

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

**PARADIGMAS DEL TEATRO ACTUAL
(MÉXICO D.F. 2007)**

TESINA QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN

LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

PRESENTA:

DIANA PINEDO ORTEGA

ASESOR:

DR. ALEJANDRO ORTIZ BULLE-GOYRI

MÉXICO, D.F., CIUDAD UNIVERSITARIA 2008.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

PREFACIO.

Finalizar este trabajo no fue únicamente la elaboración de un trabajo termina para demostrar procesos teóricos y/o mentales o un requisito o trámite. Para mí, éste fue un proceso largo, impresionantemente constante, difícil pero enriquecedor que pasó por muchos lados de mi ser, hasta los más inimaginables. He logrado ver las realidades del teatro y nuevamente pensarme en él. Tengo plena confianza que este es el punto de partida para muchas cosas buenas que están despegando. Estas páginas son símbolo de mi capacidad para llegar al final de las cosas, un final que abre las puertas al siempre infinito principio...

DIANA PINEDO ORTEGA

MAYO DEL 2008

DEDICATORIA:

Un día, la vida; hoy, el llegar hasta aquí. Sin presiones, con todo el amor y toda la paciencia, continúan creyendo en mí, **papá, mamá, LOS AMO.**

A mi tía Minerva, por su siempre interés en mis procesos, por verme como me ve y porque ella sí presionó.

GRACIAS:

Al Dr. Alejandro Ortiz Bulle-Goiry, por estar a mi lado, después de tres proyectos fallidos y por acompañarme hasta el final en este.

A Marco, por su cariño, su comprensión, sus ánimos, su confianza, su interés, por consentirme y alentarme, por recordarme los sueños que a veces olvido, por los momentos juntos, por ser, por estar...

A Pablo Sierra, por su compañía y sus siempre palabras sabias que saben darme ánimo hasta en los momentos más complicados y porque ya cuando de plano no hay solución, sí hay sonrisas.

A los sinodales por su tiempo sus comentarios y su valiosísima orientación.

A Ricardo Díaz, Richard Viqueira, Alberto Villareal Díaz y Boris Schoemann, gracias por su disposición, tanto su trabajo como cada palabra arrojaron luz para llegar a la meta.

Porque en la facultad, con mis maestros y los retos, me transformé en ser humano, porque sin teatro nunca hubiera salido del caparazón, porque me ha echo ser quien soy y porque sigue moviendo cada parte de mi ser.

En su clase aprendí muchas cosas de mí y del teatro que no hubiera podido ver y que me han marcado, sus palabras siempre están presentes, gracias maestro Rodolfo Valencia.

A Karla Galindo porque siempre tuvo interés en este trabajo. ¡Karla, lo terminé!

A todos los que no dejaron de creer que este día llegaría y que con sus miradas y palabras me lo hacían saber.

Y un abrazo especial para ti que me acompañas en el cierre de este ciclo, MIL GRACIAS...

ÍNDICE

ÍNDICE.....	1
INTRODUCCIÓN.....	2
CAPÍTULO 1 PANORAMA DE LOS NOVENTA.....	10
CAPÍTULO 2 ELEMENTOS DEL TEATRO ACTUAL.....	18
2.1. No historia. No texto.....	21
2.2. Actor, personajes.....	25
2.3. Cambio de espacio, que resultan en otra relación con el espectador.....	27
2.4. Fragmentación, discontinuidad; deconstrucción.....	29
2.5. Interdisciplina	32
2.6. La recepción.....	34
CAPÍTULO 3 ANÁLISIS DE CUATRO PROPUESTAS ESCÉNICAS DEL 2007 EN MÉXICO D.F.....	39
3.1. <i>En la soledad de los campos de algodón</i>	42
• En diálogo con Ricardo Díaz.....	47
3.2. <i>Vencer al sensei turbo</i>	51
• En diálogo con Richard Viqueira.....	55
3.3. <i>Ensayo sobre la inmovilidad</i>	58
• En diálogo con Alberto Villareal Díaz.....	62
3.4. <i>Los endebles</i>	66
• En diálogo con Boris Schoemann.....	70
CONCLUSIONES.....	73
ANEXO 1 ENTREVISTAS.....	80
• Cuestionario entrevistas.....	81
• Entrevista con Ricardo Díaz.....	82
• Entrevista con Richard Viqueira.....	92
• Entrevista con Alberto Villareal Díaz.....	95
• Entrevista con Boris Schoemann.....	107
ANEXO 2 IMÁGENES Y PROGRAMAS DE MANO.....	109
BIBLIOGRAFÍA.....	121

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo tiene la finalidad de reflexionar sobre los elementos escénicos del teatro actual en la ciudad de México (2007), tomando como puntos de referencia los paradigmas sobre los cuales se piensa y construye el teatro en nuestra ciudad. La primera cuestión que se presenta es determinar el tipo de teatro al que me estoy refiriendo (considerando la abundancia de tipos de teatro en una urbe como el D.F), la segunda es determinar el uso del adjetivo actual, y la tercera a qué me refiero con paradigmas.

“ACTUAL *adj.* Presente, contemporáneo: *las costumbres actuales.* // Que existe en el tiempo presente: *moda actual.*”¹ Basándome en la anterior definición tomaré la palabra actual para nombrar aquello que está sucediendo hoy por hoy, en el teatro de la ciudad de México. Actual para separar las puestas en escena del 2007 de las de la década anterior. De este modo no me referiré al teatro actual como aquel que contiene ciertas características consideradas contemporáneas o presentes sino para delimitar un espacio de tiempo (el 2007), *actual* como sinónimo de hoy.

Al hablar de la cartelera de la ciudad me baso en la revista “Tiempo libre” que contiene sin lugar a dudas, la mayor cartelera cultural de la ciudad (en su amplitud y versatilidad ya que intenta abordar todas las gamas culturales), y por lo tanto de teatro. En cuanto a los tipos localizados en dicha fuente podemos encontrar un mayor número de puestas en escena realizadas

¹ García Pelayo y Gross, Ramón, *Pequeño Larousse ilustrado*, décimo octava edición, México, Larousse, 1994. P.19

con un considerable presupuesto y con personalidades renombradas en el ámbito; sin embargo hay de todo y para todo gusto, con todo tipo de temáticas, personalidades y géneros, mismas que están financiadas por diferentes instituciones culturales de estado (CONACULTA, FONCA), casas de cultura, instituciones de enseñanza (UNAM, UAM), grandes casa productoras (OCESA, TELMEX), por mencionar algunos ejemplos. Al abordar los tipos de teatro, podríamos entrar en una interminable discusión y análisis para llegar a una clasificación de tipos de teatro (como puesta en escena), ya que como menciona Domingo Adame, el teatro depende de quienes lo hacen desde el lugar en donde se hace.

Por ser el teatro una expresión de una cultura productora de signos, su diversidad es evidente. El concepto designa gran variedad de prácticas escénicas que se realizan en lugares determinados, con fines específicos y para espectadores por ellas convocados.²

No busco establecer una clasificación ya que es un tema amplio y puede dispersarme del objeto de estudio. Pero para establecer el tipo de teatro del que me interesa hablar, me centraré en un elemento que puede diferenciarlos sin encasillarlos completamente. De las diferentes gamas de teatro que podemos encontrar en el D.F, así como en los diferentes círculos teatrales, el elemento que considero, marca sus particulares circunstancias de concepción, estilo y recepción, será el *objetivo* que cada una conlleva al ser concebida. Aquello a lo que interesa llegar con la puesta en escena, su finalidad y la inquietud que movió a su concepción hasta llegar a temporada. No es lo mismo montar una obra divertida para llenar salas con la presencia de rostros

² Adame, Domingo, *Teatro y teatralidades en México Siglo XX*, Ediciones AMIT/ UV, México, 2004. p.15

televisivos de moda que lo garanticen, que montar una obra con el objetivo de defender una causa excluida; cada uno de estos ejemplos se realizarán de maneras diferentes en todos sus componentes para responder a una particular necesidad considerando también que el público que acude a una u otra sala, busca diferentes cosas como espectador (de acuerdo a sus particularidades como ser humano), al elegir una sobre otra, deviniendo en consecuencia, también, en tipos de público que:

Dada su heterogeneidad, sus percepciones de la obra serán múltiples y diversas. Con el capital cultural y biológico (emocional, moral, histórico, socioeconómico, moral³, psíquico, fisiológico etc.) desde el cual percibe la obra, el espectador real participa en la construcción de la teatralidad.⁴

Son diferentes también, una obra que pretende introducir a jóvenes estudiantes en los elementos constitutivos del teatro y que como tal se presenta más como un ejercicio dirigido por profesionales para amateurs, que otra que tiene como objetivo experimentar en el lenguaje teatral para dialogar con un espectador durante una experiencia única e irrepetible, hecha por interesados creadores del escenario que dedican su labor profesional a ello. A este último teatro es al que me referiré, a aquel diálogo que pretenden entablar personas interesadas en transmitir y compartir una experiencia estética (y como tal fuera de lo cotidiano), con otro ser humano y que como consecuencia de este convivio se establece una forma de relación, exploración y reflexión acerca de la realidad común.

³ *Sic.*

⁴ Jiménez López, Lucina, *Teatro y públicos, el lado oscuro de la sala*, Col. Escenología, México, 2000, p. 127.

Regresando al tema de la delimitación espacio-temporal entre el hoy y el ayer y al interesarnos en establecer una diferencia en cuanto a procesos de lenguaje del teatro en la ciudad, es donde entra el tercer elemento a determinar: el paradigma.

Adam Smith define al paradigma como "un conjunto compartido de suposiciones. Es la manera como percibimos el mundo: Agua para el pez. El paradigma nos explica el mundo y nos ayuda a predecir su comportamiento".⁵ Si utilizamos la palabra paradigma como sinónimo de ejemplo, modelo o regla, esta palabra nos remitirá también a un conjunto de tendencias; paradigma será aquella "verdad" inherente a una manera de llevar a cabo algo, desarrollada o aceptada, tal vez implícitamente, y en este caso, una "verdad" inherente al lenguaje teatral la cual será aceptada como un hecho en el horizonte de nuestra visión. El concepto de paradigma y su cambio de uno a otro, está ligado directamente a la manera en que interpretamos la realidad. Entonces los cambios que aquí planteo forman parte de nuestro modo de interpretar lo que nos rodea, nuestra visión actual de la realidad mediante nuestra relación con ella, y por lo tanto nuestra forma de hacer e interpretar el teatro de hoy.

Durante el proceso de investigación y basándome en los textos de Rodolfo Obregón⁶, José Ramón Alcántara⁷ y Alfonso del Toro⁸ (entre otros), planteo seis elementos localizados en el teatro actual a los que llamo

⁵<http://es.wikipedia.org/wiki/Paradigma/> 2007-07-02

⁶ Obregón, Rodolfo, *Utopías aplazadas*, México, CONACULTA, 2003.

⁷ Alcántara Mejía, José Ramón, *Teatralidad y cultura, hacia una estética de la representación*, México, Universidad Iberoamericana, 2002.

⁸ Toro, Alfonso del (ed.), *Estrategias posmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual. Hibridez-Medialidad- Cuerpo*, Madrid- Frankfurt, Ediciones Herausgeber, 2004.

paradigmas; dichos elementos nacen de la base de dos paradigmas primordiales del teatro actual:

1) La representación ya no es el centro del hecho teatral sino la manera en que ocurren los hechos durante la puesta en escena. Paulatinamente se abandona la idea de representación (de la realidad) para centrarnos el hecho teatral; dejando de lado la representación, la atención está en la manera en que se alude a aquello que no es real, aquello que no forma parte de la realidad cotidiana y palpable. El teatro visto ya *no* como la representación de algo sino como una *experiencia*.

2) La clara diferencia entre literatura dramática, frente al espectáculo teatral, al teatro como lenguaje escénico. Entonces, teatro será aquello vivo que ocurre en un escenario y no la obra escrita entendida como texto o literatura dramática. Pasamos de la historia que se cuenta al cómo se cuenta, a la teatralidad o espectáculo en sí. La frontera entre las dos premisas es notablemente delgada y quizá se puede apreciar mejor si mantenemos presente el cambio de la *representación* al hecho escénico como *experiencia sensible*; y de la *fábula* al *espectáculo*.

Entonces, basaré mi hipótesis en estos dos grandes paradigmas sobre los cuales localizo seis elementos en el teatro actual, que hipotéticamente, se mantienen presentes en los espectáculos escénicos del teatro al que nos referimos.

- 1.-No historia. No texto
- 2.-Actor, personajes
- 3.-Cambio de espacio, que resultan en otra relación con el espectador
- 4.-Fragmentación, discontinuidad; deconstrucción

5.-Interdisciplina

6.-La recepción

Expongo el primer capítulo como una introducción a manera de marco referencial. En él abordo de manera global las características del teatro de 1990 localizando cuatro grandes paradigmas para establecer una relación comparativa con el teatro del 2007. En el segundo capítulo hablaré de los seis elementos del teatro actual, también de manera comparativa, desde el cómo se veían hasta el cómo se han transformado para, que finalmente sean aplicados en el análisis de las puestas en escena que ocupan el tercer capítulo. Antes hablar sobre el sentido de éste cabe abrir un paréntesis.

¿Por qué hablar de paradigmas en el teatro actual? En mi proceso en la carrera de literatura dramática y teatro, me encontré con la fortuna de ser formada bajo la libertad de cátedra. Esta riqueza tuvo sus pequeños contratiempos, como enfrentarme a una larga crisis para elegir una rama del quehacer teatral y luego el tipo de teatro que pensaba y con el cual congeniaba pues me encontré con prácticas que en los libros, en los comentarios de pasillo y de manera intuitiva parecían formar parte del pasado frente a otras manifestaciones que en mi lectura de aquellos días parecían ambiguas y que abrían espacio a muchas preguntas. Las diferentes visiones de mis profesores y sobre todo el último año de formación, me colocó en una posición de espectador reflexivo ante diferentes puestas en escena por la necesidad de buscarme y encontrarme en algún lado. Después de un proceso largo y confuso para cerrar el ciclo de mi licenciatura, pude exponer la siguiente pregunta a mi asesor: ¿qué se está haciendo en el teatro hoy en día? Misma que da paso a muchas que viene de la mano: ¿a qué hemos llegado y hacia dónde vamos? Si

los hacedores del teatro han jugado con la fragmentación total ¿no raya esto en un sin sabor/vacío para el espectador? ¿qué tipo de espectadores están preparados y atentos a este hecho? ¿cómo es recibido y qué nos aporta? ¿está presente el valor del teatro como expresión humana? ¿cuál es este valor? En mi caso como espectador ¿esto es lo que prefiero ver? y en mi papel como persona de teatro ¿dónde estoy ubicada...? ¿cuáles son los paradigmas del teatro actual?

Estas son las preguntas que mueven la presente investigación y para relacionarla directamente con el acontecimiento teatral de la escena mexicana del 2007, en el tercer capítulo me propuse trabajar con cuatro obras que, de alguna manera, puedan plasmar una generalidad para el análisis del lenguaje usado en dichas propuestas, enfrentándolas a los elementos sugeridos y cómo es que han cambiado la idea de ver y hacer teatro en la actualidad.

El criterio de selección de las obras pasó por diversos niveles. El primero fue buscar dentro del tipo de teatro sobre el que me interesaba trabajar.⁹ A continuación, la elección estuvo basada en encontrar los seis elementos mencionados; el resultado de este segundo paso fue (en cantidad), bajo, pocas obras los usaban, sin embargo tras esta dificultad se abría una importante ventana. ¿Por qué no los encontraba? ¿Cuáles eran los paradigmas entonces? ¿Con qué elementos se trabajaba? El tercer nivel fue elegir las obras en cuanto a mí me movían, sobre la manera en que me hablaban y mi relación con ellas, a esto se agregó el tiempo en cartelera y la cantidad de espectadores así como su reacción ante las obras. El último nivel fue localizar qué elementos

⁹ Ver introducción. p. 4

del teatro actual encontraba en ellas y cómo eran utilizados para enfrentar la selección final a las preguntas que originaron la investigación.

Tomando en cuenta las anteriores referencias e inquietudes y bajo el mencionado esquema de trabajo se desarrolló esta tesina. Considero importante resaltar que mis reflexiones y conclusiones suceden en mayor medida en un nivel sensible de observación-interpretación basada en diferentes autores así como en diferentes revistas de investigación sobre las manifestaciones teatrales de nuestro país en la actualidad, más que basarme en una(s) teoría(s) o teórico(s) que conceptualice y unifique todos términos utilizados. Mi reflexión está encausada a comprender los elementos actuales de la puesta en escena y su razón de ser considerando que responden a cambios de cosmovisión.

CAPÍTULO 1

PANORAMA DE LOS NOVENTAS

Al hablar de paradigmas actuales no podemos dejar de lado la implicación de un cambio, siendo necesario hablar (aunque someramente), sobre aquello que ha cambiado y el momento en que localizamos la transición del lenguaje escénico. Es decir, en dónde se encontraban las propuestas dramatúrgicas, pasando por las temáticas que inquietaban a los creadores para llegar a los lenguajes. Partamos de la idea que se tenía del teatro en el siglo XX.

El teatro, entendido como representación de dramas sobre sucesos de la vida real, tuvo como base la palabra por encima del espectáculo que sólo servía para soportar el texto. Esta relación fue cambiando en la medida que los autores se fueron alejando del realismo y los directores, con una concepción más visual del teatro, se convirtieron en responsables de la creación teatral.¹

En nuestra ciudad, como en cada sociedad, hemos desarrollado un teatro que va de la mano con nuestras particulares circunstancias; una tradición teatral que se ha desarrollado con las necesidades de cada época y a nuestro ritmo hasta llegar al teatro que hoy podemos ver en temporadas. Hace falta echar una mirada a las carteleras y asistir como espectador a un regular número de obras para darnos cuenta que la escena del 2007 deambula entre lo que podemos llamar un teatro “tradicional” o, como lo ha llamado Armando Partida

¹Adame, Domingo, *Teatros y teatralidades en México siglo XX*, Ediciones AMIT, México, 2004. p. 51

“de estructura aristotélica”² (historia, situaciones, personajes), hasta un teatro de juego explícito con el lenguaje que lo conforma y el espectador que es partícipe, introduciéndonos en un diálogo con la reconstrucción o fragmentación tanto de discursos, imágenes y temáticas que en muchas ocasiones es difícil de comprender, situándonos en un momento de ambigüedad que podemos considerar como una transición y/o búsqueda en cuanto al lenguaje del teatro, obras que exigen de la participación de espectadores dispuestos a esforzarse por establecer el diálogo.

Hablar del teatro de los noventa es encontrarnos con un teatro pródigo, en su expresión escrita, en donde la figura del director escénico es predominante. Al seguir la evolución de los directores y las puestas en escena de esta década podemos notar el interés sobre la importancia temática, considerando el hecho de encontrarnos con un teatro de *Interpretación/Proyección* como lo ha llamado Elka Fediuk.

El teatro de **interpretación** puede fundarse en el principio de **traducción literal**, y se orientará a un **proceso deductivo** (traducción del lenguaje literario al lenguaje escénico), puede tomar una ruta de **traducción crítica** y establece una dialéctica entre la “obra” (texto escrito) y el “espectáculo”, tomando un cariz ideológico y puede adquirir la ruta de **versión libre**, utilizando la obra (texto escrito) como “materia prima” para una creación independiente de la cual el director de escena será el autor/creador.³

Ubicando esta cualidad durante la década de los noventa, (sin dejar de considerar que la semilla de la evolución ya existía en ejemplos aislados y tal

² Partida Tayzan, Armando, *Escena Mexicana de los Noventas*, CONACULTA/ FONCA/ INBA/ CITRU, México, 2003.

³ Fediuk Elka, Teatro y conocimiento, En: *Revista Mexicana de investigación teatral*. Num. 2 Julio-Diciembre 2002. p. 56

vez relegados), el primer paradigma entonces será que las puestas en escena han dejado atrás la ilustración del texto dramático, en donde el discurso contenido en un texto por parte del dramaturgo era lo sustancial, para pasar a la interpretación y propuesta del director, tomando como punto de partida el texto sobre el cual se escribe *otra* partitura, la escénica, con la presencia viva y también creadora del actor y todos los creativos relacionados, encaminados a mantener un discurso global.

Ya que hablar del teatro es hablar de la realidad que nos rodea y la sociedad en que nos desarrollamos, yendo estas siempre de la mano, ubicamos el segundo paradigma en las temáticas que, ya fuera por la boca del dramaturgo o por una lectura posterior del director, tomaban el primer plano dentro de un todo teatral para trabajar con variados lenguajes con los que se experimenta y las propuestas estéticas e ideologías de cada director. Grandes escenografías (en producciones con presupuesto, generalmente apoyadas por instituciones de estado), vestuarios, luz, sonido, actores y difusión, son el complemento de puestas en escena en las que predominan temáticas de actualidad pasando desde los temas de parejas, conflictos familiares, situaciones cotidianas y personajes históricos hasta abiertas críticas a conflictos políticos y sociales.

En cuanto a las puestas en escena de este periodo, se han clasificado en diferentes estudios⁴ por directores que imprimen su sello personal y su propuesta estética a través del seguimiento de su producción en un lapso de

⁴ Partida Tayzan, Armando, *Escena Mexicana de los Noventa*, México, CONACULTA/ FONCA/ INBA/ CITRU, 2003.
Adame Domingo, *Teatros y teatralidades en México siglo XX*, México, Ediciones AMIT, 2004.

tiempo. Se habla del teatro por medio de sus creadores (resultando imposible no hacerlo). Los que a su vez, se ven inminentemente influenciados por su entorno: procedencia, generación, intereses particulares y formación, así como el público al que van dirigidos dependiendo del objetivo final de cada puesta en escena relacionado directamente con los apoyos (presupuesto), con los que han contado para su desarrollo profesional. Encontramos en 1990 una década de abundante material dramático (primordialmente), así como de producciones y puestas en escena que marcan más ampliamente la existencia de una escena nacional, acentuando su existir y sus particularidades; radicando en esto, la mayor importancia en cuanto a dicha producción, o el tercer paradigma. La importancia de la figura del director de escena, responsable de experimentar y proponer, encaminar y plantear el discurso en la escenificación global, el cuarto paradigma en donde podemos mencionar algunas importantes figuras que han aportado sus reflexiones y trabajos al teatro nacional.

Tavira, discípulo de Héctor Mendoza, forma parte junto con Ludwik Margules y Julio castillo de la generación de directores que, influida por la renovación escénica planteada por "Poesía en Voz Alta" y por los creadores europeos que proclamaban despojarse del predominio del texto, se suman a la renovación que para nuestro teatro significó la era de la puesta en escena.⁵

Los mencionados directores ya encausan su trabajo hacia diferentes elementos de la puesta en escena modificando la idea de teatro predominante de principios del siglo XX. Sin embargo no encontramos una ruptura en cuanto a los lenguajes escénicos sino una tenue constante de obras con estructura aristotélica, (en donde aún la anécdota es un componente imprescindible), de

⁵ Adame, Domingo, op. cit. (2004), p. 197

temáticas particulares del momento histórico y un gran desarrollo en cuanto a los directores de escena que plasman su búsqueda en la limpieza de los componentes de la puesta en escena, para dirigir *otro* discurso, otorgando un especial valor a los textos dramáticos y poniendo el acento en el componente escénico de su preferencia para volverlo *el* objeto de la acción dramática en cada uno de sus casos.

En el siglo XX [...], el espectáculo fue objeto de múltiples experimentos con el espacio, el tiempo, el movimiento, el actor, el espectador, la realidad y el juego entre otros. Los creadores escénicos elaboraron diversas estrategias de teatralidad que convergieron en la necesidad de destruir la representación como "doble" de la realidad. [...] Pero, ante todo, la teatralidad del siglo pasado estuvo marcada por la presencia de la escenotécnica y la función protagónica del director de escena.⁶

Es hasta 1995 con lo que Armando Partida llama "la generación del desconcierto" y con Martín Acosta y Luis Mario Moncada (entre otros como Alejandro Ainslie y Jaime Chabaud), que la escena mexicana deja ver más claramente un proceso de transición.

Su fructífera labor la iniciaron con *ExhiVisión* (teatro arena, 1993), de Luis Mario Moncada, posiblemente la primera muestra integral de una teatralidad posmoderna, a partir de una escritura dramática de una generación formada visualmente a través de la electrónica y con lo cual de estableció la ruptura definitiva con la narración Aristotélica. Pero no sólo como forma de narrar dramática y escénicamente, sino como otra forma de percibir la vida, de la aprehensión de la realidad.⁷

Es en la búsqueda, primordialmente, de Moncada y Acosta, en donde localizamos los inicios de un teatro mexicano que rompe con la estructura de narración lineal para dar paso a otros modelos y lenguajes, tanto en la

⁶ *ídem.* p.20

⁷ Partida Tayzán, Armando. *Op.cit.* p. 74

dramaturgia como en la puesta en escena, iniciando también a los espectadores en una cultura de los discursos escénicos fraccionados, la intertextualidad, la multidisciplinaridad y diferentes recursos tecnológicos que no habían estado presentes; el comienzo de trabajos que dejan la puerta abierta a juegos escénicos en donde los textos (en tanto historias), quedan relegados a un segundo lugar y donde las anécdotas casi desaparecen para centrarse, en primera instancia en los discursos globales (o ilusoria falta de ellos), de cuadros e imágenes fraccionadas que el espectador es responsable de hilar (en el mejor de los casos); y en la segunda instancia, a propuestas mucho más “radicales” que en conjunto no cierran sino que dejan al espectador el trabajo de una lectura totalmente personal en donde éste es libre de elegir hacerla o no. Los espacios se enriquecen dejándolos fluir también fuera del teatro como edificio, con dispositivos escénicos magníficos, en otros casos predominando el minimalismo de medios y elementos, para finalmente centrar la atención en el trabajo del actor y su relación con el espectador.

