNA VENTANA  
AL TEATRO  
ANÚNCIATE  
EN PASODEGATO  
REVISTA MEXICANA DE TEATRO

Informes: 56888756 - 56889232  
difusion@pasodegato.com



entra a  
www.pasodegato.com

cartelera Teatral **promociones** videos **material Exclusivo** eventos **convocatorias** down-  
cartelera Teatral **promociones** videos **material Exclusivo** eventos **convocatorias** downloads  
cartelera Teatral **promociones** videos **material Exclusivo** eventos **convocatorias** down-





Accesa:

[dramaturgiamexicana.com](http://dramaturgiamexicana.com)

Universidad de Guadalajara  
Revista literaria  
Invierno 2009

**Luzina 57**

**LOS ANGELES CITY**

RAY BRADBURY  
DAVID SAINT JOHN  
SUZANNE LUMMIS  
SUSAN STRAIGHT  
WILL ALEXANDER  
B. H. FAIRCHILD  
JAMES ELLROY  
AIMEE BENDER  
PAUL VANGELISTI  
DAVID ULIN  
NINA REVOYR  
DANA GIOIA  
LUIS RODRÍGUEZ  
WANDA COLEMAN  
RAFAEL CADENAS  
PLÁSTICA DE ED RUSCHA

De venta en Sanborns, FCE, Gandhi, Gonvill, otras librerías y puestos de periódicos



# LOS TRES TIEMPOS DEL VERBO

Fernando de Ita

Como en todo el país, el teatro tiene en el estado de Hidalgo pasado, presente y porvenir en el sentido exacto de la palabra: lo que está por suceder. Acaso esto sea lo más importante para cualquier teatro en tiempos tan inciertos, no para la cultura porque la vida que la provoca no se detiene, pero sí para la producción artística que en México depende del dinero público casi en un cien por ciento.

Los jóvenes que ya tienen en sus manos el porvenir del teatro hidalguense no se detienen a pensar en el pasado, ni siquiera para conocer las dificultades que pasaron sus mayores para abonarles el terreno, que sin ser tan graves como hace 50 años, siguen siendo las que ellos tendrán que vencer para hacer un teatro digno de tal nombre.

En primer lugar, la actividad teatral del estado se sigue concentrando, como en el siglo pasado, en la ciudad de Pachuca, también la única localidad que cuenta con recintos teatrales medianamente equipados. En Tulancingo, Eduardo Hidalgo tiene un pequeño espacio desde 1997 y Anuar Jotar ha hecho teatro en diversos foros, pero no hay un teatro ya no digamos convencional, ni siquiera una caja negra en la segunda ciudad del estado. Por desgracia, la poca gente que tiene en otros puntos del territorio la enfermedad del teatro no ha utilizado los espacios históricos, como el formidable convento de Ixmiquilpan, ni las plazas públicas o las casas antiguas de sus pueblos para hacer teatro. No hablamos pues del teatro del estado de Hidalgo, sino del teatro de la ciudad de Pachuca.

A finales del siglo xx, la Universidad Autónoma del Estado (UAEH) abrió una licenciatura de teatro en Real del Monte. Por fin habría un centro de formación en el estado. Sin embargo, las autoridades universitarias en lugar de tomar el modelo del teatro de la UNAM o el de la Universidad Veracruzana —dos nichos del mejor teatro de arte del país—, llamaron a la actriz Carmen Montejo para que se ocupara de la parte académica y nombraron a una diputada del PRI para dirigir la escuela. Aquel desastre tuvo cierta composición cuando Rubén Ortiz y otros maestros de su talla se ocuparon de la teoría y la práctica, pero el hostigamiento burocrático y la mezquina lucha por el poder terminaron con el

intento. Pese a todo, han salido de ahí actrices y actores que ya están ocupando un lugar en el escenario, y bosquejos de directores que están por hacer el teatro del porvenir.

Para que no les ocurra lo que a otras generaciones que, luego de años, lustros, décadas de nadar contra la corriente han desistido del hacer teatro, lo esencial no es conseguir las becas que ofrece el Consejo Estatal para la Cultura y las Artes, ni los modestos apoyos de producción que brinda esa misma instancia, lo primordial es conseguir un público. ¿Cómo se logra esta hazaña? En principio, haciendo teatro para la gente, no para sí mismos ni para la gente de teatro. Como los chavos ignoran hasta lo que pasó ayer en la historia del teatro, no consideran que en la edad Griega, el Renacimiento, la Ilustración, el romanticismo, la vanguardia, el teatro se hizo gracias a los poderosos, es cierto, pero para la gente común, para el espectador medio, para el público de la calle. Sin él la literatura dramática y la invención escénica sería solamente material de bibliotecas y de cubículos.

Una de las características de la juventud es el rechazo de todo aquel y todo aquello que se interponga entre él y su ansiedad de vida. Generalmente no sabe aún lo que quiere pero sí sabe lo que no quiere. Digamos que le repulsa la forma de vida de sus padres, la disciplina escolar, las reglas de la convivencia social. La obra de este joven iracundo será entonces un escupitajo a la tradición, la familia, la sociedad. Pero no se puede escupir en el teatro como en la vida real. Eso sería naturalismo, el género que odian los jóvenes. Para escupir en el teatro hay que escribir como Büchner, Schiller, Wedekind, Jarry, Ionesco, Beckett, es decir: tener genio. En el arte no basta la ira, el des-

contento, la inconformidad. Tampoco basta el talento, el don, la gracia. Hay que aprender el oficio de escribir, pintar, danzar, tocar un instrumento, hacer teatro. Todo oficio tiene una técnica y la técnica se aprende porque no llega con la inspiración. Tenemos jóvenes inspirados pero sin la técnica, sin el oficio para escupir en el escenario. Jóvenes tan azotados existencialmente hablando que no les pasa por la mente que la risa, la burla, la sátira, el escarnio es un arma acaso más poderosa que el drama y la tragedia para tocar al público.

La obra más disfrutable que he visto en el 2009 es una comedia ordinaria del joven dramaturgo xalapeño Alejandro Ricaño, quien en *Más pequeño que el Guggenheim* se burla de sí mismo y de sus cuates que quieren, pero no pueden, hacer una obra de teatro. Es una obra sobre la gente de teatro, pero no para la gente de teatro. Por eso la gente la disfruta tanto; por eso tiene público, porque no es una obra, como la de tantos chavos, que se queda encerrada en el escenario. Es una comedia que sale a la calle y triunfa con la gente común sin dar concesiones. Porque está bien escrita, con oficio, con entendimiento de la técnica del teatro.

Toda gente de teatro quiere tener un teatro para hacer teatro. El problema es que muchas veces lo tiene y no sabe qué hacer. Lo mismo pasa con las becas. En lugar de aprovechar ese apoyo para leer, para ver teatro, para empapar-se en el tema que se quiere tratar, para indagar quién y cómo lo ha tratado, para ponerse al día con las nuevas tendencias, los nuevos lenguajes, para hacer un borrador, luego otro, luego otro, hasta llegar cerca del objetivo, escriben o montan la obra el último mes de la misma manera que la habrían escrito o montado sin beca.

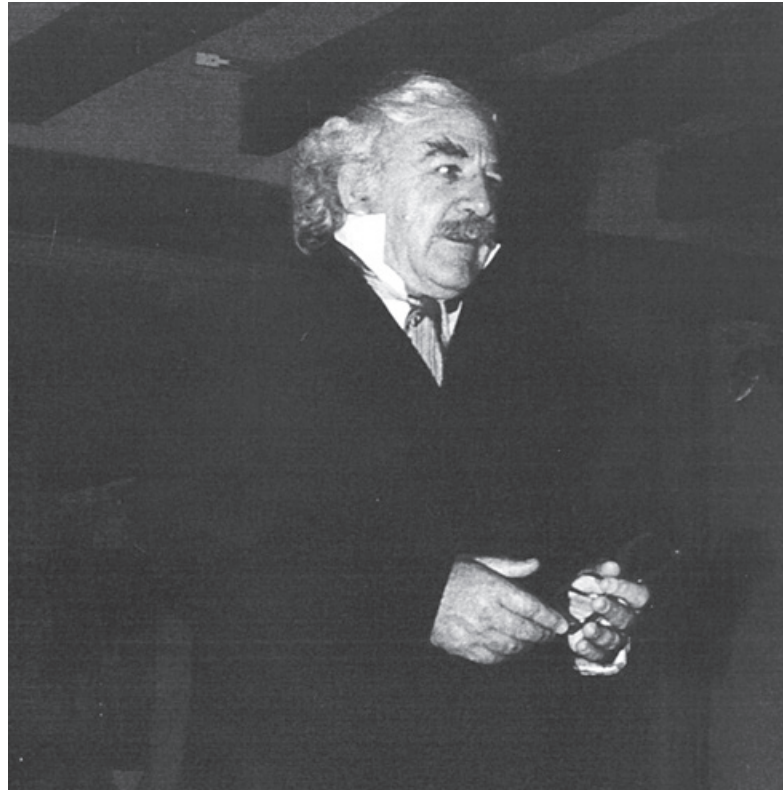
Sé que los apoyos que dan las instituciones estatales son mínimos, pero el teatro en Hidalgo se hizo sin teatros, sin becas, sin apoyos de formación, de producción, de difusión. Por el puro deseo, por la pura necesidad de hacer teatro. Ahora que hay teatros —al menos en Pachuca—, licenciatura de teatro, becas, apoyos para producción, difusión y temporadas —por breves y modestos que sean—, debería haber mejor teatro que ayer. Y aún no lo miro. ○

FERNANDO DE ITA. Hombre de teatro.

*Cualquiera que duele y nada*, de Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio, con la dir. de Alma Griselda Hernández, presentada en el Teatro Guillermo Romo de Vivar de Pachuca. © Roberto Hernández.

# MERECIDO HOMENAJE A DON WILLY ALDRETE

Adán Ahbenamar Delgado Santillán



El maestro Willy Aldrete. Foto proporcionada por el autor.

Guillermo “Willy” Aldrete nace en Guadalajara en el año 1931. Arquitecto de profesión y teatrero de corazón, cuenta con una importante trayectoria en las artes escénicas de Jalisco, pues ha sido director, actor, escenógrafo y promotor cultural. Su primer acercamiento a las artes escénicas fue cuando era un niño ya que, para celebrar el cumpleaños de su abuela, una tía suya solía organizar una representación para esa fecha y participaba como actor, lo que despertó su gusto por el teatro y lo hizo consciente de la unión familiar que se daba con esta actividad.

Don Willy, como se le conoce, se convirtió en pieza fundamental del teatro en Jalisco. Gracias a su labor en la gestión cultural, se iniciaron en el estado los festivales de teatro, logrando así el acercamiento de los trabajos locales con el quehacer nacional.

Fue el primer director de la compañía estatal de teatro, con el montaje *Casa de muñecas*. Más tarde formó su propio grupo, representando casi todos los géneros literarios. Consciente de la importancia de la enseñanza teatral, el maestro ha formado a varias generaciones de actores —yo entre ellos—, a quienes ha transmitido que “actuar es cosa seria y no una payasada”, como él mismo dice. Así expresa su profundo interés en este ámbito, ya que en la formación actoral se debe tener mucho cuidado y tacto, pues se trabaja con personas, con sus emociones y su cuerpo, respecto a lo cual comenta “si no se pone atención en lo que se hace, se puede desvirtuar a la persona y perderla”.

Él mismo, haciendo una comparación entre la arquitectura y el teatro, dice: “uno debe ser muy consciente de hacer una obra bien hecha o un edificio, ya que si no lo tienes bien cimentado, se te cae; en este caso los ladrillos son los actores y hay que manejarlos con sumo cuidado para no desviar el resultado y que no sea catastrófico”.

Es un ser humano sencillo, y un hombre con gran tranquilidad, que transmite paz, abierto cordial y a través de esto logra transmitir conceptos y enseñanzas sin recurrir a términos rebuscados.

Se declara encantado por la comedia, la cual le gusta montar: “La reacción del público al reírse me llena de satisfacción, con esto se genera una energía que el actor recibe y retransmite con más fuerza, dándose una guerra de emociones que, si es bien manejada, se agradece”.

Actualmente, realiza investigación teatral y está haciendo un libro sobre los resultados de ésta.

El teatro de Jalisco no sería lo que es sin el impulso de don Willy. Por tan loable trabajo, este noviembre recibió un merecido homenaje por parte de la Secretaría de Cultura del Gobierno del estado de Jalisco y de la Universidad de Guadalajara, reuniendo a varias generaciones de actores y directores para dicho evento.

Felicidades y gracias don Willy Aldrete, el hombre teatro. ○

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.



## BABELES DE LOS AÑOS SESENTA O DE CÓMO LAS RUPTURAS SE VOLVIERON COSTUMBRES

Francisco Sifuentes

ALFRED JARRY, uno de sus personajes dice:  
"Mierda!".

SAMUEL BECKETT, dos de sus personajes diá-  
logan:

1. (*Con angustia:*) ¿Me ves?
2. (*Con hastío:*) Sí te veo...
1. (*Con asombro:*) °Entonces existo!

Los mismos, más tarde:

1. ¿Sufres?
2. (*Indiferente:*) °Sí...!
1. °Entonces existes!

Ionesco, responde a una pregunta: (preci-  
sando) °Yo soy antiabsurdo! °Absurda la vida!

Ante este lenguaje abismal, el teatro ya no  
fue el mismo. Este nuevo lenguaje nos con-  
dujo a las sombras de la nueva dramaturgia.  
(Primera Babel.)

Hablan dos actores:

1. °Stanislavsky ya está muerto! °La "viven-  
cia" ya no existe!
2. °Viva el distanciamiento... demos lugar  
a la razón! (Segunda Babel.)

Un director ante cuatro o cinco alumnos:  
°Ya sólo existen en el teatro absoluto tres te-  
sis!: Grotowsky y el teatro pobre; Eugenio  
Barba y las "nuevas fuentes", y Peter Brook  
y "el espacio vacío"... Con estas tres "tesis"  
convertidas en "dogmas" o "doctrinas", se  
llegaba a la luz de la "cueva platónica" y con  
ella se arribaba a los tiempos teatrales del sa-  
ber teatral. (Tercera Babel.)

En la odisea del teatro se difuminaban las  
verdades absolutas de las tres babeles. Es de-  
cir, nos confinábamos en la confusión de un  
telúrico paradigma.

¿Cómo llegó a crearse ese maniqueísmo  
en las tribus teatrales en ese colapso cultural  
de los años sesenta?

Carlos Giménez, director de teatro vene-  
zolano, daba respuesta a una pregunta en una  
entrevista en el suplemento cultural del periódico  
*Excélsior*:

*Pregunta: ¿Qué piensa del teatro mexicano?*

➤ Samuel Beckett.



Respuesta: No le veo rumbos ni objetivos específicos con claridad; lo que sí veo es que existen grupos en los cuales los actores siguen con devota actitud a su director, y éste al frente de ellos se conduce con un divismo de gran *vedette*, con egolatría absoluta, proclamando su “verdad única” sobre una gran pasarela, con cuyas actitudes se enrarece una imposible cultura teatral en México...

Todos estos aconteceres enrarecían en su conjunto las reflexiones sobre el teatro mexicano en los coloquios y debates que de pronto se convertían en “asambleas” de lenguajes plagados de furiosas descalificaciones, que hacían germinar bizantinas incertidumbres, confundiendo en el desgaste y la depresiva angustia a generaciones de latentes talentos actorales —en esos tiempos se carecía de escuelas o talleres, no existían recintos donde pudiesen adquirir una formación teatral.

