

PASODEGATO

REVISTA MEXICANA DE TEATRO

ESTRENO DE PAPEL
HUERTA SE DESPIERTA
SERGIO ZURITA

PERFIL
MAYA RAMOS SMITH:
EL ARTE DE HACER HISTORIA

ESCENA INTERNACIONAL
TRES AÑOS DE IBERESCENA
GUILLERMO HERAS

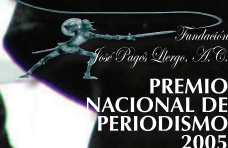
ZOOT SUIT EN MÉXICO
ENTREVISTA A LUIS VALDEZ

IN MEMORIAM
ESTHER SELIGSON
JAIME CHABAUD Y JOSÉ RAMÓN ENRÍQUEZ

XAVIER ROJAS
SOCORRO MERLÍN Y MARIANA JANO

DOSSIER
TEATRO E HISTORIA

ALVARADO, CABALLERO, CAMPESINO,
CHABAUD, GALICIA, GONZÁLEZ MELLO,
IBARGÜENGOITIA, MAYORGA, QUIÑONES,
RIVERA, TAVIRA, TOVAR, VILLORO



50 AÑOS | Aniversario luctuoso de Francisco Goitia



VIGÉSIMO CUARTO
festival cultural **Zacatecas**
26 marzo - 9 abril **2010**
AÑO DE LA PATRIA

Youssou n'Dor | Chick Corea & Gary Burton | Rubén Blades | Baaba Maal | Deep Purple | Kitaro | Diana Krall



GOBIERNO del ESTADO
2004-2010
ZACATECAS



FRANCISCO GOITIA *Autorretrato, 1955-1958* | óleo sobre tela | 63 x 123.5 cm. | Colección CONACULTA - INBA | Ubicado en el Museo Francisco Goitia, Zacatecas, México

PROGRAMACIÓN Sistema de Teatros ABRIL-JUNIO 2010

TEATRO DE LA CIUDAD **ESPERANZA IRIS, Donceles 36, Col. Centro, Metro Allende**

Feria de las Culturas Amigas

¡Música maestros...!

con Jorge Saldaña
Sábado 15 de mayo 19:00 Hrs.

Klezmeron

Concierto de Benjamín Swartz
Sábado 22 de mayo 19:00 Hrs.

Teatro para pájaros

de Daniel Veronese
Viernes 28 de mayo 21:00 Hrs.

Limon Dance Company de José Limón

Sábado 29 de mayo 19:00 Hrs.
Domingo 30 de mayo 18:00 Hrs.

ÓPERA

Carmen de Georges Bizet
con Fernando de la Mora
Compañía Nacional de Ópera
Domingo 9, 16 y 23 de mayo 17:00 Hrs.
Martes 11 y 18 de mayo 20:00 Hrs.
Jueves 13 y 20 de mayo 20:00 Hrs.

DANZA

Four rooms
Viernes 4 de junio 20:00 Hrs.

Giselle
Compañía Nacional de Danza
Viernes 25 de junio 20:30 Hrs.
Sábado 26 de junio 20:00 Hrs.
Domingo 27 de junio 18:00 Hrs.

Una noche con Brian Eno

(Inglaterra)
77 millones de pinturas
Clase Magistral
Viernes 23 de abril
20:00 Hrs.

CABARET

Regina a go-go, más bonita que ni una
de Regina Orozco
Sábados 12 y 19 de junio 20:00 Hrs.
Domingo 13 y 20 de junio (horarios por confirmar)

MULTIDISCIPLINARIO

Historia de un testamento
Señora del Anahuac
de Blanca S. Barragán Moctezuma
Dirección: Hugo Escobar
y Ricardo García Aramis
13 de abril
20:00 Hrs.

MÚSICA

La diferencia (España)
con Albert Pla
Viernes 16 de abril 20:00 Hrs.
Sábado 17 de abril 19:00 Hrs.
Domingo 18 de abril 18:00 Hrs.
Lunes 19 de abril 20:00 Hrs.
Martes 20 de abril 20:00 Hrs.

Concierto de Aniversario
45 años de la Orquesta Sinfónica
del Instituto Politécnico Nacional
Miércoles 21 de abril 20:00 Hrs.

Yan Tiersen

Sábado 24, domingo 25
y lunes 26 de abril 20:00 Hrs.

Experiencia loca

Dimitri Dudin y Lourdes Ambriz
interpretan a Victoria Barbosa
Domingo 2 de mayo 18:00 Hrs.

PARA NIÑOS Reguilete

Circo Atayde en escena
Espectáculo circense sin animales
del 2 al 11 de abril
Viernes 20:00 Hrs.
Sábados 13:00 y 19:00 Hrs.
Domingos 13:00 y 17:00 Hrs.

CINE

Distrital, semanal de cine mexicano
y otros mundos en la Ciudad de México
Inauguración: Jueves 27 de mayo 19:30 Hrs.
Martes 1 y miércoles 2 de junio 19:30 Hrs.
Clausura: Sábado 5 de junio 19:30 Hrs.

Zappa plays Zappa

(Estados Unidos)
con Dweezil Zappa
Jueves 3 de junio 20:00 Hrs.

Animalitos de México

Unipersonal con Mario Iván Martínez
Sábado 1 de mayo 18:00 Hrs.

Horario de taquilla: de martes a domingo
de 10:00 a 15:00 Hrs. y de 16:00 a 19:00 Hrs.
En el Teatro de la Ciudad, los descuentos
para estudiantes, maestros, militares e INAPAM
con credencial están limitados.



TEATRO BENITO JUÁREZ
Villalongín 15, Col. Cuauhtémoc
Metrobús parada Reforma
Metro Revolución

TEATRO
Usted está aquí
de Bárbara Colio
Dirección: Lorena Maza
del 26 de marzo al 17 de abril
Viernes 20:00 Hrs.
Sábados 19:00 Hrs.
Domingos 18:00 Hrs.

Casa con dos puertas
mala es de guardar
de Pedro Calderón de la Barca
Dirección: Gilberto Guerrero
del 7 al 30 de mayo
Viernes 20:00 Hrs.
Sábado 19:00 Hrs.
Domingo 18:00 Hrs.

PARA NIÑOS Reguilete
Príncipe y Príncipe
Basado en el cuento
de Linda de Haan y Stern Nijland
Adaptación: Perla Schumacher
Dirección: Aracelia Guerrero
del 13 de febrero al 11 de abril
Sábado y domingo 13:00 Hrs.

8º festival internacional de titerías
(Argentina, Chile, Estados Unidos,
Puerto Rico, Perú, México)
del 18 al 25 de abril
de lunes a viernes 18:00 Hrs.
Sábados y domingos
13:00 y 18:00 Hrs.

Escamas al rescate...
Una aventura de sangre fría
de Eduardo Castañeda
del 1 al 30 de mayo
Sábados y domingos 13:00 Hrs.

DANZA
La llorona en el tiempo
Compañía San Juan de Letrán
Estudio de Danza de Ema Pulido
del 4 al 27 de junio
Viernes 20:00 Hrs.
Sábado 19:00 Hrs.
Domingo 18:00 Hrs.

TEATRO SERGIO MAGAÑA
Sor Juana Inés de la Cruz 114
Col. Santa María la Ribera
Metro San Cosme

TEATRO
Salas de urgencia
Dirección Artística: Alfonso Cárcamo
Dramaturgia: Iván Olivares
Dirección: Juan Carlos Torres
Coreógrafo: Aladino R. Blanca
Viernes 2 de abril 20:00 Hrs.
Sábado 3 de abril 19:00 Hrs.
Domingo 4 de abril 18:00 Hrs.

Ticotin
Dirección: Alexander Minshenko
Instituto Ruso Mexicano
Serguei Eisenstein
Viernes 14 de mayo 20:00 Hrs.
Sábado 15 de mayo 19:00 Hrs.
Domingo 16 de mayo 18:00 Hrs.

La escuela de las mujeres
de Molière
Dirección: Luly Rede
Instituto Ruso Mexicano Serguei Eisenstein
del 21 al 30 de mayo
Viernes 20:00 Hrs.
Sábados 19:00 Hrs.
Domingos 18:00 Hrs.

Ayax de Sófocles y Hécuba de Eurípides
Versión de Luisa Josefina Hernández
Dirección: Mercedes de la Cruz
ENAT
del 4 al 27 de junio
Viernes 20:00 Hrs.
Sábados 19:00 Hrs.
Domingos 18:00 Hrs.

PARA NIÑOS Reguilete
8º Festival internacional de titerías
(Argentina, Chile, Estados Unidos,
Puerto Rico, Perú, México)
del 18 al 25 de abril
de lunes a viernes 18:00 Hrs.
Sábados y domingos 13:00 Hrs.

Príncipe y Príncipe
Basado en el cuento
de Linda de Haan y Stern Nijland
Adaptación: Perla Schumacher
Dirección: Aracelia Guerrero
del 1 al 30 de mayo
Sábado y domingo 13:00 Hrs.

DANZA BUTOH
Hen to pan de José Bravo
con apoyo del FONCA
Miércoles 5 y jueves 6 de mayo
20:00 Hrs.

MÚSICA
El crisol de Patricia Carrión
Jazz para mamás
Sábado 8 de mayo 19:00 Hrs.
Domingo 9 de mayo 18:00 Hrs.

Micro-ritmia
Miércoles 26 y Jueves 27 de Mayo
20:00 Hrs.

FORO A POCO NO
República de Cuba no. 49
Col. Centro Metro Allende
Incluye vino de honor

TEATRO CABARET
Tres veces te engañé
de Minerva Valenzuela,
Noemí Espinosa y Paola Izquierdo
Dirección: Roam León
Género Menor, la compañía
del 2 al 23 de abril
Viernes 20:30 Hrs.

De príncipes, princesas
y otros bichos
de Paola Izquierdo
Dirección y música: Roam León
Género Menor, la compañía
del 3 al 24 de abril
Sábados 20:00 Hrs.

Cabaret noir
de Paola Izquierdo y Roam León
Género Menor, la compañía
del 4 al 25 de abril
Domingos 18:30 Hrs.

Las simples cosas
con José Rivera
del 7 de mayo al 27 de junio
Viernes 20:30 Hrs.
Sábados 20:00 Hrs.
Domingos 18:30 Hrs.

Jueves chulos
con Las Reinas Chulas
del 6 de mayo al 24 de Junio
Jueves 20:30 Hrs.

FORO CONTIGO AMÉRICA
Arizona 156, Col. Nápoles
Metro San Pedro de los Pinos

TEATRO
Las galas del difunto
de Ramón del Valle Inclán
Dirección: Martín Acosta
del 19 de febrero al 25 de abril
Viernes 20:00 Hrs.
Sábado 19:00 Hrs.
Domingo 18:00 Hrs.

CENTRO NACIONAL
DE LAS ARTES
Río Churubusco No.79
esq. Calzada de Tlalpan
Col. Country Club
Metro General Anaya

Encuentro Internacional
de Maquillaje Corporal
Viernes 21 de mayo
12:00 a 21:00 Hrs.

AÑO 8
 NÚMERO 41
 ABRIL-JUNIO, 2010



En portada:
Egmont, de Goethe,
 montaje de la CNT.
 © CNT / Sergio Carreón



Recuadro de Dossier:
Benito antes de Juárez,
 de Edgar Chías
 y dir. de Esteban Castellanos.
 © Alma Curiel



© Cortesía del autor.

ESTRENO DE PAPEL
Huerta se despierta

SERGIO ZURITA

- 6 **ABREBOCA
 LA FUNDACIÓN DEL TEATRO DE CHILE**
 MARCO ANTONIO DE LA PARRA
- 10 **PERFIL
 EL ARTE DE HACER HISTORIA**
 ENTREVISTA DE JAIME CHABAUD
 A MAYA RAMOS SMITH
- 12 **MAYA RAMOS SMITH:
 EL TEATRO DE LA MEMORIA**
 JOSÉ EMILIO PACHECO
- 14 **FANTASÍA CONTRAPUNTÍSTICA
 O LES FEMES SAVANTES**
 JOSÉ ANTONIO ALCARAZ
- 15 **UN LIBRO DE MAYA RAMOS
 SMITH**
 JESÚS CALZADA
- 17 **BAILARINA, ACTRIZ,
 INVESTIGADORA
 TRAYECTORIA**
 REDACCIÓN PDEG
- 20 **DOSSIER
 TEATRO E HISTORIA**
- 22 **TEATRO E HISTORIA. JARDÍN DE
 BIZARRÍAS
 PRESENTACIÓN**
 DAVID EDUARDO RIVERA SALINAS
- 23 **LA HISTORIA COMO PROBLEMA**
 JUAN VILLORO
- 29 **MÉXICO: TEATRO E HISTORIA**
 LUIS DE TAVIRA
- 32 **EL DRAMATURGO COMO
 HISTORIADOR**
 JUAN MAYORGA
- 38 **LA ETERNA HISTORIA**
 JUAN TOVAR
- 40 **¿EXISTE REALMENTE
 UN TEATRO HISTÓRICO?**
 FLAVIO GONZÁLEZ MELLO
- 43 **EL TEATRO DOCUMENTAL
 DE VICENTE LEÑERO**
 AUCIA QUIÑONES
- 46 **UNAS PALABRAS SOBRE
 IBARGÜENGOITIA,
 EL TEATRO Y LA HISTORIA**
 JUAN CAMPESINO
- 48 **SOBRE LA CONSPIRACIÓN
 VENDIDA**
 JORGE IBARGÜENGOITIA
- 50 **HUMOR SE ESCRIBE CON
 HACHE
 (PERO MINÚSCULA)**
 NICOLÁS ALVARADO
- 53 **HISTORIAS A CONTRAPELO
 Y DRAMATURGOS "TRAPEROS"**
 ROCÍO GALICIA
- 54 **EL RESORTE DE LA HISTORIA**
 JAIME CHABAUD MAGNUS
- 56 **SOBRE LA NECESIDAD
 DEL TEATRO HISTÓRICO**
 JOSÉ CABALLERO
- 58 **REPÚBLICA DEL TEATRO
 BAJA CALIFORNIA
 EL RETO DE JUGAR AL TEATRO**
 JUAN CARLOS REA
- 59 **¿TEATRO PARA NIÑOS?**
 MICHELLE GUERRA
- 60 **CHIHUAHUA
 CIUDAD JUAREZ: EL TEATRO
 EN TIEMPOS DE FURIA**
 EDEBERTO PILO GALINDO
- 62 **JALISCO
 DESIERTOS TEATRALES:
 LA HISTORIA EN BUSCA DE
 DRAMATURGOS**
 LINDSAY PRISCILA HERNÁNDEZ LUGAY
- 64 **NUEVO LEÓN
 EL TEATRO UNIVERSITARIO
 EN NUEVO LEÓN 1943-1959**
 LUIS MARTÍN
- 68 **OAXACA
 TEATRO ANARQUISTA**
 GABRIEL DUARTE
- 70 **PUEBLA
 PUEBLA, EL ESTADO DE UNA
 COMPAÑÍA**
 ALEJANDRO MONTIEL BONILLA
- 72 **ZACATECAS
 ¿PARA QUÉ TEATRO
 HISTÓRICO?**
 EFRAÍN MARTÍNEZ DE LUNA
- 74 **CIUDAD JUÁREZ
 INSTANTÁNEAS DESDE
 CIUDAD JUÁREZ**
 PERLA DE LA ROSA
- 76 **COLIMA
 CUATRO MILPAS:
 10 AÑOS DE TEATRO
 EN COLIMA**
 VERÓNICA SANMIGUEL
- 77 **SAN LUIS POTOSÍ
 DE OFICIO: TEATREROS**
 JESÚS CORONADO
- 80 **REPORTAJE
 NUEVOS ESPACIOS PARA EL
 TEATRO
 EN LA CIUDAD DE MÉXICO**
 IGNACIO ESCÁRCEGA
- 82 **IN MEMORIAM
 ESTHER SELIGSON (1941-2010)**
 JAIME CHABAUD
 JOSÉ RAMÓN ENRÍQUEZ
- 83 **XAVIER ROJAS (1921-2010)**
 SOCORRO MERLÍN
- 84 **ENTREVISTA A XAVIER ROJAS
 EN 2009**
 MARIANA JANO
- 86 **ESCENA INTERNACIONAL
 TRES AÑOS DE
 FUNCIONAMIENTO
 DEL PROGRAMA IBERESCENA**
 GUILLERMO HERAS
- 88 **ZOOT SUIT EN MÉXICO**
 LUIS VALDEZ
- 92 **LIBROS**

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
 CORRECCIÓN: ABEYILLAH ROMÁN
 DIFUSIÓN: MARIANA TEJEDA
 DISTRIBUCIÓN: OYUQUI MALDONADO,
 SERGIO SÁNCHEZ y DANIEL CASTANEDO
 ASISTENCIA GENERAL: MARÍA DE LA PAZ ZAMORA
 y VERÓNICA CRUZ ZAMORA

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

COORDINADORES DE SECCIONES FIJAS
 EN LOS ESTADOS

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

IMPRESIÓN: OFFSET SANTIAGO
 DISTRIBUCIÓN: PASODEGATO

PASODEGATO: REVISTA MEXICANA DE TEATRO
 Revista trimestral núm. 41, ABRIL, MAYO, JUNIO 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:
 OFFSET SANTIAGO, S. A. de C. V.,
 Río San Joaquín #436, Col. Ampliación Granada,
 c. p. 11520, México, D. F.
 Teléfono: 01 (55) 9126 9040
 sam@offsetsantiago.com

Esta revista se publica gracias al apoyo de la
 Universidad de Guadalajara, así como de los
 gobiernos de Baja California, Chihuahua,
 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.

1810-1910-2010, POCO QUÉ FESTEJAR

Con la incitación de David Eduardo Rivera del Instituto Zacatecano de Cultura Ramón López Velarde, emprendimos nuestra propia revisión de los asuntos históricos al ser llevados a las tablas. Con el *Dossier* presente decidimos no sumarnos a la numeralía y la efeméride de las cuales acabaremos bastante saturados con la propaganda oficial de las celebraciones del Bicentenario de la Independencia y el Centenario de la Revolución Mexicana, sino emprender una reflexión más enfocada a los procederes creativos y a los resortes que llevaron y llevan a los hacedores de la escena a recurrir al "teatro histórico". Sin duda, se podría hacer un extenso estudio historiografiando el teatro histórico mexicano que se remonta a la Nueva España y que en el siglo XIX tiene un auge brutal ante la urgencia de la construcción de un rostro nacional. Los dramaturgos decimonónicos acudirían al pasado prehispánico, al colonial, al independentista y al de las guerras intestinas e intervenciones extranjeras como una manera de al fin constituirse en mexicanos. Incluso cuando eligieron épocas y lugares ajenos como la Alemania del siglo XII o la España visigoda (la "evasión romántica" enunciada por Francisco Monterde), fue una manera de hablar con más holgura de aquello que los oprimía de la realidad política que les tocó vivir (por ejemplo Prieto ante Santa Anna). La mirada que recorre estas páginas va de la narrativa al teatro y de éste al cine, intentando enfocar ciertos aspectos de los procesos creativos o las necesidades —podríamos decir— ontológicas que mueven a quienes toman a la historia como materia prima fabular.

Coherente con el asunto de este número, dedicamos el Perfil a la singular investigadora de teatro Maya Ramos Smith, que siempre ha eludido las cronologías y la historia de la dramaturgia mexicana para reconstruir lo irreconstruible: la vida de la escena novohispana, la censura, la persecución (y por tanto pertinencia) del teatro y a sus actores y directores, etc. Este reconocimiento merecidísimo a Maya va acompañado de la tristeza con que nos marca la desaparición del maestro Xavier Rojas, director de escena y pedagogo, pionero del teatro del siglo XX, y de la inclasificable y entrañable crítica, teórica, docente y traductora teatral Esther Seligson.

La mayoría de los presupuestos de cultura se abocarán este año a los centenarios con la enorme paradoja de que la derrama real se irá al bote de basura en confeti y serpentina. Un proyecto cultural como tal no existe, y sí en cambio una voluntad contundente por desaparecer programas y contribuir a la desaparición de las industrias culturales. Consuelo Sáizar la tenía difícil, se ganó la rifa del tigre con Conaculta, pero creímos que iba a entender muy bien que si la tendencia del Estado mexicano es desentenderse de la cultura, no es razonable hacerlo sin apoyar a las instancias civiles que han de suplir la ausencia de una política federal. Sin perder las esperanzas, acabamos por no ver clara su posición al respecto. No puede haber festejos (o programas televisivos carísimos de 150 capítulos o beneficios discrecionales a unos cuantos) o Compañías Nacionales de Teatro o Megabibliotecas si ello no va acompañado de voces no oficiales que contribuyan al sano desarrollo de la cultura en México. Habrá que estar muy pendientes de los proyectos culturales ciudadanos, de las microempresas culturales, que desaparecerán en el sexenio de Felipe Calderón; hacer un censo de las productoras cinematográficas, disqueras, teatros y editoriales que cierran acabará por darnos la razón. Desde aquí nuestro pésame a Carlos Martínez Rentería por la desaparición de *Generación*, la revista contracultural por excelencia que ha servido a México por más de 20 años y donde comenzamos muchos. Deseamos que la respiración de boca a boca de una bella damisela guarra le devuelva el aliento. Esperamos que *Paso de Gato* no le siga muy pronto.

JAIME CHABAUD



La Guía de México **tiempo libre**®

música cine teatro música danza cine teatro música cine teatro música danza cine teatro música

el entretenimiento muy en su papel

teatro música danza cine teatro música cine teatro música danza cine teatro música



Cartelera Cultural
www.cultura.udg.mx



Teatro Experimental de Jalisco



Cubierta de Flores
Dir. Martha Hickman
Danza

14, 21 y 28 de abril,
20:30 hrs.



Escenas de una mentirosa y su perro
Dir. Daniel Constantini
Teatro

1 al 30 de mayo
sábado 20:00 hrs.
domingo 18:00 hrs.

estudioDiana



Voces Mexicanas
Dir. Ofelia Medina
Espectáculo multidisciplinario

23 y 24 de abril 20:30 hrs.
25 de abril 18:00 hrs.



Miércoles de Do de pecho
Armida

21 de abril, 20:30 hrs.

cultura UDG

Artes Escénicas
y Literatura

Boletos en
ticketmaster.com.mx 3818-3800

LA FUNDACIÓN DEL TEATRO DE CHILE

Marco Antonio de la Parra

La historia es divertida y hubiera querido que fuese falsa y una ficción salida de mi cabeza o de mi corazón, de esas que uno piensa que llegan a parecer fantasía y son la extraña realidad de nuestros países. La descubrí buceando libros de historia de esos que uno visita más frecuentemente con la edad, cuando el futuro es más corto, el presente se pone vertiginoso e inútil y el pasado es más ancho y menos ajeno. Sucedió en 1820 a poco de la Independencia de Chile y partió de la molestia del Director Supremo (Dictador Supremo para algunos, ya saben cómo son nuestros países) con el teatro de la nueva república. No aparecían textos realmente interesantes y menos actores que dieran la nota. El “espejo” en que debía verse la sociedad no funcionaba, los fines didácticos atribuidos a estas artes de la escena. En la Colonia habían realizado algunas puestas en escena elementales con artistas traídos de la península, pero eran impensables en tiempos independientes, en que lo republicano debía difundirse porque así veía el teatro O’Higgins, el Padre de la Patria, el Dic-

tador Supremo, y algún berrinche habrá hecho, así que puso en alerta a Domingo Arteaga, de sangre española, y algunos otros ibéricos pasados a la causa para pensar qué hacer.

Después de darle vueltas y vueltas a la propuesta amenazante de un gobernante muy decepcionado, le llegó el sople de un compatriota que en Quillota, lejos de Santiago —hoy a un par de horas en coche, en esos tiempos una buena jornada a caballo o en un carromato (y la escena es bella y me gusta pensarla)—, en el penal militar ahí establecido para los prisioneros de guerra de la última batalla de la guerra de la Independencia en Maipú, donde el Ejército Libertador dirigido por el argentino José de San Martín y un O’Higgins que llegó al final con el brazo en cabestrillo arrasó con tropas que tenían en su historial haber derrotado en Bailén al mismísimo Napoleón. En Quillota es el encuentro citado de Domingo Arteaga, una suerte de director o productor teatral, con un grupo de prisioneros españoles. Veo las puertas de las celdas que se abren y los soldados con grilletes y restos del



uniforme o una vestimenta degradante como las de los chistes de trajes a rayas. Veo a Domingo Arteaga preguntando quién sabe leer y quién ha visto teatro, quizás ofreciendo libertad a cambio. En el grupo había varios, destacando un sargento andaluz de 27 años, Francisco Cáceres, de esos que eligen un destino y la vida les marca otro. Veo que levantan la mano y se me ocurre en picardía que se filtró algún analfabeto de sangre gitana con tal de salir de los rituales del penal de Quillota. La escena del viaje de esa *troupe*, nunca mejor dicho, esa tropa de soldados a medio camino de ser actores, se me hace entre poética y desternillante. Los imagino con Domingo Arteaga leyéndoles una tragedia de Joseph Addison, muy en boga en la época, llamada *Catón de Útica*, donde el héroe es un senador resistente al avance avasallador de Julio César, a quien ve como un dictador y se suicida en nombre de la integridad y la independencia. Hay una historia de amor bastante sosa metida entre escena y escena, que supongo era para las damas del público, pero lo central es ese suicidio fallido que, según cuenta la historia, no resultó de buenas a primeras hundiéndose un puñal, porque le faltaron fuerzas y terminó cruento sacándose los intestinos con las manos.

La pieza de Addison no es *Lástima que sea una puta* ni *Titus Andronicus*, y es muy pudorosa en estos temas gastroenterológicos, dejando entre bastidores los momentos más crueles, y los monólogos son largos y a veces redundantes y tediosos, pero el solo imaginarme ese acento andaluz diciendo textos republicanos contra el poder y por la libertad, esos soldados convertidos en romanos con togas hechas de sábanas arrancadas de algún lecho y con algún adorno donado por una dama enamorada, ensayando con grilletes para ser liberados solamente el día de la función, me hace sentarme a escribir la pieza dramática a toda máquina. Lo amoroso lo dejo aparcado por ahí porque siguiendo la historia el protagonista se vuelve Francisco Cáceres, que cosecha aplausos en su papel protagónico, y de Catón el joven se convierte en múltiples personajes incluyendo un Otelo bien comentado por el venezolano Andrés Bello, dedicado a la fundación legislativa y educacional de Chile, quien parece no haber gustado de otros montajes pues hace notar el progreso del andaluz ex soldado, ex romano y ahora actor.

De más está decir que el paralelo entre el actor y el militar tiene jugo y hace pensar en los prisioneros que estamos en la escena y en la profesión, y que solamente nos faltan los grilletes y nadie puede negar la condena de ser teatrista, que es algo que te viene de dentro y te convierte en otra cosa, y esa cosa es subirse a las tablas y si no se está en las tablas uno es nadie. El soldado está igual en una situación altamente dramática, con la única

diferencia de que la sensación de vida o muerte es literal y un poco agotadora.

Es sabroso hacer notar que se representó el 20 de agosto, al natalicio de don Bernardo O'Higgins, en los breves tiempos de popularidad entre el fusilamiento de enemigos y el futuro rechazo y complot de la clase dominante. Es sabroso saber que Francisco Cáceres se quedó para siempre en el Cono Sur, actuando entre Santiago, Buenos Aires y Montevideo, con un repertorio muy amplio que incluía, como vimos, al mismo Shakespeare.

De la dramaturgia de la época no hay mucho que recordar, pero lamentamos que no haya ni una fotografía, apenas un retrato de su Otelo ennegrecido por el maquillaje, de Francisco Cáceres, oriundo de Sevilla. Luego, ya en los años treinta de ese siglo de independencias y anarquías, llegó José de Casacuberta, que sería el actor por esencia de los escenarios todos de esas tierras. El nombre de Francisco Cáceres no lo recuerdan ni los historiadores. Lo recoge algún ratón de biblioteca y lo imagina en un teatro construido a medias recitando el monólogo de Catón, tan parecido al *ser o no ser* de Hamlet, mezclado con un tono lúgubre que podría atribuirse a un Marco Antonio envejecido y muriendo, que es lo que más cuesta en un escenario, el sexo y la muerte, siempre falsos aunque algún cómico haya exagerado falleciendo en plena función, y de repente algún trasnochado joven que no leyó sobre vanguardias, monte un espectáculo casi pornográfico convencido de que el desnudo es el futuro del teatro y no apenas el pasado ni siquiera reciente.

A Cáceres le debemos la escena chilena, a él y a Domingo Arteaga; sin duda al tesón y la fe en estas artes de Bernardo O'Higgins, por muy polémico que haya sido su gobierno. Solamente tiene calle el Libertador. De Arteaga y Cáceres sólo las líneas de los libros borrosos de la bibliotecas públicas y el apunte feliz de una mujer, una amiga, como María de la Luz Hurtado, que lo contó en dos líneas y nos hizo investigar el resto con un andaluz de cepa como es mi amigo Jesús Codina.

Al cierre de esta edición acometo el último acto de una pieza llamada *El teatro de la patria*, nombre tentativo para convertir en real esto que parece un bello disparate. Lo cierto es que como moraleja me queda verme en los tobillos los grilletes de nuestro oficio y esperar que alguien me dé una libertad que no quiero. ○

MARCO ANTONIO DE LA PARRA. Dramaturgo, psiquiatra, narrador, crítico de televisión y maestro de dramaturgia. Recientemente PasodeGato publicó *Carta a un joven dramaturgo* dentro de su colección Cuadernos de Ensayo Teatral.

➤ Batalla de Maipú, 1818.
© Archivo Colección de la Biblioteca Nacional de Chile.

La (Del lat. *ille*) art. deter. Formas de singular en femenino. **Dichosa** (De *dicha*¹) 1. adj. feliz. 2. adj. Que incluye o trae consigo dicha. *Dichosa virtud*. Soledad dichosa. **PALABRA** (Del lat. *parabola*) 1. f. Segmento del discurso unificado habitualmente por el acento, el significado y pausas potenciales inicial y final. 2. f. Representación gráfica de la palabra hablada. 3. f. Facultad de hablar. 4. f. Aptitud oratoria. **sábado** (Del lat. bíblico *sabbatum*, este del gr. *σάββατον*, este del hebr. *sabbat*, y este del acadio *sabattum*, descanso) 1. m. Sexto día de la semana, séptimo de la semana litúrgica. **9** (Del lat. *novem*) 1. adj. Ocho más uno. **de** (Del lat. *de*) 1. prep. Denota posesión o pertenencia. **la** (Del lat. *ille*) 1. art. deter. Formas de singular en femenino. **noche** (Del lat. *nox, noctis*). 1. f. Tiempo en que falta la claridad del día. **por** (Del lat. *pro*, infl. por *per*). prep. Denota el medio de ejecución. **Canal** (Del lat. *canalis*). m. Estación de televisión y radio. **22** m. Conjunto de signos o cifras que se representa el número veintidós.





La Ciudad de México recibió en febrero de este año el nombramiento de **Capital Iberoamericana de la Cultura 2010** de parte de la Unión de Ciudades Capitales de Iberoamérica.

Para celebrarlo, la **Secretaría de Cultura del Distrito Federal** organizará durante el año actividades culturales como

- * **Ciclos de Conferencias** *
- * **Congresos** * **Exposiciones** * **Encuentros** *
- * **Ferias internacionales** * **Estreno de obras sinfónicas** *

CIUDAD DE MÉXICO

CAPITAL IBEROAMERICANA de la
CULTURA 2010



ENTREVISTA A MAYA RAMOS SMITH

EL ARTE DE HACER HISTORIA

Jaime Chabaud



© Archivo personal de Maya Ramos Smith

En la perspectiva actual que ve la historia no como una acumulación monolítica de hechos incuestionables, sino como un campo abierto a diversas configuraciones y maneras de entender e interrogar al pasado, la visión y aportación del trabajo de Maya Ramos Smith resulta particularmente fecunda e interesante por ser producto de la perspectiva de una artista escénica que es además investigadora de estas artes. A continuación, una entrevista en que se bosqueja ese puente que en su trayectoria la ha llevado de la inmersión en ese “juego de complicidades”, como ella define al teatro, a mirarlo desde lejos al estudiarlo.

¿Cuáles son tus primeros pasos en las tablas (las de la danza y las del teatro, que son las mismas)?

Los primeros pasos fueron con el Ballet Clásico de México del INBA, que cambió su nombre a Compañía Nacional de Danza.

Todo empezó en casa, desde la infancia, con una familia que le daba gran importancia al teatro. Mi abuelo paterno, José Manuel Ramos, fue uno de los directores pioneros del cine mexicano; era también actor y guionista, y más tarde crítico de teatro. Y estaba además su primo hermano, el filósofo Samuel Ramos, al que le llamaban “el rojillo de Samuel”. Nunca faltaba gente de teatro en esa casa, y recuerdo a Rodolfo Usigli y, sobre todo, siempre, como parte de la familia, a André y Nina Moreau.

Mi abuelo era maravilloso, en ocasiones me recibía con un: “¡Ah, Chimène...!” y se lanzaba con una tirada del Cid, de Corneille (en francés, por supuesto). Recuerdo que una vez me llamó para invitarme a una cena, y dijo: “Lo que os aviso, Don Juan, por si queréis asistir”. Así se las gastaba...

Yo quería ser actriz y él me dijo que todo actor que se respetara debía saber bailar. Y como yo tenía naturalmente la figura y las fa-

cultadas necesarias para el ballet clásico, me quedé en esta disciplina, profesionalmente, durante unos seis años.

¿En qué momento o qué resorte detona en ti la necesidad de convertirte en investigadora?

Necesidad no, fue por gusto. Creo que el resorte que mueve todo descubrimiento es simplemente la curiosidad. Desde muy temprano fui una lectora voraz y un “ratón de biblioteca”. Mi padre me advertía, en broma: “¡Te va a pasar lo que a Don Quijote...!”

El gusto se inició tras mi tesis de licenciatura en la Academia de la Danza Mexicana, pero convertirme en investigadora fue algo fríamente planeado. Verás, yo soy *workaholic* o hiperactiva, y no puedo estar sin hacer nada. Al abandonar la disciplina de soldado prusiano del ballet clásico y empezar a actuar, comprendí que en los periodos —a veces largos— en los que un actor deja de trabajar, yo enloquecería si no tenía nada que hacer. Así que me inventé la investigación.

¿Qué renuncias implicó para tu carrera sobre las tablas el convertirte en investigadora?

Al principio lo pude combinar muy bien; escribí al tiempo que trabajaba en teatro, cine y telenovelas con directores como José Solé, José Luis Ibáñez, Juan Ibáñez y Miguel Sabido, y mi primer libro ganó un premio internacional (Casa de las Américas). Después entré al Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU) y seguí en telenovelas y en el teatro de la UNAM, con José Antonio Alcaraz, Tito Vasconcelos y Luis Armando Lamadrid.

Sin embargo, todo cambió cuando acepté ser funcionaria en el INBA, primero al dirigir el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Danza (Cenidi-Danza) y luego el de teatro, el CITRU.

Aunque fueron años muy creativos, en retrospectiva creo que debí pensar que nunca se debe cambiar el escenario por un escritorio...

¿El investigador es un teatrero? ¿Todo investigador entiende realmente el teatro?

Debían serlo, o cuando menos entender verdaderamente el teatro, pero desafortunadamente no todos lo comprenden, y hay muchos que creen que por ser filólogos y manejar sesudas teorías pueden escribir acerca del escenario. Pero entenderlo realmente es

mucho más complejo: es necesario que el bullicio y el desmadre de los corrales penetre en las sacrosantas y solemnes aulas de los académicos y que intenten conocer cómo y con qué elementos se realizó —y se realiza— el teatro vivo.

¿Por qué historiografiar la época colonial?

En primer lugar, yo no usaría el término “colonial”, ya que la Nueva España nunca fue una “colonia”, sino uno de los reinos de la Corona de Castilla que integraban el imperio español. ¿Por qué investigarla?, porque a pesar de ser el origen de este país y el periodo de formación de nuestra nacionalidad, ha sido una época vilipendiada e ignorada por la historia oficial. Es la época de fundación del teatro mexicano, en la que el actor se empezó a profesionalizar prácticamente al mismo tiempo que en Europa (segunda mitad del siglo XVI), y en la que hubo un público que noche a noche, durante casi 300 años, llenó el teatro y mantuvo vivo ese maravilloso juego de espejos y complicidades que es el hecho teatral.

Creo que no en vano algunos idiomas utilizan el término “jugar” para describir la actuación o la obra dramática, pues se trata sin duda de un triple juego de complicidades, en el que participan la inventiva del dramaturgo, la creatividad del actor y el director y la imaginación del público. En él todos mienten: el autor miente inventando una historia que nunca sucedió; el actor miente, jugando a ser lo que no es, prestando para ello su cuerpo y su voz, expresándose en palabras que no ha escrito, y el público miente, creyendo y conmoviéndose con esa mentira. Y todos quedan felices. Lo adoro...

¿Por qué el actor es el centro de tus investigaciones?

Porque me interesa sobre todo el teatro vivo y me horrorizan las historias a la antigua, que te cuentan la vida del dramaturgo y te platican los argumentos de las obras. Un libreto es literatura en tanto no encarna en el cuerpo de los actores. No en vano Lope de Vega decía que únicamente se necesitaba un tablado, dos actores y una pasión para crear el teatro. Es el actor quien habita esos espacios y encarna esa literatura, dándoles vida. Una vida efímera e irreparable. Podemos

conservar o recuperar los espacios teatrales arquitectónicos, o cuando menos conocer su traza original; poseemos la literatura dramática, ¿pero qué nos queda del paso de cada actor por el tablado, de esas dos o tres horas en las que lo animaron y encarnó las ideas y palabras del dramaturgo? ¿Qué nos queda de sus técnicas o de los propósitos que lo animaron para actuar y, más aún, de la inmediatez, del impacto, de cómo tocó el alma o los sentidos del espectador de su época?

Eso es lo que a mí me fascina indagar...

¿Cómo se inició ese interés?

Mi interés por el actor se desencadenó en Nueva York, mientras estudiaba la carrera de actuación en el Conservatorio de Stella Adler, cuyo programa, además de teatro moderno y del método Stanislavsky comprendía un intenso entrenamiento en teatro clásico, centrado en Shakespeare. A esto se sumaron las *master classes* que Patrick Tucker —instructor de la Royal Shakespeare Company— iba a dar periódicamente a los actores de Nueva York. Con él viajábamos a través de los estilos de actuación, desde los autos medievales hasta la televisión. Eso no sólo incitó mi pasión por investigar los mecanismos y estilos del actor —estudio que cristalizó en mi libro *El actor en el siglo XVIII...—*, sino por elaborar el curso sobre estilos y técnicas de actuación que hace unos años impartí en el CUT. A partir de esas experiencias, en 2007 di un semestre de “Performance y teatro en el México virreinal”, en el doctorado de español de New York University. Gocé dando un curso diferente, en el que el hecho teatral, la vida del teatro, el escenario, la producción y su espectacularidad, era el tema central. Y además, me di el lujo de poner al teatro de Nueva España en el mapa internacional.

¿Qué aporta a nuestros días la historia del teatro?

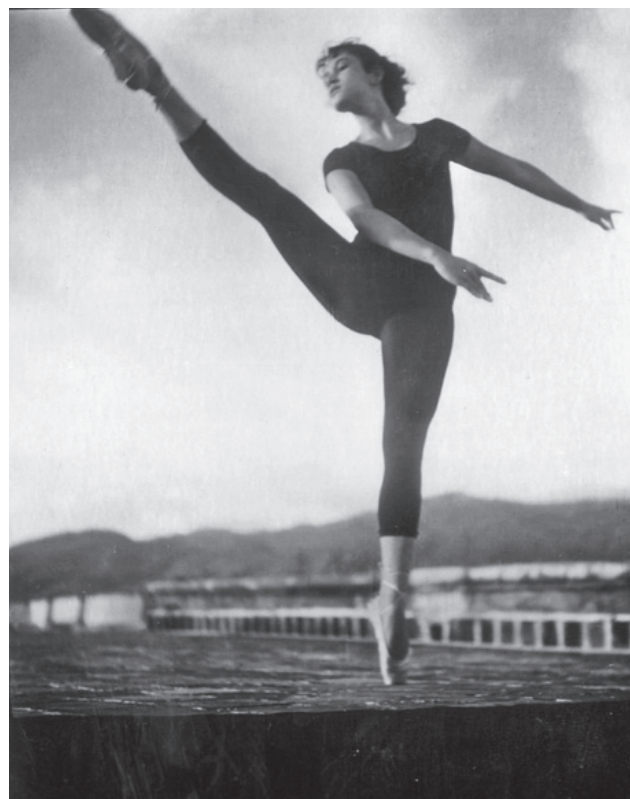
Quizá nos podría aportar dos o tres cosas. La primera, la evidencia de que el teatro, del que desde la época de Aristóteles se ha dicho que “está en crisis”, es eterno y seguirá siempre vivo. La segunda, la dignidad de nuestra profesión, saber que venimos

de una larga cadena de comediantes que en algún momento hicieron vivir al teatro, y que nuestro país tuvo su propia historia y posee una tradición que del Virreinato continuó, a lo largo del siglo XIX, con los espectadores llenando noche a noche los teatros. La tercera posibilidad sería que no nos dice nada...

¿Qué te gustaría añadir?

Algo que me tiene fastidiada es el espeluznante maltrato que se da a los investigadores en la mayoría de los archivos de esta ciudad. Están a cargo de una serie de gorgonas y cancheros sindicalizados que se sienten los dueños de los acervos. Uno está sujeto a su buena o mala voluntad o a ver qué regla inventaron para el día de hoy, o si están o no de humor para atenderte o te van a negar la entrada. Hace años que intento renovar mi credencial en el Archivo General de la Nación, y cada vez que lo intento, las reglas cambiaron y me “falta un papel”. Hace unas semanas, a mí y a una investigadora del Cenidi-Danza nos negaron la entrada al Archivo Histórico de la Ciudad. Kafka y Beckett parecen de Walt Disney ante lo que sucede en los archivos mexicanos. Creo que Conaculta, el INBA y los directores de los centros de investigación deberían hacer algo al respecto... ○

© Archivo personal de Maya Ramos Smith.



MAYA RAMOS SMITH: EL TEATRO DE LA MEMORIA *

José Emilio Pacheco

I

Algo sobrecogedor y al mismo tiempo estimulante sucede cuando se corre el último telón, empiezan a apagarse las luces y nos dirigimos hacia la salida. Lo que acabamos de ver fue algo que sólo existió para quienes en esa noche precisa nos reunimos en el teatro. Aunque se haya quedado en nosotros y con nosotros, lo sucedido en la escena se fue para siempre. Tal vez mañana otro público observe el mismo espectáculo pero ya nada será igual.

La melancolía es más aguda e inevitable al terminar la función final de la temporada. Todo se desvanece cuando actrices y actores se quitan sus vestimentas y el escenario es desmantelado. Desde luego hay fotos y ahora, igual de omnipresentes, hay videos. Es maravilloso ver de nuevo lo que contemplamos o acercarnos a lo que no logramos mirar.

Sin embargo, esas cosas que observamos no son el irrepentible hecho teatral, dancístico o musical, sino sus imágenes. Con cada día que pasa tales imágenes se vuelven más y más sus propios fantasmas. Aquella conjunción viva y siempre mágica —por mucho que nos disguste emplear esta palabra sobreexplotada— de cuerpos, caras, voces,

* Fragmentos del prólogo de José Emilio Pacheco al libro de Maya Ramos Smith: *Teatro musical y danza en el México de la Belle Époque (1867-1910)*, UAM-Escenología, México, 1995.

música, movimientos, palabras, silencios, luces, oscuridades, colores y volúmenes escenográficos, no volverá a existir. Jamás se reunirán otra vez todos aquellos que la hicieron posible.

II

De allí proviene en parte la fascinación que hay en los libros de Maya Ramos Smith. Leemos acerca de lo que nunca vimos ni podremos ver ya. Ni siquiera nos queda la posibilidad de vislumbrar el escenario. Subir, por ejemplo, al Castillo de Chapultepec nos permite pisar el suelo donde murieron los cadetes que lucharon contra la invasión norteamericana y donde vivieron Maximiliano y Carlota, Porfirio Díaz, Madero, Carranza, Obregón y Calles. Hoy el Coliseo que más tarde fue el Teatro Principal es un estacionamiento; el Arbeu fue demolido para dejar al descubierto el oratorio de San Felipe Neri; del Iturbide apenas queda el espectro de su forma en la actual Cámara de Representantes. (Existe, con todo, una manera de figurarnos lo que deben haber sido el teatro y la danza al final de la época que estudia Maya Ramos Smith: ver las películas mudas anteriores a la invención del lenguaje cinematográfico por Griffith).

Respecto a imágenes y sonidos, de cuanto ella habla en las casi 500 páginas de *Teatro musical y danza en el México de la Belle Époque (1867-1910)* sólo conozco —y no debe de haber muchas más— unas cuantas fotografías, algunos cuadros cinematográficos veloces



y rayados y dos grabaciones fragmentarias: *El Morrongo*, en la voz espectral de la joven María Conesa, y unas coplas improvisadas sobre la música que hoy escuchamos como el tango *La cumparsita*, melodía que durante mucho tiempo fue una especie de comodín: los autores de revistas le ponían sucesivas letras al servicio de la actualidad. Del mismo modo, antes de ser acoplada, hoy en lazo indisoluble a los *Versos sencillos* de José Martí, *Guantanamera* servía todas las tardes para cantar y contar en cuartetos octosilábicos la “nota roja” en la radio de La Habana antes de Fidel Castro.

Toda esta ausencia, todo este vacío se hallan suplidos por el arte narrativo de Maya Ramos Smith. Estoy consciente de los peligros de llamar “arte” a un trabajo que responde, y del modo más riguroso, a las ciencias y técnicas de la investigación. Maya Ramos Smith ha leído todos los libros y consultado todas las hemerotecas. Sólo quien intente hacerlo sabrá lo que significa gracias a la dificultad de hallar las viejas colecciones de periódicos y revistas y, a menudo, la frustración rabiosa de encontrarse con que el texto objeto de nuestra búsqueda ya fue expropiado y privatizado por la violenta precursora de la máquina Xerox: la hojita de afeitar Gillette.



III

Insisto en la naturaleza artística de su trabajo porque ella sabe *poner en página*, como se pone en escena, un mundo muerto y revivirlo y darle movimiento. Al igual que en sus libros anteriores —*La danza en México en la época colonial*, *El ballet en México en el siglo XIX*, *El actor en el siglo XVIII: entre el Coliseo y el Principal*, que nunca terminaremos de agradecerle—, Maya Ramos Smith extrae de una canti-

➤ © Archivo personal de Maya Ramos Smith.

➤ En el Teatro Degollado de Guadalajara. © Archivo personal de Maya Ramos Smith.

dad inconcebible de información un relato fluido y exacto que, sin las menores pretensiones de novelar la historiografía, recrea un momento, un estilo, un gusto, una representación concreta, sin que nombres, datos, fechas, títulos sofoquen nunca el interés apasionado con que leemos sus páginas.

En Maya Ramos Smith se da la conjunción insólita, ideal para sus libros, de la historiadora y la ensayista con la bailarina y maestra de danza y la actriz que, por partida doble y aun cuádruple, *sabe* de lo que habla. Conoce el teatro y la danza por dentro, desde adentro, en carne propia, a diferencia de quienes nos acercamos a estos temas sólo como espectadores y lectores. Además, *sabe* cómo hacer una investigación a fondo y, sobre todo, *sabe* escribir: su prosa es un modelo de claridad y poder evocativo.

Ella transforma su documentación en un auténtico saber y este saber nos es transmitido por medio del arte de la escritura que, a su modo, es también una de las artes escénicas: con el solo instrumento de las palabras debe armar sus representaciones en el teatro de la imaginación de quien lee.

Éste es un libro acerca del teatro y la danza, no otra historia de la República Restaurada y el Porfiriato. Sin embargo, todo el mundo social de las diversas épocas está revelado en sus páginas.

La sociedad enmarca las funciones y no se queda afuera: penetra en los teatros y encarna en ellos. A partir de ahora nadie podrá aspirar a conocer en profundidad aquellos tiempos si prescinde de los trabajos de Maya Ramos Smith. ○

JOSÉ EMILIO PACHECO. Poeta, ensayista, traductor, novelista y cuentista mexicano galardonado recientemente (diciembre 2009), con el Premio Cervantes, máximo reconocimiento a la labor creadora de escritores hispanoamericanos.

FANTASÍA CONTRAPUNTÍSTICA O LES FEMES SAVANTES*

José Antonio Alcaraz

Un libro divertido, antiolemne por excelencia. He ahí, en su ánimo sonriente, el logro mayor y hallazgo más pronunciado de Maya Ramos al crear *Teatro musical y danza en el México de la Belle Époque*.

Se opone así abiertamente a cierto dogma tácito según el cual, cuando se emprende la redacción de un estudio acerca de cualquier tema artístico que quiera tomar aires respetables, resulta imprescindible beber un licuado de cemento en ayunas, aplicarse después un supositorio de almidón y enseguida impostar la baritonal voz para arrancarle a la epopeya un gajo.

Así, en terrenos musicales, dancísticos, de las artes plásticas o del teatro (amén de algunos secundarios), tanto engolamiento como tono apodíctico y el tedio resultante constituyen a priori rasgos caracterológicos —punto menos que inamovibles o primordiales— para cualquier investigador digno de ser tomado en cuenta, destinado de antemano por sus tareas a integrar sesudos anales. (Palabra escabrosa cuando pertenece a circunscripciones calificatorias, pero aquí inscrita gramaticalmente como mero sustantivo).

Por fortuna existen en México seres empeñados en antagonizar tercamente tales posturas egregias y conspicuas, “profundas y cuon muensuajue”. Y sucede que son mujeres quienes impugnan el ceño adusto, y sus productos, excrecencias soporíferas.

Tal como sus colegas Raquel Tibol, Teresa del Conde o Consuelo Carredano —además de otras—, Maya Ramos emprende su labor como investigadora enarbolando un ánimo antiolemne por entero. La amenidad le pertenece de modo manifiesto. En sus territorios y demarcaciones formula lo mismo observaciones festivas que ágiles eslabonamientos de párrafos, donde cada frase sazona o textura el contexto así como simultáneamente hace gala de puntería.

Por supuesto, para los aristarcos y su tiesura academizante —al borde de la esclerosis y aferrada al anacronismo conceptual— la conducta juguetona de Maya Ramos en la

* Fragmento del epílogo de José Antonio Alcaraz a *Teatro musical y danza en el México de la Belle Époque (1867-1910)*, UAM-Escenología, México, 1995.



▼
© Archivo personal de Maya Ramos Smith.

pesquisa o el ensayo, documentación y examen de la historia, se vuelve reprobable, con una intensidad cada vez más pronunciada así como agresiva.

Sólo un criterio funambulesco —según ellos— puede permitirse el introducir en un volumen como éste referencias descabelladas a Bugs Bunny (¡travesti, para colmo!) o

el Tintín ése, producto de la frivolidad nimia, epidérmica y banal. Ya se sabe, el dibujo animado o la historieta no existen para la cultura con “K” mayúscula. En el mejor de los casos encarnan mecanismos divertitivos de índole espuria, destinados al candor infantil o a las mentes endeblas de aquellos que jamás alcanzarán la densa consistencia del hondo

pensamiento wagneriano. (Tan cerca y no — dicho sea de paso— del dibujo animado, por su condición de *comic* hiperbólico, enfermo de trascendentalismo).

Maya Ramos opta por cauces pletóricos de salud, sin atufamientos o preciosismos. Su labor de investigación, tan escrupulosa, se torna ejemplar. El amor al detalle revelador o a las entretelas sibaríticas, al igual que un apego explícito al examen minucioso de fuentes, documentos, archivos, personajes y sucesos, la tipifican hasta constituir un todo radiante en cada libro suyo, lleno de atractivo, sabrosura, agudeza y probidad.

Porque Maya Ramos hurga, desentraña, alude, esclarece, infiltra, decanta, ilumina, contextualiza, escudriña de modo envidiable cada uno de los palimpsestos, acervos periódicos, compilaciones o testimoniales a su alcance, para integrar una rica tapicería, cuya

trama granula un fondo documental de fertilidad patente.

