



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Filosofía y Letras

Colegio de Literatura Dramática y Teatro

EL TEATRO DE RIESGO: POÉTICA DE RICHARD VIQUEIRA

T E S I N A

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN LITERATURA
DRAMÁTICA Y TEATRO

PRESENTA:

VICTOR ESTEBAN HERNÁNDEZ GARCÍA

ASESORA: DRA. NIEVES RODRIGUEZ VALLE

SINODALES:

MTRO. RICARDO ALBERTO GARCÍA-ARTEAGA AGUILAR

MTRO. BENJAMÍN GAVARRE SILVA

LIC. DANIEL HUICOCHEA CRUZ

LIC. JUANA PATRICIA SUAREZ ORNELAS



MÉXICO, D.F.

2013

Agradecimientos

Agradezco a todos quienes me ayudaron durante el largo proceso de la presente investigación, a quienes me brindaron asesoría, a mi familia, a mis amigos, a mis profesores y compañeros del Colegio de Literatura Dramática y Teatro, especialmente a Richard Viqueira y a la Doctora Nieves Rodriguez Valle.

El teatro de riesgo: poética de Richard Viqueira

Índice	
Introducción.....	4
Capítulo I. Richard Viqueira.....	7
I.I Principales obras y montajes de Richard Viqueira.....	11
Capítulo II. Teatro de riesgo.....	19
II.I Contexto estético del Teatro de riesgo.....	19
II.I.I La posibilidad de una micropoética del Teatro de riesgo.....	25
II.II Características del teatro de riesgo de Richard Viqueira.....	27
II.III Textos para el Teatro de riesgo.....	32
II.III.I <i>Vencer al Sensei</i>	33
II.III.II <i>El evangelio según Clark Kent</i>	35
II.III.III <i>Por favor no mande riñones por correspondencia</i>	36
II.III.IV <i>Careo</i>	38
II.IV Recepción de la obra de Richard Viqueira.....	41
Capítulo III. <i>El evangelio según Clark Kent</i>	45
III.I Creación de <i>El evangelio según Clark</i>	45
Conclusiones.....	53
Apéndice 1, Entrevista a Richard Viqueira para la investigación.....	57
Apéndice 2, Entrevista a Richard Viqueira por Clara Grande Paz.....	78
Bibliografía citada.....	82
Bibliografía complementaria.....	84

Introducción

Conocí a Richard Viqueira hace unos años, cuando fue mi profesor de Dirección I en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Al breve tiempo de tomar clases con él me cautivaron su forma de hacer teatro y su dinámica a la hora de enseñar, que considero extraordinarias —nos requirió entonces de mucho esfuerzo físico y de constante inventiva a los alumnos que conformábamos la clase— y, aunque los alumnos de la clase ya habíamos pasado al menos un par de años en el Colegio, estoy seguro de que muchos no habíamos experimentado ser parte de una disciplina tan exhaustiva hasta entonces. Los ejercicios de trabajo fueron muy agotadores mental y físicamente.

Poco a poco, los alumnos de Richard, nos fuimos empapando de una teoría y una forma de ver el arte escénico muy particular y específica a su trabajo; fue allí donde escuché hablar por primera vez del Teatro de riesgo y quedé prendado de algunas de sus ideas fundamentales que hoy día me siguen motivando en mi profesión como dramaturgo. Desde entonces hasta que tuviera que escribir un proyecto de tesina pasó mucho tiempo. Cuando comencé a buscar temas que fueran interesantes para un estudio monográfico o una tesis y que a la vez fueran atractivos para mis compañeros estudiosos y practicantes del teatro, me encontré con dos ideas aparentemente incompatibles que me interesaba explorar por igual medida: el cine y el teatro en una forma convergente; y entonces emprendí una búsqueda rumbo a algo que uniera esos dos grandes intereses, a veces enemistados para algunos autores y colegas¹. Fue durante esta búsqueda que de manera accidental volví a encontrarme con referencias al trabajo de Richard Viqueira, en

¹ Dicha situación en que a veces se sitúa al teatro respecto al cine y viceversa se encuentra brevemente descrita en *El teatro y sus enemigos: el cinematógrafo*, Enrique Díaz-Canedo, Biblioteca Cervantes Virtual

particular en una reseña de su montaje *Vencer al sensei*. Al buscar más información al respecto del Teatro de riesgo y sobre el trabajo de Viqueira por mi propia cuenta me encontré una cantidad verdaderamente limitada de fuentes de información, hecho que me motivó a investigar más su obra, qué era lo que había escrito, por qué lo había escrito y hasta dónde abarcaba su trayectoria como autor teatral. Elegí centrar mi atención en *El evangelio según Clark Kent*, obra que si bien, difiere de mi interés original de la conjunción de cine y teatro, toca temas igual de cautivadores (el cómic, el teatro hecho por Viqueira, la concepción de sus obras de teatro y la dramaturgia en general) y sobre todo, porque considero que ha sido una de sus obras con mayor difusión y que es un trabajo muy representativo del Teatro de riesgo.

El propósito de esta investigación es documentar el proceso creativo que sigue un escritor de teatro contemporáneo desde la concepción de una idea para una obra hasta su escritura. Por un lado, esta investigación pretende poner a disposición de otros *teatristas*² información acerca del proceso que hay detrás del trabajo profesional de un creador (particularizado en el aspecto dramático) y por otro lado pretende documentar los retos a los cuáles, en el caso de *El evangelio según Clark Kent*, se enfrentó Richard Viqueira al moldear las ideas que construyeron su obra. De este modo, también es posible ejemplificar algunas necesidades y problemas que presenta trabajar en la escena contemporánea a partir de este caso particular. Al compartir este trabajo y sus documentos, los teatristas en formación que requieran de información anecdótica y disciplinaria al respecto de la creación dramática de un profesional del teatro de la

² Término que me parece adecuado para referir a la gente dedicada al teatro, también usado por el investigador argentino Gustavo Geirola en su libro *Arte y oficio del director teatral en América latina: México y Perú: entrevistas*, Editorial Atuel, 2004

estatura del hoy director, autor y dramaturgo mexicano podrán encontrar aquí un testimonio conciso.

El primer capítulo se centrará en detallar la vida profesional de Richard Viqueira, actor, dramaturgo y director, para denotar la relevancia de su obra y los resultados que ha obtenido como artista de la escena; para ello haré un sumario cronológico de su actividad a lo largo de su carrera profesional. También habrá sitio para analizar los principales temas que aborda en sus obras para ir marcando los contornos de su forma de componer teatro.

En el segundo capítulo se explicará en qué contexto estético se desenvuelve Richard Viqueira, en la época contemporánea, y se abordarán de forma más detallada las concepciones que Viqueira tiene acerca de su propia creación, sus definiciones y terminología, prestando particular atención a lo que es conocido ahora como el Teatro de riesgo. De ésta forma buscaremos ver los fines que persigue al escribir.

Contando ya con las bases sentadas al respecto del estilo de las obras concebidas por Viqueira en cuanto a su finalidad, características e impacto en el público así como su inspiración y proceso creativo, en el tercer capítulo se tratará particularmente el caso de *El evangelio según Clark Kent* en lo que se refiere a la visión general o discurso que la obra tiene de acuerdo con el propio autor.

En el apéndice se presenta la transcripción de una entrevista realizada a Richard Viqueira con el propósito de recavar datos para esta investigación y una entrevista tomada de una publicación cultural.

Capítulo I, Richard Viqueira³

Richard Viqueira nació el 7 de noviembre de 1976. Cursó estudios básicos en escuelas particulares e ingresó a la Universidad Nacional Autónoma de México para cursar la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro, que concluyó, teniendo pendiente su titulación. Siendo joven sintió interés por el cine y tomó un par de cursos relacionados con la materia: Producción de Cine Documental y Cine de Ficción; y Lenguaje Cinematográfico y su Aplicación al Video. Durante una entrevista para ingresar a una escuela de cine comentó que estaba leyendo *La vida del drama* de Erick Bentley y le dijeron al respecto que dicho libro constituía una “Biblia” para los cineastas. Pensando en cimentar bases sólidas para un futuro trabajo en el séptimo arte, decidió estudiar teatro. Así fue como en el año 2000 ingresó a la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro en la Facultad de Filosofía y Letras.⁴

Poco después, el autor encontró en sus estudios de teatro su vocación como teatrista. Su paso por el Colegio fue notorio. En 2001 participó en la Muestra Interna del Colegio de Literatura Dramática y Teatro con el montaje *Campeonato y traición*, obra paráfrasis de *Hamlet, príncipe de Dinamarca* de William Shakespeare que también participó en el IX Festival de Teatro Universitario. Ese mismo año obtuvo el segundo lugar en el Concurso Interuniversitario Casa del Lago, UNAM, y el tercer lugar en el primer Concurso de Reseña de los Espectáculos de la Primera Temporada Teatral de Repertorio del Colegio de Literatura Dramática y Teatro.

³ Capítulo redactado con la información que me fue proporcionada por el autor en su curricula pormenorizada y con copias digitales de sus obras.

⁴ Fue becario Pronabes (Fundación Telmex y UNAM) durante sus estudios, 2000-2004.

El siguiente año fue finalista en el concurso de dramaturgia Palabra Teatro con la obra *Nave Selene* en la Facultad de Filosofía y Letras. En 2003 participó en el Festival Internacional de Escuelas de Teatro de Varsovia, Polonia, actuando en *Fragmento de Teatro II* de Samuel Beckett, bajo la dirección de José Alberto Gallardo. También en 2003 trabajó como actor en el montaje *La escala humana* dirigido por Ricardo García-Arteaga. Ese mismo año adaptó la obra *Macbeth* de William Shakespeare en el montaje *Macbeth desde los pies*, obra que resultó finalista en el XI Festival Nacional de Teatro Universitario. A principios de 2004 dirigió la obra de su autoría, *Veneno a Sorbos*, que se estrenó en el Foro la Gruta del Centro Cultural Helénico, y fue seleccionada del programa Jóvenes Creadores del que también fue beneficiario en ese periodo (FONCA, Jóvenes Creadores 2004-2005) en la categoría de Dramaturgia.

Tras concluir sus estudios en la Facultad de Filosofía y Letras en 2004, recibió apoyo de la Fundación Carolina y del FONCA para acudir a España como creador escénico en el Curso de Profesionales de Dramaturgia y Dirección de Teatro que tuvo lugar en Madrid, Barcelona y Cádiz. Como parte del curso trabajó dirigiendo dos microdramas, uno de ellos de su autoría y además actuó en *Espectador contemporáneo acude a...* formando parte del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz.

En 2004 también estrenó en México *LP*, un montaje de creación colectiva basado en una idea de su autoría que participó en el XII Festival Nacional de Teatro Universitario y ganó en la categoría Montajes de egresados de escuelas de teatro. En 2005 fue seleccionado para participar en el Diplomado del Programa Nacional de estudios de Dramaturgia organizado por el INBA y el CONACULTA donde estudió bajo la tutela de profesores como Jaime Chabaud y Luis de Tavira. Ese mismo año publicó un fragmento de *El evangelio Según Clark Kent* en la *Antología Jóvenes*

Creadores e hizo una lectura dramatizada de la misma obra. En 2006 publicó en la editorial Anónimo Drama, *Vencer al sensei*, obra que estrenó como actor y director ese mismo año. El montaje de *Vencer al sensei* le brindó amplio éxito como debutante en el ámbito del teatro profesional y le permitió participar en diversos festivales de la República Mexicana. También en 2006 publicó en internet (de modo virtual) por medio de CONACULTA/INBA su obra *Psicoembutidos* y fue seleccionado becario de la Fundación Para las Letras Mexicanas en el periodo 2006-2007. Participó también en el Programa de Intercambio de Residencias Artísticas México-Nueva York (FONCA-Lark Play Development Center) dónde tradujo *H*, obra escrita por él mismo, al inglés e hizo una lectura pública de la misma. Además publicó en la revista *Paso de Gato* un artículo titulado “La estética del combate. Una reflexión sobre el combate escénico”. Ese mismo año dirigió las lecturas dramatizadas de las obras *Prohibido acostarse al sol* de Verónica Brujeiro; *Tigre de bengala en zoológico de Bagdad* de Rajiv Joseph y *Autopsia a un copo de nieve* de Luis Santillán; ésta última como parte del Festival del Centro Histórico, en el Palacio de la Autonomía.

En 2007 publicó un fragmento de *Olimpiadas paranormales* en la Publicación del Programa de Becas y Formación de Jóvenes Escritores de la Fundación para las Letras Mexicanas y un fragmento de *Genocidio sobre ruedas* (después se convertiría en la obra *Rodante*, aún sin publicar) en la revista *Este País*. Además ese año publicó dos obras (*H* y *Veneno a sorbos*) compiladas por el Fondo editorial Tierra Adentro bajo el título *Tragedias tempranas*. Su beca de la Fundación para las Letras Mexicanas le fue renovada por su desempeño, convirtiéndolo así en becario 2007-2008. También en 2008 estrenó *Vencer al sensei turbo*, una reestructuración del montaje *Vencer al Sensei*. Con *Vencer al sensei turbo* se presentó en el Foro Sor Juana Inés de la Cruz del Centro

Cultural Universitario. Con dicho montaje fue invitado a participar en el Festival Internacional de Teatro Experimental en El Cairo, Egipto y participó en la Segunda Semana de la Cultura Mexicana en Argel, Argelia. También en ese año codirigió con José Alberto Gallardo *Autopsia a un copo de nieve* de Luis Santillán.

En 2008 se dedicó a trabajar en la puesta en escena de su obra *El evangelio según Clark Kent* que salió en cartelera con el título *El evangelio según Clark* (Superman, el personaje, era referido como Super y el apellido Kent fue suprimido, en un intento del autor de prevenir problemas legales con *DC comics*)⁵. También en 2008 participó en el Festival Internacional Dramafest dirigiendo *Yellow Face* de David Henry Hwang. Fue beneficiario de la beca del FONCA para Jóvenes Creadores en la categoría Puesta en escena. Cabe destacar que este año fue reconocido como “Hombre de teatro del año” por la revista *Chilango*.

En el año 2009 publicó su obra *Psicoembutidos* en la *Colección de Teatro Emergente* de ediciones El milagro y publicó también *El evangelio según Clark Kent* en *Cuadernos de dramaturgia* de la revista *Paso de Gato*. Codirigió también en 2009 la obra *Mamut o la prehistoria del sexo* de Omar Agentino y codirigió además *Shock 2012*, obra de su autoría y de Marco Vieyra; dirigió *Job* de Enrique Olmos de Ita así como dirigió *Instalación humana con motor*, instalación inspirada por la obra *La tempestad* de William Shakespeare que se presentó en el Centro de las Artes de San Luis Potosí. Junto con José Alberto Gallardo y Antonio Zuñiga escribió, codirigió y actuó en la obra *Por favor no mande riñones por correspondencia*, que se presentó en el Foro Sor Juna Inés de la Cruz. Este año fue galardonado “Actor de la década” por la revista *Chilango*.

⁵ Apéndice 1, página 65, aclarado por Richard Viqueira en entrevista.

Su actividad profesional en 2010 se centró en la dirección del montaje de la obra *Cuerdas*, de Bárbara Colio y en el montaje de su siguiente espectáculo, un espectáculo unipersonal llamado *Careo*, de su autoría y con su propia participación como actor.

En enero de 2011 Viqueira reestrenó por una breve temporada en el foro Sor Juana Inés de la Cruz *Por favor no mande riñones por correspondencia*. También a principios del 2011 se estrenó bajo su dirección y con su participación como actor *Cuerdas*, en el teatro El galeón del Centro Cultural del Bosque. En mayo del mismo año se estrenó *Careo*, y tuvo muy buena aceptación. Éste espectáculo tuvo una segunda temporada en el teatro Benito Juárez, meses después. En agosto estrenó como director *Ternura Suit* original de Edgar Chías, obra que creó mucha polémica y atrajo la atención de los medios por las temáticas cruentas que trataba y por tener un número muy reducido de espectadores por función.

A mediados del 2012, en el mes de agosto, Richard Viqueira estrenó una obra de su autoría llamada *Monster Truck*, denominada por él como una *opera vial* en la que el creador explora un lado más bien sonoro y de expresividad actoral a partir de la voz.

A lo largo de más de una década, el teatrista Richard Viqueira ha tenido una relevancia considerable en el teatro mexicano, principalmente reconocido como director pero también como autor y promotor de sus propias obras. Considerando esta información prosigue un análisis de las principales obras de su autoría.

I.I Principales obras y montajes de Richard Viqueira

Psicoembutidos (2006)

Esta obra narra la “travesía existencial” de una salchicha a lo largo de su cortísima vida. A partir de personificaciones, el autor reflexiona en torno a la vida

humana otorgándole a una salchicha, un chorizo, una chistorra, una albóndiga y otros embutidos, cualidades y preocupaciones antropomórficas. Esta obra no ha sido llevada a la escena pero se hizo una lectura dramatizada de la misma en 2007.

Una salchicha que se llama a sí misma Salchichón (para aparentar un origen más noble del que tendría un vil embutido hecho a base de sobras) experimenta una grave crisis en su vida a partir de la muerte su madre. Dicha muerte y sus consecuencias lo ponen a revalidar sus creencias, a pensar en su propia caducidad: le impone el reto de aceptarse a sí mismo como una salchicha y como un producto perecedero destinado a expirar. A lo largo de su viaje de autoconocimiento vemos retratos de diferentes preocupaciones humanas —problemas de pareja, estafas, problemas de estrato social, creencias religiosas y problemas de convicciones espirituales— que se ven ridículos en la existencia de la salchicha, pero que invitan a reflexionar sobre la vida humana y sus propias ironías.

Vencer al sensei (2006)

Esta obra está escrita como “una partitura para combate escénico”⁶. Dicha “partitura”, llevada a la escena, resultó sumamente atractiva y exitosa. El montaje fue diferente de la idea planteada en el texto en cuestiones de intensidad, ya que sucedieron combates con catanas a una distancia mínima de los espectadores. El espacio dónde se llevaba a cabo la representación se convertía así en una verdadera zona de riesgo pues los enfrentamientos se llevaban a cabo con espadas reales.