Estos viejos paradigmas crearon “generaciones perdidas” de talentosos jóvenes, esos hechos no deben aparecer, pues se han diseñado programas que nunca llegan a realizarse, porque de pronto surge “otro” proyecto

En los inicios de este siglo XXI, hay peligro de otra Babel, la debilidad textual de cierta dramaturgia posee un hueco peligroso: violentos, ebrios lenguajes procaces, escatológicos, recargados de perversos escarnios y libertinas carnicerías sexuales carentes de toda imaginación creadora.

que descalifica al “otro”, llegando al final a intentos fallidos.

Es posible generar y crear políticas teatrales de corto, mediano y largo alcance, para con ello dar firmeza a la profesionalización de los componentes del arte teatral. Así se integra un teatro inmerso en la contextualidad de la sociedad.

Nos decía hace tiempo el maestro Héctor Azar que el director teatral “ideal” es aquel que logra integrar un grupo actoral que tenga como base objetivos precisos, y con ello la formación de un público asiduo al teatro en su comunidad.

En los inicios de este siglo XXI, hay peligro de otra Babel, la debilidad textual de cierta dramaturgia posee un hueco peligroso: violentos, ebrios lenguajes procaces, escatológicos, recargados de perversos escarnios y libertinas carnicerías sexuales carentes de toda

imaginación creadora. Es una diarrea de inútiles puestas en escena. No nos bañamos de pureza pero hay textos que apestan.

No ignoremos textos atados a todos los siglos, que poseen perdurables lenguajes eternos con “verdades universales”, no absolutas, que no es lo mismo; las verdades eternas iluminan al ser, extienden los rumbos y acertijos humanos del deber ser.

Jean Paul Sartre expuso una teoría filosófica del teatro universal: un teatro de situaciones. Ponernos en situación: °sí!, pero, sobre todo, °estar en situación para así derrumbar todo “muro de Babel!” ○

---

FRANCISCO SIFUENTES. Director y dramaturgo, además de catedrático de la Facultad de Artes Escénicas de la UANL, fue alumno de Lola Bravo e integró diferentes grupos teatrales en Nuevo León en el seno de esta universidad. Tiene una trayectoria de más de cuarenta años en los escenarios.



Eugenio Barba, en el VI Festival Internacional de Teatro de Calle de Zacatecas (2007). © Eduardo Lizalde Farías.



GRUPO TEATRAL TEHUANTEPEC

## EXCÉNTRICO IMAGINARIO DEL SUR, MIRADA A LO UNIVERSAL

Edgar Chías

Consciente de no poder eludir la invención acomodaticia y el yerro —¿cuál es el destino de toda reconstrucción si no fallar en el intento de rehacer aquello que se ha visto, produciendo otra cosa?—, renuncio a la posibilidad de la verdad y me propongo simplemente explicar la forma en que aparecen, a la mirada de un espectador del centro, las virtudes y el trabajo de una de las compañías teatrales más singulares e interesantes del país: Grupo Teatral Tehuantepec, dirigida por Marco Pétriz, quien es sin duda una fuerza de la naturaleza, si cabe decirlo así —permítaseme por lo mismo adjudicarle pureza, bríos y facultades mágicas que lo distinguen en la cerrada amplitud, de nuestra escena contemporánea.

Una vez, no hace mucho, Marco Pétriz contó, en medio de un desayuno, ante un puñado de curiosos escuchas, dueño de una honestidad y contundencia envidiables, cómo es que emprende sus proyectos escénicos. Lo primero es la imagen, confiesa. Imagen de un acontecimiento que aparece a los ojos, digamos, una tarde de domingo frente a la iglesia —cualquier iglesia enterrada en algún pequeño pueblo del Istmo—. Por ejemplo, *de la nada* un hombre corre a su auto, lo aborda, lo arranca velozmente obligando a que rechinen los neumáticos sobre la tierra suelta y el empedrado. Se aleja como el demonio para perderse en la distancia al doblar una esquina. Así comenzó todo en una de sus más recientes producciones, *Fatalidad*, que pudo apreciarse en el marco de la XXX Muestra Nacional de Teatro.

Lo demás es la coautoría con los actores y la aparente simpleza del método: la reconstrucción deductivo-imaginaria del hecho a partir de la acción. No hay trabajo fabular —la organización del *cuéntito* a contar ocupa un lugar secundario— si antes no hay indagaciones dinámicas en el espacio. Y una especulación asertiva que va eliminando las posibilidades simples o erráticas de lo que pudo dar origen o impulso a la imagen primordial.

Pétriz, antes que narrar, concibe la posibilidad del teatro en la producción de relaciones rítmicas de actores que habitan y construyen una espacialidad disolvente, en tanto que anula la posibilidad de las dos zonas diferenciales de nuestra tradición: la del que hace y la del que mira. Propone, pues, una danza conjunta, un convivio directo que no niega ni oculta al que mira, sino que lo integra como un componente más de los acontecimientos, como un testigo dinámico, como frontera y límite de la acción misma, activándolo sutil pero inevitablemente si de participar se trata. El espectador-casa —provocador binomio de su poética integral e integradora— cobija y da sentido a los hechos solitarios que se desenvuelven en las microfábulas de Pétriz. El espectador-casa es entonces memoria viva, cómplice y testigo, poseedor de los secretos de la intimidad desgarrada que exhiben, como una herida abierta, las historias tehuanas de nuestro director.

Pétriz propone una situación mínima a sus actores, quienes exploran a partir de criterios compositivos que sugieren a primera vista un trabajo coreográfico como principio ordenador. Tengo la im-

Este teatro está hecho a mano, laboriosa y amorosamente a mano. Historia mínima, máxima capacidad expresiva del actor, y un espacio no teatral hacen posible el milagro del teatro en Pétriz.



presión de que tematiza sus indagaciones: los celos, el desencuentro, el engaño y la venganza son algunas de las líneas que permiten ir tejiendo las relaciones personales entre los actores y el espacio. Vectores temáticos sencillos y el imaginario regional son sus fuentes. La dramaturgia sucede de forma simultánea con el trabajo de ensayo y puesta en escena. Este teatro está hecho a mano, laboriosa y amorosamente a mano. Historia mínima, máxima capacidad expresiva del actor, y un espacio no teatral hacen posible el milagro del teatro en Pétriz.

Un teatro liminal, que no justifica su existencia al tratar de mirarse de frente con la vanguardia fuera de su contexto, sino que gracias a su contexto, a la necesidad de establecer un vínculo real y poderoso con sus espectadores, elige los asuntos y formatos de la tradición del teatro popular tanto como de la certeza de que no hay maneras hechas

...el teatro de Pétriz se niega al comercio ambulante de ir adecuándose a los espacios que le impone el mercado. Es el teatro el que manda, no los sistemas programadores y sus esquemas hechos que empobrecen al teatro en virtud de cumplir con sus plazos y presupuestos.

Un teatro que vive para ser visto y que no putea con la ilusoria legitimación del presupuesto.

para el teatro que se sostengan por sí solas si no son revitalizadas a partir del genio y la necesidad del otro, es decir, del que mira y escucha, de la necesidad que éste tiene de mirarse y reconocerse en el teatro.

Digo liminal —o fronterizo, si se quiere— porque el teatro de Pétriz se niega al comercio ambulante de ir adecuándose a los espacios que le impone el mercado. Es el teatro el que manda, no los sistemas programadores y sus esquemas hechos que empobrecen al teatro en virtud de cumplir con sus plazos y presupuestos. Un teatro que vive para ser visto y que no putea con la ilusoria legitimación del presupuesto.

Liminal porque se organiza desde una perspectiva múltiple que amalgama varias fuentes del saber del teatro y no se preocupa de los protocolos literarios o escénicos de las cortes ciudadanas. ¿Qué antes y qué después?, ¿qué da pretexto a qué?, si el texto a la escena o viceversa, son cuestiones ajenas al sistema creador de Pétriz, porque el procedimiento es simultáneo y horizontal, la voz no es única, pero cada una de las voces participantes propone y ofrece desde su lugar

a la confección general del espectáculo. He aquí un coqueteo con otra forma de producción de realidades no piramidal ni caudillera, tan propia de nuestra nación casiquil. Otro sentido político para el teatro.

En desmedro de una expresión tan poderosa y original como la del Grupo Teatral Tehuantepec, se ha dicho que algunos de los asuntos tratados en sus puestas en escena son en cierta medida expresiones melodramáticas de una forma de amor muy conocida. Casi podrían tener razón, si no pasaran por alto la mirada crítica que tienen las obras de Pétriz sobre la violencia de género —persistente bajo los discursos oficiales de la igualdad— y que aparece delatora en *Fatalidad*. Casi podríamos aceptar la crítica que le pide desarrollar fabularmente sus puestas en escena si no pensáramos que Pétriz está en un momento de maduración y de tránsito. Empoderándose de su sistema expresivo, Pétriz se afirma en el dominio de un lenguaje propio para proyectarlo luego en la dimensión poética —que ya ha alcanzado en algunas ocasiones— de lo sencillamente humano, allende las nacionalidades y poéticas dominantes. En este momento Pétriz desplaza o expande sus horizontes imaginarios al abordar problemas muy humanos de tan griegos —los asesinatos pasionales conscientes, aunque sin la estatura nobiliaria de los personajes; la impunidad salvaje quizá sea el toque profundamente local—, suspendiendo de momento la recurrencia a los accesorios y las representaciones autóctonas.

A favor hay que decir que el del Grupo Teatral Tehuantepec es un proyecto completo y ejemplar de autogestión que se ha hecho de un espacio propio. Que forma a sus actores para las necesidades específicas de su poética y que dialoga con un público local que lo sostiene y le da sentido como laboratorio de sus pasiones.

Lo regional existe, la tierra y las costumbres de cada lugar fragmentan y diversifican la realidad que envuelve a los hombres que la nombran. Ésta no es una ni total, así lo entiende Pétriz, quien sin pudor ni complejos pergeña uno de los teatros más genuinos y contundentes —aun en sus espectáculos más tenuous—, que hacen aparecer un México olvidado voluntariamente por los escenarios centrales —no me refiero a los del centro geográfico, sino a todos aquellos que imaginan que el teatro es sólo uno y no se parece a nada sino a sí mismo—, un teatro diverso que existe como una necesidad para su comunidad y para los otros antes que para el creador mismo.

En *Fatalidad* leemos un entorno marginal, no urbano, en el que la ley salvaje de la tradición contradice de facto toda buena intención que supone al día nuestra civilidad con la del mundo. No hay razón capaz de domeñar las pasiones, afirma Pétriz. No hay igualdad posible en la tierra de la impunidad, suscribe. Todavía, la carne y sus impulsos irracionales mandan en la joven república bicentenaria. ¿Así o más vigente? El único problema de Pétriz es, quizá, que no hace su teatro para que sus antropófagos colegas del norte o del centro le perdonen la vida y lo acepten en la tribu del teatro nacional y de sus compañías institucionalizadas que quieren mirar al país mirando del otro lado del charco. ○

EDGAR CHÍAS. Dramaturgo, miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte.

➤ Ambas fotos: *Fatalidad*, de Marco Pétriz y el Grupo Teatral Tehuantepec, XXX Muestra Nacional de Teatro (2009). © Vittorio D'Onofri.





## MENAJE INTONSO DEL DESMANEJE

Víctor Hugo Rodríguez Bécquer

Hay un antecedente en el artificio para edificar una figura superlativa de la imaginación y el talento, se llama Bruno Bert. Si hemos de referirnos a los antecedentes de todo un movimiento, aparentemente circunstancial, que vino y se instaló en una comunidad deseosa de hacer cosas nuevas. El tiempo y la distancia nos remiten a lo que pudo ser sin haber. La Universidad de Zacatecas, en permanente apertura a la multiplicidad de ofertas en materia cultural, abrió sus puertas a la buena ventura de proyectos innovadores. Fueron otras personas, y así lo vivimos, quienes, precursoras, generaron una idea de la que partimos: Ruecas, Cabras, en la memoria de los que trabajamos en ese entonces (hablamos de los ochenta), Susana Frank, Aline Menassé y algunos otros más. Y entre la magia de un Coloquio Internacional de Teatro de Grupo llegaron a Zacatecas los convocados para trastocar la vida cotidiana de la gente, y no lo sabíamos.

Desembarcó en Zacatecas lo inimaginable: entes que hacían yoga en la plaza principal, grupos que había que trasladar a lugares distantes de la ciudad para que meditaran y comulgaran con la naturaleza —alimentados sólo con manzanas— o agrupaciones que deseaban pescar en una fuente. Los disturbios anímicos de la población empezaban a operarse, se fue infectando el ambiente del mismo virus de la ensoñación; ahí se quebrantaron los ánimos y la gente supo, por fin, que algo importante sucedía. Los estragos del no entender surtieron raros efectos: fueron huéspedes deliciosamente locos y promiscuos, alimentados por extraña caridad de cómplices absortos en absoluta tolerancia de sus ocurrencias más increíbles, una población ocupada por no saber si los indigentes artistas eran faquires que llenaban sus estómagos de aire o ni siquiera eso requerían, la gente preocupada por la necesidad de entenderlos. Posteriormente, público y actores fuimos una misma comunidad. Sabíamos que en ese disturbio anímico nos encontrábamos, y la tolerancia y la prudencia aconsejaron que lo mejor era la confraternidad.

Locos en apariencia y lúcidos por conveniencia, nos acomodamos a la circunstancia especial de tolerar la especial figura: ellos son y hay que dejarlos ser, al fin han de ser nuestros y los domeñamos. Pero nuestro destino fue ser como ellos: ensoñadores. Ellos que nos dicen lo que no deseamos, pero que entendemos que alguna vez seremos iguales; ellos, los que vienen a despertarnos. Y la magia surtió su efecto: aquí estamos. Una cuasi generación de técnicos apoyando los ensueños compartidos, y un público deseoso de sorprenderse en cada propuesta. Prácticamente veinte años después se recupera la historia con el plus de la imaginación del maestro Bruno Bert, quien había venido a México a participar en aquel legendario Coloquio de teatro en Zacatecas, su talento y experiencia son una garantía de la exitosa empresa que el Gobierno del Estado se dispuso a iniciar a través del Instituto Zacatecano de Cultura.

En Zacatecas se cuenta una historia antigua en la que un rico hacendado mandó construir un barco (astillero en tierra adentro), y lo hizo botar sobre una carreta que rodaba por las calles sólo para compartir su ensoñación con los habitantes de la ciudad inundada de curiosidad y sorpresa: una embarcación navegando sobre una ca-



rreta por la ciudad de calles empedradas. Pues este tan singular acontecimiento no está tan distante de lo que llegó a convertirse en un momento mágico: la fiesta y el asombro que maravilla a nuestro espíritu gracias a los saltimbanquis que nos han ofrecido su talento durante los ocho años recientes en que los zacatecanos celebramos el Festival Internacional de Teatro de Calle.

