

colección
**PERIODISMO
CULTURAL**

*Voces de teatro
en México
a fin de milenio*

Estela Leñero Franco



Estudió antropología social en la UAM y en 1984 realizó una especialización en teatro en Madrid, España. Más de quince obras suyas se han publicado y llevado a la escena, entre las que se encuentran: *Casa llena* (Premio Revista Punto de Partida UNAM) dirigida por Alberto Lomnitz, *Las máquinas de coser* (Mención Honorífica en el Premio Rodolfo Usigli de la UNAM) dirigida por Luis de Tavira, y *Habitación en blanco* (Premio Nacional Obra de Teatro del INBA) bajo la dirección de Mario Espinosa. *Insomnio* y *Paisaje interior* fueron dirigidas por ella misma en 1993 y 1994. Su última obra, *AGUAsangre*, acaba de ser publicada por Plaza y Valdés. Ha sido colaboradora en el periódico *El Nacional*, el suplemento *Sábado de unomásuno*, *La Jornada Semanal*; además de diversas revistas de teatro. En 1993 obtuvo el Premio de Periodismo Rosario Castellanos en la rama de prensa escrita. Actualmente es columnista de la revista *Proceso* y becaria del Sistema Nacional de Creadores de Arte del Fonca/Conaculta.

Prólogo

I

Todo recuento es una imprecisión organizada. Aun el pormenor riguroso que suma todas las partes de una acción deja de lado, porque no puede incorporarlo, aquello que se define como el lugar donde vive Dios: el matiz. Así, pues, todo recuerdo entraña la pérdida del detalle, del intersticio, de la grieta, y en su lugar aparecen texturas de trazos uniformes. La memoria no acumula sino discrimina, no almacena sino rechaza, se defiende de repetir línea por línea la vida ya vivida. O ya publicada, que éste es el caso.

Las características básicas del suplemento cultural Dominical y de la sección diaria de Cultura de *El Nacional* entre 1990 y 1993, donde Estela Leñero publicara varios de los textos que integran este volumen, fueron lo múltiple y lo diverso.

Desde su primer número, el suplemento Dominical obedeció a una política editorial donde se reuniesen contenidos provenientes tanto de los temas habitualmente considerados como cultura popular —la sociedad del espectáculo en todas sus facetas, los usos conductuales y los hábitos de la vida cotidiana, las formas del placer y lo inmediato, etc.—, como de aquellos otros denominados alta cultura, temas de creación artística y de reflexión intelectual en todas sus variedades. A esta mixtura, que

demostró muy pronto su acierto y convirtió al suplemento en uno de los más leídos en la prensa mexicana de su momento, correspondió una selección gráfica donde se valoraban por sí mismos los contenidos visuales: viñetas, ilustraciones, fotografías.

Similar fue el empeño de la sección diaria de Cultura, vinculada orgánicamente al suplemento *Dominical*. Todos los días durante tres años la sección publicó textos inusuales, más propios en apariencia de una publicación semanal. Se abandonó el énfasis informativo de lo inmediato, haciendo de la cultura, de sus artífices y de sus productos concretos el verdadero hecho cultural.

II

En este corto verano periodístico sucedido al inicio de la década pasada —quizá un abuso del prólogo antes que un contexto debido a la nostalgia, porque la historia se hace en fragmentos, los recuerdos también—, deben contarse las imprescindibles colaboraciones de Estela Leñero sobre teatro: una vertiginosa cartografía del pulso febril de la cultura teatral, rama fundamental de las artes que en su realización condensa y refleja el espíritu del momento, sus demonios actuantes y sus dioses tutelares, sus pulsiones subterráneas y obvias, el febril mercado del deseo insatisfecho: la vida misma, pues, un gran teatro como tal montado en teatros donde extrañas, perseverantes y sacrificadas tribus de actores, directores, dramaturgos y técnicos ponen en escena la realidad estética, la realidad concreta.

