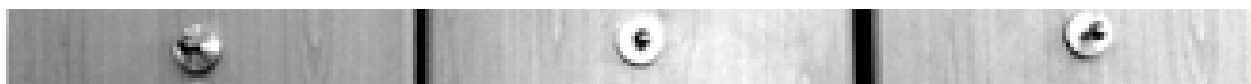


mira fríamente con una pistola echando humo en la mano. Acompaña la imagen la explicación de que se estrena *Krisis* en el Telón de Asfalto. A lado derecho aparece una entrevista con Sabina Berman en la cual declara que los eventos, las actitudes y la realidad representados en *Krisis* son verdaderos aunque la trama es inventada. En el reverso del programa se daba la lista de los integrantes de la obra, aunque en el mismo tono farsico que en la portada. Se presentaba a los actores en una “lista de implicados en la puesta en escena” seguida por: “Ante la sorpresa de las autoridades, los implicados resultaron ser actores”. Se mencionaba el nombre de cada actor con su alias, o sea, el nombre de su personaje junto a una foto de uno de sus momentos más satíricos. La última foto era de uno de los personajes más importantes de la puesta en escena, el gene de la corrupción. La lista de actores concluía mencionando a los niños que actuaban en un cortometraje que se proyectó durante la puesta en escena: “En el colmo del cinismo y atentando contra la sagrada institución de la infancia, también estos niños figuraban en el siniestro reparto”. Para mí este programa fue una obra maestra por su humor y tono farsico, pero ofreció un papel más amplio —comunicó a los espectadores el tipo de la obra y los preparó para entrar por completo en ella.

He estudiado más teatro en México que en los Estados Unidos, y lamento decir que no he encontrado programas de mano artísticos al norte de la frontera (aunque muchas veces se destacan por vender todo tipo de producto). El teatro mexicano es más rico debido a que sus programas a veces trascienden su misión mínima de dar crédito a los actores y a los que han contribuido o contribuyen a las obras. Como hemos visto, algunos constituyen obras de arte por sí mismos o las contienen, algunas de las cuales se publican por primera vez en el programa. Más importante aún son aquellos que ayudan a establecer el tono de las obras y empiezan a sumergir a los espectadores en su mundo antes de que el actor ponga un pie en las tablas. Estos programas complementan la puesta en escena y se convierten en obras de arte. El teatro se destaca como un género notablemente efímero que los espectadores sólo conservan en su memoria. El programa de mano constituye el único artículo físico, relacionado a la obra, que se llevan los espectadores, lo que destaca su importancia. Es uno de los componentes que se combinan con muchos otros para elevar la estatura del teatro, un género que, cuando todos sus ingredientes se cocinan a la perfección, da como resultado una de las más deliciosas, conmovedoras y poderosas experiencias humanas.



# 1822 el año que fuimos imperio

*Entrevista a Flavio González Mello*

Katia de la Rosa

Flavio González Mello es guionista y director de cine pero, sobretodo, es un hombre de teatro. Celebra las más de trescientas cincuenta representaciones de *1822 el año que fuimos imperio* aunque ya está concentrado en otro proyecto que él mismo dirige y que se estrenará en abril: *Lascurain o la brevedad del poder*, obra también histórica que contará con las actuaciones de Héctor Bonilla, Carlos Cobos y Moisés Arizmendi y que se presentará en el Festival del Centro Histórico en un recinto del Palacio Nacional.

*¿Cómo fue que surgió la historia de 1822 el año que fuimos imperio? ¿Qué papel jugó en ella el antropólogo Roger Bartra?*

A través de Roger Bartra la obra llegó a la Dirección de Teatro de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM. *1822 el año que fuimos imperio* fue producida por la Universidad Nacional Autónoma de México en colaboración con el Instituto Nacional de Bellas Artes. En realidad es un proyecto que había empezado a escribir varios años atrás, a principios de los noventa y que luego



© José Jorge Cuervo

Héctor Ortega y Sergio López en 1822 *el año que fuimos imperio*

fui retomando a lo largo de esa década. El elemento que le faltaba me lo dio el año 2000 cuando vino el momento del cambio político en el país, la salida del PRI y las elecciones donde finalmente ganó Vicente Fox. El proceso en ambos momentos históricos es igual: una transición. De alguna manera la obra habla sobre la situación actual reflejándola en un proceso, digamos, gemelo. Empieza con el momento climático que fue la consumación de la Independencia. Me interesaba el año siguiente, por eso terminó titulándose: *1822 el año que fuimos imperio*. La obra habla, finalmente, de la “cruda” después de la consumación de la Independencia.