En esta historia un alumno trabado en lucha con su *sensei*, trata de aprender y superar a su maestro a través de constantes duelos de espadas. El maestro, el *sensei*, a veces pareciera ser un hombre brillante y dotado de un gran sentido de observación,

⁶ Richard Viqueira, *Vencer al sensei*, edición digital, p.1.

quizás iluminado por su amplio conocimiento de la vida, pero al final de cuentas sus verdaderas intenciones resultan indescifrables. Las pistas sobre las ideas o intenciones del *sensei* radican en lo que el lector pudiera entender a partir de los combates, sus resultados y las interpretaciones de su alumno, pues de la boca del *sensei* no recibimos palabra alguna. Por lo tanto, resultado de los múltiples enfrentamientos, queda a juicio del lector contestar: ¿quién tiene la razón y quién se impone a quién, por la fuerza y por la sabiduría?, ¿no es acaso el alumno interpretando y quizá suponiendo un poco de más quien tiene la sabiduría?, ¿por qué es que resulta tan chocante observar al viejo burlarse de los intentos de su alumno por vencerlo? La lucha se torna filosófica a lo largo de la obra. Podría plantearse el siguiente cuestionamiento: ¿quién es quien realmente aprende de cada enfrentamiento entre alumno y maestro? ¿Tiene sentido esta lucha sin fin?

El evangelio según Clark (2008)

Este espectáculo es quizá el montaje más vistoso ideado por Richard Viqueira. Pasando por un *pole dance*, un acto de funambulismo⁷ y diversas acrobacias circenses (mástil chino, trapecio fijo, pulsadas y mano a mano)⁸ la obra acaparaba la atención de los espectadores de forma casi total y estuvo un amplio periodo de tiempo en cartelera.

En esta ocasión, cuatro actores, entre los que se encontraba el propio Viqueira, ejecutaban una serie de acrobacias impresionantes utilizando para ello un columpio de acero de tres asientos. Con gran habilidad los actores dejaban a su público anonadado en un montaje que representaba gran riesgo para los ejecutantes de elaboradas acrobacias

⁷ El término proviene de "Funámbulo, la." (Del lat. *funambŭlus*, que anda sobre una cuerda). 1. m. y f. Acrobata que realiza ejercicios sobre la cuerda floja o el alambre. *DRAE* s. v.

⁸ Harmony, Olga, *El evangelio según Clark*, Periodico La Jornada, "Opinión" 17 de Julio de 2008.

circenses que a la par de sus gracias contaban de manera dinámica una fábula muy entretenida.

La historia narra las complicaciones que tiene Superman para intentar rescatar a Luisa Lane, quién ha muerto en un accidente doméstico en la casa de su alter ego Clark Kent. Para salvarla, Superman regresa el tiempo haciendo la tierra girar en sentido opuesto, pero calcula mal el número de vueltas que tiene que dar y termina en Jerusalén, en la época cercana a la crucifixión de Jesucristo, a quien conoce y con quien se enfrenta inmediatamente al confundir su ideología mesiánica con una forma de comunismo. La confrontación entre ambos personajes tiene lugar cuando los superpoderes de ambos salen a relucir y el conflicto entre sus diferentes mentalidades surge. Aunado a esto, María Magdalena tiene un gran parecido con Luisa Lane (pues es su antepasado) y así los sentimientos del superhéroe se ven comprometidos también y la lucha por el amor de María Magdalena se suma al encono entre Jesucristo y Superman.

Empleando a Jesucristo y a Superman, Viqueira realizó una equiparación satírica de los ideales que representan ambos íconos de la cultura popular: la ideología religiosa de Jesucristo o la ideología de la justicia al estilo neoliberal estadounidense reflejada en Superman. De este modo quedaba evidenciada la similitud de los fines últimos de ambos personajes —la salvación de la humanidad y la defensa de ideales de justicia— que inicialmente parecían incompatibles.

Por favor no mande riñones por correspondencia (2009)

En esta obra Viqueira comparte la autoría con Antonio Zuñiga y José Alberto Gallardo. Descrito este trabajo por Richard Viqueira como “...un partido de futbol

americano dónde gritamos textos...”⁹ *Por favor no mande riñones por correspondencia* conformó un espectáculo de difícil categorización que se presentó en el foro Sor Juana Inés de la Cruz del Centro Cultural Universitario. A pesar de que la forma en que se relacionaban público, actores e historia en escena podría considerarse poco o nada ortodoxa, un eje temático podría nombrarse como la columna vertebral de este trabajo, dicho eje es la dramaturgia que los tres autores e intérpretes de la obra construyeron en torno a tres asesinos seriales, que además de ser recordados en la historia como homicidas infames, dejaron escritos que reflejaban de maneras distintas su forma de ver la realidad y en especial su extraña forma de comprender al mundo. Dichos asesinos son Jack “el destripador”, el “Canibal de la Guerrero” y el joven multihomicida Cho Seung-Hui del Instituto Politécnico y Universidad Estatal de Virginia.

Desde el inicio de la representación en el teatro prevalecía una atmósfera de confusión, entre humo y una escenografía que mostraba maniqués de blancos, cortados de diferentes formas y dispuestos en el espacio visible de la sala en distintas posiciones. Las escenas que ocurrían se sobreponían unas a otras y se dirigían hacia una especie de final caótico, que sin embargo, hacía resonancia entre el público por la contundencia que provocaba cierta distensión. Este efecto de relajación sobrevenía a una serie de escenas estridentes que conformaban el espectáculo, uno tras otro y prácticamente sin dejar espacio para que el público descansara. En el montaje había ocasión para escenificar el pánico de la ciudad de Londres, inmersa en su característica bruma y oscurecida además por los misteriosos y horribles asesinatos perpetrados por Jack “el destripador”; también había sitio para ver como dos policías de la época contemporánea dialogaban

⁹ Apéndice 1, p. 79

acerca de los motivos del “Caníbal de la Guerrero”, la antropofagia en sí misma e interrogaran al asesino de manera denigrante; ocurría también una breve representación de *Richard MacBeef*¹⁰, enfermiza dramaturgia de corta extensión escrita como un ejercicio para una clase por el multihomicida de origen surcoreano Seung-Hui Cho, estudiante del Instituto Politécnico y Universidad Estatal de Virginia, Estados Unidos. Todo esto era narrado entre peleas a voz en cuello, una vertiginosa escena de asesinato ocurrida entre amenazantes navajas en el sillón de una barbería, música que entraba de forma repentina y a volumen estridente, un impactante disparo de salva detonado directamente en la boca de Antonio Zuñiga. Los actores utilizaban los tres pisos de la sala para ejecutar las diferentes acciones, cambiando constantemente el foco de atención y cambiando también de personajes de manera casi aleatoria. Destacaban en especial una ocasión en que Viqueira se lanzaba desde el tercer piso del foro para caer en una colchoneta de seguridad a centímetros del público y, finalmente, el público era confrontado durante un discurso, con una pistola cargada con una bala real.

Prevalcían a lo largo de toda la obra cuestionamientos a los asesinos por sus crímenes, por las obras que dejaron antes de morir, a las obras mismas y al arte de la representación.

***Careo* (2011)**

Careo fue un espectáculo unipersonal que protagonizó un personaje enmascarado. Se estrenó en el foro La Gruta del Centro Cultural Helénico en mayo de 2011. Este espectáculo se llevó a cabo en condiciones de espacio muy particulares;

¹⁰ La versión de la obra *Richard McBeef* que aparece en *Por favor no mande riñones por correspondencia* es una adaptación del texto original Cho Seung-Hui, alojado en <http://www.thesmokinggun.com/file/virginia-killers-violent-writings> consultado en noviembre 5 de 2011 y por última vez en enero 23 de 2013.

desde la taquilla se le indicaba al público que había dos posibilidades de participar, una, la forma ordinaria, sentado en una butaca y la otra, sentado bajo la plataforma en la que sucedía la mayor parte del espectáculo, con sólo la cabeza sobresaliendo de la superficie plana. En el caso de que el espectador decidiera ser uno de los once participantes de la plataforma, se le hacía firmar una responsiva legal en la que aceptaba los riesgos a los que se iba a ver sometido. Mientras que los espectadores podían presenciar un espectáculo aparentemente híbrido de la lucha libre y el teatro, un entretenimiento que podían *observar*, aquellos que participaran de la experiencia en plataforma habían de ser parte del espectáculo. Los espectadores de la plataforma interactuaban con el personaje enmascarado durante prácticamente toda la representación, unas veces utilizando máscaras que el anónimo, enmascarado como *Bluedemon*, *El Santo* u ocasionalmente otro luchador, les colocase, contribuyendo al espectáculo con sus reacciones que eran una suerte de pequeñas actuaciones involuntarias, espontáneas. Simultáneamente, el enmascarado, que desconoce su propia identidad, narra las memorias confusas que preserva de su vida y a la vez cuestiona la identidad de muchos mexicanos entre reflexiones y autocríticas. En el espectáculo sucedía un “experimento social”¹¹ en el que dos de las cabezas pertenecientes a los espectadores de adentro de la plataforma eran atadas por medio de un nudo corredizo doble y expuestas a una tarántula que el personaje colocaba sobre la soga entre las cabezas atadas, lo que evidenciaba sus reacciones y creaba gran tensión en los demás espectadores. También sobresale el uso de una sierra eléctrica encendida por parte del enmascarado que pasaba muy cerca de la cabeza de los espectadores de la plataforma. El espectáculo *Careo* constituyó un ejemplo

¹¹ Richard Viqueira uso éstas palabras exactamente al inicio de la Secuencia de la Tarántula, *Careo*, *unipersonal anónimo*, edición digital p.16

muy claro del tipo de espectáculo que Richard Viqueira gusta realizar: donde las personas son invitadas a la escena no sólo como espectadores sino como partícipes, un tipo de representación que ofrece no sólo la gratificación de observar sino la posibilidad de verse involucrado en el montaje y sentir de primera mano lo que sucede en escena.

El hombre enmascarado que narra su trayecto de la infancia a la adolescencia y de ésta a la edad adulta nunca logra saber quién es exactamente, pero a partir de su historia particular da cuenta de preocupaciones de orden político y cultural: decapitados, héroes, villanos, personas que se convierten en máscaras y que se niegan a mostrar su verdadera cara a nadie, su individualidad y vulnerabilidad. Este espectáculo transmitía a la vez cierto grado de “desesperanza” y hacía reír a partir de una sátira de lo absurdo que significaba no tener una identidad clara en un país como México. En su punto climático el autor y también personaje anónimo pedía al público que le arrancase la máscara que llevaba puesta y para ello involucraba a cuatro espectadores pidiéndoles que tirasen de cuerdas que a través de poleas se ajustaban a su máscara por medio de cuatro arneses. El personaje anónimo entonces gritaba a los espectadores que resultaban elegidos para tirar de cuatro cuerdas: "Si no tienen el valor para romper su propia máscara, por lo menos tengan el valor para romper la mía".

Con esta semblanza breve sobre las obras principales de Richard Viqueira desde la perspectiva de los espectadores y complementada con la visión del teatrista buscaremos encontrar un imagen clara de su poética en tanto a lo que él mismo ha denominado Teatro de riesgo

Capítulo II. Teatro de riesgo

II.I Contexto estético del Teatro de riesgo

Parece un acto irresponsable, sí, seguramente tiene mucho de irresponsable. Se puede disparar la pistola, claro; puede matar a alguien, sí. Pero también, renunciar a la potencia del acto vivo, de las relaciones renovadas, insisto, como la feria: cuando tú te subes a la montaña rusa hay un noventa y ocho por ciento de probabilidades de que no pase nada pero también hay un dos por ciento de que se muera la gente. Y la gente sube por eso también. Estamos en un ambiente tan enclaustrado y aséptico que celebramos el aspecto salvaje de nuestra naturaleza.¹²

Richard Viqueira refiere en el breve fragmento anterior de la entrevista como una bala real en una pistola real que apuntaba al público durante una de sus obras, quizá un claro ejemplo del tipo de peligro con el que está habituado a lidiar en escena. El teatrista decidió referirse a su trabajo en *Vencer al sensei*, *El evangelio Según Clark* y *Por favor no mande riñones por correspondencia* como “Teatro de riesgo”. ¿Qué es el Teatro de riesgo?, ¿cuándo sucede?, ¿en qué contexto estético sucede este teatro? Para poder empezar a bosquejar qué conforma dicho teatro y también para comprender más ampliamente sus características distintivas, considero importante ubicar de manera general, la época en que Richard Viqueira realiza su teatro, las circunstancias históricas del autor. Hay, sin embargo, al menos un conflicto al respecto de la definición más adecuada para situar al teatro de Viqueira, contemporáneo, en un horizonte histórico bien claro: principalmente la cercanía que tiene; éste fenómeno teatral inició hace menos de una década y sigue desarrollándose. Las teorías filosóficas y estéticas que permitirían analizar la actividad artística de Richard Viqueira dentro de un horizonte social y

¹² Apéndice 1, p. 59

cultural son escasas y en ocasiones contradictorias, ¿qué caracteriza al tiempo en que vivimos?, ¿cómo referirnos a la contemporaneidad? y ¿de qué forma podemos hablar de dichas características que permean directa e indirectamente la escena contemporánea para poder formular una posible poética del autor del Teatro de riesgo?

Cabe mencionar que en la presente situación, la crítica teatral que ha analizado el Teatro de riesgo no cuenta todavía entre sus trabajos con análisis profundos, o específicos del tema; a pesar de que podemos encontrar detalles importantes relativos a ciertas representaciones de las obras de Riesgo en columnas periodísticas y publicaciones culturales, de forma descriptiva, en su gran mayoría los artículos y otras entrevistas se centran en describir el contenido temático de las obras teatrales o en el aspecto de la difusión y promoción cultural. Por diversas razones considero que la mejor situación, en un horizonte socio cultural, sería colocar al Teatro de riesgo como un fenómeno que pertenece a la *posmodernidad*¹³; las expondré a continuación.

En la entrevista que me concedió, pregunté al teatrista a respecto a encontrar una manera apropiada de situarlo en un contexto estético, si él pensaba que su trabajo en *El evangelio según Clark*, obra que considero una de las más representativas del Teatro de riesgo, podría clasificarse como perteneciente a la posmodernidad. Viqueira comentó lo siguiente:

Fíjate que al estar nosotros insertos en estos debates de fronteras es mucho más difícil verlos. Me gustó mucho una apreciación que me hacía mi amigo y maestro Germán Castillo que me decía: “Mira, hijo, lo posmoderno se puede dar en tres elementos: uno, la combinación de medios; es decir, tú metes danza pero metes multimedia también, ahí

¹³ La propia filósofa Esther Días y el filósofo Terry Eagleton (en su libro *The Illusions of Postmodernism*) coinciden en que el empleo del término posmodernidad (*Postmodernism*) proviene de las cartas publicadas por el filósofo francés Jean-Francois Lyotard bajo el título *La posmodernidad explicada a los niños* en 1987.

hay un elemento posmoderno; otro elemento posmoderno, este elemento caótico que no necesariamente corresponde a la linealidad, al argumento, a la fábula. Ves una obra, medio no le entiendes, de repente habla de esto y de repente hablan en japonés, en Italiano, ese es otro elemento posmoderno”. Y él citaba al *Evangelio* como un tercer elemento que es la conjunción de figuras que en el imaginario no corresponden. Entonces lo mismo puedes meter a Cristo con Superman que a Juan Pablo Segundo contra el Santo, le metes lo que quieras. Fue una definición que me agradó y en ese sentido [la obra] tiene elementos posmodernos, con toda la amplitud del término.¹⁴

Para comprender el concepto de posmodernidad podríamos tomar en cuenta el libro *Posmodernidad* de la filósofa argentina Esther Díaz, quien define a la posmodernidad partiendo de sus diferentes formas en el arte y la vida cotidiana, así como en la filosofía. En dicho estudio encontré un punto clave:

Como periodización histórica, la Edad Moderna ya es pasado. Los historiadores la ubican entre los siglos XV y XVIII [Entre 1453 (caída de Constantinopla) y 1789 (toma de La Bastilla)]. [...] En realidad cuando decimos “moderno”, como superado por lo posmoderno, no nos referimos al sentido de “actualidad” que tiene la palabra, ni tampoco a la Edad Moderna. Nos referimos a un movimiento histórico-cultural que surge en occidente a partir del siglo XVI y persiste hasta el XX. Para algunos autores (por ejemplo, Habermas) aún persistimos en la modernidad. La crisis ideológica actual no sería más que otra vuelta de tuerca de la modernidad misma. Para otros autores (a los que me sumo), la modernidad se habría agotado al promediar el siglo XX. Y los enclaves modernos que aún persisten serían como el brillo de una estrella apagada, cuyos reflejos seguimos viendo más allá de su extinción.¹⁵

En esta definición de la filósofa argentina, la posmodernidad queda acotada como un periodo que sucede a la modernidad, aunque también menciona que hay autores que consideran que el periodo que vivimos es un segmento más de la

¹⁴ Apéndice 1, p. 60

¹⁵ Esther Díaz, *Posmodernidad*, Buenos Aires, editorial Biblos, 1999, pp. 12-13.

modernidad. Considerando dichas ideas expuestas por Díaz cabe preguntar ¿qué características tiene la posmodernidad que la diferencian de la modernidad y de qué modo podemos decir que la una sobrepasa a la otra? En otro pasaje, la filósofa dice:

No todas las manifestaciones de la Modernidad surgieron al mismo tiempo ni en los mismos lugares geográficos. Aunque se expandieron rápidamente por Europa y la incipiente América. El espíritu de las luces dieciochesco —es decir, la ilustración o madurez moderna— defendió la idea progresista de la historia.¹⁶

Entendemos así que la modernidad, como un periodo histórico que sucede a la modernidad, también constituye un fenómeno que sucedió en diferentes épocas y en diferentes lugares, pero que se expande rápidamente y que “ha traspasado al menos tres siglos, ha sobrevivido a varios movimientos artísticos, ha atravesado los límites de la filosofía y de la ciencia y se extiende por nuestras sociedades.”¹⁷ Sobresale su cualidad *progresista*, la idea de un bienestar que llegaría con el avance de la ciencia, y la creación consecuente de discursos universalistas.

El discurso de la modernidad se refiere a leyes universales que constituyen y explican la realidad. Algunos de sus términos son determinismo, racionalidad, universalidad, verdad, progreso, emancipación, unidad, continuidad, ahorro, mañana mejor. El discurso de la posmodernidad en cambio, sostiene que sólo puede haber consensos locales o parciales (universales acotados).¹⁸

Ejemplos de este tipo de consensos universales acotados y de el rechazo de los discursos universalistas de la modernidad en las obras del Teatro de riesgo se pueden encontrar, por mencionar dos ejemplos, en *Vencer al sensei* y *El evangelio según Clark*. En el *Sensei*, la tradición de la enseñanza de la lucha con espadas es confrontada por la

¹⁶ *Ibidem* p.13.