Las entrevistas, reseñas, crónicas y ensayos que integran este volumen de Estela Leñero son un coro de voces, cuya expresividad y sentido debe buscar-

se en la pertenencia al gremio teatral de la autora, en la condición de creadora escénica — así fuera solamente por este libro, y es por mucho más—, que le permite ser parte del fenómeno a documentar: micrología, extremo acercamiento, participación. La novedad y frescura de estos textos, su precisión informada y su claridad metódica, provienen de un ejercicio crítico originado en el seno mismo del teatro mexicano. Sus preguntas son aquellas que sólo el conocimiento de causa — otra denominación para decir: el amor al oficio— permitiría hacer, así como la elección de los interrogados en las más de treinta entrevistas agrupadas en la primera parte, “Huellas efímeras”, compone una selecta galería y una sintética enciclopedia sobre casi una década entera del teatro mexicano y sus brillantes hacedores. Los capítulos acerca de las generaciones emergentes devienen en un muestrario de quienes continuarán renovando ese linaje estético y el recuento de manifestaciones teatrales en otras partes del globo, muestra de una voluntad cosmopolita. Nombres y obras que los empeños de Estela Leñero retribuyen para dispensar al teatro de su sublime condena a ser un espectáculo efímero, convirtiéndolo entonces en patrimonio sensible de la memoria común; también en un retrato de época poliédrico, agudo, literario, simbólico, referencial y, si se quiere, hasta anticipatorio: lo que habrá hoy o mañana preguntado, reseñado, ensayado y escrito apenas ayer. No solamente en cuanto a las evidencias creativas que este libro consigna, comprobante textual sobre la existencia de una corriente canónica que lleva a cierta gente a mantener las lecciones del espíritu, aun en momentos aciagos para la lírica. Leyendo este libro puede recordarse la historia del grupo europeo de teatro que escapa de su ciudad al ser bombardeada

y se marcha a otra donde antes de oscurecer monta la obra que debió suspender horas antes.

Es posible que un amor así llene esta obra. Su autora comparte la convicción inevitable de que hacer teatro y documentarlo es necesario para hacer vida. Compensación ontológica y razonable en el teatro inagotable que llamamos existencia. Crear es una forma de amar.

III

Durante tres años fui el editor de las colaboraciones de Estela Leñero. Cuando sus grandes ojos árabes se asomaban por la redacción, una luz inteligente llenaba los rincones de ese espacio de todos y de nadie, que sólo se volvía propio cuando colaboradoras como ella por allí se asomaban. Los materiales que ponía sobre la mesa atiborrada estaban plenos del mismo vivo impulso del que estaban llenos sus ojos. Por eso suele decirse que toda virtud es energía. Como en la impecable ecuación artística que Estela Leñero logra en *Voces de teatro en México a fin de milenio*, una bitácora energética y virtuosa al modo de un sugerente espejo: el tema y quien lo escribió.

FERNANDO SOLANA OLIVARES

HUELLAS EFÍMERAS

*En el cuerpo transcurre
el espectáculo de nuestra vida*

“**E**l teatro de objetos —señala Juan José Barreiro— es un espectáculo donde la dramaturgia está dada por un texto profundamente vinculado a los objetos teatrales. Plástica en movimiento que pretende una unidad viva entre las palabras, el espacio escénico, los actores-manipuladores, la maquinaria escénica y los muñecos, buscando una relación profunda, una totalidad de lenguaje.” Barreiro parte de este planteamiento para trabajar, desde 1980, en el diseño y la construcción de muñecos, en la escenografía, la dirección y la dramaturgia que contenga esta propuesta. Ha diseñado los muñecos de obras como *Minostastás y su familia* y *El tablero de las pasiones de juguete* de Hugo Hiriart. Ha hecho sus propios espectáculos como *Variaciones*, *Judith y Holofernes*, *Todo sucede en una noche* y *El amor de don Perlimplín y Belinda en su jardín*. Ahora acaba de obtener la beca de ejecutante que en octubre de 1989 el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes otorgó a doce creadores de teatro y cinco grupos. Su proyecto consiste en crear un espectáculo, en su totalidad de teatro de objetos, utilizando como título el mismo del famoso Andreas Vesalius, *De Humani Corporis Fabrica* de 1543, que gire alrededor del cuerpo humano.