Su autora ofrece a la reflexión un material sofisticado, cuando se cuele por las rendijas del sucedido pretérito y muestra la analogía o distancia con cuanto sucede en el tiempo presente.

Con lucidez Maya Ramos hace suyo el radiante aforismo de Hartley: “El pasado es un país extraño, ahí las cosas suceden de manera diferente”. Tal decisión aporta lo mismo relieve que color a cuanto establece tal juego de espejos, mediante un procedimiento oblicuo y directo a la vez.

En consecuencia, se transparentan los ribetes neoporfirianos, ramplonería e inteligencia, carencias y frutos espléndidos, de la sociedad mexicana actual. Pueden detectarse asimismo los senderos precedentes —borrados, sólo en apariencia— de un medio teatral

ya sepia y sus protagonistas, cuya riqueza, vitalidad o condición versátil estuvieron destinadas en principio al “pasma y la gloria de la humanidad giratoria”. López Velarde: voz perenne.

Gracias a lo que Maya escribe se lleva a cabo el reencuentro benéfico, fructuoso, con los ancestros y la propia tradición. Vínculo creado por las capacidades y penetrante visión de una mujer, quien explora propio o ajeno con tanta soltura como rigor.

[...] Teatro, música, danza y sociedad entreveran cauces ahí, fusionan vertientes o amalgaman —tanto como diversifican— sus núcleos, hasta dar cuerpo a una perspectiva poliédrica, con amplitud concisa, así como agudas miras, de incisividad patente. ○

JOSÉ ANTONIO ALCARAZ (1938-2001). Musicólogo, crítico, cronista y director de teatro y ópera.

UN LIBRO DE MAYA RAMOS SMITH*

Jesús Calzada

Amargamente se quejaba Catón el Viejo, un par de siglos antes de nuestra era, del teatro y sus efectos nocivos en la sociedad. “Si permitimos esta impostura”, decía, “terminaremos tolerándola en todos los ámbitos de nuestra vida”. Y no se refería a lo artificioso de los recursos narrativos ni a las exageraciones de la comedia de su época: las flechas morales del viejo y severo censor, apuntaban hacia los actores, pontificaban contra su costumbre de presentársenos disfrazados en

escena para hacernos creer que son quienes no son, sino otras personas con otras vidas, otras costumbres, otros nombres y otras circunstancias. Más generoso que Catón y en un siglo más iluminado, Voltaire llamó al teatro “...el más divino pasatiempo que los hombres cultos y las mujeres virtuosas pueden disfrutar...”. Pues bien, una de esas mujeres virtuosas —que dispone, además, del afán cultural que Voltaire sólo concebía en los hombres— añade a su acervo de estudiosa de la danza, una monografía acerca de la parte que nos toca, de entre los villanos fustigados por Catón: *El actor en México: Entre el Coliseo Nuevo y el Teatro Principal*.

En su texto introductorio, Maya declara que su intención es “investigar sobre el Teatro en relación con su propio cotidiano”, por lo que su pesquisa desborda generosa y felizmente los márgenes del ensayo crítico, para

ofrecer el panorama abigarrado y gustoso del México escénico durante el periodo inmediatamente anterior a la guerra de Independencia. Con ello, se vuelve una crónica prolija y deliciosa, salpicada aquí y allá por anécdotas y reflexiones que no tendrían cabida en la asepsia característica de una investigación promedio.

Paciente y minuciosa, en su libro Maya Ramos vuelve banquete el bufet intimidatorio de los archivos documentales, a los que sólo el valor y la disciplina de los adoradores del polvo y el olor a papel viejo se atreven, para entregarnos de frente y de perfil, en silueta y de bulto, los momentos y lugares donde el actor comenzó a convertirse, de vago y malviviente, en juguete favorito y niño mimado de los poderosos, en una ciudad que aspiraba a los devaneos cosmopolitas de la metrópoli madrileña, por lo que presumía de

*Texto escrito en 1994 para presentar el libro de Maya Ramos Smith: *El actor en México: Entre el Coliseo Nuevo y el Teatro Principal* (1753-1821), Escenología, México, 1994. [N. del A.: la edición de esta obra se encuentra agotada en razón de su escaso tiraje de apenas 1 000 ejemplares. Un libro más a rescatar, cuya reedición sería de especial interés en ocasión del bicentenario de la Independencia.]

tener “circo, maroma y teatro”, gracias más que nada a la constante preocupación de sus virreyes, según lo cita la autora, por mantener entretenido “...a un público cuya diversión es preciosísima para distraerlo de otras, grandemente perjudiciales, que el ocio trae consigo”, como por ejemplo —añado yo— la de querer cambiar de gobernantes.

La obra cuenta con varios apéndices, donde se describen y pormenorizan los coliseos del México novohispano, sus jueces, guardias, bandos, reglamentos, administraciones, compañías, repertorio y parafernalia; la clase y precio de las localidades, y hasta el número exacto de luces que debían encenderse en las funciones de gala; e incluso detalla y da cuenta del tipo, frecuencia, destino e intención de los proyectiles lanzados al escenario por el público cuando el espectáculo no era de su agrado, actitud tal vez grosera y poco higiénica, pero grandemente eficaz para evaluar el trabajo de un actor o de una compañía, y sin duda más propositiva y honesta que la costumbre actual de prodigar aplausos, tan sólo porque sí, y en cuanto el telón se cierra.

El libro habla del actor no sólo como instrumento e instrumentista del arte teatral sino como persona, como individuo susceptible de humanidad y de circunstancia: sus páginas recogen, con fidelidad y emoción, algunas de las muchas aflicciones morales, jurídicas, sociales y económicas padecidas por los actores de la época, y por la gente de teatro en general: el autor dramático que aún no cobra, o que tiene que permanecer anónimo, el actor a quien ya nadie contrata, o al que la edad obliga a retirarse sin jubilación posible; los embargos póstumos por deudas, o el indigno caso de la actriz despojada y repudiada por familia, iglesia y estado, a raíz del mismo delito que a su amante sólo le mereció una amonestación.

Como en toda buena crónica, menudean

los incidentes deleitosos. Entre mis favoritos, está el robo de la *borselana* —o bacín— del palco del virrey, sucedido, según lo señala Maya con ironía y tino histórico, “cuando ya nada era sagrado”. Destaco asimismo en el texto, la descripción de los olores del Coliseo Nuevo —entre fritanga y letrina— y las eruditas consideraciones de la autora acerca de la

humor color de hollín— “después de la representación de *Ruina e incendio de Jerusalén* y en vísperas de *Aquí fue Troya...*”. Es también de notarse, y no sin irritación, que en México los principales gorriones han sido siempre quienes menos necesitan entrar gratis a ninguna parte: las autoridades. Y en el capítulo donde se examina al teatro como arte y como

negocio, entristece constatar que en México, ya desde entonces, para ser considerado capaz o talentoso se requiere ser extranjero o hacerse pasar como tal. Como contraste, regocija comprobar, a nivel histórico, que el teatro no se nutre o vigoriza gracias a los sabios oficiales, zánganos que proliferan en el medio escénico, sino a través del público “de cascabel gordo”, el *homo ludens* cotidiano que acude a los espectáculos por el simple placer, egoísta y goloso, de contemplarse a sí mismo a través del espejo inopinado con que contempla a otros.

Es importante destacar que, además de ser una investigadora acuciosa, Maya es actriz: de ahí, su apasionado compromiso al revisar la historia de nuestra escena, aunada a la contingencia de sus protagonistas. Sin duda a eso se debe que su voz literaria se percibe, a la vez, ilustrada, ligera y llena de empatía. Y por ello, en un medio que ha parido más vacas sagradas de las que puede mantener, y en una profesión que pareciera destinada, por naturaleza, a la pretensión y al bluf, alientan, animan y refrescan la presencia y el oficio de Maya Ramos Smith. ○



✓ En *Arcángel*, de José Dimayuga, Teatro de la UNAM. © Keta.

calidad de los combustibles para iluminar la sala, así como sobre los procedimientos para refinar el sebo con el fin de que sus humos no sofocaran a las divas; y ¡por supuesto, pero por supuesto!, los alegatos y juicios por aventuras sexuales de todo tipo, adulterios, bigamias y demás baldones ajenos cuanto galardones propios, como el triángulo amoroso entre el “asentista” —empresario— Juan Manuel de San Vicente, su esposa, y la actriz María Ortega y Rocha, pleito del que resultó el reglamento más *sui generis* —entre pintoresco y surrealista— que haya existido en el teatro mexicano.

Abundan en el libro las revelaciones e insólitos, como las circunstancias cuasimetafísicas en que ocurrió el incendio del Coliseo Viejo, acontecido —según lo relata Maya, con

JESÚS CALZADA. Realizó estudios de teatrología y dramaturgia en la Universidad de la Sorbona, en París. Escritor escénico desde 1979, es además miembro de la Sociedad General de Escritores de México, donde preside el Comité de Vigilancia, y ha sido maestro de guionismo televisivo en su Escuela de Escritores. Ha recibido premios por su trabajo como autor teatral y como guionista de tv.

TRAYECTORIA

BAILARINA, ACTRIZ, INVESTIGADORA

Redacción PdeG

Con una notable labor de investigación sobre muy diversos aspectos de las artes escénicas de México —temas que van desde la danza, el teatro, la preparación y condición del actor en distintas épocas, hasta las festividades religiosas, las artes escénicas y la censura en éstas, entre otros temas—, su trabajo de investigación puede conocerse en los numerosos artículos y libros que, en el apartado de publicaciones, aparecen en este resumen de la trayectoria de Maya Ramos Smith, la cual comprende además una importante labor como impulsora de la cultura teatral y dancística de nuestro país.

FORMACIÓN PROFESIONAL EN ARTES ESCÉNICAS

Ballet

Academia de la Danza Mexicana (INBA). Título de ejecutante y maestra de danza clásica.

Posgrado en École Supérieure D'études Chorégraphiques (París).

Estudió con Solange Golovina.

Actuación

Stella Adler Studio of Acting School de Nueva York, en 1982-1985.

City University of New York, con Amnon Kabatchnik, en 1983-1984.

En Riverside Shakespeare Company / Actors Project, en 1982, 1984 y 1986, con Patrick Tucker, Shakespeare-estilos-televisión.

Y en México, con José Luis Ibáñez y Juan Felipe Preciado; así como manejo de la voz con Luis Rivero, Martha Zavaleta y Rita Macedo.

ACTIVIDAD PROFESIONAL EN DANZA, TEATRO Y CINE

Fue bailarina de la Compañía Nacional de Danza y del Ballet Independiente de México, y trabajó como actriz para la televisión francesa (ORTF), la CTV canadiense, Televisa, Conacine, y en el Teatro de la Nación y el Teatro de la UNAM, entre otros.

ACTIVIDAD EN INVESTIGACIÓN SOBRE TEATRO Y DANZA Y PROMOCIÓN CULTURAL

1995 a la fecha: investigadora titular del Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli del Instituto Nacional de Bellas Artes (CITRU-INBA).

1998-2000 Miembro del Consejo Asesor de Teatro y Danza de la UNAM.

1998-2001 Directora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Danza José Limón del INBA.

2001-2003 Directora del Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli del INBA.

ACTIVIDAD DOCENTE

2002-2004 Maestra de estilos y técnicas de actuación en el Centro Universitario de Teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México (CUT-UNAM).

2007 Profesora de la Cátedra Andrés Bello, con el curso sobre "Performance y teatro en el Virreinato de Nueva España", en el doctorado del Departamento de Español y Portugués de New York University (NYU).

PREMIOS Y RECONOCIMIENTOS

1979 Premio de Ensayo Casa de las Américas por *La danza en México durante la época colonial*.

1994 Medalla "Una Vida en la Danza" del Instituto Nacional de Bellas Artes.

1995 Premio Arnaldo Orfila Reynal, en Humanidades y Ciencias Sociales, de la Feria Internacional del Libro de Guadalajara por su obra *Teatro musical y danza en la Belle Époque en México (1867-1910)*.

1996 Premio "Juanete de Oro" de Investigación Teatral, INBA-UAM.

Con Tito Vasconcelos en *Arcángel*, de José Dimayuga, dir. Tito Vasconcelos. © Keta. ^



Con Arturo Díaz en *Así que pasen cinco años*, de García Lorca, dir. Luis Armando Lamadrid. © Archivo personal de Maya Ramos Smith. ^





1

➤ Foto 1: En *Arcángel* con Tito Vasconcelos. © Keta.

Foto 2: Con Fernando Becerril en *El semejante a sí mismo*, de Juan Ruiz de Alarcón, dir. Juan Ibáñez. © Archivo personal de Maya Ramos Smith.



2

1999 Premio de la Unión de Cronistas y Críticos de Teatro (artes escénicas, trayectoria en investigación).

PUBLICACIONES SOBRE ARTES ESCÉNICAS

1990 *La danza en México durante la época colonial*, Premio Casa de las Américas 1979 (Ensayo) La Habana, Casa de las Américas, 1979. 2ª edición, México, Alianza Editorial-Conaculta, México.

1985 "María de Jesús Moctezuma", *Cuaderno 19*, Cenidi-Danza, INBA, México.

1991 *El ballet en México en el siglo XIX: de la Independencia al Segundo Imperio (1825-1867)*, Alianza Editorial-Conaculta, México.

1994 "La preparación del actor en México a fines del siglo XVII". *Literatura Mexicana. Homenaje a Othón Arróniz*. Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, México.

1994 *El actor en México: Entre el Coliseo Nuevo y el Teatro Principal (1753-1821)*, Escenología, México.

1995 "Censura y marginalidad en la escena novohispana", en coautoría con Tito Vasconcelos, *Documenta*, núm. 1, CITRU-INBA, México.

1995 *Teatro musical y danza en el México de la Belle Époque (1867-1910)*, pról. de José Emilio Pacheco, UAM-Escenología, México. Prólogo de José Emilio Pacheco. [Segunda edición en prensa.]

1996 "Los actores del teatro de Sor Juana", *Casa del Tiempo*, núms. 46-47, UAM, México.

1998 *Censura y teatro novohispano (1539-1822)*. *Ensayos y antología de documentos*, dirigida por Maya Ramos Smith y con ensayos de Maya Ramos Smith, Tito Vasconcelos, Luis Armando Lamadrid y Xabier Lizarraga, Escenología-CITRU-INBA.

– "Los 'tres enemigos del alma': El libro, el espectáculo y el cuerpo. Censura y reglamentación en la escena novohispana", en *Censura y teatro novohispano (1539-1822)*. *Ensayos y antología de documentos*.

– "El arte de normar y la astucia de transgredir: Las artes escénicas en las festividades religiosas", en *Censura y teatro novohispano (1539-1822)*. *Ensayos y antología de documentos*.

– "Tercera llamada: Censuramos. El teatro profesional: siglos XIV-XIX", en *Censura y teatro novohispano (1539-1822)*. *Ensayos y antología de documentos*.

1998 "Actores y compañías en América durante la época virreinal", en Concepción Reverte Bernal y Mercedes de los reyes Peña (eds.), *América y el teatro español del Siglo de Oro*, Universidad de Cádiz, España.

1999 "Vida y milagros de Santa Genoveva en el Coliseo de México", en Eduardo Contreras Soto (ed.), *"La Genoveva" de Francisco de Soria (siglo XVIII)*, Breve Fondo Editorial, México.

2000 "Festividades religiosas, artes escénicas y diversiones populares", en Roberto Sepúlveda (coord.), *Arte virreinal y del siglo XIX de Chiapas*, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas, México.

2002 *La danza en México: visiones de cinco siglos. Ensayos y antología de documentos*, 2 vols., Maya Ramos Smith y Patricia Cardona Lang (dirs.), INBA-Escenología, México.

– "De la fiesta barroca al Ballet de Acción: profesionalización de los artistas del espectáculo y danza teatral durante el Virreinato", en *La danza en México: visiones de cinco siglos. Ensayos y antología de documentos*.

– "Cuerpos dóciles y cuerpos rebeldes: el silencio del cuerpo o Iglesia, mujer y danza en la época virreinal", en coautoría con Xabier Lizarraga, en *La danza en México: visiones de cinco siglos. Ensayos y antología de documentos*.

– "Artes escénicas y globalización: movimientos artísticos europeos y formas dancísticas en el México decimonónico, 1825-1910", en *La danza en México: visiones de cinco siglos. Ensayos y antología de documentos*.

2005 "La censura a las festividades religiosas", en Martha Toriz (ed.), *Cuaderno WEB del Instituto Hemisférico de Performance y Política*.

– "Expresiones artísticas callejeras", en Martha Toriz (ed.), *Cuaderno WEB del Instituto Hemisférico de Performance y Política*.

– "El teatro profano: reglamentación y censura", en coautoría con Luis Armando Lamadrid, en Martha Toriz (ed.), *Cuaderno WEB del Instituto Hemisférico de Performance y Política*.

– "Que esta canalla se abstenga de estos bailes: Una mirada a los bailes populares de los siglos XVI y XVII", *Boletín del Archivo General de la Nación*, núm. 8, México.

En prensa: *Los artistas de la feria y de la calle: espectáculos alternativos en Nueva España (1519-1822)*, CITRU-INBA, México.

De próxima publicación: *Vida festiva, sociabilidad y danza: la herencia virreinal ante la Independencia (1519-1822)*.

Proyectos futuros: "Corrales de comedias y comediantes en la Nueva España: siglos XVI y XVII", y "Stella Adler: el Conservatorio y el Método Stanislavski". ●



PREMIO NACIONAL DE DRAMATURGIA 2010

Víctor Hugo Rascón Banda

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

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

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

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

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

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

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



DOSSIER



TEATRO E HISTORIA

Representar el pasado es repasar el presente.
Contamos historias viejas por ir corriendo la nueva,
como la máscara nos otorga cara con qué mirarnos
a la luz del sol que es otro cada día.
Vámonos recio, pues, desde el filo del alba
hasta la sombra más corta,
contándole a la tierra a ver si se recuerda.

JUAN TOVAR, *La madrugada*.

El teatro es el arte que consiste en recordar
con ayuda de la imaginación.

RODOLFO USIGLI



1810 Bicentenario Independencia 2010 1910 Centenario REVOLUCION

PRESENTACIÓN

TEATRO E HISTORIA. JARDÍN DE BIZARRÍAS

David Eduardo Rivera Salinas

La historia, y con ella el teatro, tienen su luz propia, su jardín edénico, su poética. Ora de lujo, ora de pobreza, la historia, en particular la de México, se nos hace presente como un horizonte al que debemos volver la mirada, la reflexión y por qué no, el asombro. Fechas recordables, fechas si no de festejos exacerbados, sí dignos de sobria y meditativa recordación. Bicentenario y Centenario de dos revueltas, distintas en su hechura y en sus conclusiones. No sería absurdo decir que ambas todavía no acaban de concluir. Entre ambas hay correspondencias, equívocos y negaciones. Vistas en la distancia creemos ver el espejo mal pulido que nos copia. Admiradas desde el presente son un juego especular, un prisma que da color a nuevas y a antiguas sensaciones. La vida de la patria está hecha de sensaciones y de humoradas, de ardides y de desilusiones. Acaso sea una imagen demasiado dramática. La historia lo es. La historia es un gran teatro. Sin mediar representaciones, quizá hayamos imaginado, verbigracia, a un Hidalgo en un traspies amoroso, a la corregidora en la acción volandera de lustrarse el rostro con los afeites de moda, a De León y Toral ponerse los calcetines y los zapatos para asistir a su propia muerte, a Lascurain mandando ejecutar a Victoriano Huerta, o a dos burreros en la faena de su baño mensual.

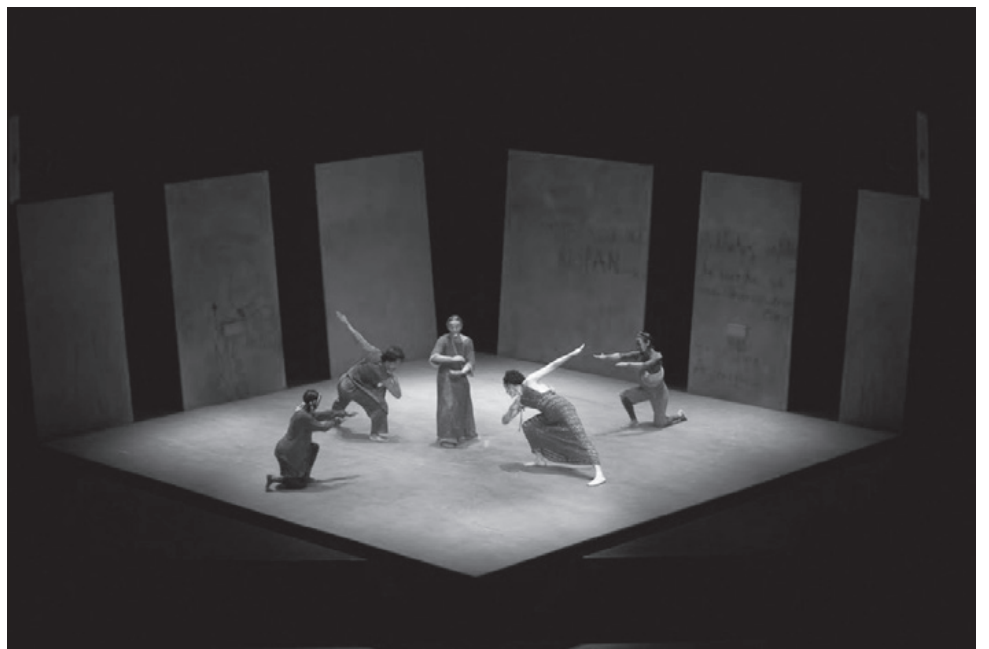
Octavio Paz, en el *Laberinto de la soledad*, recuerda a un gran dramaturgo: Juan Ruiz de Alarcón. Frente a sus contemporáneos, el teatro alarconiano se deslizó por otros horizontes: la melancolía introspectiva y sus máscaras, el engaño, la inautenticidad, la mentira. "El mentiroso se miente a sí mismo: tiene miedo de sí. Anticipa —dice Paz— uno de los temas constantes de reflexión del mexicano que más tarde recogerá Rodolfo Usigli en *El gesticulador*." Abundar en esta filiación, apenas si es necesario. Quizá habría que añadir que este juego de luces, de engaño-desengaño, es el gran tema de nuestro teatro presente, donde la verdad se hace necesaria condición. El teatro es, como el mundo pensado por Grotowski, *el escenario de la verdad*. En su barroquismo se cuajan las joyas de la dialéctica del ayer. Del teatro novohispano a las nuevas propuestas y a los temas de novedad, apenas hay una distinción de grado. El hoy es la égida del teatro, sin adjetivos. Así, como universo de puestas y propuestas y contrapropuestas, el teatro mexicano cumple el sino de ser medio, antes que fin. De ello da muestra este *collage* de ensayos que meditan sobre el teatro y la historia, la historia y el teatro. No es fácil recapitular los derroteros del teatro actual que finca sus fábulas y sus tramas en la historia de un pueblo que suele observarse despiadadamente como para curarse de algo, apenas advertido, y que asfixia nuestro estar en una sociedad inacabada.

Promesa de ser, acaso éste sea el único es-

crúpulo que no solivianta nuestras negaciones y contradicciones. Promesa de ser que no afina la emancipación deseada. El teatro no es sólo reflejo e imitación de la realidad histórica o ficticia. El teatro es un remedio y un grito subversivo en medio de una aparente paz. Es la saeta y la herida de esa saeta. El teatro interroga. No es que sea juez, pero sí ministro que destapa las cloacas del disimulo y la engaño, para revelarnos las realidades crudas, la desnudez de la verdad. En este sentido es demoníaco, como el Demoñuelo Cojo de Luis Vélez de Guevara. No es subrepticio de ningún modo. Su axioma no es la redención ni la enseñanza. La suya, la virtud suya, es que patentiza con índice de fuego lo que para muchos es mero soslayo, mero divertimento. Su virtud es esencial, tal como lo es el hecho de mirarnos en nuestra propia historia hecha de dualidades y retornos continuos; de reiteraciones puntillosas dando en el blanco de la ignominia y la irrisión, en el de la actitud meditativa y en el de la crítica, bizarra también, que hunde su cuchillo justo en el lado emotivo del México plural que nos invita, en estas fechas, a revocar con un nuevo lustre la fecha ilusoria que se pierde, como los globos de la infancia, en la lejana mansedumbre de nuestro cielo aún azul y promisorio. ○

DAVID EDUARDO RIVERA SALINAS. Director general del Instituto Zacatecano de Cultura Ramón López Velarde en los últimos dos periodos sexenales y coordinador estatal de los festejos del Bicentenario.

Nezahualcóyotl, ecuación escénica de memoria y tiempos, texto y dirección de Juliana Faesler y la compañía La Máquina de Teatro. Foto cortesía de Juliana Faesler.





TEATRO E HISTORIA

LA HISTORIA COMO PROBLEMA *

Juan Villoro

LA AUTORIDAD DE LA VOZ

Una de las decisiones centrales para un narrador es desde dónde mira la realidad, cuál es su criterio de veracidad para urdir su historia. En su más reciente libro, *Diario de un mal año*, J. M. Coetzee señala un posible desacuerdo entre el autor y su lector: la voz narrativa no tiene por qué ser creída, es necesario que construya un pacto de confianza para que su historia resulte convincente.

Toda ficción deriva del mundo de los hechos y vuelve a él, completándolo, a través de la representación. En ocasiones, esa construcción de sentido es la mejor forma de entender los caóticos datos de la realidad que fueron su origen primero.

La relación entre lo real y lo ficticio es de mutua dependencia. Al respecto, me interesa recordar algo que Juan José Saer apunta en *El concepto de ficción*: la diferencia entre la ficción y la realidad no tiene que ver con la diferencia entre la verdad y la mentira. Lo que caracteriza a la ficción es que su relato no necesita ser verificado para ser creído. Si creer en un milagro es asunto de fe, creer en una ficción depende de un principio de verosimilitud. La ignorada voz inicial que cuenta la historia adquiere validez a través de detalles capaces de sugerir que no estamos ante un caprichoso delirio, sino ante un dominio donde todo ocurre con deliberación y sentido. El convencimiento narrativo es un ejercicio de precisión. Al saber que Lolita tiene en el tobillo una pequeña cicatriz ocasionada por un patinador descuidado, creemos que eso es cierto. Imposible desperdiciar como mentira algo tan exacto.

Las verdades de la ficción construyen una segunda realidad y en ocasiones determinan las formas de representación de la cultura con mayor eficacia que los testimonios del mundo de los hechos. A propósito del rey Arturo y los caballeros de la Mesa Redonda disponemos de leyendas, una vasta literatura, sagas suficientemente variadas y afines para integrar un subgénero narrativo. Carecemos de datos reales, y sin embargo el mundo contemporá-

Toda ficción deriva del mundo de los hechos y vuelve a él, completándolo, a través de la representación.

En ocasiones, esa construcción de sentido es la mejor forma de entender los caóticos datos de la realidad que fueron su origen primero.

neo es ya inseparable de Excálibur, la espada mágica, y la imaginería que rodeó ese ámbito que sólo podemos conocer a través de la figuración.

La literatura interviene en lo real con diagnósticos del porvenir que tardan en cumplirse o profecías hacia atrás que descubren la forma en que el pasado nos anticipa y determina.

Nunca al margen de lo real, la literatura es su complemento. El grado de veracidad de lo que ahí se cuenta no depende de su comprobación en el terreno de los datos, sino de su propia lógica: la verdad de la ficción.

Esto en modo alguno significa que la poesía o la narrativa puedan prescindir de la experiencia. Walter Benjamin dejó una reflexión extraordinaria sobre el desafío que significa para un autor el posible agotamiento de la experiencia. En su ensayo "El narrador" aprecia que el ciudadano del siglo xx ha entrado en un proceso de serialización de la vida, de uniformidad de las sensaciones y las respuestas ante la aventura de vivir. Hasta el siglo xix, la gente había tenido que procurarse medios de vida relativamente inciertos y azarosos. En cambio, la generación industrial comenzó a satisfacer sus necesidades en forma rutinaria. Incluso el gusto y los placeres se sometieron a la normatividad de la moda. La comida dejó de ser el reto del cazador para convertirse en lo que se compra en tiendas y supermercados. El trabajo perdió el sentido de la disyuntiva que animó narrativas anteriores, desde *El Lazarillo de Tormes*, donde el pícaro acepta las suertes que le deparan sus

Las verdades de la ficción construyen una segunda realidad y en ocasiones determinan las formas de representación de la cultura con mayor eficacia que los testimonios del mundo de los hechos.

amos sucesivos, hasta *Rojo y negro*, donde el protagonista debe elegir entre las discordantes formas de vida de la iglesia y el ejército. Antes de la era industrial, el objetivo común de "ganarse la vida" encontraba variadísimos derroteros. Ir a París en busca de empleo, apoderarse de un palmo de tierra o medrar en una corte eran aspiraciones compartidas que, sin embargo, seguían rutas siempre insólitas, carentes de toda normativa.

En el mundo de las oficinas y sus horarios definidos, las peculiaridades laborales tienden a borrarse. Las iniciativas personales se disipan ante el "recurso del expediente" y la "dominación racional legal" de la burocracia, categorías estudiadas por Max Weber.

Tal es el ámbito uniforme que advierte Benjamin. ¿Cómo encontrar ahí la novedad de la experiencia cotidiana, esencial para contar historias? ¿Cómo hallar lo sugerente, la discrepancia, la fisura significativa?

Es obvio que las historias individuales no dejarán de existir. La pregunta que le interesa a Benjamin es cómo reflejar de manera singular lo que atañe a una definición de lo colectivo, cómo discernir en situaciones típicas —como la procuración de medios de subsistencia—, el dibujo a un tiempo diverso y gregario que justifica una trama original y articula a una época. En un mundo que reitera sus ofertas y vuelve homogéneos los horarios y medios de trabajo, el horizonte del narrador parece estrecharse. Se diría que también el repertorio de lo real se somete a la parda clasificación del mercado. ¿Cómo recuperar lo novedoso dentro de lo colectivo, es decir, dentro de lo compartido, lo reiterado, la serie?

Toda pregunta sobre la historia tiene que ver con el reflejo del mundo, pero también con la búsqueda de singularidad de ese reflejo. En la sociedad industrial que observa Benjamin, tal tentativa ocurre en un entorno donde lo cotidiano se resiste a las diferencias que tuvo en otro tiempo.

Hay que tomar en cuenta que Benjamin desarrolló esta idea antes del desarrollo de los medios masivos de comunicación, prefigurando su efecto. Hoy en día, la homologación de los discursos y de las formas de

*Fragmento de un ensayo más extenso.

representación hace que muchas veces lleguemos a la realidad con códigos previos. Lo que vemos ha sido filtrado de antemano por los medios. La realidad virtual suele adelantarse al conocimiento, normalizando incluso lo que nos resulta remoto o ajeno.

El mundo de la información brinda representaciones sobre representaciones, tamiza la experiencia. Y pese a todo, el desafío del narrador sigue siendo el mismo: ocuparse de un tema que atañe a todos —un hecho repetible— y al mismo tiempo brinda una singularidad —una historia contable.

En el caso de los sucesos históricos esto entraña un doble compromiso: reconstruir un hecho ya ocurrido y permitir que ocurra por segunda vez con la novedad de la ficción.

EN EL NOMBRE DE TODOS

La relación, muchas veces convulsa, entre historia y ficción, entre lo individual y lo colectivo, ha dado lugar a fecundas reflexiones. En *La novela histórica* (1937), Georgy Lukács comenta que la personalidad individual deriva de las peculiaridades históricas de la época. Lukács subordina la psicología de los personajes al momento histórico que los determina. Su tema es la novela que indaga los hechos y, al reconstruirlos como ilusión de vida, descifra lo que pasó en la realidad. Trabajo de reconstrucción y captación de senti-

Lejos de recrear el alma de una época, su síntesis de sentido, como pedía Lukács, cierto tipo de narrativa enfrenta la historia para ponerla en tela de juicio. Algunas de las mayores aventuras literarias de nuestro tiempo surgen de la tensión y la discrepancia entre los sucesos y la forma de captarlos. El narrador no escribe porque conoce la historia, sino para conocerla; investiga un horizonte que se le resiste. La dificultad de llegar a la verdad es el principal acicate para perseguirla; incluso la distorsión de los sucesos contribuye a conocer lo que pasó.

do, el del novelista histórico de corte lukacsiano, busca una verdad incontrovertible en la desordenada marea de los sucesos.

Para Lukács, el novelista registra, como quería Balzac, la historia secreta de las naciones. Su trabajo es el de un historiador tonificado por las peripecias de la vida privada.

A mi modo de ver, el desafío literario moderno proviene de la puesta en crisis de este presupuesto. De *El hombre sin atributos*, de Robert Musil, a *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia, la historia indagada desde la narrativa deja de ser un relato unívoco —la recreación del modo cierto en que ocurrieron los hechos— para convertirse en un problema de conocimiento. ¿En qué medida se puede captar un entorno contradictorio, donde los testigos ofrecen versiones discordantes y los documentos compiten para imponer verdades alternas?

Lejos de recrear el alma de una época, su síntesis de sentido, como pedía Lukács, cierto tipo de narrativa enfrenta la historia para ponerla en tela de juicio. Algunas de las mayores aventuras literarias de nuestro tiempo surgen de la tensión y la discrepancia entre los sucesos y la forma de captarlos. El narrador no escribe porque conoce la historia, sino para conocerla; investiga un horizonte que se le resiste. La dificultad de llegar a la verdad es el principal acicate para perseguirla; incluso la distorsión de los sucesos contribuye a conocer lo que pasó.

Uno de los ensayos más lúcidos al respecto es *La paradoja de la historia*, de Nicola Chiaromonte, autor que publicó bastante poco y aparece como personaje en la novela de Malraux sobre la guerra civil española, *La esperanza*. En su condición de testigo de cargo de acontecimientos decisivos del siglo xx, Chiaromonte se interesó en una contradicción esencial provocada por los sucesos históricos: la discrepancia entre los motivos por



Lo que puede venir, xilografía de Leopoldo Méndez (1945).

los que una persona participa en un suceso histórico y el desenlace de ese suceso, es decir, la falta de correspondencia entre los principios e impulsos individuales y las metas colectivas a las que se llega.

Algo se transforma en el tráfago de los sucesos, el dibujo amplio de la historia, la vertiginosa acción gregaria. Algo trasvasa la lógica privada en lógica colectiva. Ésta es la paradoja a la que alude el título de Chiaromonte. Creyendo cumplir un fin individual, el actor histórico se disuelve en un incalculable acto colectivo. ¿En qué medida ese suceso le resulta propio?

El tema también interesa a Elias Canetti en *Masa y poder*. ¿En qué medida la dinámica de los hechos transforma la motivación original de los individuos y determina su conduc-



TEATRO E HISTORIA

Una de las limitaciones de la historiografía es que, al ocuparse de datos representativos (las fechas y las estadísticas que definen lo real), deja fuera la dimensión cotidiana, mínima, fortuita y caprichosa de los hechos. Las corazonadas, las supersticiones, los palpitos, las fobias, el copioso inventario de las reacciones individuales, también define el curso de la historia.

ta histórica? Ante el incendio del Palacio de Justicia de Viena, el joven Canetti contempló por primera vez el trazo múltiple de la muchedumbre. Hasta entonces se consideraba un estudiante de química. Al ver la forma en que los sujetos se precipitaban en acciones colectivas que segundos antes hubieran considerado impensables, decidió unir su suerte a la de la masa y estudiarla durante el resto de sus días para tratar de arrebatarle su misterio. *Masa y poder* explora los distintos principios de orden —pautados según diversos acomodos y exigencias sociales o antropológicas— que la multitud observa en los estadios, las ceremonias, los desfiles y las manifestaciones. Sin embargo, hay sucesos en los que la conducta personal entra en tensión e incluso en contradicción con los fines colectivos. Lo sorprendente no es que esto ocurra, sino que el sujeto, repentinamente despersonalizado por la historia, se entregue con fervor y repentina “convicción” a tareas colectivas que en otras condiciones hubiera repudiado. En la febril intoxicación de la multitud —sujeto colectivo superior a la suma de sus partes— cumple otra finalidad, que acaso buscaba en secreto. En ocasiones, el impulso de lo que se hace en compañía es gratificante; sólo a través de los demás se alcanzan ciertas cuotas de valor y se toman decisiones impensables para el hombre aislado. Sin embargo, en otras ocasiones el protagonista se horroriza de sus manos teñidas de sangre, las casas en ruinas, las cenizas de su actividad. ¿Cómo pudo participar en eso? La discrepancia esencial entre lo que podemos ser en soledad y lo que so-

mos en el flujo de los acontecimientos, hace que la trama de los sucesos colectivos sea siempre desafiante. La historia como lugar de prueba. La historia como problema.

Numerosos escritores han trabajado el tema. En *Michael Kolhaas*, Heinrich von Kleist se ocupa de un hombre rebasado por los hechos que ha contribuido a desatar. Kolhaas es un líder reacio, hasta cierto punto involuntario. Protesta ante el poder abusivo que le impide circular libremente con sus caballos. Su objetivo se reduce a esa circunstancia. Sin embargo, sin advertirlo, toca las fibras de indignación de su comunidad y se transforma en su caudillo. Acepta su destino con perplejidad y, poco a poco, advierte que la multitud quiere algo más; es mucho más incendiaria de lo que él podía pensar. Se enfrenta entonces al dilema de quien no comparte los sucesos que él mismo ha promovido.

Otro ejemplo elocuente: el relato “Barrabás”, del escritor húngaro Frigyes Karinthy. Más conocido por su literatura humorística, Karinthy dejó algunas lúcidas parábolas morales. En el caso de “Barrabás” aborda la disparidad entre las convicciones personales y las colectivas. Poncio Pilatos encara al pueblo y lo somete a un plebiscito: ¿Quién debe ser crucificado, Cristo o Barrabás? Cada uno de los asistentes sabe en su fuero interno que Jesús es inocente. En consecuencia, pide que se castigue a Barrabás. Sin embargo, el conjunto de las voces se escucha de otro modo. La palabra “Barrabás”, que cada uno pronuncia por su cuenta, se traduce colectivamente en otro nombre: “Cristo”. La decisión individual se ve traicionada por el clamor popular. Cuando se habla en el nombre de todos, la convicción privada se quebranta.

ZORROS Y ERIZOS

Entendida como problema, la historia plantea un conflicto entre la moral individual y la moral colectiva. Escribe Chiaromonte: “llamamos ‘realidad’ al desacuerdo irresoluble entre el individuo y el mundo”. La literatura se ocupa de ese obstáculo. El hecho de que sea confuso, muchas veces indescribible, no

representa una traba sino un acicate para la narrativa que se asume como método de investigación.

Estudioso de las mentalidades, Berlin no busca una respuesta unívoca, el hilo conductor, la fuerza motriz, el *leitmotiv* de la historia. Su mirada escéptica contempla las causas variadas y contradictorias que definen los sucesos. ¿Es posible encontrar algún tipo de orden en ese caudal inmoderado? ¿Hay método en la épica que se improvisa para negarse y regenerarse?

Antes de clasificar el tema, Isaiah Berlin define su territorio y encuentra ahí una lección inaugural: en los momentos históricos los hombres históricos no sólo hacen cosas históricas. Comparte con Chiaromonte el desconcierto de la conciencia individual ante los sucesos colectivos. Y agrega otra categoría: la vida privada de lo público. En medio de la batalla de Waterloo, alguien cocina, silba una canción, bosteza, sueña, se enamora. Una de las limitaciones de la historiografía es que, al ocuparse de datos representativos (las fechas y las estadísticas que definen lo real), deja fuera la dimensión cotidiana, mínima, fortuita y caprichosa de los hechos. Las corazonadas, las supersticiones, los palpitos, las fobias, el copioso inventario de las reacciones individuales, también define el curso de la historia. Si el sujeto puede llegar a desconocerse en el acontecer colectivo, los sucesos reciben una impronta que no depende de causas generales sino de un incierto deseo individual. En *Los relámpagos de agosto*, impecable sátira sobre la Revolución mexicana, Jorge Ibarguengoitia convierte esta intuición en ley y hace que los caudillos de la patria no obedezcan otra motivación que satisfacer sus

Nada interrumpe el flujo de lo diario, la vida íntima prosigue, incontenible, entre los grandes acontecimientos.

¿Cómo abordar estos estímulos discordantes? Berlin distinguió dos tipos de intérpretes de lo real: los erizos y los zorros, los que saben una gran cosa y se concentran en ella, y los enamorados de la dispersión y lo múltiple.

apetitos primarios: toman una ciudad para comer el estupendo filete que ahí se prepara.

Para Berlin, la paradoja de la historia observada por Chiaromonte se vuelve reversible: el sujeto se despersonaliza en la historia y la historia se personifica con causas privadas y aun secretas. La narrativa es el campo donde esta pugna se pone en escena. El sujeto y la masa, lo privado y lo público, la elección individual y la razón de partido o de Estado, tensan ahí sus líneas de fuerza.

Nada interrumpe el flujo de lo diario, la vida íntima prosigue, incontenible, entre los grandes acontecimientos. ¿Cómo abordar estos estímulos discordantes? Berlin distinguió dos tipos de intérpretes de lo real: los erizos y los zorros, los que saben una gran cosa y se concentran en ella, y los enamorados de la dispersión y lo múltiple. Marx somete al universo en expansión a una teoría reguladora, un escudo resistente y afilado, estrategia digna del erizo; por el contrario, Benjamin sigue las sendas fragmentarias de quien husmea en muchas madrigueras, la táctica del zorro. Pero hay casos, como el de Tolstoi, donde ambas concepciones se combinan. Puede existir un erizo que se crea un zorro o un zorro que se crea erizo. En *Guerra y paz*, Tolstoi descubrió que era imposible someter el desorden de los hechos a una ley reguladora; sin embargo, no dejó de buscar esa ley. Optó por la verdad del zorro pero quiso devolverla a la visión del erizo.

Para respetar la condición múltiple y fracturada de los hechos, Tolstoi propone una "aproximación infinitesimal", la suma de pequeñas verdades relativas puede integrar un convincente caleidoscopio del acontecer colectivo.

De acuerdo con Tolstoi (o, mejor dicho, con Tolstoi interpretado por Berlin), el novelista no puede resumir los hechos sin traicionar su complejidad. Por lo tanto, debe optar por un tapiz vivo, poliédrico, donde unos sucesos refuten a otros. La confusión y lo que no se entiende también forman parte del relato de lo real. Nada más falso que los protagonistas se vean a sí

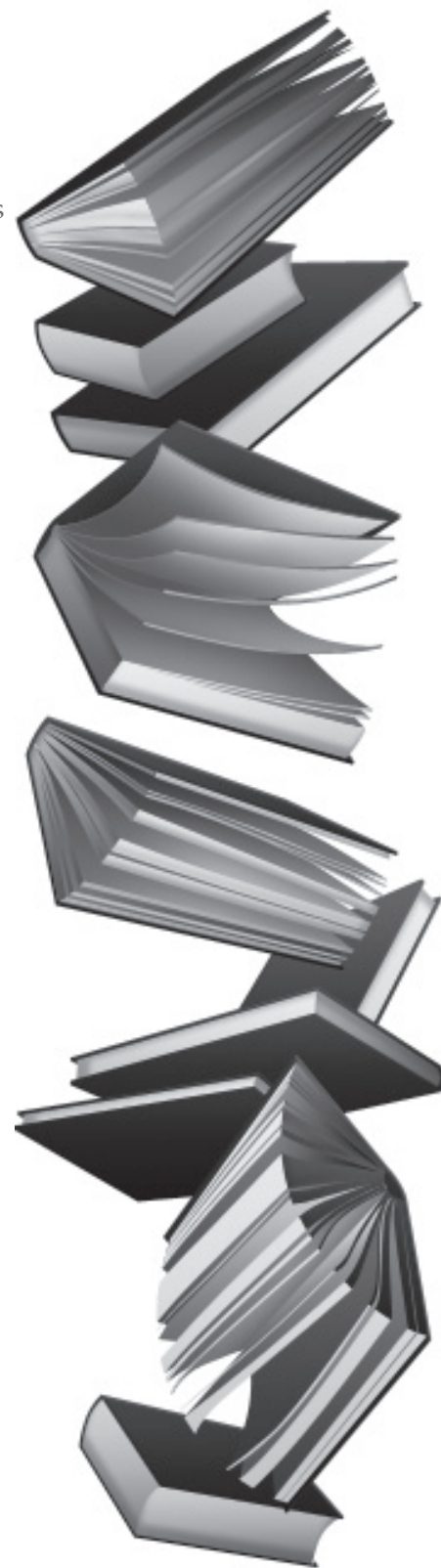
Con todo, el relativismo de Tolstoi desemboca en una interpretación cercana a Hegel. El novelista recoge los vidrios rotos y dispersos de la historia, pero no deja de buscar la "astucia de la razón" que los explique, el trabajo oculto de la Providencia; indaga como un detective insomne y obsesivo en pos de una explicación articuladora, una escatología confiable. Por suerte, fracasa en esta búsqueda y salva a su obra del tono discursivo de la novela de tesis.

mismos como seres históricos y asuman roles en función de ese artificio. No hay recurso tan artificioso (tan exógeno a la trama) como el de los personajes que parecen haber leído la historia en la que participan y deciden ir "a la guerra de treinta años", sabiendo cuánto va a durar. *Guerra y paz* ofrece un sistema de prevención contra estas certezas.

Con todo, el relativismo de Tolstoi desemboca en una interpretación cercana a Hegel. El novelista recoge los vidrios rotos y dispersos de la historia, pero no deja de buscar la "astucia de la razón" que los explique, el trabajo oculto de la Providencia; indaga como un detective insomne y obsesivo en pos de una explicación articuladora, una escatología confiable. Por suerte, fracasa en esta búsqueda y salva a su obra del tono discursivo de la novela de tesis.

La riqueza narrativa de Tolstoi surge del continuo fracaso de explicar como erizo lo que cuenta como zorro. La meta de *Guerra y paz* no es la verdad sino su incesante búsqueda. El horizonte del conocimiento objetivo es ahí un límite replegable, que amplía el campo del novelista. Siempre relativa, la verdad

Berlin extrae una lección narrativa de esta exploración: la novela dispone de recursos ajenos a la historiografía que le permiten brindar la conjetura privada de lo público. No se trata de un recurso "superior" al de quien escribe historia, sino de un conocimiento específico distinto.





TEATRO E HISTORIA

está bajo sospecha; no es un absoluto, sino un espacio de perfeccionamiento.

Berlin extrae una lección narrativa de esta exploración: la novela dispone de recursos ajenos a la historiografía que le permiten brindar la conjetura privada de lo público. No se trata de un recurso "superior" al de quien escribe historia, sino de un conocimiento específico distinto.

El novelista debe brindar un retrato verosímil de los sucesos pero también y sobre todo de sus personajes. Para lograrlo, incluye la dimensión íntima de quien participa en una contienda. Como señalé arriba, Iburgüengoita hace una apropiación extrema del recurso de Isaiah Berlin: sus aviesos generales revolucionarios sólo se ocupan de lo público en la medida en que beneficia su vida privada.

En *Estrella distante*, Roberto Bolaño hace que la historia de la represión en Chile coincida con las aventuras estéticas de un *dandy*. Una realidad de ultraje coexiste con una vida interior de sofisticación. El resultado es

Entre el individuo y la cultura está la historia, obstáculo lleno de significado. El poeta de *Estrella distante* encarna las contradicciones de una sensibilidad que, sin rebajar su tensión poética, pacta con la parte represiva de la historia.

significativo y despierta una inquietud moral: el arte más excelso puede coincidir con el oprobio.

Con cierto aire apocalíptico, George Steiner ha señalado los límites de la educación y el conocimiento: un lector ávido de Rilke podría administrar un campo de concentración. Bolaño se ocupa del vanguardismo de extrema derecha, comprometido en partes iguales con la creatividad artística y el exterminio de los disidentes. Entendida como causa individual, la búsqueda estética del poeta que escribe en el cielo con la cauda de su avión es liberadora. Entendida como circunstancia social, pertenece a la maquinaria de la represión.

"Somos los libros que nos han hecho mejores", comentó Borges, fervoroso defensor de la lectura. La trama de Bolaño obliga a

revisar la frase. Es cierto que los libros nos pueden hacer mejores, pero la cultura, por sí misma, no garantiza ser ajeno al mal. Una persona inculta puede ser sumamente moral, del mismo modo en que un erudito puede ser un sátrapa ejemplar. Entre el individuo y la cultura está la historia, obstáculo lleno de significado. El poeta de *Estrella distante* encarna las contradicciones de una sensibilidad que, sin rebajar su tensión poética, pacta con la parte represiva de la historia.

LA FIGURA DEL TESTIGO

En su excepcional estudio de los usos sociales de la memoria, *Lo que queda de Auschwitz*, Giorgio Agamben concede especial atención a la figura del testigo.

Su pregunta rectora es la siguiente: ¿quién puede rendir testimonio con fidelidad? Su investigación se centra en el tema del holocausto. En este sentido, no busca la aproximación narrativa del novelista. *Lo que queda de Auschwitz* es relevante para la literatura porque avanza hacia un caso límite, el del exterminio de la memoria, y sirve para entender cómo se construye la noción de testigo legítimo.

En cierta forma, la historia de la novela moderna ha dependido de la construcción de un testigo escéptico, que descrea de lo que ve, o incluso de un testigo perplejo, que no comprende lo que ocurre. El novelista de tesis, al estilo Victor Hugo, discute la historia y procura aclararla. En cambio, el novelista que desciende de Stendhal admite la confusión inherente a los sucesos, pone en crisis la historia; describe desde lo que comprende pero también desde sus dudas; combina lo público y lo privado. Fabrizio del Dongo se pierde en el campo de batalla. No está ahí sólo para ver la gesta napoleónica sino para narrar desde la infantería existencial, donde todo es caos y vida rota.

La voz de quien narra depende de la manera de mirar y del grado de veracidad con que puede hacerlo. El testigo es el mediador que se acerca a la historia. ¿Hasta dónde puede llegar? En un sentido jurídico, hay categorías bastante claras para saber quién califica como testigo de cargo. No puede tratarse de

un pariente de la víctima ni alguien que estaba borracho en el momento en que presenció algo; si rinde testimonio ocular, debe haber estado a determinada distancia y disponer de una vista aceptable. Hay condiciones específicas que permiten que alguien sea testigo de cargo en un tribunal. Sin embargo, en un sentido psicológico o moral, resulta muy difícil saber quién es un testigo idóneo. Todo hombre está constituido por una subjetividad, por nervios y prejuicios que lo afectan, lo cual influye en la forma en que narra los sucesos.

Agamben se pregunta cómo podemos encontrar a un testigo que ofrezca una visión íntegra del horror. No se refiere a un testigo literario, construido por la imaginación de un novelista, sino a quien puede documentar un horror cierto y tangible, la voz capaz de decir qué queda de Auschwitz.

Estamos ante un caso límite, el del genocidio que pretende borrar la noción misma de supervivencia. Hitler solía referirse al caso de los armenios masacrados en Turquía para justificar el exterminio de judíos: "nadie se acuerda de ellos". Contra esa voluntad de destrucción se alza el testimonio.

¿Quiénes son los verdaderos testigos del holocausto? Quienes conocieron la niebla y la noche hasta sus últimas consecuencias fueron exterminados. Sólo los que subieron al vagón rumbo a las cámaras de gas supieron lo que significaba ese momento. ¿Es legítimo hablar en nombre de ellos?

Agamben parte de una certeza distinta a la de Jean-Paul Sartre, interesado en otorgar voz a quienes no la tienen. Para el filósofo italiano, resulta imposible suplantar al testigo *integral*, el que murió descubriendo la última instancia del horror. Pertenece a la ética del narrador admitir una carencia definitiva: su voz no restituye una pérdida ni suplanta a la víctima. Se trata de alguien que viene después, una mediación entre la historia y el lector. Por lo tanto, su testimonio es impuro; está sujeto a variaciones voluntarias o involuntarias. El primer cometido del cronista de una situación límite estriba en reconocer su incapacidad de situarse en el momento final de la aniquilación. Es desde esa impericia, desde esa imposibilidad, desde donde se habla.