Los tres años que lleva en cartelera la obra han coincidido, hasta cierto punto, con lo que ocurrió en ese otro proceso de transición; las cosas no cambian tan espectacularmente como uno esperaría en el momento del clímax. México vivió, en 1822, una crisis de ingobernabilidad. El núcleo que quería definir es cómo, después de estar en guerra once años, un buen día, casi por arte de magia, resulta que todos somos parte de lo mismo que, incluso, somos partidarios de un mismo proyecto, supuestamente nacional.

Fue muy importante para la última fase del proyecto el diálogo con Antonio Castro quien dirigió la obra. Le enseñé la versión que tenía y le interesó el proyecto. El último tratamiento que se dio al libreto fue muy pensado hacia la puesta en escena. Hubo cosas que a los dos nos entusiasmaban mucho; otras que a él no tanto y que me hizo ver que no funcionaban, y algunas a las que me aferré. En ese sentido creo que la versión final del texto se

vio enriquecida precisamente por estar pensada y platicada con el director y con miras al montaje. Ahí fue cuando tuvimos la suerte de que el texto cayera en manos de Roger Barrera, que se contagiara con nuestro entusiasmo, y que nos apoyara para llevarlo a la UNAM.

La Universidad lo cobijó, lo adoptó. Estoy muy contento de que así sucediera porque me parece que la Universidad es el espacio idóneo para hablar de estas cosas, para debatir los problemas sociales y políticos que tenemos. El impacto de la obra radica en el texto y en la puesta en escena que invitan al diálogo con el público. Se trata de integrarlo, de cuestionarlo, incluso, en un par de escenas, de hacerlo intervenir como parte de la obra. Y creo que ha funcionado muy bien por representarse en un espacio universitario.

*¿Cómo percibes la situación del teatro universitario y en consecuencia del teatro mexicano?*

El teatro mexicano ya no es sólo el teatro universitario como lo fue en los años sesenta y setenta. La mayor parte de las propuestas de vanguardia se gestaban en el teatro universitario. Ahora hay más espacios. Hay gente que nunca ha montado en la Universidad y que, sin embargo, está haciendo teatro propositivo.

En este momento algo que sucede en el teatro universitario es que hay una especie de gran peso por esa tradición gloriosa, por esa época dorada. Algunos la pueden convertir en un freno en lugar de un estímulo. Desde luego es un orgullo estar en un recinto universitario por la tradición y la historia teatral que hay detrás,

Héctor Ortega en *1822 el año que fuimos imperio*

pero tampoco puede el teatro o la gente que lo hace quedarse anclado en la época de la Casa del Lago con *Poesía en Voz Alta* o con la de los años setenta del Centro Universitario de Teatro de Mendoza o de Margules. Hay que hacer teatro universitario del año 2005. El otro ya dejó su herencia. Por ello diariamente se tiene que reformular lo que es y me parece que no puede ser definido de una manera tan categórica como en otros momentos. Es muy variado, hay un amplio espectro y considero saludable que así sea. En todo caso, el diálogo con un público es lo que conserva el espíritu del teatro universitario aunque las obras, los estilos y las propuestas temáticas sean diferentes.

La Universidad no sólo habla para los universitarios sino para el país entero. Una combinación que interese tanto a públicos académicos como al público en general es algo que el teatro debe conservar y, desde luego, la idea de formación.