Barreiro señala que “el cuerpo es el escenario, el ‘lugar’. En el cuerpo transcurre el espectáculo de

nuestra vida. Y si la vida es sueño, ¿qué no es el sueño, el sueño de un cuerpo?" "Poner al descubierto la intimidad humana en su sentido más preciso, más literal: sus vísceras, su esqueleto, sus músculos, sus humores, sus 'aparatos', sus 'sistemas'." Gracias a las características específicas que poseen los muñecos, es posible abordar esta problemática. Si el actor nos presenta, anatómicamente hablando, la exterioridad del cuerpo vivo, el muñeco nos abre la interioridad del cuerpo muerto (aunque paradójicamente está vivo al ser manipulado por un ser vivo).

Para Barreiro, uno de los dramas del ser humano es el no poder conocer su interior; hay que morir para poder ser desmenuzado. Por eso una de las ideas que tiene para su espectáculo es, por ejemplo, la de presentar a un doctor-muñeco, violador de cuerpos ajenos, afanado en descubrir su interioridad. Lo imagina inyectándose anestesia para abrir su propio cuerpo con un bisturí, analizando y cotejando sus libros de anatomía. Saca sus vísceras para estudiarlas y corroborar o negar las afirmaciones. Plantea también la construcción de muñecos en acrílico que funcionen como radiografías y a través de ellos mostrar sus órganos. Con estos recursos y los que surjan a lo largo del montaje intentaría profundizar en la contraposición que existe entre sentimientos y fisiología, convertir las pasiones en un catálogo de comportamientos físicos y crear un lenguaje dramático propio. Pone como ejemplo el drama de Desdémona y Otelo cuando éste la mata: frente a las grandiosas frases de Otelo se narra qué es lo que está pasando por dentro: las glándulas se inflaman, levanta el cuchillo y se activan tales y tales músculos, el cerebro manda órdenes eléctricas a la mano, el cuchillo entra al cuerpo de Desdémona rompiendo tal tejido, parte el hueso, fluye un líquido, revienta

una vena. Recurrir al lenguaje científico para hablar de sentimientos humanos.

El tono y las temáticas tienen que ver con sus búsquedas teatrales anteriores. "Debo confesar —dice— que muchas de las imágenes que inician mi trabajo son imágenes eróticas, y el teatro que más me gusta hacer está muy cerca de la pornografía." Por eso en esta obra le interesa dislocar las categorías corporales y poner en entredicho una moralidad. ¿Qué pasaría si cambiamos las coordenadas en las que se estructura nuestro cuerpo?, ¿si en vez de poner cabeza, tronco y extremidades empezamos con el tronco o invertimos la cabeza?, ¿qué tal si trastocamos los ejes morales donde se permite mostrar la cabeza y está prohibido señalar los genitales?, ¿si consideramos inmoral el mostrar las rodillas frente a muñecos desnudos?, ¿si mostramos a un hombre amamantando a un niño con su pene?

Jugando con el cuerpo se puede crear una conciencia de la corporeidad y relativizar estructuras culturales. Juan José Barreiro concluye: "Este proyecto quiere carnalizar, presentar en metáfora fisicoanatómica los dramas de la vida humana".

De Humanis Corporis Fabrica. Autor y director: Juan José Barreiro. Con: Graciela Cervantes, José L. Díaz Estévez, Eduardo Mercheyer y Alita Winburn. Escenografía: Federico Calderón, Ponty Aragón y Víctor Carvajal. Iluminación: Ponty Aragón. Teatro Rosario Castellanos y La Gruta. CNCA, Festival de la Ciudad de México, INBA y FONCA.

Unomásuno, 3 de febrero de 1990

Las cárceles de Alicia

En el sótano de una casa vieja en la colonia Roma, Teresa Rábago y José Acosta hacen teatro: *Alicia*, monólogo basado en textos de Darío Fo.

Se espera a la entrada en un *hall* rodeado de escaleras que atraviesa la cocina y se baja a un sótano oscuro y húmedo. Al fondo una pequeña luz amarillenta, dos ventanas circulares enrejadas, manchas de agua en el cemento, un catre, una silla y una mujer con bata blanca.