Esta reflexión permite abordar el tema de la

Todo testimonio puede ser contrastado con otro; de esa variedad surge la riqueza de la narración que se ocupa de hechos verídicos, ya sea a través de la crónica o de la novela. Narrar lo real plantea el desafío de decir lo que no puede ser dicho de manera absoluta. Escribir novela vinculada con la historia significa practicar la aproximación infinitesimal que pedía Tolstoi; acercarse, en la medida de lo posible, a un suceso que se resiste a ser contado de manera única.

historia, que depende de los testigos. Agamben renuncia a la idea de poder hablar en nombre de otros, no para eludir un compromiso moral, sino para asumirlo con mayor claridad.

Ante la imposibilidad de contar con un testimonio de quien conoció la última dimensión del espanto, elige a una figura intermedia, los seres despersonalizados que en el universo concentracionario recibían el

nombre de *musulmanes*. Se trataba de prisioneros que habían perdido la voz y el brillo en la mirada, seres anónimos, desconocidos de sí mismos. Estos no-sujetos vagaban entre las alambradas como almas en pena. De pronto, alguno de ellos recuperaba el habla. Para Agamben, es lo más cerca que podemos estar de recibir un mensaje de la tierra de donde no hay retorno. El *musulmán* representa la mayor aproximación posible a un muerto en vida. Los testimonios otorgados por esta clase de testigos, muchas veces surgidos años después de la guerra, integran un valioso arsenal de la deshumanización. Y pese a todo, tampoco ellos son testigos integrales. No hay posibilidad de tener un envío especial a la muerte y al horror.

¿Debe frenar esto al cronista de los hechos? En modo alguno. Su compromiso ético deriva, precisamente, de la imposibilidad de encontrar testigos definitivos. El hecho de que la verdad absoluta sea inencontrable refuerza la tarea de quienes buscan verdades

provisionales. Debemos hablar del holocausto justo porque los testigos fieles no pueden hacerlo. De acuerdo con Agamben, ésta es la "aporía de Auschwitz". No se trata de suplantar a quien ahí murió, sino de acercarse lo más posible a ese límite infranqueable.

Esta operación intelectual determina al novelista que se ocupa de hechos históricos. No habla en nombre de quienes los vivieron; se acerca al tema, sabiendo que la restitución total es imposible, y al hacerlo, admite las contradicciones, la confusión, las hipótesis privadas, el rico acervo de la representación que transforman su búsqueda en un problema. Precisamente porque la verdad no es un dato incontrovertible, el cronista debe acercarse a lo que queda de ella, trabajar a partir de un discurso abierto a numerosas interpretaciones

Todo testimonio puede ser contrastado con otro; de esa variedad surge la riqueza de la narración que se ocupa de hechos verídicos, ya sea a través de la crónica o de la novela. Narrar lo real plantea el desafío de decir lo que no puede ser dicho de manera absoluta. Escribir novela vinculada con la historia significa practicar la aproximación infinitesimal que pedía Tolstoi; acercarse, en la medida de lo posible, a un suceso que se resiste a ser contado de manera única. ○



➤ *Egmont*, es una obra cuyo argumento fue escrito por Goethe, con música de Beethoven. En la imagen la puesta en escena de la Compañía Nacional de Teatro, con base en la versión de Juan Villoro, con dirección de Mauricio García Lozano e interpretación musical de la Orquesta Sinfónica de Xalapa. © Sergio Carreón.

JUAN VILLORO. Escritor.

MÉXICO: TEATRO E HISTORIA

Luis de Távira



TEATRO E HISTORIA

¿Qué es México? ¿Qué es teatro? ¿Qué es historia? Siguen siendo preguntas abiertas que de alguna manera consiguen seguir incontestadas frente al alud paralizante de la inepta cultura. Por su misma consistencia, cada generación encuentra la necesidad y perspectiva que las vuelve a formular y ensaya sus respuestas.

Toda pregunta contiene luz y oscuridad a un tiempo. La luz de un saber que anticipa la respuesta y hace posible la pregunta. Y la oscuridad intocada, en virtud de la cual la pregunta sigue siendo pregunta, camino intransitable, ruta del descubrimiento.

Dramático quiere decir acontecer; teatro significa mirador. Una historia de la teatralidad sería la historia del proceso que ha convertido al ser humano en espectador de la historia. La dramaticidad de la existencia sobre el escenario ha sido montada por la historia en una representación diversa: es representación en la representación; historia representada en la representación de la historia.

El teatro como proyección escénica del acontecer humano interpreta el acontecer más allá de sí mismo. Y entonces, la historia se reconoce interpretada como protagonista en una representación que la envuelve y la trasciende. Tal vez el teatro deba su origen a la necesidad que la historia tiene de reconocerse como ficción, porque en su representación se libera de la obligación de entenderse como algo acabado, encerrado, cercado en sí mismo.

Gracias al teatro, arte del presente, desde siempre, siempre distinto, la historia se descubre dramática, no estática, y el drama, arte del acontecer, se reconoce histórico. Si así fuera concebido y construido, el teatro se convertiría en renovación incansante frente al agotamiento de las filosofías.

Si México existiera en el teatro, como propone Rodolfo Uisgli, afirmaríala existencia de su historia en oposición a toda uniformidad; México aparecería ante el espectador como algo que pertenece a lo envolvente, a lo dramático. ¿Cómo? ¿Y en qué sentido? México como historia y como representación surgiría entonces en la dignidad de la pregunta que no pierde la esperanza de una respuesta. Y de



alguna manera, en la pregunta dramática del teatro está ya, anticipada, la dramática respuesta de la historia.

Pero México existe si existe su espectador. El teatro es su mirador; el drama, la representación donde su historia encuentra horizonte. La pregunta del teatro es contemporánea a todos los tiempos, porque acontece en el tiempo oportuno, presente vivo del actor y del espectador, y se proyecta entre el pasado siempre referido y el futuro siempre definitivo. No puede dejar de ser actual, porque es plenamente acto, pero es actual sólo cuando se representa y formula su pregunta a la mitad del drama. Sólo así, en el teatro, la historia puede ser respuesta única a todas las veces del preguntar y ya no es esa estéril respuesta acumulable, aprendida de una vez por todas, en esa historia oficial de los manuales. Sin teatro, sin la representación de la existencia, la historia enmudece y el horizonte se eclipsa.

Las relaciones entre el teatro y la historia rebasan los parámetros sociológicos y psicológicos para acceder al arte, único lugar quizá donde puede manifestarse y decidirse el debate de la historia. Quizá sólo el teatro puede pronunciar la palabra que nos libera.

Si existe México, si ciertamente ha existido el teatro como su representación, no es menos cierto que en el proyecto de la modernización (actualización de México), el teatro parece no tener lugar, más bien tiende a desaparecer. Si la indagación del pasado testimonia una rica tradición teatral, ésta hoy no está viva, su discurso se ha fracturado en virtud de la identificación con las utopías sucesivamente negadas en que ha consistido el proyecto nacional. Nueva España es el nombre de una utopía que

➤ *La noche de Hernán Cortés*, de Vicente Leñero, dir. de Luis de Távira. © Alejandro Luna.

se formula a partir de la apasionada negación de sus antecedentes indígenas y peninsulares, cuyo destino no pudo ser más contradictorio. El sueño del México premoderno quiso ser, a su vez, la negación de la Nueva España. Ha existido el teatro en la Nueva España y en el México premoderno. ¿Existe hoy? Quien dice *teatro*, lo contempla en su indudable procedencia y en su indescifrable encaminamiento hacia ¿dónde?

El problema del teatro en México consiste en existir. La historia del teatro parece ser imposible. Si el teatro no es reductible a la literatura dramática, si se trata de un arte colectivo, interdisciplinario, vivo y por lo mismo efímero, su existencia aparece y desaparece sin dejar huellas palpables, más allá de los textos, los edificios y las crónicas de sus efectos más superficiales en la sociedad. Hoy como antes, ésta es una certeza que se impone a todo esfuerzo por documentar la existencia histórica del teatro, tal vez porque, parafraseando a Uisgli, la esencia del teatro sea antihistórica.

La expresión mexicana no es uniforme, ni equilibrada, ni adaptada: es sincrética. El sincretismo surgió soterrado del basamento de la pirámide social destruida, emanó del sometimiento, la rebeldía pasiva del violentado, en el difícil proceso de asimilación, en la conjunción de las lenguas, en la mezcla de la sangre; emerge del abismo de la incomprendibilidad eterna del otro. Al prodigio del sincretismo sobrevino la lenta asimilación de creencias y expresiones que al paso de los siglos habrían de convertirse en las formulaciones deliberadas de identidades contrapuestas a una imposibilidad histórica: Nueva España, Imperio Mexicano, México Liberal, México Conservador, México Revolucionario... México, sin más. El único camino transitable fue el mismo que la sangre de la Conquista fue haciendo: el de la mezcla.

Hay en la historia del devenir del teatro mexicano un devenir sorprendente de las formas consagradas del teatro nacional español, pero a pesar de las múltiples transformacio-



➤ *Bajo tierra*, de David Olguín (1992). © Archivo Ediciones El Milagro.

implica la justificación complacida de la realidad hiriente y traumática de los colonialismos. Por el contrario, se trata de centrar el problema en la afirmación de la diferencia y los desafíos que plantea en la articulación de un discurso cultural.

La afirmación de las diferencias será la expresión que, clara o confusamente, permita explicar los problemas más profundos que conciernen a las relaciones entre los hombres, porque el encuentro entre las culturas, lejos de ser el encuentro entre hombres sin diferencia, es el encuentro de la diferencia

su tierra. Cada mexicano se siente atado a la historia patria por ligazones más sensibles que cualquier ciudadano de otro país. Quizá haya que buscar la razón de tal virtud en el hecho de que México no ha hecho sino recibir agravios desde que cobró noción de su personalidad. España la conquistó, Norteamérica la mutiló, Francia la humilló. Y no cuenta aquí el color del vejado. Mexicano es cuanto crece en México.

Si la labor de un investigador se piensa desde una perspectiva en la que la numerología, la metodología y cualquier herramienta científica son el complemento de un mundo abstracto, cuyos códigos pueden tener una dimensión arquetípica, probablemente la obra de este investigador sirva mucho más a los hombres que intentan penetrar el misterio del teatro.

“México es en esencia y ha sido siempre vertebralmente un país

nes, aún hoy no consigue cristalizar en un propio teatro nacional mexicano. ¿Debería serlo? El teatro en que México exista, ¿debería o podría ser uniforme, homogéneo? ¿Hay un solo teatro? ¿Uno solo y verdadero? ¿Una sola verdad? ¿Un solo México, verdadero, idéntico, uniforme? La historia y el teatro parecen decirnos lo contrario. ¿No es el teatro justamente lo otro, lo inadaptable?

El arte no tiene por qué aliar su causa a la de las antiguas ilusiones, sino, por el contrario, debería fortalecerse en una postura crítica capaz de inventar el arte de hoy, necesariamente distinto al de ayer y al de mañana. Fundar la cultura nacional en la pura negación del colonialismo da paso paradójicamente, a una concepción universalista que descansa en la convicción de que todos los hombres son esencialmente semejantes.

Pero la cuestión histórica no puede reducirse a la formulación de similitudes esenciales, sino precisamente en términos de diferencia real. Y el problema consiste en preguntar qué harán los hombres con sus diferencias, no en intentar suprimirlas o negarlas.

La formulación universalista promete tal paraíso ideal de justicia, verdad e igualdad que inhibe toda crítica. Y por ello mismo es necesario atajar malentendidos. Mostrar los límites de las posiciones universalistas no



➤ *El jefe máximo*, de Ignacio Solares. © Fernando Moguel.

en estado puro; la diferencia sin significación natural que se convierte en el símbolo, a la vez evidente y absurdo, de lo que está mal entre los hombres.

Tan es así que en la historia —que siempre ha sido la historia de los colonizadores— la existencia de los diferentes, los marginados, los inadaptados, los heterogéneos de las colonias se ha convertido, para la metrópoli, en la revelación de aquello sin cuya irrupción quizá nunca se hubiera podido ver con tanta claridad: la incomprendibilidad eterna de los rostros, las lenguas, las costumbres, las creencias. La incomprendibilidad eterna de lo otro. Leyendo a Usigli, escribía Max Aub:

La historia de México está en carne viva. Cualquier tema que la roce produce clamores en

Lo que cala son los filos, escrita y dirigida por Mauricio Jiménez. Foto cortesía de M. Jiménez. <





TEATRO E HISTORIA

historicista, en el que el culto a la historia tiene primacía, como lo atestiguan los códigos clásicos." Estas palabras de Usigli explican la inmanencia de esa vocación que tres veces le hace intentar recuperar la historia desde la teatralidad: *México en el teatro*, publicado en 1932, fue su primer libro. Pero Usigli ya había intentado un "Resumen comentado de la historia del teatro en México", en 1931, del cual aparecen algunos fragmentos en el libro publicado en 1932. Y este libro parece haber dado lugar al ensayo *Caminos del teatro en México*. Por tercera vez se aproxima a la totalidad en *Imagen y prisma de México*, que nació como una conferencia que dictara en Bruselas en 1969.

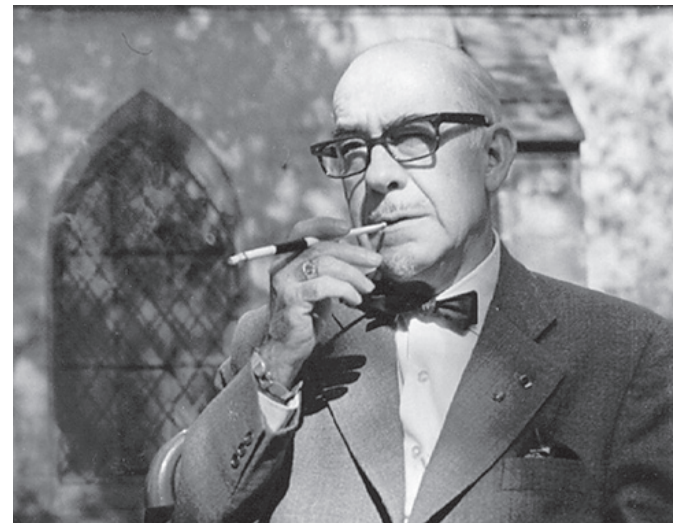
Usigli es un creador y la historia le interesa desde la perspectiva de su sensibilidad. Es desde este punto de vista que escribe su trilogía; el dramaturgo no es un organizador de datos cronológicos.

La figura que dio a Usigli un espacio de discusión verdaderamente esencial sobre la mexicanidad fue la de Benito Juárez, en su

ensayo *Presencia de Juárez en el teatro universal (Una paradoja)*, confluyen los caminos de su búsqueda: la historia como escenario teatral y el "teatro como catedral del hombre". Justamente en la limitación que ve Usigli para Juárez como personaje teatral, se abre un camino más interesante. Para Usigli la ausencia de "ciudadanía teatral" de Benito Juárez provoca su carencia de "tridimensionalidad". Es decir, su silencio. Después de diez años preparando *Corona de fuego* y estudiando cómo hacer hablar a los indios en escena, Usigli llega a la conclusión de que "la más completa expresión del indio es el silencio".

En el lugar concedido por Usigli a la palabra, como una forma de la tercera dimensión, ¿no ve Usigli también lugar para el silencio, a simple modo de complemento? Lo que es para Usigli una limitación de su "personaje teatral" tiene que ver con una concepción del teatro más cercana al orden de lo explícito.

En el silencio de Juárez, en su falta de teatralidad, en su ausente manera de estar, se halla, tal vez, una clave importante para la



Rodolfo Usigli. © Walter Havighurst, Special Collections.

comprensión de la mexicanidad. En esa particular manera de ser y manifestarse (el modo imperceptible) están las invisibles presencias que habitan esta tierra y que son una fase oculta y complementaria del ser mexicano. Esta cara oculta, conectada con una tradición telúrica, es la otra parte de la dualidad de esta cultura que también considera el ejercicio de la cortesía y la visible formalidad. Pero en su otra frase, en el orden de lo invisible, está el misterio de una legendaria memoria. Y es allí donde se hace paradigmática la sobria figura de Benito Juárez.

En efecto, la verdad no tiene fecha de nacimiento. ○



LUIS DE TAVIRA. Director de escena.

EL DRAMATURGO COMO HISTORIADOR

Juan Mayorga

Voy a entender aquí por teatro histórico aquellas piezas dramáticas que, en el momento de ser creadas, proponen la representación de un tiempo que es pasado para su autor —tanto si éste es un escritor (por ejemplo, Buero) como si es un director-dramaturgo (por ejemplo, Kantor)—. La teatral es, en principio, sólo una forma de representación del pasado; pero se trata de una forma de representación que tiene, a mi juicio, un valor singular.

Para empezar, el teatro fue probablemente el primer modo de hacer historia. Antes de que hubiese escritura e incluso palabra, el hombre utilizó el teatro para compartir su experiencia. Probablemente, el primer hombre que vio el fuego mimó su encuentro con éste para dar cuenta de él a otros hombres. En este sentido, el teatro fue el primer medio que el hombre halló para representar su pasado.

Por otro lado, el teatro, desde sus orígenes como medio constitutivamente asambleario —y, por tanto, político—, ha propuesto imágenes del pasado que han nutrido lo que —con una expresión actual y polémica, que deliberadamente empleo en plural— podemos llamar las “memorias colectivas”. Ésa fue de hecho una de las misiones del llamado teatro nacional en la España del Siglo de Oro —pensemos, por ejemplo, en el modo en que Lope representa en *Fuenteovejuna* la victoria del Estado absolutista moderno sobre el feudalismo residual—. En este sentido, el teatro ha de ser tenido en cuenta en la conversación acerca de esas memorias colectivas —cuya existencia es, para el conocedor de la historia del teatro, difícil de negar o de reducir a visiones organicistas de la sociedad.

En tercer lugar, ningún medio realiza la puesta en presente del pasado con la intensidad con que lo hace el teatro, en el que personas de otro tiempo son encarnadas —reencarnadas— por personas de éste. Abusando de la terminología orteguiana, cabe decir que en el teatro histórico tiene lugar una fantasmagoría al cuadrado. Como es sabido, en “Idea del teatro” Ortega se asombra —con asombro de filósofo— de que el actor desaparezca —se haga transparente— para que cobre realidad —visibilidad— el personaje. Tal transfiguración, base misma del teatro, es abisal en el teatro histórico, en que el representado no es una criatura de la imaginación, sino una persona

de otro tiempo. El actor desaparece para dejar ver a un hombre que fue y que vuelve a ser durante la representación.

A mi juicio, esa anulación del tiempo y de la muerte representa una idea extrema: todos los hombres somos contemporáneos. Más allá de la condición histórica, hay la condición humana, la Humanidad. El teatro histórico —incluso el de vocación más historicista— es una —paradójica— victoria sobre la visión historicista del ser humano según la cual éste se halla clausurado en su momento histórico, del que es producto. Porque la condición de posibilidad del teatro histórico no es aquello que diferencia unos tiempos de otros, sino aquello que atraviesa los tiempos y que permite sentir como coetáneo al hombre de otro tiempo. Incluso piezas como *Madre Coraje y sus hijos* o *Galileo Galilei*, con las que Brecht buscó que sus espectadores reflexionasen sobre las condiciones históricas en que tuvo lugar la vida humana en una época, y que se hiciesen conscientes de su propia historicidad, sólo son leídas o puestas en escena porque unos hombres de hoy se reconocen en esos personajes que representan a personas históricas.

Dado que, como se ha dicho, el teatro fue el primer medio del que el hombre se valió para atesorar experiencias y compartirlas, nada hay de sorprendente en la existencia de un teatro histórico. De hecho, en la pieza de literatura dramática más antigua que conservamos, *Los persas*, Esquilo confrontaba a sus espectadores con un acontecimiento del pasado: la guerra entre los griegos y los persas. Guerra que, por cierto, Esquilo eligió contar desde los vencidos. *Los persas* se refiere a un espacio y un tiempo determinados, pero no es menos universal que las obras esquileas de asunto mítico. Su tema es el castigo que sufren los seres humanos por una arrogancia que les lleva a desconocer sus límites. Ese tema desborda el acontecimiento concreto de aquella guerra. En *Los persas* aparece así el rasgo mayor del teatro histórico: el hallazgo de lo universal en lo particular.

Como es sabido, ya Aristóteles distingue en la sección novena de su

Poética entre el poeta y el historiador, considerando que si el historiador se ocupa de lo particular (lo que ha sucedido), el poeta trata de lo universal (lo que podría suceder). A juicio de Aristóteles, ese trato con lo universal pone al poeta cerca del filósofo y por encima del historiador. Aristóteles no se ocupa del teatro histórico, pero nos brinda una útil dicotomía para reflexionar sobre él. Cabe decir que la misión del teatro histórico es superar la oposición entre lo particular y lo universal: buscar lo universal en lo particular.

Esa búsqueda de lo universal puede exigir al poeta renunciar a la fidelidad al documento, a la que el historiador está obligado. El poeta no ha de ser fiel al documento, sino a la Humanidad. A toda ella: a los hombres del pasado, a los del presente y a los del futuro. Ante todos ellos es responsable el autor de teatro histórico. Como lo fue Esquilo al escribir *Los persas*.

En un inolvidable momento de *Los persas*, la Sombra del difunto rey Darío aparece para explicar al pueblo persa la causa de su desgracia: “Cuando la soberbia florece, da como



Imagen del cartel del 31 Festival of New American Plays 2008.



TEATRO E HISTORIA

fruto el racimo de la pérdida del propio dominio y recolecta cosecha de lágrimas". Darío aconseja a su pueblo, pero también a los espectadores, nunca más dejar que un orgullo desbocado ofenda a los dioses. Con esas palabras en que extrae una enseñanza universal de un episodio histórico —la derrota del ejército liderado por su hijo Jerjes en la batalla de Salamina—, Darío está exponiendo implícitamente el sentido del teatro histórico, género que precisamente tiene en *Los persas* su primer ejemplo. Implícitamente, Darío está afirmando que de la representación del pasado puede extraerse una enseñanza (una utilidad) para la vida presente.

Una autorreflexión semejante del teatro histórico encontramos en la primera escena del tercer acto de *Julio César*, de Shakespeare. Casio dice allí: "¿Cuántas veces los siglos venideros / verán representar nuestra escena sublime / en lenguas y países por nacer!". A lo que Bruto responde: "¿Cuántas veces será un espectáculo / la muerte de César, que ahora yace al pie / de la estatua de Pompeyo, más mísero que el polvo!". Casio completa el diálogo pronosticando la enseñanza que muchos espectadores extraerán a lo largo de los tiempos de la tragedia shakespeariana: "Cuantas veces suceda, / todos dirán de nuestro grupo: / 'Ellos dieron a su patria libertad'".

También una reflexión sobre la utilidad de representar el pasado subyace al discurso del Testigo 3 de *La indagación*, de Peter Weiss. Ese personaje, después de informar sobre los horrores que ha presenciado en un campo de concentración, afirma, que, de no desaparecer la base cultural que hizo posible el Holocausto, "otros millones de seres pueden esperar igualmente / su aniquilación, / y esa aniquilación / podrá superar enormemente / en efectividad a las antiguas instalaciones".

A través del Darío de *Los persas*, del Casio de *Julio César* y del Testigo 3 de *La indagación*, el teatro histórico medita sobre sí mismo y se hace consciente de su sentido. A través de esos personajes, el teatro histórico afirma que la representación de un tiempo puede ser valiosa para los hombres de otro tiempo. Esa convicción está implícita, de diversas formas, en *El zapato de raso* de Claudel, en *Calígula* de Camus, en *Ay, Carmela* de Sanchis y en cuantas obras —mayores o menores— han escogido el

pasado como materia a partir de la cual hacer teatro.

Cada una de esas obras, al construir cierta imagen de un pasado, nos ofrece también una representación del tiempo en que fue concebida. Porque el teatro histórico siempre dice más acerca de la época que lo produce que acerca de la época que representa. Dice, sobre todo, de los deseos y miedos de la época que lo pone en escena. Esos deseos y miedos determinan que un presente se abra a un pasado y no a otro; que un pasado sea visto desde una perspectiva y no desde otra. Aquel pasado había esperado a esa actualidad. Hizo un envío para ella, y ella lo recoge. De ahí que en torno al teatro histórico aparezcan preguntas que deberían interesar no sólo al amante del teatro: ¿por qué un tiempo siente que un pasado le concierne?; ¿por qué un tiempo se siente interpelado por otro, mencionado en él?; ¿qué imágenes del pasado nos ofrece la escena contemporánea y qué otras excluye?; ¿qué nos dicen esas imágenes del pasado acerca de nuestra actualidad? La historia del teatro histórico es una historia de la Humanidad, y el teatro histórico que produce nuestra época es una representación de nuestra época.

A veces, una obra de teatro histórico sobrevive al momento en que fue creada y, representando un tiempo y un espacio, es capaz de trascender no sólo éstos, sino también el tiempo y el espacio de su autor. Cuando esto ocurre, la pieza de teatro histórico se convierte en nudo de tres tiempos: el pasado representado, el presente que produce esa representación y cada futuro que actualiza esa representación.

En efecto, en cada puesta en escena de *Los persas* se cruzan el tiempo que Esquilo representó, el tiempo en que Esquilo escribió y el tiempo de esa puesta en escena. No es sorprendente que *Los persas* haya regresado en momentos en que han sonado tambores de guerra, para dar de nuevo voz a un Darío que advierte contra los generales arrogantes. Así sucedió en el montaje de Peter Sellars, levantado con un ojo puesto en la Primera Guerra del Golfo.

Fuenteovejuna, representación de unos días de la España del siglo xv, escrita en el xvii para exaltar la monarquía absoluta, ha vuelto a escena reiteradamente como expresión paradigmática de la rebelión popular contra el

abuso de la autoridad. Hasta donde podemos conocerla, ese carácter tuvo la adaptación que Lorca hizo de la pieza para La Barraca durante la Segunda República. En la Unión Soviética —ya desde los primeros días revolucionarios—, fue invariablemente entendida como pieza de agitación. Resulta, en fin, notable que el siglo xx escenificase como revolucionaria una obra en todo coherente con la ortodoxia político-social del seiscientos, defensora de un sistema en que el poder monárquico tiene un principio divino y es garante de la justicia y de la armonía social frente a la injusticia y el caos.

También desde la ortodoxia escribe Calderón *El Tuzaní de la Alpujarra*, en que propone una representación de la guerra de las Alpujarras. Da qué pensar que el conservador Calderón, medio siglo después de ese desigual y cruento conflicto, lo presente como una

De ahí que en torno al teatro histórico aparezcan preguntas que deberían interesar no sólo al amante del teatro:

¿por qué un tiempo siente que un pasado le concierne?; ¿por qué un tiempo se siente interpelado por otro, mencionado en él? ...

guerra civil entre españoles en que la minoría morisca es forzada a levantarse en defensa de su honor en una sublevación poco menos que suicida. Da qué pensar que Calderón entregue el protagonismo de la obra a un morisco heroico, y que casi todos los de sangre africana sean observados por el dramaturgo con evidente simpatía. Da qué pensar que, sea cual fuere la intención de su autor, la pieza provoque una mirada crítica hacia una España homogeneizada por guerras y decretos de expulsión. Da qué pensar, finalmente, que esa obra tanto tiempo olvidada haya vuelto a nuestros escenarios —con el título de *Amar después de la muerte*— en estos días que algunos encuentran parecidos a aquellos de las guerras de religión.

Desde luego, Shakespeare suele ser menos transparente que Lope y Calderón a la hora de dejar que se reconozca la visión que tiene de su propio tiempo. Mucho se ha especulado sobre correspondencias entre *Julio César* y los

conflictos políticos de la era isabelina. Más fácilmente identificables son los temas que han interesado a distintas sociedades, llevándolas a dialogar con esa obra y, a través de ella, a examinar su propia política: los mecanismos de la conspiración, el debate en torno a la violencia política, la legitimidad del tiranicidio, la degeneración de la democracia en demagogia... Leemos a Shakespeare y a punto estamos de dar la razón a Bloom cuando le adjudica la invención de lo humano.

Natán el Sabio es una representación de la Jerusalén de las Cruzadas, pero también, implícitamente, de la Europa de la Ilustración. Lessing, que veía el teatro como púlpito desde el que educar, construye una obra que refleja como ninguna el optimismo de la Ilustración, así como su ingenuidad. Por ello, cada puesta en escena de *Natán el Sabio* es un comentario —apologético o crítico— al proyecto ilustrado. En la Jerusalén de Lessing se encuentran hombres de las tres grandes religiones monoteístas, los cuales, si al principio se miran con desconfianza, acaban reconociéndose como miembros de la familia humana. Así deberían, esperaba Lessing, hermanarse sus espectadores, más allá de las tradiciones religiosas o culturales a que cada uno pudiera pertenecer.

La muerte de Danton, caracterizada por Szondi como la tragedia de la Revolución, es indisoluble de la convulsa coyuntura política en la que Büchner participó. Pero la pervivencia de esa pieza escrita por un joven agitador está asegurada por la precisión con que muestra cómo identificar y eliminar contrarrevolucionarios se convierte fatalmente en el acto revolucionario por antonomasia. La Revolución descrita por Büchner es proceso en el sentido kafkiano, con acusados que no pueden probar su inocencia ante una ley que, identificada con el poder, convierte al impotente en culpable. El ajusticiamiento público, ejemplarizante, de los enemigos del pueblo —los enemigos de la Humanidad— es la apoteosis de un movimiento que no debe detenerse y que necesariamente alcanzará a los mismos que lo desencadenaron.

La caza de contrarrevolucionarios en *La muerte de Danton* tiene estrechas correspondencias con la caza de brujas en *El crisol*, de Miller. *El crisol* es una representación del Salem de 1692. También es una representación

de los Estados Unidos de la Guerra Fría. En *El crisol*, Miller utiliza un tiempo pasado para representar el suyo, ganando una distancia que le permita subrayar los rasgos mayores de su propia época, acaso de modo comparable a como hace Corneille en *El Cid* o Buero en *Un soñador para un pueblo*. Miller ha explicado que, buscando dar forma teatral a la atmósfera dominada por el senador McCarthy y su Comité de Actividades Antiamericanas, en lugar de llevar a escena alguno de los casos de persecución de su propio tiempo, optó por dramatizar la caza de brujas que dos siglos y medio antes había tenido lugar en Salem. Más allá de la intención de Miller, su obra ha sido llevada a escena en sociedades de todo el mundo en las que, por las razones más diversas, seres humanos han sido marcados como brujas.

La indagación de Weiss o *Los caníbales* de Tabori, como otras piezas del teatro del Holocausto, proponen una representación de éste, pero también una reflexión sobre la posibilidad misma de dicha representación. En general, el teatro de la Shoah —desde *La mujer judía* de Brecht— merece un capítulo aparte en el estudio del teatro histórico. Primero, porque ha sido capaz de presentarnos el Lager como un microcosmos. Segundo, porque ha generado el más serio debate acerca de los límites —estéticos y morales— de la representación del pasado. Ese debate debe ser tenido en cuenta por todo intento de hacer del teatro una suerte de arca de Noé que salve lo sacrificado por la Historia y por toda pretensión de hablar en nombre de las víctimas.

Cada una de las obras mencionadas, como cada pieza de teatro histórico, propone una cita con el pasado. Esa cita puede ser dulce o amarga, confortable o incómoda, segura o arriesgada.

Para vivir, individuos y sociedades necesitan coser su presente a ese tejido mayor que llamamos Historia. También para vivir, sociedades e individuos necesitan del olvido. Como si —así lo creía Nietzsche— un exceso de memoria fuese tan peligroso como su contrario. La Historia, antes que un asunto del conocimiento, es un asunto de la vida. Antes que un problema de la razón pura, responde a un problema de la razón práctica. La pretensión de escribir una Historia desconectada de intereses actuales, una Historia capaz de exponer

el pasado “tal y como fue”, es una peligrosa ingenuidad. Así como resulta ingenuo y peligroso aspirar a un teatro histórico desinteresado. El teatro histórico es siempre un teatro político. Abriendo la escena a un pasado y no a otro, observándolo desde una perspectiva y no desde otra, el teatro interviene en la actualidad. Porque contribuye a configurar la auto-comprensión de su época y, por tanto, empuja en una dirección el futuro de su época.

Hay un teatro histórico consolador que presenta el pasado como un escalón en el ascenso hacia la actualidad. Ese teatro es útil al relato histórico que se organiza en torno a la idea de progreso. De acuerdo con dicho relato, cada pasado, así como nuestra actualidad, es un momento de una ascensión irreversible. Conforme a tal discurso evolucionista, la promesa de la felicidad futura justifica tanto el dolor del pasado como el dolor actual. Ese teatro quiere convencernos de que vivimos en el mejor de los mundos posibles.

Hay un teatro histórico del disgusto que presenta el pasado como un paraíso perdido, como aquella patria sin contradicciones de la que nos aleja el llamado progreso. Ese teatro expresa, antes que nostalgia del ayer, repugnancia hacia el hoy.

Hay un teatro histórico estupefaciente que hace del pasado un lugar alternativo a la dura realidad, un espacio para la evasión imaginaria. Ingresando en un tiempo ajeno, el espectador escapa del propio.

Hay un teatro histórico narcisista que pone el presente en correspondencia con un pasado esplendoroso. La actualidad es vista, por ejemplo, como una Roma restaurada. Lo fallido del presente dejará de verse a la luz aurática que lanza ese pasado magnífico. Lo feo dejará de serlo cubierto por el reflejo de lo bello.

Y hay, desde luego, un teatro histórico ingenuo que presume de estar más allá de todo interés, un teatro que se reclama espejo de la historia. El dramaturgo de este teatro presuntamente objetivo se rige por el mismo principio que el historiador académico: fidelidad a las pruebas documentales. La acumulación de referencias documentadas crea cierta ilusión de objetividad. La obra parece reconstruir un pasado. El espectador puede sentir que ha sido desplazado a aquel tiempo. Puede creer que está contemplando directamente aquel tiempo.



TEATRO E HISTORIA



portante de cualquier forma artística; también lo es del teatro histórico. Una obra de teatro lograda no es aquella que consigue transmitir una información al espectador. Obra de teatro lograda es aquella de la que el espectador hace una experiencia.

Ello no significa que al dramaturgo no se le pueda pedir cuentas. El dramaturgo puede no sentirse obligado por las restricciones que constriñen al historiador académico; puede decidir que en el escenario se presenten sucesos nunca acaecidos, se unan personas que nunca se conocieron, se fusionen espacios distantes, se altere el orden en que ocurrieron los hechos... Sin embargo, en la medida en que participa en la construcción del pasado y, a través de ella, en la construcción del presente, el autor de teatro histórico tiene una responsabilidad.

Desde esa responsabilidad debe tomar una decisión: cómo se relacionará su obra con la imagen que del pasado domina en su época.

Dicha decisión es, en primer lugar, técnica. Los personajes, las acciones, los espacios y los tiempos históricos requieren estrategias de construcción específicas, puesto que ya están, en alguna medida, preconstruidos en el imaginario del espectador, pero lo están en distinta medida para cada espectador. Ello plantea al dramaturgo la pregunta básica de qué conviene dar por conocido y qué conviene construir en escena. Hay obras de difícil comprensión para un espectador no instruido en la época de que tratan. Otras dedican muchos recursos a presentar lo que casi todo el mundo conocía previamente. Por razones opuestas, unas y otras obras pueden provocar el desinterés de sus receptores.

Pero más importante que el aspecto técnico es el aspecto moral de la decisión de que

hablamos. Lo fundamental es si una obra consolida la imagen con que el presente domina al pasado o si la desestabiliza. Si confirma las convicciones del espectador o las pone en crisis. Si se adhiere al prejuicio o si lo desmonta. Si escoge la perspectiva hegemónica o aquella desde la que es visible lo hasta ahora olvidado. Si se dirige al espectador más perezoso o a aquel con mayor capacidad de asombro. Si consigue, sin incurrir en la arbitrariedad, presentar el pasado a contracorriente, asaltando al confiado espectador, poniéndolo en peligro.

Hay un teatro histórico museístico que muestra el pasado en vitrinas; enjaulado, incapaz de saltar sobre nosotros, definitivamente conquistado y clausurado. Hay otro teatro que muestra el pasado como un tiempo indómito que amenaza la seguridad del presente.

Hay un teatro histórico crítico que hace visibles heridas del pasado que la actualidad no ha sabido cerrar. Hace resonar el silencio de los vencidos, que han quedado al margen de toda tradición. En lugar de traer a escena un pasado que conforte al presente, que lo confirme en sus tópicos, invoca un pasado que le haga incómodas preguntas.

El pasado no es un suelo estable sobre el que avanzamos hacia el futuro. El pasado lo estamos haciendo a cada momento. En cada ahora es posible mirar hacia atrás de una manera nueva. Dar importancia a hechos que nos parecían insignificantes o contemplarlos desde una perspectiva en la que nunca antes pudimos situarnos. En cada ahora decidimos qué hechos nos conciernen, en qué tradiciones nos reconocemos. El pasado es imprevisible. Está ante nosotros tan abierto como el futuro.

Siempre será posible una nueva representación de la muerte de César. Siempre será posible de ella una experiencia nueva. Siempre será posible contemplar esa muerte con asombro. Como si nunca antes hubiera sido vista. Ésa es, a mi juicio, la misión del teatro histórico: que se vea con asombro lo ya visto, que se vea lo viejo con ojos nuevos.

El mejor teatro histórico abre el pasado. Y, abriendo el pasado, abre el presente.

EL TEATRO HISTÓRICO ESPAÑOL

El teatro histórico casi nunca ha sido extraño a la dramaturgia española. Lope y Calderón

Sin embargo, el mejor teatro histórico no pone al espectador en el punto de vista del testigo presencial. Pues lo importante no es lo que aquella época sabía de sí misma. Lo importante es lo que aquella época aún no podía saber sobre sí y que sólo el tiempo ha revelado.

Por otra parte, tampoco ese teatro que se cree neutral deja de estar animado por un interés que le lleva a elegir un pasado frente a otro, una perspectiva frente a otra. Desde esa perspectiva interesadamente elegida, dicho teatro reconstruye modos de hablar, gestos, mentalidades... Dedicar lo mejor de sus energías a la revitalización de la materia muerta. En sus peores versiones, es el equivalente escénico del museo de cera. Pero ni en sus mejores versiones este teatro revela nada que no fuese ya evidente en los documentos sobre los que se apoya. No pasa de ser una ilustración escénica de los mismos. Un teatro de información.

El contenido informativo es lo menos im-

El gordo y el flaco, montaje de Carlos Marchena sobre el texto de Juan Mayorga. © Cía. TeatroA.

participaron en la configuración de nuestra memoria colectiva, como mucho después lo hicieron Valle, Lorca o Alberti. En *Fuenteovejuna*, Lope de Vega lleva a escena los primeros pasos del Estado español; en *El Tuzaní de la Alpujarra*, Calderón dramatiza una de nuestras primeras guerras civiles, la llamada guerra de las Alpujarras; en *Farsa y licencia de la reina castiza*, Valle-Inclán nos ofrece una caricatura de la corte isabelina; en *Mariana Pineda*, García Lorca eleva ese personaje histórico a la altura de heroína trágica; en *Noche de guerra en el museo del Prado*, Alberti establece una correspondencia entre la España de 1936 y la invadida por las tropas napoleónicas... La continuidad del teatro histórico español debería prevenirnos ante la perezosa simplificación de explicar su existencia entre 1939 y 1975 como una mera vía para eludir la censura. De acuerdo con esa mirada simplificadora, lo que habrían hecho muchos autores de esa época es representar críticamente aspectos de la España franquista disfrazándola bajo el ropaje de Españas pasadas. Lo cierto es que Buero, Sastre, Rodríguez Méndez, Martín Recuerda, entre otros, escribieron durante la dictadura un teatro histórico cuya vigencia trasciende aquellos años grises, sin por ello haber desatendido el deber que la escena siempre tiene para con su actualidad.

A este respecto, conviene recordar las palabras de Buero, autor de *El sueño de la razón*, de *Un soñador para un pueblo* y de *La detonación*, entre otras piezas de teatro histórico. Según Buero,

cualequier teatro, aunque sea histórico, debe ser, ante todo, actual. La historia misma de nada nos serviría si no fuese un conocimiento por y para la actualidad, y por eso se reescribe constantemente. El teatro histórico es valioso en la medida en que ilumina el tiempo presente y no ya como simple recurso que se apoye en el ayer para hablar del ahora, lo que, si no es más que recurso o pretexto, bien posible es que no logre verdadera consistencia ("Acerca del drama histórico", *Primer Acto* 187: 19).

Después de la muerte del dictador, la dramaturgia española ha seguido mirando hacia el pasado. Hacia el pasado español en particular, casi siempre con una mirada crítica que podemos reconocer en un amplio arco que va al menos desde *Viva el Duque, nuestro due-*



ño, de Alonso de Santos, estrenada en 1975, año de la muerte de Franco, hasta *Los niños perdidos*, de Laila Ripoll, que llega a escena treinta años después. Esa rememoración crítica es vertebral en autores como Domingo Miras, Jerónimo López Mozo, José Sanchis Sinisterra o Ignacio Amestoy. En *Las brujas de Barahona* o en *Las alumbradas de la Encarnación Bendita*, Miras se fija en pequeños sucesos en los que se quiebra la imagen mítica de España. También es desmitificadora la mirada de Sanchis en su trilogía americana, es decir, *Naufragios de Alvar Núñez*, *Lope de Aguirre, traidor* y *El retablo de El Dorado*. Y lo es la de López Mozo en *Yo, maldita india...* y en *Guernica*. Crítico también, al tiempo que esperanzado, se nos muestra Ignacio Amestoy en *Violetas para un borbón*, en *Durango, un sueño*, en *Doña Elvira, imagínate Euskadi* y, desde luego, en *Dionisio, una pasión española*. En este contexto de revisión de nuestro pasado quiero también mencionar *Santiago de Cuba y cierra España*, poliédrico espectáculo que en torno a la crisis del 98 generó Ernesto Caballero en el centenario de la misma, el *Daaalí* de Els Joglars y, desde luego, el *Azaña* de José Luis Gómez, espectáculo basado en textos y testimonios del último presidente de la Segunda República. En este último trabajo, como en algunas de las piezas antes citadas, la escena recupera una España que no pudo ser.

Junto a esa mirada crítica hacia nuestro pasado —en el extremo opuesto de la apología o incluso de la exaltación patriótica que se ha

dado en otras épocas—, creo reconocer en el más importante teatro histórico español de los últimos tiempos otros dos rasgos mayores.

En primer lugar, se da lo que podríamos llamar una cosmopolitización del teatro histórico. Cada vez es más frecuente que nuestros dramaturgos se interesen por el pasado no español. Por supuesto, ese interés no es nuevo. Baste recordar aquella magnífica "de romanos" de Lope titulada *Lo fingido verdadero* o, ya en el siglo xx, piezas como *El concierto de San Ovidio*, de Buero, o *Las largas vacaciones de Oliveira Salazar*, de Martínez Mediero. No es nuevo el interés por el pasado no español; sí lo es su intensidad. Alfonso Plou escribe *Goya* y *Rey Sancho*, pero se ocupa de la China maoísta en *Lin Piao*. Ignacio García May hace un insólito viaje por la Siberia de 1920 en *Ungern Sternberg*. Luis Araujo, que explora nuestro pasado en *La construcción de la catedral*, se ocupa en *Vanzetti* del emigrante anarquista ejecutado en Estados Unidos en 1927. Antonio Álamo, autor de *Grande como una tumba*, sobre la corte de Felipe IV, lo es también de *Los borrachos*, cuyo tema es la construcción de la primera bomba atómica, y de *Los enfermos*, cuyo personaje principal es Stalin. Fermín Cabal indaga en la dictadura chilena en *Tejas verdes...*

En segundo lugar, observo una creciente voluntad de llevar a escena no los grandes acontecimientos o los personajes mayores de la Historia, sino las pequeñas vidas —casi siempre sufrientes— y los pequeños hechos



TEATRO E HISTORIA

del pasado, en lo que quizá podríamos caracterizar como un “teatro de la memoria” o “teatro histórico de la vida cotidiana”. Esa voluntad se deja reconocer en el Fernando Gómez de *Las bicicletas son para el verano*, el Alonso de Santos de *Trampa para pájaros*, el Amestoy de *Yo fui actor cuando Franco*, el Sanchis de *¡Ay, Carmela!* y *Terror y miseria del primer franquismo*, la Itziar Pascual de *Père Lachaise* o el Sergi Belbel de *Forasteros*. En este contexto, debe ser subrayado,

por su repercusión, el estreno en 1998 de *Las manos*. *Las manos*, viaje escénico a la España rural de los cincuenta para el que Ignacio Amestoy acuñó el rótulo de “épica de lo cotidiano”, es la primera parte de la Trilogía de la Juventud, que se ocupó luego de la España de los setenta en *Imagina*, antes de confrontarse con los primeros años del siglo XXI en *24.7*. La trilogía está firmada por Yolanda Pallín, Javier Yagüe y José Ramón Fernández, el último de los cuales ya nos había entregado *Dos*, intensa miniatura sobre la vida cotidiana bajo la represión franquista. La mencionada *Los niños perdidos*, de Laila Ripoll, o *Presas* de Ignacio del Moral son ejemplos más recientes de ese “teatro de la memoria”.

MI TEATRO HISTÓRICO

La frecuencia con que en mi teatro aparecen representaciones del pasado quiero explicármela desde esa convicción de que todos los hombres son mis contemporáneos, independientemente de su fecha de nacimiento. Todos me interesan, de todos puedo aprender, todos quieren hablarme y ante todos tengo una responsabilidad. Responsabilidad que en ningún caso me autoriza a presentarme como su portavoz. El pasado se me aparece como un espacio imprevisible del que quisiera hacer —por servirme de la dicotomía propuesta por Deleuze y Guattari en “Rizoma”— no calcos sino mapas. No pretendo reconstruir el pasado tal como fue —objetivo, a mi juicio, ilusorio, y

que en todo caso desborda mi capacidad—, sino hacer de él mapas que destaquen puntos, líneas, accidentes relevantes para el hombre contemporáneo y quizá para el hombre futuro.

Esa voluntad ya se deja reconocer en mi primera pieza publicada, *Siete hombres buenos*. En ella pongo en escena al gobierno de la República Española que, en su exilio mexicano, se reúne en un sótano cada viernes en fantasmagórico consejo de ministros. A ese sótano llega una noche la noticia de un levantamiento militar de signo republicano que está imponiéndose en España. Esa noticia desencadena entre los exiliados la ilusión de recuperar el tiempo perdido, pero también el miedo a enfrentarse al futuro y al pasado; el miedo a regresar a la Historia.

Hay una evidente conexión entre *Siete hombres buenos* y *El jardín quemado*, obra en la que se pone en duda la posibilidad de comprender y juzgar el pasado. En la transición española, un joven investiga en un sanatorio psiquiátrico donde, según él cree, unos presos republicanos fueron ingresados durante la Guerra Civil. El joven investigador se enfrentará al viejo director del sanatorio, personaje ambiguo en torno al que flota la pregunta que atraviesa la obra: ¿por qué fueron encerrados aquellos hombres en ese manicomio en que enloquecieron?, ¿para darles un castigo peor que la muerte?, ¿para salvarlos de la muerte y ofrecerles una salida imaginaria por la que escapar de la derrota y de la Historia?

Un tercer texto vinculado a la Guerra Civil es el breve *El hombre de oro*, en que tres hermanos sastres pasan la guerra trabajando en un taller especializado en la costura de trajes de torero. Imagino en ese texto una suerte de estado de excepción en torno a la fiesta nacional, que permite que los toreros vayan sin riesgo de una a otra zona, y que da a estos hermanos ocasión de sobrevivir apartados del dolor y de la Historia.

Cartas de amor a Stalin es una ficción basada en la terrible experiencia del gran escritor Mijail Bulgákov, a quien el stalinismo condenó al silencio. En mi obra, Bulgákov se entrega a escribir carta tras carta al dictador con la esperanza de convencerle de que le permita ejercer su arte en la Unión Soviética. Esa búsqueda de la carta que cambie al lector —y, cambiando al lector, cambie al mundo— se convierte en

una trampa trágica, ya que mente y vida del artista acaban colonizadas por el tirano.

Himmelweg es una obra en cuyo centro está la memoria —¿atormentada?, ¿autoindulgente?— de un hombre. Ese hombre, en su juventud, siendo delegado de la Cruz Roja, inspeccionó un campo de exterminio y acabó redactando un informe positivo sobre las condiciones de vida de los concentrados, sin reconocer —o sin querer reconocer— que los nazis le habían puesto ante una mascarada, una representación teatral. Al construir ese personaje que, queriendo ayudar, acabó convirtiéndose en aliado del verdugo, pensé en mucha gente que conozco, y en mí mismo, y en la invisibilidad del horror que nos rodea.

En todas las piezas mencionadas he hecho un uso libre, espero que también responsable, del material ofrecido por los historiadores. Desde esa misma libertad escribí *El sueño de Ginebra* —sobre Jackie Kennedy Onassis—, *El Gordo y el Flaco* —sobre Laurel y Hardy, o sobre dos tipos que creen ser ellos—, *Últimas palabras de Copito de Nieve* —cuyo protagonista es el mono albino del zoo de Barcelona— y *Alejandro y Ana. Lo que España no pudo ver de la boda de la hija del presidente*, que escribí junto a Juan Cavestany y caractericé como “teatro histórico de urgencia”.

También con esa libertad he escrito una obra que dirigirá Ernesto Caballero titulada *La tortuga de Darwin*. Al enterarme de que aún vivía una tortuga a la que pudo conocer Darwin en las Islas Galápagos, pensé que la vieja podía haber emigrado a Europa y asistido a ciento cincuenta años de nuestra historia. Mi Harriet, que así se llama, ha visto entrar a los nazis en París y desembarcar a los americanos en Normandía; ha sido testigo de la Revolución de Octubre y de la Perestroika; ha sobrevivido a no sé cuántos papas. Y acaso se ha fijado en cosas que los historiadores no vieron, y lo ha visto desde abajo.

Es un programa posible para el teatro histórico: contar lo que los historiadores no han visto, y contarlos desde abajo. ○

JUAN MAYORGA. Dramaturgo y doctor en filosofía, recibió en 2007 el Premio Nacional de Teatro, reconocimiento que otorga el Ministerio de Cultura de España.

LA ETERNA HISTORIA *

Juan Tovar

En septiembre de 1910, el presidente perpetuo de la nación mexicana preside, cual debe ser, las celebraciones del Centenario del Grito de Independencia; dos meses después estalla la Revolución que al año siguiente lo mandará al exilio. Hoy que celebramos el centenario de ese estallido y el bicentenario de aquel grito, vivimos desde hace rato una guerra de sorda intensidad que bien podría autorizarnos a suponer que en esta vuelta la explosión quiso adelantarse, probablemente a causa de la impaciencia con que se la esperaba y se la espera todavía. Sufridos que somos, nos sienta mal “la paz ficticia”, nos urge volver “al verdadero sufrimiento; es decir, a la destrucción y al caos”.¹ No en balde se ha dicho que la historia sólo nos enseña que no aprendemos nada de la historia.

Más que por aprender, es por entender cómo el artista se aproxima a la historia —o

acaso, como diría Oscar Wilde, por cumplir con su deber de describirla. Los antiguos poetas trágicos cuentan siempre las mismas “historias verdaderas” transmitidas por la tradición; lo que cambia en cada cuento es la manera de entenderlas, de imaginar teatralmente cómo pudieron darse tales o cuales hechos cruciales, qué juego de humanas acciones los llevó a suceder, de qué manera sus consecuencias determinan todavía la historia de siempre, la de todos los días, lo que ocurre en el presente de la representación.

No es distinta la posición del moderno dramaturgo mexicano metido a dramatizar episodios nacionales: escribe una versión, una visión de ellos, una lectura no por individual menos representativa del pensar de los tiempos que corren. Simultáneamente, al hacer del hecho un drama lo transmite a la naturaleza emocional, lo hace sensible a la raíz de nuestro ser. Es así como, en el teatro, lo que fuimos nos aclara lo que somos —y viceversa, para empezar, pues el pasado siempre se imagina a partir del presente, así que ya puesto en escena, no es tanto que vuelva

a pasar como que sigue pasando. Dicho de otro modo, la magia del teatro nos aproxima el suceso remoto por mediación del poeta que imagina y estructura las acciones del drama, confiriendo presencia a los hechos de otro tiempo.