*Si trazamos una línea cronológica y retrocedemos, podemos ver que lo que se hacía con Héctor Azar o con José Luis Ibáñez era más bien teatro poético. Incluso mencionaste que el teatro universitario se inició con Poesía en Voz Alta. ¿Por qué el giro al teatro histórico? ¿Es un género que está adquiriendo actualidad?*

El género histórico es uno de los géneros más socorridos del teatro mexicano aunque por momentos se

deja un poco de lado. Luego se retoma porque hay una tradición al respecto, desde luego con Usigli, Magaña, Ibarguengoitia —este último le da una perspectiva diferente al teatro histórico en *El atentado, la conspiración vendida*— y también con la que considero mi generación. David Olguín tiene una constante preocupación por los temas históricos. Por supuesto Ignacio Solares, que tiene este tríptico histórico político maravilloso: *El jefe máximo*.

Esa tradición nunca ha dejado de ser un tema. Hay gente a la que jamás le entusiasmará y no lo escribirá, pero no ha quedado clausurado. Ha quedado clausurado en el cine, por ejemplo. Ahí sí te puedo decir que por un prejuicio absurdo, en términos de que es muy caro hacer películas históricas, el tema de la Historia quedó prácticamente desterrado del cine nacional y, las pocas veces que se aborda, es desde una perspectiva poco afortunada. En el teatro difícilmente creo que desaparezcan los temas históricos. Shakespeare acudía a ellos porque son un abrevadero de situaciones, de personajes, una fuente natural. *1822 el año que fuimos imperio* es una obra más política que histórica. Por eso se conecta con el público, esa temática une la Historia con la actualidad.

*Entonces tiene que ver con la situación del país...*

Es la situación del país, es la transición, es el Congreso. La obra se fue construyendo en los noventa pero,

## Una combinación que interese tanto a públicos académicos como al público en general es algo que el teatro universitario debe conservar...

en 1992 yo no veía un equivalente en el Congreso. A nosotros nos tocó crecer con uno que era una especie de club de amigos del presidente.

Uno tiende a pensar que el sistema político del siglo XXI es más civilizado que el del siglo XIX y no en todos los aspectos es así. Existía una vida política más intensa. A veces tan intensa que derivaba en la guerra. Pero hubo momentos donde había una discusión política de mucho más altura y con una libertad de expresión mayor. Ahora nos llama la atención que el Congreso pelee y que sucedan cosas pintorescas, pero creo que lo sorprendente son los sesenta años en que no fue así. Los debates entre los liberales y los conservadores del siglo XIX son muy interesantes porque refieren a una cultura política que en algún momento se perdió.

*Quizás el único punto en contra, según ciertos críticos, es la tendencia a lo caricaturesco marcado en los personajes de Guadalupe Victoria y Fray Servando.*

El caso de Guadalupe Victoria es interesante. Jorge Ibarguengoitia abre su obra *El atentado* con un epígrafe suyo que dice “ésta es una ficción, cualquier parecido con la realidad es una vergüenza nacional”. *El atentado* es una caricatura del asesinato de Obregón. Si recurras a las fuentes y revisas cómo fue verdaderamente el atentado a Obregón resulta que la obra de Ibarguengoitia es costumbrista y firmemente histórica en su mayor parte. Los rasgos en apariencia más exagerados por la obra son los más rigurosamente históricos. Así es nuestra Historia, es caricaturesca.

Me enamoré del personaje de Guadalupe Victoria por la locura de su historia. Se fue a refugiar en una cueva alrededor de dos años con tal de no rendirse ante los españoles. Y él mismo toda su vida estuvo recordándole a la nación, a sus adversarios y a sus partidarios, lo que hizo por la soberanía nacional. Es una caricatura de lucha. Por otra parte fue uno de los consumidores de la Independencia y de los que forjaron el México independiente y republicano. El contraste de alguien que efectivamente llevó a cabo una lucha pero con ciertos excesos de fanatismo, a ratos incluso tan exagerados que pueden parecer una caricatura, eso es lo que me atrae del personaje. De alguna manera, y ahí está mi intervención en él, si hay una caricaturiza-

ción no es de Guadalupe Victoria sino de un rasgo de la izquierda.