Alicia habla consigo misma, reflexiona, dialoga con un alguien invisible, con los objetos que allí se encuentran. La silla es la cárcel o un caballo, el público es un comprador de mujeres, la pared es un hombre y un trapo es un niño. Es mujer la que narra y por tanto su circunstancia es específicamente femenina aunque a todos les concierne. En un traslape de palabras y personas, Alicia va de lo político a lo íntimo, del discurso ideológico al dolor de la existencia. Empieza en la cárcel, con lágrimas escurriendo, para de ahí desdoblarse en otras mujeres: la que desea, la que se excita, la prostituta, la que sueña con el príncipe azul, la encasillada como loca, la que modela, la que se exhibe, la que cae. Tal vez sólo es una mujer que sin moverse de su prisión realiza un recorrido encarnándose en otras mujeres para dejarnos la sensación de que una mueca, un gesto o un grito nos identifica, para preguntarnos

ALICIA

cómo se construyen los barrotes y quién está afuera y quién adentro.

Sumergidos en una humedad impregnada por los sentimientos de Alicia, por los sentimientos que la actriz es capaz de impregnarle a su personaje y lo que el director incita, salimos a la superficie. Aplausos. Después se piden comentarios y un hombre habla de lo relativo de la locura y los principios de Foucault, y una señora habla del sufrimiento que ha visto en esa mujer y agradece no estar en su lugar y otra voz agrega que esa mujer somos nosotros.

Para José Acosta esta obra habla de un paso doloroso por la vida. Trata de la historia de una mujer aprisionada, donde él se siente incluido, ya que de alguna manera todos somos marginados y la prostitución y la locura son sólo unos cuantos ejemplos. Es, efectivamente, una visión desgarradora, pero pretende, mediante lo doloroso, que la gente rescate la posibilidad del amor y de la expectativa de que las cosas pueden ser diferentes.

En Teresa Rábago el trabajo implicó no tener ninguna reticencia mental a lo doloroso y satisfactorio que podía dar una emoción. Abrió un conducto anquilosado, para dar paso a la práctica real de la sensibilidad. En una primera etapa fue duro, ya que se recurrió a vivencias personales que evocaban al amante, al padre, a la madre y a la sociedad represiva que de manera particular todos hemos experimentado. El primer obstáculo fue esa voz interna que juzga y autocrítica el trabajo. Después se logró unificar el personaje y la persona en una sola esencia, perdiendo conciencia del "cómo se actúa" y dejando que el alma del personaje funcionara por sí misma. Sumergido en este proceso, el director impulsa la búsqueda de las herramientas para lograr el objetivo de comunicar emociones, para que el actor

ALICIA

dé su cien por ciento y se adueñe totalmente del momento escénico.

José Acosta opina que el teatro es para los actores y por eso en su trabajo el público recibe lo que el director pretende transmitir en la forma que el actor, con sus particularidades, le propone. Agrega: "No veremos a una actriz que interpreta a un personaje, sino que a través de un personaje descubrimos a una actriz que como ser humano ejecuta un acto de sacrificio para que el público participe del conocimiento de nuestra esencia humana".

Alicia. Autor: Darío Fo. Adaptación: José Acosta y Tere Rábago. Dirección: José Acosta. Con: Tere Rábago. Sótano de una casa en la colonia Roma.

Unomásuno, 10 de febrero de 1990

Teatro sobre bisexualidad y sida

En el campo de la dramaturgia, Luis Eduardo Reyes obtuvo la beca que el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes otorgó a siete jóvenes teatreros. Sus proyectos, dos obras: *Dudas*, cuyo objetivo es mostrar sin fines didácticos el tema de la bisexualidad y el sida dentro de una familia mexicana de clase media; y *A la suerte*, una obra infantil didáctica con el interés de hacer un rescate de los juguetes mexicanos tradicionales.

El proyecto *Dudas* surgió ante la necesidad de hacer un señalamiento crítico que no pudo realizar el autor en los guiones de televisión para una telenovela sobre educación sexual que próximamente saldrá al aire. La estructura básica del género telenovela tiene sus reglas como son las que se establecen para delimitar el perfil de los personajes. Señala Reyes: "En todo argumento los personajes 'buenos' siempre tendrán una recompensa. Podrán sufrir para llegar a ella, pero su recompensa se garantiza en la mayoría de los casos. El 'villano' es y será el antagonista por antonomasia, y su castigo es inevitable. Podrá gozar y disfrutar de la victoria durante la historia, pero al final el castigo lo espera, ya sea para redimirlo o bien, aniquilarlo". A continuación él se pregunta: ¿qué pasa con aquellos personajes que están ubicados dentro del rango de "buenos" y reciben un castigo, un castigo irreversible como es la

muerte? Y así construye a su protagonista: un ama de casa, buena madre, buena esposa, que pertenece a la asociación de padres de familia y a Provida, que colabora con la iglesia, que a todo le saca un dicho a las cosas y que para todo tiene una moraleja. Una mujer que por una circunstancia casual (donarle sangre a su hija), se entera repentinamente que tiene sida y que va a morir. La situación dramática está ahí y el autor la ubica en un lapso que va del primer resultado de los análisis a la confirmación posterior: veinte días. En ese tiempo, que da una situación límite, es donde transcurre toda la obra.