Cada asistente guarda para sí una imagen, un destello luminoso, un gesto enfático del mimo, un carrillón de fantasías suspendidas en el aire, un pez enorme navegando nuestras calles, una silueta recortada en la fachada de algún edificio, el festín visual de un Pegaso elevándose por encima de nuestras conciencias terrenales, la fastuosidad de los vestuarios y la complicidad vecinal de los espectadores confirmando y contagiando al que está contigo: “¿Viste, viste...?”, como si la magnitud de la evidencia no debiera ser tan efímera y de esta particular manera —la reconfirmación de los acontecimientos— la hiciera grabar para siempre en la memoria, traduciendo ese asombro en una confraternidad de sorpresas instantáneas que, sin embargo, nos han dejado enorme huella y deseamos que esto no quede ahí, en el suspenso de lo que quizás ya no sea posible volver a disfrutar, y hemos de hacer algo, lo que sea, para que esta magia redentora de la comunión entre la gente y los artistas continúe.

Cierto, el teatro de calle no aglutina sentimientos encontrados, el teatro de calle tiene un lenguaje propio y una técnica diferente, en la diversidad que él mismo pondera está la esencia de persuadir: un viaje aerostático es un anhelo de desplegar las alas y migrar hacia un mundo mejor, lejos de la opresión y la injusticia, lejos, pero muy lejos de un pueblo de sometimiento y miedo.

Quemar libros parece no significar absolutamente nada, hoy en día se incinera a la ciencia contenida en las páginas dedicadas a la enseñanza o se pondera el buen vivir sometiendo a la mujer dictándole el ayuno del conocimiento elemental de sus derechos y demás. El libro: prisma de encuentros no explica nada, es la desventura de no poder registrar con la palabra lo que las acciones significan: imaginación, desasosiego, rictus, color y forma en gesticulaciones del actor y de sus máscaras, en significación de espacios conquistados para incluir al espectador dentro de una dinámica compartida de participación especial y confraternidad plena, quien no lo entienda así está convocado a la contemplación pura y dejar de soslayo lo que las múltiples compañías quisieron decir a los espectadores que sí padecieron el dramatismo y disfrutaron la risa de sus desventuras compartidas con el vecino de una butaca inexistente de una ínsula con puentes de concatenación anímica, con una misma realidad compartida y un mismo sueño. Que así sea.

Particularmente creo que la ortodoxia del hacer escénico tiene mucho que hacer para que no existan fugas y los escapes escénicos se restablezcan con la prontitud que exige nuestra realidad social, pero si no hay, no existe un modelo de recuperación de la audiencia, se deje en santa paz a las nuevas experiencias de llevar a la gente una manera diferente de entender las vicisitudes de la vida. El estereotipo del teatro de cámara aleja al espectador, y la conquista de otros espacios para posibilitar la expresión artística no es, todavía, el vínculo deseable para despertar conciencias; el entretenimiento no es especial preocupación, es, a fin de cuentas el paliativo hacia las masas. Procuremos que los disturbios anímicos redunden en la reflexión de lo que nos pasa. ○

**VÍCTOR HUGO RODRÍGUEZ BÉCQUER.** Coordinador del área de teatro del Instituto Zacatecano de Cultura Ramón López Velarde.



# LA LIBERTAD DEL TEATRO

Abraham Oceransky

Con la propuesta de **un espacio para el teatro** —manejado por artistas, autosuficiente, sin burocracia, con un sentido orgánico y digno; recinto humano y colectivo; los colores, las formas y las texturas suaves; los pisos con niveles escalonados que permiten el tráfico hacia cualquier dirección; una acústica basada en el tambor o caja de resonancia; tres escenarios integrados al cuerpo principal en forma de herradura: teatro italiano, arena o kabuki; con una altura de 8 y la boca escena de 12 metros; aforo de 182 personas—, se nos facilitó un espacio dentro del estacionamiento de Manos Veracruzanas del DIF estatal, asignándonos un rectángulo de 12 x 25 metros.

**De la nada, una imagen, le creí y se volvió real:** he construido un teatro sencillo, con medios rudimentarios, herramientas caseras, arriesgue físico, escasos medios mecánicos y económicos, bajo la presión del clima amenazante. Negras torres y traveses espigados creados con miles de kilos de metal. El diseño se redefinió con el avance y los escollos, los esfuerzos de los operarios y su fe en mi ideal, y tal vez por la oportunidad de hacer un teatro: sé que las ideas creativas benefician a todos.

**Mi sueño:** la edificación de un espacio físico que fuera un instrumento para hacer teatro, no sólo en el sentido literal como local donde presentar espectáculos, pues teatro es lo que acontece dentro, así que habría de ser un espacio con una estructura muy relacionada con las habilidades de los artistas, como la que existe entre un músico y su instrumento, anatómicamente diseñado, obediente a la capacidad y proporciones, un instrumento que mientras fuera construyéndose revelara su propia efigie.

Después de tres meses lo escuché respirar, lo reconocí: mi sueño se manifestó y dijo su nombre: La Libertad.

**La magia y el reto.** En los primeros días la estructura estaba armada, el escenario adquiriría presencia. Una trama de triplay cubría provisionalmente las estructuras de pisos y niveles. No estaban fijas, verificábamos que la madera asentara correctamente y con mínimo error. Por la temperatura extremosa, tapamos temporalmente con plásticos y lonas viejas para sombrear y soportar el calor que nos agobiaba. Los espacios sombreados aminoraban el sopor en los cortos descansos o la comida comunal. Un viento gélido pasó como ráfaga, los techados no reflejaron sombra y la luz solar tornó polarizada. La madera, desplegada, aún sin atornillar, lucía impecable y virginal. Entonces cayeron gotas gordas y tibias. Aisladamente los trabajadores recogían herramienta o trepaban por las torres tratando de habilitar un techo

improvisado, se tiraban cuerdas y se sujetaban con nudos rápidos a las lonas, parecía un buque pirata: uno cargaba tramos de lona rasgada, otro apilaba tablones bajo retazos de plástico unidos con *masking*, y de pronto cesó, no cayó una gota más, y bromeamos sentándonos a comer.

Alguien comentó: “No le cayó agua al chile”. Reímos. Fue como maldición: tronó, llovió y granizó. Las lonas que nos cubrían se precipitaban en enormes cascadas, las que resistieron acunaron cientos de litros de agua. La impotencia al mirar cómo se torcían las traveses bajo el peso descomunal de toneladas de líquido, lonas rasgadas, el estruendo, las torres doblándose, todos empapados sin pensar en guarecernos, rescatando maderas mojadas y torcidas. El triplay, nueve minutos antes, mutó en flexibles superficies que se combaban con su propio peso. Para evitar accidentes retiré a todo mundo. La tromba cesó, dejando un desastre inundado. Recordé esos días de 1985: deslumbrado, ante las grietas en los muros colapsados, asomaban cortinas, cobijas y ropa, era espantoso, ¿cómo era posible que llegaran ahí?, era muy triste. Y así fue esa tarde tras la tormenta, en unos minutos mucho se perdió. Atónitos, todos sentíamos lo mismo: nuestra gran fragilidad.

El exiguo presupuesto se vino abajo. Encontrándome sobregirado, rematé todo lo que podía vender. No claudiqué, decidí conseguir apoyos y/o donativos, que no llegaron. No despedí a mi gente, como tampoco aborté el montaje de *El libro de la selva*. Mi equipo de artistas y técnicos, más de 40 personas y sus familias, se solidarizaron y cobrarían en un futuro; entonces, peso que llegaba, peso que se usó para el teatro. Logré crédito limitado para materiales, reciclé, parché... y al fin estrenamos teatro. Aún nadie ha cobrado, han llegado algunos donativos que dan fe de amistad y compañerismo. Estoy orgulloso, el orgullo es para todos, pues estamos dando un espacio de arte a la comunidad. ○

ABRAHAM OCERANSKY. Dramaturgo y director de escena, tiene también en su haber los siguientes proyectos teatrales: D. F., 1969, atrás del Auditorio Nacional, la carpa *Alicia*; 1970, *El Galeón*; 1979, *Teatro Studio T*, D. F.; Xalapa, 1987, Foro de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana (antiguo edificio); 1989, *Teatro Studio T*, Xalapa; 2007 y 2008, intenta construir el *Teatro Bicentenario* con el Municipio de Xalapa y con ayuda del Programa de Apoyo a la Infraestructura Cultural de los Estados —el municipio se retractó en ambas ocasiones—; en 2009 inaugura *La Libertad*. (Todos fueron proyectos financiados con sus propios recursos excepto el foro de la Universidad Veracruzana.)





GOBIERNO del ESTADO  
2004-2010  
ZACATECAS

# Teatro Fernando Calderón

preparándose para los festejos de los CENTENARIOS

 INSTITUTO  
ZACATECANO  
DE CULTURA  
RAMON  
LOPEZ  
VELARDE



Consejo Nacional  
para la  
Cultura y las Artes





FESTIVAL IBEROAMERICANO DE TEATRO DE BOGOTÁ (FITB) 2010:

## UN ADELANTO DE LO QUE VIENE

Margarita Posada

Durante 12 ediciones, el Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá se ha consolidado como la fiesta cultural más grande de la ciudad. En ella se presenta lo mejor de la escena teatral a nivel mundial y su programación abarca montajes de diferentes continentes, países y géneros, desde teatro callejero y clásico, hasta circo y espectáculos de gran formato. Tal y como lo repetía una y otra vez su fundadora y directora Fanny Mikey, sobre cuya memoria girará esta edición, el Festival es de todos. Por eso su *leitmotiv*, desde ahora y durante todo el 2010, será *Únete a la fiesta, el Festival es tuyo*. Este festival tendrá invitadas más de 70 compañías internacionales de 40 países diferentes, destacando la participación de Cataluña y Baleares como invitados especiales. A continuación, tan sólo algunas de las obras para que se den una idea de la magnitud de esta XII edición del Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá.

### INVITADO DE HONOR

En 2010, la XII edición del Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá tendrá como invitados especiales a Cataluña y las Islas Baleares, por lo que se buscó el apoyo de una

entidad tan prestigiosa y conocedora de la cultura catalana como el Institut Ramon Llull para programar las obras que componen esta muestra del teatro, la danza, el circo y la música que se crean en Cataluña y las Islas Baleares. Entre ellas se encuentran *Molts records per a Ivanov*, una suerte de relectura contemporánea de Chéjov escrita por Albert Tolá y Pep Tosar, y dirigida por este último; *2666*, una puesta en escena basada en la novela del mítico escritor chileno Roberto Bolaño, dirigida por el reconocido director Alex Rigola, y *La pantera imperial*, una obra cuyo protagonista es la música, dirigida e interpretada por el músico y compositor Carles Santos.

Así mismo, estarán presentes los textos de dramaturgos como Josep Pere Peyró, Josep M. Benet i Jornet y Jordi Casanovas a través de lecturas dramatizadas a cargo de actores colombianos, en una especie de intercambio cultural muy interesante que también incluye una gala de poesía en la cual se recitarán los versos de poetas como Josep Carner, Salvador Espriu y Blai Bonet, en la voz de actores consagrados como Vicky Peña y de su propio director, Mario Gas. Vale la pena destacar también la obra de teatro *Cuttlas*, de la compañía

Produccions Essencials, en la cual se fusionan el *bunraku* (o teatro de marionetas japonés), el teatro de sombras y el teatro negro, para que el pistolero más popular del cómic español salte de la tira cómica al teatro. Por si fuera poco, el famoso actor Sergi López nos deleitará con el monólogo teatral *Non solum*, la Compañía Res de Res nos traerá un estreno pensado especialmente para la calle y la cantante Concha Buika llenará nuestros oídos con su indescriptible voz.

### LOS CAPOS DEL TEATRO

Nombres como Peter Brook o Lluís Pasqual son ahora más familiares para el público colombiano gracias al Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá. A pesar de que los directores de teatro suelen estar siempre detrás del telón o pasan desapercibidos, en el gremio hay ciertos tesos que son tan personajes como sus actores y que estarán en el Festival, no sólo presentando sus obras, sino dictando talleres y charlas en el marco de Eventos Especiales del Festival.

Dentro de los personajes más esperados se encuentra Bob Wilson. Este reconocido actor y director de teatro norteamericano viene con la obra *La última cinta de Krapp*, obra nada menos y nada más que escrita por Samuel Beckett, a quien le tomó doce años terminar esta pieza teatral en la que Krapp, interpretado magistralmente por el propio Wilson, cumple setenta años, decide ponerse a escuchar una suerte de archivo sonoro que ha recopilado para registrar anualmente un balance de su vida, y encuentra una cinta que grabó en su cumpleaños número 39. Entonces comienza un reencuentro con el personaje irónico, divertido y egocéntrico que fue en el pasado, en el cual revisa con nostalgia lo que hizo y lo que dejó de hacer. Change Performing Arts de Milán, la compañía con la cual Wilson montó esta obra, se ha caracterizado siempre por trabajar con personajes de su talla, como Peter Greenaway y Philip Glass.

Otra de las grandes personalidades que vendrá, como parte de la muestra de nuestros invitados especiales, Cataluña y Baleares, en alianza con el Instituto Ramon Llull, es Carles Santos. Si alguien merece ser llamado un artista integral, es este pianista y compositor, que además es guionista, actor, gráfico, escul-

➤ *Rain*, obra del Circo Éloize, de Canadá.  
© Valerie Rémise.



Bob Wilson interpretando  
*La última cinta de Krapp*. © Leslie Spinks.



tor, fotógrafo y poeta. Santos presenta *La pantera imperial*, una obra en la que la música es la protagonista central. Los bustos colgantes de Bach se mecen, los pianos recorren el espacio como si tuvieran vida propia, los músicos interpretan piezas clásicas a cuatro manos, un tenor canta cada vez que su cabeza sale del agua, una pianola mecánica expulsa a los actores fuera del escenario, piezas de madera caen ruidosamente sobre el piso y los actores, a manera de *stamp*, llevan el compás de la música con sus cuerpos.

#### OBRAS DE SIEMPRE ADAPTADAS COMO NUNCA

El Festival tendrá adaptaciones muy ingeniosas de obras de autores clásicos. Todo lo que plasmó Kafka sobre ese hombre que amanece convertido en un insecto enorme en su famosa *Metamorfosis* es llevado a las tablas con asombroso ingenio por el actor, mimo y gimnasta Gísli Örn Gardarsson. Dos mundos vistos desde perspectivas diferentes confrontan al espectador a vivir el mundo de Gregorio Samsa en un plano cenital, mientras los demás miembros de su familia actúan en una parte del escenario construida de manera convencional. Esta coproducción entre el Reino Unido e Islandia, dirigida por David Farr y Gísli Örn Gardarsson, cuenta además con la composición musical de Nick Cave y Warren Ellis.

Desde otras latitudes viene una combinación de dos culturas con gran tradición teatral: la griega y la japonesa. ¿Cómo resulta la interpretación de la obra de teatro clásico *Medea* en manos de unas *geishas* de principios de siglo que sirven té en un restaurante? La respuesta la tiene el reconocido director Satoshi Miyagi (miembro del grupo P4, conformado por él y otros tres grandes directores japoneses: Yukikazu Kano, Oriza Hirata y Masahiro Yasuda), que utiliza técnicas de teatro japonesas tradicionales para adaptar clásicos como este de Eurípides, en el que una mujer decide traicionar la confianza de su padre por amor y es traicionada, a su vez, por ese hombre que la abandona luego de que tienen dos hijos. Lo particular de *Ku Na'UKA*, la compañía que montó esta *Medea*, es que representa emociones humanas muy universales, pero con un alto contenido de artes japonesas, como el bunraku, el kabuki y el noh, y con arreglos musicales creados con congos, bongos, djambes y changes.