A comienzos del nuevo siglo, las puestas en escena se diversifican y lo que anteriormente se había sugerido o recibido como propuestas “fallidas” (en su cualidad de diferentes), viene a ser una constante con un mayor número de obras en cartelera, entrando abiertamente al panorama elementos como: la deconstrucción, (tanto escénica como lingüística), discontinuidad, collage, performances, intertextos, entre otros, salpicados en composiciones escénicas que se aprecian en las puestas en escena del 2000 en adelante y que se han clasificados como elementos de un teatro posmoderno.

Ahora bien, esta forma de concebir el teatro no es particular de los años noventa. Desde 1960 ya estaban presentes en todo el mundo diferentes movimientos de transformación radical por grandes creadores e importantes proyectos complejos que manejaban la reconstrucción y las estructuras abiertas. Como ejemplos podemos nombrar a Tadeusz Kanor quien proponía que el drama existía hasta el momento en que ocurría el espectáculo teatral en el que se podía romper con la lógica del texto para abordar, desde la teatralidad, otros caminos para mirar la realidad. Heiner Mûller introduce la fragmentación desde la literatura dramática con textos en donde el hilo del diálogo se rompe para dejar camino a la libre asociación e interpretación.⁸

Pero en México, a partir de *ExhiVisión*, encontramos la brecha entre un teatro "tradicional" y un teatro "actual", o lo que otros autores llaman teatro posmoderno, adjetivo que puede usarse también para denominar todas las corrientes vigentes que no se rigen por modelos exactos, siendo sí, el requisito indispensable (tal vez implícitamente), la apertura, la reconstrucción o "destrucción" de los elementos anteriormente definidos como componentes de la puesta en escena.

Entenderemos la condición posmoderna como lo que ha venido tras el fracaso de la modernidad, como el abandono de los absolutos y los metarelatos, "Jean Francois Lyotard definió "la condición posmoderna" como el fin de los grandes relatos explicativos y legitimadores."⁹ Una condición en la que nos situamos frente a la realidad como individuos ante posibilidades, en aleatoriedad, en donde los relativos abundan y todo depende de las

⁸ Adame, Domingo, *op.cit.* (2004), p.59.

⁹ Villoro Luis, Filosofía para el fin de una época, *Revista Nexos*, Mayo del 1993. p. 46

circunstancias. Esta condición es la que nos permite hoy ver al teatro de diferente manera y la que encontraremos constantemente en este trabajo como característica de la actualidad.¹⁰

Puntualicemos lo que entenderemos como teatro "tradicional" en comparación con el teatro "actual". Llamaremos teatro "tradicional" a aquel que va a reinterpretar un texto dramático y que arrojará finalmente un discurso global apoyado por los elementos de la puesta en escena, y que para la construcción del drama se apoya en historias que representan fragmentos finitos de una realidad infinita, aquel que de alguna manera, mantiene al espectador alejado, un poco como testigo "mudo" de los hechos, en el mayor de los casos con una relación espacial frontal, pero al que se le envía la cantidad suficiente de información para que logre leer el discurso del director (encargado de la reinterpretación del texto dramático). En comparación con dicho teatro "tradicional" estaría entonces el que llamaremos teatro "actual", el que se arriesga a que el espectador no "entienda" o no pueda trasladar a fábula concreta lo que ha visto, el que propone con la ayuda de fragmentos, el que juega con los niveles de discurso y que deja la interpretación abierta como trabajo intransferible del espectador. Dichas características son vistas como herencia de la posmodernidad y aunque para la historia ésta cosmovisión se ha ido, también para muchos continúa marcándonos.

¹⁰ La anterior definición es una apropiación sobre diferentes definiciones y características de la posmodernidad que ha sido tratado profunda y específicamente ya por varios reconocidos autores como Jean-Francois Lytard, Fredric Jamerson, Alfonso del Toro, Luis Villoro. Por eso el hecho de utilizar el adjetivo actual (en su mayoría), y no posmoderno.

CAPÍTULO 2

ELEMENTOS DEL TEATRO ACTUAL

Al día de hoy ya no causa revuelo el decir que el texto dramático es diferente al teatro como puesta en escena, ya que se mueven en dos planos de lenguaje diferente; la literatura dramática mantiene su nivel discursivo en el lenguaje de las letras, y la puesta en escena se manifiesta con el lenguaje teatral, mismo que se basa en componentes múltiples y simultáneos en donde intervienen todos los sentidos, tanto al ser transmitido y creado como en su recepción.

Ya en la mitad de la década de los ochenta Eugenio Barba afirmaba que “{la} distinción entre un teatro basada en un texto escrito o en todo caso compuesto preliminarmente y utilizado como matiz de puesta en escena, y un teatro cuyo texto significativo sea sólo el texto preformativo, representa bastante bien, a nivel intuitivo, la diferencia entre “teatro tradicional” y “nuevo teatro”.¹

Será en este plano, del que habla Diéguez y del que hablaba Barba, en el del hecho teatral, en donde identifiqué los cambios de paradigmas, ciertos “juegos” que suceden y que en la ambivalencia que los compone radica su validez como otra forma de expresarse en un escenario. De este modo, hago un análisis de los puntos a continuación, bajo la premisa de teatro como puesta en escena o espectacularidad teatral, marcando su diferencia de la literatura dramática

¹ Diéguez Caballero, Ileana, *Escenarios liminales. Teatralidades performances y política*, Autel, Buenos aires, 2007, p.24

(aunque es uno de los puntos tratados). Así, como propone Alfonso Del Toro,² parto de que estos elementos predominantes, surgen desde el lenguaje teatral, considerando una constante relación entre: creadores- espacio- espectador. Dicha relación abarca los tres elementos esenciales de los que no se puede prescindir para hacer teatro, ya que un hecho teatral existe en tanto un actor se expone frente a un espectador, ocupando un espacio común (primordialmente, y en su caso, a continuación, plantear un espacio ficticio).

El teatro es entonces la presencia viva de uno o más sujetos interactuando entre sí, o con cualquier elemento "real" o "imaginario" frente a otras personas y en el marco de un espacio, tiempo y situación definidas con antelación o en el momento mismo en que ocurre.³

Dentro de esta presencia común se expone un conflicto, o se entabla, en diferentes formas, un diálogo sensorial, que llamaré *hecho o experiencia teatral* y no representación ya que el hecho de *representar* va a quedar de lado en el teatro actual para más bien *presentar*, para hacer palpable aquello de lo que la realidad carece. Siendo la experiencia el elemento predominante abandonará su cualidad de simulacro, encontrándonos con que la experiencia estética sucederá en el espectador.

Adolphe Appia lo había preconizado: "Todo esfuerzo serio para reformar a nuestro teatro se dirige instintivamente hacia la puesta en escena y nos sorprende comprobar que nos encontramos entonces frente al problema dramático en su totalidad."⁴

²Toro, Alfonso del, *op. cit.* p. 21

³ Adame, Domingo, *Op cit.*(2004), p. 15

⁴ Obregón, Rodolfo, *Utopías aplazadas*, México, CONACULTA, 2003. p. 17

Dentro de una dinámica de evolución con la historia, siendo partícipes de nuestra actualidad y considerando nuestra forma común de relacionarnos con el entorno; plasmados de imagen, de rapidez, de brevedad, de incertidumbre y falta de respuestas, nuestros cánones y referentes se modifican rápidamente como respuesta ante estos hechos en el acontecer de cada día. Siendo que el teatro resulta de la vida, de la realidad, esta realidad al ser modificada con nuestra época resulta por modificar nuestra creación escénica. En muchas ocasiones al presenciar obras de teatro, existe en ellas lenguajes que comienzan a sernos ajenos pues nos hablan de temáticas, personajes históricos, épocas etc., que sencillamente encontrarían su diálogo en otros espacios. Al ser parte de una era mediática, en la que establecemos relaciones e intercambios a través de la Internet y plasmada de la fugacidad de la imagen televisiva nuestros cánones han mutado absolutamente en comparación con los de épocas pasadas.

La creciente influencia de los medios electrónicos y las nuevas tecnologías de la información cada vez más integradas entre sí, han creado también entre los habitantes de las urbes una nueva estética y nuevos hábitos de percepción, muy diferentes a los que pudieron haber predominado en épocas previas a la aparición de la imagen y el sonido en movimiento cada vez más acelerado.⁵

Así tenemos otras necesidades como espectadores que tal vez en un plano no consciente, brincan a nuestra percepción del mundo y como consecuencia a nuestra relación con la realidad y a lo que somos capaces de crear en el teatro, deviniendo en nuevos paradigmas que en mayor o menor grado, se hacen

⁵ Jiménez, Lucina, *op. cit.* p.87

presentes en nuestros espacios teatrales y con los cuales, en mayor o menor número, jugamos durante nuestra formación en las escuelas de teatro.

Los seis componentes propuestos se basan en la relación creadores-espacio-espectador y al vernos regidos por nuestras particulares circunstancias, tomamos de nuestra realidad inherente elementos que terminamos por plasmar en el lenguaje de la teatralidad actual con el objetivo de entablar un diálogo y una búsqueda de coincidir en realidades alternas a la cotidiana, la necesidad de una *experiencia* entre los creadores y los asistentes al teatro.

2. 1. NO HISTORIA, NO TEXTO

Uno de los primeros elementos que se transforman es la premisa heredada desde los griegos de contar una historia, un mito mediante la cual girarían los hechos, la acción, la identificación, la catarsis, la reflexión.

A partir de las vanguardias la importancia de contar una historia se modifica y, como menciona Rodolfo Obregón, lo que se cuenta ya no es la médula ni el centro del acontecimiento, este centro se traslada hacia los símbolos; el espectador ahora, presencia acciones simbólicas en las que ya no predomina una anécdota sino que dichas acciones finalmente lograrán un significado con la reunión de los elementos sensoriales y hechos acontecidos.

Desde el punto de vista de la escritura, el drama expresionista había reducido ya el diálogo teatral a palabras sueltas y frases cortas, el mínimo indispensable para exponer el tormento interior de sus protagonistas e, influido por el nacimiento del cine, había fragmentado la estructura aristotélica de progresión continua en secuencias y escenas autónomas

que, como el arte medieval, logra su efecto emotivo no por la fuerza de la unidad sino a través del sentido de acumulación.⁶

La historia ya no es el hilo principal de la puesta en escena como tampoco lo son las estampas de épocas pasadas, históricamente recreadas, para aludir a aquello a lo que no hemos tenido contacto y que a través de la representación de una realidad anterior podríamos “conocer”. Las fábulas moralizantes salen del horizonte como razón de ser de la puesta en escena y no es la representación de la realidad lo que se ve sobre un escenario puesto que abundan otros medios con sus particulares lenguajes (el cine, la televisión, los realities, etc.), que se encargan de ello. Si la representación de la realidad no es el fin, ¿hacia dónde se traslada? El centro de la acción se vuelve la acción misma, que deja de lado, en principio la narración lineal y en poco tiempo la narración. No es la historia que se nos cuenta sino la manera en que ocurren los hechos lo que atraparán a los espectadores y el centro de la atención de los creadores. “El interés –dice Franco Quari- se desplaza del objeto de la representación hacia el modo de realización.”⁷ Ya no estamos ligados a un relato del que se desprenderá una enseñanza o la reflexión en cuanto a alguna temática, es el suceso mismo de lo que ocurra durante el tiempo del espectáculo en donde encontramos la razón de ser del suceso teatral.

Es claro que se siguen tomando obras para ser montadas, pero la manera de acercarse al texto ha cambiado; las acotaciones ya no son la base que marca a pie juntillas lo que sucederá en el escenario, alejándose de lo que éstas indican para abordar el texto desde otro espacio y época, moviéndolo de

⁶ *Idem.*

⁷ Obregón, Rodolfo, *Utopías aplazadas*, México, CONACULTA, 2003. p. 17

su propio contexto o del objetivo con el cual se escribió para reconstruir otros significados. El dramaturgo utilizó el lenguaje literario para plasmar lo que de su obra quería, ésta visión primigenia del escritor se va dejando poco a poco de lado para tomar al texto como núcleo de una idea diferente que se apropiará de otro medio para expresarse, y en ese paso, el contenido podrá variar y lo que sucederá en la puesta en escena será una lectura, una adecuación o reconstrucción de aquello que los creadores del espectáculo decidan poner en escena tal como lo decidan.

Hoy el texto dramático o la literatura dramática ya no es una base rígida que se respeta tal cual el dramaturgo la expone, en la actualidad los textos son más bien tomados de pretextos y sufren, al igual que el total de los elementos del lenguaje teatral, el cambio, el experimento, la reconstrucción de su lenguaje literario al lenguaje teatral con la finalidad de simbolizar, de transmitir, de dialogar.

Textos se mezclan con textos, el silencio es un elemento indispensable y las historias clásicas son la materia prima de abundantes versiones libres en las que constantemente se mantiene en título original bajo la premisa: "basada en..." Muchas de las puestas en escena carecen de texto tal cual lo conocíamos, si bien, se mantiene una partitura a manera de guía para desarrollar la acción, ésta puede variar dependiendo de la conveniencia, efectividad, o búsqueda de la obra según sea el caso. Lo dicho anteriormente es fácilmente identificable al presenciar obras en las que notablemente el texto es alterado. No estamos hablando ya de la representación escénica como finalidad del texto dramático sino de creaciones que pueden o no utilizar un

texto, ya que lo que les da sentido se encuentran en la búsqueda de imágenes y metáforas, durante el proceso del montaje. Ahora la escritura de textos para la puesta en escena plasman apertura y toman variados herramientas desde la narración hasta llegar a acentuar la importancia de la partitura visual creando incentivos para los juegos sonoros, visuales, en busca de "las provocaciones de la imaginación."⁸

En síntesis, a partir del último cuarto del siglo XX, las dramaturgias se han orientado hacia los performances multimedia, la ópera y la danza. El ejercicio dramático, vinculado con la arquitectura de la obra, ha descubierto posibilidades ilimitadas e inevitable complejidad. No hay "un" elemento ordenador, todo lo contrario cualquiera de ellos puede desempeñar una determinada función.⁹

Es en la teatralidad donde los creadores, los dramaturgos y los espectadores encontrarán su espacio de comunicación. Abandonando la idea del dramaturgo que escribe situaciones, diálogos e incidentes para entrar de lleno a los juegos imaginativos que mantienen constantes cambios conforme los procesos de creación lo requieran.

⁸ Garzón, José Domingo, "¿Que esperar de lo que nos espera?", *Paso de gato*, México, 2007, Núm. 32. p. 37

⁹ Adame, Domingo, *op. cit.* (2004), p. 64

2. 2. ACTOR, PERSONAJES

Al modificarse el papel de las historias dentro del hecho dramático, también se modifica el lugar del actor, ya que de representar un personaje definido, con un nombre y características específicas, la apertura de los nuevos sistemas simbólicos le permite ir dejando atrás la creación de máscaras que lo acompañaron durante tantos siglos, permitiéndole entrar en múltiples roles dentro del hecho escénico.

La otra manera de concebir el hecho teatral, como creación escénica donde el texto dramático es agujereado, debilitado y no funciona como dispositivo esencial, también implica otras formas de participación en el proceso creativo, especialmente para el actor que ya no es sólo *intérprete* de un personaje, sino *creador* de una entidad ficcional, co-creador del acontecimiento escénico o incluso *performer* que trabaja a partir de su propia intervención o presencia [...]¹⁰

El actor deja primero de representar un personaje para después jugar un papel determinado dentro del objetivo global de una obra y finalmente se presentará ante un público con su ser, su pensamiento, sentimiento y cuerpo, que trabajará para la creación de metáforas. Él será la parte fundamental de los signos con los que se buscará entablar el diálogo, él y solo él, coqueteando con un otro ficticio pero haciéndonos saber que ese *otro* no es real porque la realidad está en el cuerpo latente y vivo que se expone ante el espectador para compartir la experiencia.

Si antes se iba a las salas a ver la representación de un Macbeth, hoy en día podemos decir que acudimos a ver el trabajo de los actores alejados de la representación, de aquella máscara de ficción que durante mucho tiempo lo

¹⁰ Diéguez Caballero, Ileana, *op. cit.* p. 23

acompañó y que en su desarrollo logra quitarse para mostrarse tal cual es, para ser él a la vez que aluda a algo más. Si bien, algunas obras manejan textos con los personajes que se indican en él, la manera de abordarlos es diferente. Aparecen variados juegos con estos personajes en los que intervienen más de un actor, no tanto para “representar la vida del ente literario” sino para jugar un papel simbólico dentro de los códigos irrepetibles de la obra. Al abandonar el objetivo de representacionalidad, el actor descubre la posibilidad de mostrarse, completo, desnudo, abierto y utópicamente sincero. El actor viene a ser *e/* elemento primordial de la puesta en escena, lo que él hace y cómo lo hace, la manera en que mira, su voz, lo que no hace, su relación con otros actores etc., abriendo la posibilidad de establecer una relación más directa, más íntima con el espectador como otro ser humano que es parte indispensable del hecho teatral en un espacio y presente determinado e irrepetible, aportando de este modo puentes entre ficción y realidad que solo en el teatro es posible comprender y que el cuerpo del actor tiene la tarea de establecer. “A través de la presencia del cuerpo, el espectador percibe, no solo con la mente o el oído sino con todo su ser, lo que el actor cuenta, sino también reciben los elementos con los que él o ella articulan su propia “historia”.”¹¹

Historia y personaje se van reubicando, respondiendo a otras necesidades de comunión y diálogo con el espectador de su tiempo, tal vez más sagaz, tal vez más dispuesto, pero indudablemente como respuesta a otro modo de ver la realidad.

¹¹ Alcántara, Mejía José Ramón, *Teatralidad y cultura, hacia una estética de la representación*, Universidad Iberoamericana, México, 2002. p. 94

2.3. CAMBIO DE ESPACIOS QUE RESULTAN EN OTRA RELACIÓN CON EL ESPECTADOR

El espacio es un elemento inseparable del teatro. Las necesidades económicas, las innovaciones tecnológicas, así como los movimientos culturales, han dado como resultado el escape de los espectáculos, de las salas de teatro como edificio, a los espacios no teatrales; los espacios abiertos, los edificios históricos, las calles, las mismas antesalas de teatros o cualquier parte, vienen a ser el lugar donde el hecho teatral acontece sin reticencias. Esto no es ninguna novedad ya que desde la *Comedia del Arte* las representaciones teatrales han tomado las calles y plazas, la novedad sería en todo caso, el hecho de renunciar a los tabladros, a las creaciones de espacios ficticios sobre escenarios para que la acción ocurra en cualquier lugar manteniendo sus particularidades constitutivas reales, de manera cotidiana y significativamente común para la sociedad ante la cual se presenta el espectáculo.

Otro cambio comúnmente recurrente en la actualidad es la constante adecuación de las grandes salas a la italiana en infinidad de construcciones espaciales sobre aquellos escenarios que sólo mostraban su cara frontal para resguardar la ficción presentada. Fenómeno, que está estrechamente ligado a al presupuesto de la producción además de la carencia de públicos, elementos que indiscutiblemente influyen en las consideraciones de concepción de una obra, creándose espectáculos para menos asistentes que deviene en *otro* acercamiento (en cuanto a distancia) con el espectador.

Hoy en día los espectáculos teatrales en México (alejados de un objetivo comercial o las grandes producciones musicales), tienen una constante de "cupo limitado". La mayoría de los espectáculos se diseñan para espacios más íntimos y si se cuenta con un edificio teatral en forma, se suele modificar el gran escenario a la italiana a uno arena (horizontal, vertical, etc.), sobre este escenario, sin duda considerando la escasez de públicos para este tipo de teatro pero, primordialmente, considerando una recepción diferente a décadas anteriores. La diferencia radica en que no es lo mismo asistir a una sala a presenciar una historia manteniéndonos separados de aquello que sucede a lo lejos, que asistir a un espacio íntimo en donde se pone en juego nuestra "seguridad-comodidad" que se mantuvo marcada por la distancia.

Por mucho tiempo el escenario a la italiana reinó en la historia del teatro, variando después a diferentes tipos de escenarios que al final de cuentas mantenía al asistente a una considerable distancia física (influyendo en distancia emocional) de los actores y los elementos sobre el escenario con una relación en su mayor parte frontal. Cuando el teatro sale del edificio teatral para suceder en cualquier espacio, la relación acción-espectador se modifica radicalmente poniendo en juego la participación de éste pero también acentuando su importancia como parte del hecho, no sólo aportando su derecho a ver y oír sino cambiando su papel a una participación activa (en el sentido literal); ya no está físicamente separado del actor sino que comparte el acontecimiento teatral desde una relación de cercanía en donde se propicia un intercambio de miradas, acciones y sensaciones directas.

Las escenas en movimiento aparecen, y no me refiero sólo a los aparatos escenográficos, sino al movimiento de todos los asistentes junto con la sucesión de la acción; caminan, se sientan, sollevantan, se internan y conocen aquella construcción que se ha elegido para llevar acabo el espectáculo, un factor que sin duda exige de *otra* disposición (elementalmente activa) del asistente.

Al igual que los actores, los componentes que forman parte de la experiencia, rompen la cuarta pared para pasar a manos de aquellos que antes tranquilamente los observaban desde lejos. El tocar y ser tocado, el ser parte del convite, sí causa un efecto diferente en el espectador sintiéndose más convidado a lo que sucede, parte indispensable de la realidad que se le muestra.

2.4. FRAGMENTACIÓN, DISCONTINUIDAD: DECONSTRUCCIÓN

Fragmentos, piezas, trozos, pedazos; son palabras que podemos encontrar en el diccionario¹² como sinónimos y que significan partes de algo que se consideran aparte del resto, que rompen o descomponen una unidad y que se entienden como una porción determinada de un todo. A partir de los años ochentas, el término fragmentación entra en el teatro como reflejo de un individuo creador que responde a su realidad incluyendo al mismo tiempo los diferentes y variados círculos de su entorno social-político-artístico-religioso etc., nos muestra partes de aquello que lo constituye y lo rodea abandonando

¹² www.wordreference.com/ 18 jul. 07.

García Pelayo y Gross, Ramón, *Pequeño Larousse ilustrado*, décimo octava edición, México, Larousse, 1994.

la idea total del ser único ya completado; desde entonces más que nunca, los individuos toman consciencia de ser complejos, formados y conformados por lo que los rodea y que están en un proceso de modificación constante al incluir en su personalidad todo lo que son capaces de percibir y experimentar, siendo también influidos por las bondades de la tecnología y la apertura de las disciplinas al encontrarse unas con otras.

De allí que lo que se muestra en los espectáculos teatrales sean más fragmentos que conformaran la obra, que discursos lineales, ya que las grandes historias y las grandes verdades han terminado por abandonar su sentido para el individuo actual. La continuidad, la secuencialidad, la tendencia a la línea o al cuadro que delimita la obra artística (en general), también cambia y pasa a ser parte de los fragmentos, de imágenes y sucesos que ya no llevan un principio un desarrollo y un desenlace (en ese estricto sentido), como se concebía, sino que abren puertas para la asociación libre de sucesos que presentados en fragmentos dejan vacíos entre uno y otro suceso al momento de acontecer. Es en estos espacios, entre un límite y otro, donde comienza la libertad de recepción apostando a una lectura lúdica y variada que abandona los absolutos. Al dejar de lado la representación de historias, la temporalidad y prioridad con la que ocurren los hechos en el teatro queda completamente libre y las asociaciones y referentes toman sentido para el receptor en el momento en que acontecen dejando de lado la construcción de historias o meta discursos. Al romper la línea continua de acción entonces, lo que viene a remplazarla son piezas, cuadros o imágenes que en sí mismas pueden ser una unidad, a la vez que forman el todo del que son parte. La

imagen del juego del rompecabezas es comúnmente remitida; fragmentos que en un conjunto aportarán un significado dependiendo de la lectura que se les dé. Si el final está al principio o viceversa, se convierte en un juego de estructuras variables que responden al símbolo o metáfora, no a una fábula o historia, la presencia de la discontinuidad logra favorecer las creaciones siendo ésta, provocadora constante de la creatividad y las conexiones múltiples de sentido. Víctor Viviescas refiriéndose a la escritura fragmentaria dice: "La palabra de la escritura fragmentaria acontece, sucede en el puro momento del encuentro entre el actor y el espectador. No es vehículo de transmisión de algo, si no que es la ocasión para que algo suceda."¹³

La palabra deja de lado su significado, la palabra que transmitía una historia o parte de un discurso, ahora, al alejarnos de la historia representada se aborda en fragmentos metafóricos lo que no se puede representar, lo que no está, aquello que no tiene aún una palabra para ser nombrado, algo diferente a la realidad ya que el teatro será un espacio en el que se expresen todas aquellas capacidades humanas que han quedado subordinadas a la razón y la realidad objetiva. "Si la escritura fragmentaria se presenta como no conformación o no presentación de lo que existe es porque nombra justamente lo que no existe, lo que es una carencia."¹⁴ Dándole la bienvenida al teatro como una experiencia en la que se exploran componentes de la cultura que nos conforma, en diferentes sentidos, como los seres humanos que somos. Dichos fragmentos pueden responder a distintos ritmos, géneros, estilo y

¹³ Viviescas, Víctor, "Sobre, entorno, alrededor de la fragmentación", en *Líneas de Fuga. El gesto teatral contemporáneo*. Num. 20, Septiembre, 2006, p.62

¹⁴ *Idem*.

corrientes. Se juega con todos los elementos que logren construir una pieza sin mantener una unidad concreta de estilo o corriente sino permitiendo la interacción de las partes y la incursión del lenguaje de las diferentes disciplinas. De la misma manera entra al escenario un mariachi como un payaso de circo, o un personaje histórico o una persona común, corriente y actual, rompiendo de este modo, no solo el trazo continuo de tiempo, lugar y acción sino también el de estilo, corriente, género etc. Fragmentos que no se leen cotidianamente, ni linealmente, ni absolutamente porque lo que hacen es reconstruir un lenguaje tácito para abrir campo a un lenguaje autónomo, único e irrepetible en cada puesta en escena modificando la lectura (o tal vez complicándola), insertando referentes variados e inesperados pero que caben de igual manera significando, transmitiendo y acentuando la realidad propuesta que sólo responderá a sí misma y dará como resultado la deconstrucción de nuevos significados; diferentes formas de crear en un escenario basados en las metáforas que se presentan ante nuestros ojos en el momento de percibir el hecho teatral como una experiencia.