Luis Eduardo Reyes comenta que la duda de descendencia se presenta en el padre de la familia, ya que nunca va tener la certeza completa de que sus hijos sean de él. En la obra *Dudas* la pregunta viene a plantearse a la mujer al no saber por quién y por qué contrajo la enfermedad. El espectador, junto con la protagonista, experimentan la duda, la desconfianza y dirigen sus ojos, con una resistencia inicial, hacia el padre de familia contador y pulcro. "El macho que le hace los hijos, también le hace la muerte." Y aquí se agrega un ingrediente fundamental que pretende funcionar durante la obra de una manera sutil y lateral, pero causante de toda la problemática: la bisexualidad oculta del padre. El autor respalda su argumento con estadísticas que proporciona el Conasida: "De las mujeres contagiadas, 20 por ciento corresponde a amas de casa; mientras que 4 por ciento a prostitutas. Esto significa, entre otras cosas, que las amas de casa se ubican en un grupo de 'más alto riesgo' que las que se dedican a comerciar con su cuerpo". Una de las causas principales de esos porcentajes, opina, es la bisexualidad que, a pesar de ser un tema escamoteado por los medios, es una realidad muy común en México. 65 por ciento de

la gente ha tenido por lo menos en alguna ocasión una relación sexual con una persona de su mismo sexo. "El grupo de bisexuales, de características muy particulares que lo diferencian de los heterosexuales y los homosexuales, ha sido muy poco estudiado y, sobre todo, poco representado en escena." Una de las características del bisexual, señala, es su dualidad: igual que lo es en el juego erótico, lo es en su vida. Lleva una doble vida y por tanto recurre a la hipocresía sin que nunca llegue a reconocer su bisexualidad. Es un ser fuera de la sociedad y por tanto un personaje muy interesante.

La obra será de corte realista en el género de pieza. Para Luis Eduardo Reyes, plantear en escena la bisexualidad y el sida dentro de una familia de clase media significa romper con la ética familiar establecida, develar realidades ocultas, mostrar, señalar y, a fin de cuentas, transgredir un orden.

Unomásuno, 2 de marzo de 1990

Alma y realidad de un contemporáneo

Salvador Novo es uno de los artistas más completos, enriquecedores para la cultura nacional y trascendentales para las letras mexicanas de este siglo. Su profundo instinto trágico y la riqueza reflejada en su poesía lo convierten en un personaje sumamente interesante y contradictorio. Gonzalo Valdés Medellín se ha propuesto escribir una obra teatral titulada *De Novo amante o El tercer Novo* y abordar las contradicciones del poeta como artista y como hombre; descubrir el lado íntimo que la historia ha descuidado, el Novo amante homosexual, el ser humano aterido ante la imposibilidad del amor, el Novo solitario. No el Novo público, no el bufón del sistema en su vejez ni el iconoclasta en su juventud.

La figura de Salvador Novo ha estado presente en los trabajos anteriores de Valdés Medellín. Primero por su poesía y ahora como personaje protagónico en la obra. La indagación de su intimidad lo permite el carácter autobiográfico de su poesía. El dramaturgo comenta que la lectura de *Nuevo amor* o de los sonetos de sátira nos permiten ver a ese gran artista del alma y de la realidad contemporánea en que vivía. Su poesía, agrega, aprehende este análisis a través de la experiencia propia, lo cual lo hace más valioso y le da una voz única y universal.