Y aunque su nombre sea menos conocido que el de otros premios Nobel de literatura, el autor judío norteamericano de origen polaco, Isaac Bashevis Singer, merecedor de dicho galardón en 1978, estará presente a través de la adaptación de una de sus obras, que el Teatro Geshar de Israel ha sabido poner magistralmente en escena. Se trata de *Enemigos: Una historia de amor*. En ella su personaje central, Herman, vive en el epicentro de un torbellino conformado por varios amores, reproches, lujuria y egoísmo, después de perder a su familia en los campos de concentración nazi y rehacer su vida en Conney Island. La existencia atormentada de los personajes de esta historia, originalmente escrita en yiddish e inscrita dentro de las más profundas raíces judías, tiene algo de carácter tan universal, que conmueve a cualquier público sin importar credo ni costumbres.

#### BOCADOS EXQUISITOS

Pero no todo son adaptaciones de obras clásicas. El Festival continúa siendo una combinación perfecta de géneros y propuestas con la dosis justa para cada tipo de público. En el área de danza, tendremos la presencia de Tero Saarinen, un bailarín finlandés que deleitará a los espectadores con la obra *Triple Bill*. Se trata de tres actos de danza contemporánea que representan el nacimiento, la transformación y la muerte. Tero y sus bailarines utilizan todos los recursos de la danza clásica, las artes marciales, el butoh, las danzas orientales y la fuerza y expresividad de la luz, de la música y de las tecnologías multimedia para crear una obra perturbadora por su exhuberancia y gran belleza plástica.

Por si fuera poco, quienes tuvieron la suerte de ver *Nebbia* en el Festival pasado, pueden alegrarse pues Cirque Éloize vuelve, esta vez con *Rain*, una obra que deja en evidencia las destrezas de 11 artistas que recrean un en-

trenamiento en donde juegan a ser cirqueros, y mientras tanto empiezan a tejer toda una red de pasiones inconfesables en la que, por encima de las acrobacias, se sobreponen el lirismo y la poética de esta compañía canadiense que, más que hacer piruetas difícilísimas, genera metáforas con cada uno de sus actos. En *Rain*, como su nombre lo predice, las gotas de agua adquieren un papel protagónico. La fusión de dos cabezas como las de Daniel Finzi, dramaturgo, coreógrafo y clown, y la de Jeannot Painchaud, gran acróbata que hizo parte del famoso Cirque du Soleil, junto con la experiencia de un productor tan reconocido con John Lambert, hacen de este espectáculo un imperdible.

Otra de las obras que de seguro atraerá a familias completas será *Teatro Delusio*. La compañía Familie Flöz de Alemania se encarga de recrear sobre el escenario eso que sucede detrás de bambalinas y que nunca podemos ver. Es una obra al revés, donde los espectadores tienen la perspectiva de un escenario por detrás en el que viven los dramas y frustraciones de tres técnicos que se relacionan de manera dramática y divertida con las cantantes, actrices y bailarines que salen a cantar a un escenario que el verdadero público nunca ve. Sus personajes se valen del teatro gestual detrás de máscaras con inmensas narices y engolados peinados, así como de un humor sencillo, tierno y crudo a la vez.

Esta pequeña muestra refleja la magnitud del XII Festival Iberoamericano de Teatro, que sin duda colmará salas y calles de espectáculos de alto nivel que han sido aplaudidos alrededor del mundo, los cuales los colombianos tendrán la oportunidad de ver y aplaudir del 19 de marzo al 4 de abril de 2010, y desde ya: *Únete a la fiesta, el festival es tuyo.* ●

MARGARITA POSADA. Jefa de prensa del Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá.



**\$20**  
CADA UNO



MÁS DE  
10 PIEZAS  
**\$15**  
CADA UNO

## 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 Olguín **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 diñusos finales de las cosas*, Carlos Enrique Lozano Guerrero
- 9** *Vuélame los sesos*, Juliana Carabál
- 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

POR TAN SOLO  
**\$800**  
LLEVATE  
LA COLECCIÓN COMPLETA

LAS PRÁCTICAS PERFORMATIVAS DE GUILLERMO GÓMEZ PEÑA

# EL CUERPO EN LA REPRESENTACIÓN ESCÉNICA: EL CUERPO FRONTERIZO

Ignacio Escárcega



Esto es teatro libre. El teatro libre es inventado por los actores según lo representan. El teatro libre no ha sido ensayado nunca. Hemos intentado hacer teatro libre. A veces falla. Nada resulta siempre lo mismo.

LIVING THEATRE

Despierto como mexicano en territorio estadounidense, con mi psique mexicana, mi corazón mexicano, y mi cuerpo mexicano, tengo que hacer arte inteligible para audiencias estadounidenses que saben muy poco acerca de mi cultura. Éste es mi dilema diario. Tengo que obligarme a cruzar una frontera, y hay muy poca reciprocidad de la gente del otro lado.

GUILLERMO GÓMEZ PEÑA,  
*Warrior for Gringostroika*

Este trabajo tiene como propósito analizar el cuerpo como territorio político en las prácticas performativas de Guillermo Gómez Peña (Ciudad de México, 1955), partiendo de la noción de cuerpo escénico. Esas prácticas tienen lugar invariablemente alrededor de la idea de *frontera-border*; en ese sentido, el cuerpo mismo se constituye como territorio fronterizo en la obra del artista e investigador. Sus posibilidades como provocador tienen un antecedente significativo: las improvisaciones realizadas años atrás por el Living Theatre.

La noción de cuerpo escénico trasciende la operación del mismo en el espacio teatral formal y en la narrativa de la obra aristotélica, así como la tendencia instaurada por el realismo psicológico, en el siglo XIX, de justificar las acciones de los personajes en sus circunstancias. Se puede entender no como un mediador, sino como un material; sólo se remite a sí mismo, no es la expresión de una idea o una psicología. Según Patrice Pavis, el dualismo de la idea y la expresión se sustituye por el monismo de la producción corporal:

La imagen del cuerpo adquiere forma en el estadio del espejo; comprende la representación mental que se hace el individuo de su cuerpo biológico, libidinal y fantasmal y de su imagen social. Toda utilización escénica del cuerpo del actor implica una toma de conciencia progresiva de la imagen corporal. Al dominar la representación imaginativa de esos gestos, el actor es capaz de utilizarla para describir la situación y la acción escénica de su personaje y anticiparse de este modo, en el movimiento escénico, a la lectura que hará de aquéllas el público.<sup>1</sup>

Al hablar del cuerpo escénico, el poeta francés Antonin Artaud (1896-1948) ya señalaba la tendencia a subordinar la acción como lógica en relación con las circunstancias del personaje. Por el contrario, él plantea la necesidad de inducir al espectador, en todos los sentidos y en todos los niveles de conciencia, a reflexiones profundas, razón por la cual llama a su teatro "metafísica en acción".

Necesariamente, el rol que Artaud le confería al actor en su poética, trastoca la relación lineal texto-representación, pues lo define

<sup>1</sup> Patrice Pavis, *Diccionario del teatro*, trad. de Fernando de Toro, Paidós, Buenos Aires, 1990, p. 112.

➤ *Strange Democracy*: Guillermo Gómez Peña (2007). © Zach Gross.



como “atleta del corazón” y le confiere una musculatura afectiva que corresponde a las localizaciones físicas de los sentimientos. También propone la creencia en una materialidad fluida del alma como indispensable para este oficio, en función de lo cual se puede equiparar con un curandero. La respiración y el pensamiento son otros dos puntos que propone el poeta francés como objeto de estudio, partiendo de la base de que toda emoción tiene una respiración propia, denominando sus tiempos con nombres de la Cábala. “La eficacia del juego solicitada por Artaud tiene que ver con una estricta disciplina física y psíquica que hará del actor una especie de instrumento flexible, capaz de atraer la atención nerviosa del espectador; en otras palabras, será el acólito de un rito.”<sup>2</sup>

Distintos directores e investigadores teatrales han sido considerados, a veces solamente por ellos mismos, como herederos del espíritu artaudiano y como articuladores en la práctica de esas propuestas. Incluso se han establecido campos específicos de conocimiento, como la antropología teatral, que en palabras de uno de sus defensores, Eugenio Barba, se refiere al estudio del comportamiento fisiológico y sociocultural del hombre en una situación de representación.

No obstante, para encuadrar el campo de estudio de este trabajo, resulta importante la ubicación de algunos aspectos del Living Theatre de Julian Beck (1925-1985) y Judith Malina (1926), ya que en las prácticas que se generaron al interior de ese grupo, se comenzaron a desarrollar propuestas que metafORIZaban el cuerpo escénico y armaban una propuesta política radical a partir del mismo. Un

<sup>2</sup> Óscar Zorrilla, *El teatro mágico de Antonin Artaud*, UNAM, México, 1977, p. 20.

caso significativo en la historia de este grupo, fundado en 1951, responsable del llamado teatro de guerrilla y de la vinculación con otras disciplinas artísticas, pero también con disciplinas como el yoga, ocurre en Italia, durante una gira del famoso espectáculo *The Brig*, en 1963. Se les pide hacer una improvisación de lo que por aquellos años conocían como *teatro libre*, en un foro del Palacio Durini. Beck describe así la experiencia:

...sin hablarnos formamos un núcleo apretado con nuestros cuerpos. Silencio. Nos unimos más apretadamente y no nos movíamos ni hablábamos. John Cage nos enseñó a oír el silencio, Wagner también jugaba con los silencios pero se trataba de dramas, los silencios de Cage son metafísica y búsqueda sónica. Creció la intensidad. El ojo italiano ve todo un poco como una fotografía en potencia en una revista sensacionalista; nos miraban de esa manera, la gran proximidad de los labios genitales y dedos en esa pila de cuerpos. Los invitados se sentían confusos, luego molestos. “¡Hagan algo!”, gritaban. Se pusieron a empujar, hurgar, palpar, empezaron a representar teatro libre. Encontraron nuestra respuesta a su insoportable histeria. Nuestra respuesta era el silencio y la inmovilidad. Se enojaron más, y empezaron a pelear. La policía ya venía de camino, lo sabían, nos separamos, llegó la policía.<sup>3</sup>

El *happening*, el *action painting*, las acciones, el *performance*, las instalaciones, el *body art*, son conceptos que proponen una manera distinta de delimitar territorios en el lenguaje artístico y en la recepción de sus propuestas. Por lo que toca a su especificidad teatral, sin duda el Living Theatre de Beck y Malina constituyen un antecedente básico: “...hay tres necesidades en el teatro para que sea una experiencia total: participación física entre espectador, participante, narrativa y trascendencia-que-es-revolución”.<sup>4</sup>

Desde hace más de treinta años, distintas prácticas performativas realizan intervenciones en el cuerpo como un aspecto medular en sus propuestas. Se puede mencionar a dos muy reconocidas: Carolee Scheneemann, que incluía su propio cuerpo desnudo en distintas situaciones como parte de sus exposiciones, acostada en el piso, con flores pintadas en mejillas y senos, salpicada con grasa, pintura y yeso, o con serpientes vivas recorriéndola. O bien Marina Abramovic y sus acciones en torno al control sobre el cuerpo, autolaceración, congelamiento en bloques de hielo, unión con pegamento de su boca a la de otra persona.

<sup>3</sup> Julian Beck, “Theandric”, *Máscara*, Revista de Teatro, núm. 6, Escenología, México, 1991, p. 86.

<sup>4</sup> Julian Beck y Judith Malina, “Meditación sobre el nuevo teatro”, *Máscara*, Revista de Teatro, núm. 6, Escenología, México, 1991, p. 80.

Por lo que toca a Guillermo Gómez Peña, hay una primera delimitación de su cuerpo escénico, la que tiene que ver con su propia conformación psicobiológica:

Fui el más oscuro de tres hijos. Oscuro en ambos sentidos, tanto el color de la piel como la personalidad. Mi padre era más oscuro que yo, un deportista galante con un aspecto *mestizo* quitaesencial. Mi madre era tan blanca como se puede ser. Parecía una *doña* española, aunque estaba llena de ternura mexicana. Con una hermana pelirroja y un hermano rubio, siempre me sentí ligeramente extraño, porque yo tenía que estar “limpio y bien vestido” para parecer *decente*. Asistí a escuelas jesuitas, donde me di cuenta de los privilegios del color. *Los niños bien* tenían bonita piel y aspecto europeo. Y los *nacos* eran más oscuros y chaparros. Como mestizo, yo era un poco de ambos, digamos *café con leche*.<sup>5</sup>

Este aspecto de chilango de clase media, que estudia en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y pertenece al sector ilustrado de la población, es el punto de partida para comenzar el traslado al universo de la relación fronteriza entre las ciudades de Tijuana y San Diego. Antes de ese viaje definitivo, Gómez Peña explica en su libro *Warrior for Gringostroika*, la experiencia clave en interculturalidad que representa vivir en la Ciudad de México, en la cual, desde su punto de vista, no hay necesidad de teorizar sobre posmodernismo y relación intercultural, si se toma en cuenta a esta ciudad como un gigantesco palimpsesto en el que se reescriben a cada día imágenes profundamente contrastantes de paisajes urbanos, relaciones sociales y producción artística. “La cultura oficial nos provee con una versión idealizada y estática de quiénes fuimos (indios heroicos) y de quiénes somos (mestizos modernizados), lo cual niega el sincretismo rampante de la realidad de cada día. De lo azteca a lo post-punk, todos los estilos, eras y expresiones culturales están entrelazados en este mega pastiche llamado el D. F.”<sup>6</sup> En esos años, conoce varias agrupaciones y artistas, o bien activistas de los derechos humanos, con los cuales se identifica en calidad de cómplice: Proceso Pentágono, Suma, Anarquía S. A., Rubén Medina, Marcos Kurtycz, Felipe Ehrenberg, Víctor Clark, José Luis Pérez Canchola.

Un ejemplo relevante de sus primeras prácticas performativas desarrolladas en la Ciudad de México: entrar a una iglesia concurrida vestido de travesti, con una colega del brazo, vestida como una monja embarazada.

<sup>5</sup> Guillermo Gómez Peña, *Warrior for Gringostroika*, trad. de Ignacio Escárcega, Graywolf Press, Canadá, 1993, p. 16.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 18.