2. 5. INTERDISCIPLINA

Se ha dicho que el teatro es la suma de las artes. Y mucho se ha hablado sobre que no es el espacio en el las artes se expresan por separado sino que aportan sus particularidades para crear otro lenguaje, el lenguaje del teatro, la teatralidad. En siglos pasados, la música y la danza por ejemplo, participaban en las representaciones teatrales como apoyo, al servicio del discurso general o como apoyo dramático para acentuar la tensión, el ritmo, las atmósferas. A

partir de las vanguardias se van difuminando las fronteras entre disciplinas y éstas entran a los espectáculos teatrales de manera más autónoma relegando la diferencia entre teatro y otra disciplina cuestionando lo "puro" de las artes, y más difícilmente la "pureza" del teatro, un espacio que *no* puede existir en soledad, ocurrido en singular. El teatro es una disciplina que requiere del plural, del trabajo en equipo, del convivio.

Una experiencia teatral se manifiesta al participar de acciones, sensaciones, símbolos y espacios que el espectador comúnmente no experimenta de primera mano, pero que ante un acontecimiento teatral, su ser se enriquece al percibir las técnicas y disciplinas artísticas que logren confluir en un tiempo. Actualmente es la experiencia teatral donde las disciplinas artísticas se mezclan; el performance, la danza, la danza aérea, la plástica, la pantomima, la música, las artes marciales, la escultura etc., contribuyen a crear las metáforas y los símbolos que se presentan al espectador y que en una lluvia de imágenes y disciplinas inundan al receptor de sensaciones de todo tipo, respondiendo a la necesidad de mover, de hablar a los sentidos haciéndolos partícipes, a cada palmo, de aquella experiencia propuesta.

La metáfora, una forma de aludir a otras cosas a partir de las semejanzas que comparten, es el núcleo sobre el que componen las diferentes disciplinas artísticas para expresar distintos niveles de la realidad que como seres humanos, en algún momento de nuestra existencia percibimos. La metáfora es el espacio en el que se tejen los significados visuales, auditivos, sonoros, vibraciones estéticas que vienen a acentuar la teatralidad, el lugar donde todo puede ocurrir. La *metáfora*, poderosa herramienta que alude a

infinitos, su poder de significado radica en atender a la convención que se establece de maneras particulares en cada hecho teatral y en la lectura de cada espectador, es en ellos en donde se abren los espacios para el origen del concepto, de la imagen, del sentido, en ellos en donde suceden las sensaciones que particularizarán la experiencia.

Cada disciplina escribiendo sobre la metáfora y cada uno de los elementos constitutivos del lenguaje teatral, hoy también salen de entre piernas, se destapan para mostrarse y ser parte activa y explícita sin la necesidad de guardarlos detrás del telón pues no es ya la sensación de ficción lo que se defiende. La realización de acciones, que en otro momento pudieron ser meramente técnicas, hoy tiene su propia carga emotiva y significativa dentro la construcción general, el trabajo de los ejecutantes de cualquier rubro artístico está presente vibrando como el todo que ocurre durante la experiencia teatral.

2. 6. LA RECEPCIÓN

Al observar en un panorama los elementos anteriormente mencionados, nos damos cuenta que abren el camino a una amplia libertad creadora en la que se experimenta con todo tipo de juegos y estructuras, de espacios, imágenes y carnavales disciplinarios; mismos que también enriquecen la locución de las capacidades humanas que se expresan en el arte. Sin dejar de lado que existen obras más "clásicas" y otras más "innovadoras" o "atrevidas", es momento de abordar una última reflexión (sin ser menos importante): la reflexión sobre la *recepción*.

¿Qué es lo que llega al espectador? ¿cómo lo percibe? ¿en dónde queda la responsabilidad del creador ante lo que manifiesta y la manera de manifestarlo? y primordialmente ¿cuál es el papel que juega el teatro en la sociedad de hoy?

“El teatro es el espacio donde la cultura confronta su capacidad de permanencia y transformación; la teatralidad el proceso de interacción de los códigos teatrales definidos culturalmente (personaje, actuación, gesto, movimiento, palabra, espacio, tiempo, objetos sonido, etc.), estructurados o entramados por un productor (dramaturgo, director, actor, escenógrafo) que al ser percibido e interpretados por un receptor, a partir de su propia experiencia cultural, ponen de manifiesto la alteridad y sentido de la realidad representada. Es el fundamento para organizar, presentar e interpretar el discurso teatral.”¹⁵

Tomando en cuenta la cita anterior, el “trabajo” que le queda al espectador parece ser muy amplio si lo que acontece frente a sus ojos se presenta en un panorama plurivalente, en un abanico en donde también acuden referentes de variadas culturas, esferas sociales y disciplinas. Si consideramos por un momento que el espectador es el responsable de hilar su particular discurso, de experimentar a su manera lo que se le presenta, entonces: *no sería trabajo de los creadores decir algo*. ¿Cuál será su trabajo? ¿En dónde radica su labor? Si regresamos a la premisa de que el teatro es primordialmente una experiencia estética en donde intervienen los sentidos, el trabajo de los creadores sería proponer la experiencia simplemente para compartir una vivencia común. Si tomamos en cuenta que lo anterior es “verdad”. Entonces, ¿qué pasa cuando una obra cargada de supuesta novedad, compleja, abierta, etc., no nos mueve en lo más mínimo...? El hecho teatral es un intercambio y para que ocurra

¹⁵ Adame, Domingo, *op.cit.*, (2004), p.17

intervienen dos partes, su calidad de arte radica en que el que está frente al espectador aporte sinceridad, que permita ver su ser para que el otro que lo observe se abra a compartir el suyo propio. Los referentes, las metáforas e imágenes son como chispas que saltarán al espectador, que lo incitan al diálogo sensible, que lo invitan a esbozar una sonrisa que nazca de lo más profundo de su ser. "Como Frye sugiere, lo simbólico [la metáfora] penetra hacia el centro de las pasiones humanas, en tanto que lo racional es escape hacia la explicación y, quizá su justificación."¹⁶ Aquello que a un espectador lo conmovió puede causar un efecto diferente en otro, en su calidad de otro diferente y único. "Es preciso aceptar que la verdad que busca el teatro es en realidad algo que se produce en un modo siempre distinto, sobre un espectador siempre distinto."¹⁷

¿La diferencia radicará entonces en la verdad con la que se presente la propuesta? ¿en la sinceridad y humildad con la que se desee entablar un diálogo, la verdad como autenticidad? Si una puesta es escena es únicamente pretenciosa, osada en su calidad de romper esquemas puede caer en el absurdo y el sinsabor, en la banalidad, en la nada...

Ya que hablamos del teatro y el teatro es un arte, el problema de la recepción caería en una situación de subjetividad en donde cada una de las partes no puede preocuparse de la otra sino aportar la suya propia, su disposición y su sinceridad en espera de que ocurra algo inesperado y único como irreplicable, de haber sido parte de "[...]una experiencia no cotidiana y a

¹⁶ Alcántara Mejía, José Ramón. *op. cit.* p.58

¹⁷ Tavira, Luis de, "Teatro, teatralidad y verdad", *Paso de gato*, México, 2007, Núm. 32.

partir de esa experiencia, comprender que el mundo y la naturaleza humana posee dimensiones que rebasan los procesos puramente intelectuales.”¹⁸

En dicha experiencia en donde los sentidos, la relación espectador-creadores, el diálogo, la vinculación son lo primordial, en donde la razón se rinde ante la sensación, ¿lo principal será exponer sólo estímulos para los sentidos?

Si bien “en el convivio hay más experiencia que lenguaje, hay zonas de la experiencia de las que el lenguaje no puede construir discurso”; los aspectos del lenguaje propician la aparición del acto poético al instaurarse un orden ontológico otro. La desviación de la physis natural a la physis poética pasa por la construcción de un tejido de signos que produce sentido y hace posible el discurso ficcional fundando una nueva dimensión óptica [...]”¹⁹

La recepción indudablemente entra al panorama de cosmovisión actual, es parte de los no absolutos, es parte de juego, no decir nada, que no haya nada claro, connotar todo, o decir simplemente lo que particularmente se quiera, expresarse de la forma que se puede con el peligro de caer en juegos hedonistas y egocéntricos. Una frontera peligrosa que no es garantía de nada. “Buscando otras formas de diálogo con lo real, el teatro ya no apuesta a los problemas de la tematización ni a la demostración didáctica, pero tampoco puede asumirse que la trasgresión semiótica o la crisis de las referencias será la solución para la salida de los lugares tradicionales comunes.”²⁰

¹⁸ *Ídem.* p. 40

¹⁹ Diéguez, Ileana, *op.cit.* p. 45

²⁰ *Ídem.* p.46

Encontrándonos frente a una complicada disyuntiva ética y de responsabilidad, cabe cuestionarse ¿para quién se hace el teatro? ¿Se hace en realidad para el espectador?

CAPÍTULO 3

ANÁLISIS DE CUATRO PROPUESTAS ESCÉNICAS DEL 2007 EN MÉXICO

D.F.

Un hecho teatral debe ser ante todo una experiencia, misma que no forma parte de la realidad cotidiana sino que la rebasa, es decir, que está en otro plano distinto a lo que generalmente vemos escuchamos y oímos. Así como en los sueños, el teatro conlleva su propia "lógica", una manera de ser que se ubica en otro plano de realidad y que al ser transmitida se percibe con todo el ser de aquel que lo recibe.

"La palabra *aestesis*, involucra primordialmente a los sentidos y, por consiguiente, la experiencia estética es fundamentalmente sensorial, física, corporal: es el impacto visual, auditivo, sinestésico, que altera nuestras funciones vitales para configurar una experiencia no cotidiana y a partir de esa experiencia, comprender que el mundo y la naturaleza humana posee dimensiones que rebasan los procesos¹ puramente intelectuales. La experiencia estética es, pues, el reacomodo de nuestras sensaciones para que nuestro cuerpo perciba, comprenda y finalmente articule otra dimensión de la realidad humana. Esta es precisamente la experiencia que hemos relacionado con el "acontecimiento dramático."²

El teatro como puesta en escena, entonces, va a hacer uso de los elementos técnicos que lo conforman para crear extraordinarias situaciones en las que vemos inmiscuidos a los actores; bañados de luz, vestidos con trajes "extraños", usando diferentes calidades de movimiento, hablando o en silencio, mirando, sucediendo, haciendo... Continuamente las lógicas de estos

¹ Sin "s" en el original.

² Alcántara Mejía, José Ramón. *op. cit.* p. 40

mundos escapan a la razón y es porque no son creadas para ser comprendidas bajo las líneas de esos procesos sino para ser percibidas de manera sensible, bajo las vibraciones de aquello que sucede con los actores en el escenario. Sus voces, sus movimientos, la manera en que nos miran, le dan forma a la experiencia. Es allí donde entra nuestro ser a jugar parte de hecho teatral involucrándose con todo aquello que lo incita, comenzando por la mirada (para después involucrar a los otros sentidos), "...el teatro es una actitud eminentemente metafórica porque consiste en establecer relaciones para crear una construcción que alude a algo más que a sí misma."³

A continuación, partiendo de la idea de que las cuatro puestas tomadas como modelo utilizan los seis elementos abordados anteriormente como parte su lenguaje al dirigirse a un espectador, antepongo dichos elementos en el análisis de éstas, mismo que partirá de la descripción del hecho percibido, en principio como espectador, a continuación se busca el núcleo que como propuesta maneja cada espectáculo particularmente. Al hablar del núcleo me estaré refiriendo a aquello que sustenta la acción dramática, es decir el acento en el diálogo, que se interpreta al percibir su constante apuesta de parte de los creadores como discurso escénico; es entonces cuando busco cuáles de los seis elementos están presentes y en qué nivel son tratados así como su recepción.

Como sustento para este paso del análisis, me di a la tarea de entrevistar a los directores escénicos de los modelos elegidos. Mediante sus respuestas logro identificar a qué inquietudes creativas y humanas responde la forma del uso de cualquiera de los seis puntos como en cada caso fueron apreciados.

³ Alcántara Mejía José Ramón. *Op. Cit.* p. 15-16

Finalmente se contraponen comparativamente los cuatro espectáculos para determinar si los seis puntos son paradigmas de la realidad teatral actual y cómo y en qué medida son abordados.

3.1. EN LA SOLEDAD DE LOS CAMPOS DE ALGODÓN

TEXTO: Bernard-Marie Koltés

DIRECCIÓN: Ricardo Díaz

Foro Sor Juana Inés de la Cruz.

Centro cultural Universitario/ UNAM

Producción general: Teatro UNAM

Febrero/2007.

Esta obra marca una línea importante en el presente trabajo ya que encuentro claramente cinco de los seis puntos de análisis: No cuenta una historia, no cuenta con personajes o creación de caracteres, deconstruye un texto del que parte (dando crédito al dramaturgo), hay un uso vertical del espacio escénico y por lo tanto otra relación con el espectador (no frontal), el discurso y la línea de acción de cómo suceden las cosas se presenta en pequeños fragmentos sin desarrollar una continuidad lineal.

Los espectadores entramos a la sala y lo primero que vemos es un espacio no frontal y una disposición triangular de sillas, sin contar con un escenario propiamente dicho ya que estas están a nivel de piso. Una actriz entra en escena mirándonos a todos de una manera no cotidiana (pues nos observa sin disimulo), detrás de ella entran dos actores más que se pasean por el espacio cotidianamente, parece que están arreglando los elementos que les conciernen para la realización de la obra, sin embargo después de unos minutos de observarlos nos damos cuenta que todas aquellas pequeñas acciones forman parte *ya* del hecho en sí. Hay un cambio de luces y la función "comienza". Cada

uno de los actores en el espacio realiza una labor física exacta y después de un largo y pesado lapso de tiempo entra el texto a ser transmitido por voz de los actores. Nos es imposible localizar un carácter, un personaje concreto, ya que el texto es dicho por todos y cada uno de los actores al mismo tiempo que se mueven por el escenario, entran y salen elementos, cosas, utilería. Al cabo de unos minutos sabemos que no hay personajes, así como que no hay un concreto espacio ficticio planteado, ni una sucesión de hechos a los que podamos fácilmente dar seguimiento para llegar a una conclusión o narrar de manera anecdótica. En ciertos momentos entra una música que viene a marcar tenues cambios en la secuencia y/o intensidades del momento. El texto sigue corriendo sobre acciones concretas de los actores. Un actor vestido de buzo entra a escena a trepar por una pared al tiempo que una gran tina comienza a flotar en el escenario iluminada de manera particular. La imagen de la tina y el buzo tiene dos momentos importantes. El texto sigue su curso y el escenario constantemente se inunda de accesorios que entran y salen, que se desplazan horizontal y verticalmente que se quedan quietos y finalmente salen. En un momento avanzado de la obra inferimos dos partes en el contenido del texto que, de alguna manera, expresan puntos de vista encontrados o que aluden a dos voces distintas. El ritmo escénico es constante, sin sobresaltos y la música nos propone únicamente transiciones, la obra llega a un final, un tanto dudoso, que en el ritmo interno se hace inaprensible.

El núcleo que propongo mantiene la obra, es en primer lugar, la realización de acciones por los actores que mantienen la atención del espectador en espera, acentuando su interés en lo que ocurre, y en segundo

lugar, la creación constante de imágenes, metáforas y símbolos. El primero se mantiene durante toda la obra, los actores hacen y los espectadores quedamos alertas a lo que ocurre sin poder dejar de lado la finalidad con la que hacen cada cosa, sin lugar a dudas es un factor que mantiene el interés, pero que al llenarnos de pequeñas y grandes acciones, éste se esfuma ya que difícilmente se logra hilar o relacionar los hechos en el universo propuesto. ¿Por qué la necesidad de hilar? Nos encontramos en una encrucijada: inherente a nosotros está la necesidad de comprender, de entender con la razón lo que nos muestran durante el espectáculo. En este caso, la apertura de la propuesta termina por ser un factor "negativo" del hecho ya que al salpicarnos de tal cantidad de acciones sin lograr encontrar el sentido, deviene el olvido y el desinterés.

En cuanto a las imágenes y metáforas resultan ser o muy personales o este núcleo se ve afectado por los referentes ya que resultan difíciles de relacionar. Sin embargo no creo que sea necesario razonar los hechos si los sentidos están prestos a vibrar o si lo que ocurre frente nosotros logra movernos. Tal vez haya un exceso de elaboración por parte de los creadores, que termina por saturarnos sin permitir sentir.

Particularmente, aunque interesante en su calidad de novedosa, *En la soledad de los campos de algodón*, se torna pesada, por su lentitud y plana por su ritmo. Los hechos que al principio nos obligan a mirar con atención, al cabo de media hora se agotan haciendo que el espectador se pierda. Digo particularmente, sin embargo puedo asegurar que el 50% de los asistentes estaban dormidos ya para esta parte de la obra.

Al ser participe como espectador del hecho escénico puedo identificar un trabajo abierto, dispuesto a ser percibido con todos los sentidos y que al finalizar, la razón se enfrenta con serias dificultades para ser aplicada. ¿Por qué? Porque no cuenta una historia. No vemos personajes contruidos como entes que juegan un papel o creaciones de caracteres que nos hablen de una representación del individuo. Tampoco es fácil poder hilar un discurso global de los elementos utilizados que se nos presentan como fragmentos sueltos. Los grandes espacios entre símbolos nos dificultan la comprensión general. En cuanto al papel del texto, identifico: deconstrucción, hipertextualidad, ausencia de historia (fábula). La propuesta de espacio es vistosa y maneja diferentes planos en la acción apoyado por la iluminación. El espacio triangular y a la vez vertical aporta una riqueza de posibilidades que remiten a la sensación del cubo, de algo que sucede en tercera dimensión, de una infinidad de dimensiones que pueden remitir a la incertidumbre de la realidad. Por mi parte creo que este es el mayor acierto del montaje; el transmitir todas las dimensiones posibles frente a un encuentro inesperado en donde no se tiene control alguno.

La obra aborda la mayor parte de los elementos propuestos pero causa un desconcierto importante e innegable en cuanto a la recepción pues no logra mantener al espectador. El texto es abordado de manera libre y tocado por todos los actores, sin embargo deja una sensación de no tener nada que ver con lo que ocurre, parecen suceder en líneas independientes; para conformar estos fragmentos aparecen irremediamente los espacios entre uno y otro, es tal vez por estos espacios, que al convertirse en abismos, se dificulta la lectura,

la interpretación, o la relación con lo que los creadores concibieron. Es un trabajo que maneja al extremo la fragmentación para componer su totalidad, misma que nos aleja de cualquier descripción racional, y es precisamente esto, lo que me atrae a esta propuesta; si no logro entender ni explicar algo, ¿por dónde pasa el diálogo con aquello? Al enfrentarme a algo que no entiendo de manera racional, pueden abrirse puertas para inmiscuirme de diferentes formas con aquello, es donde las posibilidades se desbordan a tal grado que absolutamente todo puede caber, hasta la nada...

Finalmente gran parte de los elementos *del teatro actual* están presentes, el espectáculo es llamativo y totalmente propositivo, pero ¿acaso es que no estamos preparados como espectadores?

EN DIÁLOGO CON RICARDO DÍAZ

La lectura que yo hago de *En la soledad...* me lleva mucho más a una resultante de relación, una multiplicidad de relaciones y de funciones que permite un juego expansivo que a mí me interesaba explorar muchísimo técnicamente hablando. Por ejemplo, los actores nunca tenían un mismo personaje, podían jugar los dos personajes y decidían qué personaje iban a ser como 15 o 20 minutos antes de empezar la obra. Al principio había una coreografía que estaba marcada, pero a partir de ese momento había como nudos a los que habría que llegar pero era prácticamente improvisado; entonces los actores tenían a los dos personajes y lo decidía ahí [...]⁴

Cuando me entrevisto con el director, Ricardo Díaz, es cuando sé que la manera de abordar el texto es totalmente contraria al "teatro tradicional". Díaz se basa en una obra escrita pero hace su propia lectura de acuerdo a su época y a estudios sobre el autor y sus influencias, así como a las inquietudes formales, creativas y personales que fueron enriquecidas con el trabajo de los actores. La propia experiencia teatral rompe de lleno con la manera de presentar un espectáculo, marcando definitivamente una diferencia con el teatro de representación ya que el 70% de la obra es improvisada bajo reglas que nacieron del proceso de montaje cuando se plantea la necesidad de trabajar con la sorpresa de dos desconocido frente a una situación desconocida, como propone el autor. Es una sorpresa para los personajes del texto relacionarse frente a una necesidad apremiante de la misma forma que en el espectáculo lo fue para los actores al relacionarse entre sí sin saber qué papel

⁴ Díaz, Ricardo, "entrevista a..." (realizada por Diana Pinedo, Noviembre-2007) Anexo 1, p. 84.

se jugarían, y con los espectadores de manera definitiva al encontrarnos con la propuesta, de este modo la sorpresa se intensifica y magnifica a todos los niveles posibles durante todo el espectáculo; sin embargo algo no logró llegar al espectador pues lejos de ser parte de la sorpresa en muchos casos, se confundió, se aburrió o hasta salió molesto.

Para Ricardo Díaz la razón de ser del teatro es establecer un diálogo, abrir posibilidades de encuentro diferentes a las cotidianas, entablar relaciones desde todos los espacios posibles que le permitan al ser humano caminar libremente por donde tenga necesidad de hacerlo. El hecho de contar una historia para dar una lección moralizante, sale de sus intereses, "yo pienso y deseo, colocar al espectador en un camino que le resulte extraño, si no, no tiene mucho sentido, terminaríamos haciendo lo que ya está muy hecho."⁵ El cruce entre el espectador y todos los elementos de la escena es lo que enriquece su trabajo. Al preguntarle sobre la respuesta del público, nos dice que fueron muy variadas.

Bueno entonces los comentarios son como eso, uno; es impenetrable, dos; es como demasiado personal, conceptual, tres; es como si estuviéramos en un sueño (ese lo he escuchado un montón de veces), y cuatro; que es el que más me importa; le das un espacio al espectador para que piense lo que se le de la gana, ese es finalmente, el que si yo pudiera elegir, con el que me quedaría.⁶

El director escucha los comentarios sin olvidar que ninguno de ellos generaliza al teatro del D.F. pero lo que sí le dice, sin duda, es que hay personas necesitadas de ver este tipo de teatro.

⁵ Díaz, Ricardo, "entrevista a..." (realizada por Diana Pinedo, Noviembre-2007), Anexo 1, p. 85

⁶ Díaz, Ricardo, "entrevista a..." (realizada por Diana Pinedo, Noviembre-2007), Anexo 1, p. 87

En cuanto a los seis puntos sugeridos por mi parte, este director de escena no los toma como paradigmas pues ve a los paradigmas como algo que hay que dejar de lado para trabajar sobre intereses y necesidades que son las que dan al arte un toque de finalidad práctica; sin embargo, dichos puntos, sí son de su interés pues trabaja con ellos en sus procesos y tienen que ver directamente con su forma de entablar diálogos lo más abiertos posibles con el espectador, pero la manera en que los usa responde a la necesidad específica del cada montaje. Díaz menciona que venimos de una tradición temprana de dar una moraleja en los discursos, misma que deja de lado en su trabajo ya que "...en principio todos estos mecanismos están instalados en el mismo nivel estructural, formal; una calificación moral, un discurso que debe llegar, que inicie apertura pero que realmente no la procura."⁷ En cuanto al papel que juega como creador en la sociedad mexicana y el futuro de nuestro teatro en la ciudad dice:

Entonces el teatro no sabría a donde va, estamos en un conflicto que nos autodevora porque no genera reflexión, no genera espacios laterales, se autoentrampa y vuelve a entrar en los mismos mecanismos de mitificación, de moralización, de recuperación aparentemente de una especie de contemporaneidad que está atorada en una etapa de movimiento vertical de la forma, de la anécdota, de las obras, de las resignificaciones, y de nuestras propias vidas, de nuestros juegos políticos. Pero el problema es que no tenemos la capacidad para imaginarnos distintos, no nos estamos imaginando distintos, por eso yo te decía; ¿cuál es mi rol? No lo se. Yo no voy a ser el modificador de esto, haría falta otros cuarenta locos al mismo tiempo para que algo cambie y no somos tantos. Tal vez yo me canse y me vaya a otro país o haga otra cosa porque a ratos parece que no hubiera sentido.⁸

⁷ Díaz, Ricardo, "entrevista a..." (realizada por Diana Pinedo, Noviembre-2007), Anexo 1, p.89

⁸ Díaz, Ricardo, "entrevista a..." (realizada por Diana Pinedo, Noviembre-2007), Anexo 1, p. 90

Manteniéndose acorde con su visión del teatro y lo que le interesa de él, Díaz dice que los momentos en que el esfuerzo alcanza su sentido es cuando en un camino se logran interceptar los intereses y los seres humanos se pueden relacionar de una manera diferente a la de la razón y el lenguaje, mismo que pueden ser muy tramposos pero que con el arte, en específico con el teatro, no sucede así pues éste aporta una capacidad de relación y diálogo entre los diferentes matices del alma humana.