Una de las preocupaciones temáticas del autor en su obra *De Novo amante* es ver cómo, siendo el

iconoclasta que fue, Salvador Novo se adaptó al sistema, lo aplaudió y se hizo parte de él, por lo cual lo catalogaron de reaccionario. Valdés Medellín anota que "Novo pasó del apogeo contestatario a la decadencia sistematizada", y se pregunta si el poeta fue en la segunda mitad de su vida realmente un arrepentido. Buscando respuestas, que es el proceso cuando se escribe una obra, dice, retoma la pista que le da Luis Cardoza y Aragón al señalar que "Novo fingía fingiendo sin fingir", y afirma el dramaturgo que "lo que importa ya no es abordar a Novo desde la superficie terrena de sus actos públicos sino ir al ser humano, al original, al de los poemas de *Nuevo amor*, al de las *Memorias*, al precursor (aun a pesar de sí mismo) del movimiento homosexual mexicano". Para Valdés Medellín, Novo "fue el dandy de la ciudad de México, el Wilde de su tiempo mexicano".

El material con que el autor trabaja incluye la obra literaria del poeta, su correspondencia con Villaurrutia y Reyes, los textos de Carlos Monsiváis, la entrevista que le hace Emmanuel Carballo en *Protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*, las anécdotas que le han referido Enrique Alonso, Hugo Argüelles, Clementina Otero, Juan José Múzquiz y el anecdotario que sobre Novo ha escrito José Antonio Alcaraz. Con este material, y el de la imaginación, quiere hacer una obra intimista que, sin dejar de lado la precisión documental, no se afilie de lleno al teatro documental ni al teatro histórico. Su intención es estructurar la obra como un mosaico de sucesos y situaciones en torno a la vida de Novo. Así, el proyecto de esta obra de teatro, con la cual Valdés Medellín obtuvo la beca que el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes otorgó a jóvenes creadores, arranca en el velorio del poeta.

Los que aparecen en esta escena son María Félix, los escritores que en su tiempo Novo apoyó, como

fueron Carlos Monsiváis, José Emilio Pacheco y gente de teatro. Otras escenas que él tiene en mente son las del entierro, Novo dictando sus poemas a un secretario ficticio, Novo cenando con Clementina Otero para hablar de comida y teatro, Novo leyéndole por teléfono a Enrique Alonso *La guerra de las gordas*, Novo hablando sobre el amor con Xavier Villaurrutia, Novo agarrándose a paraguazos con Rodolfo Usigli en Bellas Artes, Novo como el homosexual solitario autoescarnecedor de su condición, Novo asumiendo su cuerpo envejecido, Novo... Novo el poeta... El tercer Novo.

De Novo amante. Autor y director: Gonzalo Valdés Medellín. Con: Claudio Obregón, Héctor Martínez Tamés, Magdalena Solórzano y Guillermo Valdés. Lectura dramatizada en el Ex templo de Santa Teresa la Antigua. FONCA.

Unomásuno, 24 de marzo de 1990



Las entrevistas, reseñas, crónicas y ensayos que integran este volumen de Estela Leñero Franco son un coro de voces, cuya expresividad y sentido debe buscarse en la pertenencia al gremio teatral de la autora, en la condición de creadora escénica — así fuera solamente por este libro, y es por mucho más —, que le permite ser parte del fenómeno a documentar: micrología, extremo acercamiento, participación. La novedad y frescura de estos textos, su precisión informada y su claridad metódica, provienen de un ejercicio crítico originado en el seno mismo del teatro mexicano. Sus preguntas son aquellas que sólo el conocimiento de causa permitiría hacer, así como la elección de los interrogados en las más de treinta entrevistas agrupadas en la primera parte, compone una selecta galería y una sintética enciclopedia sobre casi una década entera del teatro mexicano y sus brillantes hacedores. Los capítulos acerca de las generaciones emergentes devienen en un muestrario de quienes continuarán renovando ese linaje estético y el recuento de manifestaciones teatrales en otras partes del globo, muestra de una voluntad cosmopolita.

Leyendo este libro puede recordarse la historia del grupo europeo de teatro que escapa de su ciudad al ser bombardeada y se marcha a otra donde antes de oscurecer monta la obra que debió suspender horas antes.

Es posible que un amor así llene esta obra. Su autora comparte la convicción inevitable de que hacer teatro y documentarlo es necesario para hacer vida. Compensación ontológica y razonable en el teatro inagotable que llamamos existencia.

Fernando Solana Olivares