Me interesó hablar de la izquierda porque le cuesta tanto trabajo transigir con la realidad, prefiere aferrarse a un ideal y encerrarse en su cueva. ¿Qué sucede? Ahí abre el personaje que me parece más interesante, más contradictorio, finalmente más lúcido. Fray Servando es aquél que tiene una serie de principios por los que está luchando. Cuando se enfrenta a la realidad adapta su lucha a esa realidad. Es cierto, a veces se contradice. Se puede decir que desde una perspectiva maniquea está traicionando su causa pero que, desde una perspectiva política, está llevando a cabo su lucha.

No hay un personaje lejanamente similar en la historia política e intelectual de México. En efecto es un intelectual, miembro de la iglesia, prócer de la Independencia, diputado constituyente y coautor de la primera constitución del país, además de escritor, que en buena parte constituye la base ideológica necesaria



Héctor Ortega en 1822 el año que fuimos imperio



Emilio Guerrero, Héctor Ortega y Juan Sahagún en 1822 el año que fuimos imperio

© José Jorge Canseán

© José Jorge Canseán



Sergio López y Emilio Guerrero en *1822 el año que fuimos imperio*



Héctor Ortega, Diego Jáuregui y Emilio Guerrero en *1822 el año que fuimos imperio*

cuando se consuma la Independencia. Usa la ironía y el sarcasmo como armas intelectuales y políticas. Pienso que la solemnidad termina apoderándose de nuestros políticos e intelectuales.

Me encanta el personaje, se burla de todo y, en ese sentido, muchas de las ironías que encontré en los textos de Fray Servando me hacen reír porque son vicios que siguen vigentes. Me parece una figura inaudita. Hoy en día no veo a nadie que tenga esa capacidad intelectual y que pueda ironizar sobre cualquiera de sus adversarios políticos como lo hacía este hombre. Durante su vida defiende términos a veces muy opuestos por lo que rompe con la idea de prócer de una sola pieza como Victoria que dice: “yo defiende esto aunque nadie me siga, aunque me quede en la cueva”.

Fray Servando representa otra posibilidad que se ha dejado de lado en la historia mexicana y es que, den-

tro de su apacible locura, tiene momentos de lucidez. Además de ser más teatral y divertido, es un personaje que se escapa de prisión, se disfraza, se burla del gobernante en turno. Finalmente, como dijo Brecht, la misión del teatro es divertir.

*¿Tienes un nuevo proyecto, una nueva obra?*

Estoy preparando el montaje de una obra que escribí sobre otro momento clave de la historia de México: la Decena Trágica. Se llama *Lascurain o la brevedad del poder*. Pedro Lascurain fue presidente de México cuarenta y cinco minutos. Después renunció tras nombrar ministro a Huerta, de este modo Huerta subió al poder con una especie de legitimidad mínima o, por lo menos, legalidad más que legitimidad. Es una obra histórica hasta cierto punto, pero en realidad es una obra política. En esos cuarenta y cinco minutos me interesa ver el arco de transformación del gobernante en un sexenio. Un poco la premisa es hablar del presidencialismo del siglo xx. México sigue siendo un país presidencialista. Si el presidente se despierta con catarro o se siente culpable por vivir en pecado con su esposa, todo el país sufre las consecuencias de eso.

La estoy dirigiendo porque creo que el teatro es un territorio donde no funcionan las especializaciones dogmáticas. Lo maravilloso del teatro es ser un territorio todavía artesanal, donde a veces a uno le toca escribir o dirigir. Me tocó hasta actuar en un par de funciones de *1822 el año que fuimos imperio*. Padecer en carne propia las cosas que uno escribe. En algún momento un actor no podía dar tres funciones, el director me propuso actuar y se lo agradezco, pues la perspectiva del texto en el escenario me sirve para los que vienen. Es entender lo que pasa con lo que uno escribe. Además, no es la primera vez que dirijo. Estudié cine.