Y yo prefiero pensarlo en la creación de un espacio para otra relación, no precisamente fantástica en el sentido "debrayante" pero donde la cualidad de propio espacio te permite transmitir y trasportarte a otro tipo de relación no precisamente cotidiana. Entonces en mi teatro no necesito la cotidianidad, no la busco, no la exploto, no me interesa, no pertenezco a esa cadena, pertenezco como educación, pero no me interesa [...]⁹

⁹ Díaz, Ricardo, "entrevista a..." (realizada por Diana Pinedo, Noviembre-2007), Anexo 1, p. 88-89

3.2. VENCER AL SENSEI TURBO

ORIGINAL DE: Richard Viqueira

DIRECCIÓN: Richard Viqueira

Foro Sor Juana Inés de la Cruz.

Centro cultural Universitario/ UNAM

Mayo/2007.

Esta obra repone funciones en Mayo en el foro Sor Juana Inés de la Cruz de la UNAM, es entonces donde tengo la oportunidad de verla ya que en su pasada temporada me fue imposible. Hay cambios esenciales en el espacio y se anuncian tres nuevas escenas.

Al comenzar la función, los espectadores somos recibidos por una actriz vestida como geisha que nos invita a entrar al espacio marcando una sencilla convención espacial: no podemos pisar el espacio escénico destinado únicamente para el uso de los actores. Nosotros, espectadores divertidos, entramos a la convención ocupando nuestros lugares y quedando a la expectativa, dan tercera llamada, cambio de luces y como una ráfaga entran los actores inmersos en una contienda que nos denota largo tiempo de haber comenzado. Los actores (Richard Viqueira y Mauricio E. Galaz) están notablemente caracterizados; visten trajes orientales y su maquillaje y comportamiento, así como los sonidos que emiten gran parte de la obra, nos remiten constantemente a un país del lejano oriente, a una cultura a la que se alude por cliché. Sin embargo, esto no nos importa ya que estamos interesados en el suceso que se da entre estos dos personajes: el sensei y su aprendiz. De cuando en cuando, entra un diálogo emitido por el aprendiz que se pregunta si

está listo para vencer a su maestro en la búsqueda de un reconocimiento propio y del hombre que lo ha formado. Alrededor de este conflicto, de este explícito choque de fuerzas, se teje la lucha de los personajes manteniendo un divertido equilibrio entre uno de los contendientes y otro. Durante los cincuenta minutos de la obra quedamos enfrascados en la lucha y si no hay referencias concretas o usan un lenguaje inventado a partir de onomatopeyas, o si de pronto la contienda es absurda en su secuencia, a los espectadores no nos importa ya que lo que nos ha atrapado es la acción: el hecho concreto y continuo de la pelea, que si bien es espectacular, no deja de estar cargada de significado, de vida y de sinceridad por parte de los intérpretes. Finalmente salimos contentos y con una reflexión que pasó desde el sentir a la razón: la lucha constante en la vida en busca del reconocimiento y autoreconocimiento.

La apuesta por parte de los creadores es clara y sumamente sencilla: la acción y el conflicto explícito. El conflicto convertido en acción como la médula central del drama que no va a dejar de estar presente todo el tiempo. Gracias a la sencillez del núcleo la obra es sumamente efectiva, el ritmo interno va en constante aumento y atrapa todo el tiempo la atención. Su desarrollo dramático mantiene una línea vertical con el uso de vistosas metáforas orientales sobre el vuelo, que remiten a lo etéreo del ser y del alma humana.

En esta ocasión me encuentro frente a una propuesta, por decirlo de alguna manera, un tanto más clásica, ya que existe un interesante equilibrio en los factores encontrados que me remiten a un proceso en el lenguaje escénico; al paso de cambio de un lenguaje "tradicional" a otro, más actual

que se identifica en otra forma de abordar los elementos escénicos ya conocidos.

Dando paso a la identificación de los seis puntos propuestos, lo primero que salta a la vista es la *no historia*. Lo que sucede no nos habla nunca de una fábula, no sabemos cuándo ni de qué modo llegó el aprendiz con el sensei ni por qué luchan a muerte. Es clara la ausencia de texto, es decir, no está basado en una obra escrita en la que haya una secuencia establecida por un dramaturgo en cuanto al discurso, los diálogos, las acciones, entradas y salidas etc. La exposición del trabajo nos habla más bien de la concepción de una propuesta en la que se mezcla la coreografía, el texto reflexivo y los diálogos basados en la onomatopeya para relacionarse entre los personajes de la obra a la vez que establecen su propia vinculación con el espectador. El uso del espacio no es frontal, la obra se desarrolla en dos pasillos que se tocan al centro en donde ocurre la mayor parte de la acción, la disposición de este espacio facilita pequeños juegos con los espectadores que, de cuando en cuando, se ven abatidos por grandes e imponentes catanas convirtiéndose en contendientes de la lucha. Podemos ver personajes, pero en su exposición no se preocupan por mostrarnos un carácter o una cotidianidad, sino que juegan un papel específico en la acción, en la contienda; así, estos finalmente se muestran como arquetipos representando al hombre frente a su realidad en donde la presencia de los actores es innegable, la presencia como entrega en el presente. La fragmentación y discontinuidad no son elementos primordiales en este caso. Al no contar una historia facilita la sucesión de acciones, que si bien se leen en una línea continua, podrían estar separadas sin que ello afecte a

“lógica” imperante; entonces los acontecimientos tienen la particularidad de ser atemporales y si hay fragmentos o no, no es parte de la realidad que se propone ante el espectador más bien como un cúmulo de acciones encaminadas hacia el concepto global, transmitido por sensaciones e imágenes. La recepción no se complica ya que estamos frente a un ejemplo de sencillez en donde el *origen primigenio* del drama: *el conflicto y la acción*, hoy en día, puede continuar sustentando.

Vencer al sensei turbo, nos pone de manifiesto una transición en el lenguaje teatral. Los *elementos del teatro actual* están apuntados, tocados suavemente por encima, sintiéndose apenas nacer para transformarse en algo más. Pero, en esta propuesta, finalmente, se mantiene muchos de los paradigmas “anteriores” como el uso de personajes, caracterizaciones y representación, que al llegar a la propuesta escénica, se desarrolla sobre el núcleo primordial de cualquier drama, y que apoyado en el tono necesario, la coreografía basada en artes marciales, las imágenes y metáforas, el contenido pasa claramente sin necesidad de bordar a su alrededor agradeciendo que la temática es universalmente palpable, un conflicto esencial del ser humano en la búsqueda del reconocimiento y autoreconocimiento.

EN DIÁLOGO CON RICHARD VIQUEIRA

A mí me interesaba crear un juguete maniático; uno donde el espectador sintiera una experiencia cercana a cuando se sube a una montaña rusa, va a los toros o a las luchas libres. Hay contenido en estas experiencias un goce por el peligro, por lo que está planificado pero que siempre cuenta con un grado de azar y de la experiencia que nos aproxima con la propia muerte.¹⁰

En palabras del director responsable de imaginar *Vencer al sensei turbo* y dirigir a los creadores involucrados, la idea que se buscaba con este montaje era la de impactar, la de no dejar un respiro al espectador sino invitarlo a formar parte de una ráfaga de acciones similares o equivalentes a las que nos aporta la era mediática de la que somos parte. En entrevista concedida para la realización de este trabajo, Richard Viqueira habla de la necesidad de que el teatro forme parte de las lecturas informáticas con las que estamos tan familiarizados en la actualidad, mismas que podrían incluirse en los lenguajes escénicos y la búsqueda de los creadores teatrales, a distintos niveles, ya que indudablemente esta realidad es parte de lo que nos forma. Hablando sobre hacia dónde ve la evolución de nuestro teatro, Viqueira menciona que las narrativas teatrales, así como los lenguajes y los estilos en la ciudad se están fortificando y multiplicando, aportando una incontable variedad de formas de diálogo teatral que antes no habríamos imaginado. “[...] ahora el himno no tiene más destinatario sino el hombre mismo y sus inquietudes diarias”.¹¹

¹⁰ Viqueira, Richard, “entrevista a...” (realizada por Diana Pinedo, septiembre-2007), Anexo 1 p. 92

¹¹ Viqueira, Richard, “entrevista a...” (realizada por Diana Pinedo, septiembre-2007), Anexo 1 p. 94

La vinculación de esta obra con el espectador y su realidad se encuentra entonces en retratar, responder o aludir, en su propio código, al vértigo de rapidez continua y abrumante con la que accionamos cada día. Viqueira ve en el futuro de nuestro teatro todas las gamas posibles, similares y contrarias que puedan terminar por enriquecer las posibilidades escénicas y humana, diferentes visiones y propuestas que dialoguen con el público que esté interesado la apertura de los sistemas y las preferencias que aporta la diversidad de nuestra ciudad.

Pienso que viene una nueva camada de creadores auténticos con respecto a su propio discurso: actualmente conviven desde el teatro de tradición hiperrrealista con visos costumbristas, hasta los nuevos debates sobre la preeminencia de la palabra como fundamento del drama en corrientes como la *narraturgia* o a los nuevos sepultureros del teatro: los *posdramáticos*. Creo que todas esas manifestaciones son válidas y nos entregan un panorama del que no gozaron nuestros antepasados teatrales, cuando la hegemonía del discurso era patrimonio de nuestras políticas tanto sociales como culturales. Estamos muy lejos de pertenecer a ismos, escuelas o tendencias dominantes y eso a mí me emociona sobremanera; acudir a un teatro a confrontarme con un modelo tan opuesto al que yo profeso. Babel eructa en cada uno de nuestro teatro.¹²

La visión de Viqueira nos sitúan en el campo de una teoría planteada por Jorge Dubatti, las micropoéticas; creaciones independientes realizadas por compañías, grupos o creadores, en donde nacen y se desarrollan expresiones, estilos y estéticas, de temáticas muy propias que responden a necesidades específicas frente a los grandes movimientos cosmopolitas universales de siglos anteriores, situándose, también, en un plano de resistencia como respuesta a

¹² Viqueira, Richard, "entrevista a..." (realizada por Diana Pinedo, septiembre-2007), Anexo 1, p. 93.

la sociedad globalizada y los discursos autoritarios y unificadores. Es en estos espacios en donde se expanden mundos propios que sin duda encuentran sus particulares seguidores, y cada uno encuentra sus particulares paradigmas.

Lo propio de los campos teatrales hoy es la desdelimitación, la proliferación de mundos, el "cada loco con su tema", el valor de la diferencia, la comunidad pacífica o sólo circunstancialmente beligerante. De esta manera cada teatrista, grupo o compañía redefine el sentido de lo nuevo según su propio régimen de experiencia y su propio ángulo de afecciones, de acuerdo a su micropoética y a su micropolítica.¹³

¹³ Dubatti, Jorge (coordinador), *Teatro de grupos, compañías y otras formaciones. Micropoéticas II*, Cetro Cultural de la Cooperación, Buenos Aires, 2005. p.45.

3.3. ENSAYO SOBRE LA INMOVILIDAD

Dramaturgia y dirección: Alberto Villareal Díaz

A partir de la Metamorfosis de Franz Kafka

La Madriguera

Patricia Rozitchner/ Artillería producciones

Julio/2007

La obra sucede en un espacio no teatral, a diferencia de los dos ejemplos anteriores que ocurren en una sala de teatro, ésta sucede en un departamento de la colonia roma.

La acción comienza con una actriz que gesticula sobre una pista cantada en francés, el foco es ella y sus acciones que al terminar, da paso al comienzo de la historia que se nos muestra apoyada en el texto y las acciones. Sabemos que hay personajes: la madre, el padre, el hijo, la hermana y algo sucede en la casa que hace al hijo indeseable. Sin embargo, estos personajes que ya se nos han presentado como caracteres juegan otros roles en la acción, ya que además de los personajes mencionados hay tres actores más que deambulan por el escenario jugando su propios roles. Podemos ver una pareja de actrices vestidas como niñas, que cual ráfagas fantasmales caminan detrás de las apretadas butacas, que enciende y apagan luces, abren y cierran ventanas, y forman parte del texto en determinados momentos de la acción. El papel de estas actrices nos remite sutilmente al coro de las tragedias griegas. La obra continúa y sabemos del problema familiar, esta es una primera línea de acción, la que nos habla de un suceso específico narrado linealmente, pero que

se rompe constantemente para insertar fragmentos de otras obras, diálogos que tal vez no tienen nada que ver con la primera línea, canciones, juego de luces, etc. Por lo tanto identifico dos líneas paralelas que en algún momento se tocaran para cerrar la acción. Las actuaciones mantienen un tenor basada en las expresiones gestuales acentuadas por la iluminación y la atmósfera de misterio, hastío y ambigüedad que logra atraparnos desde los primeros minutos. Hay un juego de luz y sonido, de encendido- apagado, abierto o cerrado de ventanas y puertas que resulta rico a los sentidos combinando la luz y el sonido que logran un efecto de incertidumbre en el espectador, es decir: una ventana se cierra y se enciende una luz, una luz tiene que aparecer y hay un ruido de cierre de ventana o puerta. La iluminación es precaria pero se resuelve con lámparas que son activadas manualmente por actores iluminando a actores y dando así el foco necesario. La obra termina con una fuerte imagen de encierro, dejándonos enterrados en una tumba ya que la muerte ha llegado finalmente liberadora a la familia y como tal, la encerraran bajo tierra pero, ¿quienes están bajo tierra, los actores o nosotros?

Me atrevo a decir que el núcleo de la propuesta está basado en la creación de atmósferas que al mismo tiempo alude a la realidad en donde ocurre la obra (el departamento, nosotros, ahora), y sobre todo de las sensaciones que se transmiten al espectador. La expresión, la articulación, la calidad de moviendo, los diálogos, el trabajo interno, logran crear una atmósfera de realidad y fantasía, de aquí y otro lugar al que no nos dejan ir del todo ya que lo que está ocurriendo aquí y ahora es igualmente interesante. Se nos da una historia, un suceso que le ocurre a una familia, sin embargo no es

la historia lo importante, es solo un pretexto sobre el cual se construye la experiencia combinada con fragmentos que bombardean aquella acción lineal para enriquecerla en todos sus elementos. El trabajo de los actores entra a un equilibrio entre la representación y la creación de una experiencia, y en conjunto, crean el suceso dramático.

En esta propuesta podemos hablar de varios elementos del teatro actual comenzando por el papel del texto. La puesta en escena, en una primera línea discursiva, está basada en *La metamorfosis* de Kafka, a esta se van intercalando diálogos y monólogos de temas cotidianos, nacionales y ficticios, la segunda línea de acción; dos ficciones que siempre regresan a la realidad, dando como resultando un juego sumamente rico e interesante.

Hablando de los personajes y el papel del actor, seis actores trabajan en el espacio, actores que al mismo tiempo juegan papeles de personajes pero que constantemente nos remiten al *no personaje*, es decir que si bien juegan roles de caracteres, salen constantemente de estos para realizar acciones simbólicas, evoluciones de movimientos y espacios y acciones totalmente cotidianas resolviendo necesidades prácticas del espectáculo como trapear un pasillo para evitar accidentes. Al suceder en un departamento adecuado para el espectáculo, en el que además el espacio es el mínimo para los presentes, la acción se torna sumamente íntima, pareciera que nos están contando un secreto y da la sensación de que somos partícipes de los fantasmas de aquella familia. El lugar físico donde ocurre termina siendo el idóneo. El espacio es pequeño, dispuesto en un primer plano al fondo (habitación con ventana) con una puerta lateral, un pasillo central y otro en la orilla para finalizar con otro

pequeño pasillo al término del pasillo central y perpendicular a este, un espacio cotidiano adaptado para la escena sin preocuparse del edificio teatral propiamente dicho.

Al intercalar las dos líneas mencionadas, encontramos fragmentos deambulan súbitamente sobre la primera irrumpiendo de forma constante, pero la sucesión de los mismos no creo que sea una regla en su totalidad. La recepción es abierta, existe una riqueza de interpretación, pueden darse múltiples lecturas ya que nos bañan de imágenes, sensaciones y sonidos de amplia gama que nos ayuda tanto a leer la historia como tal como a construir la propia lectura sobre el mundo que se propone.

Si bien se encuentran puntos de los nuevos paradigmas en este trabajo se puede ver también de manera clara, la evolución del lenguaje. Es un punto intermedio entre las propuestas de la posmodernidad y la búsqueda responsable y cuidadosa de un lenguaje propio que finalmente crea una experiencia para el espectador, mezclando elementos actuales y anteriores. Ya que en este modelo se juega con dos líneas, ambas en su conjunto, magnifican la experiencia, enriquecen la expresión y las metáforas visuales y sonoras. La fantasía se propone y la realidad se impone por boca constante de los actores. Fantasía y realidad, de la mano, son personajes primordiales en *Ensayo sobre la inmovilidad*, los mecanismos de la construcción del drama son expuestos de una manera lúdica, remitiéndonos a las dos partes de la creación de una obra y diciéndonos que una no excluye a la otra, la realidad de los involucrados en la obra cobran tanta fuerza como la ficción misma.

EN DIÁLOGO CON ALBERTO VILLAREAL DÍAZ

Creo que a veces las historias que están bien contadas son enormemente poderosas y a veces cuando se quiere solamente buscar el fenómeno por el fenómeno en sí, es enormemente aburrido, predecible o muchas veces muy ingenuo. Algo que sería importante es producir algo en el espectador, tener claro el fenómeno en sí mismo y a partir de eso desarrollar toda la obra de teatro.¹⁴

Me parece primordial resaltar una particularidad a la que responde la obra, particularidad que está en los intereses de Alberto Villareal y sus colaboradores de *Artilería producciones*. La encrucijada de diferentes líneas de discurso, no en el sentido global-racional, sino en el sentido de discurso tanto conceptual como sensorial, social y estético. Estas líneas, por mencionar algunas, son fundamentales en el trabajo de este director, para lo cual, suele tocar la mayoría de los paradigmas propuestos, claro con sus adecuaciones y sin absolutos, siempre y cuando se mantenga el cariz de riesgo, tanto para el actor como para el espectador y una apertura en la construcción que permita al espectador todas las gamas posibles de pensamiento y relación con la obra, "el teatro más bien es una especie de fenómeno de alta complejidad donde cada quien va a leer su interpretación, misma que se da a través de una serie de materiales"¹⁵. Villareal también prefiere no pensar en paradigmas o líneas de trabajo al comenzar una puesta en escena, "no es que haya un solo perfil, una

¹⁴ Villareal, Alberto, "entrevista a..." (realizada por Diana Pinedo, septiembre-2007), Anexo 1, p.97.

¹⁵ Villareal, Alberto, "entrevista a..." (realizada por Diana Pinedo, septiembre-2007), Anexo 1, p. 97.

sola línea sobre la cual hayamos trabajado precisamente; la única línea sería la reinvención, la búsqueda constante, el salir del lugar común y de la repetición.”¹⁶ Para este director lo más importante es buscar nuevas relaciones con el público a partir de la ficción y la realidad; estos dos factores le ayudan a abrir capas de pensamiento y sensaciones al espectador, en las cuales se puedan situar en un estado de límite, no literal, sino en cuanto a los sentidos y a su percepción de la vida y la realidad. “Todo el tiempo anclar en la realidad el secreto de la experiencia teatral directa, que el espectador sea consciente que está viendo una ficción y que a partir de ahí puede empezar a abrir una serie de contradicciones con la ficción [...]”¹⁷

El proceso de montaje, el plantear la propuesta y los mismos ensayos son para Villareal, parte fundamental del teatro ya que aunque no se exponen ante el espectador, en cada ensayo está el drama y la construcción, todo lo que ocurre en esos momentos está en función de la relación con el espectador, por eso el nombrar a la obra *Ensayo sobre la inmovilidad*, pues una de sus líneas de trabajo actual tienen que ver directamente con el ensayo, el literario, y el teatral como materia prima de su teatro. Es tan importante el resultado como los procesos ya que es éste, el que enriquece a los creadores involucrados para poder presentarse ante un público, sin respuestas pero con muchos cuestionamientos de orden humano.

Pero dentro de lo que nosotros estamos buscando o explorando, la idea fundamental es que esa sí debe ser una experiencia vital, ir a una función debe ser algo que cambie la vida del espectador, que cambie su punto de

¹⁶ Villareal, Alberto, “entrevista a...” (realizada por Diana Pinedo, septiembre-2007), Anexo 1, p. 96.

¹⁷ Villareal, Alberto, “entrevista a...” (realizada por Diana Pinedo, septiembre-2007), Anexo 1, p. 98.

vista o su forma de sentir el mundo, si eso no sucede entonces fracasamos ¿no? todo el trabajo que se hace está en función de eso, toda la entrega de los actores, todos los sistemas de producción, sostener un espacio está en función de eso.¹⁸

Es aquí donde encuentra la razón de ser del teatro de hoy, en el cuestionamiento de la realidad, de las verdades que se aceptan como tal, el teatro como un espacio de relación en el que se puede reconsiderar las forma de ver la vida desde ámbitos variables e infinitos con ayuda de la ficción ya que,

[...] como dice Villoro, la ficción no es lo falso sino lo no verificable, ¿si? la ficción es realmente un universo de posibilidades que están ahí. La realidad o la verdad o la ficción en el teatro son cosas muy cuestionables, de hecho esa ambigüedad es la que permite que hagamos el teatro. Creo que este espacio de enorme ambigüedad es en el que buscamos situar al espectador y hablarle desde la realidad.¹⁹

Al preguntarle sobre la actualidad y el futuro del teatro, Villareal identifica a algunas personas que trabajan en una búsqueda constante en la que ya se puede escuchar una voz estética y ciertos intereses, mismos que les hace ganar su propio público.

Fuera de estas personas, creo es un teatro absolutamente conservador y que trabaja poco con la idea de radicalidad y se mueven en un punto intermedio entre complacer al público y hacer un poco lo que creen que deben hacer... es un punto problemático de poca decisión y de poca definición y creo que eso continua y se repite una y otro vez cíclicamente...Creo que sobre todo el acento ahora para una real evolución en el teatro mexicano tendía que ser ganar espacios y no seguir saturando los mismos espacios.²⁰

¹⁸ Villareal, Alberto, "entrevista a..." (realizada por Diana Pinedo, septiembre-2007), Anexo 1, p. 99

¹⁹ Villareal, Alberto, "entrevista a..." (realizada por Diana Pinedo, septiembre-2007), Anexo1, p. 98

²⁰ Villareal, Alberto, "entrevista a..." (realizada por Diana Pinedo, septiembre-2007), Anexo 1, p. 102

De acuerdo con la interpretación hecha previa entrevista, concluyo que el discurso y el trabajo de Villareal, son coherentes y trabajan con la mayoría de los paradigmas propuestos sin considerarlos absolutos ni paradigmas, en todo caso como mecanismos para establecer vínculos. Este director de escena ve al teatro como una herramienta para el cuestionamiento humano en todas sus facetas. En *Ensayo sobre la inmovilidad*, no desaparecen los paradigmas del teatro anterior, pero tampoco se está peleado con ellos ya que para Villareal, en esta ciudad hay espacios y público para todo tipo de teatro, siempre y cuando se realice con responsabilidad y calidad, pues todas las gamas teatrales de la ciudad podrían crear un cúmulo de posibilidades que enriquezcan la escena mexicana a la vez que se diferencian unas de otras.

3.4. LOS ENDEBLES

TEXTO: Michael Marc Bouchard

DIRECCIÓN: Boris Schoemann

Teatro La capilla.

CONACULTA-FONCA-MÉXICO EN ESCENA.

Producción ejecutiva: Sergio Zurita/ Compañía Los endebles.

Octubre/2007.

Se da segunda llamada y los actores, vestidos de trajes grises uniformes, comienzan a deambular por es escenario como a la espera de algo, caminan, se miran, fuman, se mueven y parecen entablar un diálogo de miradas cómplices. Dan tercera llamada y estas presencias desaparecen del escenario, de pronto, un nuevo actor se hace presente vestido de clérigo, y entabla una conversación con uno de los actores de uniforme que parece recibirlo sin gusto alguno. De esta conversación se plantea una situación inicial; los actores vestidos de traje gris son reos de una prisión a la espera de la visita del recién llegado, se plantea una fuerte incógnita que se queda suspendida en el aire, y sabemos el porqué de una representación que se llevará acabo dentro de la representación. La segunda representación da comienzo actuada solo por actores del sexo masculino que también interpretan los papeles femeninos en un espacio frontal a dos niveles y dos entradas del lado izquierdo de los espectadores. Para este punto sabemos que los uniformados, por alguna razón, están interesados en escenificar un pasado común para los dos personajes que han entablado el primer diálogo, y que será montado a partir del recuerdo de uno (el prisionero)

y completado por un diario escrito (por el ahora diácono), que ha caído en sus manos. La representación interior comienza también con otra representación; la de unos jóvenes que montan la pasión de San Sebastián para su escuela, misma que nunca que se llevará acabo por diferentes factores planteados dentro de la segunda ficción. Conocemos a los personajes y los papeles que representan, tanto como la introducción al asunto que interesa al primer plano representacional planteado. El segundo plano comienza a correr bajo la interpretación de los reos que con la ayuda de algunas prendas y accesorios van representando su papel. Este segundo plano es constantemente interrumpido por el primero para diferenciar situaciones o para hacer que el diácono confiese, modifique o hable sobre aquello que sucedió en el pasado aludido. Esta historia (el segundo plano representacional), es en verdad la que atrapa al espectador, ya que las constantes interrupciones hacen el trabajo de acentuar la tensión y poner al espectador al borde del ansia porque aquello continúe: la historia de un amor juvenil entre dos jóvenes con un tercero en discordia y la presencia, siempre puntual, de la sociedad representado por otros personajes que tienen el papel de hacerlo patente. La historia corre con ligeros cambios de luces y marcando los cambios de espacios por accesorios escenográficos que entran y salen para este efecto o con discursos dichos por los actores para que al espectador le quede claro el espacio y tiempo en el que se desarrolla esta segunda historia. El final se deja ver cuando la narración llega al clímax, al momento en que el responsable de montar este segundo plano ya no sabe qué es lo que continúa y el religioso se ve obligado a completar la

historia y confesar así su crimen, mismo por el que el reo ha pagado durante años sin ser responsable.