¹⁷ *Idem*.

¹⁸ *ibidem*, p. 15.

curiosidad del alumno y por su deseo de encontrar el verdadero significado de las luchas constantes que tiene con su maestro; finalmente la obra misma cuestiona si la sabiduría *universal* que profesa el maestro *verdaderamente* lo es, y qué tanto de la enseñanza constituye más bien un conflicto de poder. En *El evangelio*, la confrontación de un discurso universal con su falsedad evidenciada, sucede cuando la historia canónica del nuevo testamento se pone en duda al introducir un elemento alienígena (Superman y sus poderes de extraterrestre) como una posible explicación (satírica) de los sucesos que componen la narración oficial de la resurrección de Cristo. Pero en éste caso, el cuestionamiento va un poco más allá y se ciñe también a la figura de Superman, personaje cuyas propias creencias están cimentadas en la modernidad —justicia para todos, prosperidad, un mañana mejor— y al fin de cuentas queda expuesto como profesante de ideas *inválidas*, insuficientes para nuestros contemporáneos. *El evangelio* además narra como el alienígena tiene que afrontar que el milagro de la resurrección es un engaño, cuando se vuelve evidente que sólo su propia intervención haría posible que ocurriera tal escenario en Jerusalén, en ese mismo instante, y, a sabiendas, procede a falsificar la historia de Jesucristo, en un afán de preservar la ideología y creencias que harían posible el futuro del que forma parte.

Es importante tomar en consideración, en tanto a lo social, que México, en nuestros tiempos, pasa por una etapa muy compleja de su historia. La economía ha sufrido fuertes embates debido a las decisiones de la clase política al respecto de la administración de los recursos públicos, además ha ocurrido una incursión a gran escala de empresas transnacionales al país, cuyos estándares de trabajo y producción han debilitando muy significativamente a las empresas nacionales y han ocasionado que los salarios de los trabajadores disminuyan, o se estanquen. Las ideologías preponderantes,

roles de género y las diferencias de estratificación social, son reforzadas y probablemente también producidas, para millones de espectadores, por las dos principales televisoras y sus promotores. También la percepción del país mismo ha cambiado a raíz de la guerra contra el narcotráfico en años recientes.

Beatriz Sarló, filósofa argentina, comenta al respecto de la situación de la sociedad contemporánea que:

Lo políticos neoliberales, del mismo modo que la cultura hedonista-narcisista, celebran el "Yo", el logro inmediato de los deseos y trabajan en paralelo para dualizar las democracias: generan más flexibilización de controles estatales (¿mayor libertad?) y más exclusión social, mayor autovigilancia higiénica y más toxicomanía, mayor rechazo a la violencia y más delincuencia en las orillas, mayor deseo de confort[...] ¹⁹

El Teatro de riesgo expresa opiniones al respecto de la situación general de México —como en la obra *Careo*, dónde el personaje anónimo lucha por entender su posición en el mundo, como mexicano, como luchador enmascarado, como un mendigo en su juventud y se aproxima de manera indagatoria a la moral de los miembros de ésta sociedad y critica su actitud impasible ante los asesinatos (decapitaciones) perpetrados a sangre fría por el crimen organizado—. En una sociedad que sufre el hedonismo de unos y su insensibilidad con respecto a los problemas de todos los demás, pareciera que el Teatro de riesgo presenta una declaración de inconformidad a través de el riesgo proscrito, ese riesgo que logra sacar a los espectadores de su ensimismamiento y de su zona de confort *hedonista*, apoyándose en la ficción y en las convenciones de aparente seguridad que supone el espectador de teatro al entrar a una representación escénica.

¹⁹ Beatriz Sarló, *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*, Ariel, Buenos Aires, 1994, p. 43

II.I.I La posibilidad de una micropoética del Teatro de riesgo

En este punto es posible agregar a nuestro análisis, las ideas del historiador y filósofo teatral Jorge Dubatti tal y como aparecen en *Concepciones de teatro, poéticas teatrales y bases epistemológicas*:

En las últimas décadas del siglo XX y en la actualidad coexisten tanto indicadores de vigencia como de cuestionamiento de la Modernidad, por ello, en un modelo de periodización deben considerarse Modernidad y Posmodernidad (o Segunda Modernidad) como procesos superpuestos y entrelazados, manifestación de la complejidad del tiempo presente y del pasado inmediato. Esta convivencia –no necesariamente beligerante– de concepciones modernas y posmodernas es perceptible en las producciones del campo teatral en los grandes centros del mundo. El Drama Moderno convive en comunidad con expresiones que lo cuestionan radicalmente, y así como puede hablarse de la Segunda Modernidad, puede identificarse un nuevo o “segundo” Drama Moderno.²⁰

Al incluir a la posmodernidad y a la modernidad en una convivencia, es posible entender porque en las obras del Teatro de riesgo hay elementos que podrían considerarse de la modernidad como la ideología universalista de Superman y su descontextualización, satirización y resignificación como un giro de las formas de escritura posmodernas.

La Real Academia Española contiene una definición sencilla del término: “Conjunto de principios o de reglas, explícitos o no, que observan un género literario o artístico, una escuela o un autor”²¹ y dicha definición es la que aborda esta investigación al pretender encontrar las reglas o características del Teatro de riesgo. Sin embargo, cabe

²⁰ Jorge Dubatti, *Concepciones de Teatro, poéticas teatrales y bases epistemológicas*, Buenos Aires, COLIHUE, 2009, p. 20

²¹ DRAE s. v.

otra posible interpretación del término, autoría de Jorge Dubatti, quien se aproxima al término desde otra perspectiva.

Llamamos micropoética a la poética de un ente particular, de un “individuo” poético. Las micropoéticas suelen ser espacios de heterogeneidad, tensión, debate, cruce, hibridez de diferentes materiales y procedimientos, espacios de diferencia y variación. En lo micro no suele reivindicarse la homogeneidad, ni la ortodoxia (exigencia de los modelos abstractos canónicos) y se favorece el amplio margen de lo posible en la historicidad. Todo es posible en las micropoéticas, dentro de un marco-límite que imponen las coordenadas de la historicidad. La micropoética propicia la complejidad y la multiplicidad internas y suele encerrar en sus combinaciones sorpresas que contradicen y desafían la lógica de los modelos abstractos. El espesor individual de cada micropoética debe ser analizado en detalle: cada individuo poético está compuesto de infinitos detalles o, en palabras de Peter Brook, “del detalle del detalle del detalle”. Las macropoéticas o poética de conjuntos resulta de los rangos comunes y las diferencias de un conjunto de entes poéticos seleccionados (de un autor, una época, de una formación, de contextos cercanos o distantes, etc). Implica trabajar sobre realizaciones teatrales concretas, sobre individuos teatrales, por lo tanto requiere el conocimiento previo de las micropoéticas. En el trayecto inductivo, las macropoéticas marcan un paso más hacia la abstracción de modelos lógicos: son generalmente el camino insoslayable para la elaboración de las archipoéticas. La confrontación de dos o más micropoéticas para el armado de un conjunto es además, un ejercicio porvechoso para el conocimiento de cada micropoética en sí.²²

Entonces es posible hacer una relatoría de las actividades que llevaron a Richard Viqueira a crear una obra como *El evangelio según Clark*; indagar sus motivos y su manera de trabajar constituiría entrar en el análisis de la poética de Richard Viqueira y así, analizar las características de su Teatro de riesgo y establecer la forma de su “micropoética”. Emplear las ideas de Jorge Dubatti en un análisis más extensivo sobre el tema constituiría una investigación valiosa también.

²² DUBATTI, Jorge, *Op. cit*, pp. 6-7.

Para complementar las ideas expuestas en esta parte del capítulo segundo acerca de las características estéticas y de la época en que se desarrolla del Teatro de riesgo, cito un fragmento de una entrevista que Viqueira concedió a Jaime Chabaud dónde habla al respecto de su teatro, de su estilo y de la visión que tiene de su propio trabajo dentro de una generación de teatristas a la que pertenece:

En verdad me siento muy orgulloso de pertenecer a un grupo cuya única bandera es no contar con alguna. Un grupo que adapta, plagia, reencuentra, halla, pierde. Creo que somos una generación que no desdeña a las anteriores ni a las futuras, sino que toma de ellas lo que le sirve, pero también busca y se topa con su propia voz. Somos híbridos. Valoramos la palabra, pero también la imagen. Creemos en la dramaturgia del actor y también en la del tramoyista. Ponderamos la trama aunque damos exactamente el mismo valor al deshilado. No hay dogma unitario ni ciencia última. Somos alumnos de la duda.²³

II.II Características del teatro de riesgo de Richard Viqueira

Para comprender el Teatro de riesgo, desde lo que significa para el espectador que asiste a ver la obra, no hay necesidad de mucho razonamiento, las puestas en escena de éste teatro tienen características evidentes: resulta claro que tienen más de un elemento sobresaliente de peligro o riesgo que tiene un grado de relevancia considerable en tanto a que da carácter a la obra dramática en cuestión y que buscan impactar al espectador de manera contundente, conmoverlo, transgredir la tranquilidad de quien observa. La definición de “riesgo” que ofrece la Real Academia Española en su Diccionario es: “Del italiano *risico* o *rischio*, y este del árabe clásico *rizq*: lo que depara la providencia”, “Contingencia o proximidad de un daño”.²⁴

²³ Jaime Chabaud, *El cómic en escena (entrevista con Richard Viqueira)*, Revista Casa del tiempo, UAM, Agosto-Septiembre de 2009, p. 60.

²⁴DRAE, s. v.

Si bien en las representaciones de *Vencer al sensei*, *Vencer al sensei turbo*, *El evangelio Según Clark*, *Por favor no mande riñones por correspondencia*, e incluso el espectáculo *Careo*, predominó un elemento de riesgo *real*, una atmósfera de *proximidad de un daño perceptible para sus espectadores*, lo que busca el Teatro de riesgo es más que hacer a los espectadores *sentirse en riesgo*: los montajes ofrecen oportunidad de reflexionar en torno a fábulas excéntricas y sobre temas políticos²⁵ y fantásticos.

Las obras deambulan en terrenos limítrofes y a caso, de manera un poco forzada puede decirse que se ciñen a algunos criterios de clasificación del teatro moderno. Mas ¿qué es una obra en donde se conjugan el funambulismo, un acto similar a la carpa política, la acrobacia en un columpio de acero y un número de *table dance* con una historia que contrapone figuras míticas del imaginario popular?, ¿qué propósito tiene un combate escénico con catanas reales a centímetros de los espectadores en el que se debate acerca de conceptos como la autoridad y la tradición, con un toque de comicidad y con una estética que pareciera parodiar a ciertas películas de artes marciales?,²⁶ ¿qué es eso que parece una gritadera como en un partido de fútbol americano y una serie de acciones que parecen tener ningún otro fin que aterrorizar a la audiencia, como cuando los actores hacen del público su rehén momentáneo usando un arma de fuego cargada?

Los elementos que componen estas representaciones, a pesar de estar basados en una dramaturgia *tradicional*, que cumple con las convenciones fundamentales de la

²⁵ *Ibíd.*, p. 63

²⁶ Noé Morales, periodista, dice lo siguiente al respecto del teatro de Viqueira y el cine de artes marciales en un artículo escrito sobre *Vencer al sensei*: “[...]los esfuerzos del discípulo por ocupar el lugar de su sádico sensei se vuelve un objeto teatral disfrutable, moviéndose en la delgada línea que delimita al homenaje abierto de la parodia sutil, no respecto a las disciplinas marciales orientales en sí, sino a cierta cinematografía de acción, igualmente oriental y/o estadounidense, cuyo modelo narrativo y particularidades estéticas ya han quedado inscritos, con un lugar preponderante en lo afectivo, entre quienes disfrutamos de las películas de, digamos, Bruce Lee o Jackie Chan.” *Teatro*, “La Jornada semanal”, periódico *La Jornada*, 12 de febrero de 2006, p. 26

escritura dramática, no pueden clasificarse de manera sencilla y por ello pienso que no hay terminología más apropiada que llamar a estas obras, a estos hechos teatrales que *Teatro de riesgo*.

Al respecto de su teatro, Richard Viqueira dice:

Para mí el teatro siempre ha implicado riesgo desde el punto de vista psicológico, desde el punto de vista social; pero me parecía que había perdido un elemento —que lo ha tenido— que es el riesgo físico, real, concreto: material. Yo creo que, por ejemplo, hay muchos deportes dónde ese elemento está contenido. Si tú vas a ver un partido de beisbol puede ser que den un batazo y la pelota te pegue a ti. Vas a ver un espectáculo taurino y puede ser que a lo mejor la bestia brinca a la barda y te cae encima. Vas a ver una lucha libre y el luchador es, incluso, gozoso que le caiga al espectador: hay gente que se sienta en la primera fila para que le caiga el luchador encima: de cien kilos. Entonces es algo a lo que habíamos rehuído en el teatro, sobre todo desde el XIX, del teatro burgués aristócrata en dónde había una separación muy tajante entre la boca escena y el patio de butacas; para mí, el Teatro de riesgo es equiparar el teatro con los deportes extremos o equiparlo con experiencias como la feria o equiparlo con experiencias como los deportes, como acudir a un deporte de riesgo. Entonces, efectivamente el elemento a jugar es un elemento que está fuera de control: o sea que sabes que sí estás viendo un espectáculo de futbol pero eso no te exige de que haya un motín, no te exige de que la pelota te pegue o no te exige de mil cosas. Yo creo que el teatro no debe renunciar a esa potencia [...].²⁷

En efecto, durante las representaciones de Teatro de riesgo, los espectadores se ven indefensos ante situaciones extremas que si no fuesen calculadas, ensayadas y llevadas a cabo con mucha cautela por parte de los actores, podrían conducir a un accidente con heridos (en el mejor de los casos). En *Vencer al sensei* ocurría un combate con espadas que ponía en peligro a los espectadores de manera real, igual que en *Riñones* había varios momentos durante la representación en que los actores ponían en

²⁷ Apéndice 1, p. 57.

peligro a los espectadores, como cuando Richard Viqueira se lanzaba desde una altura de aproximadamente de tres pisos, en el Foro Sor Juana Inés de la Cruz, para caer en un colchón de seguridad situado a escasos centímetros de las gradas en donde estaba el público. El tipo de riesgo que sucede en las obras tiene, para el autor, una forma muy sencilla de comprenderse. Viqueira lo explica del siguiente modo:

[...] siempre lo trabajamos hacia tres niveles: el riesgo con el actor, el riesgo con el espectador y el riesgo dónde se involucran ambos. Hay obras donde creo que sobre este concepto está más inclinada la balanza hacia alguno de los dos lados. En el *Sensei* creo que estaba repartido entre los intérpretes y el espectador, en *Riñones* yo creo que está incluso más cargada hacia el espectador que hacia el actor y en *El evangelio* si estaba más inclinada hacia los mismos actores que tenían que hacer funambulismo, tenían que trabajar con un elemento de metal y que además era un elemento absolutamente impredecible.²⁸

Es fundamental considerar que el riesgo al que se ven expuestos los partícipes del teatro de riesgo no se limita sólo a los espectadores, la atmósfera en la que predomina una sensación de tensión contiene elementos reales (el peligro al que se ven expuestos durante las representaciones los espectadores y actores) además de la presencia de una trama ficticia y todas las emociones que esta conjunción conlleva. Los teatristas involucrados en la creación y representación del Teatro de riesgo tienen auestas no sólo la responsabilidad de escenificar una historia sino de resguardar su integridad física y la de todos los participantes. Éste teatro se caracteriza por una gran disciplina y cierta adaptabilidad para poder reaccionar de forma verídica ante un peligro que no es una ilusión.

Un testimonio del tipo de peligro presente en la representación de *Vencer al sensei*:

²⁸ *Ibidem*, p. 59

[...]cuando estrenamos *Vencer al Sensei* tuvimos varios ensayos y la gente que estaba alrededor nuestro, los técnicos, estaban aterrados de que las espadas pasaran tan cerca del público. Entonces yo recibí una notificación que decía que querían enrejar nuestro pasillo para que las espadas nunca tocaran al espectador. Yo me rehusé tajantemente y dije que no, que para eso habíamos ensayado tanto tiempo. Que el hecho de poner una reja en ese perímetro era incluso más peligroso para nosotros y para el espectador. Afortunadamente [...] cuando acudió el director, Luis Mario Moncada, a ver la obra, le dio la venia y confió en nosotros y resulta que tuvimos ciento quince funciones en dónde nunca tocamos a un espectador, nunca hubo un riesgo. No digo que nosotros no nos hayamos llevado golpes y cortes y lo que sea [...].²⁹

Un testimonio del riesgo presente en *El evangelio según Clark*:

[Sobre el columpio de metal usado durante las representaciones de la obra] Al no estar sujeto al piso, hace que sea impredecible, que tengas que verlo para ver cómo se comporta, que si tú te distraes te da en la madre; y nos pasó, en los ensayos. Entonces era un elemento vital, viviente, que siempre nos ponía en riesgo y el metal contra la carne siempre era una lucha desigual. El riesgo siempre estuvo latente para nosotros al trabajar con elemento tan peligroso.³⁰

Por favor no mande riñones por correspondencia:

En *Por favor no mande riñones por correspondencia* pasó algo muy semejante. En el proceso yo pedí una pistola real y una bala real y mis productores me dijeron: ¿pero por qué?, ¿estás loco?, podemos falsearla. Yo dije no: quiero que sea una pistola, que si va un especialista, la vea y pueda constatar que no tiene truco. Entonces de nueva cuenta me mandó llamar al director de Teatro UNAM, en ese entonces y que actualmente sigue siendo, Enrique Singer y me dijo: “¿Por qué quieres hacer eso?”. Le di toda mi perorata conceptual y él también con una gran generosidad y confianza en nosotros dijo: “Ok, vamos a hacerlo”. “Si eso es lo que quieres vamos a conseguir la pistola real y la bala real”.³¹

²⁹ Apéndice 1, p. 58

³⁰ *Ibidem* p. 59

³¹ *Ibidem* p. 58

En *Careo*:

Con la obra de *Careo* fui muy cuestionado por el público, incluso por gente de teatro, al utilizar una sierra eléctrica con la cadena puesta, pero ver que una obra te despierte esas emociones y esas contradicciones es interesante.³²

Basta con leer que tipo de peligro prevalece durante una obra de Teatro de riesgo para comprender a qué retos se ha enfrentado el autor, Viqueira, para escenificar sus ideas, pero también es notoria la forma exitosa en que ha logrado representarlas.