Como es natural, los hechos que ahora se conmemoran —y los que de ellos derivaron— han dado tema, a lo largo de siglo y pico, a numerosos y acaso incontables dramas. La presente antología conmemorativa reúne (en otros tantos volúmenes) dos medias docenas de los que han llegado a mi conocimiento, organizadas de acuerdo con la cronología de la historia respectiva, con el propósito de contarla en lo que cabe a través de los momentos así rescatados: historiando, podría decirse, por interpósitas personas y haciendo caravana con sombrero no siempre ajeno, ya que, como decía aquél, yo también soy de los clásicos.²

I. GUERRA DE INDEPENDENCIA

Para empezar, dos versiones del Grito: la poética y la prosaica. Mientras el *Homenaje a Hidalgo* [de Carballido] sintetiza líricamente los antecedentes sociales y personales que conducen al acto trascendente, *La conspiración vendida* [Jorge Ibarguengoitia] desarrolla una comedia de equívocos y propósitos encontrados donde acaba por no quedar otra salida que llamar a las armas.

- Luego, *El martirio de Morelos* [Vicente Leñero], el mayor de los caudillos insurgentes, captado con rigor documental en su peor momento, ya no héroe sino antihéroe. La manera en que enfrenta la muerte hace dudar de toda su empresa, pues si bien está lo que bien termina, ¿qué podría decirse de lo que tan mal concluye?
- La duda se reitera a mayor escala cuando pasamos a la consumación de la independencia y a *1822: el año que fuimos*

* Prólogo a la antología del mismo título que será publicada por el Instituto de Cultura de Morelos.

¹ Dostoyevski citado por José Revueltas al frente de *Dios en la tierra* (1944). *La paz ficticia* (1960) es el drama didáctico de Luisa Josefina Hernández sobre el porfirismo.

Horas de gracia, de Juan Tovar, estrenada en marzo de 2010 en el Teatro Julio Castillo. © Sergio Carreón.



² De hecho, los tres autores representados en ambos volúmenes configuramos la genealogía establecida por Felipe Galván en su ensayo “El tropo de la ironía. Genealogía en la dramaturgia mexicana” (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2009).



TEATRO E HISTORIA



▼
Felipe Ángeles, de Elena Garro, dir. de Luis de Tavira (1999). © José Jorge Carreón.

Imperio [Flavio González Mello], panorámica visión tragicómica de la caótica época.

- Nueve años después, *En la boca de fuego* [Jaime Chabaud], asistimos a los alrededores del martirio de Guerrero, el último caudillo, a la vez que a la carrera de un cómico que rememora la gesta insurgente.
- Siete años antes, pero mirando al futuro, nos permitimos suponer que Iturbide, en las *Horas de gracia* de su último sueño [Juan Tovar], pudo anticipar la era de Santa Anna, amén de recordar sus propios tiempos.

Viene a resultar, así, que a los disímbolos gritos de guerra sucede la aniquilación del héroe vencido, seguida por el desconcierto general de la victoria, tanto en el Imperio como en la República. Ganar la Independencia fue cosa de once años, pero organizarla tomó bastantes más. Según el modelo francés, eso habría correspondido al Emperador, y a Iturbide se le hizo fácil, pero no estuvo a la altura y el desorden lo rebasó. El arquetipo napoleónico persiste en Santa Anna, pescador de río revuelto que transa con las formas republicanas, planteándose ya no como emperador sino como dictador intermitente. A todo esto el desorden prolifera, para al cabo menguar en habiendo un Señor Presidente, por cierto ya no criollo sino zapoteco. Luego hubo otro, mixteco desde luego, que a la voz de “orden y progreso” se perpetuó en el cargo el tiempo suficiente para presidir los festejos centenarios del dichoso Grito, y poco después... Pero ésa es otra historia —o bien, otra vuelta de nuestra eterna historia.

II. REVOLUCIÓN MEXICANA

Aquel jerarca soviético que, allá en los tiempos de la Guerra Fría, declaró que admiraba a los dirigentes mexicanos “porque han sabido matar”, bien podría haber estado reconociendo, no sin encono, el hecho de que la historia de la Revolución Mexicana se ajusta mejor que la de la rusa al modelo francés, siendo también

susceptible de relatarse como una cadena de muertes —aunque sin la alta precisión que la guillotina aporta.

Se me ocurre que bien puede haber tenido algo así en mente Martín Luis Guzmán con sus *Muertes históricas*: las únicas dos que llegó a publicar podrían parecer los extremos de una serie. Díaz muere serenamente en Europa, Carranza acorralado en la sierra. ¿Y entre uno y otro?, Madero, para empezar, aunque de hecho haya muerto antes que Díaz. ¿Y cuáles otros, antes y después de Carranza?

No faltarían en el drama mexicano eslabones para la referida cadena. Algunos de ellos forman la parte central de nuestro segundo volumen, tendida como quien dice entre sendos paradigmas de gobierno —antes y después de la matanza en serio, la Revolución propiamente dicha que sucedió al preludeo maderista:

- Primer paradigma: *Lascurain* el breve, que construye castillos en el aire.³
- Muertes históricas:
 - La de Huerta en *Fort Bliss*,⁴ tocándose también las de Madero y Orozco.
 - La de *Emiliano Zapata*,⁵ víctima del engaño y la traición.
 - La de *Felipe Ángeles*,⁶ asesinado judicialmente el mismo año.
 - La de Obregón, llamado Borges en *El atentado*.⁷

³ Flavio González Mello, estrenada en 2005. (N. de E.)

⁴ Juan Tovar, estrenada en 1994. (N. de E.)

⁵ Obra de Mauricio Magdaleno estrenada en 1932. (N. de E.)

⁶ Elena Garro, estrenada en 1978. (N. de E.)

⁷ Obra con la que Jorge Ibarguengoitia recibe un premio en 1963 pero que, por su contenido político, se estrena hasta 1975. (N. de E.)

- Segundo paradigma: *El gesticulador* o demagogo, que confunde la verdad y la mentira.

Y hasta aquí, en rigor, llegaría la Revolución; lo que sigue vendría a ser ya el inicio de “la larga noche de la derechización” que dijera Buendía. La obra de Usigli sucede “hoy”, se escribió durante el cardenismo y se estrenó diez años más tarde, en los tiempos del primer florecimiento de la idea del Estado como empresa que hoy en día nos es tan habitual. (No obstante, cuando poco después la temporada se suspendió, la razón aducida fue que el presidente en turno se había dado por ofendido en su dignidad de revolucionario.)

Como quien dice: sobre el muerto las coronas. Algo de ofrenda fúnebre habrá tenido aquel histórico estreno en Bellas Artes de “la pieza clave del teatro político en México [...] y el punto de arranque del que partirán muchos otros dramaturgos deseosos de enriquecer un acervo característico de nuestra idiosincrasia y nuestros problemas.”⁸ En efecto: exceptuando la de Magdaleno, que es anterior, todas las otras piezas en este segundo volumen podrían decirse hijas, sobrinas o nietas de aquella, herederas de su preocupación por los mecanismos del poder. Y es que cuando a eso se reduce todo en la actualidad que se vive, a esa luz se lee por fuerza lo anterior — como cuando la fugacidad del poder de Lascurain, nuestro primer paradigma, despierta inequívocas asociaciones sexenales. Para decirlo con el poeta: “En mi principio está mi fin. [...] / En mi fin está mi principio.”⁹ ○

⁸ Wilberto Cantón, *Teatro de la Revolución Mexicana* (Aguilar, 1982), exhaustiva antología comentada.

⁹ T. S. Eliot, “East Coker” (*Four Quartets*, 1944). Versos primero y último.

JUAN TOVAR. Recibió a fines de 2000, en su natal Puebla de los Ángeles, la Presea Juan Palafox y Mendoza; en 2007, el Premio Nacional de Dramaturgia Juan Ruiz de Alarcón. Forma parte del Sistema Nacional de Creadores de Arte. *Paso de Gato* publicó en 2009 su reciente tragifarsa *Espinazo*, sobre la entrevista del Presidente Calles y el Niño Fidencio a principios del crítico año de 1928.

¿EXISTE REALMENTE UN TEATRO HISTÓRICO?

Flavio González Mello

1

El teatro probablemente sea el medio más poderoso para recrear el pasado. Al conjugarse en el presente de la escena, los sucesos dejan de ser pretéritos y los personajes de ayer vuelven a hablar, a moverse, a sudar, a ser personas de carne y hueso —prestados, eso sí, como todo en el teatro. Durante una o dos horas, ahí están, frente a nosotros: palpables, redivivos, con sus muecas y sus afares, sus exabruptos y sus fatigas, incluso con sus torpezas y sus pequeños traspies. En la distante realidad de la pantalla cinematográfica, todo ya ha ocurrido: los hechos, la recreación misma. ¡Con qué rapidez envejece la representación del pasado cuando queda atrapada en la cinta de celuloide! Cada año que pasa, Cleopatra parece menos contemporánea de Julio César y más de Doris Day y Angélica María; ni qué decir de esos revolucionarios patilludos de las películas de los setenta, que hoy nos recuerdan más a José López Portillo que a Pancho Villa. En la película, los pasados se van acumulando, uno sobre otro: es un desfile de muertos. En el escenario, en cambio, los personajes son como nosotros: organismos vivos e impredecibles, sujetos a la distracción y los accidentes, y que pueden morir en cualquier momento.

Los momentos más emocionantes del estreno de mi obra *1822, el año que fuimos Imperio* fueron aquellos en los que tuve la sensación de que el pasado volvía a cobrar vida. Después de tantos años de leer a Fray Servando —de leer *sobre* Fray Servando... y sobre Iturbide, y Santa Anna, y Guadalupe Victoria—, después de tantos años imaginando cómo habrían sido todos esos personajes, de pronto ahí estaban, respirando de nuevo. Mier sube a la tribuna para declinar la designación como miembro del grupo de diputados que asistirá, con la representación del Congreso, a la coronación de Iturbide; alega que le es imposible acompañarlos pues es sacerdote “y los sacerdotes tenemos terminantemente prohibido asistir a las comedias”. La sarcástica pedrada que Mier lanzó hace 200 años, asombrosamente entrando volando al escenario del teatro Juan Ruiz de Alarcón y vuelve a golpear a Iturbide, cuyo rostro ahora es el de Mario Iván Martínez y, también, el del Caudillo en turno de la Patria.



1822, el año que fuimos Imperio, de Flavio González Mello. © José Jorge Carreón.

La frase sigue viva, como comentario político y como gag.

2

Pero, claro, los que hablan en el escenario no son los personajes, sino sus simulacros: nuestras reinterpretaciones de ellos. El personaje histórico quién sabe cómo haya sido; en cambio, sí podemos describir de manera bastante nítida cómo es el Hernán Cortés de Usigli y cuáles son sus diferencias con el de Sergio Magaña; o comparar el carácter, las motivaciones y el punto de vista del Huerta de Juan Tovar con el de Gerardo Velásquez o el de David Olguín. Hacer teatro sobre personajes históricos implica una doble apropiación: primero el dramaturgo y más tarde el actor (con la participación, obviamente, del director) construyen su propia versión de esos sujetos —su Julio César, su Colón, su Maxi-

miliano. No hay dos iguales; y podría decirse que, entre menos se parezcan —no sólo a los estereotipos escénicos sobre el personaje en cuestión sino a la imagen histórica que el público tiene de él— más interesantes resultan. Aunque, por supuesto, tampoco pueden alejarse tanto que resulten irreconocibles. El reto consiste en alcanzar un equilibrio entre características míticas y rasgos originales, que lo liberen de las ataduras históricas y le den pasaporte propio como personaje teatral.

3

Hay quienes establecen una diferencia entre las historias, que pueden provenir de novelas o anécdotas familiares, y la Historia, así, en singular y con mayúscula, que sería la disciplina que estudia el pasado de un país o del género humano. ¿Realmente son cosas distintas? Deslindar el teatro histórico (el teatro que



TEATRO E HISTORIA

aborda la “Historia”) del resto del teatro (el que cuenta las pequeñas historias de la gente insignificante o que nunca ha existido) me resulta una operación tan artificial como ociosa. ¿Es que la dramaturgia sobre temas históricos obedece a reglas distintas que la que se ocupa de situaciones imaginarias? ¿Los procedimientos que el dramaturgo emplea son radicalmente diferentes? ¿Se necesita un carácter específico para querer escribir teatro histórico o para asistir a sus escenificaciones? ¿Su público no tiene nada que ver con el que va a ver los demás tipos de teatro?

Cierta compulsión por catalogarlo todo permite que, al menos en nuestro país, una obra de tema histórico sea suficiente para que lo cataloguen a uno como “autor de teatro histórico”; yo llevo tres, así que creo que difícilmente me voy a poder sacudir el calificativo, que no me gusta porque no refleja la realidad del trabajo. Todo es teatro, así hable de la realidad urbana del siglo XXI o del complot para independizar la Nueva España. La Historia con mayúscula inevitablemente se vuelve, al subir a escena, historia chiquita: anécdota, chisme, historias familiares. Esa afirmación de que “quien no conoce su historia está condenado a repetirla”, con la que suele argumentarse la supuesta utilidad del teatro histórico, siempre me ha parecido una falacia: si algo caracteriza al género humano es su inagotable capacidad de reincidir en

Ni el teatro ni los libros de historia son capaces de enmendar el rumbo de un país, sujeto a miles de variables y condicionantes entre las que la dramaturgia, la verdad, nomás no pinta; lo cual es un alivio, pues nos libera de un trabajo más propio de las secretarías de Educación Pública y de Gobernación, dejándonos con la única responsabilidad del teatro, que es —ya lo dijo Brecht— divertir.

sus errores; de tropezarse dos, tres y muchas más veces con la misma piedra (ahí están las once presidencias de Santa Anna, casi todas con consecuencias desastrosas para el país). Además, si hay algo que caracteriza el trabajo del actor de teatro es, justamente, que está condenado a repetir una y otra vez la misma historia. Ni el teatro ni los libros de historia son capaces de enmendar el rumbo de un país, sujeto a miles de variables y condicionantes entre las que la dramaturgia, la verdad, nomás no pinta; lo cual es un alivio, pues nos libera de un trabajo más propio de las secretarías de Educación Pública y de Gobernación, dejándonos con la única responsabilidad del teatro, que es —ya lo dijo Brecht— divertir.

Eliminar la distinción semántica, sin embargo, nos mantiene aún en el territorio de la dramaturgia tradicional: aquella que se plantea contar una historia (con o sin mayúscula), procedimiento que no pasa por su momento de mayor prestigio. Ante la proliferación de las propuestas posdramáticas, performanceras e interdisciplinarias, el teatro que insiste en articular los eventos, en vez de disgregarlos, parece francamente conservador, por no decir anacrónico. Pero el teatro mismo es un oficio anacró-

nico, y en eso radica buena parte de su encanto.

4

Según un prejuicio bastante extendido, el teatro histórico casi siempre tendría un interés meramente regional: la historia de cómo México perdió Texas sólo le interesaría al público y a los teatreros mexicanos; la dictadura de Rosas, a los argentinos; etc. Esto ignora, sin embargo, que una obra “histórica” no cuenta propiamente la historia sino una fábula acerca de ella. Y, como toda fábula, ésta también debe ser autosuficiente, y no requerir que el espectador tenga conocimientos previos sobre el periodo en cuestión para que resulte comprensible e interesante.

Ya Aristóteles establecía en su *Poética* que el drama, a diferencia de la historia, no cuenta los hechos como ocurrieron sino como deseáramos que hubieran ocurrido. Y vaya que sabían tomarse licencias los dramaturgos de la Grecia Antigua y, más recientemente, los isabelinos. Hoy en día, sin embargo, ese margen de libertad parece haberse reducido hasta grados extremos, no sólo para los académicos de la historia —ahora elevada al rango de ciencia—, sino también para los escritores de ficción. Parecería que, a los autores del siglo XXI, la interacción imaginativa con los personajes del pasado sólo les fuera permitida en la dimensión privada, en sus anécdotas familiares y amorosas, pero siempre a condición de conservar incólume la pureza de los grandes eventos que determinaron el rumbo de la historia. Por eso, a veces, se antoja trabajar con personajes totalmente ficticios (o semificticios, como los de *El atentado* o *Los pasos de López* de Ibarra y Goitia).

En lo personal, la necesidad de encontrar espacios de libertad dentro del corsé que implican los hechos comprobados fue motivo de múltiples dolores de cabeza cuando escribí mi primera obra de tema histórico. Muchas veces deseé, por motivos puramente dramáticos, que Iturbide hubiera muerto antes, que Fray Servando hubiera pasado sus últimos días en el exilio o que Guadalupe Victoria nunca hubiera salido de la cueva donde (según la leyenda que él mismo gustaba de contar) se habría refugiado tras declinar el



➤ *Lascurain o la brevedad del poder*, escrita y dirigida por Flavio González Mello.
© José Jorge Carreón.



▼
El atentado, de Jorge Ibarguengoitia, dir de David Olguín. © Fernando Moguel.

indulto que los realistas le ofrecían. Pero no quería hacer una ucronía, una fantasía teatral del tipo: “¿qué habría pasado si Hidalgo llega a atacar la Ciudad de México después de la batalla del Monte de Las Cruces?”. Así que tuve que respetar los hechos que, a mi manera de ver, no podían alterarse sin consecuencias radicales para lo que ocurrió después (es decir, sin borrarlos a todos del mapa); pero, eso sí, tomándome muchas licencias cronológicas y sobre el carácter de los personajes para que la historia funcionara escénicamente. Es necesario traicionar los sucesos, a veces de manera bastante importante, para llegar a su esencia —o a una de sus posibles esencias: una verdad teatral.

En mi siguiente obra, me desquité utilizando a Pedro Lascurain, un presidente cuyo único acto de gobierno consistió en firmar su renuncia, para contar todo lo que habían hecho sus predecesores en la silla, y mucho de lo que harían sus sucesores. A pesar de que ninguno de los hechos que narra la obra sucedieron realmente durante los 45 minutos que Lascurain ocupó la presidencia, tampoco ésta es una ucronía, pues el paréntesis que se abre en el curso de la historia termina llevando al personaje, tres cuartos de hora

después, a reinsertarse sin que externamente haya mayores consecuencias.

5

¿Cuándo la historia deja de serlo y se convierte en crónica de actualidad? O, en sentido inverso, ¿en qué momento el presente comienza a ser historia: al día siguiente? ¿Un año, una generación, un siglo después?

Nadie dudaría en calificar una obra sobre el asesinato de Obregón como “histórica”; pero probablemente no habría tanto consenso respecto a un texto que hablara sobre la muerte de Colosio o las elecciones del año 2000. Yo mismo me sorprendí cuando escuché el calificativo de “histórica” aplicado a una obra que había escrito mezclando las contrastantes realidades de la Ciudad de México en octubre de 1968: la brutal represión policiaco-militar al movimiento estudiantil y las llamadas “Olimpiadas de

◀
Olimpia 68, de Flavio González Mello, dir. de Carlos Corona.
 © José Jorge Carreón.

la Paz” celebradas, justamente, en la Ciudad Universitaria. Yo nací tan sólo unos meses antes de estos hechos, así que, aunque no me acuerde de nada, el material inevitablemente entra en el ámbito de lo autobiográfico.

La cercanía temporal facilita las cosas en términos de la investigación, pero complica la toma de un punto de vista sobre los eventos. De hecho, una de las funciones que cumple escribir sobre asuntos históricos consiste en proporcionar una valiosa distancia, que no siempre es posible cuando se abordan los sucesos de actualidad. Ludwik Margules solía decir que la mejor obra de Brecht era aquella en la que hablaba sobre la Segunda Guerra Mundial a través de una mujer del siglo XVII, mientras que la más ramplona y panfletaria de todas era *Los fusiles de la madre Carrar*, escrita al tiempo que, en España, se desarrollaba la Guerra Civil retratada en la trama.

En realidad, el teatro histórico suele hablar más del presente que del pasado de un país o una sociedad. Eso lo sabían bien Shakespeare y los isabelinos, cuyos personajes “históricos” eran sospechosamente parecidos a los políticos y figurones de su tiempo. Esos senadores romanos que hablan como miembros de la Cámara de los Lores resultan paradójicamente convincentes en tanto *también* son políticos isabelinos. Así tenga como punto de partida un suceso del pasado remoto o una fantasía futurista, el teatro inevitablemente terminará hablando del aquí y del ahora. ○

FLAVIO GONZÁLEZ MELLO. Director, dramaturgo, guionista y cineasta, es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte.



ENTRE LA INVESTIGACIÓN PERIODÍSTICA Y LA FICCIÓN

EL TEATRO DOCUMENTAL DE VICENTE LEÑERO

Alicia Quiñones

A Raymundo Pérez Arellano, por su valentía

El fondo de la creación, aquel punto que se sobrepone al tiempo, lo que lo recupera para volver a las historias resistentes contra su muerte, contra el olvido, es la reflexión. “Para mí, la gran palabra en el teatro es ésta, la reflexión”, afirma Vicente Leñero, con quien hablar implica un reto inicial: arrebatar alguna de esas consideraciones con las que amolda su teatro. Pero también implica voltear a los hechos, al perfil de un hombre que ha confrontado la historia misma, sus personajes, y que ha cuestionado y reinterpretado con su verdad, diversos pasajes de la vida de México a través de la literatura.

El teatro tiene eso: un espectro tan amplio que nos brinda una baraja de posibilidades para conocer el mundo, indagarlo y sumergirnos en sus ficciones, en la realidad con la que se juega en una historia, cualquiera que sea su forma o presentación.

Voltear a la trayectoria profesional de Vicente Leñero, siempre con intereses que zigzaguean entre la dramaturgia, la narrativa y el periodismo, nos dirige indudablemente a recordar el inicio de su historia personal con el arte escénico: desde niño, cada año sus padres lo llevaban a ver *Don Juan Tenorio*, lo que desencadenó sus primeras creaciones escénicas. “José Zorrilla siempre ha sido un personaje para mí muy importante.” El resultado: *Don Juan en Chapultepec*.

Escribir teatro histórico implica redescubrir la vida y los orígenes. Esta mezcla de ficción e investigación fue lo que Leñero acuñó como teatro documental, un género, una forma que transita entre la investigación periodística y la ficción, y la realidad o la *verdad* del autor. “El teatro documental significaba para mí extraer documentos, hacer un trabajo más bien relacionado con el periodismo, objetivo, muy sin meterme yo.”

Se ha dicho que el teatro tiene que ser un enemigo político de la realidad que se vive. Y ahí la ética del escritor, el objetivo y el compromiso con su realidad, siempre prevalecerá sobre la historia contada, porque esa ética es la concepción del mundo al que se nos convida. Esta ética es parte de lo que ha hecho que Leñero dé golpes a la historia con sus piezas documentales.

Fue hacia finales de los años sesenta cuando su idea de teatro documental se consolidó en obras como *Pueblo rechazado* (1968), *Compañero* (1970), *El juicio* (1971), *Martirio de Morelos* (1983) y *La noche de Hernán Cortés* (1992), entre otras. “Pienso que desde Brecht el teatro histórico ha sido continuado por muchos autores, y con buenos resultados, por lo menos artísticos.”

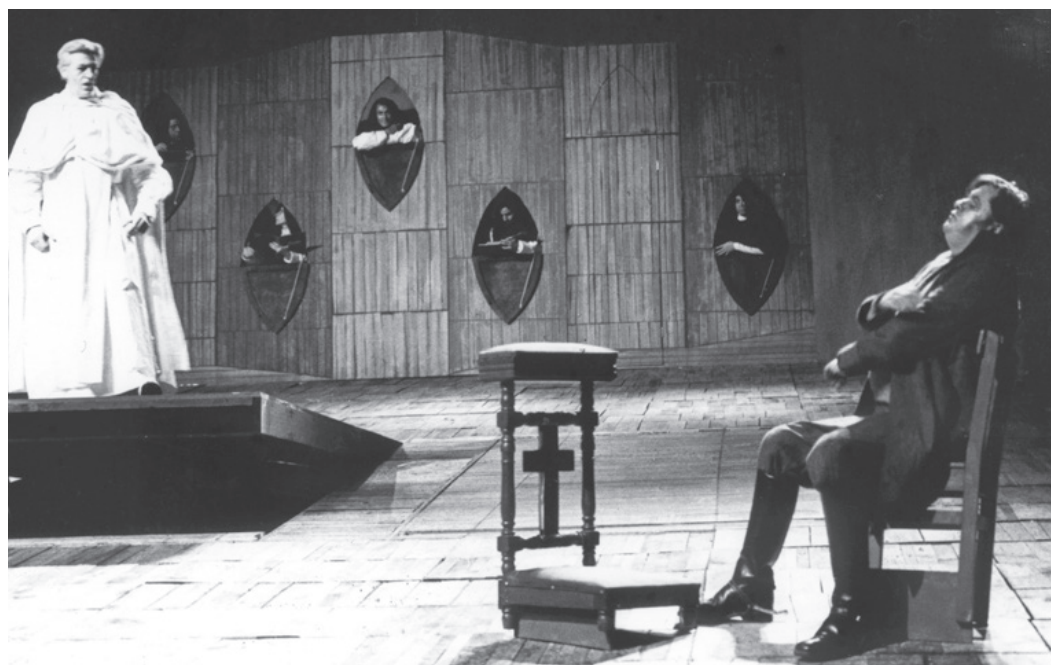
Como Bertolt Brecht sentó sus ideas a través de sus dramas históricos, testimoniales, como la clásica pieza *Madre coraje*, en la que nos revela poderosamente su visión de la guerra de los treinta años

sin que sus personajes provengan propiamente de la historia; como Rodolfo Usigli, el dramaturgo más importante de la Revolución Mexicana, analizó a través de obras como *El gesticulador*, *Noche de estío* o *Corona de sombras* las entrañas de un pueblo y del poder político; así, Vicente Leñero nos ha dado una lección de honestidad intelectual a través de su literatura dramática.

Para Vicente Leñero el teatro histórico ahora está de moda. “Creo que el teatro en esa rama, el teatro documental que ahora se puso en boga por el Bicentenario de la Independencia, es un testimonio más



TEATRO E HISTORIA



Martirio de Morelos, de Vicente Leñero, dir. de Luis de Tavira.
Foto de archivo Paso de Gato.

que intenta atraer la atención sobre los personajes importantes de la Independencia y la Revolución. Esa línea del teatro documental fue para mí muy grata en el tiempo en el que yo escribía. Seguí esa línea en muchas obras, en el *Martirio de Morelos*, en *Compañero* del “Che” Guevara o en *El juicio*, sobre el asesinato de Obregón. Me parecía que era una forma muy interesante de vivir y reflexionar sobre nuestra historia. El género documental me parecía una vertiente muy importante en mi carrera como dramaturgo, me interesaban mucho los acontecimientos periodísticos... Después hicimos en la Casa del Teatro una serie que se llamaba ‘Teatro clandestino’, que tenía cierto parentesco con lo documental porque se trataba de hacer obras en torno a los acontecimientos que estaban sucediendo en ese momento.”

La tarde del 11 de junio, en 1995, se inauguró la primera temporada del Teatro Clandestino. El drama testimonial que abrió las puertas de la Casa del Teatro fue *Todos somos Marcos*, donde el tema principal era el líder zapatista. Seguida por *Los ejecutivos*, de Víctor Hugo

Todos somos Marcos, de Vicente Leñero, <
dir. de Morris Savariégo (1995).
© Fernando Moguel.



Rascón Banda, una crítica a la crisis económica del 94.

Pero la primera obra documental que se llevó a escena de Leñero fue *Pueblo rechazado*, en 1968, trece días después del movimiento estudiantil, bajo la dirección de Ignacio Retes.

El de 1982 fue uno de los años que Vicente Leñero vivió la censura con su teatro documental.¹ Miguel de la Madrid, entonces presidente de la República, había utilizado como paradigma político a José María Morelos. Fue el 24 de septiembre de 1983, bajo el halo de represión política, cuando Luis de Tavira llevó a escena *Martirio de Morelos*, montaje en el que, paralelamente a la historia principal, el autor, a través de su personaje “El lector”, reflexionó sobre la manipulación que existe de la historia mexicana.

“Esa obra molestó muchísimo a Miguel de la Madrid, tanto que estuvo a punto de ser censurada. Tuvo un gran efecto. Hacer un teatro complaciente y seguir paso a paso la historia oficial es hacer un mal teatro. El teatro nunca es complaciente, sirve para repensar los momentos históricos que son repensables, y que tienen muchas aristas críticas. El presentar a Morelos después de ser apresado y cuando él traiciona a su grupo y los delata, no trataba de ser una reflexión sobre los ídolos de barro, más bien sobre los de cuerpo entero, los de carne y hueso. Todo depende de cómo hagamos el teatro histórico. Si se hace un teatro para repetir la historia oficial y para ser fieles a esa historia oficial, es hacer un mal teatro.”

Las funciones de *Martirio de Morelos* se dieron en el teatro Juan Ruiz de Alarcón de la UNAM, con la actuación de Juan José Gurrola. Y, paradójicamente, ese mismo día Héctor Mendoza estrenaba en la Casa del Lago *Hamlet*, por ejemplo.

La dramaturgia de Vicente Leñero es una clara muestra de cuán fuerte puede ser la voz del teatro ante los movimientos políticos y sociales del país, pero bien es cierto que es un viejo debate el asunto de las minorías que hoy asisten al teatro. ¿Qué fuerza tiene hoy, con la recuperación de la memoria que provocan los festejos en 2010, el teatro ante la historia? “No sé si sea muy fuerte o no. En realidad el teatro suele ser muy poco apreciado, pero finalmente a quienes lo hacemos nos interesa participar en ese repaso histórico, y creo que puede tener alguna consecuencia como reflexión, no tanto como algo que mueva a las masas, sino más bien como una reflexión artística.”

¿Corre el riesgo el teatro con tintes históricos de tener una fecha de caducidad?

Probablemente sí. El teatro de por sí es efímero. Y es como el periodismo, los acontecimientos se registran y luego vienen otros acontecimientos. Pero hay cosas que permanecen, sobre todo cuando se abordan asuntos históricos, donde la pretensión histórica permanece

¹ *Así pasan... Efemérides teatrales*, Luis Mario Moncada, Escenología/Conaculta, México, 2007, pág. 440.

durante mucho tiempo porque los personajes no mueren. Todo el intento del Bicentenario, en muchos aspectos, es eso: revivir o reflexionar. Para mí, la palabra en el teatro es la de reflexionar.

El dramaturgo incide sobre las realidades de su tiempo, sobre las ficciones que expresan esas realidades sin estar calibrando en qué tanta gente lo puede apreciar o qué tanta no lo apreciará. Yo no pienso tanto en una función social, sino en una función artística que, por supuesto, implica lo social, pero no es una función propagandística, por así decirlo.

¿Cree usted en las fórmulas dentro del teatro, ya sea histórico o no...?

Creo que hay muchas formas de hacer teatro, el teatro histórico es una forma. No hay fórmulas, cuando se echa mano de fórmulas suele caerse en un teatro mal hecho, en un teatro poco creativo... La creación siempre es una búsqueda, no es un encuentro con algo que uno ya sabe, uno escribe para buscar nuevas formas de decir lo que quiere decir.

Mi proceso es simplemente escribir, estar buscando siempre en el teatro. El autor no es un ser plenamente consciente de lo que está haciendo o que tenga fórmulas patentadas para hacer su teatro. Yo pensé en un teatro que extremara lo documental sobre la ficción, que hiciera hincapié en lo que se tiene a mano, que nos pudiera dejar pensando.

Tampoco pienso que la preocupación de un autor deban ser las minorías o mayorías, eso no se lo plantea necesariamente un dramaturgo. El dramaturgo escribe sobre temas que le interesan o que siente que le interesan a la comunidad, y sobre eso trabaja, independientemente de los resultados que tenga en un teatro que es poco visto o poco apreciado en estos días... El trabajo es poner en el presente. Los que trabajamos en esto, lo hacemos porque hay temas que nos inquietan.

¿Qué imagen tiene de los dramaturgos de la Revolución Mexicana?

Una idea de preocupación. No se frecuentó mucho el teatro que se consideraba histórico. Usigli lo planteó en tres obras, en *Corona de sombras*, sobre Maximiliano y Carlota; en *Corona de sangre*, sobre Cuauhtémoc. Era una corriente muy interesante a la que se ciñeron, y que ahora han resucitado, afortunadamente. Actualmente hay dramaturgos que están tomando esa línea y siempre es una línea muy apreciada: pienso en dramaturgos como Juan Tovar o mi hija Estela Leñero, quien va a presentar una obra ahora sobre mujeres de la Revolución. Me parece que hay una corriente fuerte que se revitaliza, como también hay una literatura fortísima en la que se ficciona sobre personajes históricos y el teatro se ubica en esa corriente. ○

ALICIA QUIÑONES. (Ciudad de México, 1982). Periodista y escritora. Autora del poemario *Fe en primavera* (2005) y de *Instantáneas distantes* (2008). Actualmente es editora del suplemento cultural *Laberinto* de *Milenio diario*.

INSTITUTO QUERETANO DE LA CULTURA Y LAS ARTES

JOVEN DRAMATURGIA 2010

DEL 13 AL 17 DE JULIO
SANTIAGO DE QUERÉTARO, QRO.

INSTITUTO QUERETANO DE LA CULTURA
Y LAS ARTES • ANDADOR VENUSTIANO
CARRANZA NO. 4 CENTRO HISTÓRICO
TELS.(442) 2120255 • 224 05 70 • 2142259 •
www.culturaqueretaro.gob.mx



SECRETARÍA
DE EDUCACIÓN



Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes



En
Querétaro
empezó
México



UNAS PALABRAS SOBRE IBARGÜENGOITIA, EL TEATRO Y LA HISTORIA

Juan Campesino

S upongo que existe una infinidad de maneras de convertir en ficción la historia, aunque, siendo preciso, más bien debiera decir la historiografía, en la que abrevan, a mi ver, dos entidades si no independientes, sí bastante disímbolas: ellas son la historia, por un lado, y por el otro, lo histórico o, de otro modo, los hechos y los discursos. En el teatro, sin embargo, y esto lo digo sin ánimo de ofender a nadie, no abundan las maneras de ficcionar la historiografía (sí, “ficcionar”, y no, como pudiera alegar algún despistado lector del *Times*, “ficcionalizar”; como tampoco “conceptualizar” y sí “conceptuar”), tal como, dicho sea de paso, tampoco abundan las maneras de ficcionar el sueño o la vigilia. Las posibilidades, de hecho, se reducen a: 1) se afirman simultáneamente la historia y lo histórico, como hace Vicente Leñero en *El juicio* (1971); 2) se niega la historia a la vez que se afirma lo histórico, así en *Los mochos* (1996), de Ignacio Solares, y 3) se niega lo histórico al tiempo que se afirma la historia, lo que ocurre en *El atentado* (1963), de Jorge

Ibargüengoitia. Lo cierto es que el orden, caso de las últimas variantes, cabría invertirlo, puesto que la negación de la historia en aras de la afirmación de lo histórico raya en lo reaccionario y la reacción constituye el límite al que aspira toda representación espacio-temporal de un hecho conocido, si bien la catafixia obedece a mi empeño por subrayar el sitio que ocupa Ibargüengoitia como dramaturgo-historiador.

La selección de la tríada, salta a la vista, no es casual. Las tres piezas —aunque, en sentido estricto, sólo la de Ibargüengoitia merece tal apelativo— se ocupan del asesinato de Álvaro Obregón, presidente electo de México, a manos de José de León Toral que, como todos saben, el 17 de julio de 1928 se acercó al general durante una comida ofrecida en ocasión de su triunfo en las elecciones, y tras mostrarle unos retratos recién trazados le disparó a quemarropa y acabó con su existencia, lo que muchos habían intentado no sólo sin éxito, sino a costa de la vida: ahí están, o estaban, más bien, Segura Vilchis y Tirado Arias,

a quienes acompañarían en el martirologio el padre Agustín Pro y su hermano Humberto, este último, creo recordar, amigo de José de León (el Toral se le agregaría después, durante el juicio; digo, no es que no fuera su segundo apellido, sino que no se lo conocía como León Toral, de donde la suposición bastante extendida, no me dejen mentir, de que su nombre de pila era León).

Más que un ejemplo, el suceso y sus representaciones escénicas constituyen un paradigma del teatro histórico toda vez que conforman un órgano que agota las posibilidades. ¿A qué se debe esto? Al carácter espacio-temporal de la representación dramática que, si tiene éxito, convierte en acción toda palabra, todo discurso, toda elucubración, donde palabra, discurso y elucubración corresponden a lo histórico. La acción, por su parte, es la historia.

Leñero no se mete en demasiados aprietos en este sentido. Sitúa su drama en el juicio de Toral, un contexto en el que, no es un secreto, la palabra está llamada a convertirse en acción o, si se quiere, viceversa. La acción de la obra,

el drama, pues, no es otra cosa que el discurso, consignado por estenógrafos e historiadores presentes durante el hecho, de acusados, testigos y abogados, e incluso las acciones que se representan —anuncia la advertencia— han de ser escenificadas y leídas como representaciones de los discursos que las relatan y de ningún modo como representaciones del hecho verdadero. ¿Dónde queda, entonces, el hecho verdadero? Pues en el juicio, en el hecho que el juicio constituye, de modo que, de manera simultánea, quedan afirmados la historia y su correlato histórico, en este caso, una y la misma cosa, una y la misma máscara. En cambio, para Solares, cuando menos en *Los mochos*, aunque también en *El jefe máximo* y, en menor medida, en *El gran elector*, la historia constituye una impostura

► *El atentado*, de Jorge Ibargüengoitia, dir. de David Olguín. © Fernando Moguel.





TEATRO E HISTORIA

En el teatro histórico de Iburgüengoitia, la singularización arroja una original imagen del sujeto de la historia, la imagen de ese sujeto actuando por primera vez y no condicionado por la infinidad de series culturales que, *a posteriori*, lo habrán de convertir en un prócer.

que hay que superar para desentrañar lo histórico so riesgo de pasar de lo exacerbadamente marxista, de lo exacerbadamente brechtiano, a lo exageradamente reaccionario, a la manera de aquella primera novela de Saramago que por no cambiar el presente, lo histórico, no se atreve a cambiar el pasado, a cambiar la historia del cerco de Lisboa. Así, temeroso de que un Obregón que sobreviviera a Toral e incluso a Calles desemboque de lleno en la utopía del totalitarismo, Solares sucumbe a la tentación de matarlo él mismo, por la vía del suicidio, desde luego (su Toral ha fallado en el intento), para salvaguardar la soberanía del presente, de lo histórico, y ojo, que no digo la soberanía nacional ni nada por el estilo.

El caso de Iburgüengoitia es distinto. Él tenía clara, y así lo hace saber en alguno de sus artículos, la diferencia entre comprender el pasado y justificar el presente, y sabía que uno de los medios, si no el único sí el más confiable dadas las circunstancias, para comprender el pasado era precisamente la negación del presente o, más precisamente, la negación de lo que el presente opina sobre el pasado, de lo que el presente toma del pasado y transforma para justificarse a sí mismo. En este sentido, el trabajo del guanajuatense era más de quitar que de poner: quitar máscaras y afeites, quitar libros de texto gratuitos y monografías de papelería, quitar paliacates ceñidos a la cabeza, brazos cortados en Celaya y monedas con perfiles que parecen el de la abuelita del Chocolate Abuelita (imagínese usted a Sara García haciendo de la corregidora o a don Susanita de Pancho Villa, aunque, claro, Villa no sale en las monedas, acaso en algún billete conmemorativo, pero en las monedas con que se pagan las monografías de la papelería, no que yo sepa). A este procedimiento de quitar imposturas los formalistas rusos —Schlovski, me parece— lo llamaron *singularización*, y a él atribuyeron la fuente de la imagen estética, una clase de imagen que, lejos de consistir en un predicado común para todos los sujetos, inaugura a cada momento la visión individual del sujeto, no sólo lo que el sujeto ve, sino, y mucho más importante, lo que la ficción ve del sujeto.

En el teatro histórico de Iburgüengoitia, la singularización arroja una original imagen del sujeto de la historia, la imagen de ese sujeto

actuando por primera vez y no condicionado por la infinidad de series culturales que, *a posteriori*, lo habrán de convertir en un prócer. Lo excepcional del caso es que, a pesar de lo que pudiera suponerse, para acceder a este sujeto de la historia el dramaturgo no elucubra; en lugar de eso procede a desmontar —ardua labor, tratándose de un catálogo tan extenso como el referente a nuestras dos gestas patrias— los discursos de la historiografía hasta situarse, en lo posible, en el punto más cercano al acontecimiento en cuestión. Deconstruir lo histórico para reconstruir la historia. Así, más que el Obregón de los *Ocho mil kilómetros en campaña* o los *Anales de la Revolución Mexicana*, el general Borges de *El atentado* es un Obregón en bruto, un Cincinnati moderno recién apeado del rocín, mientras que Pepe, el autor del crimen, viene a ser una víctima de las circunstancias, un títere de los intereses ajenos, y no un fanático desquiciado como el asesino de *Obregón, Toral y la Madre Conchita*, si bien su papel en la historia habrá de determinar la futura investidura de Calles-Vidal Sánchez como jefe máximo de la Revolución: ahí está el diálogo en que este último agradece a Pepe haberle quitado del camino a su oponente, superior en todo menos en la intransigencia y la iracundia.

El Toral de *Los mochos* ha de comprender el error de su crimen en el sentido de que el verdadero enemigo de la Iglesia era Calles, mientras que Obregón, a la sazón de su muerte, había ya emplazado una serie de acuerdos con el episcopado. El Pepe de *El atentado*, en cambio, no tiene necesidad de comprender nada, si no es el hecho incontestable de que los acuerdos los habría de firmar el propio Calles, anotándose con ello un nuevo y valioso triunfo en su ascendente carrera política (la Guerra Cristera continuaría, cierto, pero las ambiciones de la Liga para la Defensa de la Libertad Religiosa avistaban un muelle que les prometía zarpar en cualquier momento rumbo a mejores horizontes o, en el peor de los casos, permanecer en las tierras que ya Juárez había intentado arrebatarles).

La negación de lo histórico, no obstante, también entranha sus riesgos. El primero de ellos: la censura, como la que pesó sobre *El atentado* durante algunos lustros. No era la primera vez. En 1960, Salvador Novo, enton-

ces titular del departamento de teatro de Bellas Artes, le había pedido a Iburgüengoitia, a cambio de diez mil pesos de la época, una obra de teatro para los festejos del aniversario de la Independencia, cuyo tema sería, claro, la conspiración de Querétaro y el estallido de la lucha. El resultado se llama *La conspiración vendida*, una comedia hilarante sobre una junta conspiradora delatada por unos y por otros ante aquestos otros y los de más allá, en la que la verdadera heroína es la corregidora, Hidalgo figura si acaso como primera parte y el corregidor aparece como un reverendo imbécil —muy divertido, eso sí—, dispuesto a desenmascarar a sus cómplices con tal de lavar su honor (algo no muy lejano de la verdad, por cierto). Como era de esperarse, a las autoridades no les encantó el proyecto. Salvador Novo calificó la obra de “floja” —aun así recibiría el Premio Ciudad de México— y le extendió a Iburgüengoitia un cheque por cinco mil pesos. “Si quieres los otros cinco mil —le dijo—, escríbete otra obra, esta vez sobre la Revolución... Digo, para llenar el expediente...” Finalmente, Bellas Artes le dio carpeta, cuando menos hasta 1965, cuando la obra sería publicada por la revista del Instituto.

Para entonces, el de Guanajuato ya estaba decepcionado del ingrato mundillo del teatro y había mandado la dramaturgia a la goma, intercambiándola por una sólida carrera como novelista. En este género continuaría con su labor desmentidora de lo histórico, escribiendo por un tiempo novelas dramatizadas o de plano dramáticas, como *Maten al león* (1967), aunque eventualmente, tal vez mediante la negación de sí mismo, de su propio ser histórico, trascendería el modo de la pura negación, de la pura ironía y la tragicomedia pura, y accedería al de la incertidumbre, al del humor y la devoción, como en esa delicia de novela que se llama *Los pasos de López* (1981) y que retrata como ninguna la paradoja de la que se alimenta nuestra historia. ○

JUAN CAMPESINO. Maestro en letras por la UNAM. Ha sido becario de la Fundación Telmex, del Centro Mexicano de Escritores, en dos ocasiones, y del Conacyt. Entre sus publicaciones destacan *La historia como ironía: Iburgüengoitia como historiador* (ensayo, 2005) y *Los árabes son el enemigo* (teatro, 2007).

UNA EXPERIENCIA EN TEATRO SUBVENCIONADO

LA CONSPIRACIÓN VENDIDA *

Jorge Ibargüengoitia

Donde Jorge Ibargüengoitia cuenta su experiencia al escribir una obra para el aniversario de la Independencia y Revolución Mexicana

La dramaturgia subvencionada fue, en época no muy lejana, aunque esporádicamente, refugio de escritores indigentes, lo cual es, si no una justificación, cuando menos un mérito, como se puede ver claramente en la historia que voy a contar, que es verídica.

Esto empieza en octubre o noviembre de 1959. Yo estaba en una de las temporadas más desesperantes de mi vida profesional. Como escritor dramático, que era lo que yo era entonces, era entre desconocido y olvidado, tenía cuatro obras sin estrenar, no tenía ingresos de ninguna especie, deudas que entonces parecían enormes, y urgencia de pagar aunque fueran réditos vencidos. Estas circunstancias me llevaron a dar un paso que ahora me parece inexplicable: se me ocurrió ir al Departamento de Teatro de Bellas Artes a pedirles dos o tres mil pesos *como anticipo sobre regalías futuras*.

Salvador Novo era el jefe del Departamento. Cuando llegué a su despacho me atendió su *trouble shooter*, que resultó ser un antiguo compañero de escuela —lo cual no fue ventaja, porque nos detestábamos desde la preparatoria—. Yo expliqué el motivo de mi visita con toda franqueza:

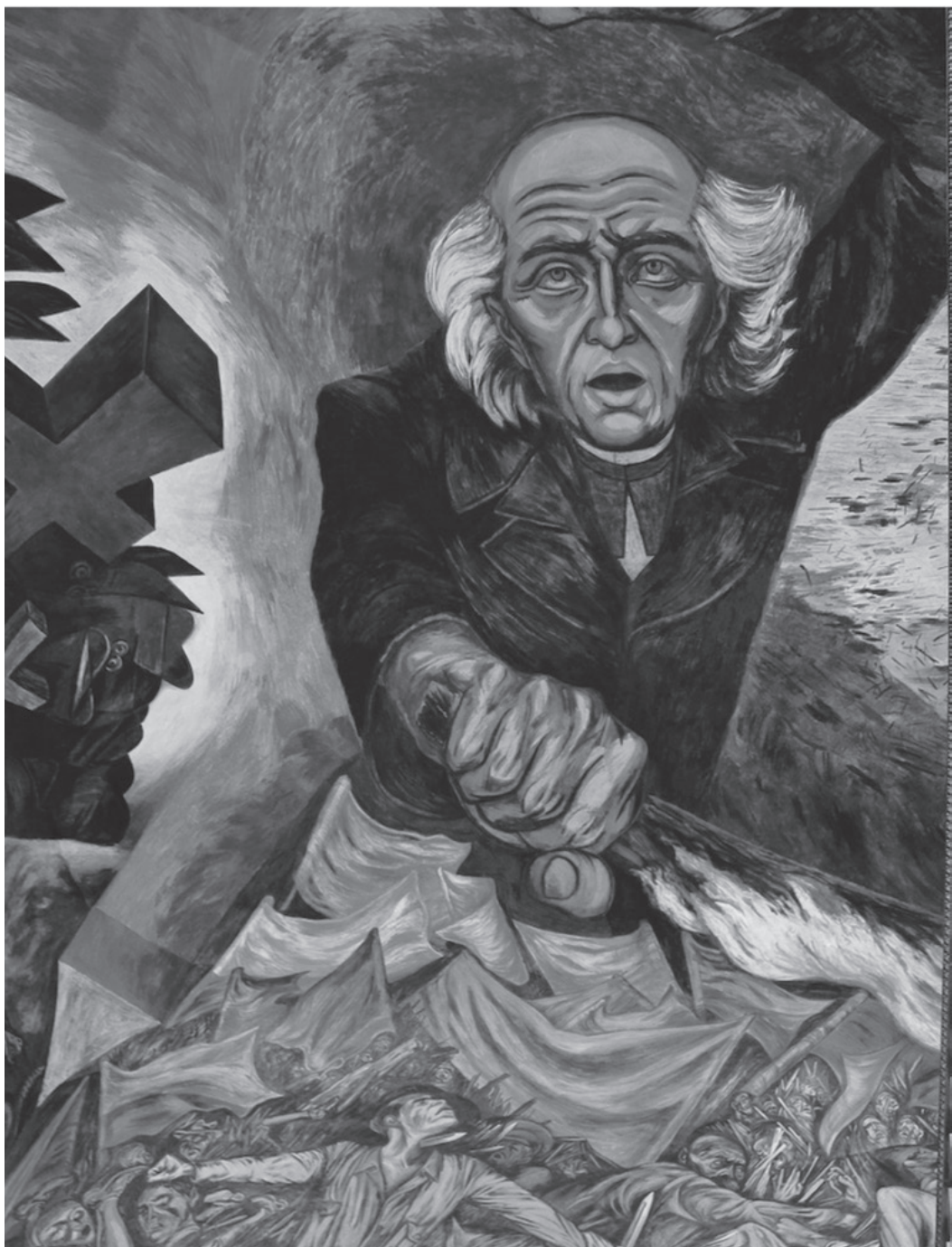
—Estoy en una situación difícilísima. Necesito que el Departamento de Teatro me dé dos o tres mil pesos sobre derechos futuros.

El otro entró con el mensaje en el despacho particular de Novo y salió al rato para decirme lo siguiente:

—Dice el maestro Novo que dinero no te lo puede prestar, porque todo el que tiene está en cédulas hipotecarias, pero que si te esperas un rato platicará contigo y te hará una proposición.

Esperé un rato y cuando por fin Novo me recibió, me dijo:

* Fragmento de “Dos aventuras de la dramaturgia subvencionada”, de Jorge Ibargüengoitia, publicado en *Letras Libres* 261, agosto-septiembre de 1998.





TEATRO E HISTORIA

—¡Qué bueno que vino, Jorge, estaba yo por mandar a buscarlo!

Me explicó que estábamos a punto de entrar en uno de los años más importantes en la historia de México: 1960, en el que había de celebrarse el “sesquicentenario” de la declaración de la Independencia y el cincuentenario de la Revolución Mexicana. López Mateos quería que ambos eventos se celebraran con toda solemnidad.

—Ya Celestino (Gorostiza) habló con el señor Presidente —dijo Novo—, y éste le prometió diez millones de pesos (de aquel entonces) para montar diez obras alusivas a cualquier episodio de la guerra de Independencia o de la Revolución. Hemos decidido encargarnos a diez autores y pagarle a cada uno diez mil pesos al entregar el texto. ¿Qué le parece, le interesa?

Como es de suponerse, contesté que sí. Quedé de entregarle una sinopsis en quince días. Al despedirse, Novo me hizo la advertencia.

—No se mida, Jorge, acuérdesse de que vamos a tener todas las facilidades. Meta los cambios de escena que se le antojen, escenas de masas, lo que usted quiera.

Al contemplar actualmente el resultado de esta conversación —una obra llamada *La conspiración vendida*—, me quedo asombrado de la sobriedad con que la escribí. Hay muchos cambios de escena, salen calles de Querétaro, el lecho de muerte del canónigo Iturriaga, la casa del Corregidor, la del alcalde Ochoa, etc., pero no hay escenas de masas. Se oye el ruido que hace un destacamento al tomar posiciones, pero sólo aparecen dos soldados y un sargento, que tumban una puerta. Son veinte personas, de las cuales, el más simpático y más listo es el escribano Domínguez, que descubre la conspiración y logra aprehender a los corregidores —que aparecen como un matrimonio muy torpe— y el más interesante, el capitán Arias, del Batallón de Celaya, un hombre que merece él solo una obra: un mexicano, oficial del ejército, que formó parte de la conspiración de Querétaro, la delató cuando le pareció que estaba a punto de ser descubierta, se pasó del lado de los

insurgentes cuando Hidalgo tomó Celaya, del lado de los españoles después de la batalla de Aculco y militó con ellos hasta su muerte, unos meses después, en las Norias de Baján, a consecuencia de un tiro de pistola que, según parece, iba destinado a Allende y le dio en la frente. El cura Hidalgo aparece como personaje secundario, pero tiene la frase del telón. Están en la iglesia de Dolores, en la madrugada del 16 de septiembre. Aldama le dice a Hidalgo:

—“Pero vea usted lo que hace, padre, que puede ser una locura.