La apuesta por parte de los creadores está en la fuerza que causa la representación de la realidad, como fragmento de un pasado que logrará aclarar el presente. Lo interesante de esta propuesta es, claramente, el juego del metateatro, los tres niveles de ficción que se manejan a manera de *matrushka*, para lo cual, el segundo nivel, (la historia de amor) es el plano más atractivo y el que lleva el peso de la acción dramática. La trama, lo que se nos cuenta, es el elemento fundamental que atraparé la atención del espectador: la historia por contar.

En cuanto a los elementos del teatro actual, ¿brillan por su ausencia? en el plano escénico podríamos decir que el montaje es muy convencional. Está basado en un texto que suponemos es respetado, se trabaja todo el tiempo con personajes en todos los niveles de representación, es un hecho que las actuaciones sustentan todo lo que sucede, pues al ser realizadas por hombres en los papeles femeninos, dicho efecto está muy bien logrado sin llegar a la caricatura, actuaciones sutiles y poderosas recargadas en la importancia de lo que se nos cuenta. El espacio es frontal, aludiendo al espacio isabelino en el juego de salidas en entradas y en los dos niveles. La fragmentación, la multidisciplina y discontinuidad no son elementos que trabajen en esta propuesta pues la trama aparece ante los espectadores de manera lineal, de principio a fin y apoyada en una lógica, "realista" y tradicional, al parecer, sin mayor complejidad. Dentro de esta puesta en escena lo que más llama la

atención son los niveles de ficción insertos dentro de la ficción; la acción dramática toma una figura de profundidad, tridimensional, dando definitivamente otra sensación de recepción. De este modo, los seis elementos del teatro "actual", como los hemos venido encontrando, no están presentes, no obstante, cabría preguntarnos si la condición posmoderna está presente, simplemente porque somos, porque estamos viviendo el 2007; bajo esta premisa el elemento posmoderno que encontramos en *Los Endebles*, es la tridimensionalidad de la ficción, que si bien no se deconstruye en la puesta en escena, sí lo hace en su primera manifestación: el texto dramático de Michael Marc Bouchard.

Todos los anteriores elementos con que trabaja Schoemann y que podríamos considerar antiguos tienen una sobresaliente claridad en cuanto a la recepción, esta propuesta no es en ningún modo aburrida, ni vieja ni resulta ilustrativa. Sin bien hay un discurso en la historia y en la realidad planteada, este discurso se dirige a los sentidos siendo, en este caso, la historia sumamente poderosa para que la puesta en escena sea lo que es y hable como hable.

Por lo que se cuenta, el manejo de imágenes y situaciones, es sumamente conmovedor sin tocar el plano didáctico o discursivo en el estricto sentido de la palabra, y aunque maneja un discurso claro sobre las relaciones homosexuales frente a la sociedad, no es tomado en un sentido emancipador ni de defensa social, es más bien abordado desde una perspectiva en la que se exponen sentimientos humanos en los que el amor es el centro pero no el único sentimiento a reflexionar. Un elemento sobre el que descansa el discurso

airosamente, es la sutileza en las actuaciones que logran conmover al espectador y mantenerlo siempre en vilo gracias a la tercera herramienta que sostiene la propuesta; la tensión dramática.

EN DIÁLOGO CON BORIS SCHOEMANN

No se puede contar una historia sin causar efecto (agrado, aburrimiento, indiferencia...), y una buena historia, bien contada, causa el efecto deseado, nada más. Si se busca el efecto por encima de la historia, se vuelve espantoso, tipo vanguardia mal digerida.²¹

Una de las ideas primordiales bajo las que se concibió *Los endebles*, era la de ser lo más fiel posible al original propuesto por el dramaturgo, un melodrama poderoso por las emociones que se manejan. Bajo esta idea, la propuesta escénica de Schoemann se ha mantenido en temporada en la ciudad de México por más de cinco años con algunas pausas de descanso pero manteniendo a su elenco original. Entre los intereses de Schoemann como creador extranjero, se encuentran las historias contemporáneas con temáticas universales, para él, las historias son las que contienen el poder del drama. En cuanto a los seis puntos propuestos son considerados por este director dependiendo de la historia y el montaje sin relacionarlos con *paradigmas actuales* y tal vez el único

²¹ Schoemann, Boris, "entrevista a..." (realizada por Diana Pinedo, diciembre-2007), Anexo 1, p. 107.

sea mantener la apertura de recepción y no encasillarse en absolutos. Su trabajo como director se enfoca en:

Hacer conocer al público lo mejor de la dramaturgia internacional como traductor y director y ser un puente (de ida y vuelta) dramático y teatral. Buscar abordar historia contemporáneas y con problemáticas universales pero con fuerte contenido social, humano o político.²²

La visión de la actualidad del teatro en México D.F y su futuro, empata en un punto primordial con la de los otros tres directores; la de diversificar los espacios para que las propuestas abunden y se pueda llegar a los públicos objetivos. "No pinta muy, muy bien, ya es urgente permitir las donaciones deducibles de impuestos a los grupos artísticos. Faltan salas con directores artísticos para crear espacio con perfiles determinados y fidelizar al público."²³

Finalmente es clara su postura con respecto a su propuesta y a la recepción que *Los endebles*, ha tenido durante sus diferentes temporadas. Me encuentro frente un modelo tradicional, que no tiene nada de radical o de novedoso pero que bajo la limpieza de los elementos escénicos y sobre todo de las actuaciones y la historia, logra tocar a los espectadores, llegando a la conclusión de que la novedad y el estruendo, en muchos casos llega a hacer más ruido de lo que emocionan o dialogan con el espectador. Este modelo me sitúa en otro lugar, encuentro que no es la novedad la que dicte la eficacia y/o el éxito, como tampoco es lo tradicional lo que siempre aburra y moleste. El teatro es un arte y una herramienta de desarrollo humano y las relaciones

²² Schoemann, Boris, "entrevista a..." (realizada por Diana Pinedo, diciembre-2007), Anexo1 p. 107.

²³ Schoemann, Boris, "entrevista a..." (realizada por Diana Pinedo, diciembre-2007), Anexo 1, p. 108.

espectador-obra pasan por diferentes y variados niveles como capacidades humanas, tanto en el momento de la experiencia teatral, como al ser concebida y cada propuesta encuentra su diálogo con el público necesitado de la misma.

CONCLUSIONES

Recordemos que para que llegar a *los seis elementos del teatro actual*, me basé en dos paradigmas principales: en primer lugar el cambio de contar una historia en la puesta en escena, al interés sobre el espectáculo, de qué al cómo; y segundo lugar, el cambio de la representación a la experiencia teatral. De allí salieron seis elementos que enfrentamos al lenguaje escénico de cuatro puestas en escena. Sabemos que tanto la base como los seis elementos del teatro actual no son novedad. Desde principios del siglo pasado estaban mermando nuestra manera de construir discursos como resultado del cambio de percepción en nuestra realidad y no únicamente en el teatro sino en todas las artes y de forma cotidiana influido por la era electrónica. En México, este cambio de lenguajes se ha venido dando paulatinamente desde los noventa, un cambio de una tradición realista-naturalista, y sus variadas gamas, hasta un rompimiento total de fragmentos que se cuestionan la realidad sin buscar copiarla, trabajando con la metáfora para aludir a lo que no podemos asir pero que sí nos cuestiona pues nos afecta humana y sensiblemente. Hoy en día este cambio de paradigmas "artísticos- posmodernos" es un proceso latente y la constante que va en aumento en nuestra ciudad.

Bajo este modelo de actualidad que trabaja con nuestra inherente condición posmoderna, retomaré el punto de la recepción. Al mencionar que la metáfora es aquello que mutará finalmente las imágenes a lenguaje,¹ consideremos el mecanismo de ésta. Hablar de metáfora es hablar de

¹ Ver capítulo 2, p.32.

convención, un acuerdo tácito entre dos partes (actores-espectadores) que se encuentran, una de las partes propondrá imágenes y composiciones sensoriales, que caerán en el signo, para que estas imágenes signifiquen no podemos dejar de lado el referente, aquello que ambas partes logran comprender para que la recepción se logre.

El preguntarnos sobre paradigmas nace de la duda de localizar en dónde estamos parados en nuestro quehacer teatral actual y la razón de ello. La palabra paradigma trae en su significado, cambios de ver la realidad y por lo tanto maneras de actuar y creer que entran al plano de verdades relativas dentro de periodos de tiempo, un paradigma como una forma de ver el mundo de acuerdo a nosotros, reflejos del ser humano que intenta tocar la realidad, localizándonos hoy, frente a una realidad fragmentada, sin absolutos y en apertura donde las lecturas son espacios activos para el espectador. Ésta misma palabra fue la que causó interés y al mismo tiempo desconcierto cuando era aplicada dentro del cuestionario hecho a los directores inmiscuidos en este trabajo, dando como respuesta que la idea es no tener paradigmas, sino, en todo caso, romper con ellos. En el camino de esta búsqueda se modifican nuestras expresiones estéticas y considerando que existen diversos lenguajes que logran retratar la realidad de manera electrónica, el camino de las estéticas, del arte y del teatro, replantean su tránsito para buscar aquello que la vida tiene de irrepresentable, las sensaciones, los movimientos estéticos, los subjetivos que cobran vida e importancia al estar frente a una realidad cada vez más "resuelta" por los avances de la ciencia y la tecnología pero que, finalmente, no ha logrado desentrañar grandes incógnitas míticas ancestrales.

Frente a los medios electrónicos de comunicación y sus modas de influencia masiva, la labor del teatro no se queda en entretener, aunque sabemos que hay varias gamas de teatro que encuentran público a todo lo largo y ancho de la ciudad y que tienen objetivos variados entre los cuales está el entretenimiento (y que tal vez sea más socorrido que el teatro "artístico" o de "búsqueda"), mismo que no es considerado como médula, como la raíz expresiva y simbólica que ha mantenido al teatro dentro de las expresiones de comunicación estéticas y humanas a través del tiempo. "Si el espectáculo llega a caso a revelarse como agradable divertimento, no se legitima por lo tanto como legitimación del mundo sino de la más anodina realidad."²

En el teatro la deconstrucción, la escritura fragmentaria, el no texto, etc., habla de una tendencia hacia la no estructura, hacia lo que no está concluido, de dejar las puertas abiertas hacia uno mismo. Quizá hoy estemos más concientes que nunca que no hay absolutos en cuanto al ser humano y sus posibilidades de encuentro con la realidad.

Los seis paradigmas propuestos estaban localizados en el campo de la puesta en escena y su lenguaje. Las respuestas de los directores entrevistados fueron que no los consideran como paradigmas pues prefieren la libertad creadora diferente en cada proyecto, pero otros paradigmas salieron a la luz, mismos que se mueven del plano estético al plano de las logísticas de administración cultural en nuestra ciudad.³ Encontrándonos frente a una

² Cormann Enzo, "Crisis de la representación/ Representación de la crisis", Paso de gato, México, 2007, Núm. 32. p.28

³ Schoemann, Boris, "entrevista a..." (realizada por Diana Pinedo, diciembre-2007), Anexo 1, p. 108.

Villareal, Alberto, "entrevista a..." (realizada por Diana Pinedo, septiembre-2007), Anexo1, p. 103.

apremiante necesidad de romper con las estructuras de elites, paternalistas y sectarias, de reflexionar sobre las condiciones sociales y económicas de nuestro teatro, así como que los espacios con los que se cuenta en la ciudad no son suficientes para mostrar de manera efectiva, en tiempo, las propuestas que necesitan ser más vistas tanto por el espectador común como por la gente de teatro. Siendo una primera necesidad la de abrir espacios con la finalidad de ampliar las opciones de todo tipo de teatro, mismas que además de educar al espectador en una cultura teatral, ayuden a diversificar el empleo, las propuestas y la experimentación de los creadores de la escena.

En la búsqueda de los modelos a analizar encontré una supremacía de puestas en escena más "tradicionales", en donde los elementos propuestos no se encontraban, al presenciar varias obras, llegué a la conclusión que nuestro teatro dista mucho de trabajar con estos *elementos actuales* (solo por mencionar algunos), siendo más lineales en los discurso así como realistas en sus estéticas al abordad la realidad. El último modelo analizado, *Los Endebles*, fue un excelente referente para aterrizar ésta percepción nacida en mi búsqueda. Cada modelo, por su parte, aportó sus particularidades creativas y en ellos fueron localizados algunos de los elementos actuales, no todos, y cada uno respondió a visiones particulares en las que la finalidad común estaba en el diálogo abierto con el espectador.

Así pues, nos encontramos en el camino de romper con los esquemas realistas-naturalistas pero, actualmente predominan sobre los que yo llamé

Viqueira, Richard, "entrevista a..." (realizada por Diana Pinedo, septiembre-2007), Anexo 1, p. 93.

Díaz, Ricardo, "entrevista a..." (realizada por Diana Pinedo, Noviembre-2007), Anexo 1, p. 89-90.

actuales, en un setenta treinta, si fuera cosa de hablar de porcentajes. Consideremos también que dicha supremacía está estrechamente relacionada las economías teatrales y su organización dentro del predominante modelo “cultural” de nuestro país. Hay que aclarar que no se busca el enfrentamiento de lo bueno y lo malo, y que la comparación no entra en el plano de, la novedad como mejor y lo tradicional como peor, ni satanizar un tipo de teatro frente a otro pues se puede encontrar público para todo tipo de teatro.

Podríamos decir que estamos en un proceso de cambio de lenguajes en donde se está buscando el juego con la *teatralidad* como puente para tocar otras fibras de nuestro ser que en lo cotidiano difícilmente accedemos. En este camino definitivamente se rompen paradigmas predominantes durante gran parte de nuestra historia teatral. La manera de interpelar los sentidos del espectador ha encontrado caminos que antes eran vistos como “vanguardia mal digerida” y que hoy en día son mejor recibidos. Si en el camino de la apertura todo puede suceder, no podemos dejar de lado que el problema de la radicalidad en los montajes está en que el vacío se genere, que los discursos y las propuestas se mantengan en un plano en el que los referentes no empaten, convirtiéndose en montajes puramente personales que no causen nada al espectador.

Otro paradigma que salta a la luz, es *el retorno de lo real*,⁴ la realidad como referente del diálogo ha estado siempre, pero la manera en que ha permeado las expresiones artísticas es la diferencia; es la realidad el material

⁴ Ver: Foster, Hal, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*, Col. Arte contemporáneo, Madrid, Akal, 2001.

abrumador que tras los medios electrónicos que parecen agotar al mismo tiempo diluirla, predomina. En el teatro la realidad ocurre diferenciada de la ficción, insertada claramente para ejercitar pensamientos de realidad y buscar y después de la experiencia buscar reubicarse.

La realidad como materia propia y específica del arte es el descubrimiento nodal del siglo XX. El performance, la intervención de espacios públicos y la alta capacidad de registro de la fotografía y el cine –hasta la banalización del reality show- ha hecho de la vinculación entre realidad y hecho artístico el combustible del desarrollo estético que se asumía ya gastado en los ámbitos de la representación y lo figurativo. (De aquí que las críticas al teatro como arte arcaico y atrasado, sólo es falta de entendimiento de que son el resto de las artes las que participan ahora del tema original del teatro [...])⁵

Entonces encontramos que los paradigmas del teatro actual (México 2007) son:

No hay paradigmas, si los hay, romper con ellos, apartarse de los paradigmas para no encasillar intereses y/o creaciones que nacen en momentos específicos por el interés de creadores y grupos, idea que nos remite *al momento* de las micropoéticas⁶. Entablar un diálogo abierto con el espectador. El teatro está para cuestionarnos, para replantearos lo que creemos que es la realidad permitiéndonos entablar vínculos diferentes con ella. Es apremiante romper con la estructura sectaria de las organizaciones culturales, que promueven discursos hegemónicos y que no logran un apoyo y difusión efectiva, hay que pensarnos de otra manera. Abrir espacios para diversificar tipos de teatro y aportar opciones al espectador común que le permitan elegir libremente su relación con las expresiones teatrales.

⁵ Villareal, Alberto, "Puesta en texto de una apuesta en duda", *Paso de gato*, México, 2007, Núm. 32.

⁶ Dubatti, Jorge *op.cit.*

Hablar de los *seis elementos del teatro actual*, del teatro del 2007 en nuestra ciudad y plantear sus características cuando resultan no ser “nuevos” en el mundo tal vez podría parecer gratuito, sin embargo el análisis cobraría importancia cuando logremos reconsiderar nuestras expresiones teatrales mirándonos y mirando el mundo, reconsiderar el carácter de teatro que se enseña en nuestras escuelas, cuando se logre replantear los órganos y mecanismos que financian la cultura, cuando se rompan los sectores que jerarquizan y preponderan “personalidades” sobre estéticas y vínculos humanos y culturales. Frente a todo esto, cabe preguntarnos, ¿hemos superado las propuestas de vanguardia del siglo XX? ¿Dónde está el teatro mexicano del siglo XXI?

El teatro como arte es una herramienta humana sensual ya que dispara a todos los sentidos con el objetivo de relacionarnos con la realidad desde *otro lugar*, poniendo pausa a la razón, dejando fluir las sensaciones y emociones, un espacio que se resiste al olvido, al automatismo, que busca el fugaz instante de vibraciones en convivio para rozar los infinitos como posibilidades y de esta manera, conocer lo que nos es inaprensible.

A N E X O 1

ENTREVISTAS

Presento las entrevistas realizadas a los directores de los modelos abordados. El resultado de estos diálogos fue sumamente enriquecedor y arrojó mucha información con la que realmente me interesaba tener contacto ya que una parte importante del trabajo era aterrizar la teoría con lo más seco a la realidad del teatro actual en nuestra ciudad.

La labor para elegir las obras fue exhaustiva así como el contactar a los entrevistados, sin embargo, la respuesta a mi petición fue mucho más agradable y sincera de lo que hubiera imaginado. Las respuestas varían en su cantidad y calidad pues viene, obviamente, de las personalidades e intereses de cada director y si en algunos casos no son lo suficientemente amplias fue a causa de actividades, problemas de horario y presiones de tiempo.

A los directores, agradezco nuevamente la atención prestada a mi llamado.

Para comenzar expongo el cuestionario (mismo que en transcurso de las pláticas se fue modificando un poco). Éste se compone de información básica de entrada; la primera parte son preguntas abiertas pero directas que se prestaban a un diálogo reflexivo, la segunda parte es una mecánica de respuestas rápidas que tenía el objetivo de anteponer los *seis elementos del teatro actual* con las visiones particulares de los directores y la forma en que eran consideradas. Al finalizar el cuestionario están las entrevistas en el estricto orden bajo el que abordé las obras, mismo que no responde a otra particularidad que la de el orden de elección para la elaboración del trabajo.

CUESTIONARIO

NOMBRE:

FORMACIÓN:

- 1.- Si tuvieras que clasificar tu obra (genérica y estilísticamente), ¿cómo la clasificarías?
- 2.- ¿Qué consideras más importante en el teatro: contar una historia o causar un efecto (conmover) en el espectador?
- 3.- Con esta obra ¿Qué esperas provocar en el espectador?
- 4.- ¿Cómo ha sido recibida por el espectador?
- 5.- ¿Cuál crees que sea tu papel como creador de teatro en la sociedad mexicana?
- 6.- ¿Hacia dónde crees que va el teatro en México D.F? ¿Crees que hay una evolución?
¿Hacia dónde y por qué?

RESPUESTAS RÁPIDAS

De las dos posibilidades, elige la que más esté de acuerdo con tu visión de teatro y forma de hacerlo (una no elimina a la otra).

Contar una historia o causar una reacción (conmover)

Personajes o actores.

Espectador al frente o alrededor

Espectador cerca o lejos

Fragmentación y discontinuidad, o discursos lineales

Absolutos o relativos

Apertura de recepción o mensaje definido y discursos globales

¿Qué piensas de las multidisciplinas en el teatro?

ENTREVISTA: RICARDO DÍAZ

Director de: *En la soledad de los campos de algodón.*

NOMBRE: Sergio Ricardo Díaz Sánchez

FORMACIÓN: Estudié actuación en la escuela de Bellas Artes y estudié dirección en la escuela de artes escénicas Sarajevo, solamente un año por que estalló la guerra y estudio una maestría en teoría crítica ahora.

1.-Si tuvieras que clasificar tu obra (genérica y estilísticamente), ¿cómo la clasificarías? No podría calificar mi obra ni genérica ni estilísticamente, de hecho es en muchos sentidos contra eso contra lo que trabajo. Es verdad que los géneros pueden servir como un referente o como un modelo al cual se le puede trabajar pero en principio me parece que es complicado asumir que una obra pueda llenar tajante o completamente un esquema, aunque evidentemente tengo influencias y los conozco y los puedo manejar pero no pienso nunca, al momento de empezar a trabajar o cuando termino de trabajar, si están enmarcados en un género o no. Más bien pienso en una enorme cadena de pensamiento, que realmente aquel viejo suceso de encuentro entre el nacimiento del teatro y la convergencia que tiene con la tragedia son como un accidente que determinó en muchos sentidos todo. Entonces, a veces algunos géneros son necesarios en algunos tiempos y contextos pero en algunos casos definitivamente no y en mi caso me parecen que no tienen mucho que ver. En todo caso estaría más cercano a una relación fársica pero que en muchos sentidos está más vinculado a una enorme tradición trágica incluida sus correlaciones con la comedia, con la propia farsa, con los otros géneros y subgéneros que me parece que van matizando una misma enorme cadena de pensamiento a la que sí pertenecemos, sí conflictuada y todo eso pero a la que finalmente pertenecemos. Diría, en todo caso, que está más cercana a la farsa porque ésta tiene todas esas capacidades tonales y obviamente podría haber de manera más libre o amable. Me parece que Koltés trabaja mucho con muchos niveles progresivos, entre los que podríamos encontrar a Beckett que vienen después de él y que le son deudores, en los que se toca prácticamente el absurdo. Entonces trabaja con una especie de transitoriedad expansiva y permeable entre los géneros y que a mí no me gusta delimitarme ni antes ni después de empezar los trabajos.

HABLANDO DE LA SOLEDAD DE LOS CAMPOS DE ALGODÓN

Pienso que el Koltés está ubicado en la última parte de la tradición, cuando la tragedia empieza a dejarnos ver que hay un nivel absurdo y cuando la función del absurdo lleva a los personajes a la pregunta sobre la existencia pero, al mismo tiempo, a no tener ni la posibilidad ni el valor para dejarla, viene entonces el Koltés, éste específicamente, *En la soledad de los campos de algodón*, donde el juego se plantea aparentemente entre dos desconocidos y que desde mi lectura el asunto es que estos se conocen bastante más de lo que realmente dicen. Digamos que podría suceder que anecdóticamente, uno y otro no se conocieran de verdad ¿no? pero el asunto es que uno y otro se conocen muchísimo porque en realidad nos conocemos muchísimo. Me da la impresión de que esta obra es una estrategia para generar éste gasto. Los personajes de Beckett en *Godot*, ya están este borde, ya esperan simplemente el final, creo que esos personajes no esperan el final, entienden que no va a llegar el final y que tienen que gastar el esquema. Me parece que es una forma interesante de verlo al menos en una función teatral donde el público necesita ver ese desgaste, donde, por ejemplo, los de arriba lo ven distinto, habría una posibilidad de ver que ese desgaste metafórico se da en otras y muchísimas experiencias humanas pero el problema sigue siendo epistemológico, lo seguimos teniendo como gran raíz cultural irrenunciable y en eso me parece que Koltés puede dejar ver en una lectura que ya se da entre líneas; los personajes entienden que están en escena y entienden que tienen que gastar a la propia escena, entienden que el mecanismo puede suceder accidentalmente en el afuera pero que el afuera sigue siendo el adentro escénico porque el afluente escénico sigue siendo el afuera y así... De allí que yo me haya decidido a trabajar no directamente sobre uno y otro, sobre el dealer y el comprador sino sobre la múltiple intercambiabilidad del rol ¿no? Primero tenían que ser actores en un número no para que no pudieran nunca generar una correspondencia inmediata.

Si la pudiera clasificar la colocaría en esta secuencia, después de la imposibilidad de la advertencia trágica, en un nivel extremo de bestialidad de violencia humana, que ya le toca a Beckett, y en un nivel mucho más íntimo en el Koltés que viene de esa tradición trágica, pero insisto, estaría más cerca en mi montaje, a una farsa probablemente con tono trágico, sin decir que es exactamente eso.

2.- ¿Qué consideras más importante en el teatro: contar una historia o causar un efecto (conmover) en el espectador?