II.III Textos para el Teatro de riesgo.

Una vez que entro al proceso de montaje creo que es mucho más importante estar al pendiente de lo que está ocurriendo, de los elementos vitales que atenerse a una hoja de papel que se escribió en la comodidad de tu casa y en un escritorio. Entonces, a partir de que yo me presento en el momento del montaje me olvido de que estuve un año pegado a una computadora, leyendo ciertos libros y ciertos materiales y empiezo a trabajar con los factores que tengo a la mano y con lo que la gente también colabora y produce.³³

En palabras del creador del Teatro de riesgo, como director, emplea los textos que estructuran sus obras en función de la representación, la espectacularidad y las necesidades que requiera la escena. A pesar de esto, el autor requiere de un punto de partida, y de ello trata este apartado. Aquí se hace un análisis breve de las diferentes características que tienen los textos que se convertirían en los montajes *Vencer al sensei*, *El evangelio según Clark*, *Por favor no mande riñones por correspondencia* y *Careo*. Todos estos textos, excepto *Riñones* (en el que es coautor), son originales de Richard Viqueira.

³² *Ibidem* p. 80

³³ *Ibidem*, p. 63

II.III.I *Vencer al sensei.*

Esta obra está descrita en su sinopsis como una obra “... planteada a manera de partitura escénica para combate escénico.”³⁴. Los diálogos son breves y la acción está acotada de forma muy específica. Para ejemplificar aquí hay un fragmento:

REINICIO DE LA PRÁCTICA

Discípulo practica con vara de bambú.

DISCÍPULO: ¿Cuánto tiempo pasó?

Sensei limpia su katana.

DISCÍPULO: ¿Aprenderé a atacar?

Sensei sorprende con ataque. Defensa con bambú de Discípulo.

DISCÍPULO: ¿A defender?

Se rodean. Sensei lanza ataque simple.

DISCÍPULO: No, ¡así no!

Toca su cicatriz.

DISCÍPULO: Mire. Ya estoy bien. ¡Pruébeme!

Sensei lanza ataque compuesto.

DISCÍPULO: ¿Ve? Así se aprende.

Tregua.

DISCÍPULO: ¿Y ahora qué hago?

SENSEI: ...

DISCÍPULO: ¿Contraataco?

Sensei en guardia.

DISCÍPULO: ¿Voy? ¿O no?

Discípulo lanza estocada.

DISCÍPULO: ¿Sería traición?

Sensei esquiva. Discípulo se va de bruces y quiebra su vara de bambú.

SILENCIO HABLADO

Tormenta.

Sensei y Discípulo combaten a la intemperie. Sensei habla, pero los relámpagos cubren su voz. La contienda está equilibrada, de pronto Sensei vuelve a cortar a Discípulo.

Tormenta.

SIMULACIÓN DE BATALLA

Sensei persigue a Discípulo hasta que éste le enfrenta.

DISCÍPULO: ¡Parece duelo a muerte!

Tregua.

SENSEI: ...

DISCÍPULO: ¿Qué pasa?

³⁴ Richard Viqueira, *Vencer al Sensei*, edición electrónica, México, 2006, p.1.

Sensei venda sus ojos.

DISCÍPULO: ¿Así? (*Se venda los ojos a su vez.*) Antes me distraje, ya no.

Se buscan a ciegas.

DISCÍPULO: Me concentro, me concentro...

Lo busca a tientas.

DISCÍPULO: Más, más, más.

Rastreo.

DISCÍPULO: El mundo no existe.

Acecho.

DISCÍPULO: Sólo usted contra mí, ¿sí?

Se quita la venda a escondidas de Sensei.

DISCÍPULO: ¿No siente ira? ¿Cómo le hace?

SENSEI: ...

Discípulo ataca con alevosía. Ni así derrota a Sensei.

DISCÍPULO: ¡La sangre hierve!

En un golpe entrecruzan katanas.

DISCÍPULO: ¿Más fuerza? ¿Más?

SENSEI: ...

Miden fuerzas.

DISCÍPULO: ¿Si terminamos odiándonos?

*Equilibrio aparente.*³⁵

Toda la obra, indica el texto al inicio, está planeada para desarrollarse “*entre batallas a menos que la acotación indique tregua.*”³⁶ Y además está indicada la aclaración: “*La fantasía o realismo del combate se deja a criterio de montaje.*”³⁷ A todas vistas el nivel de interpretación del director o del teatrista que decida montar esta obra habría de ser mucho. Enfatizo el término *partitura* porque me parece que es muy importante notar los lapsos de descansos, silencios, ataques y diálogos que se intercalan entre la batalla. Gracias al proceso de montaje en el cual los actores estaban altamente entrenados para llevar a cabo sus combates a centímetros, a veces, del público, esta obra, montada por Viqueira, tuvo gran éxito. En este caso el texto no deja entrever algún tipo de sesgo hacia el riesgo entre el público y los actores. En este sentido hasta se podría

³⁵ Richard Viqueira, *ibidem*, pp. 6-8

³⁶ *Ibidem*. p. 4

³⁷ *Ídem*.

decir que el texto se presta para un montaje mucho más calmo y menos intempestivo de como fuera la primera versión de la escenificación o la segunda (*Vencer al sensei turbo*).

II.III.II *El Evangelio según Clark Kent*

Quizá la obra más conocida de Richard Viqueira. Se centra en una paradoja y un error de cálculo. La fábula, ya citada anteriormente, corresponde a un enfrentamiento hipotético entre Jesucristo y Superma. A continuación, un fragmento de dicha obra:

CÓMIC 1: SUPERMÁN VS. CRONOS

Viñeta 1

Clark: (*Al público*) ¡La caída libre de una máquina de escribir! A veces olvidas pasajes de tu propia vida, ¿cómo recordar algo más, siquiera un nombre? Según yo, se llamaba Luisa. No me crean. Los evangelios se construyen a partir de la memoria, pero a veces falla y hasta confunde personas.

Luisa aparece en forma de recuerdo.

Luisa: ¿Puedo pasar?

Clark: Claro.

Luisa: (*Mira a su alrededor*) ¿Así que este es tu departamento? Muy industrial tu estilo. Clark, traes desabrochado un botón, ¡déjame...!

Luisa intenta abotonarle la camisa, pero Clark cubre la insignia de Superhéroe que lleva debajo de ésta.

Luisa: (*Algo llama del departamento su atención.*) Ah, ¿tienes un ático? ¿Qué hay en él? ¿Puedo abrirlo?

Clark: ¿Para qué?

Luisa: Quiero saber quién eres.

Clark: Esa respuesta no está allí. ¿No soy transparente para ti?

Luisa: Eso creí... ya veo que no. Tal vez, si abro tu ático...

Clark: Bueno. (*Al público.*) ¿Cuántas veces no me pasó? Esa vez lo olvidé. Ya no le cabía nada al ático, cuando lo abría las cosas se me venían encima; el problema era cuáles y a quién le caerían hoy.

Cae una máquina de escribir, golpea la cabeza de Luisa y la mata.

Clark: ¡Cuidado!

Clark y Supermán se desdoblan.

Supermán: ¡Pero ella es una mortal!

Supermán acomoda el cuerpo inerte de Luisa sobre sus piernas.

Supermán: ¡Cuánta sangre! ¡A mí no me puede pasar esto, no soy Clark! ¿Entonces por qué hablo y sollozo como él? Él no puede hacer nada, ¡yo tengo superpoderes!

Clark rompe su camisa y bajo ella asoma la "S", no obstante Supermán ya está a su lado. Ambos quedan irremediabilmente divididos.

Supermán: ¡Volaré en dirección contraria a la rotación de la tierra! Y así haré retroceder el tiempo hasta antes de que Luisa muriera y podré evitarlo. *Comienza a volar y hacer girar al mundo al revés.*

Supermán: ¡Unas cuantas vueltas más y nada de esto habrá ocurrido!³⁸

Las viñetas y cómics, forma en que se narra esta obra, se suceden unos a otros, como unidades de tiempo y espacio conforme transcurre la obra y, las similitudes entre las dos figuras míticas —Superman y Jesucristo— se van acentuando, lo que resulta en un final paradójico e inesperado. La dramaturgia, de nuevo, no juega un papel determinante en cuanto a cómo se han de representar unas u otras cosas al momento de llevarlas a escena. La obra abre un espacio amplio para la interpretación escénica.

II.III.III *Por favor no mande riñones por correspondencia*

Esta obra tiene una estructura dramática muy convencional, personajes y sus respectivos diálogos y acotaciones. Acaso en un fragmento en el que suceden diálogos simultáneos de dos personajes hay un formato especial para distinguir la simultaneidad:

<p>Aunque no hablo ni entiendo bien el inglés, amo las letras de su música.</p>	<p>RICHARD: Del coreano, de que el coreano se levanta en su dormitorio de buena universidad, se baña, se peina, se pone sus lentes y va a su clase de drama en la buena universidad en la que está matriculado.</p>
<p>¿Han oído a Michael Jackson? ¿O a Guns</p>	

³⁸ Richard Viqueira, *El evangelio según Clark*, edición digital, México, 2008, pp. 5-7

n' Roses?	
Esos son mis gustos. Mis gustos musicales. Pero sobre todo, el rap. Eminem. Me gustaría, más que todo, incluso más que ser un coreano migrante viviendo en Estados Unidos, ser cantante de rap.	
Por eso quiero que empiece con un rap, mi obra de teatro. Y quiero que me digan, con toda confianza, qué piensan de que comience con un rap	SUE: El coreano va a ensayar su obra de teatro. El coreano no es actor...
Claro que no soy actor. Por eso quiero ser cantante. Cantante de rap. En sí, estrella de rap	

39

La obra está escrita por tres autores y la autoría de los tres está referida al inicio del texto de la siguiente manera: “*Miller’s Court. 131* de Richard Viqueira, *Riñón a la mexicana* de Antonio Zúñiga, *I love to be a Korean in America* de José Alberto Gallardo.”⁴⁰ Aunque el espectáculo presenta diversos juegos escénicos de riesgo, la obra no especifica detalles respecto a la forma en que debe realizarse el montaje. Las acotaciones son explicaciones que no restringen la posibilidad de experimentación en escena.

³⁹ José Alberto Gallardo, Richard Viqueira y Antonio Zúñiga, *Por favor no mande riñones por correspondencia*, edición digital, 2009, p. 29-30.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 1.

II.III.IV Careo

Esta obra resulta muy breve en su concepción dramática, pero su contenido es muy rico en descripciones y sus indicaciones son muy precisas. El espectáculo tenía también una duración breve, pero las acciones realizadas por el actor único son variadas y dan oportunidad al creador de escenificar una obra sumamente atractiva de una forma muy clara, muy concisa. El formato luce así:

Se quita la máscara de Felipe Calderón y debajo de ésta está la de Vicente Fox.

Enmascarado:

¿Y esto no es un trabajo? ¿Y a poco el tuyo lo es?

No, nada, nada, no dije nada.

Se quita la máscara de Vicente Fox y debajo de ésta está la de Ernesto Zedillo.

Enmascarado:

Ya, ¡ahí está el dinero!, ahí muere, pues.

¡Pinche poli culero!

No, con ésta me quedo yo. O qué, ¿te la vas a poner tú? Ni te queda, cabezón.

Entrega la máscara de Ernesto Zedillo y debajo de ésta está la de Carlos Salinas.

Enmascarado:

No, ésta sí no te la voy a dar.

¡Esta cara es la que me da de comer!

Protege la máscara del ex presidente Salinas de Gortari.

Enmascarado:

Y el poli se ríe. Y me doy cuenta que la risa es otra máscara.

Las máscaras de Carlos Salinas, Vicente Fox y Felipe Calderón se ponen a conversar entre sí.

5. Máscaras

Discurso del subcomandante Marcos.

Enmascarado:

Dicen que sólo dos tipos de personas usan máscaras: O los héroes... O los delincuentes. Pero por aquí, ¿quién es quién?

Le pone las máscaras de los presidentes a los espectadores.

Enmascarado:

El subcomandante y los de la AFI andan encapuchados.

El otro día leí "Le desnudan el rostro a Marcos" ¿Y a quien le importa?

Yo prefiero seguir creyendo en su máscara. ¡Ése es el subcomandante!

El de la cara pelona, quien sabe quien sea.

Llevar la cara descubierta causa desconfianza.

Pisa la cabeza de Carlos Salinas.

Enmascarado:

Llevar máscara es la única manera en que me siento cómodo.
Y ya no podía seguir trabajando en la calle, ¿dónde más podía
trabajar con ella?
¿Dónde más se gana dinero con llevando máscara? Sólo robando
cartera, ¿o dónde más?⁴¹

Con estos ejemplos de la dramaturgia de Richard Viqueira podemos determinar que el autor emplea un lenguaje muy sencillo y hasta cierto punto tradicional en su forma de escribir teatro. Las obras que escribe no están sujetas a un sistema de reglas que restrinja sus posibilidades de ser. Aunque *Vencer al sensei* se ciñe a los diálogos de la forma más elemental, las acotaciones tienen un aire de libertad y de poesía que brindan a la composición un carácter onírico y a la vez muy terrenal. Por un lado, la lucha tiene tintes filosóficos y muchos guiños hacia mitos relacionados a la enseñanza de un arte. El *sensei* se niega a permitir que su alumno siquiera escuche su voz, las metáforas, las sugerencias, las analogías y la relatoría de todos los eventos relacionados con la palabra quedan como una mera interpretación del discípulo. Bien podría ser que el *sensei* fuese mucho más ignorante de lo que aparenta y sólo se valiera de su silencio para imponer su autoridad, que desde un principio raya en lo irreal, pues ¿cómo es que transmite sabiduría sin expresar claramente lo que enseña? ¿Quién es el que aprende de quién? La dramaturgia apoya con detalles de la iluminación que sugiere el autor, el sitio en que se llevan a cabo los combates, pero el texto se presta a diferentes interpretaciones.

El evangelio según Clark narra una trama muy clara y de forma muy breve. Cabe destacar que las viñetas, lectura que ofrece el autor en la estructura de la obra, en

⁴¹ Richard Viqueira, *Careo, unipersonal anónimo*, edición digital, México, 2011, pp. 5,6

realidad proponen una forma de *leer* la obra, pero no determinan el resultado de un montaje que pasara por alto la relevancia del cómic como fuente de inspiración y como posible *unidad de medida* de la acción. El montaje final de *El evangelio* además hizo amplio espacio a la improvisación, chistes de los eventos importantes de la semana o del mes eran improvisados en escena y la obra permitía perfectamente que los actores se desarrollaran con plena libertad e hicieran mofa de todos los personajes que aparecían en la obra.

Por favor no mande riñones por correspondencia quizá sea la única obra que presenta limitantes al momento del montaje, pero eso tiene que ver estrictamente con las partes en que los actores hablan simultáneamente, en cuyo caso la escritura exige cierta interpretación que se adapte al texto, pero en general, la obra presenta una trama más o menos accesible (a veces resulta un poco confuso ver hacia dónde se dirige la acción dramática) pero a final de cuentas el mensaje es muy claro.

Finalmente el caso de Careo resulta notable, pues, aunque la obra tiene ya sugerencias de lo que sería el montaje y acotaciones relativas a éste, la dramaturgia muestra una solidez excepcional, pues la historia del enmascarado sin nombre queda muy clara de principio a fin y los juegos, bromas, rutinas y narraciones tienen una organización muy clara que hacen de la lectura del guión, obra o estructura del montaje, una lectura muy agradable y sobre todo un auxilio muy visual para llevar a la escena el montaje, con precisión. Las proezas físicas que añade Viqueira al resultado final, son de nueva cuenta, una adición del autor al espectáculo, para regocijo de los espectadores.

De todos modos, habría que echar un vistazo a la recepción de éstas obras entre los espectadores, para hacernos de una idea más amplia de lo que los montajes provocaron a su público y a la crítica teatral.

II.IV Recepción de la obra de Richard Viqueira.

Entrevistador: ¿Obtuviste una respuesta [del público y de los teatristas] como la que buscabas originalmente?

Richard Viqueira: Yo creo que mejor. Me pasó con el *Sensei* y con *El evangelio*. Por supuesto que eran obras que me gustaban y que creía que le podían gustar a algún sector pero, por ejemplo, no creía que el grueso del sector teatral se sintiera atraído por ella. Al contrario pensé que causaría un poco de escozor y de molestia tomar estos elementos que en apariencia pueden parecer banales o de cultura *pop* y a veces en el teatro estamos muy regidos por la cultura de la apariencia y del culteranismo. Yo creía que la gente de teatro no la iba a acoger o recibir de una manera tan favorable y resultó que la gran mayoría sí.⁴²

La acogida por parte de la crítica y por parte del público al respecto de las obras de Richard Viqueira en general ha sido bastante favorable. La prestigiada crítica teatral Olga Harmony comentó en 2008 al respecto de *El evangelio*: “Viqueira tiene el gran acierto de conjuntar el humor, muchas veces grueso y siempre iconoclasta, con una idea social y políticamente comprometida, además de gracejadas intelectuales”.⁴³ Las reseñas que el teatrista ha recibido por parte de revistas culturales, suplementos y opiniones de críticos de teatro han sido, la mayor de las veces, de satisfacción y de entretenimiento.

Sobre *Vencer al sensei*:

Vencer al Sensei es la primera obra teatral de karatazos en nuestro país y surge del deseo de presentar en teatro una obra que recurra a la gramática del cine de acción y a experimentar en escena la velocidad característica en este tipo de cine y al estilo de caricatura japonesa del manga. [...] ¿Cómo ha sido la reacción del público? “La reacción es padrísima, la gente se divierte muchísimo y además de que se divierte está todo el tiempo agarrada del asiento, yo normalmente estoy en las esquinas toda la obra, alcanzo a ver cómo la gente hace esto y cómo de pronto las señoras empiezan a encoger las piernas, a agarrar los bolsos y

⁴² Apéndice 1, p. 65

⁴³ Olga Harmony, *El evangelio según Clark*, Periodico *La Jornada*, “Opinión” 17 de Julio de 2008 p. 22

apretarlos y, realmente me parece maravilloso que el espectador se involucre de esa forma con la obra. Con el objeto de seguir captando al público que por lo regular se desinteresa por la manifestación escénica y está habituado a ir al cine a ver el último filme veraniego de acción o quedarse en casa re-visando las entrañables películas de ninjas, ahora podrá recrear esta sensación acudiendo al Foro la Gruta a ver unos buenos guamazos”.⁴⁴

La reacción ante la obra fue en general positiva, el público se involucró y se divirtió bastante, además podemos tomar en consideración que ésta obra contó con ciento quince representaciones, como prueba de que al público le agradó lo suficiente como para asistir con mucha regularidad a ver el espectáculo.