➤ *Holy Trinity.* © Zach Gross.

repertorios múltiples: soy mexicano, pero también chicano y latinoamericano. En la frontera me llaman *chilango* o *mexiquillo*, en la Ciudad de México, *pocho* o *norteño*, en Europa, *sudaca*. Los anglos me llaman “hispano” o “latino”, y los alemanes, en más de una ocasión, me confunden con turcos o italianos. Camino entre las piedras de la Torre de Babel de mi posmodernidad americana.<sup>7</sup>

Cabe mencionar que la frontera es el espacio para la agudeza crítica y no se refiere a la delimitación entre dos países: se entiende como zona de ida y vuelta, de riesgo en la expresión plástica y verbal, como cuerpo que no se asume de una sola manera y escribe un texto de contrastes a partir de sus propias modificaciones o con la incorporación de elementos de vestuario asociados a la pertenencia. Tan solo en su manifiesto *The Border Is...*, el autor propone una confrontación bilingüe con este problema: “border culture means boycott, complot, ilegalidad, clandestinidad, contrabando, transgresión, desobediencia binacional; en otras palabras, *to smuggle dangerous poetry and utopian visions from one culture to another*, desde allá, desde acá. *But also means to maintain ones's dignity outside the law*”.<sup>8</sup>

El cuerpo escénico se ve sometido a una segunda escritura por lo que toca al vestuario. Propone una combinación contrastante en términos de estilo de la prenda, de color, de materiales, de relación con el cuerpo y desde luego de significados. Un personaje que utilizó en varios de sus *performances* de comienzos de los noventa, el *Aztec High Tech*, viste de la siguiente manera —no la única, pues según cada evento presenta variaciones—: penacho de cartón decorado con plumas de colores, plumón y botones o prendedores de diversos materiales, con fotografías y leyendas; pectoral, muñequeras, taparrabo y espinilleras de tela satinada azul cobalto, que tiene al frente una máscara azul cielo de un personaje de ojos dorados que saca la lengua, con diadema y penacho de terciopelo negro y vivos dorados. El pectoral lleva a su alrededor, a manera de flequillo, cuentas pendientes de plástico doradas. En la mano derecha un mitón que hace juego con una muñequera, ambos de plástico negro con estoperoles plateados y remaches, en la mano izquierda un reloj de pulsera con extensible negro de piel y carátula con ilustraciones de las banderas de Estados Unidos y la Unión Soviética; calza botines negros de piel y calcetines oscuros de *nylon*. Lleva maquillado el rostro de los pómulos hacia abajo, de color rojo y usa como aretes dos calacas miniaturas de plástico.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 43.

De cualquier manera, esta descripción, que pretende ser escrupulosa, se queda corta para tener clara la impronta visual del personaje. Tan solo en el tocado muestra una sobrecarga que permite la coexistencia del Gato Félix con los trabajadores ilegales, de la Coca-Cola con la virgen de Guadalupe y Lenin.

Con estos elementos, el *performer* organiza, a la manera del Living Theatre, un territorio de contraste que pueda dar sentido a su propuestas. En su ya mencionado *New World Border* —que aborda mediante la sátira la demagogia de un universo chicano sin fronteras—, propone una segregación de asistentes al evento por grupos étnicos e idioma. O en una de sus primeras acciones en la frontera, *End of the Line*, en la que utiliza la zona de intersección de Playas de Tijuana y el Border Field State Park para colocar una enorme mesa, dividida por una línea fronteriza, donde los comensales están caracterizados como estereotipos de la frontera —los mexicanos en territorio mexicano y los chicanos y anglos del lado estadounidense—, comienzan a tomarse de las manos “ilegalmente” y a intercambiarse comida sin importar la línea; en un momento dado giran la mesa 360 grados y entran “ilegalmente” en el país del otro.

Sin duda quedan por indagar varios puntos sobre la producción de estos eventos. Se pueden mencionar las modificaciones de formato en sus prácticas más recientes, algunas de las cuales han tenido lugar en la Ciudad de México, las conferencias teóricas que ha organizado alrededor de sus propuestas, o bien los recursos de entrenamiento corporal que desarrolla como ejecutante.

El cuerpo fronterizo de Gómez Peña asume la diferencia de lo “otro”, elabora un texto de contrastes para resaltar la imposibilidad de lo único, pero también para destacar el punto de vista de quien se coloca en los márgenes, al borde. Es elástico porque ha llevado su noción de los límites a otros territorios, más allá de la relación México-Estados Unidos y politizó de una manera muy radical su postura respecto a los festejos faraónicos con motivo del 500 aniversario “del encuentro de dos mundos”. Es vigente porque su material literario se actualiza según las necesidades que la presentación requiere, y desde luego las frecuentes muestras de violencia racial en el estado de California ayudan a enmarcar el escenario en el que desarrolla su trabajo. Convertida en alegoría, la metafísica en acción artaudiana se coloca una máscara multicolor y fantástica de gladiador de lucha libre. ○

IGNACIO ESCÁRCEGA. Profesor, director y promotor teatral.

A partir de su condición biopsicosocial, Gómez Peña comienza a elaborar una textualidad que le permitirá dar sentido a su crítica sobre las distinciones étnicas y culturales. Primero a partir de la denominación, del principio de nombrar para explicar; el dar nombre a una especie de alegoría de sincretismo y posteriormente vestirla, siempre en el límite que cobija los universos culturales en cuestión. Esta simbiosis entre nombre y vestimenta genera a personajes que desde una primera lectura se comienzan a insertar en el universo de lo fronterizo, como el *Hipiteca*, el *Krishnáhuatl*, *Supermojado*, *Chicanosaurio*, *Border Brujo*, *Warrior for gringostroika*, el *Aztec High Tech*, el *Untranslatable Vato* o el *Charrollero*. Pero no se trata sólo de personajes tangibles, en su *performance New World Border* —hecho a propósito de los festejos del quinto centenario—, da nombre, con un gran ingenio verbal similar al del teatro de revista, a productos extravagantes del mestizaje como: *Borderígena*, los nativos de la gran región de la frontera, *Chicarricuas*, hijos de portorriqueños mulatos y chicanos mestizos, *Alemanchuriano*, hijo de alemán del Oeste y chino manchuriano, *Belgachica*, de chicano y belga.

No es en balde la reflexión sobre la pertenencia cultural que hace el artista respecto a lo fronterizo, ya que él mismo, al asumir la frontera como espacio de vida y temática en su producción artística, la asume en su teatralidad, como parte de un espectáculo al cual debe proveer con un repertorio muy amplio de personajes,

ahora, cuando me preguntan mi nacionalidad o identidad étnica, no puedo responder con una palabra, desde que mi “identidad” posee ahora



UNA VISIÓN SOBRE TEATRO DE LA RENDIJA A 20 AÑOS DE SU EXISTENCIA

## ESCRITURAS INTERVENIDAS

Raquel Araujo

### 1. PRIMERA INTERVENCIÓN: SOBRE LA MEMORIA

Recuerdo aquella noche en la que Rocío Carrillo regresó de Alemania, traía un fragmento del muro de Berlín. Comenzábamos el proceso de trabajo de *Estrategias fatales*. El grupo, recién formado, administraba el Teatro Santo Domingo gracias a la recomendación de Fernando de Ita y a la visión de Alejandro Sandoval. Las primeras palabras del libro de Baudrillard siguen retumbando en aquel departamento de la calle de Amores, en el que nos reuníamos: “Las cosas han encontrado un medio de escapar a la dialéctica del sentido, que las aburría: consiste en proliferar al infinito, potencializarse, insistir sobre su esencia, en una escalada a los extremos, en una obscuridad que les sirve ahora de finalidad immanente y de razón insensata”.<sup>1</sup>

No podemos comprender nuestra historia inmediata porque la estamos viviendo, ahora es que puedo mirar el pasado y darme cuenta de que estábamos inmersos en el espíritu que invadía aquellos tiempos. Vagábamos por los pasillos de la Facultad de Filosofía y Letras, siguiendo a Gabriel Weisz, escribiendo aquel periodiquito mural que se llamó *Radio Sabotaje*; ensayábamos a deshoras, donde se pudiera, revisábamos nuestros cuadernos y notas mil veces, tratando de encontrar una “verdad” en el teatro, justo cuando ésta se despedazaba en miles de pedacitos como aquel muro de Berlín, tan lejos de nosotros.

La obscenidad de lo testimonial era algo que podíamos comprender por lo inmediato, epidérmico y necesario que se había vuelto este proceso en aquellas clases de dirección con Gabriel. Realidades que se construían a sí mismas relativizando la ficción de la escena.

Hacer público lo personal fue la consigna de Teatro de la Rendija desde su fundación en 1988, como pronunciamos en el manifiesto que escribimos Mauricio Rodríguez y yo en 1989.<sup>2</sup> Hemos sido una generación de en medio, a punto de dar el paso al vacío pero sin darlo; sacando el teatro del teatro, llevándolo a espacios alternativos, a la desdelimitación disciplinar, a la autobiografía.

Aquí transcribo y reviso algunas consignas del *Primer Manifiesto de la Zona del Miedo*:

*Todo ser creativo es propenso a caer en la dimensión del caos y del desorden. Fluctuación constante entre orden y desorden como un proceso de creación, la intervención de la alea<sup>3</sup> como un método, como intersticio*

<sup>1</sup> Jean Baudrillard, *Las estrategias fatales*, Anagrama, España, 1984.

<sup>2</sup> Luis Mario Moncada y Edgar Chías, *Manifiestos, textos de fundación y pronunciamientos. El drama ausente, otros paradigmas*, Centro Cultural Helénico y Anónimo Drama Ediciones, México, 2005.

<sup>3</sup> *Alea* significa en latín juego de dados, juego de azar, riesgo, suerte e incertidumbre; y *aleator* significa jugador de profesión, es decir, aquel que puede aprovechar los aleas para sus fines. Edgar Morin, *Educación en la era planetaria*, Gedisa, España, 2003.

para desestabilizar la linealidad, para acceder a varias realidades y no una aplastante visión unívoca de las cosas del mundo. Como una estrategia, “que va unida a la de alea: alea en el objeto (complejo), pero también en el sujeto (puesto que debe tomar decisiones aleatorias y utilizar los aleas para progresar). La idea de estrategia es indisoluble de la de arte”.<sup>4</sup>

*El creador escénico debe estar dispuesto a la implosión.* Al continuo denotar y connotar, que abre y cierra, que procesa, explora y se hunde en la profundidad del ser.

*Rechazamos cualquier tendencia a lo que nosotros denominamos investigación muerta: investigación = conocimiento = adquisición de información = verdad absoluta = autorización = visión unilateral del universo creativo y adquisición de conocimiento.* Este punto refleja la condición posmoderna, como dice Lyotard, ya que no se trata de un post de la modernidad, no es un después, sino una manera de pensar, de aprehender la realidad. Y visitado por las ideas de Morin, cito: “El pensamiento complejo sabe que existen dos tipos de ignorancia: la del que no sabe y quiere aprender y la ignorancia (más peligrosa) de quien cree que el conocimiento es un proceso lineal, acumulativo, que avanza haciendo luz allí donde antes había oscuridad, ignorando que toda luz también produce sombras”.<sup>5</sup>

Consignas para un proceso como una condición del pensamiento sobre el arte que no se legitima en el canon, sino en la visión del creador y de su interpretante, el espectador.

### 2. SEGUNDA INTERVENCIÓN: SOBRE EL PLACER Y EL GOZO

Todo *director* (escritor) dirá entonces: loco no puedo, sano ni me lo planteo, sólo soy siendo neurótico.

*La obra* (El texto) que usted *dirige* (escribe) debe demostrarme que me desea. Esa prueba existe: es la *escena* (escritura). La *escena* (escritura) es esto: la ciencia de los gozos *de la presencia* (del lenguaje), su kamasutra (de esta ciencia no hay más que un tratado: la *escena* (escritura) misma).

El *placer de la escena* (del texto) es ese momento en que mi cuerpo comienza a seguir sus propias ideas —pues mi cuerpo no tiene las mismas ideas que yo.

El texto es un objeto fetiche y ese fetiche me desea. El texto me elige mediante toda una disposición de pantallas invisibles, de seleccionadas sutilezas: el vocabulario, las referencias, la legibilidad, etcétera; y perdido en medio del texto (no por detrás, como un *deus ex-machina*) está siempre el otro, el autor. Como institución el autor está muerto: su persona civil, pasional, biográfica, ha desaparecido; desposeída, ya no ejerce sobre su

obra la formidable paternidad cuyo relato se encargaban de establecer y renovar tanto la historia literaria como la enseñanza y la opinión. Pero en el texto, de algún modo, yo deseo al autor: tengo necesidad de su figura (que no es ni su representación ni su proyección), tanto como él tiene necesidad de la mía...

Es ésta una intervención de *El placer del texto y Lección inaugural*, de Roland Barthes, sustitui-

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Ibid.*



yendo escritor por director, texto con obra y escritura con escena.

En *Horizonte de sucesos* (Teatro Santa Catarina, Ciudad de México, 1997) tenía un parlamento que decía: “El deseo es una forma de conocimiento”. Asociando este texto-pensamiento-parlamento a las ideas que Hélène Cixous derivada del mismo texto de Barthes, la satisfacción de mi deseo ha tenido las vías del “placer” y del “gozo”.

El “placer”, entendido en Barthes y Cixous como disfrute intelectualizado, cultural, asociado a un movimiento homogeneizante del ego, integrador y finito; mientras que el “gozo” propone la connotación de fluidez, duración indeterminada en un dar y un gastar sin fin ni clausura. En una clara contraposición de economía libidinal y lúdica, asocio estas descripciones a mi propia experiencia de la creación y comprensión de la realidad.

Estas ideas revisitan estructuras afines encontradas en el teatro, pero no reglamentadas por los mismos principios espaciales, temporales o narrativos. Esta forma de trabajo fue llamada por el mismo Weisz: Teatro Personal, Experimentos escénicos que cruzaron en su momento los densos y complejos límites del teatro, abriendo así su campo de posibilidades.

Teatro de la Rendija comienza a existir con la finalidad de poner a prueba estas ideas, más que ideas, intuiciones; tal vez más que intuiciones, deseos. Cruces de fronteras, de límites que se iban diluyendo al aproximarnos a un trabajo autobiográfico, eso que es el teatro personal: confesional, testimonial y lúdico... construyendo la topografía de “geografías suaves” entre el arte y la vida.<sup>6</sup>

Desde 1988, cuando comenzamos con el trabajo de Rocío Carrillo *La sangre del silencio* (Teatro Santa Catarina, Ciudad de México, 1987), hasta *Los errores del subjuntivo* (Escena 40°, Mérida, 2005), seguí en la búsqueda del gozo. El ser uno y a la vez otro en el teatro, abre mi deseo a lo ilimitado del goce de percibir desde dentro de mi cuerpo. Estar en *performance* me permite verme de afuera hacia dentro.

Un nuevo camino, marcado por el desarrollo del trabajo en Mérida, fue el de llevar a escena textos de otros autores. *La importancia de llamarse Ernesto*, de Oscar Wilde, pasado por manos de José Ramón Enríquez y de la actual compañía de Teatro de la Rendija (Auditorio Silvano Zavala, Mérida, 2008), *Tío Vania*, de Antón Chéjov, y *Medea múltiple* —estas dos últimas en versión de Teatro de la Rendija (Teatro de la Rendija, Mérida, 2009)—, son resultado de un giro de transformación poética: el placer del texto, puro y sencillo, aunque, como dice Algernon Moncrieff: “La verdad rara vez es pura y sencilla”. Trasladar ese placer a escena, en otros cuerpos, en otras voces, en otras palabras, me ha abierto la posibilidad de encontrar el “placer” que, en sentido opuesto al “gozo” que disipa y fracciona la identidad, me ha integrando y regresado a mí misma. Si en su momento el posmodernismo abrió el campo

<sup>6</sup> Tomo prestado el concepto de mi amigo Byrt Wammack, director del Festival de Cine y Video Geografías Suaves, el cual se propone proyectos que provoquen el tránsito entre la ciudad y las comunidades indígenas que realizan sus propios videos de ficción y documentales.



La importancia de llamarse Ernesto, de Oscar Wilde, adaptación de José Ramón Enríquez y Teatro de la Rendija. En la foto: Roberto Franco, Erika Ancona, Eglé Mendiburu, Juan de Dios Rath, Ariadna Medina, Silvia Káter y Francisco Sobero. © Pepe Molina.

para lo intersticial, lo híbrido, lo fragmentario; ahora deseo pegar mis partes.