La lectura que yo hago de *En la soledad...* me lleva mucho más a una resultante de relación, una multiplicidad de relaciones y de funciones que permite un juego expansivo y que a mí me interesaba explorar muchísimo técnicamente hablando. Por ejemplo, los actores nunca tenían un mismo personaje, podían jugar los dos personajes y decidían qué personaje iban a ser como 15 o 20 minutos antes de empezar la obra. Al principio había una coreografía que estaba marcada pero a partir de ese momento había como nudos a los que habría que llegar pero era prácticamente improvisado; entonces los actores tenían a los dos personajes y lo decidía ahí, había reglitas simples, la básica: puede haber mínimo un dealer y seis compradores y a partir de eso todas las posibilidades. Lo interesante era generar ese nivel de desconcierto para los propios actores, si ellos se van a sorprender de encontrarse con un desconocido la situación se modifica al infinito como se modificaría en cualquier nivel cuando cualquiera de nosotros estuviera en la situación de encontrarse con un desconocido en un nivel de necesidad como en el que se encuentran los personajes y que nunca se define claramente qué es lo que quiere cada uno, y al final eso no es lo que importa muchísimo, importa justo como límite en el que el mismo esquema de relación comienza a amplificarse y es ahí donde me parece que lo que siempre es más importante, en relación con el espectador, es exactamente eso; generan una relación y no una historia. Yo puedo ser más o menos capaz de contar una historia pero eso no significa que haya una relación horizontal. Generalmente desde donde yo lo vivo, el contar una historia termina desatándose, la mayor parte de las veces, en una relación jerarquizante. La otra también, pero cuando menos permite la posibilidad de reconocimiento de tamaño ¿no? y a partir de ese momento se asume el rol, el rol no está predeterminado por el narrador que cuenta o por el escenificador que cuenta, y el otro que obligadamente tiene que escuchar y aceptar, sino que se establece en el mismo nivel en el que Koltés coloca a los dos personajes. Yo optaría más bien por buscar una relación y una relación (probablemente lo desearíamos), no se construye en un nivel armónico y Koltés lo coloca, exactamente ahí, en un momento de bestialidad, en el momento justo en que una persona está a punto de perderse por una necesidad. El espacio escénico es un lugar de convenio y si yo optara por contar meramente una historia, el espacio ya está definido como relación, ya tiene un diagnóstico y roles increíblemente definidos. Si yo no obligo al espectador a cumplir ese rol, y tampoco lo obligo a subirse al escenario, de todas maneras la propia construcción del espacio escénico le obliga, en relaciones muy primarias, a generar sinestésicamente muchos espacios de relación y esto es lo que a mí me parece

interesante. Entonces espero causar en el espectador una apertura como relación. No espero que entienda la obra como en el estricto sentido del discurso o de la anécdota, no es tan interesante que entienda de qué se trata, es más interesante que resuelva su propia estancia en el espacio, pero lo que me parece más importante es que el espectador entre, se sienta, vea, circule, decida, reaccione; me importa más el tiempo de relación donde el espectador cuando menos tenga esa posibilidad primaria, donde yo no me asigno el rol de sabelotodo y entonces yo no voy a entregar ningún tipo de verdad más o menos aceptable sino que los espectadores, en todo caso establezcan un diálogo, como ahora donde a ti te interesó ese espacio y a mí me interesa seguirlo haciendo crecer, entonces convenimos y nos sentamos aquí a tomar un café y empezamos a dialogar sobre el asunto y donde yo no te convenceré que tu producción escénica sea mejor o peor y es eso, cada quien circulará donde tenga la necesidad y la gana de hacerlo.

3.- Con esta obra ¿qué esperas provocar en el espectador?

No hay un tipo de reacción específica que yo busque del espectador, que pretendiera... tal vez que... el espectador me sorprendiera, no sé si necesariamente que se subiera al escenario e hiciera su propia escenificación, es como iluso pensar en eso, es más bien como cuando te queda una gran impresión de pasar por algún lugar y no entiendes y te queda en la memoria y entonces la memoria funciona mejor, como cuando sueñas algo, no importa si te acuerdas o no pero cuando menos en un hora u hora y media sí te cargas la emoción del sueño y no sabes ni por qué, ni para qué, entonces te produce un estado de movilidad que a mí me parece interesante y no lo pienso como antes que "ya modifica tu cotidianidad y ahora mismo tienes que cambiar..." y quién sabe qué cosas pero cuando menos te permitiría un estado, un eslabón para un posible mecanismo de pensamiento de imaginación distinto. Es allí que la gente del gremio diga que mi trabajo es hermético, porque hay una tendencia a generar la lectura por el entendimiento, eso significaría que yo inmediatamente tendría que darle al espectador los elementos de lectura y éste debería seguir por un camino y no, yo pienso y deseo, colocar al espectador en un camino que le resulte extraño si no, no tiene mucho sentido, terminaríamos haciendo lo que ya está muy hecho.

Yo entiendo un trabajo escénico como una investigación y la investigación trata de buscar, no el límite vanguardista para desprenderse hacia la genialidad o la inmortalidad o no se qué tipo de cosas, sino como lo entiende la investigación científica. Hay fenómenos que no son entendibles todavía para nosotros y algunos son

meramente por curiosidad, porque no se cómo funciona esto o lo otro y en la escena es porque tengo una necesidad específica, clarísima que quiero resolver, entonces tiene una aplicación utilitaria inmediata. Se trataría más de configurar un espacio que significa trayecto y que desde mi punto de vista es cruce y de ahí, prácticamente todas las relaciones con el resto de los elementos escénicos. Yo no significo a los textos (por que me gusta decir los textos, todos los textos que confluyen en la escena), sino hacerlos confluír hasta el mismo espectador al que ni conocemos y al final, cuando alguno se acerca, es allí donde está lo fascinante de entablar un diálogo. El cruce de todos los elementos en cada momento de las funciones generan otra atmósfera y si a eso le agregas que yo le pedí a los actores que improvisaran más de tres cuartas partes de la función, pues evidentemente también hay una especie de cruce que le corresponde a ese momento entre actores y espectadores que generan, nos guste o no, un ambiente y esa es la parte que me parece interesante; cómo generar un texto escénico, como generar este cruce que produce una experiencia, evidentemente no cotidiana y que sí permite imaginación y que sí permite pensamiento, un pensamiento diferente al cotidiano. En ese sentido funciona la investigación escénica pero pienso que estamos en el trayecto y que es injusto porque hay que exponerla y porque tiene que funcionar de manera muy eficaz y que es un problema humano diferente a los utilitarios cotidianos.

4.- ¿Cómo ha sido recibida por el espectador?

He oído muy poco. No se a ti cómo te pasó pero con la gente que conocía eran como tres posibilidades; o salir absolutamente enojados ¿no? fastidiados o aburridos o salir absolutamente shokeados, sin posibilidad de palabra o salir con una necesidad de hablar muchísimo y no decir mucho.

Nos ha pasado una cosa muy rara con la obra porque con el tiempo es que nos hemos ido enterando ¿no? que los actores regresan y dicen "fulanito me dijo esto..." y eran lecturas tan raras... Pero nos ocurrió una cosa que no me había pasado con los otros trabajos; un porcentaje muy alto de los visitantes al Koltés eran de personas de 45 para arriba, a mí siempre me había pasado al revés, un porcentaje mayor estaba entre los 18 y los 35 digamos y además con una respuesta, la mayor parte de las veces, muy amable, los espectadores se metieron al camerino a decirle a los actores que habían estado esperando esto toda la vida y aunque veían teatro, finalmente era lo que se habían imaginado... cosas bueno... muy lindas pero que finalmente no generalizan al teatro mexicano que finalmente dan solamente pie a que hay personas

necesitadas de este tipo de interacción. Yo realmente no sé cómo ha sido, me parece que en función a otras obras solamente con un poco más de indiferencia desde el gremio. Siempre me ha pasado que el gremio ve mi trabajo con una especie de expectativa...entre morbo y... y... curiosidad, y otra, con una especie de morbo pero más como... "ojala que se caigan", como si uno mismo pudiera rebatir su trabajo, como si la experiencia misma del trabajo pudiera rebatir mi trabajo, algo así. De las cosas que yo he leído de mi trabajo es que, cuando menos, es excéntrico y de allí las cosas que te imagines, este... raro... entonces en los trabajos anteriores era como mitad y mitad; la mitad del público muy entusiasmada y la otra mitad muy animada... pero me parece que era de esperarse ¿no? ante una proposición que no es típica, yo hasta esperaba que fuera bastante menos, que si se le aceptara fuera como un 20%, y para mi sorpresa no, sucedía que para un 30% era muy grata. Pero en este trabajo sí no entiendo, ¿no? he oído muy pocos comentarios, el gremio se mostró muy apático, fue muy poca gente del gremio, pero ahí es donde está lo interesante ¿no? porque había un montón de desconocidos, no nos fue mal de público, alguien me dijo, alguien que no ubico, que en mis trabajos encuentra gente que ha visto en mis trabajos, y otro porcentaje son alumnos ¿no? o dialogantes más o menos cercanos que continúan en un diálogo continuo. Bueno entonces los comentarios son como eso, uno; es impenetrable, dos; es como demasiado personal, conceptual, tres; es como si estuviéramos en un sueño (ese lo escuchado un montón de veces), y cuatro; que es el que más me importa, le das un espacio al espectador para que piense lo que se le de la gana, eso es finalmente, el que si yo pudiera elegir, con el que me quedaría.

5.- ¿En este trabajo das un brinco más arriesgado al de tus otros trabajos?

Yo creo que técnicamente no fue más arriesgado, los más arriesgados fue la cadena alrededor de *Hamlet*, pero esos espectáculos más riesgosos son muy verdes para la mirada del espectador, es como el inicio de la larva, tienen un montón de defectos pero ya se le ven algunas cositas. He entendido que el Koltés o *Sueño de una noche de verano*, probablemente sea como de lo más conservador, pero a mí me interesa muchísimo porque en este espectáculo especialmente hice una modificación cualitativa que es fundamental; los otros trabajos eran los que corroboraban, no solo capacidades técnicas, sino capacidades de diálogo, la posibilidad de llegar a los espectadores, pero en este caso como ya no tenía necesidad de generar este tipo de actividad, me ocurrió una cosa magnífica, una distancia muy extraña, que yo no había vivido que me permitió hacer el espectáculo para los actores y para los espectadores.

6.- ¿Entonces para quién eran los otros trabajos?

En muchos sentidos eran para mí, establecer una relación en la que yo fuera muy importante: yo tenía que..., yo debería..., yo quería... En ese momento entendí el valor de la herramienta, si alguna herramienta se ha ido formando era en ese momento cuando tenía que volverse de uso cotidiano, empezar a entender cuáles fueran los otros elementos que podrían ir volviendo esa herramienta de uso cotidiano, por eso es que no la hice para mí, para una verificación, para una exploración o una evolución de mí mismo, sino el uso de la herramienta en sí en un momento que no es complaciente sino en un aspecto lo más claro posible.

7.- ¿Cuál crees que sea tu papel como creador de teatro en la sociedad mexicana?

No se cuál sea mi papel como creador en la sociedad mexicana.

DP: Te la hago diferente ¿Por qué teatro?

A mí me gusta el teatro porque me parece un espacio privilegiado precisamente. No sé, la escuela, o la conversación a partir de lo verbal son herramientas con las que nos ponemos en relación muy temprano, y entonces establecemos muchísimas estrategias que nos permiten al mismo tiempo escondernos muchísimo o en otros niveles nos permiten ser fácilmente reprimidos, son como herramientas de ser muy capaz en las que yo no me sentía cómodo, para otros seguramente son muy cómodas pero para mí no. Creo que uno puede ser muy mentiroso, puede ser muy *debrayante* con el lenguaje, pero el escenario y la presencia de estos desconocidos (espectadores) obliga a una relación que yo no entendía... No es, por ejemplo, aquella donde te encuentras con tu amor y descubres una especie de relación increíble o aquella en que te encuentras con tu enemigo y descubres una especie de repulsión increíble... no, no sabes qué va a pasar y está bueno no saberlo. A mí me parece que por mucho tiempo la ambición, o este problema de lo escénico estaba pensado en esta función del discurso, en nuestra historia sobre todo. Nuestro teatro viene directamente de los Jesuitas donde hay una función desde muy temprano de generar esta función de discurso, que el discurso sea ineludible para el espectador, hay una tendencia a pensar así. Y yo prefiero pensarlo en la creación de un espacio para otra relación, no precisamente fantástica en el sentido *debrayante* pero donde la cualidad de propio espacio te permite transmitir y trasportarte a otro tipo de relación no precisamente cotidiana. Entonces en mi teatro no necesito la cotidianidad, no la busco, no la exploto,

no me interesa, no pertenezco a esa cadena, pertenezco como educación pero no me interesa el teatro como... costumbrista mexicano o sus etapas realistas, como educación sí, como episteme sí, no puedo negarlo, sé hacer ese trabajo, me entrenaron ahí, pero es precisamente el tipo de operación que no quiero demostrar. Sí tengo un tipo de rol no me lo planteo así, no hay megalomanía es más sencillo, creo, es más particular, creo.

8.- ¿Hacia dónde crees que va el teatro en México D.F.? ¿Crees que hay una evolución? ¿Hacia dónde y por qué? ¿Tú crees que se esté dejando esta etapa costumbristas y sus capas realistas y se esté yendo hacia otra cosa?

No. Históricamente ha habido como una especie de rebeldía hacia esta verificación costumbrista realista, discursiva, donde estamos obligados a ser bien portados como escenificadores, como espectadores hacia lo evidente, donde se tiene que obtener algo muy rápido y sobre todo hacia un sentido moral, que además es muy fácil porque como episteme ya está muy instalado. No importa si hace como 50 años se trata del hijo malo que es malo con los papás o si la muchacha mala frente a los papás que queda embarazada o... hoy (ni tan hoy hace como diez años), del hombre o la mujer que salían del closet, pero en principio todos estos mecanismos están instalados en el mismo nivel estructural, formal; una calificación moral, un discurso que debe llegar, que inicie apertura pero que realmente no la procura. Entonces ante este modelo siempre ha habido como destellos, la historia del teatro mexicano habla de esto ya dulcificado: el Teatro de Ulises, el Orientación... la historia del teatro mexicano está teñida como de la estabilidad, la homogeneidad y la ruptura, está como ilusionada ante establecer un parámetro totalmente distinto al cual rápidamente todos van a acceder.

La memoria nos va diciendo que aparecen fugazmente y que se anulan de manera grave muy velozmente, que se quedan como memoria pero que se vuelven a quedar en estos mecanismos de dulcificación ante los que es "clásico", que ya no se lee decentemente ni críticamente porque como es "clásico" se le tiene que reconocer un valor y nuevamente lo colocamos en el sistema moral.

Hoy estamos en un problema que además no agrada, porque gran parte de mi generación creció educada en la crisis de los ochentas y entonces las producciones de esa década están puestas en un nivel de independencia que no estaban asociado a aquel del socialismo, la independencia no era la afirmación de nosotros mismos ante la relación al capital y al burgués y una liberación que nos permitía decir cosas buenas y buenamente hacia todo los buenos seres humanos ¿no? sino que ya nos corresponde

un tipo de producción de autogestión que está súper de moda. La autogestión es como todo el mecanismo del problema de mercado que surge bueno pero que genera una amplificación que inhibe niveles de investigación donde son necesarios, pero eso entonces genera un contexto de realidad ineludible.

Ése es nuestro conflicto: venimos de una tradición en el sentido moral, no tenemos capacidad investigativa, no solamente en el teatro sino en muchas áreas, nuestros investigadores son extranjeros, un alto porcentaje de los investigadores en las escuelas públicas son extranjeros. Estructuralmente nos va a tomar mucho tiempo reventar una cadena así porque además, como digo, nuestra generación se siente en un nivel de autogestión... como que al volvernos auto dependientes, satisfaciendo nuestras propias necesidades, tendríamos ya la posibilidad de ser capaces de decir mucho pero entramos a la lógica del mercado en la que tenemos que producir muchísimo para permanecer. Vamos al ejemplo, en mi generación, mentes interesantes como Martín Acosta se fueron al demonio porque producen una cantidad increíble de cosas... ya sin ningún tipo de rigor y meramente en una ciclicidad que ya no le permite ningún tipo de reflexión, si alguien tuviera el valor de decírselo, a estas alturas además, ya no podría escucharlo porque se ha endiosado, y que es otro de los factores que existe mucho en nuestro teatro además. Alguien hace una cosa medio decente y ya de allí se puede colgar para toda la eternidad. Me parece, por ejemplo que los trabajos de Villareal, de Rubén Ortiz, estamos buscando no generar ese tipo de dinámica, pero, pagamos el precio ¿no?; somos los locos, estamos sumergidos en un territorio indiferente al del gremio, no somos parte del gremio, pero los jóvenes tampoco y eso hay que reconocerlo.

Entonces el teatro no sabría a donde va. Estamos en un conflicto que nos autodevora porque no genera reflexión, no genera espacios laterales, se autoentrapa y vuelve a entrar en los mismos mecanismos de mitificación de moralización de recuperación aparentemente de una especie de contemporaneidad que está atorada en una etapa de movimiento vertical de la forma, de la anécdota, de las obras, de las resignificaciones, y de nuestras propias vidas, de nuestros juegos políticos. Pero el problema es que no tenemos la capacidad para imaginarnos distintos, no nos estamos imaginando distintos, por eso yo te decía; ¿cuál es mi rol? No lo sé. Yo no voy a ser el modificador de esto, haría falta otros cuarenta locos al mismo tiempo para que algo cambie y no somos tantos. Tal vez yo me canse y me vaya a otro país o haga otra cosa porque a ratos parece que no hubiera sentido.

DP: si a ratos no lo tiene, ¿cuándo hubiera, cuál sería el sentido?

Ésto, lo que te digo, establecer espacios de diálogo, cuando ves salir a un espectador al que le pasa algo, es cuando tiene sentido.

RESPUESTAS RÁPIDAS

Contar una historia o causar una reacción (conmover): establecer una relación con el público.

Personajes o actores: Actores

Espectador al frente o alrededor: en todos lados.

Espectador cerca o lejos: depende del espacio de relación

Fragmentación y Discontinuidad, o discursos lineales: pensamiento complejo y si eso significa fragmentación y discontinuidad; pensamiento complejo.

Absolutos o relativos: no hay absolutos. Los relativos mientras no se vuelvan divagación sí.

Apertura de recepción o/ mensaje definido y discursos globales: Apertura de recepción

¿Qué opinas de las multidisciplinas en el teatro?

No estoy seguro, me parece que son un cruce, efectos, un cruce de intenciones, de posibilidades, de visiones, para un fin común. Un cruce entre los diferentes niveles de la acción para encontrar una expansión en el movimiento de la escenificación que te permite una expansión de pensar que no puedes hacer en la cotidianidad, es el momento en donde se van encontrando las fronteras de relación, las posibilidades del intercambio de maneras distintas.

ENTREVISTA: RICHARD VIQUEIRA

Director de: *Vencer al sensei turbo*.

NOMBRE COMPLETO: Richard Arturo Viqueira Apermartingale

FORMACIÓN: Egresado de la carrera de Literatura Dramática y Teatro por la Facultad de Filosofía y Letras.

1.- Si tuvieras que clasificar tu obra (genérica y estilísticamente), ¿cómo la clasificarías? Estoy muy interesado porque el teatro compita, franca y abiertamente, contra los medios dominantes de nuestros tiempos. Creo que hoy día en que cualquiera puede acceder al *youtube* en Internet, o comprar la última *Edición Definitiva* de su película predilecta (con un sinnúmero de nuevas escenas) e inclusive volverse un creador autónomo (en espacios virtuales como *myspace*), el teatro debe ofrecer algo equivalente a su público: la capacidad de transformar la obra que contempla; el dinamismo, vértigo y ubicuidad a la que lo tienen acostumbrados las últimas tecnologías debe también hacerse presente en nuestro escenarios.

Hoy día basta teclear un poco para obtener a cualquier información de manera inmediata; el teatro debe corresponder con esa dinámica. No se trata de instalar los últimos aparatos sobre el escenario, sino de aceptar el código y lenguaje de los mismos para contar nuestros dramas; aprender a escribir teatro con la tinta informática de nuestros tiempos para seguir contando tragedias o comedias humanas.

2.- ¿Qué consideras más importante en el teatro: contar una historia o causar un efecto (conmover) en el espectador?

Yo siempre he sentido una particular afición por contar una historia. Creo que es algo inherente a ser humano deleitarse en un relato; de ahí surge los temores, anhelos y ansías de los que escuchan.

3.- Con esta obra ¿qué esperas provocar en el espectador?

A mí me interesaba crear un juguete maniático; uno donde el espectador sintiera una experiencia cercana a cuando se sube a una montaña rusa, va a los toros o a las luchas libres. Hay contenido en estas experiencias un goce por el peligro, por lo que está planificado pero que siempre cuenta con un grado de azar y de la experiencia que nos aproxima con la propia muerte. Cuando subes a un juego mecánico en la feria, te

sabes relativamente a salvo; pero siempre está latente el elemento de supervivencia fracturada, de coqueteo con el último respiro. La interacción era un aspecto que me interesaba recuperar con el público teatral. Ya desde el momento en que lo pones una katana al "respetable" sobre la cabeza o cuello, las cosas no pueden volver a ser igual durante la representación subsiguiente.

4.- ¿Cómo ha sido recibida por el espectador?

Sorpresivamente, el público ha sido muy generoso con nuestra propuesta y llevamos más de un año y medio de temporada, en donde hemos recibido espectadores de edades que no teníamos contempladas; yo pensaba que el sector natural de esta propuesta estaba basado en jóvenes de mi edad y con los mismos intereses que yo (películas de artes marciales en los ochenta, cine de acción, el nacimiento de los videojuegos, etc.), pero descubrí que la obra podía dialogar con generaciones por debajo de la mía (niños) y personas mayores. La dialéctica de la televisión y cine permeó a mucha más gente de la que pensaba, y eso no tiene nada de dañino, sino que hay que saber sacar jugo de ese juego mediático y ocuparlo para nuestro propio provecho; aspirar ya no a seguir representando el *Hamlet* de William Shakespeare sino convertirlo en un *Hiper/Hamlet* (uno de mis siguientes proyectos: entrar a la historia del príncipe de Dinamarca a través de una estructura basada en *links* o ligas de información que se bifurcan, avanzan o retroceden a capricho del *Navegante* virtual), porque hoy día asistimos a dinámicas narrativas de las que nos teníamos ideas: la Internet puso a nuestra disposición un botón para deshacer lo hecho; ¿que haría Hamlet con este nuevo dispositivo y modo de entender el Mundo?

5.- ¿Cuál crees que sea tu papel como creador de teatro en la sociedad mexicana?

Pienso que viene una nueva camada de creadores auténticos con respecto a su propio discurso: actualmente conviven desde el teatro de tradición *hiperrrealista* con visos costumbristas, hasta los nuevos debates sobre la preeminencia de la palabra como fundamento del drama en corrientes como la *narraturgia* o a los nuevos sepultureros del teatro: los *posdramáticos*. Creo que todas esas manifestaciones son válidas y nos entregan un panorama del que no gozaron nuestros antepasados teatrales, cuando la hegemonía del discurso era patrimonio de nuestras políticas tanto sociales como culturales. Estamos muy lejos de pertenecer a ismos, escuelas o tendencias dominantes y eso a mí me emociona sobremanera; acudir a un teatro a confrontarme

con un modelo tan opuesto al que yo profeso. Babel eructa en cada uno de nuestro teatro.

6.- ¿Hacia dónde crees que va el teatro en México D.F? ¿Crees que hay una evolución? ¿Hacia dónde y por qué?

Pienso que actualmente asistimos a lo que ya Jorge Dubatti nombraba como el surgimiento de las *micropoéticas*: una multiplicidad de intereses y estilos que no hacen necesariamente una escuela, pero que permiten un horizonte de inquietudes y temáticas casi infinito. Recién hacía yo la mención sobre la inmensa posibilidad de creadores y de creación que permite la Internet o sus derivados (obras artísticas de las más variadas calidades, desde lo más sublime hasta lo amateur profundo), pero que nos pone sin duda en una posición muy semejante a la de los artistas y el arte medieval; una nueva oda a la obra anónima, a la consecución de sociedades enteras de artistas y artesanos. La diferencia estriba en que ahora no cantamos sobre el mismo tema religioso; ahora el himno no tiene más destinatario sino el hombre mismo y sus inquietudes diarias.

ENTREVISTA: ALBERTO VILLAREAL DÍAZ

Director de: *Ensayo sobre la inmovilidad.*

NOMBRE: Alberto Villareal Díaz. Director de escena y escritor.

FORMACIÓN: Mi formación fue básicamente la Facultad de Filosofía y Letras en la generación 96-2000, creo. De ahí, bueno, algunos cursos de dirección, tanto en la ENAT como en el CUT, tuve la fortuna de estar en el último curso de dirección que dio Ludwik Margules; estuve también en España con fundación Carolina; en el Royal Court de Londres; en Buenos Aires en algunos cursos, o sea, ha sido como un poco diverso de todas partes y creo que eso sería como lo más esencial como una formación que he estado en muchos lugares, de muchas escuelas y muchos tipos de maestro y también una formación literaria, tanto desde la escuela de la SOGEM como en la Fundación para las Letras Mexicanas o en otros institutos de formación, ¿no? Básicamente es como eso y también bueno, tengo algunos cursos en gestión cultural y dirección de escuelas culturales y filantrópicas en La Iberoamericana, entonces ha sido como un poco formar en torno a las diferentes artes y también lo que rodea, propiamente, a la concepción de una obra estética y el mercado de este tipo de cosas extrañas.