Sobre *El evangelio según Clark* podemos leer en la *Revista Chilango*:

Viqueira es un director que se arriesga con su propuesta escénica y literaria, apuesta por la estética visual para acercarse, según sus palabras, a la fantasía que da el cine de acción: «hago teatro corporal porque me gusta que el público vea la concentración del actor y cómo se la juega en el escenario». [...] Así drama, actuación y escenografía, tienen un peso equivalente, en la puesta en escena. Se conjuntan en un bodrio que contiene los elementos coloridos del cómic y la adaptación, (tropicalización) en el lenguaje de una propuesta que termina siendo, la versión, alterna, cómica, de la pasión de Iztapalapa; se recomienda tener amplio criterio y muy buen humor, para ver perder a Cristo.⁴⁵

Durante *El evangelio según Clark*, la gente tenía la oportunidad de arrojar pelotas a los actores, como para lapidarlos, y disfrutaban mucho haciendo esto. Las hazañas que los actores realizaban, proezas físicas, acrobacia y su trabajo

⁴⁴ Galván Perches, *Los límites del cine: Vencer al Sensei, de Richard Viqueira... El Karate Kid, en versión mala leche*, Filmeweb.net, 15 de octubre de 2006, consultado el 20 de Septiembre de 2012 <http://www.filmeweb.net/magazine.asp?id=226>

⁴⁵ Alejandra Jarillo, *El evangelio según Clark*, *Revista Chilango*, 4 de Febrero de 2009

dinámico, dejaban a los espectadores que acudían a ver *El evangelio* muy satisfechos, divertidos.

Sobre Por favor no mande riñones por correspondencia:

Con el objeto de acercar el teatro a la academia la Dirección de Teatro organizó un encuentro con estudiantes del séptimo semestre de la Facultad de Psicología. El 1° de septiembre [de 2009], a lo largo de dos horas, los directores de *Por favor, no mande riñones por correspondencia*, dieron a conocer su proyecto a los estudiantes y éstos a su vez ofrecieron a los artistas sugerencias sobre el tema. En la charla participó la maestra Miriam Camacho, especialista en psicología social, quien opinó que lo interesante era que los directores estaban dando un enfoque multidimensional a su trabajo porque tomaban en cuenta la historia del sujeto, sus hechos y las consecuencias sociales.⁴⁶

Resulta interesante que se realizara una plática con los estudiantes de la Facultad de Psicología de la UNAM, quienes disfrutaron discutir con los autores de *Riñones* sobre los motivos que los llevaron a escribir la obra, sus opiniones e investigaciones en torno al tema de los asesinos seriales, pero además, el espectáculo estuvo en cartelera en Teatro UNAM en dos temporadas, lo que pueba su éxito, sin dejar de lado otras reacciones del público, no siempre a gusto con estar a merced de una pistola cargada.

Sobre Careo:

De las nuevas generaciones de teatristas mexicanos, Richard Viqueira es una de las presencias más originales y refrescantes que aparecen en escena. El muy talentoso Richard acumula un éxito tras otro y nunca repite las fórmulas de su espectáculo anterior, excepto quizás su gusto por la acrobacia, aunque en alguna de las pocas direcciones que ha hecho de obras ajenas ésta no se halle presente. Por esto, además del placer renovado de asistir a alguno de sus montajes, la sorpresa es un elemento más. A vuela pluma, y siguiendo su trayectoria, se puede afirmar que en las escenificaciones en que es autor, director y actor, tras el

⁴⁶ Ana Rita Tejada, *Cae el telón: No mande riñones por correspondencia*, cultura UNAM en línea. Septiembre de 2009.
<http://www.cultura.unam.mx/contenido/mostrarContenido.html.php?op=print&id=874>

dinamismo que imprime a cada momento existe un trasfondo de reflexión que logra unir lo popular con un elemento de sofisticación que no es evidente a primera vista.⁴⁷

El espectáculo *Careo* tuvo buena aceptación por parte del público, el hecho de que los espectadores tuvieran que firmar una responsiva legal para proteger al teatro de posibles problemas ocasionadas por la puesta en escena, llamó mucho la atención, mas no auyentó al público. El dinamismo del unipersonal anónimo permitía que los presentes disfrutaran de una serie de acrobacias y breves interludios cómicos que hilaban la historia del enmascarado que desconocía su propia identidad. La fama del teatro de Viqueira como un tipo de espectáculo intenso, fresco, se consolidó con éste montaje.

Con la obra de *Careo* fui muy cuestionado por el público, incluso por gente de teatro, al utilizar una sierra eléctrica con la cadena puesta, pero ver que una obra te despierte esas emociones y esas contradicciones es interesante. Quiero que el teatro me sacuda. He visto cosas espantosas, pero me lo llevo y sé que me cambió de alguna manera porque me molestó o me irritó, y esas obras también las disfruto.⁴⁸

En mi opinión como espectador, las obras de teatro de Richard Viqueira han sido muy populares entre jóvenes y adultos, pero casi sin distinción de edades. El público suele salir con una impresión agradable de las obras del Teatro de riesgo, ya sea por los aspectos acrobáticos, las pericias físicas que realizan los actores o por los peligros presentes para los actores y para los espectadores.

⁴⁷ Olga Harmony, *Careo*, periodico La Jornada, 2 de Junio de 2011

⁴⁸ Apendice 2, p.80

Capítulo III. El evangelio según Clark

III.I Creación de El evangelio según Clark

*Bill: [...] Now, a staple of the superhero mythology is, there's the superhero and there's the alter ego. Batman is actually Bruce Wayne, Spider-Man is actually Peter Parker. When that character wakes up in the morning, he's Peter Parker. He has to put on a costume to become Spider-Man. And it is in that characteristic Superman stands alone. Superman didn't become Superman. Superman was born Superman. When Superman wakes up in the morning, he's Superman. His alter ego is Clark Kent. His outfit with the big red "S", that's the blanket he was wrapped in as a baby when the Kents found him. Those are his clothes. What Kent wears - the glasses, the business suit - that's the costume. That's the costume Superman wears to blend in with us. Clark Kent is how Superman views us. And what are the characteristics of Clark Kent. He's weak... he's unsure of himself... he's a coward. Clark Kent is Superman's critique on the whole human race [...]*⁴⁹

El director de cine y guionista Quentin Tarantino hace una evaluación del papel de Superman que podría situarnos en una paradoja a quienes admiramos a un superhéroe con éstas características tan exclusivas como Superman y su alterego Clark Kent.

Superman es una crítica quizá involuntaria, pero finalmente, abierta, a la humanidad por parte de un alienígena que trata de mezclarse entre los terrícolas por

⁴⁹ Bill: [...] Bien, una base de la mitología de los superheroes es ésta, hay un superhéroe y hay un alterego. Batman es en realidad Bruce Wayne, Spiderman es en realidad Peter Parker. Cuando ese personaje despierta por la mañana, él es Peter Parker. Tiene que disfrazarse para convertirse en Spiderman. Y es en esa categoría que Superman es único. Superman no se convirtió en Superman. Superman nació Superman. Cuando Superman despierta por la mañana, es Superman. Su alterego es Clark Kent. Su traje con la "S" grande y roja, esa es la manta en la que estaba envuelto cuando era un bebé y los Kent lo encontraron. Esa es su ropa. Lo que Kent viste –los lentes, el traje de negocios– eso es su disfraz. Eso es lo que superman usa para confundirse entre nosotros. Clark Kent es cómo nos ve Superman. ¿Y cuáles son las características de Clark Kent? Es débil... inseguro de sí mismo... es un cobarde. Clark Kent es la crítica de Superman hacia toda la raza humana. Quentin Tarantino, *Kill Bill vol.2*, 2004

haber sido criado por ellos y haber heredado sus costumbres, pero que carece de la condición frágil de los seres habitantes de la tierra. Superman no es indestructible, pero es mucho más duradero que todos los hombres y mujeres vivos. Es posible establecer un paralelismo entre el papel que Superman juega en su propia historia y el que representaban los dioses de la tragedia griega, pues ambos comparten características con los humanos, tales como verse continuamente en enredos y dilemas causados por las pasiones humanas, aún cuando su condición no es la de mortales cualquiera, su fuerza, su poder y su existencia está situadas en un plano completamente diferente de la existencia. ¿Hay otro personaje emblemático en la historia de la humanidad que pudiera equipararse a éste? Probablemente la respuesta inmediata no sea Jesucristo, pero a Richard Viqueira se le ocurrió hacer éste planteamiento. Y Richard Viqueira tuvo la idea de organizar el encuentro entre ambos personajes en un escenario, cuando miraba una película del famoso *salvador norteamericano*, quién quizá para acrecentar su cualidad paradójica, no es rubio, como los estereotipos norteamericanos de masculinidad de la época en que surgió.

Entrevistador: ¿Por qué decidiste poner en *El evangelio según Clark* a Jesucristo y a Superman, que, en su propio contexto, son figuras míticas?

Richard Viqueira: Para ser absolutamente sincero ocurrió de ver la película *Superman* de Richard Donner y escrita por Mario Puzo, existía este momento donde gira el mundo y yo, viéndola, en una tarde de ocio, me dije: bueno, y ¿a cuántas vueltas equivale regresar cinco minutos el tiempo? Porque Superman lo hace para revivir a Luisa Lane, que muere en un accidente. Entonces digo: es casi imposible calcular cuantas vueltas tiene que dar para regresar a un tiempo justo y si eso se pasara ¿a dónde llegaría? Y pues mi primer encuentro [entre las dos figuras míticas] fue Jerusalén de Jesucristo y a partir de ahí encontré muchas similitudes.⁵⁰

⁵⁰ Apendice 1, pág 61

A partir de un cuestionamiento bastante simple y a la vez bastante ingenioso, Richard exporta el universo de Superman, un héroe de las historietas y lo lleva a conocer a Jesucristo, otro *salvador de la humanidad* que pertenece a una historia completamente distinta. El momento preciso en que se encuentran Superman y Jesucristo es hacia el final de la vida del mesías de acuerdo a la tradición católica. En México la historia de los últimos días de Jesucristo es de conocimiento popular y eso hace que la obra se vuelva muy accesible para el público que ha crecido familiarizado con la historia de ambas figuras, quizá más con una de ellas que con otra. Si superman hubiese dado más vueltas de las necesarias, ese es el génesis que de la trama. Afortunadamente, para el goce de los lectores y también de los espectadores, Superman comete un error gracioso, llega a Jerusalén a confrontar a un hombre que dará origen a la ideología religiosa que millones de personas en la tierra habrán de adoptar. La dramaturgia explota de forma concienzuda las paradojas que cimentan los valores de ambos personajes. Por un lado, Jesucristo, convencido de que es hijo de dios, busca salvar a la raza humana a partir de una doctrina de amor y arrepentimiento en tanto que superman busca salvar también a los seres humanos, pero más por razones que vienen a cuenta como la ideología capitalista de finales del siglo XX y principios del XXI, el libre mercado y otros valores del neoliberalismo.

Entrevistador: [...]En términos muy generales ¿Cómo podrías relatar la historia o resumirla en una especie de sinopsis de qué pasaba de principio a fin, pasando por esos puntos estructurales que quizá son importantes?

Richard Viqueira: Yo creo que comienza, por supuesto, con la muerte de Luisa. Es el detonante en dónde Clark tiene que solucionarlo, retrocede el tiempo y se encuentra con otro mesías como él, que al no pertenecer a esta tierra, por supuesto no conoció toda esa historia. Entonces, en realidad creo que es la confrontación entre dos creencias, la creencia

posmoderna y la creencia antigua y la conformación de sociedades políticas e ideológicas.⁵¹

La pugna entre las figuras ideológicas es muy notoria en el texto y es además muy divertida; por un lado, Jesucristo, con sus capacidades que lo colocarían como un “super humano” tratando de razonar e imponerse a un Superman que en el mejor de los casos lo tilda de comunista. Es destacable que proceso creativo de la obra *El evangelio según Clark* fue sumamente largo.⁵² Dicho proceso llevó a Richard por diferentes fases:

Es una obra que surgió por parte de una beca. Yo me aboqué a estudiar la mitología de los cómics así como la mitología bíblica con menor o mayor profundidad porque estos temas darían para mucho, ambos, los cómics y la Biblia, daría para estudios amplísimos. Encontré que en la Biblia había muchos elementos de superpoderes, de pasajes, de metáforas de superhombres que encontraban perfecto nexo con el mundo de los cómics. Y a la fecha lo sigo creyendo, veo pasar a estos hombres que venden como estatuas de San Judas Tadeo pero que al mismo tiempo están vendiendo Venoms y Batman y yo comentaba: tal vez el mundo griego era tan politeísta como nosotros. Eso es un acto de politeísmo, que te estén vendiendo al mismo tiempo un Jesucristo y un Batman. A lo mejor los griegos no necesariamente creían en todos sus dioses sino algunos dioses eran para ellos como Batman para nosotros, o como Superman: algo que les reconfortaba más el imaginario que la creencia verdadera. [...] fue una obra que yo empecé, haciendo como una escena y mi computadora se descompuso, se perdió esa escena que me había gustado mucho y que surgió en un momento de inspiración. Yo renuncié a ella y dije: no la voy a volver a hacer, a pesar de que la tenía como clavada en el alma. Metí una beca y dije: si me la dan, es un mensaje inequívoco de que tengo que continuarla y rescatarla de mi olvido y de lo que se perdió. Afortunadamente la beca se concretó y eso me permitió empezar de cero y trabajar también con todos los elementos de investigación. Porque fue una obra que trabajé un año y fue muy distinta al montaje que se presentó porque en inicio

⁵¹ Apéndice 1, p. 70

⁵² En total, desde la concepción de la idea, pasando por un año entero de escritura y todo el largo proceso del montaje y representaciones, Richard Viqueira estima que pasaron entre 8 y 9 años.

era una obra epopéyica, una gran epopeya, donde había cerca de 40 personajes y era el cuádruple de extensa.⁵³

Podemos deducir que la escritura de *El evangelio según Clark*, le llevó al autor por diversos caminos en busca de lo más *apropiado*, principiando por una epopeya de grandes magnitudes que incluía un número considerable de personajes, pasando por los cambios de carácter y forma que experimentó el texto, que en la edición final se nos muestra de una manera jovial y cómica, con un número bastante reducido de personajes y actores necesarios para representarlos, y con una extensión breve. Los cambios realizados tuvieron que ver principalmente con la practicidad que tenía encontrar una forma más sencilla de contar una idea que originalmente incluía muchos detalles y que durante un proceso de montaje conllevaría grandes dificultades relacionadas a la producción y dirección.

Aquí entra un punto muy importante a considerar respecto al proceso creativo de Richard Viqueira: las lecturas dramatizadas. A partir de dos lecturas dramatizadas, una a cargo de estudiantes de la Universidad de Puebla y otra por parte del autor, Viqueira decidió que era importante hacer cambios significativos en la obra, pues el resultado obtenido en ambas representaciones no fue de su agrado. Sin embargo, escenificar las lecturas dramatizadas le permitió visualizar más claramente qué es lo que debía incluir en la obra y de qué forma podría excluir elementos innecesarios, en aras de lograr un espectáculo que satisficiera sus intereses.

La obra, en un principio, fue escrita apuntando al público aficionado a los cómics como su posible mayor audiencia y en general está más bien estructurada como una historieta, ya que la principal inspiración fue el héroe roji-azul de las historietas y sin

⁵³ *Ibidem*, pág. 61

perder de vista su intencionalidad al escribir la pieza, empleo unidades de acción originarias del cómic, viñetas, para que el lector pueda visualizar la obra en disecciones de tiempo y movimiento, también, como un intento de explicar el lenguaje mixto de la obra, sus orígenes e influencias.

En este texto, que finalmente tuvo una representación dentro de las obras del Teatro de riesgo, más que ser una sátira de la religión católica, constituye una reflexión en torno a ciertos temas que el autor considera que fueron parte de su formación humana, cuestión que dificultó el proceso de escritura en algún momento, pero que consolidó la obra como una visión personal de la comparación de figuras míticas, una visión que contempla ambos universos de los personajes que se mezclan, y los aborda con igual cuidado.