### 3. TERCERA INTERVENCIÓN: UN ESCENARIO PROPIO EN EL SURESTE MEXICANO

Nuestro objetivo principal sigue siendo la renovación constante de la poética de Teatro de La Rendija para ofrecer al público yucateco una alternativa al típico fin de semana en el centro comercial, y que nos den la oportunidad de llenar su tiempo libre con teatro, un teatro como pan hecho en casa.<sup>7</sup> Un núcleo en el sureste mexicano para el intercambio periférico de las artes.

La nueva sede de Teatro de la Rendija abrió las puertas de la casa de Pablo Herrero, ubicada en la calle 35 # 502-A, entre la 60 y la 62, en el centro de la ciudad de Mérida. Esta casa, con arquitectura de los años cincuenta, ha permitido dos espacios escénicos para *Medea* y *Vania*, en los que actualmente se llevan a cabo las temporadas de ambos proyectos. Se trata, por un lado, de una obra de formato tradicional, trazada en *site specific performance*; y por otro, de una vertiente de danza *performance*. Hemos logrado un espacio amistoso, abierto a la experimentación y a la imaginación, en el que participan actores de larga trayectoria local como Eglé Mendiburu (becaria del Programa Creadores Escénicos con Trayectoria Destacada del Fonca, 2008), Paquito Ríos “Zapote”, actor emblemático del teatro cómico regional yucateco, o Willberth Paredes, decano del teatro universitario yucateco. Silvia Káter, Tanicho, Ariadna Medina, actores consolidados y confiables en cualquier proyecto emprendido. Y jóvenes creadores escénicos como Roberto Franco, actor egresado de la Universidad Veracruzana y formado con el maestro Abraham Oceransky y Juan de Dios Rath, egresado del Colegio de Teatro de Filosofía y Letras de la UNAM; así como jóvenes estudiantes que se han convertido en motor del Teatro de la Rendija: Mauricio Canto, jefe de foro; Issaí García, actor y coordinador; Erika Ancona, actriz y coordinadora en giras; Addy Teyer, actriz y anfitriona de la casa de la Rendija; y Azul Aguayo, actriz y asistente de producción. Y nosotros dos, Óscar Urrutia y yo. Óscar a cargo de las decisiones sobre el espacio y yo a cargo de la dirección artística. Cumpliremos un año el próximo 16 de enero, y esperamos recibir muchos invitados porque estamos planeando el 1<sup>er</sup> Encuentro Iberoamericano de Teatristas en Yucatán.

Mérida es una ciudad cuya sociedad se encuentra en transformación y cuyos habitantes están ávidos de opciones culturales acordes a su pulso, a su deseo de transitar de una sociedad colonialista, clasista y excluyente, a una sociedad plural, capaz de ofrecer espacios a la diversidad que la conforma. ○

<sup>7</sup> Patrice Pavis, “Síntesis prematura o cierre provisional por inventario de fin de siglo”, *Las Puertas del Drama*, núm. 2, Revista de la Asociación de Autores de Teatro, España, 1999.

RAQUEL ARAUJO. Raquel Araujo. Fundadora de Teatro de la Rendija, su trabajo ha merecido múltiples reconocimientos, se ha presentado en varios países y ha sido becaria del Fonca.



# ¡SUSCRÍBETE YA!



## **PASODEGATO** REVISTA MEXICANA DE TEATRO

¡\$200 por un año, 4 números!  
(Trimestral)



## **OMA** REVISTA MEXICANA DE CINE

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

Publicaciones dedicadas a la reflexión y discusión del  
acontecer del **teatro** y **cine** mexicano e iberoamericano

Informes y suscripciones a los teléfonos: (55) 5688-8756 y 5688-9232,  
[difusion@pasodegato.com](mailto:difusion@pasodegato.com) o visita nuestra página: [www.pasodegato.com](http://www.pasodegato.com)

Nombre: \_\_\_\_\_ Teléfono: \_\_\_\_\_

Domicilio:\* \_\_\_\_\_

Código postal: \_\_\_\_\_ Correo electrónico: \_\_\_\_\_

Deposita a nombre de **José Sefami Misraje** en HSBC cuenta **04024 7414 49** y envíanos por fax o Internet **tu ficha de depósito** con los datos enlistados en este formato. También puedes depositar vía **CLABE** interbancaria **0211 8004 0247 4144 99** y recíbelas 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.

¿EXISTEN?

## LA DEMOCRACIA DEL DESAMPARO

David Psalmon

El 28 de noviembre de 2008, terminando en Campeche una larga gira por el interior de la República con *Emigrados* y *Un rico, tres pobres* de la compañía TeatroSinParedes, tuve el infortunio de sufrir un grave accidente. Resultado: fractura de tercer grado de la primera vértebra cervical, la cual, si creemos las estadísticas y opiniones de los médicos especializados, provoca la muerte o cuadraplegia en más de 90% de los casos.

Después del accidente, ocurrido en alta mar, y del heroico rescate de mis compañeros (entre ellos mi esposa Madeleine Sierra, Hernán Mendoza, Blanca Forzán, Felipe Cervera y Gabriela Lozano, quienes me salvaron la vida), fui trasladado al Hospital Dr. Manuel Campos de Campeche, donde pasé cinco de los más angustiantes días de mi vida. Aparte de la conciencia de la extrema gravedad de mi situación, no sabíamos si iba a poder volver a caminar, si requería de una intervención quirúrgica inmediata o de un tratamiento más específico, ya que este hospital no contaba con el equipo ni con la especialización adecuada. Durante estos cinco días, mi esposa y yo consideramos todas las posibilidades: operación, colocación de un chaleco especial, repatriación a Francia —mi país de origen—, repatriación a la ciudad de México... Todas estas opciones estaban condicionadas tanto por cuestiones médicas como económicas.

Para tener una idea más precisa, el costo de la repatriación a México por ambulancia aérea (la sola conveniente en el caso de una fractura como la mía, que requería de una inmovilidad total), era de aproximadamente 200,000 pesos. La delicada operación llamada “fijación occipito-cervical” (la cual consiste en fijar, con placas y tornillos, las primeras vértebras cervicales al cráneo) fue cotizada en aproximadamente 300,000 pesos por unos hospitales privados de la Ciudad de México (sin contar los meses de tratamiento, medicamentos, etcétera).

Después de una ardua pelea encabezada por mi esposa Madeleine, y gracias al generoso apoyo del Consulado de Francia y de Empresas Francesas en México (EFM), pude ser trasladado al Hospital Español de la Ciudad de México. Es importante señalar que el Consulado de Francia no tenía ninguna obligación de tomar a su cargo esta repatriación, ya que su misión no es la de asistir médicamente a los franceses residentes en México. La realidad es que, siendo artista escénico independiente, no contaba con ningún tipo de protección social ya que los creadores escénicos de México no tienen derecho a la seguridad social (excepto la extrema minoría que tiene el privilegio de pertenecer a la ANDA).

Después de cinco semanas de tratamiento “alternativo”, supimos que la operación era inevitable. Gracias al apoyo de mi amigo Aziz Gual, de Amanda Farah y de la intervención de su abuelo el doctor Ruy Pérez Tamayo, pude ingresar al Instituto Nacional de Rehabilitación, donde me operó el doctor Rosales, uno de los mejores cirujanos de columna de México. Ingresar al INR significaba poder tener una atención médica de máxima calidad a un costo muy accesible.

Si bien el costo de la operación resultó mucho menor a la cotización inicial, teníamos que cubrir muy importantes gastos (medicamentos muy costosos, renta de equipo médico, consultas de especialistas, y gastos cotidianos, entre otros), los cuales no podíamos asumir por estar alejados de cualquier actividad profesional durante meses. Por lo tanto, tuvimos que acudir a la generosidad de la comunidad

artística, de nuestros amigos y familiares. La respuesta fue inmediata y rebasó nuestras esperanzas. Sin el apoyo de todos, no cabe la menor duda de que no hubiéramos podido salir del mal paso por el que estábamos pasando. Aprovecho para agradecer profundamente a algunos de los que nos ayudaron, entre ellos el maestro Héctor Mendoza, David Olguin y El Milagro, Gerardo Kleinburg, la maestra Juanita Rodríguez y el licenciado Alfonso Esquivel, la Compañía Nacional de Teatro y particularmente Diego Jáuregui, Enrique Arreola y Juan-Carlos Remolina, Carlos y Soledad Marichal, Eduardo Sierra, Ramón Sierra, Aziz Gual, Joaquín Cosío, Artús Chávez, Fernando Córdova, Alejandro Morales, Pablo Castels, Blas Villalpando, Carlos Valencia, Richard Viqueira, José Alberto Gallardo, Leticia Pedrajo, Irazú Díaz, Darina Robles, la Orquesta Lavadero, Alejandra Marín y por supuesto y ante todo, a mi esposa Madeleine Sierra, quien ha estado en pie de lucha durante los difíciles meses de tratamiento y recuperación, y tantos más que no puedo agradecer aquí, si no este artículo se extendería indefinidamente.

Fuera de la anécdota personal, lo más importante es señalar que mi caso no es un caso aislado. Desafortunadamente, muchos compañeros han conocido situaciones parecidas o hasta más graves que la mía. El gran actor Carlos Cobos tuvo que ser operado a corazón abierto este año, Blas Villalpando de Querétaro está luchando contra el cáncer, la directora Perla Szchumacher se encuentra en extremo delicada, el actor y dramaturgo Iván Olivares tiene repetidos problemas de salud... Todos hemos tenido que recurrir a la solidaridad de la comunidad artística de México, y si bien es fundamental reconocer la maravillosa generosidad de nuestra comunidad, también es necesario insistir en el hecho de que ésta no puede ser considerada *la solución* a los problemas de salud de los creadores de México. La solución es, y seguirá siendo, pelear por el reconocimiento de nuestros derechos por parte del Estado mexicano. Una lucha a la cual es necesario que se suman todos los creadores, pero también los que nos representan en las diferentes instituciones culturales del país.

Aprovecho, pues, para hacer un llamado a todos los creadores de México: no debemos considerar normal esta situación, hay que seguir peleando por el reconocimiento de nuestros derechos como hacedores de arte y cultura.

En marzo del 2008 fundamos, con un grupo de compañeros conscientes de estas necesidades, el Foro de Creadores Escénicos Independientes (Focresi), el cual no tiene sentido sin la participación de la mayoría de los creadores. El Focresi es sólo una iniciativa más, y no pretende defender los intereses personales de nadie, como hemos escuchado algunas veces. Sin embargo, está claro que no logrará su cometido si sigue siendo la iniciativa de unos cuantos. Toda la comunidad artística de México debe poder dejar a un lado sus querellas, divergencias de opinión, sus luchas personales por conseguir espacios y apoyos, y juntarse para cambiar colectivamente una situación que nos tiene a todos y de igual manera (me atrevería a decir “democráticamente”) profundamente desamparados.

DAVID PSALMON y TeatroSinParedes presentan, a partir del 5 de febrero, en el Teatro Orientación, *Fronteras*, de Edgar Chías. Visita: [www.focresi.blogspot.com](http://www.focresi.blogspot.com)



## CARTA ABIERTA DE LA COMUNIDAD

### TEATRAL INTERNACIONAL A FELIPE CALDERÓN

**FELIPE CALDERÓN**, Presidente de México  
**ERNESTO CORDENA**, Secretario de Hacienda  
**KENIA LÓPEZ RABADÁN**, Presidenta de la Comisión de Cultura de la Cámara de Diputados  
**CONSUELO SÁIZAR**, Presidenta del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Estimados señores y señoras:

La comunidad teatral internacional desea manifestarles, respetuosamente, la enorme preocupación que nos provoca que una revista teatral tan importante como *Paso de Gato*, que es ya todo un referente en Iberoamérica y una de las tres mejores que existen en lengua castellana, esté al borde de la agonía financiera por la falta de ayudas de las instituciones culturales mexicanas. Quisiéramos expresarles también que *Paso de Gato* no se ha distinguido tan sólo por la revista dedicada al teatro, sino por el conjunto de sus proyectos culturales en beneficio de las artes escénicas y del cine mexicano e iberoamericano. Sería no sólo una pena sino una vergüenza y deshonor que un país con la riqueza cultural de México deje morir un proyecto que, por no ser parte de la estructura de gobierno, no se siente como propio y digno representante de su país.

Atentamente, **ORLANDO CAJAMARCA** (responsable de la carta) y los abajo firmantes:

**Argentina:** Mauricio Kartun: Dramaturgo y director; Jorge Dubatti: Profesor de la Universidad de Buenos Aires; Juan Carlos Gené: Presidente del Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral, CELCIT; Carlos Ianni: Director del CELCIT; Rubén Ballester: Actor, director de escena, director del Grupo Elenco Inestable y productor ejecutivo del área de relaciones culturales del Teatro Nacional Cervantes; Rubén Szuchmacher: Actor, director, docente de teatro y director artístico del Festival Internacional de Buenos Aires; Eduardo Rovner: Dramaturgo; Nora Lía Sormani: Crítica e investigadora de teatro para niños; Marta Silva: Directora y docente teatral; Agustín Busefi: Dramaturgo, actor y director de teatro; Hugo Kogan: Actor, director, docente y productor teatral, director general del Festival Iberoamericano de Teatro Cumbre de la Américas; Liliana Cappagli: Dramaturga, directora, actriz y profesora de teatro; Natalia Villar: Actriz y docente; Alejandro Pablo Robino: Director teatral, dramaturgo y docente; Alicia M. Casares: Actriz, directora y docente teatral; Vilma Emilia Rúpolo: Bailarina coreógrafa, directora de Danza Teatro; María Fernanda Laudicina: Actriz y directora teatral; Roxana Carolina Sella: Directora artística de Sala Mandra, profesora de Artes en Teatro; Gabriel Cosoy: Dramaturgo y director del grupo Desesperados Albaneses; Susana Torres Molina: Dramaturga y directora teatral;