1.-Si tuvieras que clasificar tu obra (genérica y estilísticamente), ¿cómo la clasificarías? Bueno, creo que lo más importante es salir de la clasificación, quizá es como una obsesión que ha estado como todo el tiempo, que no sea una obra distinguible, es un trabajo en el que, sobre todo... yo pertenezco a un grupo que es *Artillería Producciones*, que es una compañía que tiene trabajando ya seis años continuamente, con más o menos unos veinte montajes que habremos hecho juntos y que tiene un sistema muy particular de creación y de vinculación con los actores; es una compañía que busca tener unos actores fijos con los cuales se pueda ir experimentando distintos modelos de creación y entonces todo lo que yo hago está muy vinculado a la idea misma de *Artillería Producciones* como tal. Algo que nos ha importado mucho como equipo, es precisamente salir de cualquier norma clasificatoria o genérica o estilística. Hay algunas personas que han identificado, creo de una forma muy lúcida, algunos rasgos que parecieran estar siempre, como por ejemplo, una obsesión de marcar que "esto es una obra de teatro", "esto es una ficción" pero que también es una realidad concreta, o sea evidenciar o desnudar o exponer el procedimiento teatral mismo como parte de la ficción.

Por ejemplo, en un montaje que hicimos que se llamaba *Réquiem de cuerpo presente para Alonso Quijano* que era una cosa de la UNAM, donde había una capa de la representación teatral como una especie de misa, existía otra capa, absolutamente ficcional que contaba del universo, de lo que sucedía después de la muerte de Alonso Quijano en la familia de los Panza, Teresa Panza era un personaje importante que era su hija y existía otro nivel de representación en donde una vez muerto Alonso Quijano hacia un viaje por el infierno, el purgatorio y el cielo, muy dantesco, de la mano de Jorge Luís Borges, quien le explicaba qué era el infierno mismo y estos niveles se mezclaban entre sí. Pareciera que esa búsqueda, esa obsesión por diferentes niveles de sentido, de significado, de vinculación con el espectador sí son como una constante dentro de *Artilería*, en donde el actor pueda tener un espacio para hablar, como actor, con el público, después hablar como personaje con el público y después como un personaje inventado por el propio personaje con el espectador. Sí hay una consciencia, todo el tiempo, de que el espectador está ahí y de que todos los fenómenos que se producen son para el espectador y para producir ciertos tipos de reacciones.

Hay quizá también una estilística que buscaría sí estar vinculada e interrelacionada con aprender, pues, de fenómenos de las artes plásticas o de la música o de otros fenómenos estéticos. No pensados así, no se pensaría como en la idea de la música al servicio de la puesta en escena ya que pensamos más, sí al teatro como diversidad de fenómenos que interactúan, pero sí existe una idea de contaminación, no propiedad... La idea sería no estar en un género, no estar en un estilo. Hemos ido desde una obra que se llama *Maquina Hamlet viacrucis con transeúntes*, que eran los actores usando una escalera, un enorme radicalidad de montaje y mucha acción, hasta algo que se llamaba de *Bestias Criaturas y Perras* donde había tres movimientos en toda la obra y que van desde trabajar con Heiner Müller o una obra de Luís Enrique Gutiérrez, o trabajar con una obra de Edgar Chías o algo que haya escrito yo especialmente, entonces no es que haya un solo perfil, una sola línea sobre la cual hayamos trabajado, precisamente; la única línea sería la reinención, la búsqueda constante, el salir del lugar común y de la repetición.

2.- ¿Qué consideras más importante en el teatro: contar una historia o causar un efecto (conmover) en el espectador?

Creo que evidentemente producir algo en el espectador, ese sería el mayor valor, y creo que contar una historia estaría en función de producir algo en el espectador pero no existe tampoco como un prejuicio o una idea sobre cuál debería ser más

importante. Creo que a veces las historias que están bien contadas son enormemente poderosas y a veces cuando se quiere solamente buscar el fenómeno por el fenómeno en sí, es enormemente aburrido, predecible o muchas veces muy ingenuo. Algo que sería importante es producir algo en el espectador, tener claro el fenómeno en sí mismo y a partir de eso desarrollar toda la obra de teatro.

3.- Con esta obra ¿qué esperas provocar en el espectador?

Creo que toda la obra está construida como para vulnerar al espectador, para quitar una serie de resistencias que todos tenemos un poco ante la vida, ante las cosas o ante los sucesos. Pareciera que el teatro es como un espacio donde uno va a quitar obstáculos que no le permiten mirar la vida desde otro punto de vista y el teatro sería como este ejercicio de cambiar nuestro punto de vista o de quitar lo que limitaría nuestro propio punto de vista como persona.

Algo que importa mucho es no decir nada al espectador, no transmitir un contenido. Partimos desde la idea que el teatro no es un proceso de comunicación en donde es un efecto comunicativo que trasmite un mensaje a un receptor...el teatro más bien es una especie de fenómeno de alta complejidad donde cada quien va a leer su interpretación, misma que se da a través de una serie de materiales. Algo que también es importante es dejar abierto ese espacio de la propia lectura del espectador, poder producir materiales transitorios en sí mismos, sin lógica aparente o con una lógica sumamente delgada, fenómenos que van rompiendo, fenómenos que van diciendo "esto es una obra de teatro" y en el caso de inmovilidad, es una obra de teatro sumamente irresponsable porque con todos los problemas que tiene nuestro país por qué montar otra vez a Franz Kafka, por qué hablar de Franz Kafka y hacerlo de una manera tan mala ¿no? Esto lo dice una de las actrices; en un punto se lo dice al público, en otro punto se lo dice a los propios actores, hay otros personajes que están totalmente insertos dentro del universo kafkiano y están estas actrices extrañas que parecieran estar en otro nivel pero esto va cerrando de alguna manera la historia de Kafka.

La obra comienza con una explicación de que esa obra de teatro nunca va a salir de ese espacio porque fue diseñada para ese lugar, cosa que es verdad. Es una obra que ha sido invitada a festivales, a ir a otros lugares y siempre la respuesta es que es un ensayo sobre lo inmóvil y es verdad!. Las puertas, los lugares, la iluminación, no podrían llevarse a otro lugar y es parte de lo que lo hace ser un montaje absolutamente único, inamovible. Pero lo más importante de todo es que

estos fenómenos produzcan la sensación de una enorme inestabilidad, un desequilibrio en lo que el espectador espera. Creo que siempre hay que sabotear la expectativa del espectador. Llegar a un lugar y decir "¿por qué entrar a un lugar como este?" Y se le explica de las salidas de emergencia, se habla, incluso, de un hoyo que hay en el techo y se le dice, "bueno, falta de impermeabilización". Todo el tiempo anclar en la realidad el secreto de la experiencia teatral directa, que el espectador sea consciente que está viendo una ficción y que a partir de ahí puede empezar a abrir una serie de contradicciones con la ficción... Creemos que, como dice Villoro, la ficción no es lo falso sino lo no verificable, ¿sí? la ficción es realmente un universo de posibilidades que están ahí. La realidad o la verdad o la ficción en el teatro son cosas muy cuestionables, de hecho esa ambigüedad es la que permite que hagamos el teatro. Creo que este espacio de enorme ambigüedad es en el que buscamos situar al espectador y hablarle desde la realidad.

No creo que haya una tendencia en *Artilería* de tratar de reproducir la realidad o de trabajar desde los parámetros de "la vida es así, entonces el teatro es igual", sino por el contrario, considero más, que el teatro es como una olla de presión, un gran horno de presión que somete a los actores a realmente un nivel de presión, de sensaciones y emotividades que propiamente tendrán en muy pocos momentos de crisis o muy alta euforia pero que lo tienes que hacer en cada función. Es un teatro de enorme exigencia con el actor, de forma que a partir de e allí el espectador pueda conectarse con una parte de sí con la cual no había estado antes en contacto ¿no? y por supuesto es un teatro que busca ser amado o ser detestado, es algo que es importante en las puestas en escena, que el público no salga de ahí diciendo "vi una obra, estaba bien, era interesante, era agradable" sino "vi algo poderoso que lo deteste absolutamente" o "vi algo poderoso que lo amé". Esa sería un poco la postura.

DP: ¿y el por qué de esa postura?

Porque creo que el teatro no puede ser un fenómeno tibio. El teatro es realmente un fenómeno de alta excepción y esa excepcionalidad tiene que ver con el impacto ¿no? Por supuesto el teatro al que nosotros nos referimos. Por supuesto hay teatro que es divertimento, que es entretenimiento y que es muy válido y que en México deberíamos tener un mejor teatro de ese tipo, creo que muchos de los problemas del teatro de, vamos a decir... que tiene una finalidad estética o artística, se nutriría mucho mejor si tuviéramos un muy buen teatro de espectáculo, un muy buen teatro de entretenimiento, un muy buen teatro de variedad sencillamente, porque el teatro

también tiene que cumplir esa función, también tiene que estar ahí y eso está enormemente descuidado.

Pero dentro de lo que nosotros estamos buscando o explorando, la idea fundamental es que esa, sí debe ser una experiencia vital, ir a una función debe ser algo que cambie la vida del espectador, que cambie su punto de vista o su forma de sentir el mundo, si eso no sucede entonces fracasamos ¿no? todo el trabajo que se hace está en función de eso, toda la entrega de los actores, todos los sistemas de producción, sostener un espacio está en función de eso.

4.- ¿Cómo ha sido recibida por el espectador?

Uno no sabe qué es una obra de teatro, o qué es tu obra o por qué sucede. Yo en realidad he podido obtener un poco de claridad en torno al *Ensayo sobre la inmovilidad* después de (en este momento ya un año y medio de temporada), gracias a lo que la gente me dice "esto sucede por esto, esto y esto" y uno dice "ah claro, tienes razón no lo había entendido pero ya lo entendí" ¿no? Y pareciera ser extraño para algunos espectadores que tú les digas "ya entendí", como si uno tuviera que tener consciencia o control mental sobre lo que se produce, cuando el teatro es algo que en realidad se produce casi a sí mismo y uno lo único que hace es quitar obstáculos; creo que el director quita obstáculos, no agrega cosas, más bien permite que la obra suceda de cierta forma o, por lo menos, así ha sido mucho con mi inmovilidad que partió de la idea de: "vamos a hacer una obra que no se pueda hacer, busquemos un texto que no podamos hacer". Y partimos de la idea de hacer la metamorfosis de Kafka porque nadie tenía idea de cómo podíamos adaptar eso a un escenario y seguramente vendría el fracaso. Entonces creímos que era un verdadero lanzarse de cabeza al vacío si intentábamos hacer eso, y la otra era vincularla con la idea de la ensayística, propiamente, ¿no? el ensayo como una materia teatral y no solo lo dramático como una materia teatral. Entonces la idea de *Ensayo*, de ahí surgió su nombre... y también de cómo combina el ensayo literario una serie de líneas, fue lo que nos permitió estructuralmente combinar las nociones en la obra.

Pero el público ha sido como muy generoso con la obra. Hay gente que llega y nos deja mensajes en unas hojas que siempre les damos para llenar ¿no? y que son sustanciales, creo que *Artilería* se entiende desde esas hojas, con todo lo que los espectadores nos apuntan, gente que la ha visto cuatro o cinco veces. Ha tenido crítica en el *Latinoamerican Theater Review*, de Estados Unidos, hablando de lo extraño que era ese montaje, de lo particular que era una cosa así. También críticas de Heda

Kager, una crítica alemana, gente de varias partes del mundo que ha visto el montaje ahí y que como espectadores también han encontrado como un valor muy particular en esa obra y bueno, si ha durado tanto tiempo es también gracias a la respuesta de los espectadores que van y que están ahí, y creo que ha sido mucho mejor recibida, como siempre ha pasado mucho con las obras de *Artilería*, con la gente que no es gente de teatro. Sucedió mucho ya desde una obra como *Maquina Hamlet* que era una cosa muy extraña... es Heiner Müller, es el Hamlet machine y ya sabemos todo lo que implica y que los críticos decían "¿Por qué montan eso, a eso no le entiende nadie? No somos alemanes, a Müller nadie lo conoce..." y demás y en realidad quien mejor entendía la obra y quien la disfrutaba más, eran personas que no tenían nada que ver con el teatro. Incluso hicimos el experimento de llevar la un festival comunitario en un pueblo que se llama Tepetlixpa que está al pie de los volcanes y "¿Qué va a saber esa gente de *Hamlet*?" y en realidad no sabía nada de Hamlet.

DP: ¿Cómo les fue?

Nos fue bastante bien porque la obra tenía un subtítulo que era: *Hamlet Machine. Viacrusis con transeúntes* y esa gente conocía el viacrusis a mucho detalle y la obra estaba organizada en catorce partes donde se vinculaba a cristo con Hamlet y esas personas leyeron muy bien la línea cristiana y de ahí sacaron conclusiones sumamente interesantes que una persona de teatro no puede ver porque está todo el tiempo viendo el procedimiento teatral y no los contenidos. Y pareciera que en *Inmovilidad* ocurrió algo muy similar; hay mucha gente de teatro que le ha gustado mucho el montaje. Pero sobre todo le ha gustado a la gente que ha llegado (casi puedo decirte), por error a *La madriguera*, que entra y que dice: "dónde vine a meterme, qué carajos es este lugar" y que salen absolutamente conmovidos, absolutamente cambiados "...y nunca creí que el teatro pudiera ser esto también, que una obra pudiera contarse así, que se pudiera usar un espacio así y que hubiera esas canciones extrañas y que salieran dos niñas de vestido y que al final me den un café. Y me digan bueno sí el mundo es terrible pero tenemos un café para ti". Estos tipos de procedimiento han sido muy afortunados, creo que se ha conectado bien con el espectador ¿no?

5.- ¿Cuál crees que sea tu papel como creador de teatro en la sociedad mexicana?

Esa pregunta es complicadísima, porque no tanto mi papel sino el papel de todo aquél que crea el teatro con seriedad como un fenómeno estético... Creo que el papel del teatro es poner en duda a la sociedad y poner en dudad absolutamente todas las

cosas, es poner en crisis lo que creemos que es verdad. Cuando entras a una obra de teatro tu dices: "ah, yo creo lo que es el amor, sé lo que es el amor, lo he vivido, lo he experimentado ¿no?" y lo importantes es que cuando salgas de la obra de teatro digas: "Creo que no tengo idea de qué es eso del amor y es algo que me falta vivir" y eso de cualquier tema, de cualquier situación. Lo importante del teatro es mostrarte, hacerte sentir por medio de una experiencia que en realidad la vida es mucho más amplia de lo que creemos y creo que la relación con la sociedad es esa. El teatro está para poner en crisis, para abrir posibilidades o para hacer preguntas a la sociedad mexicana sobre sí misma, sobre su capacidad sensible, sobre su imaginación, sobre su conservadurismo o sobre su necesidad de vanguardia; ante todo eso es hacer las preguntas y no contestarlas, porque no creo que ... buenos de eso estoy absolutamente seguro, que yo y *Artilería* no tenemos las respuestas ni tenemos la calidad moral ni ética, ni la inteligencia para decir: "esta es una respuesta a la vida ¿ven? y se las estamos mostrando" simplemente decir "nosotros tenemos las mismas dudas y los mismos problemas que ustedes". Nosotros los exponemos así y ¿cuáles son las respuestas? esas deben venir del espectador y si el espectador no las encuentra, bueno, pues nosotros no las tenemos, eso es algo muy importante de mostrar en el montaje de *inmovilidad*. Es solo como dar esta capacidad de crisis a lo que parece fijo, a lo que parece entendido y confirmado y que el teatro puede volverlo a poner en crisis y ponerlo en crisis de una forma colectiva, a través del convivio y la reunión.

Algo muy importante en la relación con el espectador y la sociedad es también que creemos más, que el espectador en el teatro es como una especie de victima que en la idea de un compañero de juego, sí, no es alguien que va ir a que le suceda algo y quiera ser transformado radicalmente, que quiere ser seducido. Entonces la idea con el espectador es absolutamente seria, absolutamente comprometida y al mismo tiempo no confeccionada, creo que en *Inmovilidad*, no hay una sola cosas que hemos hecho pensando que al espectador le iba a gustar o que al espectador le iba a desagradar, o que lo íbamos a impactar o que le iba a parecer muy bien. Todas las decisiones que se iban tomando en la obra, los textos y cómo está armada, era una idea de cómo podemos ser honestos e impactar al espectador pero en el sentido de "esto soy yo, esto me pone a mí como ser humano ante ti" y creo que todas las decisiones se tomaron desde allí, sin ninguna idea de esto va a gustar, esto va a gradar; quién sabe ¿no? es imposible prever eso.

6.- ¿Hacia dónde crees que va el teatro en México D.F.? ¿Crees que hay una evolución? ¿Hacia dónde y por qué?

Bueno creo que hay que articular la situación de esta ciudad, obviamente, y es única como de cualquier ciudad del mundo, el teatro no es un fenómeno de países, es un fenómeno de ciudades y creo que el teatro en el D.F. es un teatro con una enorme cantidad de propuestas pero creo que sí tiende a un enorme conservadurismo. Es un teatro que casi se polariza en un teatro absolutamente estatal, cultural, protegido y todo esto implica, también una cierta línea de cómo hacerlo y una cierta estética muy conservadora y por otro lado, el teatro que parece subsistir por sí mismo como puede y que tiene en muchas ocasiones un bajo nivel artístico.

Yo creo que en realidad son algunos nombres que a mí me parecen interesantes, sencillamente porque son únicos y creo que eso es aquí lo importante en el teatro; mas que ser un director único o que puedas hacer muchos montajes al año y estar mucho en cartelera, creo que lo que es sustancial y lo que aporta al teatro son ciertas personas que hacen cosas realmente efectivas y personales y que solo sabes que las van a producir ellos ¿no? como indudablemente es Claudio Valdez Kuri, o como lo es Gabino Rodríguez, que es un director de 23 años pero que tiene una voz muy definida y que tiene un punto de vista sobre la realidad que a mí me parece único y relevante, o Agustín Meza que también tiene un punto de vista muy particular y creo que estos directores (no son más allá de 5 desde mi punto de vista), que son absolutamente propositivos, nodales e interesantes y que son gente que uno puede amar o puede detestar ¿no? Pero que sencillamente están haciendo algo y que están pensando lo que hacen también y reflexionándolo y también actores como Trejo Luna, por ejemplo, que es un actor que genera que se hace preguntas y demás, o Guillermina Campuzano etc., o de dramaturgos que también hacen este ejercicio, incluso de productores que lo hacen... Fuera de estas personas, creo es un teatro absolutamente conservador y que trabaja poco con la idea de radicalidad y se mueven en un punto intermedio entre complacer al público y hacer un poco lo que creen que deben hacer... es un punto problemático de poca decisión y de poca definición y creo que eso continua y se repite una y otro vez cíclicamente.

En el sentido de la evolución es parecido a esto, creo que son algunas voces y algunos proyectos muy definidos como puede ser: *Lagartijas tiradas al sol*, o *Teatro De Ciertos habitantes*, etc. Mas bien como compañías o ensambles que trabajan juntos o separados por algún tiempo y se vuelven a reunir, pero creo que, en lo que no se ha puesto la suficiente atención y que sí debemos hacer, es la apertura de nuevos

espacios y espacios de pequeño formato, espacio de exploración realmente porque seguimos teniendo los grandes teatro que son como los espacios de confluencia y fuera de ellos pareciera que no hay nada. Y realmente vamos a poder producir espectadores y un moviendo interesante hasta que empiece el teatro realmente a existir en muchas partes, que existan teatros de barrio, teatros experimentales, teatros de otro tipo. Creo que sobre todo el acento ahora para una real evolución en el teatro mexicano tendía que ser ganar espacios y no seguir saturando los mismos espacios. Porque precisamente cuando tenemos una obra muy buena, por ejemplo en la UNAM, y que vale mucho la pena, se tiene que terminar porque tiene que venir otra porque la UNAM tiene que satisfacer una serie de expectativas, sin embargo esta obra ya no tiene muchos lugares a dónde ir y entonces una obra que puede ser importante o memorable para el teatro se queda en 30 funciones, lo cual es nada. Entonces creo que sobre todo, nuestro acento, para evolucionar o ir hacia otro punto de mejores condiciones, debería estar en la infraestructura teatral y en la relación con las leyes y eso creo que no se piensa mucho y es muy importante que tiene que ver con el hacia dónde y por qué. Hay un punto que me hacía ver hace poco un dramaturgo mexicano y me decía "el tema del teatro mexicano es el rápido encumbramiento de gente", o sea: pareciera que viene alguien escribe una buena obra de teatro o escribe dos obras y de pronto ya es alguien como importante o viene un director y cuaja dos cosas y entonces es un director de escena y un medio que inmediatamente jerarquiza, inmediatamente trata de crear figuras y pequeños genios y pequeños "diosesitos" más que fenómenos estéticos. Entonces creo que eso nos lleva a un problema de querer acomodarte de cierta manera en el medio, como una necesidad más de querer acomodarse, que el de querer encontrar la voz estética en cada quién. Y tendríamos que valorar más qué es lo que aporta al teatro la determinada voz de un director, actor, dramaturgo, productor, más que si es reconocido o no o si es famoso o no. Y esa dinámica, creo que es muy perversa, y es necesaria porque es la única que tenemos pero habría que encontrar una serie de salidas y creo que esas salidas no es más que tener un lugar, un espacio tiempo que permita la otra posibilidad y esa infraestructura de nuevas zonas, creo que es lo más urgente que debiéramos hacer o por lo menos creo que es la obligación que tiene mi generación y con lo cual, por lo menos en *Artilería*, nos sentimos comprometidos como infraestructura y proponer espacios y proponer vínculos a partir de ahí.

RESPUESTAS RÁPIDAS

1.- Contar una historia o causar una reacción (conmover): causar una reacción

2.- Personajes o actores: No creo que el actor por sí mismo, sea tampoco sumamente interesante si no está cerca de una especie de ficción. Lo que nos ha interesado a nosotros es la ambigüedad y la mezcla en entre esos términos más que decidimos en uno por el otro.

3.- Espectador al frente o alrededor: Eso lo dicta el espectáculo y cómo quieres vincularte, qué tipo de relación busca la obra, y lo más importante es que el espectador no sienta una distancia entre lo que pasa y él. Pero abría en mis montajes una búsqueda de que el espectador se sienta en riesgo y que los acontecimientos puedan llegar muy lejos, más allá de lo que él imagina, de dar una sensación de adrenalina concreta a lo largo de la puesta en escena. Y más que la disposición formal la vinculación entre el actor y el espectador, que el espectador se sienta observado y no solo observador.

4.- Espectador cerca o lejos: Indudablemente la cercanía que produce el contacto, no por el espacio sino por el fenómeno concreto.

5.- Fragmentación y Discontinuidad, o discursos lineales: La fragmentación y la discontinuidad porque abre una enorme capa donde el espectador puede poner sus sentidos. Lo que está fragmentado exige que tú completes y que tú imagines, te hace participe de ellos y te hace crear cosas también. Creo que lo que nos interesa ahora es un espectador que hace del teatro una experiencia única y personal en el sentido en que no lo puede ver en ningún otro lugar.

6.- Absolutos o relativos: Absoluta relatividad, no creo que puedan lograrse los absolutos.

7.- Apertura de recepción o mensaje definido y discursos globales: Apertura de recepción.

8.- ¿Qué puedes decir de las multidisciplinas en el teatro?

Sin duda es un espacio de riqueza que aporta cosas y que es necesario revisar pero también es un espacio de enorme riesgo al considerar que la multidisciplina en sí misma es un buen camino para el teatro. He visto muchas cosas que son banales o triviales pero que al parecer por existir un discurso interdisciplinario, pareciera que eso agrega un valor y eso es un efecto que produce... como... lo nuevo. Y que no es nuevo, todo el siglo XX está lleno de multidisciplina, pero la historia del teatro ha pasado para los que sabemos del teatro pero para el público no, el público necesita ver la historia del teatro una y otra vez rescrita, porque desaparece al instante, por eso la multidisciplina puede ser un problema para el espectador común, porque ellos no la han visto, ellos tienen solo su propia experiencia vital y es algo que no podemos olvidar. Pero algo que no puede darse por sentado es que la multidisciplina por sí misma es el tema o es propia, por supuesto aporta, por supuesto es interesante es necesario revisarla, no podemos pensar que todo el mundo es el teatro pero tampoco podemos pensarla como una panacea o algo interesante por sí mismo.

La multidisciplina tiene los mismos problemas, las mismas gratuidades, la misma falsa estética que puede tener, utilizar solamente un actor en un espacio vacío. Creo que es por allí por donde debe ir la discusión, mas allá si es necesaria o no, está ahí, está sucediendo, está pasando, se aprende todo, nuestra misma capacidad de la recepción está totalmente diseñada o alterada por la idea de la cinematografía, por la idea de la televisión por cómo vemos los acontecimientos. Pero sobre todo pensar en cómo la interdisciplina aporta en la teatralidad en sí misma, ese es el punto interesante y sobre el cual habría que trabajar pero el teatro debe estar abierto absolutamente a todo, desde lo que aporta la interdisciplina hasta lo que aporta un mercado o un crimen político o un café ¿no? Realmente el teatro debe ser esa esponja o esa especie por donde pasan los fantasmas fácilmente.

9.- Si tuvieras que mencionar un paradigma del teatro que se hace hoy por hoy en nuestra ciudad ¿Cuál sería?