Al respecto de una metodología que Richard Viqueira hubiera podido emplear para llevar a cabo la escritura de *El evangelio*, Richard comenta:

Pues sí, yo creo que la metodología estuvo desde que yo intenté leer y hacer notas de los cuatro Evangelios, de los Evangelios apócrifos, de Nikos Kazantzakis, *La última tentación de Cristo*, *El evangelio según Jesucristo* de José Saramago, leí *La muerte de Superman*, los primeros cómics de Superman, todas las películas completas, todas las versiones de *Superman*. También fue un trabajo muy iconográfico, yo veía mucho las imágenes tanto de Cristo, las diferencias, cómo había transitado desde el medievo hasta la actualidad y también ver todas las transformaciones de Superman, que de ahí surgieron varias reflexiones que estaban contenidas en la obra como eso de que es paradójico que en una sociedad tan racista como la norteamericana todos los héroes sean de cabello oscuro, ojos oscuros, como la mujer maravilla, Punisher, todos ellos; en realidad muy pocos son los rubios: Aquaman, o Thor, y que descienden de tradiciones Nórdicas y que se entiende por qué son rubios. Pero digamos, los originales de la cultura anglosajona son personas de cabello oscuro y por el contrario, Jesucristo,

cada vez es más rubio y de ojos verdes cuando sabemos que por su origen geográfico no pudo haber sido así.⁵⁴

La concepción de la obra fue un proceso largo y llevó al autor a confrontar sus propias creencias religiosas, investigar acerca de temas vastos; la mitología de Superman y el estudio de los Evangelios bíblicos. En el caso particular del teatro de Richard Viqueira la composición de la dramaturgia tuvo un papel muy importante, aunque a la hora de traspolar el texto a la escena, el acercamiento que Richard tuvo con respecto a su propio texto fue más bien de adaptar la dramaturgia como explica:

Yo empecé siendo dramaturgo. Trabajé un año y medio con adaptaciones, haciendo el cúmulo de la historia, los personajes, reduciéndola fue algo que también me tomó muchísimo tiempo y una vez que ya pasé al proceso de montaje decidí ser como dramaturgista, ver qué estaba funcionando, qué no funcionaba, qué quitar, qué poner, qué me proponían los actores y ahí ya no estaba casado con mi texto. Una vez que entro al proceso de montaje creo que es mucho más importante estar al pendiente de lo que está ocurriendo, de los elementos vitales que atenerse a una hoja de papel que se escribió en la comodidad de tu casa y en un escritorio. Entonces, a partir de que yo me presento en el momento del montaje me olvido de que estuve un año pegado a una computadora, leyendo ciertos libros y ciertos materiales y empiezo a trabajar con los factores que tengo a la mano y con lo que la gente también colabora y produce.⁵⁵

La creación de *El evangelio según Clark* fue un proceso largo, difícil y en general requirió de una cantidad considerable de investigación acerca de los temas que expone la dramaturgia, un dominio del lenguaje escénico y una estricta disciplina metodológica que permitiera llevar el proyecto a un nivel satisfactorio para las expectativas del autor. Quizá lo más sobresaliente del proceso de creación fue el hecho de que Viqueira escribiera más de una versión final de la obra, en busca de perfeccionar

⁵⁴ Apéndices, p. 76

⁵⁵ Ídem, p. 63

el texto como una obra dramática y que al final de cuentas el peso que tuvieron las lecturas dramatizadas, así como su experiencia como director y actor fueran los factores más determinantes al momento de re-escribir la obra para completar su versión final.

Conclusiones

Existen múltiples formas de abordar un mismo tema, pero creo que a lo largo de mi estudio del teatro de Viqueira, poco a poco, fui encontrando el enfoque más adecuado. Se trata de un teatro que sólo podría ser concebido por un teatrero que estuviera involucrado en el teatro *in situ*, completamente. Aunque quisiera aunar mucho más en la descripción de los efectos emocionales que causan las representaciones del Teatro de riesgo, dicha redacción constituye un trabajo muy complejo para mí siendo un alumno de Richard Viqueira y siendo también un admirador de su trabajo. Considero que aún hay mucho que decir al respecto de este teatro, pero confío en que la investigación sobre la poética de Richard Viqueira entusiasme a otros investigadores para que continúen estudiando este teatro y documenten el impacto que tiene en nuestro ambiente teatral mexicano, en particular el circunscrito a la capital del país, de donde es oriundo.

La investigación sobre el Teatro de riesgo me hizo darme cuenta de muchas cosas importantes para mi formación como teatrero, y como estudioso del arte en general, aprendí más acerca de mis limitaciones y de terminología teatral que aún dista de mi comprensión cabal, entendí también que la finalidad de estudiar el teatro es llegar a comprender mejor sus formas, sus razones y sobre todo, cómo se nutre de todo lo inherente a la humanidad. En cuanto a la composición de obras y mi propia producción como dramaturgo, es innegable que el estudio de el trabajo de otro dramaturgo, que admiro, y que produce obras de teatro que resultan muy interesantes para mí, me ayudó a darme cuenta de qué detalles imprescindibles estaba pasando inadvertidos en mi propia creación dramática.

Tras analizar con detenimiento la dramaturgia de Richard Viqueira y de equipararla con el Teatro de riesgo que es la forma en que algunas de estas obras vieron

la luz de un escenario por primera vez, he llegado a varias conclusiones al respecto de la forma en que está compuesto este teatro.

Primero, y al respecto de su importancia: el Teatro de riesgo es ya imprescindible para la escena contemporánea mexicana en tanto a que atrajo a nuevos espectadores al teatro y cambió los parámetros de lo permisible y lo que era hasta entonces concebible dentro de los escenarios; el Teatro de riesgo ya forma parte fundamental de la escena contemporánea mexicana y su autor un exponente de nuestra idiosincrasia a nivel mundial. Si bien Richard Viqueira se hizo del sobrenombre de “El kamikaze del teatro” debido a la osadía y a la entrega con la que presenta sus ideas en los escenarios —lo que no es necesariamente un elogio— para muchos arriesgadas y hasta irresponsables: sin su aparición, nos habríamos perdido de una demostración de disciplina escénica rigurosa y en momentos extrema (ensayar dos años, tornear el cuerpo de los actores por medio de entrenamientos exhaustivos, adiestrarlos en artes marciales y combate escénico, aprender a pelear con espadas reales y calcular la distancia entre dicha lucha y los espectadores para reducir la distancia hasta lo más mínimo, y sólo para representar un montaje) que considero, tras leer múltiples opiniones, disgresiones y críticas esparcidas por fuentes escritas de las más diversas índoles, es mucho más valiosa que el hecho de que un creador teatral ponga en juego su propia seguridad en escena. La finalidad del Teatro de riesgo no ha sido poner en peligro al espectador o a sus teatristas, quizá el riesgo es una característica común de las diversas obras de Viqueira, pero yo diría que es más bien un teatro contra la pasividad y la indiferencia.

Considero que los discursos que el autor promueve chocan con el *establishment*, con las ideas *políticamente correctas* y que incluso aventuran una forma de protesta contra la conformidad tanto en la escena (de espectadores y teatristas) como en la

realidad política de México. Los discursos de éstas obras, en apariencia inofensivos, llegan a chocar con otros discursos e ideas preponderantes ya no sólo en el teatro, sino en cuestiones de poder, abuso de poder, roles sociales, género y aún más notoriamente, logran tener una gran difusión. Las temporadas que las obras de Richard Viqueira han logrado mantenerse en cartelera y con espectadores asiduos, hasta recurrentes, denotan el éxito que tiene la forma de hacer teatro de Viqueira, denota que sus obras causan un impacto contundente en sus espectadores. El punto fuerte de su teatro está, concluyo, en que no subestima a sus espectadores: los escucha, los toma en consideración al momento de crear su teatro y los involucra en un juego que resulta muy gozoso tanto para aquellos habituados como para los que asisten por primera ocasión. Destaca también la dedicación que le da a la concepción de su teatro desde los cimientos más básicos: Viqueira se niega a dejar cabos sueltos como creador escénico: constantemente busca lograr espectáculos armónicos, concisos.

En el caso de *El evangelio según Clark*, lo que averigüé en torno a la creación y concepción del texto me hizo darme cuenta de que la escritura dramática conlleva mucho más que aspectos formales característicos. Las respuestas a mi curiosidad quedaron más o menos cubiertas, todas, en un comentario que hizo el autor en la entrevista al respecto de los motivos de su escritura. Si hay autores que escriben con fines determinados y quizá sobre pedido, autores con una causa política determinante, con esquemas rígidos, Viqueira no es uno de ellos: escribe por una necesidad de presentar cuestionamientos que a él mismo lo inquietan y lo impulsan a hacer preguntas cruciales sobre la vida de nuestra sociedad en forma de teatro. Y sobra decir que por regla general, dichas preguntas resultan muy atractivas para sus espectadores, porque

para Viqueira dichas argumentaciones son necesarias: cuestionar a la ficción, al artista, al espectador.

Emular el Teatro de riesgo parece una opción plausible para quien así lo desee, pero la complejidad y la subjetividad del mismo dificultaría un poco esta tarea. No obstante, de él, permanecen aún muchas formas, técnicas, muchas ideas dignas de imitarse que muy probablemente veremos desarrolladas en años subsecuentes por otros teatristas. El Teatro de riesgo no es una fórmula probada: es una forma dialéctica de cuestionar la realidad del teatro.

Richard Viqueira sobresale como un ente creativo que ha ejemplificado la importancia de innovar y trabajar rigurosamente en la escena contemporánea mexicana a lo largo de más de una década.

Sólo me resta parafrasear una de las ideas que Richard nos compartió en una de sus clases a sus alumnos, a modo de consejo: es un verdadero privilegio subirse a un escenario y uno tiene que ganárselo.

Apéndice I

Entrevista a Richard Viqueira para la investigación, Marzo del 2011

¿Cómo podrías definir tú el concepto de Teatro de riesgo?

Para mí el teatro siempre ha implicado riesgo desde el punto de vista psicológico, desde el punto de vista social; pero me parecía que había perdido un elemento —que lo ha tenido— que es el riesgo físico, real, concreto: material. Yo creo que, por ejemplo, hay muchos deportes dónde ese elemento está contenido. Si tú vas a ver un partido de beisbol puede ser que den un batazo y la pelota te pegue a ti. Vas a ver un espectáculo taurino y puede ser que a lo mejor la bestia brinca a la barda y te cae encima. Vas a ver una lucha libre y el luchador es, incluso, gozoso que le caiga al espectador: hay gente que se sienta en la primera fila para que le caiga el luchador encima: de cien kilos. Entonces es algo a lo que habíamos rehuido en el teatro, sobre todo desde el XIX, del teatro burgués aristócrata en dónde había una separación muy tajante entre la boca escena y el patio de butacas; para mí, el Teatro de riesgo es equiparar el teatro con los deportes extremos o equipararlo con experiencias como la feria o equipararlo con experiencias como los deportes, como acudir a un deporte de riesgo. Entonces, efectivamente el elemento a jugar es un elemento que está fuera de control: o sea que sabes que sí estás viendo un espectáculo de futbol pero eso no te exime de que haya un motín, no te exime de que la pelota te pegue o no te exime de mil cosas. Yo creo que el teatro no debe renunciar a esa potencia, como siempre lo comento en mis clases: la única diferencia entre teatro y otras manifestaciones es que cuando Hamlet y Laertes están peleando nada te asegura que el actor que está haciéndola de Hamlet no se vuelva loco y empuñe la espada contra los espectadores. Es la única diferencia. El teatro es un zoológico sin jaulas. De eso se trata, de equiparar al teatro a cuando acudes al zoológico

y no tienes la certeza de que las jaulas estén firmes o de que el espacio sea seguro, que mantenga tu seguridad.

¿De qué forma has incluido este elemento de riesgo en algunos montajes? Los que te parezcan más memorables.

Mira, por ejemplo, cuando estrenamos *Vencer al Sensei* tuvimos varios ensayos y la gente que estaba alrededor nuestro, los técnicos, estaban aterrados de que las espadas pasaran tan cerca del público. Entonces yo recibí una notificación que decía que querían enrejar nuestro pasillo para que las espadas nunca tocaran al espectador. Yo me rehusé tajantemente y dije que no, que para eso habíamos ensayado tanto tiempo. Que el hecho de poner una reja en ese perímetro era incluso más peligroso para nosotros y para el espectador. Afortunadamente eso fue en la periferia de la dirección del Helénico porque cuando acudió el director, Luis Mario Moncada, a ver la obra, le dio la venia y confió en nosotros y resulta que tuvimos ciento quince funciones en dónde nunca tocamos a un espectador, nunca hubo un riesgo. No digo que nosotros no nos hayamos llevado golpes y cortes y lo que sea, pero al espectador nunca lo tocamos en las ciento quince funciones, lo cual nos hace sentir muy orgullosos. Eso era un primer elemento, el hecho de que la gente estuviera cerca de la acción, que fueran espadas reales porque pudimos haberlas truqueado. En *Por favor no mande riñones por correspondencia* pasó algo muy semejante. En el proceso yo pedí una pistola real y una bala real y mis productores me dijeron: ¿pero por qué?, ¿estás loco?, podemos falsearla. Yo dije no: quiero que sea una pistola, que si va un especialista, la vea y pueda constatar que no tiene truco. Entonces de nueva cuenta me mandó llamar al director de Teatro UNAM, en ese entonces y que actualmente sigue siendo, Enrique Singer y me dijo: “¿Por qué quieres hacer eso?”. Le di toda mi perorata conceptual y él también con una gran generosidad y confianza en

nosotros dijo: “Ok, vamos a hacerlo”. “Si eso es lo que quieres vamos a conseguir la pistola real y la bala real”

Parece un acto irresponsable, sí, seguramente tiene mucho de irresponsable. Se puede disparar la pistola, claro; puede matar a alguien, sí. Pero también, renunciar a la potencia del acto vivo, de las relaciones renovadas, insisto, como la feria: cuando tú te subes a la montaña rusa hay un noventa y ocho por ciento de probabilidades de que no pase nada pero también hay un dos por ciento de que se muera la gente. Y la gente sube por eso también. Estamos en un ambiente tan enclaustrado y aséptico que celebramos el aspecto salvaje de nuestra naturaleza

Por ejemplo, en El evangelio según Clark, ¿de qué forma está manifiesto este elemento de riesgo?

Yo creo que siempre lo trabajamos hacia tres niveles: el riesgo con el actor, el riesgo con el espectador y el riesgo dónde se involucran ambos. Hay obras donde creo que sobre este concepto está más inclinada la balanza hacia alguno de los dos lados. En el *Sensei* creo que estaba repartido entre los intérpretes y el espectador, en *Riñones* yo creo que está incluso más cargada hacia el espectador que hacia el actor y en *El evangelio* si estaba más inclinada hacia los mismos actores que tenían que hacer funambulismo, tenían que trabajar con un elemento de metal y que además era un elemento absolutamente impredecible. Yo siempre decía, cuando me preguntaban que cuantos actores intervenían en la obra, que eran cinco, porque para mí el columpio siempre fue un actor. Al no estar sujeto al piso, hace que sea impredecible, que tengas que verlo para ver cómo se comporta, que si tú te distraes te da en la madre; y nos pasó en los ensayos. Entonces era un elemento vital, viviente, que siempre nos ponía en

riesgo y el metal contra la carne siempre era una lucha desigual. El riesgo siempre estuvo latente para nosotros al trabajar con un elemento tan peligroso.

¿Podrías decir entonces que en la mayor parte de tus obras hay un elemento de riesgo presente?, o ¿hay algunas obras que tienen mayor carga en ese sentido?

Yo creo que sí. Se ha dado más en las obras que yo he escrito y dirigido. He hecho obras que yo no he escrito y creo que ahí ese elemento no juega tanto: me interesa mucho abocarme a qué naturaleza te propone el texto y querer imponerle la tuya como capricho me parece un trabajo de un director malo. Si hay un texto cuya carga mayor es verbal o es narratúrgico, ponerle elementos de riesgo o acrobáticos o performativos no tiene sentido. Se ha dado más en las obras que yo he escrito.

En términos más generales y con respecto al Evangelio según Clark ¿Crees que esa obra podría clasificarse como parte de la posmodernidad?

Fíjate que al estar nosotros insertos en estos debates de fronteras es mucho más difícil verlos. Me gustó mucho una apreciación que me hacía mi amigo y maestro Germán Castillo que me decía: “Mira, hijo, lo posmoderno se puede dar en tres elementos: uno, la combinación de medios; es decir, tú metes danza pero metes multimedia también, ahí hay un elemento posmoderno; otro elemento posmoderno, este elemento caótico que no necesariamente corresponde a la linealidad, al argumento, a la fábula. Ves una obra, medio no le entiendes, de repente habla de esto y de repente hablan en japonés, en Italiano, ese es otro elemento posmoderno”. Y él citaba al *Evangelio* como un tercer elemento que es la conjunción de figuras que en el imaginario no corresponden. Entonces lo mismo puedes meter a Cristo con Superman que a Juan Pablo Segundo contra el Santo, le metes lo que quieras. Fue una definición que me agradó y en ese sentido tiene elementos posmodernos, con toda la amplitud del término.

Precisamente al respecto de estas figuras del imaginario popular, ¿por qué decidiste poner en El evangelio según Clark a Jesucristo y a Superman, que, en su propio contexto, son figuras míticas?

Para ser absolutamente sincero ocurrió de ver la película Superman de Richard Donner y escrita por Mario Puzo, existía este momento donde gira el mundo y yo, viéndola, en una tarde de ocio, me dije: bueno, y ¿a cuántas vueltas equivale regresar cinco minutos el tiempo? Porque Superman lo hace para revivir a Luisa Lane, que muere en un accidente. Entonces digo: es casi imposible calcular cuantas vueltas tiene que dar para regresar a un tiempo justo y si eso se pasara ¿a dónde llegaría? Y pues mi primer encuentro fue Jerusalén de Jesucristo y a partir de ahí encontré muchas similitudes. Es una obra que surgió por parte de una beca. Yo me aboqué a estudiar la mitología de los cómics así como la mitología bíblica con menor o mayor profundidad porque estos temas darían para mucho, ambos, los cómics y la Biblia, daría para estudios amplísimos. Encontré que en la Biblia había muchos elementos de superpoderes, de pasajes, de metáforas de superhombres que encontraban perfecto nexo con el mundo de los cómics. Y a la fecha lo sigo creyendo, veo pasar a estos hombres que venden como estatuas de San Judas Tadeo pero que al mismo tiempo están vendiendo Venoms y Batman y yo comentaba: tal vez el mundo griego era tan politeísta como nosotros. Eso es un acto de politeísmo, que te estén vendiendo al mismo tiempo un Jesucristo y un Batman. A lo mejor los griegos no necesariamente creían en todos sus dioses sino algunos dioses eran para ellos como Batman para nosotros, o como Superman: algo que les reconfortaba más el imaginario que la creencia verdadera.

Yendo un poco más atrás en el proceso creativo, ¿cuál fue el motivo o el detonante que te hizo escribir esta obra?

A decir verdad fue una obra que yo empecé, haciendo como una escena y mi computadora se descompuso, se perdió esa escena que me había gustado mucho y que surgió en un momento de inspiración. Yo renuncié a ella y dije: “No la voy a volver a hacer”; a pesar de que la tenía como clavada en el alma. Metí una beca y dije: “Si me la dan, es un mensaje inequívoco de que tengo que continuarla y rescatarla de mi olvido y de lo que se perdió”. Afortunadamente la beca se concretó y eso me permitió empezar de cero y trabajar también con todos los elementos de investigación. Porque fue una obra que trabajé un año y fue muy distinta al montaje que se presentó porque en inicio era una obra epopéyica, una gran epopeya, donde había cerca de 40 personajes y era el cuádruple de extensa.

Regresando al presente ¿Qué papel tiene tu dramaturgia en el montaje final de El Evangelio Según Clark? ¿De qué manera se transformó o de qué manera está presente ahí?