—Lo que hacemos —contesta Hidalgo—, ya se verá después.

Sube al púlpito y dice:

—Señores, ha llegado el momento. Armar-se todos. Vamos a pelear por la independencia. ¡Que viva México!

Se oye una gritería fuera de escena, suenan campanas, cae el telón.”

Cuarenta días escasos pasaron entre que decidí escribir la obra y se la entregué a Novo, el 10 de diciembre, pasada en limpio por una mecanógrafa que se llamaba Socorro y cobraba un peso por cuartilla. A Novo le pareció bien, pero “un poco floja”. Me la pagaron en marzo —cuando ya a López Mateos se le habían olvidado los diez millones que había prometido para el festejo cultural—, con dinero de Bellas Artes —tuve que hacer antesala y entrevistarme con Gaona antes de cobrar— y no a diez mil pesos, como habíamos quedado al principio, sino a cinco mil nomás.

—Si quiere otros cinco —me dijo Novo—, escriba otra obra, cortita, nomás para llenar el expediente.

¡Cómo habré estado desesperado, que estuve a punto de escribir otra obra, sobre la muerte de Vicente Guerrero en el barco del traidor Pitaluga! No la escribí nomás porque Novo se hizo ojo de hormiga, no pude enseñarle la sinopsis y comprendí que si escribía la segunda obra no iba a hacer ni cinco mil ni ningún peso.

Pero el destino me deparó una venganza sensacional. En septiembre apareció una convocatoria para un concurso de obras de teatro organizado por el DDF. Premio Ciudad de México se llamaba. Veinticinco mil pesos de entonces, que serían como diez veces eso

ahora. Yo mandé *La conspiración vendida* con el seudónimo “Federico Barón Gropius”, y gané el premio. El mismo día que supe la noticia, encontré a Gorostiza, que había presidido el jurado que me premió, en el foyer de un teatro.

—Yo soy el autor de *La conspiración vendida* —le dije.

Casi se desmayó. Evidentemente habían premiado la obra creyendo que había sido escrita por otra persona con más méritos o mayores influencias. Ni modo.

Leyendo la obra ahora, 19 años después, no me parece tan mala. Creo que dándole una peñadita y montándola con intención irónica, podría tener no sólo éxito, sino resonancia. Sin embargo, tiene partes que exhalan el olor de que hablaba yo antes, característico del teatro subvencionado. El cura Hidalgo, por ejemplo, habla poco pero en visionario. Dice, por ejemplo, que los que inician una revolución nunca ven el final y sugiere que va a morir fusilado. Cuando imagino la puesta decido que nada se puede lograr de bueno con un actor disfrazado de Hidalgo y una actriz disfrazada de la Corregidora sueltos en el escenario. Son dos figuras que, pase lo que pase, tienden a parecer billetes. Entonces se me ha ocurrido sustituir esos personajes por dos estatuas de *papier maché*, que entren en andas y digan sus parlamentos cantados. Pero esto no tiene importancia porque la obra nunca será puesta, ya que otra de las características del teatro subvencionado, que ya casi se me olvidaba decir, consiste en que, aparte del que la escribió y la tiene guardada en el cajón, en el momento en que cesa la subvención, la obra no le interesa a nadie. ○

JORGE IBARGÜENGOITIA (1928-1983). Escritor mexicano, nacido en Guanajuato, autor de novelas, cuentos y obras de teatro cargados de un gran humor e ironía.

HUMOR SE ESCRIBE CON HACHE (PERO MINÚSCULA)

Nicolás Alvarado

Si alguna semejanza hay entre esta obra y algún hecho de nuestra historia, no se trata de un accidente, sino de una vergüenza nacional.

JORGE IBARGÜENGOITIA, *El atentado*

6 DE MARZO DE 1942. Se estrena en los Estados Unidos *To Be or Not to Be*, película de Ernst Lubitsch a medio camino entre la farsa delirante y el *thriller* desquiciante, en que el cómico de pastelazo Jack Benny y la glamorosa aunque jocosa Carole Lombard encarnan a una pareja de actores polacos que recurren valerosamente a los artificios y artilugios propios de su profesión —el teatro— para salvar de los embates germánicos a los miembros de la resistencia en una Varsovia recién pisoteada por la bota nazi. La crítica trata la cinta con dureza, si no es que con horror y con escarnio. El público se ausenta de las salas. La United Artists, su distribuidora, pierde una fortuna. Fracaso total.

16 DE DICIEMBRE DE 1983. Se estrena en los Estados Unidos *To Be or Not to Be*, película de Alan Johnson protagonizada por Mel Brooks y Anne Bancroft, que, salvo por el cambio de algunos nombres, la adición de un par de chistes y de un número musical, y la inclusión de un personaje homosexual —acaso concebido para mostrar que la discriminación nazi no se agotaba en lo étnico—, resulta idéntica a la original de Lubitsch, al punto de reproducir palabra por palabra y toma por toma una gran mayoría de sus diálogos y muchas de sus secuencias. La crítica trata la cinta con benevolencia, si no es que con deleite y con admiración. El público abarrota las salas. La 20th Century-Fox, su distribuidora, gana una fortuna. Éxito incuestionable.

En este 2010 en que escribo esto, a casi 70 años del estreno de la primera y a poco más de 25 del de la segunda, ambas cintas son valoradas por los cinéfilos. Hay que decir, sin embargo, que el prestigio de la segunda es sólido pero menor (es una comedia más de Mel Brooks, lastrada por el hecho de no haber sido él quien asumiera la dirección y por su estatuto de mera adaptación, a diferencia de *Blazing Saddles*, *Young Frankenstein* o *High Anxiety*, parodias, sí, pero enteramente originales) mientras que la primera es considerada un clásico con todas las de la ley, preservada



por la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos por su valor histórico, artístico y cultural y consignada entre las 100 comedias fílmicas más notables de la historia de aquel país —en un muy honroso lugar 49— por el American Film Institute. A partir de lo cual es menester formularse algunas preguntas. ¿Por qué fracasó la *Ser o no ser* —tal es el título en español— de Lubitsch en 1942? ¿Por qué resultó un éxito la de Brooks en 1983? ¿Y por qué hoy nos parece más estimable la primera que la segunda? La respuesta, por fuerza, no ha de estar cifrada en la historia —es decir en la anécdota, que en ambos casos es la misma— sino en la Historia.

Lubitsch es un cineasta famoso por la sutileza de su humor —la literatura publicitaria de la época solía referirse a tal rasgo como *The Lubitsch touch*, toque satinado en cintas sedosas que van de *El desfile del amor* a *Ninotchka* y de *La viuda alegre* a la versión original de *El cielo puede esperar*— pero he aquí que *Ser o no ser*, aunque hilarante, se revela más bien brutal. Acaso enfurecido por causa de la situación política internacional —recuérdese que Lubitsch era un judío alemán providencialmente emigrado a Hollywood antes del ascenso de Hitler al poder—, no renuncia en ella al humor pero sí a toda delicadeza formal, como evidencia la frase más conocida

del guión que desarrollara al alimón con el dramaturgo Edwin Justus Mayer y el argumentista Melchior Lengyel. Primero, un poco de contexto: Joseph Tura (Jack Benny) es un actor fatuo y desbordado que, entre bocados de salami tras bambalinas, representa a un Hamlet más megalómano que melancólico; cuando un oficial nazi particularmente cruel debe responder si ha oído hablar de él, asiente: “Lo que ha hecho él con Shakespeare nosotros se lo hacemos ahora a Polonia”. Igual de injustas ambas masacres, cierto, pero la segunda acaso un pelín más dolorosa, aun más para un público estadounidense que había visto a su país entrar en guerra apenas tres meses antes y visto perecer a la estrella femenina de la película —una Carole Lombard radiante y hermosísima, casada con el Rey de Hollywood Clark Gable, pero prometida en sueños a todos los espectadores masculinos— poco menos de dos meses antes del estreno de la que sería su última cinta, víctima de un accidente aéreo mientras cumplía con su deber patriótico de vender bonos de guerra.

La Segunda Guerra Mundial y la amenaza del Tercer Reich son hoy para nosotros Historia (letra muerta, estadísticas cruentas pero al fin meramente numéricas) pero, para quienes buscaban algún solaz en la penumbra de una sala de cine en 1942, eran la ineludible y ominosa realidad. Era un público bien dispuesto a concebir la risa como evasión merced a las bobadas de Bob Hope y Bing Crosby (*Camino a Marruecos*), de la frivolidad sofisticada de Katharine Hepburn y Spencer Tracy (*La mujer del año*) o de la torpeza amorosa de Veronica Lake y Fredric March (*Me casé con una bruja*): escapismo puro. También quería ver la guerra reflejada en pantalla, pero desde el heroísmo cotidiano (*Rosa de abolengo*) o el sacrificio moral (*Casablanca*). Lo que no podían —y lo que nadie, ni el Lubitsch que tanto lo había divertido y conmovido y excitado en el pasado, podía pedirles— era que rieran de lo que bien podía ser su suerte si los nazis ganaban la partida: persecución étnica, Estado policial, alternativa sólo entre la muerte y la sumisión.

Para cuando el también judío —y, por cierto, judío polaco— Mel Brooks entregara su propia versión de *Ser o no ser*, la Guerra e incluso el Holocausto no eran ya sino un



TEATRO E HISTORIA

recuerdo poderosamente admonitorio y enormemente triste pero a fin de cuentas distante: Historia o, mejor, historiografía. Así, la nueva cinta podía ser definida como una farsa histórica y vista desde la comodidad de quien sabía ya que los “buenos” habían vencido, que la moral del mundo andaba tan mal como siempre pero no peor que nunca, que su integridad física y la de sus semejantes no enfrentaba ya un peligro militar inminente y pernicioso. Puesto de otro modo, lo que parecía condenado al fracaso en tanto arriesgada sátira política podía conocer no sólo prestigio sino popularidad en tanto sátira histórica igualmente osada.

Efecto colateral adicional: esa buena película que es la *Ser o no ser* de Mel Brooks nos permitió redescubrir esa cinta extraordinaria que es la *Ser o no ser* de Ernst Lubitsch, superior no sólo en términos visuales y narrativos —aun si a partir de la misma materia— sino, además, en términos éticos, documento histórico del espíritu valeroso de un judío alemán que aprovechó los recursos a su disposición para ganar a los nazis una primera e importantísima batalla —la batalla moral: la que de verdad cuenta para la posteridad— sin mayores armas que la inteligencia y el humor.

Van otros dos parlamentos de la *Ser o no ser* originaria, menos recordados pero acaso más importantes que el multicitado que he referido antes. En una de las primeras secuencias, un productor de teatro se queja de que el actor que representa a Hitler en la obra que monta la compañía no resulta verosímil: “No parece más que un hombre con bigotito”; la respuesta —de otro de los actores— no se hace esperar: “¿Y qué otra cosa sería Hitler?”. Más adelante, un intelectual nazi (si es que eso no es un oxímoron) intenta seducir a la polaca Maria Tura (Lombard) con un argumento presuntamente tranquilizador: “La mayoría de los nazis”, le asegura, “somos como el resto de la gente. Nos gusta cantar, nos gusta bailar, admiramos la belleza femenina”. El primer parlamento casi se explica solo: es el mal desmitificado, el monstruo reducido a la dimensión del humano, del par, del mortal, del potencial vencido. El segundo refuerza la idea pero le aporta un elemento perturbador: los nazis serían banales, sí, pero tanto como nosotros (y si digo nosotros es porque, pese a

las tentaciones germanófilas que bien retrata Sergio Pitrol en ese *Desfile del amor* de resonancias apropiadamente lubitscheanas, los mexicanos terminamos por jugar en la Segunda Guerra Mundial un papel muy marginal pero, a feliz fin de cuentas, del lado correcto); ergo nosotros seríamos también nazis en potencia, habitados por un mal que bien haríamos en mantener bajo vigilancia a riesgo de verlo emerger y apoderarse de nosotros en el mejor (es decir el peor) estilo de Mr. Hyde.

En *Ser o no ser*, Ernst Lubitsch desmitifica a los actores —a los del teatro de las tablas pero también a los del teatro de la guerra—, problematiza las situaciones (todo conflicto encierra también un dilema), reduce el mal al estatuto de lo ridículo y, en el camino, lega a las generaciones venideras un balance moral virtuoso pero crítico (y ácido) de esa historia que le tocó vivir como Historia, junto a toda su etnia, toda su nacionalidad y toda su generación. Tal —y tanto— es el poder del humor.

* * *

Ésta es una revista de teatro y no de cine. Y su director, generoso y laxo, me ha encargado que aborde la relación entre Historia (otra vez me lo pregunto: ¿historiografía?) y humor a partir no sólo de referentes dramáticos sino literarios en general, lo que suele llevar a la gente a pensar en novelas y cuentos y poemas

y ensayos pero no con demasiada frecuencia en guiones de cine. (Confieso, además, que he visto ambas versiones de *Ser o no ser*, y que las he vuelto a ver para efectos de este escrito... pero que nunca he leído ninguno de los dos guiones.) La pregunta se impone: ¿es el guión de cine —y, más aún, las películas mismas— literatura dramática? Como no es ésa la materia de este encargo me limitaré a consignar que para mí lo son y dejaré la argumentación para mejor ocasión (y eso en caso de que Jaime Chabaud vuelva a convocarme a escribir en estas páginas pese a mi lectura acaso tramposa de su comisión). Queda, sin embargo, todavía una pregunta: ¿por qué, de entre todas las películas posibles, escogí justo *Ser o no ser* para abrir este texto? Porque es un ejemplo extremo de humor histórico. Porque parte de la conciencia de que el momento que retrata —que es más o menos el momento de su producción— será materia de la Historia y factor decisivo de su posterior desarrollo y porque, a pesar de tal sino trágico, decide abordarlo con un humor desmitificador *avant la lettre*.

La *Ser o no ser* de Lubitsch es un experimento único no sólo en la filmografía de su director sino en la historia misma del cine y en la de la narrativa de ficción: no seré, por tanto, yo quien recomiende aquí replicar el modelo, consciente además como soy de que



La sombra del caudillo, obra basada en la novela de Martín Luis Guzmán, dir. de Luis de Tavira. © Archivo de L. de Tavira.



la réplica de fórmulas redundante siempre en la muerte de la literatura. Lo que sí propongo erigir, si no en paradigma cuando menos en avenida posible y válida para el tratamiento de la historia en la ficción, es su espíritu, tristemente ausente de la mayoría de las obras de teatro y las novelas, de las películas y los cuentos que hacen de la historia su asunto central.

En la tradición literaria mexicana, la Historia ha tenido un lugar destacado. Hace algunos años tuve el placer de elaborar —junto con Ricardo Pohlenz y Gina Bechelany— una lista de cien libros nacionales notables para una revista hoy desaparecida. Hoy regreso a aquel ejemplar de *El Huevo* fechado en noviembre de 2006 y me topo con una larga nómina de autores que han escrito ficción más o menos histórica. Los listaré en orden alfabético. Aguilar Camín; Altamirano; Azuela, Arturo; Azuela, Mariano; Benítez; Castellanos; Frías; Fuentes; Garro; Guzmán; Leñero; Mastretta; Palou; Del Paso; Payno; Revueltas; Solares; Soler; Soler Frost; Usigli; Volpi; Yáñez. Escritores todos que van de lo bueno a lo excelente, a lo excepcional, pero que también comparten un rasgo acaso perturbador: la casi total ausencia de humor a la hora de abordar la Historia. (Fernando del Paso, por ejemplo, es un maestro de la ironía pero no especialmente en *Noticias del Imperio*, su única novela abiertamente histórica.) Exceptúo entonces de esta lista —más no de aquella en que el único criterio era la calidad, independientemente del tono, y en la que ambos figuraban también— dos nombres: Ibarigüengoitia y Serna.

Jorge Ibarigüengoitia escribió dos novelas históricas divertidísimas —*Los relámpagos de agosto*, sátira cruel de los presuntos prohombres de la Revolución Mexicana, y *Los pasos de López*, especie de opereta socarrona sobre los albores de la lucha de Independencia— y una obra de teatro, *El atentado*, que hace mutar el asesinato de Obregón —rebautizado aquí, no sin sorna, Borges— en broma podrida. Enrique Serna ha aportado dos novelas de tema histórico —*El seductor de la patria*, sobre Antonio López de Santa Anna, y *Ángeles del abismo*, ambientada en la Nueva España de tiempos de Sor Juana— que lindan, una, con lo histórico y, otra, con lo esperpéntico.

Sumo a estos dos un tercer nombre que no figuraba en la lista aquella —el de Flavio González Mello, autor de sendos juguetes históricos para la escena: *1822, el año que fuimos Imperio*, a partir de la figura de Iturbide, y *Lascurain o la brevedad del poder*, sobre

Y he aquí que si hay una historiografía necesitada de una buena sacudida merced al poder subversivo del humor, ésa es la mexicana.

el presidente que menos duró en el poder en México, nota al pie entre la luminosa página de Madero y la oscurísima de Huerta— y con ello agoto los de los escritores que han recurrido al humor para hacer de nuestra Historia algo más que Historia Patria.

Es lamentable. Y no porque *La sombra del caudillo*, *Gringo viejo*, *El gesticulador* y todos los demás no sean grandes textos —lo son— sino porque pareciera que, a la hora de tomar la Historia como elemento literario, los escritores mexicanos no conocieran más posibilidades que la tragedia (en los casos paradójicamente felices que he citado) o la solemnidad (en casi todos los demás). Y he aquí que si hay una historiografía necesitada de una buena sacudida merced al poder subversivo del humor, ésa es la mexicana.

Como ningún otro desde 1910 —y eso en más de un sentido: recuérdese que no pasaron dos meses de los festejos porfiristas del Centenario antes de que adviniera la Revolución—, 2010 ha de ser un año marcado por el signo

de la Historia. Lástima que la que pretende recetarnos la derecha sea vacua y edificante —asombra ver al gobierno surgido de un PAN que siempre se preció de ciudadano y de demócrata prolongar los vicios paternalistas del priísmo— y que aquella con la que responde la izquierda sea pugnaz y oportunista, verbigracia su idolodulia por Villa y Zapata, tenidos por mezcla mítica de John Wayne, Speedy González y el Che Guevara. Así, ante la pompa frívola del orgullo patrio imperante por consigna, necesitamos con urgencia una profusión de Lubitsches a la mexicana, que escriban películas y obras de teatro y novelas y cuentos y poemas y ensayos que derriben pedestales y humanicen rasgos con fragantes bombas fétricas de risa.

Última pregunta: ¿por qué pugno en este contexto por el humor como recurso privilegiado de tal proyecto? (A fin de cuentas Pedro Ángel Palou acaba de hacer un encomiable ejercicio desmitificador con su trágica trilogía de *Zapata*, *Morelos* y *Cuauhtémoc*.) Porque, creo, la tragedia suele sustituir unos mitos por otros —basta preguntar a los griegos— mientras que la farsa abomina por definición del mito: no rescata, no respeta, no redime. Y, creo también, a estas alturas de nuestra Historia y de nuestra historiografía sólo lo irredento puede redimirnos. ○

NICOLÁS ALVARADO (México, 1975) es autor de los libros *Con M de México* (Norma, 2006) y *La ley de Lavoisier* (Norma, 2008), así como del juguete escénico *Cena de Reyes* (2009), basado en textos de Alfonso Reyes. Trabaja en Canal 22 y en Televisa y es columnista de *El Universal*.

HISTORIAS A CONTRAPELO Y DRAMATURGOS “TRAPEROS”

Rocío Galicia



TEATRO E HISTORIA

Walter Benjamin, filósofo y amigo de Bertolt Brecht, propuso en *Tesis sobre la filosofía de la historia* tomar la historia a contrapelelo, es decir, cepillar a contrasentido su lustroso pelaje. Esta imagen es reveladora para describir construcciones a partir de fracturas y desechos. De esta manera, Benjamin llega a plantear una inversión radical del punto de vista con el cual se construye la Historia. En el modelo benjaminiano, la atención se ubica en los despojos, la impureza, los contramotivos, los contrarritmos, los síntomas, los malestares y los anacronismos. Más aún, George Didi-Huberman, en *Ante el tiempo*, nos recuerda la propuesta benjaminiana: el historiador debe convertirse en un traperero (*Lumpensammler*) de la memoria de las cosas.

¿Qué relación podría tener esta propuesta con el teatro? Enfilo la propuesta desde mi estudio de la dramaturgia norfronteriza, la cual suscribe la constante aparición de contenidos anecdóticos que rompen con la lisura de la historia oficial. Los héroes son exhibidos en canal para mostrar su opacidad, los grandes acontecimientos nacionales son puestos en tela de juicio a partir de la visión de quienes resultaron “vencidos”. Incluso, una construcción antes monolítica como la nacionalidad es puesta en tensión a partir de la emergencia de múltiples voces que no se ciñen al estereotipo de lo “mexicano”. Al incluir la contradicción, lo oscuro, la tensión y las versiones marginales, el relato poetizado construye una plataforma de versiones a contrapelelo. Ésta, por supuesto se distingue por su contenido político.

La creación a partir de elementos emanados del detritus, nos acerca a otro concepto fundamental: el historiador traperero, es decir, un pensador que hurga en los desechos, cataloga y colecciona todo aquello que se perdió y desdeñó. Tal propuesta ha sido útil para reflexionar sobre el amplio espectro que los dramaturgos norteros plantean en sus obras, a saber: versiones de feminicidas, narcotraficantes, pederastas, cholos, indígenas, anti-héroes, campesinos, polleros, santones, “teiboleras”, migrantes; en fin, seres que el poder ha dejado fuera del relato ascendente de la Historia.

¿Estoy insinuando una traslación del historiador pensado por Benjamin a lo que advierto como un dramaturgo traperero? En efecto, la afirmación puede sonar irritante, sin embargo, la creación a partir de la fijación de la mirada en cristalizaciones desdeñadas resulta reveladora de un pulso epocal que posiblemente borraré el discurso histórico. Considerar la historia de los remanentes pudiera parecer una tarea despreciable, empero, hay que concentrarse en la constelación que éstos sugieren para encontrar sentido. Las obras dramáticas así se constituyen en enunciados, párrafos y páginas de un libro abierto y en constante reelaboración acerca de una historia a contrapelelo.

Todos sabemos que el silencio y la borradora son negociados, comprados, exigidos o decretados, en tanto que la “orientación” de las ideologías se monta en un aparato educativo paupérrimo, en la circulación de una noción conservadora de familia, en el ocultamiento de lo incómodo y en la “espectacularización” que de los hechos llevan a cabo los medios masivos de comunicación. Es decir, se crea una realidad a la medida del sistema. A partir de lo anterior, la figura del dramaturgo traperero adquiere relevancia, puesto que presenta visiones críticas, voces marginales, las cuales dan cuerpo a un sustrato que recupera las huellas del detritus. Desde tal emplazamiento surgen las preguntas: ¿qué repercusiones micro trajo consigo la firma del Tratado de Guadalupe Hidalgo?, ¿cómo quedará registrada en el discurso histórico la violencia

feminicida?, ¿por qué insistir en poner sobre la escena la problemática en torno al narcotráfico?

En concordancia con estas ideas aparecen los indígenas errantes en *Apaches*, de Víctor Hugo Rascón Banda. No para ilustrar la epopeya de quienes fueron llamados los bárbaros del norte, más importante resulta el mirarlos en el intersticio de dos naciones emergentes: Estados Unidos y México. Si consideramos que antes de 1848 —fecha de la firma del Tratado de Guadalupe Hidalgo— las tierras apaches estaban de este lado de la frontera, entonces tendremos que aceptar que el lugar de origen de muchos apaches fue México. Ahora bien, si los ubicamos después de 1848, su nacionalidad se desliza al país del norte, puesto que México se deshizo del territorio que abarcaba justamente las rutas migratorias de estos indígenas. *Apaches* coloca el desasosiego de un pueblo nómada frente a una delimitación geográfica artificial que resquebraja su visión del universo y los instala con violencia en la modernidad.

La constante irrupción del tema del feminicidio —alrededor de una veintena de piezas— en el teatro mexicano de los últimos años, resulta un síntoma. Los argumentos “imaginados” quedan dispuestos en obras como *Lomas de Poleo*, de Pilo Galindo, *Jauría* de Enrique Mijares y *Deserere (Desierto)* de Cruz Robles, sólo por citar algunos ejemplos. Más allá de un teatro documental habría que observar las versiones y puntos de vista que estos ejercicios escriturales proponen, así como el grado de afectación con que son recibidos por los lectores/espectadores. ¿Qué implicaciones puede tener la poetización de estos acontecimientos ante ilustrados por los medios masivos de comunicación?

Que el año pasado haya aparecido en Colombia el libro de Margarita Jácome *La novela sicaresca* nos pone en alerta sobre la penetración que el discurso del narcotráfico ha tenido en la literatura de ese país. Nosotros no estamos alejados de esa ficcionalización. La dramaturgia nortera a menudo ha sido estereotipada en dos vertientes: la migratoria y el narcotráfico. Ciertamente, un buen número de obras profundizan en esta temática para dejarnos ver la sinrazón, la oscuridad y el desasosiego que se vive en estos días, en estos segundos, en la amplia geografía nacional. Quizá quede registrada en la Historia la “guerra contra el narcotráfico”, pero no quedará la historia de quienes son víctimas de una bala perdida, ni la de aquellas mujeres que han visto caer lo mismo a sus hijos que a sus maridos, tal como lo narra *Contrabando* de Rascón Banda. En otro tenor, *Yamaha 300* de Cutberto López expone un momento crítico en la vida de dos burreros, es decir, pequeños transportistas, lo cual equivale al último eslabón en la cadena del narcotráfico. Estas miradas a lo micro, a lo cotidiano no son susceptibles de ser incorporadas al gran relato de la Historia.

Las “ficciones” que sucintamente he referido hunden filosas cerdas sobre el pelaje lustroso de la Historia. La dramaturgia nortera recupera fragmentos de realidades que, no obstante su condición marginal, constituyen versiones cruciales que nos alejan de una estampa aséptica, ascendente y hermosea de la “ficción histórica”. Finalmente, Benjamin deseaba que el historiador traperero trasluciera otra historia: la *memoria passionis* del sufrimiento humano, tal como la nombró Johann Baptist Metz. El teatro, lo sabemos bien, lo ha hecho desde sus orígenes. ○

ROCÍO GALICIA. Licenciada en Literatura Dramática y Teatro por la UNAM y maestra en Letras Modernas por la Universidad Iberoamericana. Investigadora del CITRU.

EL RESORTE DE LA HISTORIA

Jaime Chabaud Magnus

Si la historia sigue representando un contenedor deseable en algunos dramaturgos e inevitable en otros se debe, entre otras cosas, a que los sucesos pasados nos interpelan al visitarlos. La historia de México es mortalmente divertida e interesante y nos demuestra la verdad de Perogrullo de que el ser humano puede tropezarse con la misma piedra las veces que sea necesario. La seducción que producen los hechos pretéritos no sólo radica en lo que de dramáticos tienen en sí, e incluso en la “cierta facilidad” con la que nos proponen estructuras teatrales casi predeterminadas (podríamos decir que *La conspiración vendida* de Ibarguengoitia sigue más o menos a pie juntillas el guión de las estampitas de papelería, ¡pero con qué bestial ironía!), también tiene que ver con esa “capacidad” de la historia de tender poderosos lazos con el futuro gracias a la virtud humana de la repetición. Así, no pocas veces el teatro (histórico o no) se adelanta a la realidad en una suerte de bola de cristal.

Mi pasión por la historia de México nace de la que despertara en mí por la historia de nuestro teatro el maestro Armando Partida y posteriormente alimentaran gentes como Tomás Espinosa, Manuel Herrera Castañeda, Emilio Carballido o Maya Ramos Smith (y por supuesto librescamente Mañón, Olavarría y Ferrari, Reyes de la Maza, etc.). Infernales por atractivas resultan las vidas (los retazos de

ellas que podemos reconstruir) de los teatristas que nos dieron patria y teatro. La de nuestro arte escénico es una historia que se está reescribiendo constantemente y cualquier estudio que uno publique hoy tendrá que ser precisado, acotado o desmentido mañana. Supongo que lo mismo dirán los historiadores de los hechos heroicos de México con los que yo conecté, sí, por Jean Meyer, Luis Villoro o, entre otros, Luis Castillo Ledón, pero sobre todo por Ibarguengoitia (por sus geniales novelas *Los pasos de López* y *Los relámpagos de agosto*), por Margarito Ledesma (por poemas hilarantes como *La cuna de la Independencia*), por Juan Tovar y Beatriz Novaro (por su extraordinaria *Manga de Clavo*), por José Revueltas (por su despiadado cuento *Dios en la tierra*) o por Óscar Liera (por su mágica *El jinete de la Divina Providencia*).

Recuerdo que *Manga de Clavo*, dirigida por José Caballero, me reveló la dimensión humana de los héroes que ya Ibarguengoitia había sembrado en mí pero desde la teatralidad: los próceres no sólo no cagaban mármol sino que eran dignos de la más despiadada ironía para que nos enamoremos de ellos. La dosis habría de repetirse, como espectador, con *Bajo tierra* de David Olguín: además se podía proceder con la historia de una manera no figurativa, desde el mismo juego de la teatralidad.

En 1990, el entonces titular de Danza y Teatro de la UNAM, Alejandro Aura, por encargo del Gobierno de Guerrero, llamó a un grupo de dramaturgos para que escribiéramos obras sobre tres héroes de esa entidad con temas preestablecidos: a mí tocó en suerte (por ser el último en acudir a la cita) la traición y fusilamiento de Vicente Guerrero en Cuilapa. La sola imagen del padre del guerrillero hincado, suplicando a su hijo se entregara, y la respuesta de éste en letras de oro “No padre, la Patria es primero”, me revolvió el estómago. ¿Cómo se lleva eso al teatro? Después de meses de sacarle la vuelta al encargo terminó fascinándome la historia del traidor, el capitán de la goleta Colombo, el genovés Francisco Picaluga, cua-

te de Guerrero. La trampa que Picaluga tiende a Guerrero secuestrándolo en su barco en el puerto de Acapulco para entregarlo en Hualtulco, me llevó a mis lecturas adolescentes de *Las aventuras de Arthur Gordon Pym*, de Poe, o a *Traficantes de naufragios*, de Stevenson. No hubo marcha atrás: Guerrero nunca aparecería en escena y el peso recaería en el genovés mientras saca una botella de ron de una teta desatornillable del mascarón de proa femenino de su barco y en el actor y director de escena Fernando Gavila, que es testigo del devenir de la guerra de Independencia y de la traición a Guerrero desde su vida en el teatro. Así nació, en 1990, *En la boca de fuego*.

El descubrimiento del poderío del recurso dramático del “personaje ausente” (que es construido, contradictoriamente, por la voz de los otros) me permitió acompañar los sucesos históricos “reales” desde las situaciones ficticias que podía imaginar de los personajes adyacentes al propio Guerrero. Además, me permitía hacer un homenaje al teatro y sus habitantes. El recurso, aunque en otra escala, lo he repetido recientemente con la obra *México rebelado* (2009) que gira en torno a la actriz María Bárbara Ordóñez, mezclada en una conspiración antihispana desde el escenario del Coliseo Nuevo de la Ciudad de México en el año 1792. La conspiración es la puesta en tablas de la obra que da título a la mía y de cuyo original se ignora el autor y sólo existe hoy el expediente inquisitorial de censura que se le siguió. Durante la obra, un Miguel Hidalgo y Costilla que nunca veremos, insiste con las autoridades del teatro primero y luego con la Ordóñez, que le sean admitidas para lectura y representación sus traducciones de Molière y de Racine, primordialmente del primero su *Tartufo*. La sombra de Hidalgo y su faceta como traductor de obras teatrales (que Castillo Ledón da por cierto que dirigiera con fieles de su parroquia) nos dan la dimensión de los hombres de su tiempo. La construcción irónica del personaje ausente se vuelve un recurso delicioso y una metonimia cuando se trata del teatro histórico.

El grado de figuratividad al abordar la historia siempre es un problema. ¿Qué hechos de la historia —los hechos contados, anecdóticos— son dignos de ficcionarse sin que el teatro compita con el documento? Mi opción



➤ *El ajedrecista*, de Jaime Chabaud, dir. de Philippe Amand. © José Jorge Carreón.



TEATRO E HISTORIA

El tono, en el “teatro histórico”, siempre será otro problema complicadísimo. Las incursiones genéricas en la tragedia y el melodrama se viven hoy, en la mayoría de las ocasiones, ni siquiera como un acto de abrumadora solemnidad, sino como un ridículo involuntario.

Cuando a la solemnidad se opone por momentos la ironía o el humor, se logra conjurar la primera con buenos resultados, o al menos lo hace más interesante o da una mirada distanciadora.

siempre ha estado por fabular las historias de los seres menores, de los aledaños, de los marginales al núcleo de la Historia con mayúscula. No por rebeldía sino por sentirme incapaz de trasladar a personajes tan sacralizados a la teatralidad. No logro imaginar, sin sentirme amarrado de manos y amordazado, una situación crucial de los héroes a menos que los historiadores tengan versiones contrapuestas, francamente contradictorias del suceso. De otra manera se vuelve una verdad intocable en donde la infidelidad a los hechos es mal vista y la fidelidad se toma por completa ingenuidad. Para decirlo de otra manera, si tuviese que hacer una escena sobre la entrada del Ejército Trigarante a la capital el 27 de septiembre de 1821, yo preferiría hacerla desde el personaje de una tamalera a la que la turba le ha echado por tierra su mercancía. Es decir, ¿cuáles son los escenarios posibles de lo histórico? No los verdaderos o “reales”. ¿Dónde fue? Recurra, por favor lector, al poema citado de Margarito Ledesma. En una construcción de situaciones (lugar, sistema de relaciones, sistema de creencias, estado de cosas al fin) no históricas, éstas pueden resultar mucho más verdaderas, me parece. Crear un contenedor situacional —escénico— incluso no realista, imprime una poeticidad que no está en lo dialógico sino en la teatralidad. Esto lo experimenté en *El ajedrecista* (1992) con escenas, por ejemplo, donde el protagonista se come dos enormes ojos azules (de gelatina en la puesta de Philippe Amand) del Emperador Maximiliano de Habsburgo; o con la mano palpitante y procaz de Álvaro Obregón que le mienta la madre a su antiguo dueño en sus negociaciones con el clero en ¡Que viva Cristo Rey! (1991). Las situaciones son imposibles pero teatralmente verdaderas.

El tono, en el “teatro histórico”, siempre será otro problema complicadísimo. Las incursiones genéricas en la tragedia y el melodrama se viven hoy, en la mayoría de las ocasiones, ni siquiera como un acto de abrumadora solemnidad, sino como un ridículo involuntario. Cuando a la solemnidad se opone por momentos la ironía o el humor, se logra conjurar la primera con buenos resultados, o al menos lo hace más interesante o da una mirada distanciadora. Me gusta mucho cómo Juan Tovar se burla de la teoría genérico estilística de su

maestra Luisa Josefina Hernández al decir que los géneros en realidad son dos: la tragicomedia. La intervención de la vida cotidiana o privada de los héroes y los contextos históricos, de sus rasgos sexuales, escatológicos o tiernos, disminuye para algunos “la profundidad” del tratamiento, pero a mí me resulta sustancial para entender a los personajes y los sucesos de nuestro país. Cambia el tono, por supuesto y no, crea otro. A fin de cuentas el carácter de los héroes, cuando existe referencia escrita, lo describió un amigo o un enemigo.

Y desde ese piso, para mí ha sido fundamental el trabajo con el lenguaje en boca de los personajes, el cómo dicen lo que dicen jugando con giros lingüísticos que provienen de memoriales, cartas y literatura. No se trata de hacer arqueología lingüística, sino de crear —desde estructuras morfosintácticas contemporáneas— una pátina de tiempo que se vuelva incluso una delicia a ser investigada por los actores. Expresiones como “ahora”, “entrambas aguas”, “le recetaron un positivo soplamocos”, “disimúleme usted”, “las mujeres doblamos las rodillas por la oreja”, “vale bolillo”, “estás mañufo”..., nos refieren de manera automática a un momento del siglo XVII o XVIII, a mediados del XIX o a los años cuarenta del XX. Son construcciones que se vuelven un juego donde conviven, desde los usos de la lengua, el hoy y el ayer. Los anteriores son recursos o estrategias dramáticas que no son receta pero que a mí me han funcionado.

Por último, una característica —o accidente ocasional— del teatro histórico consiste en la capacidad sorprendente que tiene de recordar para delante. Cuando inicié el texto *Perder la cabeza* en un taller de actuación de José Caballero, en 1992, nos propusimos hacer un *thriller* policiaco que ocurriera en México, en los años cuarenta, con espías nazis y japoneses, con tráfico de opio envuelto en camotes poblanos, con un narrador a la usanza de Álvaro Mutis (que finalmente accedió a grabar la voz para el montaje) en la serie de *Los intocables*. Los personajes eran Fermín Rocha, policía de homicidios, y Martín Salinas, periodista de nota roja y comunista. En principio, era un chiste de las tiendas Salinas y Rocha. La anécdota va de la aparición del cuerpo decapitado de Don Celes, un capo de la mafia vinculado con un Secretario de Esta-

do (que habrá de morir en el transcurso de la obra). Salinas y Rocha se lanzan a la búsqueda de la cabeza de Don Celes y en el camino se dan cuenta de que en México la verdad es siempre sospechosa. Son ayudados por una cabecita parlante de la feria de fenómenos y por la médium judío-polaca Malka Rabell para encontrar la cabeza. Es el sexenio de Manuel Ávila Camacho y su hermano incómodo Maximino. Cuando se escribió la obra aún no habían asesinado a Colosio y, sobre todo, a Ruiz Massieu a manos de Raúl Salinas y Manuel Muñoz Rocha. La obra se estrenó en julio de 1995 y en octubre de 1996 la primera plana de todos los diarios publicaba la foto de Chapa Besanilla, ayudado por la médium La Paca, a encontrar la cabeza de Manuel Muñoz Rocha. Las coincidencias de *Perder la cabeza* con el periodo de Carlos Salinas de Gortari, los asesinatos, su hermano incómodo, etc., no era cualquier coincidencia con la realidad, sino una vergüenza nacional (parafraseando a Ibarra Enguita).

En el caso de *Divino Pastor Góngora*, tejida ex profeso en la piel del sensacional actor Carlos Cobos, las coincidencias fueron muchas al armar la historia de ese cómico perseguido por un inquisidor. Al trabajar con Miguel Ángel Rivera el texto, en un principio no sabíamos cómo se iban a llamar nuestros protagonista y antagonista. En un curso con maestros de teatro del IMSS, el representante de Yucatán me puso en jaque al presentarse con ese nombre: Divino Pastor. Al no creerle y casi insultarlo por querer engañarme, agregé (con su fonética maya): “Así me llamo, Divino Pastor Góngora”. El hallazgo era exacto para nuestro cómico novohispano del siglo XVII. Y peor, la maestra Maya Ramos Smith y Tito Vasconcelos, que preparaban su libro sobre la censura en la época colonial, me compartieron el hallazgo de un censor del siglo XVII que se llamó Diego Fernández de Ceballos. ¡¡Igual que el Jefe Diego!!!, el ex candidato panista a la Presidencia de la República, que perdió ante Zedillo, uno de los intolerantes máximos del México actual. ¿Cómo puede no ser apasionante la historia de nuestro país, la historia de nuestro teatro? ○

JAIME CHABAUD MAGNUS. Dramaturgo, pedagogo, investigador y periodista.

SOBRE LA NECESIDAD DEL TEATRO HISTÓRICO

José Caballero

“**T**irar la *neta social* es muy fácil, lo realmente difícil es hablar de la verdad íntima”, algo así escuché decir a uno de mis profesores en la época en que varios de nosotros, autores y directores a fines de los setenta, andábamos embarcados en producir obras sobre la historia de nuestra nación. Evidentemente, no toda la *neta social* pertenece al ámbito de lo histórico, pero nada hay en éste que escape a la intención de hacer mella en la conciencia aunque sea de una parte de la sociedad. Así que no pude fingir demencia para no darme por aludido. A lo largo de mi carrera he montado muchas obras históricas, pero también otras de corte más bien íntimo, y en este empeño debo reconocer que se ha cumplido cabalmente la afirmación de aquel profesor: la dificultad de penetrar en la verdad íntima es directamente proporcional a la pasión que despierta alcanzarla en escena, así como al efecto que se consigue cuando logra tocar al espectador. Dimensionar el carácter de los personajes inmersos en situaciones hondamente personales, desentrañar sus motivos, sus deseos, sus pasiones, sin duda ha sido un reto fascinante que me ha tocado experimentar junto a diversos actores. Tal vez las experiencias más intensas hayan sido *El contrapaso* de Middleton y Rowley, y *Escenas de un matrimonio*, la conocida pieza de Ingmar Bergman. Sin embargo, si analizo los motivos que tuve para ponerla en escena, incluso si analizo los probables motivos del autor, a pesar del innegable enfoque psicoanalítico, no puedo menos que reconocer la intención de hacer impacto en la conciencia de los individuos, sí, pero a fin de cuentas para la obtención de un bien social.

Para decirlo de una vez: nada en el Teatro con mayúscula, el teatro dramático en todos sus géneros, parece tener otra intención. Si no, ¿para qué alzar la voz? ¿Para qué levantar la mirada del papel al escenario sino para compartir con nuestros coetáneos de la manera más directa posible el fruto de nuestras reflexiones sobre la realidad? De manera que aunque la distinción entre las *netas* íntima y social sea meramente temática, el efecto final las equipara.

Lo verdaderamente difícil, a mi juicio, consiste en la construcción de personajes y situaciones que a la vez que representan hechos que afectan o afectaron en un momento dado a un grupo social, sean capaces de penetrar en las pasiones íntimas que hay en su origen.

El genio de Sófocles desarrolla dramáticamente un personaje cuya secreta e inconsciente

corrupción enferma a toda su sociedad, la monstruosidad de sus defectos aniquila la fuerza de sus virtudes y termina por conducirlo a la destrucción. Edipo es un personaje ejemplar y su existencia *real* ni siquiera se nos hace necesaria para el entendimiento y la compasión.

Sucede lo mismo con Joe Keller, el tozudo personaje de Arthur Miller en *All my Sons*, por más que la realidad de la corrupta sociedad norteamericana durante la Segunda Guerra le dé a su situación un carácter más tangible.

Tal vez Shakespeare, para no variar, sea quien sale mejor librado del reto. La *realidad* de sus personajes históricos no está en tela de juicio, seguramente fueron ampliamente conocidos para la sociedad isabelino-jacobina, como lo siguen siendo para los ingleses y algunos foráneos de nuestros días. Sin embargo no es necesario que los espectadores conozcan la trayectoria *real*, los hechos documentados de los personajes *reales* de los que se ocupa Shakespeare, para que logren entender la *verdad* que alcanzan a través de sus vivencias en la ficción. Más aún: su existencia en la realidad queda condicionada por la imagen que de ellos nos hemos hecho a través de la visión del dramaturgo. Todavía tenemos que medirnos con esa vara los que nos empeñamos en el rumbo del teatro histórico.

¿Pero a qué tanto afán? Claro que en estos días de calentura (bi)centenaria muchos de los nacimientos y resucitaciones de obras dramáticas de corte histórico tendrán que ver con ganas de arrimarse a los presupuestos oficiales más que con pasión por la verdad histórica, pero aún hay quien tiene auténtica vocación. ¿De dónde surge?

Sin duda *El cerco de Numancia* obedece a la necesidad de exaltar el ánimo nacionalista tanto como, digamos, el ciclo de Enrique V. Hay periodos en que se hace necesario utilizar el drama como arma para defender los intereses de ciertas facciones. ¿Pero es lo mismo en una nación tan en cuestión como la nuestra?

Sucede, dicen los que saben, que la historia no tiene un sentido immanente. Somos nosotros, los que vamos habitando el presente, quienes damos sentido a los hechos del pasado, quienes los interpretamos y pretendemos explicar a través de ellos el estado de cosas en que vivimos.

En México el fracaso del no muy bien pensado proyecto nacional a raíz de la guerra de Independencia, los titubeos para seguir el rumbo centralista o el de la federación, la reacción tardía e insuficiente que creó un proyecto defensivo

El destierro, de Juan Tovar, dir. de José Caballero. © José Jorge Carreón.



de nación ante el embate contundente del ahora imperio norteamericano, la imposición del autoritarismo en sus versiones personal e institucional, la simulación democrática, han traído entre sus consecuencias la adopción de una versión oficial de la historia inventada por los “vencedores” liberales del siglo XIX, sostenida por sus epígonos “revolucionarios” del XX y que hoy pretende borrar de un plumazo la revancha de un gobierno de derecha de espíritu igualmente melodramático.

En efecto, si algo identifica una y otra versión es que pretende negar la mitad de la historia nacional en su afán de justificar sus dudosamente “patrióticos” intereses. Pero en todo caso ni éste es el sitio ni me considero el más calificado para discutir nuestra historia de manera científica. Mi impresión es la de un simple ciudadano que desde su quehacer lleva algunas décadas tratando de entender el carácter íntimo, espiritual y social de la realidad que le ha tocado vivir. Y en eso reconozco la posible necesidad del teatro en que nos hemos empeñado quienes desde *Muñoz, visitador de México*, rastreamos una visión del destino nacional distinta de la que propugnan los señores del poder.

Al borde de la extinción por la globalización creciente del modelo norteamericano, se hace urgente una revaloración de las múltiples raíces de nuestra nacionalidad, de nuestras virtudes y defectos, de nuestras equivocaciones y nuestros aciertos, de lo bueno y lo malo de nuestros *grandes* hombres, así como de nuestro pueblo. Tal vez nos ayude a fijar un nuevo rumbo o por lo menos a revalorar lo que ha sido nuestra cultura.

Ciertamente el teatro ha dejado de ser el gran medio de comunicación que fue hasta principios del siglo XX; sin embargo, su fuerza como arte del presente, en donde la palabra viva resuena con un poder que no iguala ninguna difusión masiva, mantiene viva la necesidad de seguir debatiendo en nuestros foros la *neta social*, la *neta histórica* tanto como la verdad íntima, por ver si los que aún queremos llamarnos mexicanos, en algún momento llegamos a comprendernos a nosotros mismos. ○

JOSÉ CABALLERO. Director teatral, profesor de actuación, autor de media docena de textos teatrales y traductor de textos dramáticos.

Programación temática: Fronteras

Teatro Juan Ruiz de Alarcón

Zoot-Suit

Compañía Nacional de Teatro

Autor y director: Luis Valdez

Temporada a partir del 29 de abril
Jueves y viernes 19:30, sábados 19:00
y domingos 18:00 hrs.
Centro Cultural Universitario
Insurgentes Sur 3000

Foro

Sor Juana Inés de la Cruz 9 días de guerra en facebook

De Luis Mario Moncada, dirección: Martín Acosta

Temporada a partir del 22 de abril
Jueves y viernes 20:00, sábados 19:00
y domingos 18:00 hrs.

Centro Cultural Universitario. Insurgentes Sur 3000

Actividades académicas
Simposio • Pláticas

Consulta

teatro unam www.teatro.unam.mx

El carro de
comedias de la UNAM
Presenta

El atentado

De Jorge Ibargüengoitia, dirección: Carlos Corona

Cabecillas

De Hiram Molina, dirección: Carlos Corona

Temporada a partir del 18 de abril
Sábados y domingos 11:00 hrs.
Fuente del Centro Cultural Universitario
Insurgentes Sur 3000

Teatro Santa Catarina Carreras

Autor y director: Germán Castillo

Temporada a partir del 6 de mayo
Jueves y viernes 20:00,
sábados 19:00 y domingos 18:00 hrs.
Teatro Santa Catarina
Jardín Santa Catarina No. 10
Plaza de Santa Catarina, Coyocán

EL RETO DE JUGAR AL TEATRO

Juan Carlos Rea

El movimiento teatral en Baja California, en tiempos recientes, ha puesto un especial interés en la puesta en escena de obras destinadas al público infantil y juvenil. En la última década, prácticamente, casi todos los directores de escena del estado han tenido cuando menos una participación en este terreno y han nacido dos festivales, uno en Ensenada, en 1999 (con una corta vida), y otro más en Tijuana, hace

apenas un año. Sumado a este interés, destacan también las preocupaciones expresadas por sus hacedores, en torno a la seriedad y la responsabilidad con que debe asumirse esta tarea. Reunimos en este espacio las voces de dos figuras destacadas en este quehacer, en vísperas de la segunda edición de la Semana Internacional del Teatro para Niños a realizarse a finales de abril de 2010 en este estado.

¿Cuál es la importancia del teatro infantil y la manera de abordarlo? ¿Hasta qué punto se ha vuelto más didáctico y ha ido abandonando su carácter de expresión artística? ¿Debe ser una herramienta escolar o mantenerse como una forma de diversión y entretenimiento?

La respuesta a estas preguntas es aparentemente fácil, pues, se puede decir, que siempre han existido —y existirán— el teatro didáctico y el teatro en el que predominan los elementos estéticos; el teatro utilizado como herramienta escolar es un hecho cotidiano, al igual que el teatro en el que predomina la intención de divertir y entretener. Sin embargo, estas preguntas tienen vertientes que deben analizarse con cuidado.

En primera instancia y para clarificar las actividades escolares en las que el teatro se utiliza como medio de enseñanza, hay que diferenciar el teatro del drama. Para tal efecto, el teatro, independientemente de su acepción como estructura para representar obras dramáticas, será el montaje de un texto dramático destinado a ser visto por un público más o menos pasivo; el drama —hablando siempre del contexto escolar— es un proceso de creación que convoca a la imaginación, el juego y la improvisación —entre otras cosas— con un objetivo, didáctico o no, que involucra a los alumnos y maestros, y que no necesariamente se representa ante un público ajeno al salón de clases. *Hacer más que representar*, como dice Susan Holden en *Drama in Language Teaching* (1981).

Con esta diferenciación, se puede discernir que el teatro y el drama tienen puntos de convergencia y otros que los separan. Por ejemplo, cuando un maestro utiliza el drama para plantear una situación en donde los alumnos asuman roles o personificaciones, por más elemental que éste parezca, en él subyace el conflicto y las cuestiones humanas como algo ineludible, aunque no exista la intención de representarse ante un público. Es, sencillamente, un juego teatral de los participantes, un “jugar al teatro” para desarrollar habilidades sociales y una mayor comprensión o

conocimiento de la realidad que lo circunda como individuo y como parte de un grupo. Sin embargo, sucede que este “jugar al teatro” de pronto se convierte en una necesidad —de los alumnos, los maestros, o la escuela— de convertir ese juego en una escenificación y entonces se entra a la escritura del drama y a los ensayos específicos y disciplinados de lo que será una representación pública: Teatro. Desde luego, esto no es tan placentero como el jugar, al menos no para alumnos de primaria, pues el hecho de memorizar y repetir diálogos, de utilizar matices en la voz y darle intenciones al cuerpo y al gesto, de memorizar entradas y salidas y muchas cosas más, convierte, en ocasiones, una actividad lúdica en un medio de tortura que provoca más ansiedad que placer. Pero es ahí donde convergen el drama y el teatro, y es ahí donde los maestros o instructores deben —o deberían— ser cuidadosos y medidos para entender las capacidades del grupo y decidir, en consecuencia, entre el drama y el teatro —o ambos— como proveedores de recursos didácticos y fuente de diversión y entretenimiento.

¿Hasta qué punto el teatro para niños se ha vuelto más didáctico y ha ido abandonando su carácter de expresión artística?, esta pregunta involucra directamente a dramaturgos, directores de teatro y público infantil. En este caso, iniciaré diciendo que el teatro para niños ha sido punto de discusiones desde siempre, pues aunque tanto los creadores como las instituciones lo consideran indispensable e importante para el desarrollo infantil, la realidad es que su posición es de inferioridad y está supeditado a las necesidades inmediatas de instituciones y creadores, reflejándose lo anterior en el número y en la calidad de las producciones, pues los recursos humanos, materiales y económicos favorecen al montaje de obras para adultos. Lo anterior es generado porque la dramaturgia y los montajes dirigidos a los niños son vistos como una especie de hermano menor, de subgénero al que se accede por necesidades económicas o por política cultural. De esta manera, podemos ver a grupos teatrales que consideran el teatro

para niños como un mercado abierto en el que exponen productos inacabados, de escasa calidad artística y cargados de elementos didácticos que hacen del espectáculo la extensión de una clase de moral o de ecología, de grupos que sólo buscan conseguir recursos para el siguiente proyecto dedicado, sin duda, al público adulto. Y digo esto sabiendo que existen en todas partes excepciones positivas, normalmente de grupos dedicados exclusivamente a las producciones para niños.