Claudia Quiroga: Actriz y directora, CELCIT; Pedro Isequilla: Actor; Daniel Domínguez Cuenca: Director de escena y dramaturgo, Grupo Teatral CAUSA; Juan Cristian Gavajda: Actor, puestista de combates de esgrima; Enrique Otranto: Actor; Marcelo Vernengo Lezica: Director, dramaturgo, guionista y profesor; Carlos Carrique: Escritor; Teresa Gatto: Crítica teatral, colabora en [www.leador.com](http://www.leador.com), sitio de cultura argentino y en *Telón de Fondo*, revista académica de teatro; Fernando Javier Zabala: Dramaturgo, director y docente; Liliana García: Actriz, directora teatral y secretaria del Centro Cultural Bmé Hidalgo; Roberto Nievas: Docente de teatro, director teatral y presidente del Centro Cultural Bmé Hidalgo; Suyai Cabadas: Estudiante de teatro y actriz, miembro de la Comisión Directiva del Centro Cultural Bmé Hidalgo; Edgardo Luis Fatta: Actor y vicepresidente del Centro Cultural Bmé Hidalgo; Juan Nievas: Estudiante de psicología, tesoro del Centro Cultural Bmé Hidalgo; Zuny Gastiazoro: Directora del grupo de teatro Las Locas Mujeres; Beatriz Seibel: Historiadora de teatro argentino y latinoamericano; Fernando Luciano Manoni: Actor; Horacio Saita: Actor y director del grupo Risoñante; David Maya: Actor y director, integrante de Cajamarca Teatro; Rodrigo Villarruel: Editor de contenidos, *Mutis x el Foro*, revista de teatro; Julieta Bottino: Actriz; Eugenia Palióff: Actriz y directora; Jorge Huertas: Dramaturgo y profesor de escritura dramática; Rolando Ariel Pérez: Escritor; Laura Agorreca: Actriz y docente del Instituto Universitario Nacional del Arte; Hana Fleischmann: Actriz y escritora; Adrián Sola: Actor, titiritero, director de ClanDestino Teatro; Teresita Galimany: Directora de escena y actriz, Teatro CELCIT; Roberto Fajardo Peña: Director de teatro; Laura Cecilia Driau: Dramaturga; Julieta Meinerio: Actriz; Marcelo Marán: Dramaturgo y directora; Ariel Barchilon: Dramaturgo; Alan Robinson: Director y profesor de teatro; Silvia Kanter: Docente de teatro, directora, actriz, Buenas Artes Social Club; Carlos Fos: Investigador teatral y presidente de la Asociación de Críticos e Investigadores de Teatro de la Argentina; Mariano Vouillat: Actor, director teatral y docente; Irene Villagra: Investigadora y crítica teatral; Marita Foix: Investigadora y crítica teatral, docente de Dramaturgia en el CELCIT; Rafael Spregelburd: Dramaturgo, actor y director, director de la compañía El Patrón Vázquez; Laura Saldaña: Prensa Centro Cultural; Luis Rivera López: Director del Grupo Libertablas; Araceli Laurence: Investigadora teatral; Horacio M. R. Banega: Actor, director y dramaturgo; Cristina Quiroga: Docente e investigadora de teatro; Adriana Genta: Dramaturga; Jorge A. Ivaldi: Actor; Martha Silva: Investigadora teatral y columnista de teatro de la revista de Arte y Cultura; José Luis Arce: Dramaturgo y director; Nora Somavilla: Actriz y productora; Simón Garita-Onandia: Actor y músico; Gustavo Omar Urrutia: Director de teatro y director editorial de *Saverio*, revista cruel de teatro; Eugenia de Combi: Producción para teatro; Cintia Luján: Actriz y directora; Hernán Vargas: Actor y profesor

de arte dramático; Ester Fernández: Integrante de un grupo de teatro comunitario con 25 años de trayectoria; Alberto Wainer: Dramaturgo y asesor literario del Teatro Nacional Cervantes; Guadalupe Lanusse: Actriz y docente de teatro; María Alejandra A. Aros-teguy: Directora de Teatro Comunitario Cruzavias; Nadia Farias: Escenógrafa y artista plástica.

**Brasil:** Guilherme Reis: Director de Cena Contemporánea, Festival Internacional de Teatro de Brasilia; Caio de Andrade: Dramaturgo y director.

**Canadá:** Miguel Ángel Giella: Profesor Emérito, Carleton University.

**Chile:** Carlos Enrique Castañeda Cuatindioy: Actor y director teatral; director artístico de Teatro La Carreta; Marcela Andrea Alarcón Ortúzar: Actriz; David Musa Ureta: Director de Teatro La Carreta y Festival Internacional de Teatro Comunitario Entepola.

**Colombia:** Orlando Cajamarca: Actor, director y dramaturgo, fundador de Teatro Esquina Latina; Santiago García: Director y fundador del grupo La Candelaria; Adela Donadio: Actriz, Directora y Profesora de actuación; Jorge Blandón: Director de Corporación Cultural Nuestra Gente; Patricia Ariza: Actriz y productora, presidenta de la Corporación Colombiana de Teatro; Fernando Vidal Medina: Director y autor teatral, decano de la Facultad de Artes Escénicas de Bellas Artes; José Domingo Garzón Garzón: Profesor, dramaturgo y director teatral; Víctor Viviescas: Director, dramaturgo e investigador teatral; Carlos Enrique Lozano: Dramaturgo y director; Diana Chery R.: Actriz y dramaturga residente en Nueva York; Elizabeth Conde Alvarado: Escritora y directora de grupos juveniles de teatro y coordinadora de proyectos de la Fundación Alcarria; Juliana Carabali: Actriz y dramaturga; Samuel Vázquez: Dramaturgo, director del Taller de Artes de Medellín; Rodrigo Palacios: Docente del Instituto Departamental de Bellas artes de Cali; Rafael Bohórquez Becerra: Director de la Corporación Cultural Teatro Extensión Fusagasugá; Gilberto Martínez: Maestro en Artes Dramáticas y director de Casa de Teatro de Medellín; Andrés Vicente: Actor, autor y director de teatro; Karol Tatiana Cardona: Actriz de teatro y animadora del grupo Teatro Esquina Latina; Luz Stella Gil: Directora del Festival de Teatro de Cali y codirectora de la revista *Memorias de Teatro*; Yacqueline Salazar Herrera: Directora del Festival Colombiano de Teatro de la Ciudad de Medellín; Jorge Humberto Muñoz Villarreal: Director, dramaturgo, actor, titiritero y docente, Grupo Profesional de Titeres Titirindeba, Bellas Artes Entidad Universitaria; Guillermo Alfonso Castañeda Domínguez: Director de *Agenda Teatral de Bogotá*; Alejandro González Puche: Director y docente de la Universidad del Valle; Eugenio Gómez Borrero: Director y dramaturgo de la Agrupación Kanovacho Producciones; Carlos Satizábal: Autor y director, miembro de Teatro Rapsoda y Tea-

to La Candelaria; José Gabriel Mesa Ríos: Teatro Estudio De Medellín y Alliance Française Medellín; Álvaro Arcos Navarro: Director general de la Fundación Escénica Cali Teatro; Rubén Darío Zuluaga Gómez: Crítico de teatro y director de la *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, Universidad de Caldas; Phanor Terán Cabrera: Dramaturgo y director de Casa de la Cultura; Camilo Ramírez Triana: Dramaturgo, director y docente de la Facultad de Artes de la Universidad Distrital de Bogotá; Carlos Riveros: Director del teatro El Telón, de Cali; María G. Pacheco Rojas: Actriz e investigadora, grupo de teatro Uteatro; Ana Carolina Arcila Valencia: Actriz y bailarina independiente; Rodrigo Toro Londoño: Director y dramaturgo; Fabio Correa Rubio: Director de la Fundación Teatro de Títeres Paciencia de Guayaba; Andrea Mora: Actriz; César Badillo Pérez: Director, dramaturgo y actor; Luis Ariel Martínez Silva: Actor y director teatral, director artístico de la Fundación Cualquiera Producciones; Tatiana Duque Valencia: Actriz y directora ejecutiva de la Fundación Teatro de la Ciudad, docente de Bellas Artes; Camilo Villamarín Orrego: Actor y director ejecutivo de Teatro del Presagio; Kattia Wong Lubo: Actriz y miembro de la Corporación Cultural y Artística A Todas Voces; Alberto Ayala M. Escenógrafo y docente, Teatro Esquina Latina e Instituto Departamental de Bellas Artes; Henry Díaz Vargas: Director, dramaturgo y docente; Carolina Pedraza: Escenografía y diseñadora industrial; Óscar Manuel Zuluaga Uribe: Maestro en arte dramático y actor, director del Grupo Arlequín y los Juglares; Adriana María Diosa Colorado: Socióloga y actriz, integrante del Grupo Arlequín y los Juglares; Galia Ospina: Escritora, maestra de literatura e investigadora; Álvaro Iván Hernández Rodríguez: Docente de la Universidad Distrital de Bogotá.

**Costa Rica:** Rubén Pagura Alegría: Actor, dramaturgo y cantautor, Teatro Quetzal.

**Cuba:** Vivian Martínez: Directora de la revista de teatro latinoamericano *Conjunto*; Graziella Pogolotti: Ensayista y crítica, directora de la Fundación Alejo Carpentier; Norge Espinosa Mendoza: Dramaturgo y crítico, presidente de la Sección de Crítica e Investigación Teatral de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba; Esther Suárez Durán: Dramaturga, crítica e investigadora teatral; Omar Valiño: Director de la revista *Tablas*.

**Dinamarca:** Eugenio Barba: Director del Odin Teatret y de la International School of Theatre Anthropology (ISTA); Julia Varley: Actriz del Odin Teatret y directora del Festival Transit y de la revista *The Open Page*.

**Ecuador:** Grupo de Teatro La Trinchera, Festival Internacional de Teatro de Manta; Arístides Vargas: Director del grupo de teatro Malayerba; Genoveva Mora Toral: Directora de la Fundación El Apuntador.

**El Salvador:** René Lovo: Actor y director de teatro,

La Cocina Teatro; Jennifer Valiente: Actriz y directora de teatro, escritora; Julio César Monge: Director ejecutivo de la Asociación Tiempos Nuevos Teatro.

**España:** Gerardo Casali Richiger: Payaso, Cía: El Negro y El Flaco; Juan Mayorga: Dramaturgo; Carlos Gil Zamora: Director de las revista *ARTEZ*, Cuadernos Escénicos de San Francisco, crítico teatral en periódico *GARA*; José-Luis García Barrientos: Investigador del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), así como teórico, ensayista y crítico teatral; Borja Ruiz Osante: Actor, pedagogo y director de Kabia-Espacio de Investigación de Gaitzerdi Teatro; Marina Wainer: Directora de escena, dramaturga y actriz; Jesús Campos García: Autor teatral y presidente de la Asociación de Autores de Teatro; Antón Lamapereira López: Director de *Revista Galega de Teatro (RGT)*; María Isabel Rincón "Maloka R": Colaboradora de revistas teatrales, actriz, directora de Espacio Vinagre y Teatro del Vinagre; Carlos Be: Autor y director teatral; Javier Leoni: Actor, productor, distribuidor y director de la compañía Al Suroeste Teatro; Guillermo Heras: Director teatral y dramaturgo; Joan Casas Fuster: Dramaturgo y profesor del Institut del Teatre, director de la revista *Estudis Escènics*; Antonio Álamo: Dramaturgo y director del Teatro Lope de Vega de Sevilla; Rafael García Guzmán: Director de escena; Alfonso Plou: Dramaturgo y socio de Teatro del Temple; Amparo Climent: Actriz, secretaria de Cultura y Comunicación de la Unión de Actores de Madrid; Francisco Ortuño Millán: Director del Centro Andaluz de Teatro; Carlos Javier Sarmiento: Actor, director, dramaturgo, docente y gestor cultural; Álvaro Lavín: Director artístico de Teatro Meridional; Juan Antonio Hormigón: Secretario General de la Asociación de Directores de Escena de España, director de la revista *ADE-Teatro*, director de escena y escritor; Josep María Benet y Journet: Autor teatral y guionista; Antonio Tordera Saez: Director del Festival Medieval de Elche; César Oliva: Director del Foro de Debate Cruce de Escenas Iberoamericanas y Catedrático de la Universidad de Murcia; José Antonio García Molina: Director del Festival Internacional de Teatro de Molina; Rafael Rodríguez: Director de la Compañía de Repertorio; Carmen Márquez Montes: Departamento de Humanidades de la Universidad de las Palmas de Gran Canaria; Jerónimo López Mozo: Autor de teatro; Javier Yagüe: Director teatral; José Orive: Periodista y autor teatral; Rafael Fernández Hernández: Profesor de la Universidad de La Laguna y crítico teatral de *El Día*; Pepe Bablé: Director del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz; Jorge Bosso: Secretario General de la Federación de Artistas de España y Vicepresidente de la Federación Internacional de Actores; Irma Correa: Dramaturga y actriz; Severiano García Noda: Director de Delirium Teatro; Rosa Férrez Saucedo: Teatrística; Carmelo Pennica: Actor; Domingo de Luis: Actor; Mónica Lleó: Actriz; Soraya González: Actriz.

**Estados Unidos:** Lola Proaño Gómez: Profesora e

investigadora, Languages Division, Pasadena City College; Jorge Folgueira: Director de FITLA, Festival Internacional de Teatro Latino de Los Ángeles; Dámaso Rodríguez: Director de Pasadena Playhouse; Juan Villegas: Universidad de California; Rosalba Rolón: Directora de Teatro Prezong y de la Mesa Directiva de la National Association of Latino Arts and Culture.

**Francia:** Michel Azama: Dramaturgo; Enzo Cormann: Dramaturgo; Lise Bergeron Sow: Actriz jubilada y actual profesora de "expresión española"; Susana Lastreto: Actriz, escritora y directora; Luis Jiménez: Director del Festival Don Quijote.

**Guatemala:** Julio Renato Buezo Pérez: Narrador, ganador del premio Myrna Mak 2006 de cuento y el del Centro Cultural El Sitio 2008 de cuento.

**Honduras:** Samuel Villeda Arita: Sociedad Literaria De Honduras.

**Perú:** Igor Calvo: Sociólogo y actor; Sofía Magaly Rebata Delgado: Actriz profesional; Miguel Rubio Zapata: Director del grupo Yuyachkani.

**Portugal:** Jorge Lauraco: Crítico y dramaturgo:

**Puerto Rico:** Lydia Esther Sosa: Actriz, profesora e historiadora teatral; Rafael Rojas: Presidente de Teatro Coribantes.

**República Dominicana:** Reynaldo Disla: Dramaturgo, actor y director.

**Uruguay:** Alejandro Michelena: Escritor, crítico y estudioso del teatro; Verónica Caissolis Torcello: Actriz y docente de teatro; Emiliano Russo: Actor; Carlos Manuel Varela: Dramaturgo y presidente del programa de desarrollo de teatro Montevideo Ciudad Teatral; Mabel Altieri B: Comunicadora radial y de TV, poeta y actriz; Jorge Bonelli de Brum: Actor y director de teatro; Lucila Irazábal: Actriz, directora y docente teatral; Nancy Banchemer Olivera: Codirectora de semanario *El Eco*, del departamento de Colonia; Raquel Diana: Escritora y actriz; Fernando Rodríguez Compare: Historiador, actor y director teatral; Luis Masci: Dramaturgo, director teatral y docente.

**Venezuela:** Gustavo Ott: Dramaturgo y Director de Teatro San Martín; Doris Hoyos: Actriz; Juan Martins: Dramaturgo y crítico teatral, así como director y editor de la revista *Teatralidad*; Lali Armengol Argemí: Directora del TUM, Teatro Universitario de Maracay; Lali Armengol: Directora de Teatro 8 de Marzo; José Gregorio Cabello Patiño: Profesor en Artes Escénicas, dramaturgo, director de teatro y actor; Héctor Manrique: Actor, director, de escena y director del Grupo Actoral 80-Venezuela, director del CELCIT-Venezuela; Carolina Rincón: Productora del Grupo Actoral 80-Venezuela; Mariozzi Carmoña Machado: Dramaturga y directora de teatro.



## SOBRE LA CNT

QUERIDO JAIME:

En el número anterior de *Paso de Gato* se entrevista a los responsables de cuatro de las más importantes instancias para la producción del teatro en México. Tres de ellos (Enrique Singer de la UNAM, Antonio Crestani del Helénico y Juan Meliá del INBA) dan a conocer el presupuesto que manejan. Luis de Tavira, director de la Compañía Nacional de Teatro, no.

Una de dos, o *Paso de Gato* no se lo preguntó o Tavira se negó a revelarlo.

Como Consejero Editorial de la revista, creo que es urgente deslindar la responsabilidad o, en su defecto, corregir de inmediato el error.