Yo creo que lo que más obedece es la estructura, es lo que creo que no cambió en nada. Los parlamentos, el ritmo, ciertas aportaciones de los actores y de su presente, por supuesto fueron fundamentales pero yo creo que lo que nos dio fue seguridad sobre una estructura y eso nos permitió trabajar e improvisar sobre otros elementos que se fueron incluyendo y que se fueron desglosando. Para mí es un privilegio trabajar en el teatro dónde todo puede ser modificado día con día y dónde no hay ningún dogma.

¿En esta obra te consideras un dramaturgo o un dramaturgista?, pensando en las definiciones de ambos términos que tú los manejas. ¿De qué forma definirías el trabajo de uno y de otro?

Yo empecé siendo dramaturgo. Trabajé un año y medio con adaptaciones, haciendo el cúmulo de la historia, los personajes, reduciéndola fue algo que también me

tomó muchísimo tiempo y una vez que ya pasé al proceso de montaje decidí ser como dramaturgista, ver qué estaba funcionando, qué no funcionaba, qué quitar, qué poner, qué me proponían los actores y ahí ya no estaba casado con mi texto. Una vez que entro al proceso de montaje creo que es mucho más importante estar pendiente de lo que está ocurriendo, de los elementos vitales que atenerse a una hoja de papel que se escribió en la comodidad de tu casa y en un escritorio. Entonces, a partir de que yo me presento en el momento del montaje me olvido de que estuve un año pegado a una computadora, leyendo ciertos libros y ciertos materiales y empiezo a trabajar con los factores que tengo a la mano y con lo que la gente también colabora y produce.

¿Por qué decidiste involucrarte también como actor en este montaje?

Empecé a involucrarme como actor con el *Sensei*. No me considero ni un gran actor ni un gran director ni un gran dramaturgo. Creo que la conjunción se da precisamente al poder trabajar en todos los ámbitos. Yo empiezo a trabajar como actor, que además no creo tener un papel muy relevante en esta obra, o sea, creo que mi papel es casi como un figurante, porque me interesa mucho conocer qué estoy pidiendo, hasta dónde puedo pedir, cuales son las limitantes. A veces yo estoy un poco en desacuerdo con aquellos directores que le dicen al actor: “A ver, aviéntate un triple mortal o pelea con el perro”, y que son *incapaces* de levantar una taza de café. La dirección, y lo sabemos por historia, correspondía a los actores viejos de una compañía. Es gente que sabía hacer lo que pedía. Yo me involucro en los procesos un poco para saber cuáles son los límites, cuáles son mis límites, cuales son los límites de los demás, hasta dónde esto es posible o probable. Hay muchas cosas que quería hacer y que no se pudieron hacer, por incapacidad nuestra o por designios físicos hay cosas que nunca pudimos conseguir. Entonces el hecho de estar adentro me permite también darle un empuje distinto, cómo

director, a la energía que yo requiero para hacer decisiones. Yo, sin quererme equiparar, hace poco me decía un actor, que yo daba notas en escena y que eso me hacía semejante a Jorge Ortiz de Pinedo y le dije: “¡Bueno, también lo hacía Tadeusz Kantor, cabrón!”. ¡Qué ideal poder estar entre ambos extremos! El hecho de estar puesta, también en el escenario, la figura del director, permite que esas relaciones surjan de otra manera.

¿A qué público apuntabas originalmente, a qué público buscabas atraer con esta obra?

A mí me interesaba mucho el público que conocía de cómics. Yo no estaba seguro de que la gente que conociera de Biblia; de hecho tuve que tomar una decisión porque conforme me fui involucrando cada vez más en el nuevo testamento y en los cuatro evangelios canónicos me di cuenta de que había muchos pasajes que a mí me gustaban mucho y que quedaban perfecto con la historia de Jesucristo, pero eran pasajes poco conocidos por la mayoría. Entonces yo opté por elegir sólo aquellos que fueran primeros reflejos que la gente conociera y ubicara muy rápido para poderlos transpolar con lo de Cristo. Porque si no, si elegía algunos pasajes que sólo iban a reconocer gente que conociera muy bien la Biblia, iban a parecer más invenciones mías que en realidad transpolar dos elementos en una misma esfera. Yo esperaba que el público al que le gustaba el cómic acudiera, principalmente.

¿Obtuviste una respuesta como la que buscabas originalmente?

Yo creo que mejor. Me pasó con el *Sensei* y con *El evangelio*. Por supuesto que eran obras que me gustaban y que creía que le podían gustar a algún sector pero, por ejemplo, no creía que el grueso del sector teatral se sintiera atraído por ella. Al contrario pensé que causaría un poco de escozor y de molestia tomar estos elementos que en apariencia pueden parecer banales o de cultura *pop* y a veces en el teatro estamos muy

regidos por la cultura de la apariencia y del culteranismo. Yo creía que la gente de teatro no la iba a acoger o recibir de una manera tan favorable y resultó que la gran mayoría sí. Por supuesto uno siempre hace teatro y como le digo a mis alumnos hay tres tipos de espectadores. Uno que te va a decir que es una maravilla y que va a llorar con tu obra, otro que te va a decir que le vale verga y otro que te va a decir que es una mierda. Hagas la obra que sea siempre vas a tener esos tres espectadores. Como decía Rodrigo García en un parlamento: “Cualquier camino que tomes es el incorrecto; entonces empréndelo.”

Al respecto de la estética visual de la obra ¿cómo concebiste en general o de qué forma constituiste la apariencia visual de todo el montaje? Con esto me refiero al uso, de este columpio como elemento central, la situación de las llantas que había en escena y un poco también la iluminación. ¿De dónde te inspiraste para formar esta estética que a final de cuentas formó una unidad?

Pues, mira, yo soy un creador, creo que muy lento. Desde que se escribió la obra hasta que se llevó a escena habrán pasado unos cuatro o cinco años. Originalmente por supuesto que no estaba escrita para un columpio, estaba escrito para que hubiera mesas, puertas, cosas así. Fue un trabajo de síntesis y de depuración lo que me hizo llegar a la idea de que la mejor manera para representar esto era poniéndolo como un juego; que más que poner ahí al Superman real era un chavo que juega a ser Superman. Y que a su vez juegan a contar una historia. Parece que la estética tenía que ser una estética urbana. Como si una pandilla se reuniera a jugar en el parque y en lugar de jugar cuentan una historia. Y que tenía que ver con el concepto de actuar y jugar que está tan arraigado en otras culturas, en la francesa, la inglesa, el mismo Bertolt Brecht lo pone, o la sola concepción de la obra como *Play*, como juego, me venía a bien para hacer que estos personajes jugaran y qué mejor manera de hacerlos jugar que sobre un juguete, un

columpio. Y también en el teatro medieval, las figuras celestiales acostumbraban descender sobre columpios, dios, los ángeles, la virgen, entonces me pareció absolutamente lógico que al ser un elemento que no es ni etéreo ni terrestre, sino que está ahí en esa zona limítrofe, que ahí ocurriera una acción entre superhéroes que vuelan y dioses que se elevan.

¿Cuánto tiempo te llevó desarrollar el proyecto, en total? Si pudieras dividir el proyecto en fases, por ejemplo, en la fase de escritura, trabajo con los actores o trabajo de escena y la fase final previa al estreno de la obra...

Pues, mira, yo estaba en la facultad cuando comenzó la idea. A la hechura del texto han de haber pasado unos tres o cuatro años y después, del montaje fueron, si no mal recuerdo, once meses, casi un año, y de temporada fueron dos años y medio, casi tres años. Casi fueron ocho o nueve años de proceso.

Como una nota. ¿Tuvo alguna influencia la publicación del evangelio de Judas en 2006 por la National Geographic Society?

No, porque yo había escrito la obra muchos años antes. Sí, digo, sí lo vi, lo consulté, las cosas que iban surgiendo en el proceso también las recopilábamos y las discutíamos, pero en origen no era algo que estuviera presente cuando yo comencé a escribir la obra.

¿Por qué dividir la estructura dramática de la obra en cómics y viñetas?

Yo creo que si vemos la idea de escena como unidad de espacio y acción, la de cuadro como algo que no corresponde necesariamente con esas unidades, son dos formas distintas de evaluar un texto. Tu vez un Hamlet donde las escenas corresponden a actos pero después vemos un Büchner dónde los cuadros son intercambiables y que tú puedes hacerla a tu gusto y yo creo que la viñeta es un nuevo formato, que a diferencia del cine,

que presenta el movimiento aunque sea aparente, la viñeta, disecciona tiempo y movimiento. Y a mí me parecía que muchas de las escenas desde el punto de vista de que incluso Superman y Clark Kent son seres distintos, son disecciones más que recreaciones. Para mí era importante poner esto como un cómic con esas unidades distintas a las de teatro y numerar cada uno de los actos como si fuera un cómic en sí; que cada cómic al final tiene su *clip-fanger*, hay un elemento que dice “tengo que ver el siguiente para que se entienda” y esos elementos me permitía conectar de mejor manera la obra aunque a lo mejor son solamente títulos, pero a mí me permitían entenderla de una forma distinta y yo espero que quien la lea también la aborde casi desde el cómic, más que desde el teatro.

¿Qué opinión tienes de la religión católica en el momento en el que concibes la obra?

Mira, yo me formé con la tradición católica. Cuando escribí esta obra yo no pretendía burlarme de un tercero, sino atacar mis propias creencias, las que me habían inculcado. En algún punto yo sufrí de una culpa absoluta. Mientras escribía estos pasajes yo sentía que me iba a caer un rayo, que iba a tener peste, que me iba a morir, que me estaba dando infartos mientras la escribía. En realidad si no hubiera tenido esa beca, y que procuro, mis compromisos cumplirlos, tal vez no la hubiera terminado de escribir por estas sensaciones tan fuertes que experimentaba. Pero el hecho de tenerla que entregar fue lo que me empujó a hacerlo. Antes que nada, yo no me burlaba de nadie más, sino de mí y de mis creencias y de lo que me habían inculcado. Digo, actualmente, ya que soy un adulto y tengo poder de elección sobre mis creencias, no creo, no soy creyente. No obstante todas esas cosas me siguen siendo consubstanciales a mi infancia, a

mi persona y a mi identidad. Entonces, trabajé con eso, con lo que yo conocía, y yo iba a misa y yo hice mi primera comunión y yo hice mi catecismo y todo ese tipo de cosas.

Como resultado de este proceso de enfrentamiento de ti con tu religión y con tus propias creencias, ¿qué cambio consideras que te sucedió como creador? Particularmente como creador de la escena, como un hombre de teatro.

Esa pregunta es muy difícil. Mira, creo que es algo que no voy a poder apreciar en este momento. O sea que tal vez lo pueda apreciar en 10 años, si hubo algún cambio o no hubo. De momento no noto algo diametralmente distinto.

¿Cómo percibiste la reacción de la prensa, particularmente de la crítica y del ambiente teatral al estreno y a la temporada muy larga que tuvo El evangelio según Clark?

Yo la recibí muy bien, digo, por supuesto, es casi ilusorio pensar que a todos les va a gustar tu obra, pero digamos, la mayoría de la crítica y de la gente que nos apoyó y que permitió la permanencia de la temporada, fue por la reacción positiva en general que la obra propició. Por supuesto, también tiene detractores y tendrá detractores, pero digamos, la gran mayoría permitió que el fenómeno pudiera suceder.

Hay una escena en la que el público es invitado a arrojar pelotas a los actores. ¿Con qué finalidad pusiste este juego?

Como tú dices es un juego. Me interesaba, desde el punto de vista de darles pelotas, también hacerlos coparticipes de la idea de qué se sentiría apedrear a alguien y tomar esa decisión. Aunque fuera a manera lúdica, ellos tenían que tomar esa decisión. Y luego, lo que nosotros buscábamos, que quién sabe si se consiguió, era, contrastábamos con una pregunta: “¿Por qué le pegas a Dios?, ¿por qué no te gusta la muerte?”. Tratar de contrastar ese momento chistoso, fársico, con una reflexión: “Ok, tú

lanzaste algo y ahora tienes que hacerte responsable de lo que lanzaste” y o sea, “¿si tomaste en cuenta que aunque no seas cristiano le estás pegando a una figura a la que generalmente no se le pega, no se le lanzan pelotas?”. Entonces era tratar un poco de romper ese ensimismamiento. Yo creo que la obra tiene mucho de Brecht pero tiene mucho más de la carpa mexicana, que creo que es un género absolutamente nuestro y que los sectores académicos no le prestan demasiada atención, o sea, seguimos estudiando a Chejov, a Ibsen, pero no estudiamos a Palillo en la facultad o a Brozo, en la última de las instancias, y es una tradición que nos atañe absolutamente y de la cual salieron nuestros más grandes comediantes al menos de la época del cine de oro mexicano: Cantinflas, Palillo, los hermanos Valdés y es un género que tenía muchas cosas en común por ejemplo con toda la corriente alemana. Era una crítica al poder, era un género que improvisaba mucho. En la obra improvisábamos mucho, tenía el día a día, todo lo que ocurría hoy era representado, como en el cabaret. El cabaret y la carpa tienen mucho en común y le damos mucho peso al cabaret en nuestra sociedad, en nuestro malinchismo y nadie se toma el tiempo de decir: a mí me gusta la carpa y vamos a estudiarla. O muy poca gente, no quiero decir nadie.

Precisamente, al respecto de este juego de improvisación, ¿había algún tipo de límites que ustedes mismos convenían al momento de subir a escena? Y ¿había algún tipo de convenciones que tenían, también, que les permitían improvisar?

Había como escenas de improvisación. O sea, había lugares dónde si nos podíamos salir y dónde teníamos que regresar. No todo era improvisado. Por supuesto, desde que tú involucras al público, sabes que cualquier cosa puede pasar y tienes que estar preparado para eso. O sea, alguien se puede emputar porque recibió un pelotazo, alguien puede gritarte y como actor tú tienes que estar al pendiente de que en cuanto

involucras una ecuación así, el espectador que está lleno de emociones, de circunstancias distintas a las tuyas: cualquier cosa puede pasar. Y tú tienes que estar al pendiente de eso. Por supuesto cuando había más involucramiento con el espectador había más elemento de juego improvisatorio y en otras zonas íbamos tal cual, en una estructura.

¿Cuáles serían los momentos a partir de los que se desarrolla el montaje? En términos muy generales ¿Cómo podrías relatar la historia o resumirla en una especie de sinopsis de qué pasaba de principio a fin, pasando por esos puntos estructurales que quizá son importantes?

Yo creo que comienza, por supuesto, con la muerte de Luisa. Es el detonante en dónde Clark tiene que solucionarlo, retrocede el tiempo y se encuentra con otro mesías como él, que al no pertenecer a esta tierra, por supuesto no conoció toda esa historia. Entonces, en realidad creo que es la confrontación entre dos creencias, la creencia posmoderna y la creencia antigua y la conformación de sociedades políticas e ideológicas. Quiero creer que es una obra de tesis, a manera de divertimento sí, porque yo decía: yo quiero hablar... He llegado a la conclusión de que casi todas mis obras son políticas, cabrón, pero no me interesa hablar desde la política desde la política, desde el estrado de la política. A me interesa hablar desde el juego, desde el entretenimiento, de temas políticos. En *Vencer al sensei* hablaba del poder y de las figuras opresivas, llámense dictadores, llámense presidentes, llámense maestros. Simplemente la figura que está encima y que no permite el progreso del que viene tras de él. Para mí eso es un tema político. Creo que *El evangelio...* también trata sobre cómo estamos condicionados por ideologías y por mitos que permiten tropelías. O sea, que dices, aquí vas a ser pobre porque en el cielo vas a ser rico: entonces, ¿para qué chingados te preocupas? Mientras tanto hay Slims que siguen haciéndose ricos a quienes les vale verga tener un cielo.

Hiciste una lectura dramatizada de la obra previamente al trabajo para el montaje. ¿Qué aprendiste de esta lectura, de qué te sirvió?

Mucho, hay dos elementos que creo conformaron el montaje que quedó. Uno es esa primera lectura que hice, que fue espantosa. Un mal tono, una mala elección del reparto, creo yo. Y segundo, yo vi otra lectura dramatizada que se hizo de mi obra por la Universidad de Puebla que tampoco me gustó nada y que de hecho me animó, primero a recortar el número de actores, a hacerla más breve y a trabajar en la faceta sintética y mucho más conceptual. Te digo, no era una obra conceptual, era una obra que transitaba en espacios muy convencionales.

Para poder llevar a cabo este proceso que a final de cuentas fue un proceso exitoso, ¿qué elementos consideras tú que son imprescindibles de un teatrista, ya sea un actor, como los que participaron en el montaje, de un director o precisamente de un dramaturgo? ¿Qué aspectos consideras imprescindibles de este hombre de teatro, llamémoslo ideal, para poder llevar a cabo de principio a fin un proyecto de esta envergadura?

Mira, yo recién leía quién era el autor más prolífico en novela y era un brasileño que nunca he leído, que escribía dos novelas por noche: novelas. No sé la calidad de éstas, pero él decía una frase que me gustó mucho, él decía: “Noventa y ocho por ciento, sudor, uno por ciento de talento y uno por ciento de suerte.” Me pareció muy lógico. Takashi Miike, un director de cine asiático, también dice: “Dirigir también es un acto físico”. Entonces un güey que tenga cien años ya no puede dirigir, desgraciadamente: teatro y cine tampoco. Creo que hay un elemento de talacha, de trabajo y aquí cito a Morris Gilbert aunque parezca sacrilegio entre teatreros, pero él decía: “El trabajo todo

lo vence”. Y me parece que es una frase muy aleccionadora. Si tú trabajas algo va a ocurrir, bueno o malo ahí va a haber un resultado.

¿Cuáles fueron las dificultades más grandes que enfrentaste durante tu proceso de montaje o desde la concepción de la obra, cuáles son las dificultades mayores que estuvieron a punto de quitarte del camino de completar tu trabajo?

Pues, uno, el errar las miras hacia dónde tenía que ir el trabajo. Pensar que era un trabajo para cincuenta personas que termino resolviéndose con cuatro. Pensar que necesitaba una millonada para hacerla y resultar que se necesitaba un columpio, que no era económico, pero era mucho más económico que la idea germen. Alguna vez también se lo leí a Martin Scorsese que decía: si tú quieres hacer tu gran película y tu película cuesta ciento cincuenta millones y te ofrecen cinco, hazla. Entonces es algo que me parece muy oportuno y que les digo también mucho a mis alumnos: “Ustedes emprendan su obra maestra mañana, no piensen que cuando tengan dinero, cuando sean geniales la van a hacer, no, si ustedes traen la obra maestra, mañana comienzan a ensayarla, en las condiciones que tengan, pero no lo esperen”.