Dependería de las personas. La medida es que creo que no hay paradigmas y que es posible trazarlos porque al buscarlos tendríamos que ir al teatro más conservador que es que sí los tiene y los reproduce, pero en el teatro que tiene la idea de una teatralidad más radical de un contacto con el espectador, ahí cada creador o cada grupo lo maneja de forma diferente y esa unicidad es lo que los hace enormemente valiosos para mí. Entonces creo que los paradigmas se construyen o se arman a partir

de las teatralidades que son más conservadoras que las teatralidades que exploran o que buscan más, y englobar como en un paradigma o buscar una serie de líneas o de reglas o de tendencias o de estrategias que usa el teatro yo no podría contestar. Hablando con Gabino Rodríguez, haciendo una comparación entre *Lagartijas y Artillería*, creo que el problema sustancial del teatro contemporáneo (de la gente que tiene menos de 30) es ir por lo improvisados en el sentido de la capacidad del actor para reacciona en escena y el contacto absolutamente directo perdiendo significados o sentido profundos, o ir por un teatro de director mucho más rígido donde perdemos contacto honesto del actor con el espectador en función que tiene que seguir una partitura pero donde tenemos significados y sentidos complejos y esa era la pregunta que nos hacíamos él y yo, cómo podemos lograr un punto intermedio donde el actor tenga una enorme capacidad de decisión, de improvisar y de cambiar, pero donde la partitura sea precisa para producir los sentidos, creo que esa es la discusión que se esta dando ahora en los escenarios por los grupos que son más radicales o que están creando una voz mas personal. Mas que paradigmas son posiciones o armados de cada grupo o persona.

ENTREVISTA A BORIS SCHOEMANN

Director de: *Los endebles*

NOMBRE: Boris Schoemann

1.- Si tuvieras que clasificar tu obra (genérica y estilísticamente), ¿cómo la clasificarías?

Es la obra de Michel Marc Bouchard, un melodrama romántico, e intenté montarla siéndole fiel. Un melodrama en el mejor sentido de la palabra en la cual pasas por diversas emociones.

2.- ¿Qué consideras más importante en el teatro: contar una historia o causar un efecto (conmover) en el espectador?

No se puede contar una historia sin causar efecto (agrado, aburrimiento, indiferencia...), y una buena historia, bien contada, causa el efecto deseado, nada más. Si se busca el efecto por encima de la historia, se vuelve espantoso, tipo vanguardia mal digerida.

3.- Con esta obra ¿qué esperas provocar en el espectador?

Conmoverlo gracias a una historia de amor que va a tocar al espectador por algún lado (hay muchos tipos de amores...). Si por ahí se genera un diálogo entre homosexuales y sus padres, tanto mejor, pero no es una obra gay y no tengo un deseo emancipador con ella.

4.- ¿Cómo ha sido recibida por el espectador?

Muy bien, cada uno te contará algo diferente. Lo que siempre regresa es su amor por la condesa.

5.- ¿Cuál crees que sea tu papel como creador de teatro en la sociedad mexicana?

Hacer conocer al público lo mejor de la dramaturgia internacional como traductor y director y ser un puente (de ida y vuelta) dramático y teatral. Buscar abordar historia contemporáneas y con problemáticas universales pero con fuerte contenido social, humano o político.

6.- ¿Hacia dónde crees que va el teatro en México D.F? ¿Crees que hay una evolución?
No pinta muy, muy bien, ya es urgente permitir las donaciones deducibles de impuestos a los grupos artísticos. Faltan salas con directores artísticos para crear espacio con perfiles determinados y fidelizar al público.

RESPUESTAS RÁPIDAS

Contar una historia o causar una reacción (conmover): Contar una historia

Personajes o actores: Actores

Espectador al frente o alrededor: depende de la obra y del montaje.

Espectador cerca o lejos: depende de la obra y el montaje.

Fragmentación y Discontinuidad, o discursos lineales: depende de la obra y el montaje.

Absolutos o relativos: depende de la obra y el montaje.

Apertura de recepción o/ mensaje definido y discursos globales: Apertura de recepción.

¿Qué piensas de las multidisciplinas en el teatro?

En muchos casos es "apantallapendejeos".

ANEXO 2

IMÁGENES Y PROGRAMAS DE MANO

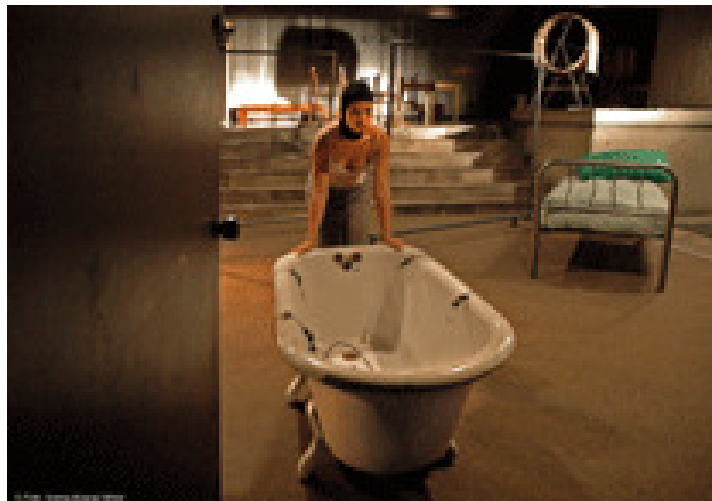


Foto: Lorena Alcázar
www.teatrounam.mx

La Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM
a través de la Dirección de Teatro
presenta

en la so le dad de los cam pos de al go dón

dirección: ricardo díaz

P. B. E. A.
Antonio
Barral
P. B. E. A.

fuente:
francisco armijo
edene carvado
carlos cruz
laura furián
claudia labochezo
edison martínez
jacqueline xenáfin
cantantes: hajnalka tarazacki y andrzej
kajmár
músicos: albert manfios, erwin malina y
lazar colavec
producción musical: repúblicas
esquema de vestuario e iluminación: etelvia
núñez
video: abrid el aljibe
entramado: buer; david de la cruz
arreglo de música y montaje: paco
relaciones de teatro: las esvelas; agudín
pedulla, victor armijo, mauricio malponado
arturo rodrigo, david carlos cuvas
evaluación de elementos: linares; agudín
castillo; césar barboza; carlos garza
relaciones vestuario: patricia sanchez
traducción: ricardo díaz; agnes merat
adaptación: jorge perez escamilla
música: angel: mezzetiand
vestuario e iluminación: mauricio ascencio p
escenografía: ricardo díaz; mauricio
tecmilic
asistencia de dirección: rajelti real y aida
real
productora ejecutiva de la compañía: mayela
real
dirección: ricardo díaz
producción general: teatro unam
agradecimientos: oscar alvarado, juan pablo
avendaño, leora alférez, claudia garza, ro
rubén urtiz, e de real, rosalba garza, alce
lárraga, yaniel real, elías rodríguez, francisco
perez, holly lechón, elyona yrisa, "el
máximo", juliana trabuco, maría ametrabal,
inés carone, david franco.

Universidad Nacional Autónoma de México

Juan Ramón de la Fuente
Rector


Gerardo Estrada
Coordinador de División Cultural

Mónica Raya
Directora de Teatro



REFLEXA



Teatro UNAM directora: monica raya, jefe del comité de teatro: caribien durán, jefe del departamento de producción: mauricio romero, jefe de la unidad administrativa: hernando zamoraño, jefe de oficina de prensa y relaciones públicas: ella labarrie, fotografía: lorena abarraz, diseño de imagen gráfica: sergio comodi, mesa: diego grifeco, blanca herrenas, urruga, regidora de escena: andrea pascos, producción ejecutiva: diana andrea pascos, montaje de febi, erturo larios, luis ramirez, pedro garcia, foro zar juana inés de la cruz coordinador técnico: rosaldy peláez, asistente de la coordinación técnica: forlino rojas, jefe del taller de tramoya: gerardo torres, tamiery marro barrera, tector arrida, david carola cervera, jose antonio lapati, otilio marino maldonado, jose juan mendosa, aguadán padua, arturo romero, jefe del taller de iluminación: aguilin abraham capillas, iluminación: sberto adán arellano, soez barcos, perilliani carvajal, victor manuel colunga, solís peréz, jefe del taller de audio: paco manabulo, audio: ronald mendosa concepción pascos, jefe del taller de vestuario: patricia sínchez, vestuario: juan bello juárez, jefe del taller de maquillaje: santago López, maquillaje: adriana carvajal, celsa mejía, isa del carmen reñón, yohana segura prefectos: talma ávarez, cilia marín, sabel alvaréz, erik velasco administrador de la unidad teatral: andrés gonzález galea, coordinadora de la unidad teatral: sofía domínguez álvarez,  Temporada: del 17 de noviembre al 10 de diciembre de 2006 - del 26 de enero al 1 de abril de 2007 - viernes 20:00, sábados 19:00, domingo 18:00 hrs., foro zar juana inés de la cruz - centro cultural universitario - mercedes sur 3000

en la so le dad de los cam pos de al go dón

de dirección: ricardo díaz



TEATRO UNAM

www.teatro.unam.mx



Foto: Andrea López
Cortesía para prensa
Teatro UNAM



VENCER AL SENSEI

Cada cierto tiempo, estimado lector, cuando se piensa que el teatro ha muerto y por doquier se expliden sus esquilas, un acto puro viene a desmentir a los engalanados enterradores. No otra cosa ha sido y es *Vencer al Sensei*, ya verá usted, sino un acto puro de afirmación de esta otra vida, más intensa, concentrada y verdadera, que es el teatro.

Un acto puro porque se asienta en la presencia extraordinaria del actor que, como el acróbata, se la juega a cuerpo limpio y, como aquel, excita la curiosidad del respetable poniéndola al borde de su propia destrucción.

Un acto puro porque exige de usted, su espectador, y sobre todo si tiene la relativa fortuna de sentarse en las primeras filas, una concentración equiparable a la de los actores. Un parpadeo, un momento de distracción y puede perder no sólo el hilo de la historia, sino un ojo o incluso la cabeza.

Pero la mayor virtud del acto teatral que usted está a punto de presenciar, radica paradójicamente en su impureza, en su sistemático alternar entre la revelación trascendente y la mera estupidez. Lo que lo acerca, como le digo, a una imagen más nitida de la vida.

Así la lección del gran maestro y el ansia de sabiduría de su aprendiz. Así el silencio del primero, una condición en que se hermanan quien todo lo comprende y el imbécil que no puede decir nada.

Así el teatro, querido lector, que a nadie ha hecho mejor y que, sin embargo, no deja de presentarnos, con júbilo y disfraz de engaño, las armas y las artes para lograrlo. Que disfrute usted este combate.

Rodolfo Obregón

La Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM, a través de la Dirección de Teatro
presenta

VENCER AL SENSEI TURBO

Autor y director: **Richard Viqueira***

Reparto por orden de aparición:

Richard Viqueira	<i>Sensei</i>
Mauricio E. Galaz	<i>Discipulo</i>
Rossana Vega	<i>Gelsha</i>

Diseño espacial:
Richard Viqueira

Asistente de dirección y difusión de la compañía:
Sandra Narváez


Iluminación:
Gustavo Ulloa y Edgar Sánchez

Vestuario:
Rafael Cruz

Producción general:
Teatro UNAM

Agradecimientos:
Luis Mario Moncada, Danil Artamonov, Iliana Muñoz,
Enrique Aigulbay, José Alberto Patiño,
Joaquín Del Río, Edwin Viqueira y Luis Santillán.

*Becario Fundación para las Letras Mexicanas 2006-2007

Teatro UNAM  **Directora:** Mónica Raya. **Jefa del Depto. de Teatro:** Charleen Durán. **Jefe del Depto. de Producción:** Mauricio Romero. **Jefe de la Unidad Administrativa:** Bernardo Zamacona. **Jefe del Depto. de Prensa y Relaciones Públicas:** Aaron Fitch. **Fotografía:** Andrea López. **Diseño de imagen gráfica:** Sergio Carreón Ireta. **Diseño gráfico:** Blanca Herrerías Ortega. **Regidora de escena:** Andrea Póceros. **Producción ejecutiva UNAM:** Andrea Póceros Ricardo de León, Arturo Larios Luis Ramírez, Pedro García.

Foro Sor Juana Inés de la Cruz · **Coordinador técnico:** Nicolás Peláez. **Asistente de la coordinación técnica:** Fortino Rojas. **Jefe del taller de tramoya:** Gonzalo Torres. **Tramoya:** Mario Álvarez, Héctor Arrieta, David Carlos Cuevas, José Antonio López, Othón Mauricio Maldonado José Justo Mendoza, Agustín Padilla, Arturo Romero. **Jefe del taller de iluminación:** Agustín Abraham Casillas. **Iluminación:** Alberto Adán Arellano, Óscar Barbosa, Prisciliano Carbajal, Víctor Manuel Colunga, Sabás Pérez. **Jefe del taller de audio:** Pedro Mandujano. **Audio:** Ismael Mendoza Concepción Ponce. **Jefe del taller de traspunte:** Santiago López. **Traspunte:** Juan Benito Juárez. **Jefa del taller de vestuario:** Patricia Sánchez. **Vestuario:** Adriana Carbajal, Celsa Mejía, Ma. del Carmen Mejía, Yolanda Segura. **Prefectos:** Talina Álvarez, Ulises Martínez, Isabel Sánchez Erik Velasco. **Administrador de la unidad teatral:** Andrés González Gallegos. **Coordinadora de la unidad teatral:** Silvia Domínguez Álvarez

Temporada del 26 de mayo al 23 de septiembre de 2007
14, 15, 21, 22, 28, 29 de julio; 15, 16 de septiembre no hay función

Sábados y domingos 13:00 hrs. · Foro Sor Juana Inés de la Cruz
Centro Cultural Universitario · Insurgentes Sur 3000



Juan Ramón de la Fuente
Rector
Gerardo Estrada
Coordinador de Difusión Cultural
Mónica Raya
Directora de Teatro

Universidad Nacional Autónoma de México

VENCER AL SENSEI TURBO

Autor y director: Richard Viqueira



TEATRO
UNAM

www.teatro.unam.mx



FOTO: www.lacuartapared.com

ENSAYO SOBRE LA INMOVILIDAD

Obra realizada gracias a la Beca del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales FONCA 2005-2006

INMOVILIDADES PREVIAS

I Después de un perturbador sueño, Gregorio Samsa se despertó convertido en un repugnante insecto¹.

II En una fonda miserable, los asistentes se pusieron a contar sus fantasías. Al final presionaron a un mendigo tirado en el suelo para que contara la suya. El mendigo contó lo siguiente:

Ojalá fuera un poderoso monarca y reinara sobre un poderoso país. Quisiera que de noche estando dormido en mi palacio, el enemigo irrumpiera en mis tierras y antes del amanecer, sus jinetes hayan llegado a las puertas de mi castillo sin encontrar resistencia. Del susto me despertaría sin tiempo para vestirme. En camión emprendería la fuga a través de montañas, bosques y ríos, noche y día sin descanso, hasta llegar aquí, al suelo de esta fonda. Eso es lo que yo desearía.

Los demás se miraron unos a otros.

-¿Pero qué ganarías con ese deseo? Preguntó uno.

- Un camión².

III

- ¡Como perro! - dijo.

Y era como si la vergüenza hubiera de sobrevivirle³.

1. Primera línea de *La Metamorfosis*, de FK.

2. Paráfrasis de Alberto Villarreal Díaz al texto de Walter Benjamin a partir de la traducción de Roberto Blatt.

3. Última línea de *El Proceso*, de FK.

DRAMATURGA⁴ Y DIRECCIÓN⁵ // Alberto Villarreal Díaz

Realizada por los miembros del laboratorio actoral artillería teatro LAAT

ACTORES // Soraya Barraza / María Luna / Ariana Nava / Rodolfo Nevarez / Rubén Olivares / Marcela Peñalosa / Daniel Rivera

REALIZACIÓN DE VESTUARIO // Patricia Sánchez

ADMINISTRADOR // María Elena Yong

DIRECTOR TÉCNICO // Arturo Aguirre

BIÁCORA // Claudia Cisneros

ASISTENCIA DE PRODUCCIÓN // Alma Gutiérrez

ASISTENTE TÉCNICO // Israel Segura

FOTOGRAFÍA // Edgar Honetschlaeger, *Sensing soil (ground full of sense)*
Eotoo Institute Vienna, COM Institute Tokyo // edgar@silat
http://www.chickenss.it.com, http://www.honetschlaeger.com

PRODUCCIÓN EJECUTIVA // Patricia Rozitchner / Artillería Producciones

AGRADECIMIENTOS // Raúl / Marina y Cecilia Villarreal / Mauricio Romero / Fernando y Paulina Gutiérrez / Blanca / a todo el equipo LAAT por su entrega incondicional y su amor al trabajo / Mónica Raya / Jaime Chabaud / Pety García / Dolores Almada / José Antonio Peñalosa / Fernando Pérez Castro / Alicia Laguna / Blanca Hurtado / Edgar Honetschlaeger (very thanks and our love) / Familia Arias / Fernanda Arías / Mariana Zenteno Mercedes Gomez / a los padres, familia y amigos de Rubén por su confianza / a Gaby por su paciencia.

4. Becaario Fundación para las Letras Mexicanas 2005-2006

5. Beca jóvenes creadores FONCA 2005-2006

ENSAYO SOBRE LA INMOVILIDAD

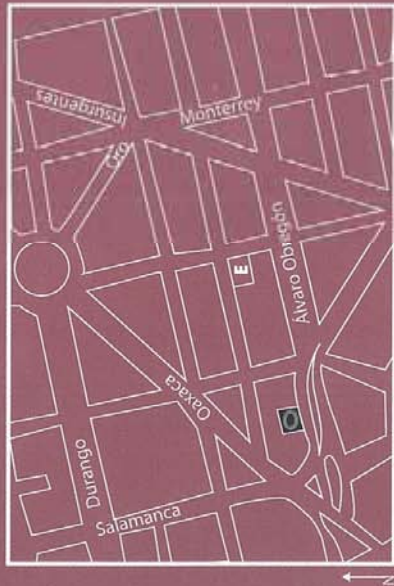
DRAMATURGIAY DIRECCIÓN: Alberto Villarreal Díaz
a partir de la Metamorfosis de Franz Kafka

ENSAYO



EA MADRIGUERA

Alvaro Obregón 291, Col. Roma, México D.F.



ENSAYO SOBRE LA INMOVILIDAD //
Viernes 20:30 hrs.



EA MADRIGUERA



CONACULTA • FONCA

MÉXICO EN ESCENA

www.artilleriaproducciones.com



Compañía Los Endebles

Foto: Cortesía
Constantino Morán

CORTA TEMPORADA

Los miércoles a las 20 hrs.

Del 12 de septiembre al 12 de diciembre del 2007



TEATRO LA CAPILLA

MADRID 13, COL. DEL CARMEN, COYOACAN

INFORMES Y RESERVACIONES: 3095-4077

teatro_lacapilla@yahoo.com

www.geocities.com/losendeables



MEXICO EN ESCENA

Embajada de México en
Canada

Québec

Fundación
Bancofimer

Teatro La Capilla, Compañía Los Endeables,
CONACULTA-FONCA-MEXICO EN ESCENA,
y Sergio Zurita, presentan:

los endeables

O LA REPETICIÓN DE UN DRAMA ROMÁNTICO

de: Michel Marc Bouchard



"Teatro de la pasión y de la desmedida, "los endeables" marca el inicio de una nueva era teatral:

la del regreso del alma.
Y de la emoción: brutal, salvaje, cruel.

Como el amor.

Y como el teatro, cuando se hace grande."

Jean Barbe.

Reflexiones a la orilla del mar interior:

"Viví en Roberval en 1912... Hace tres años de eso. Fue entonces que encontré a Vallier y Simón... Los había confundido con Angélica, marquesa de los Angeles, y Geoffroy, personajes de una serie color de rosa re-re-redifundida en la televisión regional.

Encontré a la condesa... La había confundido con mi incapacidad de adaptarme a la realidad. Vi a Lidia Ana por encima del agua... Había confundido su globo con ese perfecto círculo rojo que nos dan los atardeceres en el lago, en verano, y que desaparecen como una ilusión. Un pájaro negro pasó, lo confundí con Bilodeau... Aún confundo nobleza y traición, valentía y cobardía.

De mis alucinaciones, sólo quedaron testigos atemporales. Es a partir de ellos: el agua, la tierra, el fuego, el aire, que construí mi historia. Como aquellos personajes que piden alejarse de su realidad, como el viejo Simón que quiere conocer el final de su drama, como ese saodomosoquista de San Sebastián que pide morir para volver a vivir... intenté, yo también, morir en las aguas de este mar interior para crear una historia que nunca me contaron".

Michel Marc Bouchard

los endeables

O LA REPETICIÓN DE UN DRAMA ROMÁNTICO

de: Michel Marc Bouchard

El viejo Simón

Monseñor Juan Bilodeau

El Conde Vallier de Tilly

Simón Doucet

La joven esclava sinia

El padre San Miguel

Juan Bilodeau

La condesa de Tilly

Timoteo Doucet

El barón de Hùe

Lidia Ana de Rozier

La baronesa de Hùe

Rajál Adjalid / Emmanuel Márquez

Rubén Castillo

Hugo Anevillaga

José Juan Meriz

Alfredo Herrera

Constantino Morán

Jorge de los Reyes

Eduardo Ruy

Gustavo Sánchez-Parrá

Fernando Britones

Octavio Castro

Constantino Morán

Construcción de escenografía

Iluminación

Vestuario

Musicalización

Asistente de dirección

Producción ejecutiva

Traducción y dirección

Arturo Cruz

Alejandro Morales

Georgina Ságar

Raúl Zambrano

Mariana Tejeda

Sergio Zurita

Boris Schoorman

Agadecemos a: Mauricio Jiménez, Mario Espinosa, Ivonne Pérez,

Jesusa Rodríguez, José Ramón Enriquez, Emma Dib, Ilya Cazós,

Isabelle Gellinas, Gilberto Palmerin, Dominique Decomme, Jeff Maider,

Claudia Solís, Pierre Swel, Héctor Kobifákas, Sergio Bätz, Raúl Méndez,

y Michel-Marc Bouchard.



BIBLIOGRAFÍA

Adame, Domingo, *Teatro y teatralidades en México Siglo XX*, México, Ediciones AMIT/ UV, 2004.

_____, Domingo, *Para comprender la teatralidad, conceptos y fundamentos*, México, UV, 2006.

Alcántara Mejía, José Ramón, *Teatralidad y cultura, hacia una est/ética de la representación*, México, Universidad Iberoamericana, 2002.

Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*, trad: José R. Lieutier, México, Grupo Editorial Tomo, 2002.

Bobes Naves, Ma. Del carmen, comp, *Teoría del teatro*, Madrid, Arco/Libros, S.L, 1997.

Brook, Peter, *El espacio Vacío, Arte y técnica de teatro*, trad: Ramón Gil Novales, Barcelona, Ediciones península, 1973.

_____, *La puerta abierta. Reflexiones sobre la actuación y el teatro*, trad: Gemma Moral Bartolomé, México, Alba editorial, 1998.

Capetillo, Manuel, *Principio y fin de la puesta en escena, visión del espectador*, México, UV, 2004.

Del Toro, Alfonso (ed.), *Estrategias posmodernas y poscoloniales en el teatro latinoamericano actual. Hibridez-Medialidad- Cuerpo*, Madrid- Frankfurt, Ediciones Herausgeber, 2004.

Del Toro, Fernando (ed.), *Semiótica y teatro latinoamericano*, Argentina, Ediciones Galerna, 1990.

Diéguez Caballero, Ileana, *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*, Buenos Aires, Autel, 2007.

Dubatti, Jorge (coordinador), *Teatro de grupos, compañías y otras formaciones. Micropoéticas II*, Centro Cultural de la Cooperación, Buenos Aires, 2005.

García Pelayo y Gross, Ramón, *Pequeño Larousse ilustrado*, décimo octava edición, México, Larousse, 1994.

Fischer-Lichte, Erika, *Semiótica del teatro*, Trad., Elisa Briega Villarubia, Madrid, Arco/Libros, S.L, 1999.

Foster, Hal, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*, Col. Arte contemporáneo, Madrid, Akal, 2001.

Jiménez López, Lucina, *Teatro y públicos, el lado oscuro de la sala*, México, Col. Escenología, 2000.

Obregón, Rodolfo, *Utopías aplazadas*, México, CONACULTA, 2003.

Partida Tayzan, Armando, *Escena Mexicana de los Noventas*, México, CONACULTA/ FONCA/ INBA/ CITRU, 2003.

Tavira, Luis de, *El espectáculo invisible*, México, Ediciones El Milagro/CNCA, 1999.

HEMEROGRAFÍA

Diéguez, Ileana y Alcázar, Josefina (ed.), *citru.doc, cuadernos de investigación teatral*, "Performances y teatralidad", México, 2005.

Villoro, Luis, "Filosofía para el fin de una época", *Revista nexos*, México, 1993, pp. 45-50.

Investigación teatral, Editor: Domingo Adame, ediciones AMIT., Números: 2, 4, 6-7, 11.

Paso de gato, Dir. Jaime Chabaud, Revista bimestral, México, 2004, Núm. 4.

Paso de gato, Dir. Jaime Chabaud, Revista bimestral, México, 2007, Núm. 32.

Líneas de fuga, Dir. Philippe Ollé-Laprune, Revista trimestral.2006, Núm. 20

PÁGINAS WEB

http://www.hypergeo.eu/article.php?id_article=137/ 18 de julio 2007.

<http://www.wordreference.com/sinonimos/discontinuidad/> 18 de julio de 2007.

[http://members.tripod.com/~hdo_zorrilla/creatividad/principio de discontinuidad.htm/](http://members.tripod.com/~hdo_zorrilla/creatividad/principio_de_discontinuidad.htm/) 18 de julio de 2007.

<http://www.winckler.com.ar/Ff.htm/> 18 de julio de 2007.

[http://es.wikipedia.org/wiki/Deconstrucci%C3%B3n"/](http://es.wikipedia.org/wiki/Deconstrucci%C3%B3n/) 18 de julio de 2007.

www.jaquesderrida.com.ar/idex.htm/ 23 de Agosto 2007.