El dramaturgo, por su parte, enfrenta problemas para la creación de textos infantiles por varias razones. En primer lugar, una falta de “libertad creativa” en la medida en que no puede —o cree que no puede— utilizar en su exposición cualquier tipo de lenguaje o situaciones humanas, y porque no puede —o cree que no puede— experimentar como lo haría con una pieza para adultos. Aunque existe cierta razón, creo que el verdadero motivo radica en que un texto convencional, enfocado en la inagotable lucha entre el bien y el mal —con el triunfo del primero— y con sus lecciones morales, tiene una posibilidad mayor de ser llevado a la escena por un director que, a su vez, selecciona una obra de esta naturaleza por las mismas razones.

El teatro para niños es una vía de múltiples cruces y con un largo trecho por andar. Los creadores debemos trabajar desde nuestros espacios con más ahínco y perseverancia, entender que el niño existe en el presente y profundizar en el conocimiento de sus necesidades actuales; experimentar y hacer nuevas propuestas para que los espectadores infantiles no se sientan defraudados cuando asisten por primera vez al teatro; hacer de nuestras producciones o nuestra dramaturgia una creación artística sin tachas, un espectáculo redondo que pueda ser recordado por nuestro público mucho tiempo después, cuando la infancia haya terminado y el mundo del adulto los lleve a otras realidades. ○

JUAN CARLOS REA. Dramaturgo, narrador y director del grupo de teatro El Llaverito.

¿TEATRO PARA NIÑOS?

Michelle Guerra

Mi primer trabajo como maestra de teatro con niños fue en un colegio maravilloso en Ensenada. Tenía yo 20 años, una energía incontenible y una pasión todavía mayor. Enseñé a un grupo de niños que, desde el día uno, entendieron que lo hacíamos en serio. En una ocasión, teníamos que presentarnos en una sala después de otro grupo de teatro, pero por cuestiones técnicas de la obra que nos antecedió, no podíamos poner luces ni cerrar el telón, y ante esa disposición de las instituciones que nos apoyaban, yo decidí cancelar la función. La directora del colegio, que en ese momento no comprendió lo grave de las circunstancias, en un momento de frustración me dijo: “Es que te tomas tu trabajo muy a pecho, lo haces demasiado profesional”. Sólo pude responder: “Usted me paga porque sea profesional”.

Relato esta anécdota porque para quienes hacemos teatro para niños, este tipo de problemas se presentan constantemente, aunque en diferentes niveles:

- El teatro para niños está destinado a presentarse en espacios no idóneos y bajo condiciones lamentables.
- En los festivales siempre está englobado como parte de “actividades alternas”.
- Se ajusta a discreción al tiempo de los programas, es decir, una obra que dura originalmente sesenta minutos puede cortarse a treinta, lo cual es una falta de respeto para el autor y la pieza teatral.
- La programación puede aparecer o no en los programas generales de los festivales.
- Las obras infantiles son las que nadie alcanza a ver (como los promotores, organizadores y ciertas personalidades).

Pareciera que, para ciertos criterios, quienes nos dedicamos al teatro para el público infantil no tenemos el mismo profesionalismo que los que hacen teatro para adultos. Además, las instituciones que promueven nuestro trabajo suelen etiquetarnos: si un grupo hace teatro para niños no puede hacer teatro para otro público. Incluso en el medio teatral mismo existe un desprecio generalizado hacia el teatro para niños.

Me parece maravilloso que el teatro y el resto de las artes formen parte de la educa-

ción de un niño, un joven, y por qué no, de un adulto. El teatro sirve para sensibilizar al ser humano y, en diferentes grados, promueve la reflexión. Sin embargo, nadie apuesta por abrir temporadas para que la familia asista al teatro como lo hacen tal vez al cine o al circo. Tenemos espacios, obras —aunque muy pocas—, pero falta lo más importante: ¿quién avala nuestro trabajo?, ¿quién invita al espectador? La respuesta es siempre la falta de presupuesto de las instituciones, pero se trata más bien de falta de interés y pasión, pues una servidora y mis compañeros sabemos lo que es hacer milagros con diez pesos invertidos con creatividad, talento y respeto por la profesión y el público.

Para hacer que los niños asistan al teatro, los creativos debemos pensar que el niño no va solo al teatro; no basta con creer que a los niños les va a interesar el montaje, hay que pensar en el maestro, la mamá, el hermano adolescente, los abuelos, el papá, la tía..., incluso en el grupo que trabaja en el proyecto, pues deberá también significar un reto para los actores.

Estoy en contra de las clasificaciones, no es “teatro para niños”, es Teatro, y como tal debe abordarse. Hay que tratar al niño y a la familia con respeto y como seres inteligentes. Afortunadamente, el teatro se acerca cada vez

más al público infantil de una manera inteligente y diversa, con el planteamiento de nuevos temas. Algunos de ellos “asustan”, pero hemos esperado mucho tiempo pensando si son temas que se puedan llevar a escena, y mientras tanto el campo de la dramaturgia rebasa a la escena, porque tememos mostrar el mundo tal y como es. Tal vez nos da pena aceptarlo, pero ese mundo es el mismo en el que viven los “pequeños en vías de ser”, y ellos lo ven tan claro o más que nosotros.

Los temas pueden ser tan diversos como interesantes, la clave está en el cómo. Enfrentarse al público infantil puede ser hermoso o atemorizante. Si llegamos al estreno con un montaje apenas terminado, con pintura fresca, vestuarios que parezcan disfraces, un texto mal comprendido y todas las situaciones que se dan cuando no se le dedica el tiempo que demanda la obra, no habrá manera de que los espectadores disfruten. A fin de cuentas, no se trata de montar muchas obras, sino de terminar procesos novedosos y arriesgados que ofrezcan calidad al espectador.

Desafortunadamente, también hay mal teatro que se les ofrece a los niños, y tal pareciera que no hay un criterio para diferenciarlo del buen teatro: hay grupos que trabajan exclusivamente para los programas de teatro escolar, o mercenarios del teatro que montan al vapor obras o cuentos o películas comerciales que funcionan como gancho, pero que poco aportan al que ocupa la butaca.

Existen aún muchos retos para los teatreros y para las instituciones. Apostemos por crear trabajos de calidad, por mantener nuestras obras en las carteleras, incluso por sacar nuestro trabajo a otras plazas del estado, del país y del mundo.

Para concluir, sólo me queda hacer un llamado: hay que tomar el riesgo, abrir nuestro trabajo a las familias, convocar al público a un lugar agradable donde pueda apreciar un trabajo de calidad, apostando por la formación de públicos y, con ello, aportar nuestro granito de arena por la paz en este mundo nuestro tan herido y violentado. ○

MICHELLE GUERRA es directora del grupo Teatro en Espiral y organizadora de la Semana Internacional de Teatro para Niños en Baja California.

CIUDAD JUAREZ: EL TEATRO EN TIEMPOS DE FURIA

Edeberto Pilo Galindo

Hablar de Teatro por estos días en Juárez resulta incómodo. ¿A quién le interesa...?

El tema de hoy en día es la ira desatada, el pánico, el terror que nos provoca parálisis o en todo caso nos ofusca, lo cual nos vuelve torpes... o estúpidos.

El teatro en Juárez respira por una rendija entre los escombros de la sensatez. El gobierno en todos sus niveles y todas sus áreas parece articular una mueca desfigurada y babeante... idiota, pues. Nosotros —la sociedad— empezamos a mostrar síntomas de un mal congénito, cromosómico. Afuera, ráfagas de metralleta, cuerno de chivo AK-47, nueve milímetros, 38 especial escuadra; a lo lejos un claxon continuo, un disparar intermitente; muchachitos cuasi adolescentes que debieran andar jugando a la rayuela, ahora montados

en sus Ford Lobo con la muerte fajada al cinto, el volumen de sus bocinas nos arrojan la voz pastosa de Valentín Elizalde o la letra pendeja de los Tucanes de Tijuana. La perra de mi vecino sale y les ladra, ellos frenan de súbito y uno se baja y con su automática descarga cinco tiros sobre el animal. A mi vecino se le ocurre salir... les reclama. "A mí no me ladra nadie", contesta el mocoso pendejo y lo acribilla ahí mismo. El que va en el asiento del copiloto se baja, trata de persuadir a su amigo de retirarse pero... luce en su cuello un pendiente de dedos humanos. Montan en su troca y vuelta de rueda siguen calle abajo. A quién le interesa el teatro en Juárez...?

El Gobierno atina un balbuceo. El Presidente de la República llega a la ciudad y nos mira sorprendido: "¿Qué hacemos...?", nos pregunta. Afuera del hotel donde se lleva

a cabo la reunión, entre otras personas, una teatrística conocida en la ciudad —muy conocida— se rasga las ropas, se tira al suelo y se retuerce mientras despliega todo su menú de epítetos y diatribas. Mi amigo músico, quien me acompaña, la observa azorado y me susurra: "Ya la perdimos, verdad?" Otro amigo, periodista y escritor, detrás de nosotros añade: "Hace tiempo que la perdimos..." Su dolor más grande es que no la hayan invitado a la reunión con el Presidente, su egocéntrico orgullo está profundamente lastimado. Dentro del hotel férreamente resguardado por el Estado Mayor Presidencial, diputados, senadores de la República y congresistas locales se pasean luciendo toda su imbecilidad y su fanfarrona gallardía, ¡como si aquello fuera la alfombra roja para la *premier* de una película...! El senador Gustavo Madero —nombre

que le queda muy grande— se acerca, me saluda, y con su dislexia intelectual y política hace un par de comentarios inapropiados y tontos.

Llega el momento de responder la pregunta: "¿Qué hacemos?" La sociedad falsamente representada ahí, comienza a contestar: "Construir una alberca aquí; un gimnasio allá; cien millones para un centro de convenciones empresarial; donar un terreno federal para la escuela fulana, para la universidad sutana, un museo, una biblioteca, un cine, denme dinero para mi instituto, para mi asociación, para mi proyecto, para mi compañía..." Empieza a darme vergüenza. Somos una sociedad de codicias, un fardo de pusilánimes esperanzas.

Mas generosos, los artistas de Juárez hacen una pregunta: "...Vamos a jugar a creer.



➤ En *Lomas de Poleo (morir con las alas plegadas)*, Edeberto Pilo Galindo trata el tema de los feminicidios en Ciudad Juárez. © Enrique Gorostieta.

A tener fe. A enamorarnos unos de otros y que ese juego, sea el juego más serio que la ciudad haya jugado jamás...”

Los teatristas de Juárez no podemos seguir haciendo el mismo teatro. ¡Tenemos que hacer cosas nuevas, diferentes! Con formas y texturas que muestren el tamaño del compromiso que, en tiempos de furia, somos capaces de adquirir.

Respirando por esta rendija entre los escombros de la ciudad... el Teatro sigue aún con vida. ○

EDEBERTO PILO GALINDO. Dramaturgo, ganador del Premio Nacional de Dramaturgia Víctor Hugo Rascón Banda dos veces consecutivas, es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte.

Contrabando, de Víctor Hugo Rascón Banda, obra que trata de la violencia debida al narcotráfico en Chihuahua. © Fernando Moguel.



MATY: ¿Y qué me vas a hacer...? ¿Eh, Mauro? ¿Me vas a rasgar la ropa, me vas a arrancar la piel, así? ¿Y luego me vas a llenar de tu baba pegajosa y hedionda...? ¿Eh, Mauro...? ¿Me vas a embarrar de tu semen venenoso e inútil? ¿Me vas a morder los pechos hasta arrancarme los pezones...? ¿Eh, Mauro...? ¿Qué me vas a hacer...? ¿Vas a callar mis gritos pateándome la boca...? ¿Me vas a arrancar del pubis unos sueños que no son míos...? ¿Vas a enredar en mi pelo tus miserias...? Y cuando no te alcance el cuerpo flácido y muerto, ¿me vas a profanar con tus dedos de ganzúa? ¿Eh, Mauro...? ¿Qué me va a hacer...? ¿Me vas a sacar los ojos para que no persiga mi última mirada? ¿Mi última súplica? ¿Para que mi último ruego no te agujere la con-

ciencia? Dime, Mauro, ¿qué me vas a hacer?, ¿qué me vas a hacer?

GÜICHO: ¡Mauro...! ¡Mauro...! ¡No te la acabes toda! ¡Déjame tantita...!

MATY: ¿Qué me vas a hacer, Mauro...? ¡Dime! ¡Dime! ¿Vas a cobrar-te con mi cuerpo lo que te debe la vida...?! ¿Vas a ensuciarme con toda tu mugre...?! ¡¿Me vas a culpar de tus culpas...?! ¡¿Me vas arrancar el corazón?! ¡¿Así...?! ¿Entonces, Mauro? ¿Qué más da que a la buena o a la fuerza sea...?! Si de todos modos ya me partieron el alma! ¡Y la vida...! ¡Y la madre...!

GÜICHO: ¡Sigo yo, Mauro...! ¡Sigo yo...!

MATY: ¡Sí! ¡Sí! ¡Sigues tú! ¡Sigues tú...! ¡¿A ti no te importa que ya esté

muerta...?! ¡¿Que ya no sienta?! ¡Ya no me muevo, pero todavía estoy tibia! ¿Me sientes...? ¡Hace dos minutos...a penas dos minutos, todavía respiraba...! ¡Ya no respiro, pero tengo los ojos abiertos todavía...! ¡Con todo mi pánico y mi dolor en ellos! ¡Ya no te veo, pero pareciera que te miro...! ¡Tu puño contra mi cara muerta me exige un grito! ¡Un gemido! ¡Un aliento...! ¡Mi pezón se quedará en tus dientes y mi muerte llenará tu vida...! ¡Sí! ¡Sigues tú!

Edeberto Pilo Galindo,
fragmento de *Lomas de Poleo*.

DESIERTOS TEATRALES: LA HISTORIA EN BUSCA DE DRAMATURGOS

Lindsay Priscila Hernández Lugay

El pasado mes de enero la Secretaría de Cultura de Jalisco anunció el resultado de las Convocatorias para el Concurso Estatal de Dramaturgia Joven, Diego Figueroa, y los concursos nacionales de dramaturgia Bicentenario de la Independencia y Centenario de la Revolución Mexicana, estos últimos con una temática enfocada a personajes jaliscienses y sucesos relacionados con ambos episodios de la historia nacional. Sólo se recibieron 12 obras, una con el tema de la Revolución, cinco sobre la Independencia y seis de dramaturgia joven (*La Jornada Jalisco*, 16 de enero de 2010).

El fallo fue declarar las tres convocatorias desiertas. ¿Los motivos?: la poca participación y la *falta de calidad*, según declaraciones del jurado. Desde otra perspectiva, se podría pensar que el factor tiempo influyó en cierta medida para esa baja participación, pues el periodo de recepción tuvo una duración de cinco meses. Pero el dato *complementario* es que el Premio Nacional de Dramaturgia UAM-UDEG 2009, convocado y premiado meses antes, contó con la participación de “entre 15 y 20 trabajos” provenientes de Guadalajara, del total de al-

rededor de 100, situación que reflejaría una interesante participación en términos cuantitativos.

Más allá de situarnos en una discusión en torno a las particularidades y proximidad de ambas convocatorias, es preciso recuperar la opinión de Jaime Chabaud sobre las obras participantes del Premio UAM-UDEG, pues manifestó que un porcentaje considerable mostraban un manejo acartonado y elemental de la historia (*La Jornada Jalisco*, 14 de julio de 2009).

¿Qué nos pueden decir ambas experiencias sobre la situación actual de la dramaturgia relativa a temas históricos?, sobre todo si consideramos que Jalisco es una de las entidades con mayor presencia en pasajes clave de la historia de nuestro país, y cuna de importantes dramaturgos.

Si bien la historia es una fuente amplia de material dramático, puede convertirse en un tema difícil tratarse. ¿Quién no recuerda como parte de su niñez al menos una clase de historia que parecía infinita? La exacerbada exaltación de personajes históricos o la narración de



episodios por demás conocidos, hace de estas historias relatos poco atractivos, no sólo para el lector, sino también para el espectador final.

Pero si sostenemos que el teatro es reflejo de la realidad, ¿qué es entonces lo que hace complejo escribir una historia sobre la historia? En el teatro histórico debe existir la responsabilidad de un análisis documentado y, principalmente, el abandono de los prejuicios en torno a la historia. Indiscutiblemente se trata de una dramaturgia que implica un proceso de creación a mediano y largo plazo, pero en realidad un proceso poco diferente a cualquier otro: investigación, documentación, articulación, ritmo... una historia.

En Guadalajara somos creadores y consumidores de teatro social, teatro clásico, teatro *comercial*, teatro de lo fantástico y, por supuesto, teatro cuya dramaturgia está basada en las autobiografías o los conflictos personales de sus autores. Pero carecemos, en este escenario, de un acervo nutrido de obras referentes a la historia de nuestra región. La presencia de teatro histórico en nuestra ciudad ha sido mínima, sin que ello signifique la inexistencia de dramaturgos interesados en episodios históricos; pero hay una falta de formación precisamente de dramaturgos y, si atendemos a las críticas expresadas en el contexto de las convocatorias mencionadas, aún carecemos de la habilidad de romper con una visión acartonada en la manera de contar la historia.

Los festejos del Bicentenario de la Independencia y el Centenario de la Revolución nos hacen voltear la mirada al binomio dramaturgia e historia, volver un poco a la memoria, a la herencia, y descubrir que Guadalajara cuenta con un sinfín de personajes posibles, historias que pocos conocen, y espacios que son escenarios y personajes ya de la historia, espacios que incluso pueden ser *rehabitados* por esas historias recuperadas. Hablo, sólo por mencionar algunos espacios, de la Casa Zuno (sede del Archivo Histórico de la Universidad de Guadalajara), el Museo Regional de Guadalajara (que en 2007 presentó *Una amistad cifrada*, de Gabriel Bárcenas), y el propio Palacio de Gobierno (donde se representó en diciembre el Grito de Independencia en el marco de la celebración de la abolición de la esclavitud).

Confío en que contamos con dramaturgos de calidad, pero la situación expuesta deja entrever que los interesados en la historia aún no aparecen *en escena*. Hace falta implementar estrategias que posibiliten la reaparición de autores interesados en el pasado, que se preocupen por indagar y representarlo con verosimilitud y compromiso. En este sentido, la comunidad teatral y cultural de Guadalajara puede plantearse como tarea pendiente la historia misma. Y es que llevar la historia al teatro posibilita dos metas: aprovecharlo para la comprensión de acontecimientos y personajes, y lograr con ello fundar una memoria. Recuperar la memoria jalisciense mediante la dramaturgia, una posibilidad más del teatro tapatío. ○

LINDSAY PRISCILA HERNÁNDEZ LUGAY. Maestra en comunicación por la Universidad de Guadalajara, actualmente es jefa de la Unidad de Investigación de esta universidad.



Fotos: *Tlatoani*, *las muertas de Suárez*, de Juan Tovar, Compañía Nacional de Teatro, coproducción Cultura UdeG e INBA (2007). © José Jorge Carreón.

EL TEATRO UNIVERSITARIO EN NUEVO LEÓN 1943-1959*

Luis Martín

Desde hace unos tres lustros y siempre durante muy breves lapsos de tiempo libre, me he dado a la tarea de investigar acerca del desarrollo del teatro en nuestra ciudad, en el estado, y más ocasionalmente, en todo el norte del país. Ha sido una apreciable experiencia incursionar en los antecedentes de mi oficio, pues en esta búsqueda, el objetivo primario ha sido rebasado y he podido tener acceso a otros temas y asuntos en el devenir de estos territorios. Desenvolverme en el campo de la investigación ha sido como retomar una cátedra de historia del noreste mexicano, pero sin limitarme a una temática. Mis rastreos en busca del teatro me han llevado a otros itinerarios, pues he tenido la oportunidad de editar, seleccionar y enlazar todo aquello que sea revelador y que podrá utilizarse, en determinado momento, para otros proyectos de investigación en la zona.

En esta tarea de rastrear los antecedentes del teatro, he aprendido a revalorar mi tierra y la de mis ancestros. Sumergirse en la

historia es algo semejante a dilucidar o encontrar la explicación a un *déjà-vu*: Uno nace, crece y se desarrolla en un entorno en el que vas aprendiendo lo natural y explícito, pero a la vez tu memoria y tu espíritu van captando todo lo entrañable, lo que está en la vida y lo tomas sin explicártelo, asimilando la esencia y la herencia de los seres que nos antecedieron y que dotaron a la zona de idiosincrasia, carácter y valores propios. Este reencuentro o redescubrimiento me compromete más aún con la historia de nuestra tierra. Si bien el objetivo era desentrañar algo del quehacer escénico, los resultados me han ubicado en una profunda reflexión y revaloración de nuestro pasado norestense.

Al empezar a investigar sobre la historia del teatro en

Al empezar a investigar sobre la historia del teatro en Nuevo León en general, no solamente el universitario, se ha logrado tener ya algunos resultados que hemos compartido como ponencias en coloquios nacionales e internacionales o en algunas publicaciones periódicas.

Una revelación esencial ha sido comprobar que, aunque las actividades teatrales en el noreste de México tienen apenas unos ciento cincuenta años de acción, ha sido el teatro un importante factor de influencia en la comunidad y forma parte activa de la tradición y de las formas sociales de nuestra entidad.

Nuevo León en general, no solamente el universitario, se ha logrado tener ya algunos resultados que hemos compartido como ponencias en coloquios nacionales e internacionales o en algunas publicaciones periódicas. Una revelación esencial ha sido comprobar que, aunque las actividades teatrales en el noreste de México tienen apenas unos ciento cincuenta años de acción, ha sido el teatro un importante factor de influencia en la comunidad

y forma parte activa de la tradición y de las formas sociales de nuestra entidad.

Abordar la historia de un teatro regional, por más limitada que ésta sea, implica, antes que nada, sacudir los rincones, desempolvar archivos propios, de familiares, de periodistas, de actores ya desaparecidos, revisar publicaciones y capturar material de bibliotecas y hemerotecas. Es inobjetable que debe aplicarse una metodología y que se debe asumir un criterio extremadamente minucioso y riguroso para certificar la veracidad de la información. Obviamente hay que deslindar con precisión las fuentes y exponer, aunque sea a vuelo de pájaro, los antecedentes educativos y culturales de la entidad o lugar que se investiga.

Pioneros de teatro universitario se circunscribe a la actividad teatral creada, planeada, realizada o emanada de la Universidad o promovida dentro de ella hasta el año de 1958. Hay desde luego, fuera del ámbito universitario, mucho que rescatar; me refiero al teatro hecho por grupos independientes de la sociedad civil y de otras instituciones privadas o públicas.

En esta investigación, en apretada síntesis, se mencionan algunas acciones de esos grupos que surgieron espontáneamente de la sociedad civil, o de la grey católica entre los años 1929 y 1949. Esos grupos fueron: la Asociación Amado Nervo del Círculo Mercantil, los grupos parroquiales de Catedral e Iglesia La Luz, el Cuadro Artístico de Dolores y el Núcleo de Arte Teatral. Pero es importante señalar que la historiografía de todo lo que hicieron y lograron esos grupos independientes, es tarea pendiente que deberá completarse gradualmente, ya sea por nosotros o por quienes nos sucedan en esta tarea.

Aunque en el contenido del libro se mencionan algunos antecedentes educativos y culturales que precedieron a la apertura del Colegio Civil, el periodo que he investigado y que considero sustancial, va de la apertura del Colegio en 1858, hasta su centenario en 1958.

Concretamente, me concedo una licencia cronológica para concluir hasta finales de mayo de 1959, pues a partir de esta fecha se marcan varias directrices en la promoción y producción cultural universitaria, acciones que van a consolidar el despegue del teatro local, tanto universitario como independiente en los años sesenta. Estos hechos que dieron la pauta al movimiento escénico los señalo en los siguientes cinco incisos.

El Departamento de Acción Social Universitaria, fundado por Raúl Rangel Frías en 1943, inicia una intensa actividad de creación, producción y promoción cultural.

Se crea la sección de teatro que es dirigida por Miguel Flurscheim Tromer de 1945 a 1947, por José de Jesús Aceves en 1947 y 1948; por Anastasio Villegas de 1949 a 1951, por Sergio Garza Zambrano de 1952 a 1956. A partir de 1956 participan activamente como directores: Guillermo Zetina, Julián Guajardo, Salvador Ayala y Lola Bravo, quien funda la Escuela de Teatro en 1957.

El Departamento de Acción Social cambia su nombre por el de Extensión Universitaria en 1958 y es nombrado como titular Rogelio Villarreal Garza, quien reorganiza la sección de Teatro, in-

*Este texto es un fragmento del libro *Pioneros del teatro universitario*, próximo a aparecer.

tensificando los programas y aumentando la calidad en el repertorio. Además de los grupos existentes, representativos de la escuela y el Teatro Experimental Universitario, se crean grupos de teatro estudiantil en las Preparatorias 1 y 2, también en la Facultad de Odontología, y en la Facultad de Derecho, dirigidos por egresados de la Escuela de Teatro.

Consolidación del Teatro Experimental Universitario (TEU) fundado por Julián Guajardo y varios elementos del Grupo Renovación, herencia de Guillermo Zetina; debut de Salvador Ayala como director en el TEU; amplia respuesta del público al Teatro de la República, abierto en 1957; reincorporación de Julián Guajardo al TEU, tras haber estudiado dirección escénica con Pepe Aceves en la Ciudad de México; giro del Teatro de la República hacia un repertorio universal.

1959. Egreso de la primera generación de la Escuela de Teatro, fundada por Lola Bravo y debut de nuevos directores escénicos, surgidos de la escuela y de grupos estudiantiles, tales como: Daniel Dimas, Francisco Cordero, Paco Robledo, Rogelio Quiroga, José Marroquín, Enrique Fernández, Luis Martín, y a partir de 1960, Óscar Cantú Arreola, Francisco Sifuentes y Sergio García.

La apertura del Teatro del Globo (1959-1963), que al paso de los años fue convertido en el Teatro Arlequín (1966-1970). Apertura del Teatro del Maestro en 1959. Durante los años sesenta, estos tres teatros fueron casa y oportunidad de profesionalización para la gran mayoría de elementos del teatro universitario e independiente.

La fundación de la Agrupación de Cronistas Teatrales de Monterrey, integrada originalmente por Roger Pompa del periódico *El Porvenir*, Alicia Martínez G. de *El Sol*, Etefvina Limas de *El Norte* y René Valle de *El Tiempo*. Ellos impulsaron generosamente desde sus columnas el teatro local y establecieron las premiaciones anuales como estímulos profesionales a lo mejor de cada año en espectáculos.

Es además muy significativo 1959, pues fue el inicio del segundo siglo del Colegio Civil. Una etapa en la que se empiezan a apuntalar acciones específicas de modernización y actualización en la promoción y difusión de la cultura. Esta evolución fue producto de acciones contundentes de la Universidad que empezaron a realizarse en la década que corre de 1948 a 1958 y en la que se obtienen logros trascendentales con reconocimientos regionales y nacionales a los grupos universitarios de Nuevo

León. Para lograr esto, la Universidad cimentó pacientemente las bases académicas y técnicas, con el apoyo y la presencia de los más destacados maestros y dramaturgos del país además de destacados críticos y escenógrafos, en cursos intensivos de verano e invierno dirigidos abiertamente a la comunidad.

En medio de ese *boom* cultural que nuestra Alma Máter vivía al finalizar la década de los años cincuenta, llegué a la Universidad en septiembre de 1957 a estudiar el bachillerato y me incorporé inmediatamente a la actividad artística estudiantil. Mi debut en el teatro universitario, el 8 de mayo de 1959 como director del Teatro Experimental de la Preparatoria núm. 1 y como actor el 25 de julio del mismo año en la Escuela de Teatro, definieron y sellaron mi vocación para siempre.

Como decía líneas arriba, esta investigación llega exactamente, hasta mayo de 1959, pero la historia del teatro universitario y del teatro en Nuevo León se sigue haciendo día con día y habrá que continuarla. Contar la historia a partir de 1959, tanto del teatro universitario, como del teatro en general, es una tarea pendiente que habrá que emprenderse con entrega, honestidad e integridad. ○

LUIS MARTÍN. Actor, director, maestro, historiador. Miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte 1994-2001, Medalla Nuevo León en Teatro 1995, Premio Festival Nuevo León 2004, Premio Israel Cavazos de Investigación Histórica 2005, Premio a las Artes por la UANL en 2006, Premio Regio 2007, Medalla de Oro de Bellas Artes del INBA 2008.

Luis Martín y Roberto Villarreal en la inauguración de la Bodega de Dionysios en 2009. Foto cortesía de Vidal Medina.



Que cómodas butacas

El sonido es maravilloso

Es impresionante la manera
en que cambian los escenarios

Los telones y cortinas
se ven muy bonitos

La iluminación
es sorprendente

Detrás de una gran obra, hay otra gran obra.

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

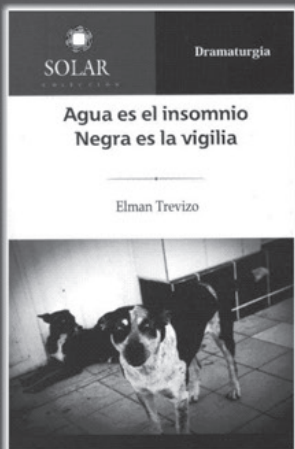


TELETEC

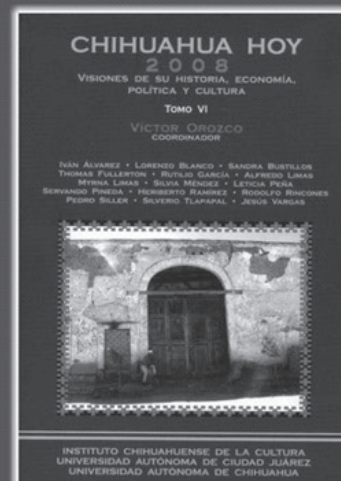
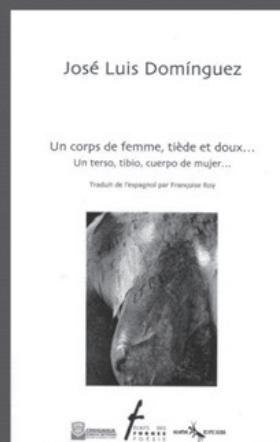
Av. Central # 5 Mz 30 Lt 11, Col. Alce Blanco
CP 53370, Naucalpan, Estado de México
tel. (55) 5000 9400, fax (55) 5000 9401

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

Publicaciones del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Chihuahua



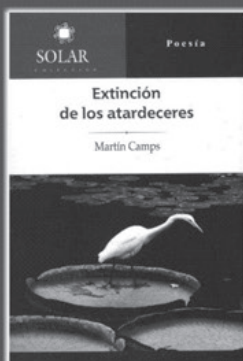
José Luis Domínguez pertenece a ese grupo inesperado y ya sólido que surgió en torno a los cafés y los talleres literarios de ciudad Cuauhtémoc, a principios de los años noventa. A la fecha, ha consolidado ya una obra caracterizada por su impecable lirismo y su gran capacidad emocional, sumamente atractivas desde la perspectiva de cualquier lector. Un corps de femme, tiède et doux traslada ahora esos logros hacia la lengua francesa gracias al inteligente y comprometido trabajo de la escritora y traductora canadiense Francoise Roy, ella misma una excelente poeta tanto en francés como en su castellano adoptivo.



El autor de este libro es un traductor de lo absurdo. Parecería un escritor exagerando los textos de otro dramaturgo primigenio, pero él mismo ha dicho que todo sale directamente de su pluma, que desconoce cualquier lengua extranjera de la que pueda ser copista.

Son muchos los secretos que conozco respecto a la creación de estas dos obras, pero no me considero con la autoridad necesaria para revelarlos. Ya se irán conociendo conforme pase el tiempo y al autor se le "vaya yendo la lengua", pues ocultar este tipo de información no es tarea fácil.

El dramaturgo llegó hace un año al Centro de Investigación Teatral que presido y me contó aspectos relevantes de su creación, cuidándose siempre de que nadie más lo escuchara.

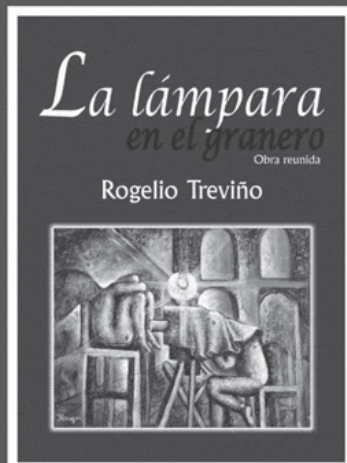


Extinción de los atardeceres pone a disposición del público mexicano la reveladora obra poética de un escritor que ha pasado los últimos años en los Estados Unidos y que, por lo tanto, todavía no ha obtenido entre nosotros el reconocimiento que sobradamente merece. Poesía inteligente, concienzuda y en ocasiones irreverente y juguetona, la de Martín Camps viene a añadirse al creciente panorama de la poesía escrita en el estado de Chihuahua y el suroeste estadounidense, un área que ha contado con una fuerte presencia cultural mexicana desde hace siglos.

Aunque César Silva ha destacado últimamente como narrador, habiendo escrito y publicado ya dos novelas —una de ellas premiada a nivel nacional y aparecida en España— los inicios de su carrera literaria se dieron en el género de la poesía. El presente volumen da testimonio del innegable talento que este joven escritor juarense ha demostrado también en este género. La palabra de César Silva se caracteriza por la limpidez, la honestidad y una evidente capacidad de concentración energética. Estamos también, sin duda alguna, ante la presencia de un verdadero poeta.



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.

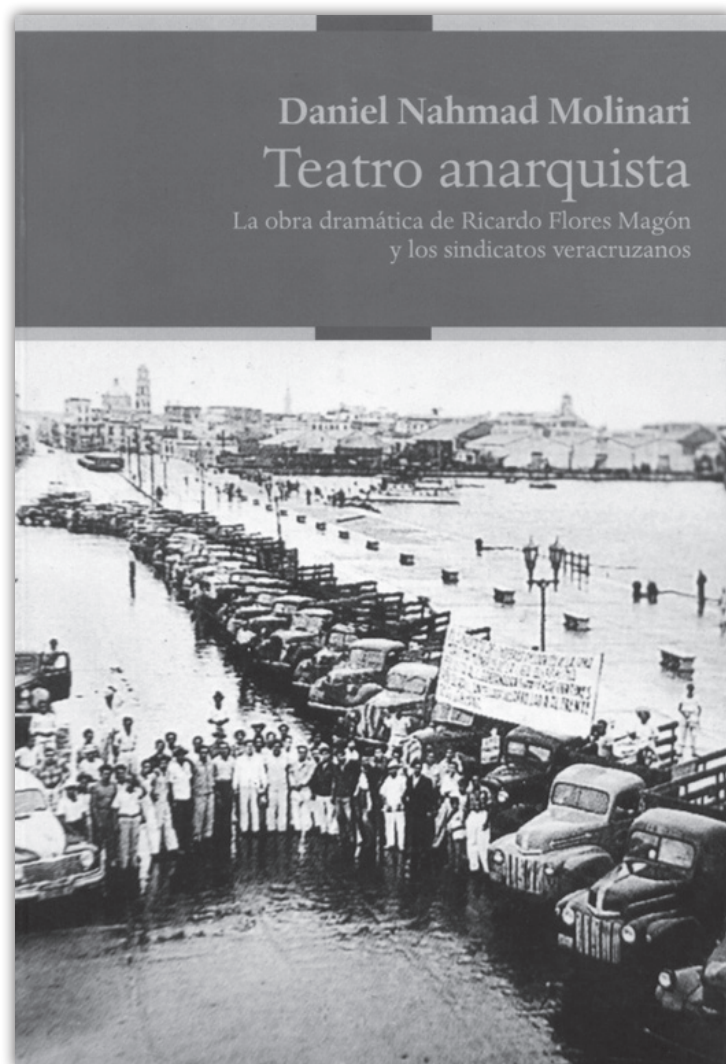


Todo por Chihuahua

LA OBRA DRAMATÚRGICA DE RICARDO FLORES MAGÓN

TEATRO ANARQUISTA

Gabriel Duarte



...el teatro sólo puede adoptar una actitud tan libre si se abandona a las corrientes más impetuosas que recorren la sociedad y se une a aquellos hombres que, por su condición, son necesariamente los que luchan con mayor impaciencia por imponer los grandes cambios.

BERTOLT BRECHT

Nos encontramos ante la noche después de una larga velada, a esa hora en que nos da por huir de las agujas del amanecer, en que los voceadores de periódicos comienzan la jornada. Repentinamente y a la distancia, aparece ante nosotros un bulto, no entendemos por qué pero comienza a desafiarnos a cada paso que damos, nos preguntamos si será producto del alcohol o del desvelo, podría tratarse de cualquier cosa, tal vez el cuerpo de una víctima, quizás simplemente basura o probablemente un tesoro abandonado.

Así es como Miguel Ángel Montoya, quien regresaba de una juer-ga, impidió que un valioso conjunto documental llegara al basurero municipal. A simple vista Miguel Ángel comprendió que los documentos que había recuperado tenían un valor importante. Después de su clasificación y catalogación, dichos documentos llevan el nombre de "Fondo Sindical Miguel Ángel Montoya Cortés". De los casi dos mil artículos del archivo, Daniel Nahmad Molinari seleccionó un conjunto de 29 que versan sobre el teatro que se representaba en aquellos años, naciendo así el texto *Teatro anarquista*.

En *Teatro anarquista*, Daniel Nahmad Molinari nos muestra una visión de la dramaturgia de uno de los pensadores más destacados de nuestro país: Ricardo Flores Magón. A continuación, unos fragmentos de este interesante libro que seguramente darán un idea al lector interesado en los documentos sobre historia del teatro de lo que puede encontrar en esta obra.

Flores Magón representa toda una vertiente de pensamiento en la Revolución y es el más destacado de la trilogía de los hermanos que han quedado presentes en la historia del país, Jesús (1871-1930), Ricardo (1873-1922) y Enrique (1877-1955), oriundos de distintas comunidades en la zona mazateca de Oaxaca: San Jerónimo Tecóatl, San Antonio Eloxochitlán y Teotitlan del camino, respectivamente. Ellos participan desde 1893 en las organizaciones antirreeleccionistas, son encarcelados en 1901, Jesús se retira del periodismo y Ricardo trabaja incansablemente fuera o dentro de la cárcel. Este último, junto con su hermano Enrique, quien se vuelve uno de sus más fieles seguidores, busca destruir al Estado y combatirlo mediante la prensa revolucionaria, además de incitar a los trabajadores a la Revolución, a tomar los medios de producción para su propio desarrollo y erradicar cualquier forma de gobierno.

La influencia del anarquismo magonista en el movimiento obrero tiene hondos raíces; en 1923 se vivían momentos vitales para la vida política del país y los sindicatos anarcosindicalistas. Éstos, que crecieron y se desarrollaron durante la Revolución agrupados en la poderosa Confederación General de Trabajadores se encuentran en un momento heroico, sometidos a una férrea presión del Estado revolucionario. El gobierno, apoyado en la herencia de los pactos carrancistas suscritos con el movimiento obrero, favorece la corporativización que conducirá a la desaparición de las centrales anarquistas y la integración de sus agrupaciones en los nuevos sindicalismos oficiales, fundamentalmente a la Confederación Revolucionaria de Obreros de México (CROM).

Las organizaciones sindicales radicales seguían una serie de lineamientos ideológicos y operativos de inspiración anarquista, que proponían la erradicación del salario tras el triunfo sobre el capital, la apropiación de los medios de producción y la implantación de un sistema de hombres libres que desarrollaran sus capacidades e hicieran de la potencialidad humana un gozo junto con el disfrute de la naturaleza. Desde luego, los anarquistas no aceptaban ninguna forma de gobierno.

Aquel 1923 ha quedado en la historia como un año de agitación y disputa social; los resultados de la lucha de clases marcaban la nueva fisonomía de una sociedad surgida de un sangriento pro-

ceso de revolución armada, un país en un proceso de pacificación y reconstrucción en el que las clases trabajadoras afrontaban una disyuntiva: o llevaban al extremo sus planteamientos o le concedían a sus organizaciones un carácter oficial y corporativo.

En la Revolución, el arte adopta una de sus más importantes facetas, la expresión o representación del momento que cursa la sociedad. Para la creación artística echa mano de los símbolos sociales como fuente de inspiración; no obstante, y quizá por esa misma circunstancia, en las gestas revolucionarias el arte emplea la expresión estética como argumento político y parte de la propia historia.

Dentro de las grandes corrientes artísticas que se desarrollaron durante la Revolución Mexicana, cabe destacar el caso de las artes escénicas. Como forma de arte, el teatro es un instrumento que contribuye a transformar las estructuras sociales de explotación y sometimiento de los trabajadores al capital nacional e internacional; se trata de un teatro que, en manos de los trabajadores, se convierte en forma de incitación política y manifestación de las ideas libertarias, tan en boga en el mundo de entonces.

Dos de las obras más representativas del teatro anarquista de Ricardo Flores Magón son *Tierra y libertad* y *Verdugos y víctimas*. Esta última narra pasajes de lucha y heroísmo, trabajo y organización, triunfos y derrotas de los trabajadores por la igualdad y la justicia; su objetivo es redimir a quienes han ofrendado su sangre por la historia patria.

El planteamiento de la destrucción del Estado como base en la destrucción de una sociedad por mutuo acuerdo de sus individuos, el enfático rechazo al clero y la religión (“ni dios ni amo” dicen los anarquistas) y la abolición de todas las formas de autoritarismo empezaron a conformar el planteamiento magonista. Este corpus conceptual lo llevó a criticar todas las facciones de la Revolución Mexicana por considerarlas reformistas o porque veía en sus dirigentes afanes de poder protagónico que ponían en entredicho las causas justas que habían dado origen a la revuelta.



✓ *Sapos bibliófilos*, aguafuerte de Francisco Toledo (2000).

El único dirigente que no recibió fuertes críticas de Flores Magón fue el caudillo del sur Emiliano Zapata. En efecto, el anarquismo original de Ricardo tenía una inclinación agraria; para el magonismo, el modelo indio de los zapatistas que repartía la tierra entre quienes la trabajan, la apropiación directa de los medios de riqueza social y la comunidad indígena como una asociación libre de individuos demostraban la posibilidad de la implantación del ideal anarquista en el país. Este planteamiento tiene su germen en la comunidad indígena que Ricardo vivió de niño en la sierra mazateca.

El pensamiento de Flores Magón desemboca en una Revolución que habría de traicionarlo a él y a los obreros y campesinos. Su pensamiento influyó y transformó en gran medida, desde la fuerza de la palabra y la razón, a la sociedad mexicana, aunque no se lograran del todo sus ideales. Ricardo Flores Magón no sólo fue un político perseverante hasta el martirio, sino también un pensador claro que radicalizó cada vez más su pensamiento hasta el anarquismo y cuya poderosa pluma se convirtió en el principal enemigo de los grupos dominantes nacionales e internacionales; esto le valió una constante persecución política hasta su muerte.

Finalmente, diremos que en las revoluciones el arte no puede analizarse sin observar primero las condiciones políticas que lo

Dentro de las grandes corrientes artísticas que se desarrollaron durante la Revolución Mexicana, cabe destacar el caso de las artes escénicas.

Como forma de arte, el teatro es un instrumento que contribuye a transformar las estructuras sociales de explotación y sometimiento de los trabajadores al capital nacional e internacional; se trata de un teatro que, en manos de los trabajadores, se convierte en forma de incitación política y manifestación de las ideas libertarias, tan en boga en el mundo de entonces.

prefiguran, aunque también hay que aceptar que el arte es parte de las condiciones que hacen cambiar a la sociedad. La Revolución Mexicana suministró un vigoroso movimiento estético y artístico, orientado por las diversas facciones de la Revolución. Algunos ejemplos son deslumbrantes: las imponentes paredes del muralismo mexicano, la literatura indigenista o las fotografías de los hermanos Toscano. Estas obras son reflejo de una época y, al mismo tiempo, historia de ella misma.

En este año de celebraciones bicentenarias esperemos que nuestro teatro recobre la fuerza y el sentido de una lucha revolucionaria que se ha perdido con el paso del tiempo. ○

GABRIEL DUARTE. Egresado de la Escuela de Escritores de la Sogem, actualmente se encuentra tomando cursos de dramaturgia y literatura fantástica.

PUEBLA, EL ESTADO DE UNA COMPAÑÍA

Alejandro Montiel Bonilla



La historia de las compañías teatrales en nuestro país se originó en la segunda mitad del siglo XIX, cuando por iniciativa de Maximiliano de Habsburgo surge en México el primer intento de crear una agrupación dedicada a la actividad teatral. Ya en el siglo XX y con una vida efímera, se conformó una agrupación teatral a cargo de José Zorrilla, que dio pie a la formación de la primera compañía estable que fundaran los actores María Teresa Montoya y Alfredo Gómez de la Vega, inaugurando temporada con la obra *La verdad sospechosa*, de Juan Ruiz de Alarcón en el Palacio de Bellas Artes en septiembre de 1934.

La actual Compañía Nacional de Teatro tuvo dos importantes antecedentes para su conformación institucional. La primera en 1972 con el maestro José Gorostiza, quien impulsó una agrupación teatral con sede en la Sala Chopin, y la segunda en 1977, ideada por el dramaturgo y director Héctor Azar Barbar. No obstante, fue José Solé quien, ese mismo año y por decreto presidencial, logró que se constituyera la Compañía Nacional de Teatro, que durante más de 30 años ha sido dirigida —como directores titulares o invitados— por notables creadores de escena como Julio Castillo, Héctor Mendoza, Claudio Valdés Kuri, Martín Acosta, Mauricio Jiménez, Fausto Ramírez, Martha Verduzco y Luis de Tavira, entre otros.

En Puebla, entidad con una histórica tradición teatral cuyos orígenes datan de la época colonial, existe un antecedente promovido por el maestro Héctor Azar durante su gestión como Secretario de Cultura del estado (1993-1999), con la idea de apoyar con recursos estatales a grupos y actores independientes.

Con la idea de consolidar esta importante iniciativa, en el año 2002 la administración de la Secretaría de Cultura, encabezada por el doctor Pedro Ángel Palou García, continuó con la consolidación de la Compañía Estatal de Teatro que fuera espacio de formación y proyección de los talentos de la escena poblana. De esta manera, se congregó a un gran número de actores profesionales y creativos de Puebla.

A ocho años de su conformación, la Compañía Estatal de Puebla se ha convertido en uno de los proyectos culturales continuos y permanentes subsidiados por el estado; ha contado con la asesoría artística de diferentes directores reconocidos en el ámbito nacional e internacional, como José Solé, Alejandro Bichir, José Caballero y Martín Acosta.

No menos importante ha sido la labor del maestro Manuel Reigadas Huergo, gestor cultural y promotor incansable del teatro en Puebla y México, quien ha sido coproductor de la Compañía Estatal de Teatro en los siete montajes que hacen la historia de esta agrupación. En palabras de José Solé: "Manuel es el faro que los reúne y alienta, toda una institución dentro del teatro poblano; un hombre culto, siempre con la broma a flor de labio para no parecer pedante, una persona que sabe mucho de teatro". De esta manera, la Secretaría de Cultura ha encontrado una fórmula que demuestra que el futuro de la cultura en México se sostiene gracias a colaboraciones sólidas entre las entidades públicas y privadas, cuyo resultado es la consolidación de proyectos culturales duraderos, sin importar los periodos administrativos gubernamentales.

El elenco de la Compañía Estatal de Teatro

es diverso y alterna en cada montaje, posibilitando así la participación de un gran número de talentos poblanos. Así, más de cien actores y actrices de la entidad han participado en este proyecto teatral, artistas como Amancio Orta, Elvira Ruiz, Marko Castillo (q. e. p. d.), Silvia Dávila, Víctor Rubén López, Pablo Moreno, Rodrigo Corea, Julieta Hamilton, Humberto Feregrino, Iris García, Lilia Nieto, Roberto del Castillo, Omar Karim, Mari Carmen Herro, Humberto Moreno, Abril Mayett, Alejandro Osorio, Susana López, Humberto Solís, Elizabeth Cortez, Oskar Santellán, José Carlos Alonso, Eugenia Lara, Selene Avendaño, Pablo Cano, Carlos Arturo Aguilar, Luigi Zepeda, Ramón Solana, Jarot Rocha, Edgar Peña, Luis Manuel Cabrera, Aldo Conde, Miguel Ángel Muñoz, Alma Delfina Hernández, Salvador Guevara, Rodrigo González, Mónica Tovar, Juan de Dios Martínez, Ángeles Sánchez, Ángeles Peniche, Joaquín Alcalá (q. e. p. d.), Benito Lavalle (q. e. p. d.), Luis Alfredo Saldaña, Luis Alfredo Huerta, Sharon Hensen, Elizabeth Padilla, Elizabeth Reigadas, Marco Bergman, Alejandro Ariza, Pedro Soto, Teresa Barradas, Gabriela Romero, Procella Romero, Abner Ortiz, Osiris Cambrani, Isis Morales, Patricia Piña, Fortunato Díaz, Román Núñez, Josué Rangel, Magali Sarmiento, Víctor Rubén, Laura Fernández, Rodolfo Pineda, Alejandro Cossío, Úrsula Martínez, Claudia Galindo, Sandra Fernández, Mayo Moreno, el mismo Manuel Reigadas, entre otros. No menos importante, ha sido la participación y convivencia de creativos teatrales que han acompañado a estos actores y directores. Destaca la participación de escenógrafos, diseñadores de vestuario, iluminación y entrenadores actorales como Marco Ragas,

➤ *La creación del mundo y la primera culpa del hombre*, de Lope de Vega, versión y dirección de Martín Acosta (2009/2010). Archivo Compañía Estatal de Teatro de Puebla.

Enrique Bega, Yort Mureau, Rafael Galván, Rocío Martínez, Félida Medina, Georgina Stepanenko, Ruby Tagle, Patricia Gutiérrez, Mario Marín del Río, Xicoténcatl Reyes, Ixchel Sánchez Balmori, Matías Gorlero y Carlos Oropeza, por mencionar algunos.

De esta manera, la Compañía Estatal de Teatro, proyecto cultural auspiciado por la Secretaría de Cultura, cuenta en su historia con siete montajes de gran envergadura que han permitido al público poblano y de la región apreciar obras de los grandes maestros de la dramaturgia tanto mexicana como universal. No menos importante es reconocer que el impulso de la Compañía Estatal de Teatro estuvo configurado en una primera parte de su historia por el importante trabajo del maestro José Solé, quien estuvo al frente de los cinco primeros montajes, entre los que se cuentan *Fuenteovejuna* de Félix Lope de Vega (2003); *Las troyanas* de Eurípides (2003), que contó con una participación extraordinaria en la Muestra Nacional de Teatro con sede en Morelia, Michoacán; *El burgués gentil hombre* de Molière (2004); y *Romeo y Julieta* de Shakespeare (2005). Con estos primeros montajes y con la colaboración entre el Gobierno del Estado y la coproducción de Manuel Reigadas a través del Espacio 1900, la Compañía Estatal de Teatro de Puebla se convirtió en una de las primeras agrupaciones en su tipo en el país. Por otra parte, las enseñanzas de José Solé fueron los cimientos que han mantenido en pie a la Compañía. Se debe reconocer la humildad de este maestro de la escena nacional, quien relata: "Para la primera obra de la Compañía Estatal de Teatro de Puebla hicimos audiciones, vinieron de todos los grupos de teatro y me dieron la oportunidad de escoger lo mejor; constituimos una compañía que se podría presentar en cualquier parte del mundo porque el nivel realmente es muy bueno. El grupo de Puebla cuenta con un nivel profesional que muchas veces quisiéramos en México".