*¿Cómo fue el salto del cine al teatro?*

Son reveses e intereses que confluyen. En realidad el salto fue del teatro al cine. Empecé escribiendo y haciendo teatro. Después me metí a estudiar cine porque también me interesaba. Son lenguajes que finalmente tienen muchos puntos en común. Por eso hay tanta

Me enamoré del personaje de Guadalupe Victoria por la locura de su historia. Se fue a refugiar en una cueva alrededor de dos años con tal de no rendirse ante los españoles.

gente que se dedica a las dos cosas. En ambos géneros se escribe para que un actor lo represente.

Me parece que cine y teatro son dos caras de una misma moneda. El cine que me interesa hacer se acerca mucho al teatro. En México hay mucha gente que deriva una disciplina de la otra: Claudio Valdez Kuri, Francisco Franco, también egresado del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Toño Serrano, etcétera.

*¿Cuál es tu proceso de escritura, podemos hablar de un método?*

Uno se va haciendo de mañas. Por mi formación como guionista de cine, me volví metódico en la escritura. No creo que esté haciendo bien o mal, es algo que así me pasó y funciona. Aunque va cambiando. Antes escribía directamente un tratamiento y luego otro y luego otro. Ahora escribo una escaleta, la voy modificando y enriqueciendo al desarrollar las escenas, poniendo apuntes de diálogo, revisando la estructura hasta que llega un momento en el cual ya paso a la escritura del texto. Es algo que pide el mismo proceso, hasta cierto

punto necesario, y no tan creativo como la otra parte porque ya está desarrollado. Lo que hay que hacer es aterrizarlo en cosas concretas: el diálogo exactamente como se va a decir, la acción, el detalle. Y después, la rescritura. Rescribo mucho y lo hago porque es mi carácter, pero también porque me parece que si de algo peca de pronto la dramaturgia mexicana es de falta de rigor. Hay momentos o propuestas que hay que soltar como van, así, de pronto. Pero no todo el teatro.

El escenario debe ser el final de un proceso y el inicio de otro. Sí creo que es necesario llegar con un texto sólido. Una especie de versión final aunque sé que esa no es la final porque cuando se hace el montaje vienen los cambios propios de éste. Es la parte interesante, en *1822 el año que fuimos imperio* ocurrió en un diálogo con Antonio Castro y los actores. Todavía hice el último apretón. Es necesario para que se enriquezca algo que de por sí debe funcionar en el papel. El tiempo de montaje es muy breve, tres meses, ocho cuando mucho, y a veces el tiempo no da para recuperar lo que correspondió a otro proceso. Es mi forma de trabajar y uno debe encontrar la que se adecue a su ritmo.



# La partitura del cuerpo

Ricardo García Arteaga y Rubén Ortiz

GOMER: CARACOL EXPLORATORIO

Se fundó a finales del 2000 para abrir un espacio de investigación de las teatralidades del cuerpo. Su objetivo ha sido la consolidación de un método personal para cada uno de sus integrantes, un método que constantemente ponga en cuestionamiento los lugares comunes del trabajo teatral, y así potenciar capacidades y caminos imaginativos en cada ocasión. De esta manera, el laboratorio atrae y experimenta con los descubrimientos acerca del cuerpo del actor, realizados por las vanguardias teatrales del siglo XX, así como con antiguas concepciones y técnicas del cuerpo. Todo esto confrontado día a día, con las realidades y contingencias de los inicios del siglo XXI mexicano. Los integrantes de

*Gomer* han sido actores, bailarines, directores, investigadores teatrales y personas sin formación artística. A la fecha, *Gomer* ha incorporado a su investigación cuatro proyectos teatrales y demostraciones del trabajo del taller cada año. En noviembre de 2000, presentó *Ondina, al agua sirena* con la actriz alemana Claudia Mader. En 2002, Rubén Ortiz llevó la investigación a *Conato de amor* de Gerardo Mancebo del Castillo, con actores ajenos al laboratorio. En 2003 la investigación de Gerardo Trejoluna dio por resultado *Autoconfesión*; Ricardo García, Norma Gris y Alicia Martín, miembros del laboratorio, participaron en *La escala humana*, de los argentinos Dautle, Spregelburd y Tantanian; y en la ciudad de Viena se estrenó *La visita*, en coproducción con la compañía vienesa *Carpa Theater*.