RODOLFO OBREGÓN

SR. DIRECTOR:

En relación con la inquietud que manifiesta el maestro Rodolfo Obregón sobre si se le preguntó al maestro Luis de Tavira sobre el presupuesto de la Compañía Nacional de Teatro, la respuesta es: no. No se lo pregunté. Y si se lo hubiera preguntado y él se hubiera negado a revelarlo, pues yo hubiera consignado el hecho o habría conseguido la información por otras vías.

En realidad, el fragmento de entrevista con Luis de Tavira que aparece entre las otras conversaciones (con Enrique Singer, Antonio Crestani y Juan Meliá) corresponde a una entrevista concedida tiempo atrás, cuyos objetivos eran distintos, pero cuyo contenido —en ese fragmento— me pareció interesante y pertinente para acompañar las otras. Agradezco desde aquí públicamente al maestro De Tavira su autorización para publicar esa parte de la conversación.

Muchas gracias por la atención.

HILDA SARAY GÓMEZ G.

Consejera Editorial de *Paso de Gato*  
y autora de las entrevistas referidas.

## CONVOCATORIA

PREMIO NACIONAL DE DRAMATURGIA JOVEN

### GERARDO MANCEBO DEL CASTILLO 2010

Podrán **participar todos los escritores mexicanos por nacimiento, residentes en el país y de hasta 35 años de edad al cierre de la convocatoria.** Quedan excluidos los ganadores anteriores de este premio, los trabajos que participan en otros concursos o que esperan dictamen, obras premiadas en otro certamen, en proceso de montaje, publicación o lectura dramatizada; quienes hayan recibido cualquier premio del Programa Cultural Tierra Adentro, quienes hayan sido finalistas de este premio en las últimas dos emisiones y el personal de las instituciones convocantes del Conaculta.

Cada concursante deberá enviar **una obra de teatro inédita en español, de hasta 75 cuartillas, con tema y forma libres.** Los trabajos deben presentarse por triplicado, escritos en computadora (Arial 11 puntos, a espacio y medio), impresos en papel tamaño carta por una sola cara y engargolados. Cada juego debe firmarse con seudónimo.

Los trabajos deben enviarse a:

Premio Nacional de Dramaturgia Joven  
Gerardo Mancebo del Castillo 2010  
Av. Revolución #1500  
Col. Guadalupe Inn, c. p. 01020  
México, D. F.

**La convocatoria estará vigente desde el momento de su publicación hasta el 26 de marzo de 2010.** Sólo se aceptarán aquellos textos que lleguen hasta cinco días hábiles después del cierre. Después de esa fecha ningún trabajo será aceptado.

El jurado calificador estará integrado por especialistas de reconocido prestigio cuyos nombres serán dados a conocer al emitirse el fallo.

**El jurado seleccionará un mínimo de tres y un máximo de cinco obras como finalistas.**

Los finalistas que deseen tomar parte en la siguiente etapa del premio deberán comprometerse por escrito a no realizar ninguna actividad de montaje, promoción o difusión de la obra seleccionada, y a participar en un taller de dramaturgia con el jurado que les permita

entregar, al cabo de un mes, una versión más trabajada del texto. Asimismo, si el jurado selecciona el trabajo para tal efecto, cederán al Programa Cultural Tierra Adentro los derechos de su obra para una primera edición, misma que será incluida en el volumen *Teatro de La Gruta X* (se requiere un mínimo de tres obras para realizar la publicación).

El taller es obligatoriamente presencial y se realizará en lugar y fecha determinados por los organizadores, quienes cubrirán transporte, hospedaje y alimentación de los autores residentes en los estados.

**Al concluir el taller se elegirá una obra para recibir el premio único e indivisible de \$90,000.00 (noventa mil pesos).**

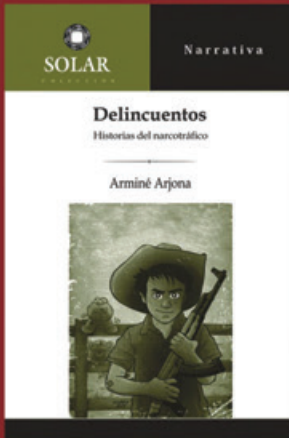
El resultado se dará a conocer a través de la prensa nacional en julio de 2010.

**Para mayores informes y/o solicitar las bases completas:**

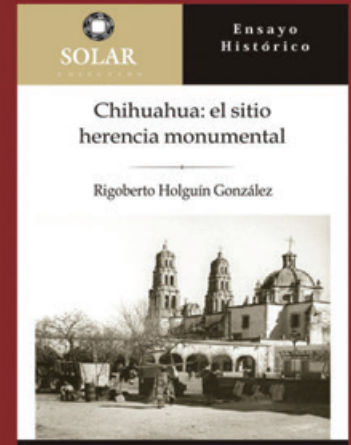
Centro Cultural Helénico  
folivie@conaculta.gob.mx  
T. 01 (55) 4155 0900 / 4155 0901



# Publicaciones del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Chihuahua



“Zacarías 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...



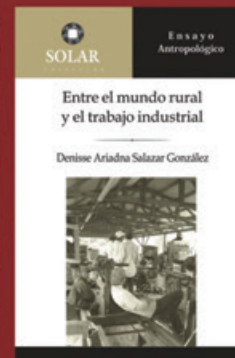
Lo que encontramos en *Delincuentes* es una serie de “narcos” que permanecen entre la esperanza y la desesperación: gente común, malandrines de escasa monta que puede ser cualquiera bien dispuesto a ganar unos pesos más; o bien, gente que busca sobrellevar su vida. No son las historias de grandes capos. En el acercamiento que hace la autora al tema, estas pueden ser las historias de cada lector. Es una mirada local e intimista de un problema global y deshumanizado.

Así vemos pues, que el llamado dinero “fácil” que atrae a tanta gente al negocio del narcotráfico, en realidad no resulta tan fácil. El vivir en los límites de la ilegalidad conlleva altas dosis de riesgo y sufrimiento. Si bien el pertenecer a una organización criminal brinda “oportunidades”...



“Más que un cuentario, *Vida en otra parte* es una ventana, pintura ora impresionista, ora expresionista; la mirada al pasado, al presente hechizo; crónica de viaje; instantánea con personajes al borde del abismo, de la locura, de la soledad, de la nostalgia punzante, de los sentimientos encontrados, evadidos, disimulados; estampa que dibuja y desdibuja el dolor, la vigilia, el sueño, el placer, las emociones impías. Con varios registros literarios. Liliana Pedroza, una de las voces nuevas y promisorias del Norte de México, crea una obra en la que la realidad y la ficción se confunden, se amalgaman, se persiguen, en un juego de espejos en el que hombres y mujeres pueden verse reflejados.

Esta obra versa sobre algunas de las formas en que se organiza la explotación forestal de la Sierra Tarahumara en la actualidad; de manera más concreta, en este estudio se describen y analizan las implicaciones sociales y culturales que esta actividad industrial ha tenido para algunos de los habitantes del poblado semiurbano de San Juanito, en el municipio de Bocoyna, Chihuahua. La industria forestal de la Sierra Tarahumara se ha desarrollado en este contexto, el de las relaciones entre indígenas y mestizos, y su lucha por la tenencia de la tierra y control sobre la explotación de sus recursos naturales. Por ello los bosques regionales significan cosas muy variadas...



La obra de Rogelio Treviño es una piedra angular de nuestra poesía. Es una piedra angular metafórica, simbólica, espiritual, verbal. Un testimonio de la inteligencia, la voluntad, la ira, la humildad, el escepticismo, el dolor, la lucidez, el desahogo: un grito silencioso, ígneo, proveniente del magma profundo. A la concentración en y de la palabra, sobreviene el grito que pulveriza la luz en hilos oscuros, que sofoca la voz en tejidos sensoriales, que abre el concepto en su ceguera radiante y desata el encono como libertad e identidad. Por ello no es un poeta que escriba desde su perspectiva singular. Es un poeta que en un sólo verso es muchos hombres y que en un vocablo se abre a muchos tiempos...



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.



Todo por Chihuahua



# Novedades

de la

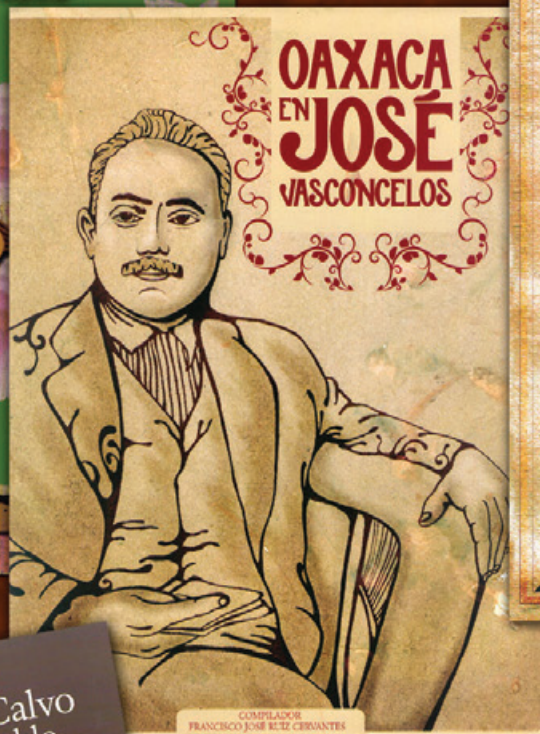
# Secretaría de Cultura

Ediciones 2009



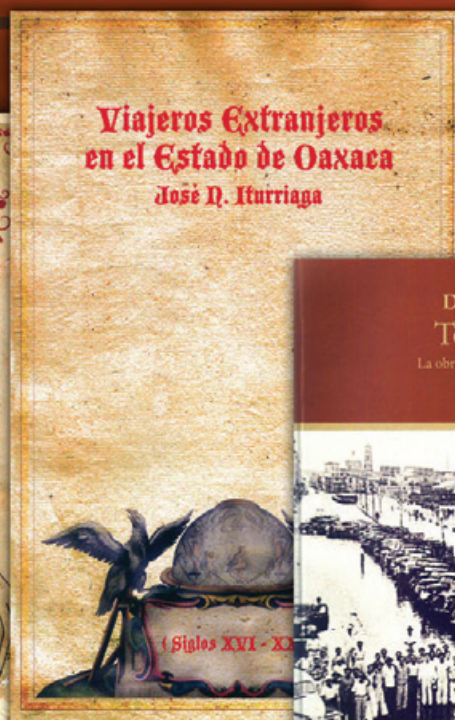
**¡Qué cuentan!**

Concurso de cuento y relato infantil  
2008



**OAXACA  
EN  
JOSÉ  
VASCONCELOS**

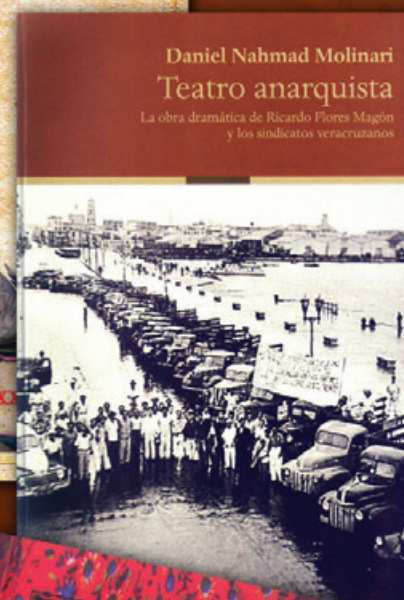
COMPILADOR  
FRANCISCO JOSÉ RUIZ CERVANTES



**Viajeros Extranjeros  
en el Estado de Oaxaca**

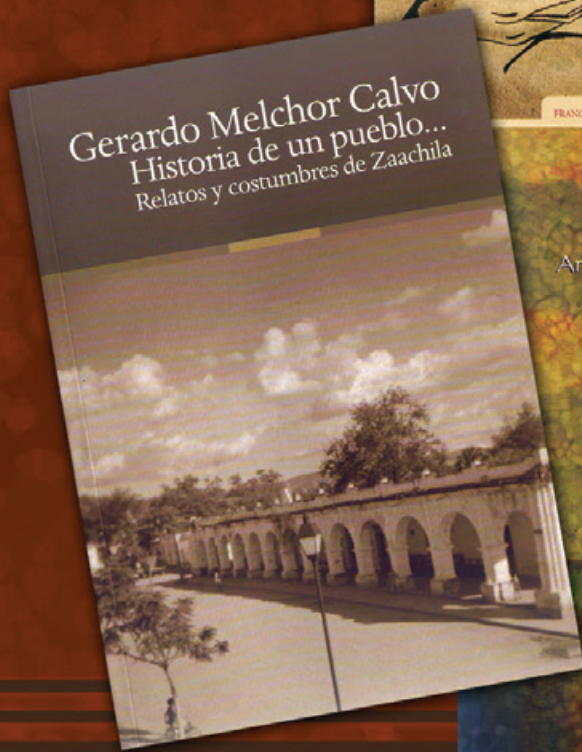
José D. Iturriaga

(Siglos XVI - XX)

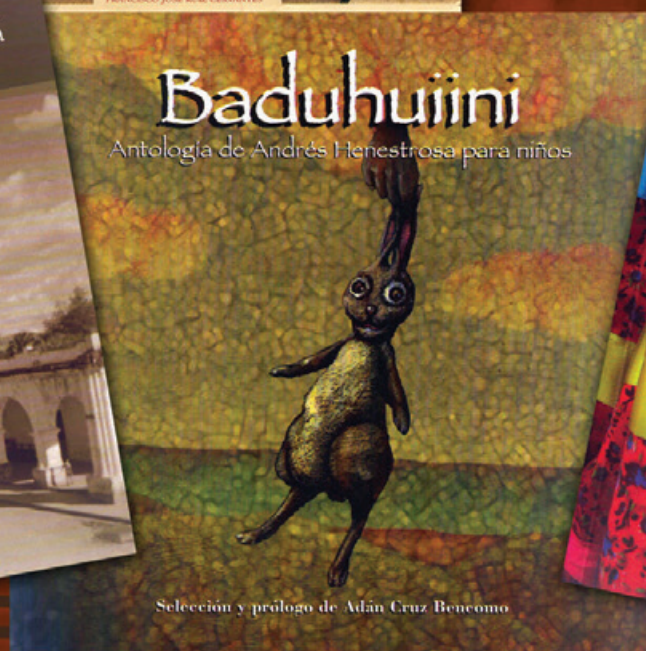


Daniel Nahmad Molinari  
**Teatro anarquista**

La obra dramática de Ricardo Flores Magón  
y los sindicatos veracruzanos



**Gerardo Melchor Calvo**  
**Historia de un pueblo...**  
Relatos y costumbres de Zaachila



**Baduhuiini**

Antología de Andrés Henestrosa para niños

Selección y prólogo de Adán Cruz Bencomo



**LITERATURA  
RAÍCES MÁGICAS**

Calz. Madero No. 1336 Esq. Av. Tecnológico Col. Lindavista  
C.P. 68030 Oaxaca de Juárez, Oax.  
Tels. 516 44 77 / 514 27 85 / 514 83 75  
[www.cultura.oaxaca.gob.mx](http://www.cultura.oaxaca.gob.mx)



**OAXACA**  
DE CARA A LA NACIÓN  
SECRETARÍA DE CULTURA