Una vez consolidada la Compañía Estatal de Teatro con las enseñanzas y experiencia incomparable del maestro José Solé, la agrupación debía experimentar nuevas propuestas escénicas, razón por la cual se recurrió a nuevos creadores de la escena nacional. De esta manera, esta agrupación comenzó una nueva fase con directores invitados. Destaca, así, el trabajo del maestro Alejandro Bichir con las *Brujas de Salem* de Arthur Miller (2007), con lo cual se superó un reto tanto para el propio director como para la Compañía ya que fue tal la aceptación, que este montaje se presen-

tó durante dos temporadas con gran beneplácito por parte del público poblano.

En 2009 se invitó al maestro José Caballero a montar una obra del escritor poblano Juan Tovar, cuya dirección había estado ya a su cargo en la década de los ochenta en el Distrito Federal, y que se convirtió en una oportunidad para la Compañía Estatal de Teatro de Puebla para llevar a cabo, por un lado, un homenaje a este importante dramaturgo poblano y, por otro, presentar al público un trabajo escénico polifacético. Denominada por el propio maestro Caballero como una *tropifarsa* musical que versa sobre uno de los personajes míticos de la historia nacional, Antonio López de Santa Anna, esta obra que convocó en su *casting* a más de un centenar de talentos poblanos, demostró el profesionalismo del elenco seleccionado, con capacidades histriónicas relacionadas no sólo con la actuación, sino también con el canto y el baile.

El más reciente montaje, estrenado en 2009 en el marco del XI Festival Internacional de Puebla y con una temporada en febrero de 2010, estuvo a cargo del maestro Martín Acosta, con la obra *La creación del mundo y la primera culpa del hombre*, del dramaturgo español Lope de Vega, en una versión libre del propio director con elementos de *El evangelio según Jesucristo* de José Saramago, y de *100 objetos para representar el mundo* de Peter Greenaway. En palabras de Martín Acosta: "Ser el director invitado de la Compañía Estatal de Teatro, me ha beneficiado mucho debido a que me empapo de refrescantes ideas que generan una retroalimentación sumamente valiosa, ya que como artista siempre trato de hacer cosas fuera para cambiar el formato establecido en el D. F. Hubo gran expectativa respecto al trabajo, ya que se trata de un elenco grande, y parte del reto de la compañía es coantar con muchos actores que puedan tener una vida profesional activa en el rubro". Así, este último montaje se convirtió en una nueva propuesta de la Compañía Estatal de Teatro, al presentar una lectura contemporánea de un autor del Siglo de Oro español en el marco del 250 aniversario del Teatro Principal, el más antiguo de América, en función y casa de la agrupación de teatro del Estado.

La Compañía Estatal de Teatro se ha convertido, así, en un proyecto que permite a la comunidad teatral reunirse para dialogar,

proponer y compartir experiencias con representantes de los diversos grupos teatrales de Puebla y con directores y creativos de la escena nacional. Por otra parte, con este proyecto se ha formado un público que asiste al teatro a disfrutar de puestas en escena de calidad, lo que a su vez ha generado en los últimos años un crecimiento en materia de espectadores y de nuevas propuestas en el Estado, ampliando el campo y regenerando el horizonte de expectativas tanto del público como de la comunidad teatral poblana. Todo este esfuerzo ha sido posible con el apoyo del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, a través de una alianza que no sólo ha permitido la producción de los montajes, sino que ha establecido un programa de capacitación tanto en la capital poblana como en el interior del estado, con el objetivo de descentralizar la actividad teatral y descubrir y apoyar a talentos provenientes de los diferentes municipios que puedan engrosar la filas de la Compañía Estatal de Teatro.

Sea éste, pues, un reconocimiento de la Secretaría de Cultura para la Compañía Estatal de Teatro de Puebla, agrupación de talentos que ha puesto en alto el nombre de nuestro Estado. ○

ALEJANDRO MONTIEL BONILLA. Maestro en Literatura Mexicana por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, cuenta con estudios de historia de las religiones y de civilización francesa; es además autor de numerosos artículos y del libro *Teatro de virtudes de Sigüenza y Góngora: Pilar del nacionalismo o texto Cortesano del siglo XVII*. Fue coordinador del proyecto Biblioteca Palafoxiana del Tercer Milenio, y Subsecretario de Cultura (1999-2005). Actualmente es Secretario de Cultura del Estado de Puebla.

Manga de Clavo, de Juan Tovar, dirección de José Caballero (2009). < Archivo Compañía Estatal de Teatro de Puebla.



¿PARA QUÉ TEATRO HISTÓRICO?

Efraín Martínez de Luna

Hacer *historia* en el teatro puede entenderse de diferentes maneras. La más inmediata es la historia del teatro, usar esta ciencia para estudiar los diferentes periodos, acontecimientos del teatro y sus manifestaciones a lo largo del devenir de la humanidad. Otro sentido es cuando se usa el arte teatral para interpretar la historia, cuando tomamos pasajes históricos y los representamos en una obra teatral. Otro más, cuando por nuestro hacer teatral marcamos nuestra huella histórica, cuando hacemos trabajos escénicos notables que de alguna manera sobreviven y quedan plasmados por virtud de algún medio o en la memoria del público que fue a ver nuestra representación. Y la otra es que en el teatro contamos historias, ficciones hechas verdades por la magia del arte teatral.

La primera que anoté, la historia del teatro, para este artículo resulta obvia y quedará como mera referencia *histórica*. La segunda, el núcleo de esta aportación para nuestra querida revista, la que trata sobre el teatro histórico considerado desde nuestro lugar de origen.

En Zacatecas, tenemos mucha historia que contar, igual que en todos lados, igual y no menos importante que en todos los rincones de nuestro país. En el teatro, los mundos posibles son casi infinitos, podemos contar sobre el pasado, el presente y el futuro; pero a los que hacemos teatro nos gusta contar mentiras, amamos transformar la ficción en verdad. Conocemos la paradoja: en el escenario la mentira más vil es verdadera. He aquí lo bueno o lo malo del teatro histórico, podemos auxiliar a la *historia* para fundamentar relatos pasados, podemos ayudar a que una visión oficial pueda ser creíble, y al decir oficial me refiero a cuando una institución (gobierno, religión, empresa de medios masivos de comunicación, familia) toma esta estrategia de difusión y decide dar su propia versión de un acontecimiento, personaje o incluso una idea moral.

Como esta empresa de festejar el Bicentenario, este plan de hacer masivo, de llevar a las nuevas generaciones la idea de 200 años de libertad en México. Qué irónico, vaya cinismo, qué falta de ver-güenza. Los que hacemos teatro tenemos que desmarcarnos, pero no hacernos a un lado. Es importante conservar nuestra esencia, nuestra paradoja ficción-verdad, pero desde ahí pensar que nuestra barricada, no por ser mentira es menos transformadora que una campaña gubernamental acerca de nuestros valores.



Antonio Rocamontes, Efraín Martínez y Mauricio Jiménez. Foto cortesía del autor.

El empeño de la versión oficial, apoyada por sus televisoras, es acarrear a todos los creadores en esta consigna, sólo en la época posrevolucionaria y ahora han hecho una campaña tan ostentosa y atrayente, lo peor es que muchos hemos caído en sus redes. Quienes hacemos teatro podemos hacer montajes referentes al tema, pero al final de cuentas sabemos que la creación no se somete a la moda, nuestra creación es nuestra propia exégesis, va más allá del instante y se conecta con lo verdaderamente humano.

Y podemos tomar los personajes históricos y resaltar lo que los hace ser modelos a seguir: su valentía, rebeldía, incorruptibilidad, honestidad y nobleza, pero lo más importante es que tenemos el poder de regalar nuestra versión artística, de conmover en las profundidades del ser.

Se pretende además que hemos de conseguir reflejar nuestra cacaraqueada identidad; sin embargo, si existiera una identidad nacional tendría que estar muy relacionada con lo que nosotros hacemos para sobrevivir y transformar el mundo. Tendría que ser mexicana la forma como hacemos nuestras casas, la comida que hacemos y comemos, la forma como nos vestimos. Tendría que ser mexicano nuestro carácter soñador, irónico y vacilador. Tendría que ser mexicano lo que produce nuestra tierra, lo que hacen nuestros artesanos, lo que fabrican nuestros obreros. Tendrían que ser mexicano nuestros ríos, nuestras selvas, nuestros desiertos, nuestras nubes. Pero también son mexicanos nuestros millones de pobres, nuestros niños de la calle, nuestros abuelos abandonados, nuestros políticos corruptos, nuestros fallidos goleadores a la hora de tirar un penalti.

A pesar de que sabemos que nuestro poder temporal no puede cambiar el mundo, que una obra de teatro no transformará nuestra realidad, no por eso debemos dejar de luchar. El conocimiento de nuestra impotencia nos conduce a la acción con más brío.

La reflexión sobre nuestra identidad queda pospuesta, como ha sido siempre, pues el posponer nos da identidad, el dejar las cosas para después nos identifica, el llegar tarde, el hacernos los occisos, nadar de muertito, cambiarse de barco, “el prometer no empobrece, cumplir es lo que aniquila”, el vivir al día, “¡Mañana Dios dirá!”, como bien diría mi abuela Regina.

Pero la realidad es que necesitamos sobrevivir. Por ejemplo, en este momento estoy empeñado en el montaje de una obra, *Zapata vive*, y me hago todas estas preguntas: ¿para qué, por qué, qué gano, qué aportaré? Las respuestas, después de todo lo dicho, son obvias, Zapata es el único héroe mexicano digno de ser representado, y no importa que nosotros seamos del norte o del sur, México es uno y sólo existe un personaje que merece ser reivindicado: Zapata. Sin embargo, me pregunto ¿estaré cayendo en la misma lógica oficial al creer que Zapata es el único digno?

Pero tengo que tomar una postura que no puedo separar de mi creencia y es que Emiliano Zapata es el arquetipo del héroe revolucionario, que sus ideales siguen vigentes y como personaje no están agotadas sus posibilidades de representación. ○

EFRAÍN MARTÍNEZ DE LUNA. Agricultor y director de teatro.



✓
Zapatistas, litografía de José Clemente Orozco (1935).

TEATRO EN TERRITORIO DE GUERRA

INSTANTÁNEAS DESDE CIUDAD JUÁREZ

Perla de la Rosa

JUEVES 11 DE FEBRERO, 12:17 A.M.

Mientras me acerco al edificio Cibeles, entra una llamada de Paso de Gato.

—El maestro Chabaud desea hablar con usted, no cuelgue por favor.

Espero. Un hombre de traje, con un radio en la mano, se acerca a la ventanilla del copiloto:

—Su nombre por favor...

Del otro lado de la línea escucho:

—El maestro Chabaud se ocupó, ¿le podemos llamar más tarde?

—Perla de la Rosa, respondo al tipo frente a mi ventana... —Me indica que continúe por el camino de entrada al estacionamiento. Regreso al celular:

—Sí, sí, gracias señorita.

Entro al segundo retén, un joven soldado me detiene, me interroga, me pide que baje del auto y abra la cajuela... ¡Maldita sea! Aparece un rifle de utilería.

—¿Qué es esto? —me pregunta el soldado.

Pongo cara de estúpida y le explico que hago teatro y que es de la obra *Comala*... Pienso: "Siempre con mis olvidos, la última función de *Comala* fue el 27 de noviembre". No había abierto la cajuela desde entonces. Me siento como el perpetuo personaje de Woody Allen. Trato de explicarme...

—Ándele, pase, pero escóndalo bien.

Por fin entro al salón donde ya están cerca de 400 personas. Vuelve a sonar el teléfono. La voz de Chabaud, apenas puedo oírlo. Calderón está por llegar...

—¿Que los teatreros la están pasando muy mal?

Apenas logro entender...

—¿Los teatreros? Todos estamos pasándola muy mal. Esto es el infierno...

—Sí, pero necesito que escribas sobre teatro, es para la revista.

—Sí. Esta noche lo escribo.

Cuelgo. En seguida el teléfono vuelve a sonar.

—Afuera están golpeando a los muchachos que fueron a manifestarse pacíficamente. ¡Salgan! ¿Qué chingados hacen ahí mientras afuera están reprimiendo y golpeando gente? ¿Ése es el diálogo que quieren tener? Dicen que: "Nada en Juárez sin los Juarenses" y llegan golpeando. ¿Es así como nos van a escuchar?

SEIS DE LA TARDE

La manifestación se terminó, fueron cerca de cuatro horas de jalones, gritos, golpes y empujones. En un momento los policías mostraron las metralletas, a uno se le cayó.

—¡Traen armas, al suelo, tírense al suelo! ¡Hagamos una resistencia pacífica! ¡Hagamos el silencio! ¡Abajo! ¡Silencio! ¡El silencio también habla! ¡Dejemos que hablen nuestros cuerpos! ¡Al suelo! ¡Tomemos poses de ejecutados!... ¡Otra vez esta deformación profesional!

El silencio se va haciendo presente, estamos tirados a mitad de la Avenida de las Industrias.

—¡Ahí viene Gómez Mont!

—¡Sssht! Que sólo hablen los voceros...

—¿Qué quieren? —pregunta el Secretario de Gobernación.

—¡Que renuncien y se vayan! —responde uno de los voceros.

—¡Lárguense de mi ciudad! —grita otro de los jóvenes desde el suelo.

Sí, los teatreros la estamos pasando mal. Los teatreros de esta ciudad abandonada por los gobiernos, saqueada por un doble centralismo, nos habíamos acostumbrado a las precarias condiciones para hacer el teatro posible en una ciudad con un millón y medio de habitantes, que sólo cuenta con cuatro espacios escénicos en condiciones de operar, pero no disponibles para los teatreros locales. Está el Centro Cultural Paso del Norte, con el Teatro Víctor Hugo Rascón Banda, cuenta con un aforo de mil 800 butacas, imposible de llenar con nuestras propuestas. No tenemos recursos de difusión ni producciones para atraer a los públicos que abarrotan las ofertas comerciales y menos para pagar la renta que es de casi 70 mil pesos. El Teatro Octavio Trías, diseñado más como un auditorio que como una sala experimental, cuesta alrededor de 14 mil pesos por día. El Teatro Gracia Pasquel, ocupado casi siempre por conferencias, congresos y eventos de toda índole, menos de teatro. "Teatros sin teatro", había dicho Manuel Puente en 1998. Y está el Teatro de la Nación que, a fuerza de estires y aflojes con los distintos funcionarios del IMSS, llegó a ser un espacio digno aunque sin estacionamiento y ubicado en una zona peligrosa; ahora está cerrado, porque no hubo convocatoria para otorgar el derecho de uso. En fin...

Parecía que nos habíamos acostumbrado a todo: a los presupuestos raquíticos, a la falta de instancias para la formación de actores y crea-

dores escénicos, al cinismo e indiferencia de los funcionarios de cultura en turno. En fin, a todo lo que seguramente obstaculiza la existencia del teatro en cualquier parte de este país.

A lo que no nos hemos acostumbrado es a la pesadilla que nos han impuesto desde hace dos años. Salir de ensayos y ser detenidos por retenes, donde amenazadores soldados revisan nuestros vehículos. A tener que cambiar el rumbo porque en la esquina ya está otro triste ejecutado. A escuchar los disparos encima de nuestras cabezas. A suspender a la mitad una función porque hay una amenaza de bomba y aquí y en estos tiempos todo puede suceder. A los amigos secuestrados. A la muchachita, aspirante a actriz, que aterrorizada y llorosa llegó una noche para entregarnos su vestuario y despedirse del teatro, de nosotros y de nuestra ciudad, porque oscuros heraldos han amenazado a su familia. No nos hemos acostumbrado, no estamos preparados para que de pronto a mitad de la función un hombre golpee la puerta de entrada al teatro y pensemos que algo terrible le está sucediendo a alguien. No nos hemos acostumbrado a la ausencia de amigos y compañeros de trabajo que han sido asesinados. A la aberrante ejecución de niños... no, no nos hemos acostumbrado a la guerra. No nos hemos acostumbrado y no podemos aún superar el miedo. Así de mal estamos por acá los teatreros y los juarenses.

Todos los esfuerzos son cuesta arriba. Aquí nadie quiere salir. Ni pensar en ir a un bar. Si vas a un restaurante, ¡fíjate bien dónde te sientas! no vayan a entrar a matar a alguien y te toque estar en medio. Apenas anochece, las calles se van quedando desiertas. Nunca fue más difícil llevar público al teatro. Nunca hemos estado más llenos de preguntas. Nunca habíamos visto tanta hambre en las calles.

15 DE FEBRERO. LA PARADOJA

—¡Hay que ir!

—¿A dónde?

—Al Ramada Inn. Ya empezaron la Mesa de Cultura. Nos excluyeron, pero no importa, ¡que se frieguen! ¡Hay que ir!

—¿Para qué?

—Para enterarnos...

—Pues ya se ve lo que les interesa la cultura. Ni siquiera vino la de Conaculta, y a última hora mandaron a la del INBA.



La que encaró al tú por tú al señor Presidente y a sus aduladores.

—Pura gente cómoda. Todo puesto a modo.

Y en medio de tanta triquiñuela, ¡zas!, el mago hace aparecer la zanahoria: mandarán a Juárez recursos extraordinarios. ¡Haremos 5 preparatorias y 15 parques!, uno por cada muerto de Salvárcar.

—Señor Presidente, entonces que sean cinco mil, pues son los muertos que llevamos...

—Le faltó ofrecernos más funerarias, las que tenemos ya no se dan abasto.

—Y ahora vienen a ofrecernos lo que siempre hemos pedido, ¡y hasta rogado! Por fin se invertirá en desarrollo social, ¡eureka! Indesol, Sedesol y hasta Conaculta sacarán tentadoras convocatorias. ¡Lo que siempre hemos querido!

—Vienen a comprarnos con deuda. Las escuelas, los parques, los teatros, los programas, los hospitales, las ambulancias, nos los deben desde hace 40 años, y ahora nos ofrecen lo que tanto necesitamos a cambio de aceptar la lógica de la guerra.

—Desafortunadamente, todavía habrá más víctimas inocentes, son daños colaterales —dice el Presidente valiente. Y entonces todo se esfuma.

—Lo siento señor Presidente Calderón, llévese sus teatros, sus convocatorias y sus parques, porque mis hijos no pueden ser víctimas inocentes de su guerra. Llévese sus promesas y cumpla con su obligación, la obligación primordial de todo Estado: garantizar la seguridad y las vidas de los ciudadanos. Aquí no cambiamos vidas por parques.

LA SOLIDARIDAD

Ese mismo día, a las 8 de la noche, entrevista virtual en la Casa del Teatro y Ciudad Juárez.

—Aquí estamos.

—Y acá estamos nosotros...

—El problema es que Calderón hasta ahorita no se ha comprometido con la seguridad, con la justicia. No podemos aceptar nada, porque lo importante es detener este baño de sangre. Es una emergencia. Nadie se opone a lo del desarrollo social, pero eso es un proceso y ahorita hay que atender la emergencia. Detener tantas muertes y tanta impunidad. Por eso decimos: "Nada sin justicia; primero la justicia".

—¿Pero que es la justicia?

—El único instrumento para detener la impunidad: que quién cometa un asesinato, un delito, sea castigado; que los crímenes no queden sin castigo, que no haya chivos expiatorios; que haya respeto y apego a la legalidad; que de acuerdo con los lineamientos de la Constitución, el ejército sea retirado de las calles, que se castigue a funcionarios omisos, negligentes y

corruptos; que se repare el daño a las víctimas, que haya condiciones para nuestra seguridad y la de nuestras familias; que se respeten los derechos humanos, que el Estado mexicano respete los acuerdos internacionales, que en materia de derechos humanos ha firmado.

—No puede haber reconstrucción sin justicia porque la impunidad seguirá llenando de sangre nuestras calles. No puede haber reconstrucción arrebatándonos a nuestros hijos. No puede haber reconstrucción en el marco de una vida secuestrada y sin libertades. La única plataforma de convivencia y reconstrucción es la justicia.

—**Nada sin justicia; la justicia es primero.**

—Entonces, que el foro se llame: **Primero la Justicia: Voces por Juárez.**

—Sí, de esta manera la comunidad artística se solidariza con los juarenses.

—Los testimonios los van a leer distintos actores y actrices.

—Aquí están: Tavira, Luisa, Julieta, Raúl, Stefanie, Marina, Marcos, Raquel, Miguel, chamacoco, Alberto, Eréndira, Betty, Patricia, Roberto... hermanos, compañeros de senda sensibles y solidarios

—Después hacemos un pronunciamiento conjunto.

—**Lo que se haga por Juárez se estará haciendo por el país, salvar a Juárez es salvar a México...**

25 DE FEBRERO 3:37 A.M. EN SOLEDAD

Mientras esta ciudad, donde hace tiempo emprendimos la aventura casi imposible del teatro, nos es arrebatada, decidimos continuar; decidimos agarrarnos con uñas y dientes al sentido de nuestra vocación. A pesar del desánimo, de la psicosis y hasta de la culpa que sentimos por tentar a la gente a salir a las calles para venir al teatro. A pesar de todo, estamos aquí. Cada uno en su trinchera, porque la vida siempre es más fuerte y porque no hay historia sin resistencia. Resistir, sobrevivir, vivir, es la fuerza que desde el escenario el teatro nos brinda como horizonte. ¿Pero qué teatro puede aliviar tanto dolor? ¿Cómo lograr un teatro útil y esperanzador en tiempos tan terribles? Hoy, en Ciudad Juárez la misión del teatro se hace más necesaria, pareciera que el teatro se fortalece y cobra mayor sentido cuando los pueblos atraviesan por grandes adversidades.

Sí, el horror nos rodea, pero nos queda la palabra, la fuerza de la palabra que en el teatro se potencia para encarar, denunciar y transformar la realidad, por oscura que ésta sea. ○

PERLA DE LA ROSA. Actriz y directora de Telón de Arena, A. C. en Ciudad Juárez.

CUATRO MILPAS: 10 AÑOS DE TEATRO EN COLIMA

Verónica Sanmiguel

En la recta final de los noventa en Colima, Janet Pinela, con quien había yo trabajado en dos ediciones del Programa Nacional de Teatro Escolar (de 1998 al 2000), se proponía una tarea titánica: **la creación de una escuela de teatro y la conformación de una compañía.**

El dispositivo, llamado en sus orígenes Taller de Formación Teatral de Colima, se proponía hacer teatro de calidad profesional, comenzando con la formación de actores guiados por la propia Janet y monitoreados por una veintena de maestros de alto nivel nacional e internacional (De Távira, Carballido, Chabaud, Lebeau, Zermeño, Huertas, Rábago, Rosell, Jean, Brullemans, por ejemplo), algunos fungiendo como tutores actorales y asesores del proyecto de manera continua, hasta lograr un grupo de actores entrenados en diversas técnicas y disciplinas que, entre otras actividades, fueran capaces de edificar el galeón que ahora los transporta, conduce, unifica, concentra, alberga...

Para ello les dio herramientas, conjuntó esfuerzos, gestionó apoyos, conformó una asociación civil y cada integrante desarrolló sus habilidades, ponderó sus anhelos sin perder, apunto, el arraigo al origen colimense, el amor a la tierra que nos ha visto nacer a algunos, crecer a otros y, en conjunto, desarrollarnos.

He tenido la posibilidad de ser parte integral de esta compañía, de participar en sus actividades formativas, producciones y proyecciones, así como en el trabajo del grupo a distancia, lo cual me brinda la oportunidad de ver el aspecto general de una de las "últimas" compañías teatrales mexicanas.

CUATRO MILPAS ES UN PROYECTO REALIZADO

Un grupo que sabe, que ha aprendido a trabajar en equipo, con raíces profundas, bases sólidas y con la posibilidad de recorrer caminos previamente construidos por ellos, para poder establecer, para volver a soñar, para mantener el deseo abierto: eso es Cuatro Milpas, y ser parte de este proyecto de creación, producción y formación me ha brindado la posibilidad de alcanzar mis propios deseos, de pertenecer a una comunidad de hermanos teatrales que me ha dado la invaluable realidad de ser.

LA HISTORIA DE CUATRO MILPAS ESTÁ ESCRITA

Estrenos, funciones, notas de prensa, apoyos institucionales como el de México en Escena durante cuatro años, premios nacionales, giras por el país, residencias artísticas, temporadas en el extranjero, coproducciones internacionales con Canadá y elogiosas críticas prueban la consistencia de la compañía.

La historia de Cuatro Milpas está escrita con la intervención de todos los personajes y peripecias que una gran historia debe tener: circunstancias adversas, objetivos encontrados, desertores, comedia de enredos, errores trágicos, algunos enemigos, muchos amigos, fortalezas, declaraciones de guerra o de amor; poesía, música, reflexiones, soledad, estrategia, procesos de toda índole; asesores, grandes maestros, instituciones, proclamaciones de independencia, sensación de abandono, banderas blancas, etcétera.

LA HISTORIA DE CUATRO MILPAS SE ESCRIBE

En lo efímero, en lo instantáneo, en la magia que hace posible la vida del teatro, donde el encuentro de las almas del actor y el espectador crea un vínculo capaz de sensibilizar, emocionar, conmover, impresionar, y de esta manera incidir en el presente de los convocados, así se escribe su historia. Hemos trabajado en la construcción de un lenguaje, y aunque los nuestros no son espectáculos fáciles o complacientes, el público ha estado con nosotros. A veces poquitos, en ocasiones muchos, en su mayoría nuevos.

Cuatro Milpas Teatro celebra en 2010, además de diez años de trayectoria, la realidad de los hechos, la contundencia de sus acciones, la formación constante de sus integrantes, la refor-

mulación del proyecto teatral que nos incluye y contiene, la persistencia, el ser una compañía profesional que respeta la inteligencia del espectador.

Cumplimos diez años de trabajo ininterrumpido. Una década de ir y venir sabiendo que "el destino es la llave de una puerta desconocida por nosotros". Celebramos seguir escribiendo el teatro a través de los sentidos del espectador, plasmando en ese lugar sagrado en el cual ninguna intención externa logrará profanar la historia.

Cuatro Milpas Teatro, A. C. lo conforman: Janet Pinela, Christian Rangel, Verónica Sanmiguel, Ariadna Galván, Marisol Cárdenas, Flor Larios, César Fajardo, Davide Nicolini, Jesús Hernández, Ernesto Cortés, Rubí Salas.

Han realizado:

- 25 producciones teatrales, 796 funciones, 55 000 espectadores.
- 3 coproducciones internacionales con Quebec, Canadá.
- 2 temporadas largas en el Théâtre de Quat'Sous, Montreal, Canadá.
- 7 residencias artísticas, Quebec-México y Francia.
- 9 talleres, 33 cursos, 5 giras.

Reconocimientos:

- Tres de sus integrantes han recibido el Premio Estatal de la Juventud en artes escénicas y uno en literatura.
- La Asociación Mexicana de Críticos de Teatro otorga a Janet Pinela el Premio al Mejor Teatro de Provincia (1998), es maestra invitada en la Escuela Nacional de Teatro de Canadá, y participa en el Taller de Dramaturgia de Emilio Carballido, además de escribir el libro *Taller Colima*, editado por la Secretaría de Cultura del estado en 2002.
- Forman parte del Programa de Apoyo a Grupos Artísticos Profesionales de las Artes Escénicas, México en Escena, en la 1ª y 2ª emisiones.
- Sus espectáculos son favorecidos con dos coinversiones del Fonca (15ª y 17ª).
- Son reconocidos por el Programa Nacional de Educación Artística: Educación X el Arte del INBA.

VERÓNICA SANMIGUEL. Actriz, diseñadora de espacio-luz, directora, e instructora de teatro incipiente.



Cuerpos extraños, coproducción de Cuatro Milpas con Canadá. Foto proporcionada por Cuatro Milpas Teatro.

EL RINOCERONTE ENAMORADO

DE OFICIO: TEATREROS

Jesús Coronado

Estimado Paso de Gato:

Recibe un cordial saludo desde territorio “guachichil”. Ha pasado un año desde la última vez en que nos comunicamos (núm. 36, enero/marzo 2009), así que aprovecho estas líneas para ponerte al tanto de la aventura de construir un teatro propio para la compañía.

Fue una locura edificar un inmueble en pleno año de crisis, los costos del metal y de los materiales para la construcción se mantuvieron flotando al igual que la paridad del dólar, los constructores intentaban sacar de una sola obra las ganancias que no obtenían por otro lado; sin embargo, corrimos con suerte y logramos encontrar al personal idóneo. En esta ocasión no se requerían “artistas” sino ingenieros, arquitectos, calculistas, albañiles, paileros, pintores, plomeros y electricistas: sensibles y honestos, cualidades poco abundantes en la naturaleza humana.

Como sucede en las mejores cosas de la vida, como sucede en el teatro, la probabilidad de que concluyéramos la primera etapa de la sala teatral se dio gracias a la confluencia de múltiples voluntades y recursos en el momento y espacio oportunos. Diríamos que la concatenación de los astros nos fue propicia, que estamos bien *aspectados*.

Tú sabes, durante nueve años fuimos comodatarios del Teatro del IMSS-SLP, ahí aprendimos de gestión y promoción cultural. Después de lograr administrar, mantener y programar un recinto teatral —a los seis años de domar a la *bestia*—, nos planteamos seriamente la necesidad de tener un espacio propio.

Por conducto de Philippe Amand, quien colaboraba con nosotros en el montaje de *Cantina La Conquista*, conocimos el Programa de Apoyo de Infraestructura Cultural de los Estados (PAICE), el cual opera esencialmente con instancias estatales y municipales, pero que también atiende proyectos de la sociedad civil que cubran el requisito indispensable de contar con la posesión legal del espacio físico que se desea intervenir.

Con la gestión de Roberto Vázquez, Secretario de Cultura, durante un par de años correteamos al gobierno estatal para obtener un terreno; primero logramos una promesa de compra, finalmente la entrega en comodato de un predio de 1,073.64 m² en el centro de nuestra ciudad. La fortuna se presentó gracias a que para esta administración la piedra significó el fundamento de su gobierno, pues el señor Gobernador escogió la edificación monumental como forma de pasar a la historia. Un predio para una sala teatral de un grupo independiente que no pide dinero, sino un trámite administrativo, fue para la instancia oficial como arrancarle un pelo al gato; para nosotros simplemente fue concretar una meta vital que nos permitió asegurar nuestro objetivo.

Carlos Tovar # 315, Zona Centro, c. p. 78000, San Luis Potosí, S. L. P., es la dirección de la sala teatral, donde serás bien recibido cuando nos vuelvas a visitar. Esta ubicada en la parte vieja y mantecosa de San Luis. Ahora es tan sólo una pequeña calle que se encuentra entre las vías del tren que corría de la Ciudad de México a Laredo y la calle de Xóchitl, por donde se entra a los sótanos de la Policía Judicial del estado. Hace 35 años, antes de que construyeran el edificio de Seguridad Pública, Carlos Tovar era una calle larga y sinuosa, la calle de las caricias, vecindades de corredores húmedos y oscuros, con mujeres



El reino animal, proyecto En las Entrañas del Teatro. Foto cortesía El Rinoceronte enamorado.

guapas, grandes y gordas. Como dice el buen amigo y cantautor David Soraiz: “era nuestro Ámsterdam”.

Cuando fuimos a ver el espacio para decidir si era factible edificar nuestro proyecto ahí, sopesamos las dificultades del lugar —problemas de estacionamiento, zona con mala fama, irregularidad de la superficie, cambio de entorno y público circunvecino, conservación de él que habíamos consolidado durante el comodato— frente a los beneficios: factibilidad de tener legalmente la posesión del predio inmediatamente, una zona en expansión urbana durante los próximos 10 años, comunicación y acceso para toda la ciudad. Es claro que tendremos que transformar tanto el trabajo comunitario como el artístico y de producción, así como aprovechar por el momento que la mayoría de nuestro público llega a pie.

Ocupado el terreno las prioridades fueron dos:

1. Adecuar el diseño arquitectónico del espacio teatral y sus servicios de acuerdo con las dimensiones reales del predio, dividiéndolos en tres etapas.
2. Aterrizar ejecutiva y técnicamente la edificación de la primera etapa.

En todo el proceso ejecutivo de presentación del proyecto contamos con el apoyo de una funcionaria modelo: la licenciada Laura Lechuga, directora del PAICE, quien no sólo nos orientó sobre los lineamientos y requisitos del programa, sino que tenazmente nos incitó a no cejar en el proyecto y cubrir cada uno de los puntos requeridos.

Con una participación tripartita: PAICE y compañía teatral aportando dinero fresco y el Gobierno del Estado contribuyendo con el predio, se iniciaron las obras de construcción el 28 de octubre de 2008. Durante 14 meses llevamos a cabo los trabajos de edificación: aprendimos a hablar de precio unitario o por estimación, montos y volúmenes, permisos y licencias, estudios geológicos y planos, catalizadores, plomadas y teodolitos.

Justos castigos, del proyecto *En las Entrañas del Teatro*.
Foto cortesía El Rinoceronte enamorado.



Los pesos se estiraron hasta donde nuestra inteligencia y la realidad calderoniana nos lo permitieron. El 7 de diciembre pasado develamos la placa alusiva al cierre del proyecto apoyado: conclusión de la obra civil y estructura mecánica —incluido el telar—, así como los servicios indispensables. Queda pendiente en lo inmediato el equipamiento de la mecánica teatral, la instalación eléctrica y la duela para el piso de la sala.

Desde que tenemos “juguete nuevo” lo hemos compartido. Lo primero que organizamos fue una actividad titulada “En las Entrañas del Teatro”, el objetivo era posicionar el lugar, tanto para que la gente del nuevo entorno lo conociera y aceptara, como para mantener al público que nos acompañó durante varios años en el Teatro de IMSS, demostrándoles que esta nueva zona no implicaba un peligro para su persona; a la vez que a nosotros nos permitía conocer íntimamente la criatura que estábamos gestando.

Empezamos simbólicamente con “la fiesta de la obra negra”, un concierto de *reggae* y *blues* con el que invitamos al público a polvearse los pies. Calculamos que son unos dos mil los espectadores-colegas que han asistido a las 22 actividades que hasta ahora hemos realizado, y que han constatado el proceso de construcción: columnas, paredes, techo, piso, puertas, escaleras, baños. Prometimos que no se cobraría hasta que se construyera la taquilla: fue lo último que se edificó en esta etapa.

Te confieso que estamos en un momento mayormente de preguntas que de respuestas: ¿por la cruz financiera el público nos abandonará?, ¿cuál es la forma de producción que corresponde en este momento?, ¿cómo relacionarnos de manera honesta con los vecinos del lugar?, ¿cómo integrar las diversas formas artísticas que se definen al interior de la compañía/familia?, ¿cómo lograr una mayor rentabilidad financiera con la producción artística que tenemos?, ¿cómo concluir el equipamiento de la sala teatral?

Una primera respuesta se encuentra en la disposición al cambio y el descubrimiento, la incorporación de nuevas voces y la convocatoria al intercambio, autogestión pues. Como dijo Howard Zinn:

El cambio revolucionario no llega como un momento cataclísmico, sino como una sucesión interminable de sorpresas, caminando de manera zigzagante hacia una sociedad más decente. No tenemos que participar en grandes acciones heroicas para participar en el proceso del cambio. Acciones pequeñas, multiplicadas por miles de personas, pueden transformar el mundo.

Las condiciones sociales, financieras y políticas no son muy halagadoras. Federalmente el desprecio gubernamental a la cultura y el arte será cubierto este año por la celebración faraónica del bicentenario, estatalmente la grisura de la nueva administración que se parapeta detrás de los números de sus antecesores no se muestra nada halagüeña.

Sin embargo, como tú sabes, hermano gato, “ya encarrerado, ¿quién para al ratón?”. Nos disponemos a tomar decisiones, en espera de sus consecuencias, —de las cuales te contaremos—, te deseo salud y vida.

Atentamente, El Rinoceronte Enamorado. ○

San Luis Potosí, S. L. P.
30 de enero 2010

JESÚS CORONADO. Actor, director de escena y dramaturgo, es el Rinoceronte mayor. Miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte.

EL GOBIERNO DEL ESTADO DE HIDALGO A TRAVÉS DEL CONSEJO ESTATAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES
Y EL CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES
POR CONDUCTO DE LA COORDINACIÓN NACIONAL DE DESARROLLO CULTURAL INFANTIL

INVITAN AL

V Encuentro Nacional de grupos infantiles de teatro

DEL 23 AL 29 DE MAYO • PACHUCA, HIDALGO



CONSEJO ESTATAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES



NUEVOS ESPACIOS PARA EL TEATRO EN LA CIUDAD DE MÉXICO

Ignacio Escárcega



Descomposición, de Alfonso Cárcamo.
© Abel Ignacio Hernández.

Dos nuevos proyectos teatrales de la Ciudad de México lanzan un faro de esperanza para la mejor circulación de esa actividad en una ciudad sobrepoblada de oferta escénica. Son agrupaciones que no han armado carpetas de coproducción, llenado formularios previos ni hecho antesala en oficinas culturales, sino que han habilitado espacios; no han dicho, han hecho.

Los responsables en ambos casos son actores-promotores egresados de dos escuelas superiores de teatro, la Escuela Nacional de Arte Teatral (ENAT) y el Centro Universitario de Teatro (CUT), que despuntan los 20 años de edad y que en su mayor parte son mujeres. Lo notable de sus proyectos es que tomaron vuelo sin esperar los resultados de una beca ni apoyos de instancias públicas significativos, se han insertado en la dinámica comunitaria de los lugares en los que se encuentran —el centro y la periferia de la Ciudad— y han hecho de la exhibición sólo una parte de sus actividades, alentando en cambio lo que tiene que ver con difusión y formación: charlas y talleres, por ejemplo.

Ambos integran una idea de curaduría en su programación con una buena mano en la gestión de sus proyectos. Se trata de Foro Quinto Piso y Teatro en Código. Este texto es resultado de la visita y la charla con las personas que los han echado a andar.

FORO QUINTO PISO

En el mero eje comercial de la ropa, en San Jerónimo # 74, compartiendo el edificio con diversos tipos de bodegas, se encuentra un local que alberga la invención de Gabriela Ornelas y Abel Ignacio Hernández, quienes, con la flexibilidad del caso, funcionan un poco como gestora y productora y director artístico, respectivamente. Entrar al elevador supone una espera singular, mientras salen vecinos con pacas y más pacas de ropa, y salir luego es toparse con una puerta imposible —digna de Hogwarts, la academia de brujos de Harry Potter—, abierta en diagonal. Adentro, habiendo hecho los conjuros necesarios, se encuentra un espacio muy agradable que anuncia: *CAJA NEGRA / ZONA DE ACCIÓN*, lugar que puede recibir hasta 70 personas en los eventos que programan. Luego llega uno a un espacio para trabajo de mesa: *CAJA BLANCA / ZONA DE RIESGO*. También hay una pequeña bodega y, desde luego, una cabina con el equipamiento indispensable.

Asumen la pertinencia de su espacio para el desarrollo individual y grupal y apuestan por el autofinanciamiento, pensando en el espacio más como una plataforma que como un sitio con programación. A futuro consideran la integración de una compañía.

A propósito de su inserción en el primer cuadro de la Ciudad señala Gabriela: “la gente del centro respeta el trabajo”. Justo el

pasado diciembre hicieron la producción de una pastorela para los vecinos y un curso de lectura y cuento para niños, “en el edificio se maquila tela, acá ideas”, dicen. Los otros tripulantes de este navío son Salomón Santiago e Ixchel Loa.

Entre los interesados en presentarse en este lugar, destacan los egresados de escuelas superiores y grupos con mayor trayectoria profesional, y en cualquiera de los casos, firman un convenio previo para la realización de su actividad, que establece el uso del espacio, horarios de entrada y salida y división de las aportaciones. Por allí han pasado trabajos de Alfonso Cárcamo, Édgar Álvarez, Alejandro Ricaño o Irelda de Villers. La puerta misteriosa también puede ser franqueada por proyectos paralelos relacionados con el teatro, como cursos de doblaje.

También lanzan una red de afinidades en el ámbito de los alimentos, con un proyecto que llaman “gastronómico-cultural”, en la calle de Regina, a una cuadra, y que lleva el sospechoso nombre de *Los canallas*, donde presentan espectáculos de *stand-up* y cabaret, “además de un buen menú”, aclaran.

Por si fuera poco, para este año plantean la edición de una gaceta de difusión cultural dedicada a las actividades en el centro histórico y a dar continuidad a su proyecto de espectáculos itinerantes, *CAJA ITINERANTE / ZONA MÓVIL*.

Creen en una “dramaturgia viva, llena de

acción” y tienen ya una buena cauda de actividades programadas que ha incluido, además de la exhibición de obras, la estancia de directores y dramaturgos extranjeros como Gustavo Ott y Eugenio Barba.

TEATRO EN CÓDIGO

Toma uno camino a Cuernavaca por la autopista y antes de la caseta unos avisos señalan una vía de un solo carril para saltar al otro lado de la carretera y llegar, tras muchos vericuetos, a una casa enorme que es hogar y morada del proyecto de Laura Uribe y Fátima Arias, a unos cuantos metros del centro de alto rendimiento de la Federación de Fútbol, en Valle Verde, Tlalpan.

Esa casa desgana habitaciones por todos lados y abarca también los terrenos de una casa vecina, y ya encarrerados algunos pasajes boscosos que tienen a la mano. Allí se desarrolla un proyecto cuyo objetivo es la investigación y formación escénicas dirigidas sobre todo al trabajo actoral especializado, aunque también abren la puerta —cosa que me parece clave— a los “interesados en la actuación con una visión profesional o como medio de desarrollo humano para un desenvolvimiento mucho más efectivo dentro de un entorno social”.

La noche de su inauguración, luego de las

palabras de varios de sus invitados de honor, habló la representante de la junta de vecinos, María de los Ángeles Camacho, señalando lo bienvenido que era el proyecto y la importancia que tenía hacerlo en ese barrio; alrededor de ella, un buen número de colonos. En realidad fue la intervención más trascendente, “nos encanta que sean parte de nosotros”, decía. Un teatro con real aroma vecinal, comunitario.

De allí la relevancia de hacer funciones gratuitas, que programan con gran respuesta de los vecinos. Explican Laura y Fátima: “mensualmente Teatro en Código promueve obras de teatro gratuitas para la comunidad de Valle Verde y colonias aledañas”. O incluso lanzan concursos de fotografía y poesía como una estrategia para allegarse más seguidores.

En la misma línea están los talleres de iniciación al teatro para los niños, o los dedicados a adolescentes y adultos, que se alternan con proyectos de formación más especializados, como el taller La Bestia Poética, retiro artístico a cargo de Gerardo Trejoluna —que tuvo lugar a mediados del mes de febrero—, o como el que semanas antes impartió Harif Ovalle, titulado Del Silencio a la Palabra. Justo él, cuando se llevó a cabo la inauguración de este lugar en octubre, señalaba: “Entendámonos bien, el primer paso para abrir cami-

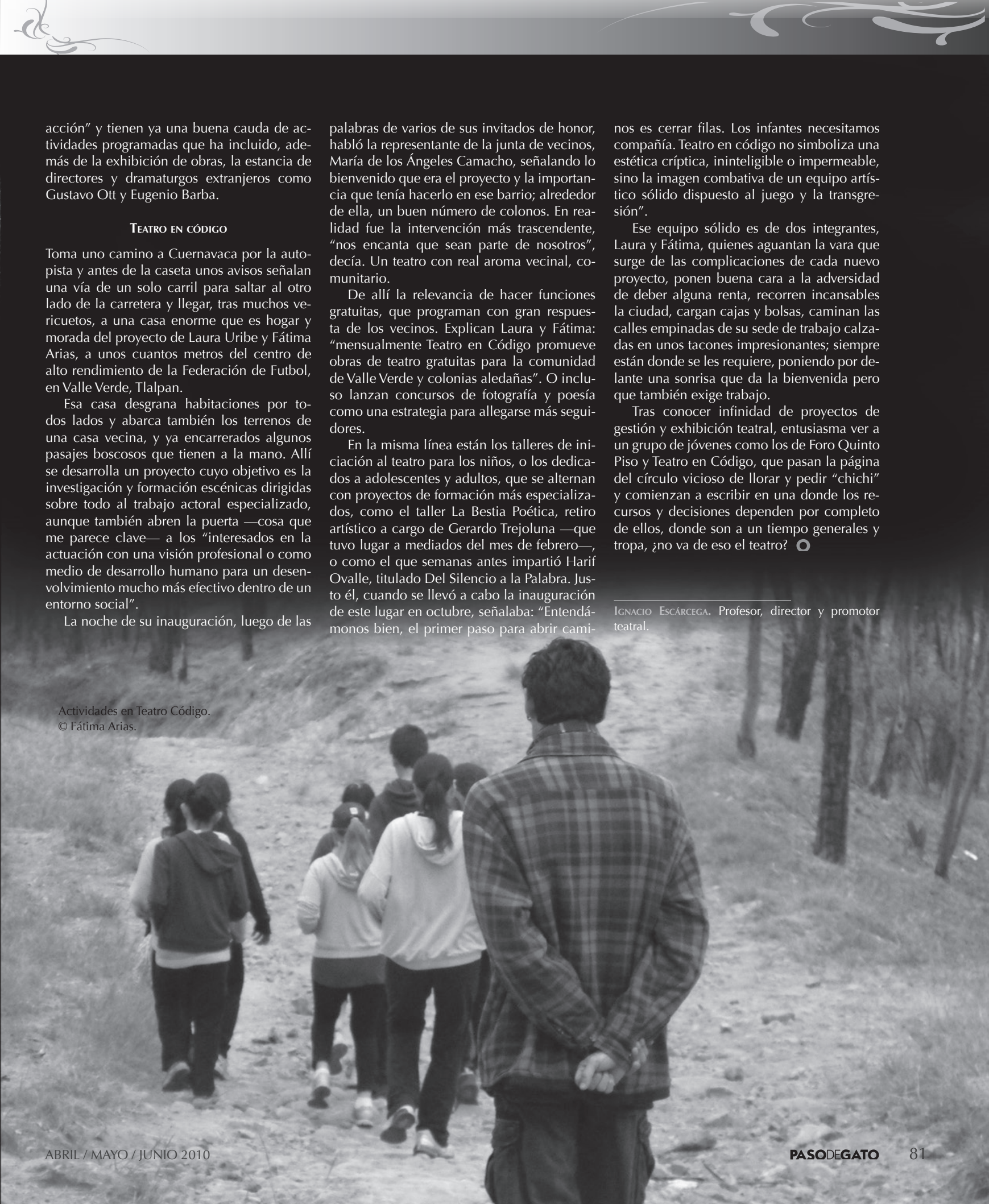
nos es cerrar filas. Los infantes necesitamos compañía. Teatro en código no simboliza una estética críptica, ininteligible o impermeable, sino la imagen combativa de un equipo artístico sólido dispuesto al juego y la transgresión”.

Ese equipo sólido es de dos integrantes, Laura y Fátima, quienes aguantan la vara que surge de las complicaciones de cada nuevo proyecto, ponen buena cara a la adversidad de deber alguna renta, recorren incansables la ciudad, cargan cajas y bolsas, caminan las calles empinadas de su sede de trabajo calzadas en unos tacones impresionantes; siempre están donde se les requiere, poniendo por delante una sonrisa que da la bienvenida pero que también exige trabajo.

Tras conocer ininidad de proyectos de gestión y exhibición teatral, entusiasmo ver a un grupo de jóvenes como los de Foro Quinto Piso y Teatro en Código, que pasan la página del círculo vicioso de llorar y pedir “chichi” y comienzan a escribir en una donde los recursos y decisiones dependen por completo de ellos, donde son a un tiempo generales y tropa, ¿no va de eso el teatro? ●

IGNACIO ESCÁRCEGA. Profesor, director y promotor teatral.

Actividades en Teatro Código.
© Fátima Arias.



ESTHER SELIGSON (1941-2010)

Recuerdo, hace un par de años, a la Seligson del otro lado del teléfono explicando con muy poca paciencia que “no”, que no debía pedir nada que dañara a la persona que llevaba meses haciéndome la vida imposible porque si no la brujería no iba a resultar. “Es que es magia blanca, pececito, y así no funciona”, repetía, ya desesperada aunque entendiera mi profunda irritación y sed de revancha. “Pide incluso su bien pero que te deje de estar chingando...”, repitió por tercera vez en el auricular. La primera vez que me ordenó (porque así era) hacer la “brujería” no sólo no le presté atención sino que la escuché a pesar mío, por aquello del respeto y la amistad. Al cabo de los días o las semanas tuve que marcarle con humildad y volver a pedir la receta, los pasos del procedimiento para alejar aquellas malas vibras, pasos que habría de cumplir al pie de la letra y que ella, Esther, festinaría en sus resultados. Más allá de mi escepticismo, aquello (u otra cosa) funcionó.

Con la Seligson me unían sus artículos y traducciones publicadas en *La Cabra*, que luego se convertiría en *Escénica* (en mi etapa escolar) y luego en *Proceso*. Pero creo, incluso, que de ello nunca hablamos. En 1990 me dedicó (con garabatos dulces) por primera vez uno de sus libros: *El teatro, festín efímero*, que recién le publicaba la Universidad Autónoma Metropolitana. Dos cosas más nos unían entonces: la admiración irreductible por el director de escena Julio Castillo (“el más original y alucinado” de su generación) y por el dramaturgo Óscar Liera. Una cuarta habría de sellar nuestra amistad por interpósita persona: en 1993 se estrena mi obra *El ajedrecista*, con su hijo Adrián Joskowicz haciendo un papel extraordinario, como sacado de un cuadro de Remedios Varo, bajo la dirección de Philippe Amand. Esther fue implacable con Adrián, aunque el consenso de la crítica y los eatreros lo pusiera por los cielos. Así era la Seligson, no concedía en nada, aunque dijera en el libro ya citado que “fallida o lograda [una puesta en escena] importa poco en términos de Absolut, sobre todo si consideramos que Dios hizo 974 intentos antes de decidirse, ahíto, según el *Talmud*, a dejar en pie este mundo nuestro, que tampoco se puede considerar una ‘obra maestra’”.*

* Texto originalmente publicado en *Milenio* el 19 de febrero de 2010.

JAIME CHABAUD MAGNUS

Sobre todas las cosas, su honestidad consigo misma y con sus voces, pero también su capacidad para invitar al ensueño con la misma vehemencia con que invitaba a ejercer la autocrítica.

Muchas cosas fue Esther y por eso resulta tan difícil definirla.

Para mí, su presencia permite continuar con un diálogo que cada línea suya viene a reafirmar, mientras cada resquicio de mi propia memoria la repite.

JOSÉ RAMÓN ENRÍQUEZ



© Juan Carlos Vives.



Foto cortesía de CUT-UNAM

EPÍLOGO*

...amo insensatamente todo lo que se relaciona con la puesta en escena, su materia viva, demiúrgica, proteica, el misterio de ver encarnada a la Palabra en el cuerpo de los actores, en la iluminación, el vestuario, la escenografía, la música, el trazo de la dirección, las improvisaciones, los nervios de las noches de estreno, esa euforia “mística” a (con la contraparte “histórica”) de cada noche de función posterior con todos sus altibajos y desengaños, también, ¿por qué no?, al fin y al cabo el Teatro es como la vida misma, si no es que más real...

*Del Epílogo de Esther Seligson a su obra *Para vivir el teatro*, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2008

XAVIER ROJAS (1921-2010)

Socorro Merlín



Xavier Moreno Monjarraz, Xavier Rojas, fue coherente con la profesión que escogió: el Teatro. Para la ingeniería civil fue Xavier Moreno Monjarraz, como se asienta en su acta de nacimiento de 1921, pero al emigrar al teatro, necesitaba entrar en esa doble verdad que caracteriza al arte. Xavier sí, pero Rojas, nombre inventado, imaginado, cuya raíz revela la intensidad que Xavier tuvo para desarrollar su vida fecunda.

El pasado 28 de enero de este 2010 murió Xavier para la vida civil, pero en ese otro espacio donde es Rojas, estará presente mientras se le recuerde, porque su nombre queda inscrito en la historia del teatro mexicano, como el introductor del teatro arena, ("círculo" como le gustaba llamarlo); también como fundador de grupos que experimentaron formas de teatro popular, en el Instituto Politécnico Nacional, donde dio clases (Poliart, 1941) y con el grupo que llamó Teatro Estudiantil Autónomo (TEA, 1946). Con este último viajó a muchos lugares de la República Mexicana, llevando sus espectáculos a lugares lejanos. Entre sus más queridos recuerdos de estas giras estaban las funciones que dio a los huicholes.