Al respecto del título de la obra, ¿tuviste algún problema por utilizar los nombres Clark Kent y Superman, que son propiedad de DC comics?

No, mira, venía de un rumor, había una obra que se llamaba *Generación Atari* que recibió un aviso de que no se podía utilizar el título. Eso me hizo primero cometer un acto de autocensura y decir: bueno, yo no me quiero involucrar en el mismo problema y por eso lo recorte, aun cuando el nombre original siempre fue *El evangelio según Clark Kent* y así lo he publicado, y me autocensuré. Al principio la *DC Comics México* estaba al pendiente, yo no sé si en el mejor de los tenores o en el peor pero si estaban como al pendiente de verla y de conocerla. Te digo, nunca supe con cuales

intenciones pero eso hizo que cambiara el título. A la fecha creo que es algo de lo que me arrepiento porque creo que de haber dejado mi título original nadie lo hubiera pelado y yo hubiera quedado mucho más satisfecho. Pero bueno, es un acto que se comete sobre la marcha y es obsceno intentar justificarlo y retroceder el tiempo.

La obra estuvo en Estados Unidos, me parece, una vez, ¿qué respuesta obtuviste a la obra, qué diferencias pudiste percibir?

Nos fue muy bien, tuvimos dos presentaciones allá y la verdad es que el público lo recibió maravilloso. Vimos gente que entraba dos veces a verla y la crítica especializada la trató muy bien. Entonces no vi una gran diferencia entre el público que la recibió aquí y allá. A final de cuentas Miami también es una comunidad regida por muchos latinos, entonces yo creo que eso tuvo mucho que ver porque la respuesta no variaba mucho.

¿Por qué consideras importante escribir tu propio teatro en la situación contemporánea de México?

Mira, yo no creo que tenga que aportar a la situación contemporánea de México, uno escribe porque no le queda de otra. Necesita sacar eso que a uno se le ocurre, que cree que a uno mismo le encuentra un eco, que es algo que se quiere compartir aun cuando nadie lo quiera recibir. Más bien es una necesidad que no obedece a controles externos sino que obedece más a pulsiones internas.

¿De qué forma concibes al teatro? Te doy en este caso dos definiciones que en este momento estoy tratando de comprender. Como una división de trabajos, de dramaturgo, actor y director, y añádanse quienes tengan que añadirse, productor, maquillista, iluminador, como una conjunción de trabajos o como un evento en el que se reúnen todos estos.

Mira yo creo que esa es una concepción industrial que obviamente sucedió como un desglose de una empresa, de una gran compañía. Pero yo veo que desde inicio el teatro siempre fue así, que Shakespeare estaba ahí, al lado del tablado, cambiando las cosas, que él mismo fue actor y que fue productor y que fue empresario y que tuvo su propio teatro: no había ninguna división. Y ahora mismo creo que es algo que está ocurriendo mucho en el cine. Tú ves el cine de Robert Rodriguez y él escribe, dirige, hace la música, produce, o sea, creo que es una falacia decir que el acto creativo tenga casillas. Peter Greenaway hace cine hace opera, digo, son nuestros modelos. Por lo menos algunos son mis modelos. Los argentinos hacen, escriben, actúan, producen. El acto creativo creo que debe encontrar sus propios canales. Vicente Leñero decía: a mí se me ocurre una idea y digo, claro, esto es novela, esto es teatro, esto es cine; y él lo podía ubicar perfectamente. Corresponde con los impulsos y hay impulsos que se concretan de un modo y de otro y creo que no están peleados.

¿A qué le atribuyes la duración en cartelera de El evangelio según Clark Kent?

Híjole, mira, si yo supiera eso haría obras que tuvieran esas características generalmente. En realidad yo creo que una coyuntura dónde había algo que me interesaba y que le interesaba a otras personas y que encontraron algo en común y que les permitió conectarse con eso o que nos permitió conectarnos con una situación que vivimos o que recordamos, o con figuras entrañables de nuestro inconsciente colectivo. La verdad es que no lo sé bien.

¿En alguna ocasión presenciaste reacciones adversas a la obra por el tema religioso que trataba o por algún tipo de sensibilidad política, precisamente relacionado a este toque, ligeramente político, a este sesgo que tenía la obra?

Sí, sí tuvimos. Hubo gente que se salió, sobre todo señoras, recuerdo mucho en Ensenada, aquí en México también hubo señoras que les molestaba mucho el tema. Recibimos también críticas que no estaban sustentadas en el trabajo estético sino en la cuestión del tema. También hubo dos, tres intentos por que no nos presentáramos en algunos estados porque el tema no les era conveniente, no era algo que quisieran compartir. Digo, tengo que decir que son las menos. Porque en algún lado del estreno dije: creo que nos va a pasar lo mismo que a *Cúcara y Mácara* pero creo que no; somos otra sociedad y tenemos otra sensibilidad. Y digo yo creo, estoy convencido de que lo que hicimos no es mayor, o más irreverente que algo que puedas ver en *South Park*, en los *Simpsons* o en cualquier otra película de los hermanos Farelly. Sí, digo, aquí la única diferencia es que no ocurre en tiempo diferido, que está ahí un arte viva y eso es lo que lo podría hacer un poquito más peligroso que aquellas otras críticas que aun siendo más voraces y feroces están separadas.

¿Te impusiste algún tipo de metodología para el trabajo de la escritura de la obra?

Pues sí, yo creo que la metodología estuvo desde que yo intenté leer y hacer notas de los cuatro Evangelios, de los Evangelios apócrifos, de Nikos Kazantzakis, *La última tentación de Cristo*, *El evangelio según Jesucristo* de José Saramago, leí *La muerte de Superman*, los primeros cómics de Superman, todas las películas completas, todas las versiones de *Superman*. También fue un trabajo muy iconográfico, yo veía mucho las imágenes tanto de Cristo, las diferencias, cómo había transitado desde el medievo hasta la actualidad y también ver todas las transformaciones de Superman, que de ahí surgieron varias reflexiones que estaban contenidas en la obra como eso de que es paradójico que en una sociedad tan racista como la norteamericana todos los héroes sean

de cabello oscuro, ojos oscuros, como la mujer maravilla, Punisher, todos ellos; en realidad muy pocos son los rubios: Aquaman, o Thor, y que descienden de tradiciones Nórdicas y que se entiende por qué son rubios. Pero digamos, los originales de la cultura anglosajona son personas de cabello oscuro y por el contrario, Jesucristo, cada vez es más rubio y de ojos verdes cuando sabemos que por su origen geográfico no pudo haber sido así.

¿Qué experiencias te parecen más remarcables como creador en todos los aspectos tras el montaje de El evangelio, qué experiencias son para ti las más memorables o las más importantes?

Yo creo que gozar de una temporada tan larga es una de las grandes enseñanzas. Tuve la fortuna con el *Sensei* y con *El evangelio* porque sí te permiten comprender un proceso de otra manera y comprender un personaje sobre todo. Dice Luis de Tavira que el personaje comienza a comprenderse en la función setenta y uno, y pues si nos permite abordar la circunstancia, el objeto, de otra manera, teniendo un tiempo tan largo de temporada que yo creo que es como la gran ventaja y virtud que pude sacar yo de estos dos procesos.

Y, una pregunta obligada: ¿Vas a presentar esta obra de nuevo?

Yo creo que no. He recibido bastantes invitaciones pero creo que también como creador uno debe tener respeto hacia su creación y decir: hasta aquí, ya dio lo que tenía que dar. Porque si no se convierte en un acto mercantil, por supuesto es una obra que genera dinero y nos iría bien si la estuviéramos presentando pero creo que yo ya no soy la persona que estaba diciendo eso, creo que he cambiado, creo que los actores también han cambiado y es importante también saber dónde dejar una obra. Con el *Sensei*, a la fecha me piden en algunos estados que re-monte el *Sensei* y me ofrecen buen dinero y

todo, pero yo no le encuentro sentido al haber hecho algo que ya hice y que a mí no me va a aportar ninguna satisfacción creativa porque además la quieren de modo exacto y yo digo: si la re-montara, cosa que no me interesa, si la re-montara buscaría otra lectura, otra visión y otra manera de hacerla que no hubieran aprobado. Entonces yo creo que no. Yo no tengo el interés, digo, aquí nunca hay que decir nunca, pero no tengo el interés de recuperarla porque creo que fue muy generosa con nosotros la obra, que dio lo que tenía que dar, que creció como tenía que crecer y que es justo también darle su lugar. A mí en lo particular no me gusta mucho eso de “vamos a celebrar el veinte aniversario de la obra tal y vamos a re-ponerla”. Si esa obra fue importante hace veinte años fue por mil factores: los actores que la representaban, el momento histórico, el teatro donde estaba, las condiciones en la que nos encontrábamos. Entonces, creo que eso es lo maravilloso del teatro: que está anclado a una época.

Sobre Teatro de riesgo en general, sobre este concepto que creas tú, ¿hay algunos textos que consideras fundamentales o que te motivaron a crear tu teatro de esta manera, a concebir las cosas de esta manera?

Yo no diría textos, yo diría ideas que he encontrado en otros teatristas, sí. Recuerdo que en la biografía de Peter Brook, sobre todo en su biografía, el elemento con el que jugaba, ciertos espectáculos en los que el riesgo estaba contenido. No recuerdo bien los nombres pero él decía que hacía una representación en la ladera de una montaña y que las sillas estaban empotradas en esa ladera, las sillas de los espectadores. Entonces, ver un espectáculo desde la orilla del abismo, no sé que tan abismo, no sé qué tan real, me parecía una idea que me excitaba en demasía o Strasberg, es algo que le comento mucho a mis actores él dice que el cuerpo y los fluidos son el único instrumento con el que el actor cuenta o algunas anécdotas que Stanislavski comenta de

algunos actores que se vuelven locos, en su momento, que él lo reprobaba, que se vuelven locos y que terminan matando en escena al compañero. Pues son cosas que hasta parecen inmorales y poco profesionales, pero yo estoy convencido de que el teatro no es ecológico, no es moral, no tiene que obedecer a ningún otro precepto que el instante. Cuando me preguntan a qué te dedicas yo digo: en el mejor de los casos hago instantes. El instante por fortuna no tiene moral, no tiene lineamientos, no tiene ley, es a posteriori o antes, si se le etiqueta con “eso no se puede hacer” o “eso es un delito” o “eso está mal hecho” pero el instante como tal, ahorita podríamos hacer cualquier cosa y nadie nos lo impediría y eso es algo que a mí me reconforta. Entonces más bien son como ideas o emociones que encontré sobre todo en el teatro y el deporte principalmente dónde yo, como siempre digo en *Por favor no mande riñones por correspondencia* no estoy convencido de que, ¿tú la viste verdad?, no estoy convencido de que sea una obra de teatro, más bien digo que es un partido de futbol americano dónde gritamos textos. Entonces en parte eso a mí me da una libertad absoluta para decir: por supuesto estamos jugando un deporte. Muchas gracias.

Apendice II

Entrevista a Richard Viqueir por Clara Grande Paz, Cultura y Arte de México (CONACULTA)

Lo llaman El kamikaze del teatro. Transgresor y vanguardista son calificativos que mejor han descrito a este dramaturgo. Sin sudar puede llevar a escena la violencia sexual o usar una sierra eléctrica.

¿En el teatro es mejor seguir la tradición o la vanguardia?

El teatro como fenómeno vivo es muy difícil de etiquetar, él mismo va exigiendo su público y hacia dónde tiene que ser llevado. El teatro no debe estar encerrado en ninguna tradición *per se*.

Los montajes que llevas a escena, ¿los haces para ti o para el espectador?

Mis obras las hago a partir de mis gustos y de lo que me gustaría ver y en lo que me ha nutrido durante muchas épocas. Montar una obra relativamente bien es fácil, hay manuales para eso, pero tener una voz es algo difícil de encontrar.

¿El espectador es el gran misterio del teatro?

Sí, a diferencia del cine o la tele, no se pueden hacer muestreos de un proyecto porque el espectador cambia noche a noche, día a día, y hasta puede modificar el espectáculo cada función, no es lo mismo un público joven al de señores maduros. No necesariamente más público hace un mejor espectáculo, muchas veces cuando hay menos espectadores opera un fenómeno peculiar de individualidad que vuelve al teatro algo único.

¿Qué debe tener un texto para que te interese llevarlo a escena?

La mejor dramaturgia es aquella que pone en conflicto la escena de su época, cuando leo un texto y digo “no sé cómo montarlo”, eso es lo que me entusiasma para intentar hacerlo. El texto que me intriga es aquel que pone en crisis la escena, es la que no se atañe a los modelos tradicionales de montaje.

¿Has tratado que obras como Cuerdas; Por favor, no mande riñones por correspondencia o Ternura Suite se mantengan en cartelera?

No soy de la idea de tener un repertorio o de que mis obras estén rondando 20 años. Son obras que me piden mucho, pero que en algún momento se puede decir que ya no están aportando nada, ni a mí ni al espectador. Las obras las hago con plena

conciencia de que las cosas que entrañan son muy difíciles de repetir, y me gusta que así sea. Pasa lo mismo que como con una fruta que se descompone: tienes que saber cuándo ya no comerla.

Tus montajes se consideran arriesgados y atrevidos, ¿lo crees así?

Con la obra de Careo fui muy cuestionado por el público, incluso por gente de teatro, al utilizar una sierra eléctrica con la cadena puesta, pero ver que una obra te despierte esas emociones y esas contradicciones es interesante. Quiero que el teatro me sacuda. He visto cosas espantosas, pero me lo llevo y sé que me cambió de alguna manera porque me molestó o me irritó, y esas obras también las disfruto. Parece que la premisa del teatro es decir que el espectador es el respetable; el respetable quiere dejar de ser respetado. Provocar al espectador significa darle la posibilidad de que decida quedarse en el espectáculo o salirse.

¿Te gusta ese adjetivo de provocador?

No me molesta, pero la palabra es efímera. Me gustaría que mi trabajo fuera consistente al paso de los años. He hecho obras que entran en esa categoría y no niego que a lo mejor lo hice como provocación, pero me interesa que se sostenga más la idea de un trabajo consistente.

¿Cómo visualizas el teatro?

En el teatro no es importante la belleza sino la construcción de lenguaje. El teatro es la posibilidad de, estando juntos, poder crear un nuevo modelo social cualquiera que este fuera, mejor o peor. Es decir, nos reunimos 20 personas, entre ellos actores, y decimos “aquí se vale todo”. Más que hacer teatro hago partidos de rugby en los que la gente grita slogans. No se atañen a los modelos de actuación convencional.

¿En qué proyectos estás trabajando?

El 27, 28 y 29 de abril presentaremos Ternura Suite en el Foro Experimental de Guadalajara. Actualmente ensayo la obra Monster Truck, un stand up tragedy en el que la voz será un instrumento guía.

Bibliografía citada

- ARISTÓTELES, *Poética*, version directa, introd. y notas de Juan David Garcia Bacca, Carácas, Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1970
- CHABAUD, Jaime, *El cómic en escena (entrevista con Richard Viqueira)*, Revista Casa del tiempo, UAM, Agosto-Septiembre de 2009
- DÍAZ-CANEDO, Enrique, *El teatro y sus enemigos*, El cinematógrafo.
http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-teatro-y-sus-enemigos--0/html/ff161ed4-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.htm consultado por última vez en enero 23 de 2013.
- DÍAZ, Esther, *Posmodernidad*, Biblos, Buenos Aires, 1998
- DUBATTI , Jorge, *Concepciones de Teatro, poéticas teatrales y bases epistemológicas*, Buenos Aires, COLIHUE, 2009.
- GALLARDO, José Alberto, VIQUEIRA, Richard y ZÚÑIGA, Antonio, *Por favor no mande riñones por correspondencia*, edición digital, 2009
- GEIROLA, Gustavo, *Arte y oficio del director teatral en América latina: México y Perú: entrevistas*, Buenos Aires, Atuel, 2004.
- GRANDE Paz, Clara, *Richard Viqueira: “Más que hacer teatro hago partidos de rugby”*, entrevista, Cultura y Arte de México (CONACULTA) <http://cultura-arte.mx/post/19025519219/richard-viqueira-mas-que-hacer-teatro-hago-partidos> consultado por última vez en enero 23 de 2013.
- HARMONY, Olga, *Careo*, periodico La Jornada, 2 de Junio de 2011

- HARMONY, Olga, El evangelio según Clark, Periodico La Jornada, “Opinión” 17 de Julio de 2008
- JARILLO, Alejandra, *El evangelio según Clark*, Revista Chilango, 4 de Febrero de 2009
- MORALES Muñoz, Noé, *Teatro*, “La Jornada semanal”, periódico La jornada, 12 de febrero de 2006.
- PERCHES Galván, *Los límites del cine: Vencer al Sensei, de Richard Viqueira... El Karate Kid, en versión mala leche*, Filmeweb.net, 15 de octubre de 2006
<http://www.filmeweb.net/magazine.asp?id=226> consultado por última vez en enero 23 de 2013.
- Real Academia Española, Diccionario de la lengua española, Madrid, España, 2012
- SARLÓ, Beatriz, *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*, Ariel, Buenos Aires, 1994
- VIQUEIRA, Richard, *Careo, unipersonal anónimo*, edición digital, México, 2011
- VIQUEIRA, Richard, *El evangelio según Clark*, edición digital, México, 2008
- VIQUEIRA, Richard, *Vencer al sensei*, edición digital, México, 2006
- TEJADA, Ana Rita, *Cae el telón: no mande riñones por correspondencia*, culturaUNAM en línea. Septiembre de 2009.
<http://www.cultura.unam.mx/contenido/mostrarContenido.html.php?op=print&id=874> consultado por última vez en enero 23 de 2013.

Bibliografía complementaria

- EAGLETON, Terry, *The illusions of postmodernism*, Oxford: Blackwell, 1997
- CHO Seung-Hui, *Richard MacBeef*,
<http://www.thesmokinggun.com/file/virginia-killers-violent-writings> consultado por última vez en enero 23 de 2013.
- ULLOA Rodriguez, Gustavo Arturo, *Las aplicaciones técnicas del montaje: Vencer al sensei*, Informe académico por actividad profesional, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2010
- GUBERN, Román, *La literatura de la imagen*, SALVAT, 1974