Como director, no sólo es el exitoso *metteur en scène* en su teatro círculo El Granero, que a partir de 2003 lleva su nombre, donde realizó montajes inolvidables, como *Quien teme a Virginia Woolf*, con Carmen Montejo, *La señorita Julia* con Marta Zamora, *Te juro Juana que tengo ganas*, con Emma Arvizu, y tantas más como placas develadas existen en el vestíbulo del teatro, espectáculos marcados por la estética del escenario circular, sino que también fue el cuidadoso director de jóvenes estudiantes y de sus grupos con textos como *Sandino debe nacer*, *Faja de oro*, *El despertar de un pueblo*, de su autoría, *Tierra y libertad*, entre otras, las cuales transmitieron no sólo su estética, en escenarios al aire libre o cerrados, sino su ideología política. Estas obras y estas acciones dirigidas a públicos populares, son antecedentes de los trashumantes del INBA y de todos los proyectos que el gobierno, por medio de las instituciones culturales, impulsó posteriormente.

Xavier Rojas tenía un especial sentido de la promoción y difusión cultural, sabía encontrar apoyos para sus proyectos, los planeaba con tanto cuidado y atractivo, que los funcionarios del gobierno de su Puebla natal, de otros estados y del D. F., se sentían involucrados con ellos y los apoyaban.

Promovió el teatro para niños cuando fue presidente de la Asociación Mexicana de Teatro Infantil y Juvenil (Ametij); el teatro escolar con funciones a las escuelas del sistema nacional

en la Secretaría de Educación Pública (SEP); el teatro popular, así como los concursos de teatro histórico que realizó en varias ediciones de convocatoria, a finales de los años ochenta y principios de los noventa del pasado siglo.

Maestro fue de la Academia Andrés Soler en donde permaneció hasta el fin de sus días como director honorario y de la Escuela de Arte Teatral del INBA, donde impartió a los estudiantes de la carrera de dirección, la materia creada para él de Teatro Círculo. En estas clases Xavier nos mostró los diversos caminos para la dirección en el escenario tipo arena. Mezcladas sus experiencias con indicaciones didácticas, sabía despertar en sus alumnos el asombro que significa encontrarse con un texto dramático y el trabajo creador, para montar las obras en un espacio escénico circular.

El maestro introdujo a los alumnos en esta materia a través de la teoría teatral, que había aprendido en sus estancias en el extranjero y con la asistencia a los ensayos y estrenos de sus obras, para aprehender *in situ* el manejo del teatro realista, pero no de un realismo anquilosado sino de un realismo que tenía como intertexto el palpitar de la vida cotidiana, así como las experiencias sociales y políticas del momento histórico en que se decidía a montar una obra, fuera contemporánea o clásica.

Xavier fue también parte del Centro de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, CITRU (1985), donde completó su ciclo en el INBA. En ese tiempo legó al área de documentación su acervo fotográfico, mismo que fue abierto a los investigadores externos; algunos de ellos reprografiaron íntegro ese archivo y lo conservan como propio. Así de generoso donó su biblioteca a la Biblioteca de las Artes de Conaculta. Por este rasgo recibió un homenaje, entre los muchos que tuvo en su vida. Últimamente el CITRU obtuvo de él su archivo de teatro histórico, formado por las obras ganadoras de los concursos con ese nombre, archivo sobre el que se trabaja actualmente.

En todos los caminos que Xavier Rojas exploró: la actuación en sus inicios, la dirección su tarea principal, la docencia como parte de su ejercicio profesional, la promoción en su afán de encontrar más espacios para el teatro, desplegó una energía a toda prueba. Sus alumnos, sus amigos, sus actores, sus colaboradores y los receptores de sus espectáculos, la historia, lo recordaremos como un pilar significativo en la construcción dinámica, constante del teatro mexicano. ○

SOCORRO MERLÍN. Investigadora del CITRU.

ENTREVISTA A XAVIER ROJAS EN 2009

Mariana Jano

La siguiente es una entrevista realizada un año atrás al maestro Xavier Rojas, la presentamos a nuestros lectores pues en ella se da cuenta de la contribución del maestro al teatro nacional y de su amplia trayectoria.

Elegante, dulce y amable, Xavier rojas nos recibe en su departamento. Quién podría imaginar que detrás de esa sencillez está el responsable de traer a México el teatro círculo, con el que mucho tiempo cumplió con una labor social al visitar cárceles y leprosarios. Ha hecho teatro didáctico, indígena, popular, estudiantil, en fin... Formó parte, además, de lo que se ha denominado teatro de vanguardia, constituyó el Poliart, dirigió el Teatro Estudiantil Autónomo (TEA) y en su honor nombraron el Teatro El Granero Xavier Rojas. Fue también el primero en introducir en México a autores como Albee, y de su época casi no hay actor o actriz de renombre que no haya sido dirigido por él. Xavier Rojas nació en Puebla y pertenece a la generación de Ignacio Retes y Rafael López Mirnau, entre otros. Fue actor, crítico, productor y ante todo director.

Entiendo que desde pequeño le interesó el teatro, ¿cómo fue que estudió entonces ingeniería?

Escogí esa carrera porque no la había en Puebla y yo quería venir a la gran ciudad, me encantaba el cine, en Puebla yo era asiduo cinéfilo, pero quería ver todo lo que se exhibía acá, especialmente del cine francés. Como director le debo mucho a ese cine europeo que me hizo encontrar cierta calidad escénica, que representé en mi teatro. Yo no hice obras de vacilón, he hecho siempre un teatro positivo, y también del que denuncia malos manejos, pero bueno, así fue como escogí el Politécnico para estudiar. En eso me equivocué grandemente.

Pero ahí formó el Poliart...

Sí, con 20 compañeros me defendí. Pero debí entrar a Humanidades en la UNAM, en fin, no me arrepiento.

Como actor, usted fue dirigido por Salvador Novo, Fernando Soler, Seki Sano, Alfredo Gómez de la Vega, Jesús Sotelo Inclán, Fernando Wagner, ¿puede mencionar algunos de los secretos o principios básicos de dirección que le impactara de ellos?

Todos ellos dejaron su huella en mí, pues

me dieron una cosa esencial para un director: cultura. El director no puede ser un improvisado, debe conocer la historia humana, sus movimientos filosóficos, científicos... Imagínese para hacer a Galileo Galilei hay que seguirse en el hecho de que entonces todo el mundo pensaba que la Tierra era plana, y hay que entender el significado de Galilei y la tiranía de la Inquisición que amenazó su vida, y el hecho de que él, cobarde en el fondo, se arrepintiera de sus creencias para salvar su vida, cuando poco tiempo después publican en Alemania trabajos donde la tierra aparece como formando parte del universo.

A usted le ha interesado mucho la vida cultural y se ha relacionado con grandes personalidades como Pablo Neruda...

Eso fue gracias a mi amiga Gachita Amador, esposa de David Alfaro Siqueiros, ella conocía a María Izquierdo, quien organizaba tertulias en su casa en la calle de Hamburgo, junto con la escritora Rosa Castro, y la doctora Magdalena Mondragón, Frida Kahlo... en fin, en esas tertulias se aparecía Pablo Neruda, a él se le ocurría llenar la tina de baño con vino, y María, tan extasiada como él, se quería bañar en esa tina, pero sólo llegó a lavarse los pies, mientras los demás con los zapatos tomaban vino y brindaban alegremente.

Entiendo que en los tiempos de Gustavo Baz, cuando era Secretario de Salubridad, usted llevaba con el TEA teatro a los enfermos incurables, al hospital de tuberculosos de Huipulco o al leproario de Zoquipan...

Sí, recuerdo la dura impresión que me dejó una de aquellas visitas, era una angustia terrible, recorrer cada sala era como echar una piedra al estómago; por un momento se me fueron las líneas, recuerdo a una niña como de 10 años, hija de un sifilítico, ella a pesar de sus esfuerzos no podía ponerse en pie, tenía una palidez tremenda, y vivía en un corralillo como si fuera un animal. Fue un trago bastante amargo y entonces pensé: "Gracias a Dios por el teatro, pues con él estas personas pueden olvidarse aunque sea un momento de su realidad".

Sobre el teatro círculo había antecedentes, como en Rusia, con el director Okhlopkov, o en Alemania con Reinhard; en México surgió con usted, ¿cómo fue?

Ya tenía ciertas inquietudes, pensaba en

el teatro que se hacía en Grecia y lo que se podría ahorrar en la producción. Un día, en Mitla, me topé con unos americanos, Jack y Esther Vaisser, él director y ella actriz, ellos hacía teatro en Nueva York, en las arenas de box, cobrando medio dólar la entrada, y me dijeron que hiciera lo mismo; pero yo no lo graba aterrizar la idea, hasta que un día el gobierno americano me invitó como huésped de honor, y ahí me encontré a Margot Janes, la mujer que introdujo el teatro círculo en aquel país, ella daba sus representaciones con gran éxito en un vestíbulo de hotel. De regreso a México lo hice en el restaurante Robles, con *Verano y humo* de Tennessee Williams.

Y así surgió El Granero...

Sí, pero no creas que el teatro de círculo fue recibido con aplausos, al contrario, decían que se trataba de un palenque, pero en lugar de gallos había actores. As que me fui a Cuba decepcionado y allá recibí una carta del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, quien me ofreció una casa para hacer teatro círculo, ahí hice *Corazón arrebatado*, de John Patrick, obra que fue la presentación de Julio Alemán. A Ramírez Vázquez le interesó todo esto y cuando fue llamado a remodelar el Auditorio Nacional me llevó a ver el granero donde se guardaba el alimento de los caballos, de ahí su nombre, y me ofreció convertirlo en teatro círculo. Acepté con muchísimo gusto. Lo hicieron de acuerdo con mis instrucciones y ahí estrené *Los desarraigados*, cuando el yugo del imperialismo yanqui era una advertencia, así como ahora pasa con los mojos.

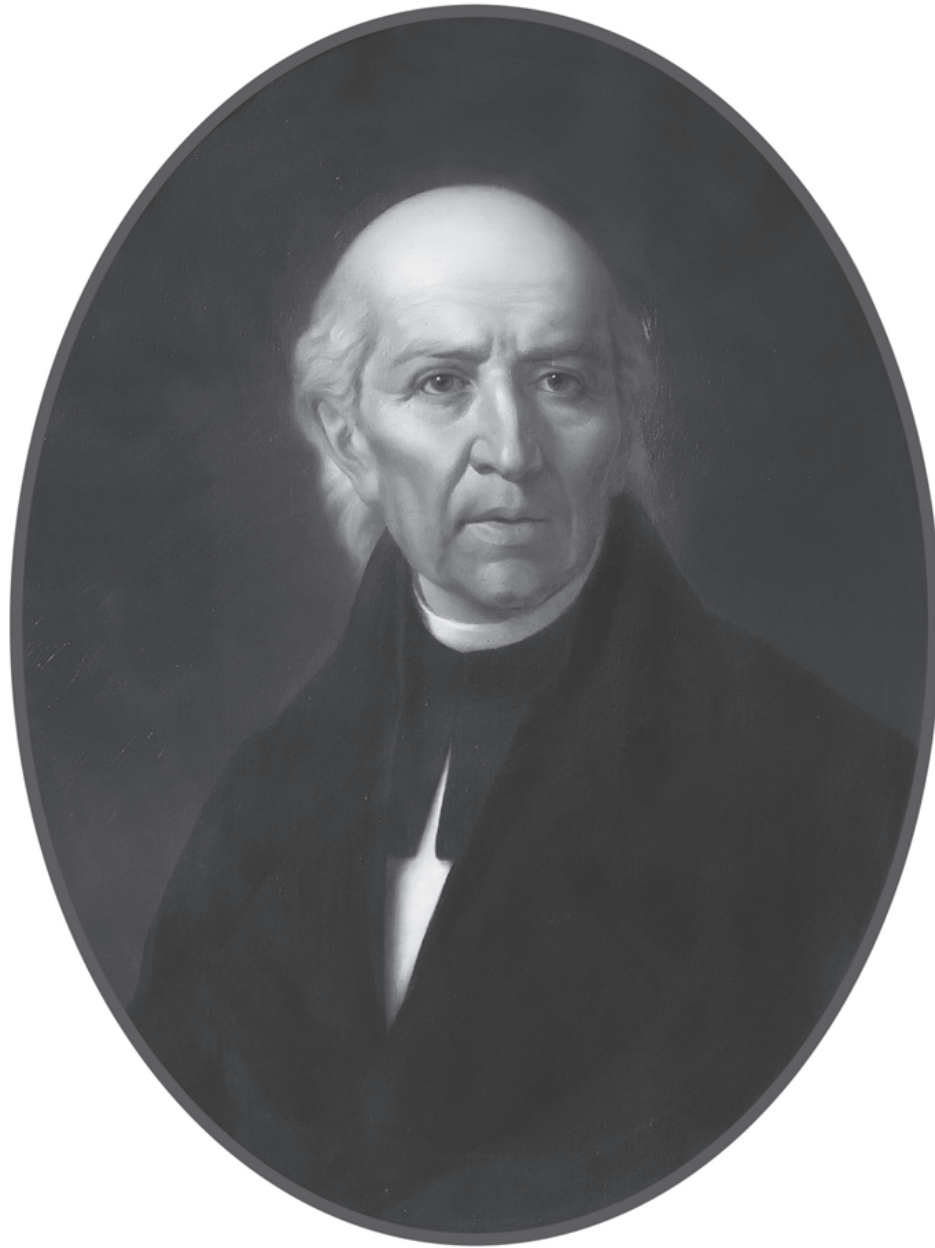
Usted dirigió además a actores como Patricia Reyes Spíndola, Carmen Montejo, María Douglas, Ignacio López Tarso, Dolores del Río...

Nunca tuve problemas con ninguno de ellos. A Dolores del Río la recuerdo con veneración. Yo creía que era petulante como estrella de Hollywood, de Europa, pero al trabajar con ella me encontré con una actriz de lo más manejable y enamorada del teatro.

Es sabido que una noche se casó con Chavela Vargas...

Sí, una noche, toda la noche es lo que duró mi enlace... Ni hablar, la vida tiene sus caprichos. ○

MARIANA JANÓ. Periodista.



8 Enero 2010
199 aniversario del arribo de
Miguel Hidalgo y Costilla a territorio zacatecano.

Retrato de Miguel Hidalgo y Costilla. Medidas: 60x80 cm. Material y técnica: óleo sobre tela.
Localización: Salón de Plenos del Tribunal Superior de Justicia del Estado de Zacatecas (antiguo Palacio de la Mala Noche).

TRES AÑOS DE FUNCIONAMIENTO DEL PROGRAMA IBERESCENA

Gullermo Heras

Entre los días 24 y 27 de noviembre del 2009 tuvo lugar en Madrid la reunión del Consejo Intergubernamental del Programa Iberescena. En esta reunión se han concedido las ayudas correspondientes a la tercera convocatoria del programa, pero quizás lo más importante es que se ha abierto una línea de reflexión y debate que culminará en una reunión en San José de Costa Rica, de la que saldrán las líneas de acción para impulsar los próximos tres años de funcionamiento del proyecto; y, lógicamente éstas se concretarán a partir de los análisis cualitativos y cuantitativos de estos tres años de funcionamiento del Programa, teniendo muy en cuenta qué es lo que se ha logrado consolidar en este primer trienio y cuáles son las carencias que el Consejo ha detectado.

Conviene recordar cuáles eran los objetivos del programa fundacional, creado en noviembre de 2006 en la Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno, celebrada en Montevideo (Uruguay), y ratificada en las sucesivas reuniones llevadas a cabo en Buenos Aires, Caracas, Valparaíso, Lima, México D. F. y Madrid, después de una previa celebrada en Bogotá. Es importante resaltar cómo todos estos objetivos entran de lleno en los conceptos plasmados en la Carta Cultural Iberoamericana.

Estos objetivos se establecieron de la siguiente manera:

- Favorecer la formación continua para los profesionales del sector del teatro y la danza, fundamentalmente en el campo de la gestión y la producción.
- Fomentar la distribución, circulación y promoción de espectáculos iberoamericanos.
- Incentivar las coproducciones de espectáculos entre promotores públicos y privados de la escena iberoamericana y promover su presencia en el espacio escénico internacional.
- Promover la creación y difusión dramática y coreográfica de los creadores iberoamericanos.
- Apoyar a los circuitos, redes, salas y festivales iberoamericanos para que prioricen en sus programaciones las producciones de la región.

Para el sostenimiento del programa, se ha contado con el apoyo decidido de la Segib (Secretaría General Iberoamericana), la ayuda administrativa de la OEA y, en este primer trienio, con aportaciones en cuantías económicas diferentes de los siguientes países: Argentina, Chile, Colombia, Costa Rica, España (tanto a través del Ministerio de Cultura como del Ministerio de Asuntos Exteriores), México, Perú, República Bolivariana de Venezuela, República Dominicana y Uruguay. Cada país ha desarrollado su propia Antena (órgano coordinador del programa en su país) y ha realizado diferentes tareas de comunicación y seguimiento del Programa, tanto a nivel nacional, como del desarrollo global del mismo.

En estos tres años (y dependiendo de la fluctuación del dólar) se han repartido 2,587,700 euros, lo que se estima según las variaciones de la cotización puntual en unos 3,400,000 dólares.

Estas ayudas se repartieron en las diferentes líneas del programa y se concretaron de la siguiente manera:

- Convocatoria 2007-2008: 67 ayudas.
- Convocatoria 2008-2009: 80 ayudas.
- Convocatoria 2009-2010: 126 ayudas.

Si atendemos al área concreta en que se concedieron, su reparto queda de la siguiente manera:

- En coproducción: 47.
- En perfeccionamiento profesional: 12.
- En Redes.- 80.
- En Creación dramática y coreográfica: 136.

En suma, 273 ayudas concedidas con el ánimo de desarrollar, estimular y fortalecer las vías de integración de los diferentes campos de producción y creación de las artes escénicas iberoamericanas.

No cabe duda de que la aparición del Programa Iberescena ha sido un motivo de estímulo para la búsqueda de caminos de encuentro y trabajos comunes que ya se habían intentado a lo largo

Foto 1: Angélica Liddell en *La desobediencia*.

Foto 2: Ana Correa, del grupo Yuyachkani, en *Rosa Cuchillo*.

Foto 3: *Cherry Bone*, del grupo Konic THTR. (Todas las fotos son cortesía de Teatro Línea de Sombra.)

Transversales: XII Encuentro Internacional de Escena Contemporánea, apoyado por el Programa Iberescena 2009.



La actual situación de la creación escénica iberoamericana está atravesando un momento muy importante. Las aportaciones dramatúrgicas, coreográficas y de puesta en escena de una gran cantidad de creadores individuales o de grupos de reconocido prestigio en esas áreas, necesita encontrar formas de desarrollo empleando sistemas de producción y de gestión que sitúen los códigos artísticos en un alto grado de competitividad en los mercados internacionales.

de muchos años, pero que no contaron con el apoyo económico suficiente para lograr su consolidación. No obstante, y desde un punto de vista que no valore sólo las cuestiones cuantitativas, es cierto que es necesario avanzar en pautas de valoración para saber hasta qué punto todo plan de gestión logra objetivos vinculados a ejes no sólo económicos, sino también culturales, sociales y artísticos en su proyección en un medio determinado.

La actual situación de la creación escénica iberoamericana está atravesando un momento muy importante. Las aportaciones dramatúrgicas, coreográficas y de puesta en escena de una gran cantidad de creadores individuales o de grupos de reconocido prestigio en esas áreas, necesita encontrar formas de desarrollo empleando sistemas de producción y de gestión que sitúen los códigos artísticos en un alto grado de competitividad en los mercados internacionales. Para ello es necesario seguir haciendo grandes esfuerzos y buenas prácticas de planificación para que la necesaria dialéctica producción/creación genere modelos de sostenibilidad y continuidad en el tiempo, más allá de propuestas efímeras.

Después de estos tres años de intenso trabajo, en la búsqueda también de sistemas operativos ágiles y que intenten sortear los peligros burocráticos que toda organización transnacional lleva detrás de sí, creo que se han logrado avances importantes, surgidos de la propia práctica del programa y que, de cara al próximo trienio, deben ser motivo de estudio (como ya se está haciendo) para avanzar en el asentamiento y consolidación del programa. Ciertamente para ello es también preciso que los diferentes países de nuestro entorno asuman la necesidad de dotar a sus organismos de gestión de marcos legislativos y ordenaciones capaces de estabilizar a los programas culturales más allá de las coyunturas políticas concretas.

Las tareas que debe encarar el programa son varias y de diversa significación. Entre las más importantes:

1. Revisión del organigrama y funciones de la unidad técnica.
2. Reglamento interno del programa.
3. Definición de las líneas de apoyo del programa.
4. Revisión de las convocatorias de ayuda.
5. Análisis de una línea de ayudas vinculada a proyectos especiales.
6. Evaluación general del programa y de los proyectos beneficiados con las ayudas.

7. Seguimiento y control de los proyectos ayudados por el programa.
8. Aportación y compromiso de las antenas de cada país.

Para el estudio, análisis y redacción de propuestas, se propuso en la reunión de Madrid una Comisión Técnica que elabore propuestas para ser discutidas en la reunión de Costa Rica. Por su parte la propia UTI elaborará también toda una serie de propuestas en todo lo concerniente a sus atribuciones actuales, así como a otras que podría desarrollar en el futuro.

Así pues, nos encontramos en un punto de inflexión crucial para el futuro del programa. Sin duda, la entrada de nuevos países, el mayor conocimiento en toda la región del programa, el compromiso de los países fundadores para extender y consolidar sus objetivos, la clarificación de las líneas de ayudas a creadores y gestores, la apertura de estrategias a nuevas formas de colaboración con la sociedad civil, la mayor promoción internacional del programa, el compromiso con los artistas para hacer de ellos los principales protagonistas de la acción escénica, el fortalecimiento de un marco jurídico a largo plazo para el propio programa, el asentamiento de códigos de valoración de los proyectos presentados y la estabilidad de las Antenas como auténticas generadoras del tejido de gestión de este proyecto, serán las claves para una evolución satisfactoria de esta importante propuesta, amparada por la Carta Cultural Iberoamericana y por la absoluta necesidad de hacer de la cultura y por tanto de las artes escénicas un territorio de libertad, comunicación, intercambio e integración de las diferentes sensibilidades de nuestras sociedades. ○

GUILLERMO HERAS. Director ejecutivo del Programa Iberescena



ZOOT SUIT EN MÉXICO

Luis Valdez

Luis Valdez, el cineasta y dramaturgo chicano, vino a México para preparar el montaje de *Zoot Suit* con la Compañía Nacional de Teatro que se presentará, bajo la dirección de él mismo, a partir del 29 de abril en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón del Centro Cultural Universitario.

En los fragmentos que a continuación se presentan de una charla sostenida en el Teatro Casa de la Paz por Luis de Tavira con el autor de *Zoot Suit*, Luis Valdez habla del origen de esta obra y lo que significa su puesta en México.

Me siento como un huérfano que ha llegado una vez más a casa de una familia que además conocía, pues aquí en México he tenido una familia artística, cultural y política. Fundé el Teatro Campesino en 1962, apoyado por el grupo Mascarones. Nos presentamos en la Casa del Lago, en varios sitios, también allá por 1974 en el Festival de Teatro Chicano celebrado aquí, que fue como un *shock* para muchos grupos que llegaron, porque veían a su modo y con distintos grados de concientización el trabajo en los Estados Unidos.

Sin embargo, el proceso sigue dándose no sólo en México, sino también en los Estados Unidos. En más de treinta años hemos tratado de establecer este contacto y de hacer este intercambio. Los Estados Unidos siguen cambiando radicalmente en cuanto a la inmigración y la presencia de nuestro pueblo.

Siendo nativo de California, hijo de chicanos que nacieron en la mera frontera, entre Sonora y Arizona, y nieto de abuelos y bisnieto de bisabuelos que fueron al estado de Sonora hace más de cien años, soy todavía parte de un proceso dinámico de evolución en cuanto a nuestro entendimiento a través de la frontera, una frontera que no es sólo la línea a través del desierto de Sonora, sino realmente un territorio que se desangra a través de toda la nación estadounidense y también aquí en México. Quiere decir que, como los Estados Unidos están penetrando a México, igual México está penetrando a los Estados Unidos. En fin, es un acto de amor, ja, ja, ja.

Quiero decirles que Estados Unidos están preñados por mexicanos y no lo saben, está esperando muchos bebés que tal vez se puedan definir como chicanos, pero el proceso de ser chicano para mí ha sido una experien-

cia de toda la vida, y como dramaturgo he tratado de representar esta evolución y también el futuro. Me gusta ser optimista, pero —como digo a veces— soy optimista pero no pendejo, y tengo que respetar las realidades de nuestro tiempo, por eso como dramaturgo he tratado los problemas sociales y los puntos históricos de nuestra irrupción que merecen ser tratados para entender el momento en que nos encontramos ahora.

Zoot Suit es una obra clave no sólo para mí en términos de mi vida como dramaturgo y como ser humano, sino también en lo que respecta a mis observaciones sobre el fenómeno del barrio y para un pueblo entero. El éxito que tuvo *Zoot Suit* en 1978 fue porque salió en un momento en que todavía existía una psicología oprimida. La memoria de los pachucos, la memoria de los motines de 1943 —los *zoot suit riots*— ya se había aplacado un poco, estaba escondida, estaba oculta; la gente no quería saber lo que había ocurrido y se había olvidado. Pero esta obra despertó la memoria, abrió una herida dentro de la psicología de nuestro pueblo.

Así es que por las buenas o por las malas, *Zoot Suit* cuando estalló en Los Ángeles, se volvió un fenómeno de concientización, fenómeno de pensamiento, de abrir ahora las ventanas y las puertas de nuestra psicología para comenzar a hablar honestamente de lo que hemos sido, lo que somos y lo que vamos a ser, en lo que nos estamos convirtiendo. Para mí, como chicano, veo que llega a muchos emigrantes, no sólo de México —aunque somos el sesenta por ciento de los emigrados de habla hispana en los Estados Unidos— sino que llega a emigrados de otros países. Sin embargo, yo digo que la experien-

cia chicana sirve como el modelo de la utilización del ser humano en la vida nortea, a la vida de los Estados Unidos. Es un modo de sobrevivencia, y en los pachucos, específicamente y principalmente, encontramos el modelo original de los cuarenta, de los primeros jóvenes que se encontraron no en los ranchos del norte o de Sinaloa, sino que se encontraron en la luna, en un país que no resguardaba al campo, que los echaba a los barrios más pobres, a las áreas más marginadas de las ciudades y tuvieron que crear un espacio para ellos mismos.

Zoot Suit comienza con un lema del pachuco, que dice: “Era la fantasía secreta de cada vato [dentro o fuera de la chicanada], ponerse el *zoot suit* y jugar el mito. Más chucote que la chingada. ¡Órale!”.

Cuando se hizo el anuncio de la película, imaginen que Hollywood tenía la expectativa de representar la realidad gloriosa, fantástica del pachuco, como si fuera realmente creación de ese mundo de oro de Hollywood, pero en realidad las raíces verdaderas del pachuquismo están en el barrio de entonces. Uno de los barrios más famosos de Los Ángeles de los años cuarenta era el Barrio de Chávez Ravine. Nuestros pachucos vivían en zonas marginadas, en barrios muy pobres, con caminos de tierra. Chávez Ravine estaba muy pegado al centro de la ciudad, ahí acudían familias trabajadoras y de ahí bajaban a las calles centrales de Los Ángeles, a sólo unas cuantas cuadras, podían ir a pie, se bajaban con sus trajes y se iban andando, pues realmente muy pocos tenían automóviles, iban y gozaban los tiempos de la gran ciudad, creciente. Pero sus casas y el modo de vivir eran muy humildes.

En los años cincuenta Los Dodgers, el equipo de beisbol de Brooklyn, en Nueva York, quiso venir a Los Ángeles. No podían hacerlo si no tenían estadio, eso era parte del acuerdo, así es que la ciudad les prometió construirles un nuevo estadio. Así llegaron a Chávez Ravine a principios de los cincuenta y echaron a las familias de sus casas, a la fuerza realmente, tumbaron las casas y escarbaron, abrieron un foso muy grande y construyeron



➤ Portada del programa de mano de la presentación de *Zoot Suit* en el Winter Garden Theatre, 1979.

hacia al oeste, pasando por el pueblo de El Paso del Norte, así se les pegó el nombre de pachucos a los chicanos que usaban el *zoot suite*, el traje, los tacuches, y llegó hasta la ciudad de Los Ángeles. Cuando los pachucos que vivían en estas pobres casas se iban a los grandes salones para lucirse, ya empiezan a insertarse dentro del modo urbano. Eran hijos de rancheritos del norte de México, que venían de familias que jamás habían conocido la Ciudad de México, que está muy al sur, y al llegar a Los Ángeles conocieron por primera vez lo que es la urbanidad. Los pachucos tomaron el nombre de *shacky* (chozas en inglés), lo hicieron el nombre de sus casas y lo transformaron en *espanglish*.

Luego de la Gran Depresión en los años treinta, los muchachos de los barrios iban a bailar en los grandes salones de Los Ángeles y querían verse al estilo de la moda de esos tiempos, el propio *zoot suit* era un desafío a la pobreza de esos años. Más allá, no había aún un perfil para el mexicano, existía el sombrero campesino, el pantalón y la camisa de mezclilla era la ropa de trabajo, pero realmente vestirse con traje y corbata al estilo italiano, no cabía. Lo que cupo muy suave fue el estilo del *zoot suit*, con la chaqueta grande, que llegaba hasta la punta de los dedos; los tramos, que son los pantalones; las chicas patas, porque si no, no te entran los pantalones, además los gringos son patones, y las chicas patas son lo opuesto; la lisa, que es la camisa; el sombrero con la greña, con culo de pato acá atrás, y los calcos, los zapatos con varias suelas, no sólo para darse más altura sino para usarlos como armas en el pleito. El estereotipo dice que el pachuco pelea con filero, pero no todos. Más bien peleaban a modo de utilizar los puños de las dos manos y los pies, sí hacen boxeo de patadas, al estilo de la calle, y los calcos, los zapatos de varias suelas, ayudaban en ese pleito.

Cuando me convertí en estudiante uni-

versitario descubrí algo importante del teatro clásico, de los griegos —finalmente actuamos en esos grandes anfiteatros—, me llamó la atención que la bota del actor clásico griego también se llamaba *calcus* y se me ocurrió que el calco del pachuco tiene que ver con el *calcus* del actor griego, y eso corresponde muy bien a mi idea, el pachuco era actor en vida, actor en la calle y traía su personalidad y su identidad mientras que se iba.

Las raíces del pachuco están en el fenómeno que salió de la fusión racial que se da en los Estados Unidos, en la música jazz, en la música swing, del modo urbano de Lexington, también de Nueva York, junto con las orquestas grandes.

No sólo los afroamericanos, los angloamericanos también se vestían así pero a ellos no los atacaban, no los echaban a la prisión, porque no eran peligrosos, esos eran *american* y no se les veía como criminales.

A los pachucos la sociedad los consideraba criminales.

A los de la pandilla de la calle 38, los mandaron a la prisión de San Quintín. Son los muchachos que yo alcancé a dramatizar, conocí a casi todos los verdaderos, menos a Henry Leyva que se convierte en Henry Reina en mi obra.

A los pachucos la sociedad los consideraba criminales. A los de la pandilla de la calle 38, los mandaron a la prisión de San Quintín. Son los muchachos que yo alcancé a dramatizar, conocí a casi todos los verdaderos, menos a Henry Leyva que se convierte en Henry Reina en mi obra. Conocí a Ismael Parra, que se hizo Smiley, Tommy Roberts, que era el único anglo, el único gabacho en la banda, había vivido en el Este de Los Ángeles, a Chepper Ruiz, el Chouy en mi obra. Cuando me comisionaron en el centro de *performance* de Los Ángeles para escribir un drama sobre la

el Dodgers Stadium donde está actualmente.

Aunque a muchos mexicanos les gusta el beisbol, y está Fernando Valenzuela, ésta es una herida que jamás se olvidó. Y esa memoria de lo que había sido ese barrio, esa herida fue una de las que pude abrir con *Zoot Suit*. En el mero centro de la ciudad vivían los chicanos en apartamentos de madera, apilados, no era nada glorioso, la humanidad era la de la pobreza. Allí cerca, en el cruce de la *main* estaban los clubes de jazz, adonde iban los pachucos a tomarse su vinito y a escuchar jazz. En el jazz se acostumbraba a cantar y a hacer lo que se llama *scratching*, es una invención en la que los artistas de jazz inventan lenguaje. Los chicanos comenzaron a cantar *scratch* pero en español, lo que era muy interesante, pues los pachucos iban a oír y a disfrutar esta nueva expresión.

El fenómeno del jazz tuvo mucha fuerza en los Estados Unidos y hay algo curioso: entre los pachucos se dio una fusión de valores entre lo latino y lo afroamericano, no sólo en el estilo musical sino también en el estilo de los trajes: el traje del pachuco, el *zoot suit*, provino originalmente de la comunidad afroamericana, comenzó en Nueva York en la calle de Home y se vino por todo el país,

historia de esa ciudad, me dijeron que tenía un límite de sólo doce personas y tuve que concentrar los personajes y escogí a los que consideraba más dramáticos de la pandilla.

Los conocí ya viejos y ya pasaron al otro mundo. De Henry conocí a su familia, a su mamá y sus hermanas. Pero me pasó una cosa asombrosa: la noche que estábamos por estrenar en Broadway —fue algo tremendo ser el primer latino en estrenar allí y es una presión tremenda con esa locura de Nueva York—, yo estaba sin poder dormir. La noche antes de alguna manera me dormí, en el apartamento donde estábamos, y tuve un sueño. Soñé que me conducían a una prisión y sabía que en la sección donde estaban los visitantes, todos estaban vivos, y todos los prisioneros, al otro lado de las rejas y de las ventanas, eran los muertos, y yo fui a ese lugar entre la vida y la muerte, me senté en un asiento y había una puerta, por la que salió Henry Reyna escoltado por un guardia y se sentó directamente enfrente de mí, le vi la cara y se me quedó mirando con unos ojos de fuego, me dio un poquito de miedo porque yo no sabía qué iba a decir, de repente sonrió y me dijo: “*I like that you did with my play*” (“Me gusta lo que hiciste con mi obra”), no era mi obra, era la de él, y esa fue la única respuesta que tuve, y me gustó mucho, ya que los críticos no fueron tan buenos.

Uno como dramaturgo trabaja esos materiales y son cosas que le pertenecen al pueblo, y uno lo toca pero se puede quemar, y gracias al permiso de Henry Leyva, no me quemé.

De no haber sido un organizador, un activista con el Teatro Campesino, nunca hubiera llegado a *Zoot Suit*, los modos de teatralizar esta historia salen del trabajo humilde del Teatro Campesino: el espacio vacío, el estilo brechtiano, el estilo épico de cómo enseñar la historia. Es una continuación natural, una progresión de los puntos estéticos del trabajo con el Teatro Campesino.

Cuando estrenamos *Zoot Suit*, Eddy Olmos no era estrella, se hizo famoso gracias a su talento y a su participación en nuestra obra. La filmación de *Zoot Suit* en el Teatro Acuario tuvimos que hacerla en trece días,

los estudios Universal nos dieron un millón de dólares, usualmente daban de veinte a cincuenta millones, a mí me ofrecieron un millón, ya era un desafío. Era como decirme “a ver si puedes, ¿llegas o no llegas?”, yo no tenía otra, y dije: “Sí, llego”. Y así me convertí en director de Hollywood, con tres cámaras de 35 milímetros.

Utilizamos estética de cine. Yo me había hecho cineasta también en los campos de batalla porque César me dijo que me ocupara de todos los equipos de documentación que

De no haber sido un organizador, un activista con el Teatro Campesino, nunca hubiera llegado a *Zoot Suit*, los modos de teatralizar esta historia salen del trabajo humilde del Teatro Campesino: el espacio vacío, el estilo brechtiano, el estilo épico de cómo enseñar la historia. Es una continuación natural, una progresión de los puntos estéticos del trabajo con el Teatro Campesino.

venían de diferentes ciudades. La primera vez que me eché encima una cámara de 35 milímetros fue en Delano y comencé a estudiar. Y ya en 1969 había hecho nuestro primer trabajo de cine con el Teatro Campesino, que salió en el 70: una película de veinte minutos que era un show de transparencias, basada en el poema épico de Coqui González, y todavía la vendemos, fue un exitazo y algo que formó la identidad mexicana y chicana en los Estados Unidos. Fue una película pequeña, que salió de nuestras bolsas y que tuvo éxito.

Si tú tomas control de tu destino, de tu conciencia y tu identidad, tú puedes llegar a donde quieras y yo no me perdí, todavía estoy en la lucha.

Cuando estaba escribiendo la obra, mi esposa estaba encinta de nuestro hijo Joaquín, yo me había pasado dos semanas y me esta-

ban demandando en Los Ángeles por el guión y mi esposa también porque iba a nacer el niño. Para terminarla trabajé treintidós horas sin dormir, me subí al avión a Los Ángeles a llevar el guión y apenas me había sentado, me entra una llamada de mi esposa que me dice: “Se me quebró el agua”, de nuevo al aeropuerto y para atrás, para San José. Nació Joaquín y sus primeras palabras fueron “*Zoot Suit*”. Él es actor, director y dramaturgo y tiene una obra original sobre Víctor Jara, con la que trata de concientizar a otra generación, también está en la lucha.

En Broadway estuvimos cinco semanas. Antes que nosotros habían estado obras grandes: *West Side Story*, *My Fair Lady*, y después de nosotros una “pequeña obra de gatos” que estuvo dieciocho años. Pero abrimos brecha en Nueva York, donde me di cuenta que el idioma ya no es el inglés sino el español, ya desde aquellos tiempos, y salimos y regresamos a la lucha.

Zoot Suit se presenta hoy en inglés en las escuelas secundarias. Para mí es un regocijo enorme ver a chicanos y chicanas representándose.

Venir ahora a México y estrenar esta obra aquí es tan y más importante que estrenar en Broadway, lo digo con cariño y con confianza.

El final de *Zoot Suit* es épico, como Brecht lo diseña, no tiene final feliz, porque no lo permite esta realidad. La obra contiene tres niveles: el nivel épico, el que tiene que ver con la psicología del hombre, y el mito del pachuco. Como citó antes Luis de Tavira que escribió el crítico alemán Botho Strauss, algo que realmente se me había olvidado, somos el futuro de los Estados Unidos. Finalizo entonces con un dicho que reservo a los jóvenes: “El futuro le pertenece a quien lo puede imaginar”. ○

LUIS VALDEZ. Dramaturgo y cineasta chicano.



2da. Semana Internacional de Teatro para Niños

BAJA CALIFORNIA 2010

del 10 al 17 de abril

**celebrando a los niños
bajacalifornianos**

Informes

Mexicali: (686) 554.2825

Tijuana: (664) 900.6210

Ensenada: (646) 173.4307 y 08

Tecate: (665) 654.1483 y 654.7149

www.icbc.gob.mx



Daniele Finzi Pasca: Teatro de la caricia

FACUNDO PONCE DE LEÓN

Partiendo de una idea de Julie Hamelin, Facundo Ponce de León, autor de este libro, integró una serie de conversaciones en cuya presentación ha intentado mantener el espíritu de los encuentros, las preguntas y respuestas que una y otra vez vuelven sobre las mismas cuestiones de la vida, el teatro y el circo, haciendo de éste: “Un viaje circular. Un intento por espiar en la cocina de un creador. Sea como clown —dice Ponce de León— director, actor o coreógrafo, Daniele es guardián del misterio, no para esconderlo sino para contarlo”. Son historias pequeñas, proezas minúsculas, de guerreros solitarios, de héroes perdedores. Viajó a Calcuta con 18 años y allí lo esperaba toda una arquitectura invisible, que volvió a descubrir en París y que la sigue buscando hoy, porque lo invisible se descubre una y otra vez, arriba o abajo de un escenario.

Ediciones FPH, 2009

Si te interesa conseguir esta obra puedes escribir a:
librodanielefinzi@gmail.com

DEL FRAUDE AL MILAGRO: VISIÓN DE LA HISTORIA EN USIGLI

Bruce Swansey

En estos tiempos donde los festejos del Bicentenario son sólo orpel y celofán, donde son mínimos los espacios que verdaderamente provocan el pensamiento y una postura ante la historia, es necesario visitar los escritos de uno de los hombres que se preocupó por construir una identidad de nación teatral, que se interesó por contener la historia nacional en su dramaturgia con el afán de volverla aprehensible. Para algunos Rodolfo Usigli es el fundador del teatro mexicano, lo cierto, más allá de las simpatías y apatías, son las circunstancias y características en las cuales inicia su creación, porque durante esos años existía la necesidad de definir y construir México. “Rodolfo Usigli estaba consciente de que participaba de esta construcción, o por lo menos así lo proyectaba”, apunta Bruce Swansey, y bajo esa perspectiva escribe *Del fraude al milagro: Visión de la historia en Usigli*.

Swansey plantea: “si la Independencia había activado la memoria, la Revolución la reactivaría buscando en el pasado la legitimación de sus proyectos y transformando la historia en una suerte de espejo en el que confirmar la justicia de su causa y su proyección al futuro”. Usigli no se suma a esa tendencia, él contempla los sucesos que van constituyendo a México de una manera menos optimista, mucho más cotidiana, mucho más endeble. La lectura del libro de Swansey permite seguir la ruta de creación del dramaturgo, abre la posibilidad de ver a un hombre que piensa en el teatro como un medio natural, que acude temeroso al estreno de su obra que sacudirá a la dramaturgia mexicana, que trabaja para un presidente surgido de la misma revolución que cuestiona. Pero el libro no pretende hacer una biografía de Usigli, sino tan sólo una revisión de algunas de sus obras, de las intenciones y los mecanismos implicados en su construcción.

La dramaturgia de Usigli siempre es un referente, su aportación al drama mexicano es fundamental y fundacional, pero también presenta inconsistencias y es esa fragilidad la que provoca la constante lectura y relectura de sus obras. Swansey hace una relectura de Usigli,





reconoce ciertas limitantes, plantea preguntas, ubica la vulnerabilidad de algunos elementos y al hacer todo esto, acerca a Usigli y hace su lectura necesaria.

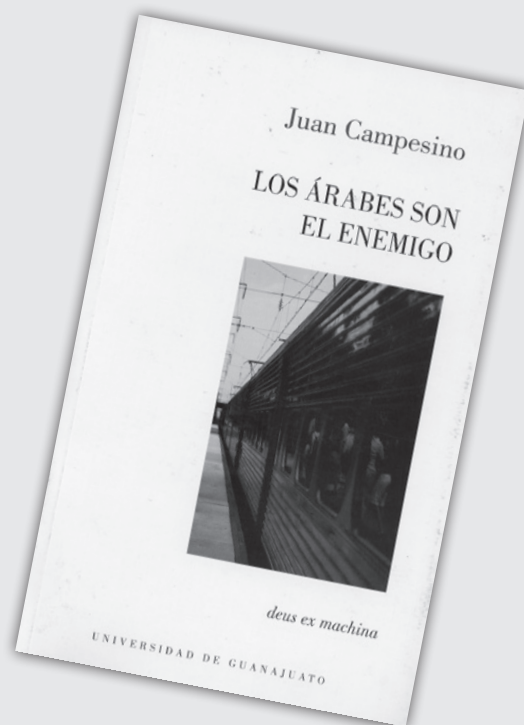
“¿En qué pensaba Usigli cuando encomiaba su facilidad para el diálogo? Seguramente se medía con sus contemporáneos en México, donde lo más falso tanto en el teatro como en el cine siempre fue el diálogo”. Esto se puede leer en esta obra, este tipo de cuestionamientos que, sumados al análisis de las obras, vuelven indispensable la lectura del libro para entender el teatro mexicano y, de paso, entender por qué hay tanto fraude y poco milagro en este bicentenario.

Universidad Autónoma Metropolitana (Margen/Literaria), 2009.

LUIS SANTILLÁN. Dramaturgo, director y monstruo en formación.

DOS TÍTULOS DE EDITORIAL ARTIFICIOS

Bajo el sello de Editorial Artificios, han salido a la luz en 2008 y 2009, respectivamente, la obra ganadora del Premio Nacional de Dramaturgia en 2008, que correspondió a Ignacio Padilla con su divertida e ingeniosa *La teología de los fractales* —coeditada ésta con Conaculta y el Gobierno de Baja California— y *Ciudades imposibles* de Daniel Serrano, título bajo el que se presentan tres obras de las que Sergio Zurita dice en el prólogo: “pues hay aquí tres obras magníficas... tan bien dialogadas y tan bien contadas, que parece que... estaban ahí desde siempre”.



Los árabes son el enemigo

JUAN CAMPESINO

En esta ocasión Juan Campesino ofrece al lector ya no un estudio literario sobre la temática histórica en Jorge Ibargüengoitia, como hizo en su ensayo *La historia como ironía: Ibargüengoitia como historiador* —del que Vicente Leñero ha dicho: “Estoy convencido de que este ensayo es indispensable para seguir a profundidad la literatura de Ibargüengoitia, imprescindible para quienes han leído su obra, tanto como para quienes se aproximen a ella por primera vez”— sino una obra en la que a través de una trama hilvanada con humor y lucidez presenta ciertas preocupaciones de los jóvenes mexicanos de clase media y, sobre todo —como su título anuncia—, el gran temor de nuestro tiempo: el miedo al otro.

Universidad de Guanajuato, 2007

No importa dónde estés...

consulta nuestra

anúnciate en nuestra

CARTELERA NACIONAL DE ARTES ESCÉNICAS

www.pasodegato.com

¡ES GRATIS!

En ella encontrarás una variedad de opciones de teatro, música, danza y actividades para niños en toda la República Mexicana. Además podrás verificar dirección, fechas y horario.

¡SUSCRÍBETE YA!



PASODEGATO

REVISTA MEXICANA DE TEATRO

¡\$200 por un año, 4 números!
(Trimestral)



IOMA

REVISTA MEXICANA DE CINE

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

Informes y suscripciones a los teléfonos: (55) 5688-8756 y 5688-9232,
difusion@pasodegato.com o visita nuestra página: www.pasodegato.com

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.



Premio Internacional de Ensayo Teatral 2010

EL INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES (México),
a través del
Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli,
en coordinación con
ARTEZ Revista de las Artes Escénicas (España)
y PASODEGATO: Revista Mexicana de Teatro,
con el apoyo de la Secretaría de Cultura
del Gobierno de Jalisco

convocan al

PREMIO INTERNACIONAL DE ENSAYO TEATRAL 2010

De acuerdo con las siguientes BASES:

1. Podrán participar escritores residentes en cualquier parte del mundo, con excepción de los trabajadores de las instancias convocantes.
2. El premio consistirá en un pago único de 1,500 euros y la publicación del ensayo ganador simultáneamente en PASODEGATO (Cuadernos de Ensayo) y ARTEZ.*
3. Los trabajos deberán ser escritos originalmente en castellano y tener una extensión de texto y aparato crítico no menor a 60,000 ni mayor a 90,000 caracteres (incluyendo espacios). Los textos se presentarán en archivo digital de Word, escritos a doble espacio (letra Arial de 12 puntos).
4. Los ensayos deberán ser estrictamente inéditos (ya sea en soporte impreso o electrónico), no podrán haber sido divulgados parcialmente ni tampoco contar con compromisos editoriales previos. El tema del ensayo será libre, siempre y cuando tenga un planteamiento teórico que contribuya a una reflexión sobre la escena contemporánea.

* El premio ya incluye el pago de derechos por la publicación del ensayo tanto en la edición española como mexicana.

5. Los trabajos deberán enviarse como documento adjunto (*attachment*) sin firma, vía correo electrónico, con un mensaje en cuyo cuerpo se incluirán los datos completos del autor (nombre, nacionalidad, dirección postal y número telefónico), a: premioensayoteatral@gmail.com

6. La fecha límite para la recepción de trabajos será el 31 de julio de 2010. El concurso queda abierto desde la publicación de la presente convocatoria.

7. El jurado dictaminador estará integrado por especialistas de reconocida trayectoria en el ámbito iberoamericano.

8. Es facultad del jurado descalificar cualquier trabajo que no presente las características exigidas por la presente convocatoria, así como resolver cualquier caso no previsto en la misma. El fallo será inapelable.

9. El resultado será anunciado durante la Feria del Libro Teatral 2010 de la Ciudad de México y publicado, a partir del 1º de octubre de 2010, en las páginas electrónicas del Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU: www.cenart.gob.mx/centros/citru/index.htm), ARTEZ (www.artezblai.com) y PASODEGATO (www.pasodegato.com). Los organizadores establecerán contacto con el autor del ensayo premiado.

10. La entrega del Premio se hará en el contexto de la Muestra Nacional de Teatro de México, a celebrarse en Guadalajara, México en noviembre de 2010. Los convocantes, en colaboración con los organizadores de la MNT, cubrirán los gastos de traslado y estancia del ganador.

La participación en el concurso implica la aceptación de estas bases.

Para mayor información: premioensayoteatral@gmail.com

CONACULTA

Instituto
Nacional de
Bellas Artes

PASODEGATO
REVISTA MEXICANA DE TEATRO

CITRU

SECRETARÍA DE
CULTURA
GOBIERNO DE JALISCO

Festival Universitario de la Cultura

La UAS por una cultura de la paz

5-23 de Mayo / 2010

A todo lo largo y ancho del suelo sinaloense

CANTO NUEVO / TROVA / JAZZ /
BANDA REGIONAL / MÚSICA CLÁSICA /
BAILES DE SALÓN / MÚSICA
HUASTECA / CANTO NUEVO / TROVA
/ JAZZ / BANDA REGIONAL / MÚSICA
CLÁSICA / BAILES DE SALÓN /
MÚSICA HUASTECA / CANTO NUEVO
/ TROVA / JAZZ / BANDA REGIONAL /
MÚSICA CLÁSICA / BAILES DE SALÓN
/ MÚSICA HUASTECA / CANTO NUEVO
/ TROVA / JAZZ / BANDA REGIONAL /
MÚSICA CLÁSICA / BAILES DE SALÓN
/ MÚSICA HUASTECA / CANTO
NUEVO / TROVA / JAZZ / BANDA
REGIONAL / MÚSICA CLÁSICA /
TEATRO GUIÑOL / PANTOMIMA /
TEATRO DE CALLE / PERFORMANCE /
TEATRO GUIÑOL / PANTOMIMA /
TEATRO DE CALLE / PERFORMANCE /
TEATRO GUIÑOL / PANTOMIMA /
TEATRO DE CALLE / PERFORMANCE /
TEATRO GUIÑOL / PANTOMIMA /
TEATRO DE CALLE / PERFORMANCE /
TEATRO GUIÑOL / PANTOMIMA /
TEATRO DE CALLE / PERFORMANCE /
EXPOSICIONES / PRESENTACIONES
DE LIBROS / LECTURAS DE POESÍA /
CONFERENCIAS / TALLERES /
EXPOSICIONES / PRESENTACIONES
DE LIBROS / LECTURAS DE POESÍA /
DANZA FOLKLÓRICA / RITMOS
CARIBEÑOS / DANZA
CONTEMPORÁNEA / BAILES
INTERNACIONALES / DANZA
FOLKLÓRICA / RITMOS CARIBEÑOS /
DANZA CONTEMPORÁNEA / BAILES
INTERNACIONALES / DANZA
FOLKLÓRICA / RITMOS CARIBEÑOS /
DANZA CONTEMPORÁNEA / BAILES
INTERNACIONALES / DANZA
FOLKLÓRICA / RITMOS CARIBEÑOS /
DANZA CONTEMPORÁNEA / BAILES

Dirección General de Extensión de la Cultura

Teófilo Noris 517 Nte. Col. Centro C.P. 80000, Culiacán, Sinaloa.

Telfax. (667)716 62 73 / 715 21 11 / 723 25 21

cgecs@uas.uasnet.mx

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE SINALOA



VISIÓN
2013

COMPAÑÍA ESTATAL DE TEATRO DE PUEBLA

Talentos poblanos en escena



por siete puestas en escena

Fuente Ovejuna - El Burgues Gentil Hombre - Las Troyanas - Romeo y Julieta - Las Brujas de Salem
Manga de Clavo - La creación del Mundo y la Primera Culpa del Hombre

Directores: José Solé, Alejandro Bichir, José Caballero, Martín Acosta



SECRETARÍA DE
CULTURA



Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes