

# Rapsodia, bohemios

## O de cómo el drama no está solo

**Edgar Chías**

ASSAIG PUBLICAT A L'ANTOLOGIA LECCIONES DE LOS ALUMNOS: ENSAYOS SOBRE DRAMATURGIA Y DRAMATURGOS, MÉXIC: ANÓNIMO DRAMA EDICIONES, 2006

Rapsodiar - Acción del rapsoda, de mal acomodar.

Rapsodiar - Término antiguo. Mal acomodar, mal arreglar.

Rapsoda - Término de la antigüedad griega. Nombre dado a aquellos que iban de ciudad en ciudad cantando poesías, sobre todo fragmentos sueltos de la *Iliada* y la *Odisea*.

Rapsódico - Formado de jirones, de fragmentos.

Rapsodia - 1. Suite de fragmentos épicos recitado por rapsodas. 2. Pieza instrumental de composición muy libre.

*Dic. Petit Robert*

Para comenzar, una provocación, pero no en falso. Supongo que me ampara la experiencia escénica más reciente —tanto la nacional como la de allende nuestras fronteras. Y lanzo: El teatro —al menos el de hoy, tal es mi sentir— no necesita más del drama como sostén estructural único y legitimador para ser. Sí necesita, sin embargo, de la literatura. Hablo del presente, de lo inmediato, por dos razones. La primera: de hacer un recuento que intentara abarcar mucho más, se impondría una extensa investigación que superaría los límites de esta encomienda. La segunda: porque es obvio que la alternativa al drama siempre existió, prefiero sólo referirme a lo que me ha tocado ver y no rastrear los orígenes a fondo.

Aquí hago un aviso. Toda elección supone un recorte, una reducción o una miopía voluntaria en desmedro de aquello que, por necesidad u obstinación, no es posible abordar. Pensemos luego en la historia y suframos. Así se escribe también, pero es asunto de gente más informada establecer y desarrollar el debate sobre la justicia de la mirada histórica y sus omisiones, verdades a medias, manipulaciones y maquilladas versiones. En todo caso, disculpas por delante, anticipo que no es de ninguna manera mi intención sumar enunciados a las tablas de la ley. Hablo desde la experiencia personal, una experiencia discutible y escueta, como casi cualquiera.

Así, se impone aún, antes de continuar sobre firme en cuanto a la provocación lanzada, un deslinde: voy a referirme casi exclusivamente a la producción de textualidad para la escena. Todas aquellas experiencias que arriban al hecho teatral sin partir de la preexistencia de un texto están, en este caso, casi totalmente fuera de la discusión (por escasas o inexistentes),

pero no se desmarcan del todo de mi afirmación inicial. En nuestro país, aún las más pretendidamente radicales búsquedas o alternativas para construir un discurso escénico pasan, por fortuna o desgracia, bajo las amplias aguas e influjo de los referentes literarios duros, a pesar de que sólo se haga para desbaratarlos pensando cándidamente que con ello se es más inteligente que el autor anterior. He aquí, pues, que la médula de los desencuentros, el problema de las fricciones en este rubro se reduce a las arrebatingas por la supremacía autoral. No abundemos, entonces, en la necedad de saber quién es más o mejor autor que quién. Pero consintamos en que las propuestas espectaculares más audaces y anómalas, de *In memoriam*<sup>1</sup> a *La conspiración de la cucaña*,<sup>2</sup> de *Yourcenar o cada quién su Marguerite*<sup>3</sup> a *James Joyce: Carta al artista adolescente*,<sup>4</sup> de *Hans Quehans a De monstruos y prodigios*,<sup>5</sup> pasando por *El veneno que duerme*,<sup>6</sup> *El vuelo sobre el océano*,<sup>7</sup> *Autoconfesión*,<sup>8</sup> *Máquina Hamlet*<sup>9</sup> o (y hasta) *Réquiem para Alonso Quijano*,<sup>10</sup> estas tentativas diversas —por enunciar algunas— se han servido de aguas literarias, y no necesariamente de las que, según los doctos y los puristas, mejor les convenían (y entendamos por aquellas las de la literatura dramática).

El cuento, la novela, la ensayística y la poesía, incluso modalidades textuales menos prestigiosas como la conferencia, han servido para que nuestros artistas escénicos de avanzada abren y se lancen a desestructurar, cuando no a simplemente ofrecer una versión o una —aún más inofensiva— adaptación de un texto. Incluso, nada más, usar al texto como pretexto o inspiración para la confección de otra cosa.

Urge este deslinde porque lo escénico, en su condición de arte efímero, difícilmente nos deja algo más allá que registros críticos variopintos y la deformada muñeca fea que es el recuerdo —por brillante pudiera resultar. El vídeo no se ha consolidado todavía como la herramienta eficaz de retener en la memoria algo más que un puñado transcrito de imágenes grandilocuentes y sobre todo de palabras. Ironía de ironías. Lo que queda son opiniones (algunas ciertamente de payaso) y arengas en defensa del gusto: oralidad pura. Es la palabra contra la palabra, ironía otra vez.

Los restos de la grandeza de la puesta en escena, al menos los objetivos, los duros, esos visionarios y trascendentes, los que revolucionaron el teatro del siglo pasado y hacen sentir hasta hoy —todavía con cierto poderío— su eco y su presencia, radican en el pensamiento que acompaña y acompañó el estar siendo de la escena, son la teoría. Y son, al cabo, materia especular, abierta a la interpretación.

Esto es definitivamente distinto a lo que sucede con la literatura escrita para el teatro. La diferencia sustantiva consiste en que todo texto que busca ser teatro encripta, de manera tácita o explícita, todo un sistema de representación que afecta incluso los modos de producción y la actoralidad, amén de adscribirse a los modos de ficcionar de su época. Las matrices de representación<sup>11</sup> están ahí, al alcance casi de cualquiera, listas para ser mordidas y juzgadas, o para realizar los levantamientos —de todo tipo— que sean necesarios para desentrañar sus secretos intestinos. Carne, al final, si bien pasada, mucho más sabrosa o consistente que la imaginación pura, pero inasible.

Y dije que estaban las experiencias escénicas casi al margen de lo que interesa en estas páginas, porque me veo obligado a citar dos intentos que se afirman, en mi opinión de joven observador, como experiencias consistentes, poderosas y sintomáticas de una influencia

(aceptada o no, conciente o no, real, ficticia o inexistente) apenas un poco anterior, misma que retomaré más adelante para tratar de apuntar su impacto.

Me refiero, en primera instancia, a la experiencia que emprendió en el desaparecido El Foro (2001), y luego en el teatro El Galeón (2002), Rodolfo Obregón con su excepcional *Mil noches y una noche*<sup>12</sup> en su búsqueda pedagógica por ensanchar las capacidades de sus alumnos en pos de lo que llamó (inspirado por Peter Brook) el actor-narrador.<sup>13</sup>

Esta sencilla premisa, el actor-narrador, trastoca y desafía un complejo sistema de producción en todos sus niveles, desde el profundamente estético hasta el groseramente material (de la realización del atrezzo y las pelucas). Lo trastoca y lo desafía simplemente porque desborda o rompe los viejos límites para la ficción y replantea otros sencillos, de interacción directa, inmediata, y no por ello menos profunda. Digamos solamente, que su importancia comienza en el hecho de sugerir otra direccionalidad para la palabra (ya no necesariamente dramática), más reflexionada y compleja que la del aparte o la por ahí llamada «convención abierta». No se trata de un efecto o una licencia, sino de una concepción distinta de la relación entre el espectador y el oficiante, de un ámbito otro entre realidad y ficción, aún por explorar.

Pero no me adelanto, me contengo y dejo estos temas para un poco más adelante. Se impone mencionar el otro caso prometido. *Murmulllos*, basada en la emblemática novela de Juan Rulfo, *Pedro Páramo*. Inteligente ejercicio que fue llevado a escena en el teatro El Galeón en 2003 por Germán Castillo.<sup>14</sup>

En ambos casos, lo que enfrentamos es la adaptación de un texto narrativo que no pretendía la obtención de un referente textual que sobreviviera a la experiencia de puesta en escena.<sup>15</sup> Dichas adaptaciones escénicas o para la escena, pusieron y ponen en crisis —involuntariamente, quizá— todo afán purista que afirme al drama, en su modalidad dialogal, como el único material fértil y válido para ser llevado a escena. Ambas, con sus diferencias, que no son pocas, dan en el clavo de lo que afirma Jean-Pierre Sarrazac en su imprescindible *Porvenir del drama*:

Ni trascendiendo los géneros, ni género él mismo, el drama moderno representa [...] una de las formas más libres y menos concretas de la escritura moderna.<sup>16</sup>

Distingamos que la puesta en escena de Castillo pretende mantenerse en la misma área de ficción que supone de olvido o negación del observador, del lado de la producción de ilusión de mundos posibles, paralelos e inalterables, mientras que la de Obregón señala ya la posibilidad de otra interlocución, una suerte de contaminación diegética en la que los asistentes más que observar escuchan y forman parte del hecho o de la ceremonia, no de la representación, porque en este caso, no se representa nada.

En ambos casos asistimos, no a la dialogación de los pasajes narrativos ni a la fragmentación del relato en busca de prismar la acción del logos en varios hablantes, sino a la desprejuiciada asunción del flujo literario como el vehículo ideal para establecer la comunicación, para producir el hecho y hacer brotar la escena de la presencia y la palabra. Ni siquiera los insistentes fantasmas del conflicto o la progresión asomaron en ambas experiencias. Contra pronóstico, las dos obras funcionaron espléndidamente sin recurrir al canon y nos devolvieron, con su desafiante existencia, más preguntas que afirmaciones en torno a la urgente posibilidad de

diversificación del drama, cosa que, a fin de cuentas, resulta más saludable de lo que pudiera creerse.

Ahora, volvamos los ojos al objetivo real de estas líneas. Las incursiones de Luis Mario Moncada en las adaptaciones y su influencia mediata, si no en los dos creadores antes mencionados, sí en quien suscribe estas desparpajadas opiniones y en un puñado de jóvenes que asumen como suya una tradición inaugurada con bríos por el sonoreense y reforzada por el pensamiento europeo recientemente importado y las novedosas (en apariencia) experiencias de lo que se ha dado en llamar la narración escénica.<sup>17</sup>

En 1994, casi ocho años antes de *Murmulllos* y siete antes de *Las mil noches*, Moncada y su cómplice de múltiples batallas, Martín Acosta, inspirados por el irlandés, pero también (y tal vez sobre todo) por el extraordinario actor (ya finado) Alejandro Reyes, estrenaron *James Joyce. Carta al artista adolescente*. Supongo que ninguno de ellos sabía demasiado bien lo que estaban haciendo. Constituir un hito no es cosa fácil, y en todo caso, sostenerlo lo es mucho menos. La grandeza, la depuración y la confección poética alcanzada con esta excepcional pieza, suma de juventudes y talento, quedó siempre lejos, muy lejos, de las secuelas también de esta dupla (*Las historias que se cuentan los hermanos siameses* y *Hans Quehans: las opiniones de un payaso*), y del más radical experimento de textualidad en Moncada, *El motel de los destinos cruzados* (quizá el menos logrado de todos).

Lo curioso, y no menos excepcional de esta colaboración, es que la confección textual ha sido compartida por Moncada y Acosta en varias ocasiones. Entiendo que sobre todo en el caso de *James Joyce*, son corresponsables a fondo.

Liberando al tándem Moncada-Acosta de las veladas imputaciones de plagio (una nota aparecida en un medio nacional, fechada el sábado 20 de junio de 2002, utiliza esa dura palabra) y superando las estériles discusiones sobre la legitimidad o no de servirse de los trasuntos (y más allá, de quedar muy por debajo del modelo), las adaptaciones o libres versiones del dramaturgo sonoreense y su cómplice guanajuatense son valiosas e imprescindibles por lo que de visionarias y renovadoras, en favor de la dramaturgia nacional, podemos palpar en ellas.

Los intentos abundan, la experiencia lo sabe, y no por abundar necesariamente asestan el golpe con eficacia. Mucho va el cántaro al agua, dicen, pero a Moncada y Acosta les bastó un solo golpe de genialidad (genialidad, insisto, compartida en igual medida con Alejandro Reyes) para permanecer vigentes, aún hoy, en el imaginario teatral de las nuevas generaciones, como los padres de una poética desenfadada que encuentra en lo esencial (el actor y sus recursos: la palabra y la presencia) los elementos de un ejercicio elocuente y poderoso capaz de señalar rumbos y alternativas de producción y gestación de proyectos artísticos (legado tal vez no del todo asumido en ese entonces y ahora casi totalmente olvidado).

Otra de las discusiones que hay que salvar es la de la fidelidad al original (que mucho se le reprochó a Moncada-Acosta en torno a la novela de Böll y que se descuidó gravemente en cuanto a Capote y Tournier). *Las historias que se cuentan los hermanos siameses* está, en mi opinión, mucho más cercana a la aspiración justiciera de modestia frente a los originales. Se trata de una adaptación, y quizá por ello, el vuelo haya sido menos alto. Cronológicamente, es la segunda de las propuestas de esta naturaleza que alcanzan la escena y un sonado reconocimiento para Teatro de Arena.<sup>18</sup> Aquí, la aplicación de la efectiva fórmula visual (los muros, las

maletas, el cuidado minimalismo en busca de una estética, de un lenguaje propios), también de Martín Acosta (como en *James Joyce*), no fue suficiente para alcanzar la resonancia y brío de su primera pieza emblemática.

*Hans Quehans* está más próxima a la idea de la versión libre, es decir, a la libre manipulación y reinención de los pasajes. Incluso, de la reformulación estructural. En cambio, asistimos en esta obra a la traslación a nuestro contexto y a la omisión o sustitución de aquel que da sentido y razón de ser a la ficción de Böll, por lo que Moncada y Acosta fueron dura, y tal vez, sólo tal vez, justamente criticados. Sus detractores los acusan de simplificar y vaciar el texto del alemán a favor de una discusión postelectoral insípida y poco honda. Hay que señalar que, si se ve con cuidado, también el *James Joyce* está un poco despojado de la carga ideológica y del contexto poderosamente social y local (al suprimir el pasaje del padre como parte de la resistencia irlandesa, para mencionar un ejemplo), que es marca indeleble en la literatura del maestro de Beckett. A nadie pareció molestar esta elección en *James Joyce*. Aquí, se impone la apertura de un paréntesis y de una discusión importante que se tratará en otro momento más propicio, pero que vale la pena señalar: la crítica no siempre ve lo que debe ver cuando debe verlo. Pero es natural, así son los tropiezos de la historia. Con *Hans Quehans*, Moncada y Acosta enfrentaban una coyuntura importante: el gobierno del cambio (o un nada espectacular cambio de gobierno nada más). Tal vez, a la luz de este hecho, pisando incluso los fangosos terrenos de la política —cosa nunca bien vista por nuestro gremio—, se sobre expuso a los agitados ánimos de la transición. Hacer la mención y no meter demasiado las manos se les perdonó poco. Menos aún se les perdonó no ser decididamente laicos, por decirlo así, y dedicarse a una llana y aséptica transcripción y traslación de contextos más acorde con las ambiciones académicas de sus verdugos. Lo cierto es que esta puesta, ahora con el dispositivo de Philippe Amand y la actuación del mismo Moncada, fue suficiente para hacer viajar al equipo y refrendar una búsqueda que se abandonó en seguida un poco trunca y que encontró en la reposición del *James Joyce* el más firme (y quizá el único) bastión de lo que fue una de las trayectorias más acompañadas y ejemplares de los últimos diez años.

Abundemos un poco aquí sobre las características de la textualidad y acordemos que *James Joyce* es, con mucho, el más importante trabajo del dúo dinámico en cuanto a este acto visionario de ensanchar las posibilidades del drama moderno mexicano. Tanto, que esta obra posibilitó experiencias más interesantes para ellos, a nivel de procesos, pero no tan influyentes, a nivel de lenguaje y riesgo, para el espectador y la comunidad teatral.

Paradójicamente, después de dar al teatro mexicano uno de los textos más audaces en cuanto a notación y riesgo específico, expresado así en términos de José Ramón Enríquez:

Los más serios antropólogos, y pienso en Roger Bartra y sus análisis de lo mexicano a partir del ajolote y del hombre salvaje como espejo invertido de lo occidental, o los más sugerentes filósofos como Fernando Savater, o lingüistas como Julia Kristeva, que piden a gritos desterrar la heterofobia y asumir el mestizaje cultural, saben que en los márgenes, en la otredad, en lo inclasificable, lo diverso, no sólo se encuentran las claves para entender las culturas, sino que ahí está, tal vez, la única posibilidad de que esas culturas se desarrollen. Trasladando esta idea al teatro mexicano de hoy, tal vez estos textos inclasificables, habitantes de los márgenes, nos ofrezcan claves no sólo para el análisis de la dramaturgia escrita, sino para la interpretación de la escena viva. No pretendo afirmar que estos textos sean «salvajes», «extranjeros» o «aberrantes», pero sí que son excéntricos e, incluso, híbridos desde la perspectiva ortodoxa [...].<sup>19</sup>

Digo, después de dar uno de los textos (adaptación o no, versión o no) más interesantes de los últimos años, en el que se atenta contra la modalidad dominante del drama (la dialogación), que abrió espacios para la hibridación de la escritura alternando espacios narrativos (provistos de un lirismo desbocado, pero medido, delirante, pero claro), Moncada y Acosta regresan sobre sus pasos, describiendo una cerrada curva, a la preeminencia del diálogo como la única calidad expresiva en *Las historias que se cuentan los hermanos siameses*<sup>20</sup> y en *Hans Quehans*.<sup>21</sup> Más aún, se apartan del hallazgo de coralidad, intercambio de narradores y funciones del narrador, y de la intermitencia personaje-narrador para volver al corsé de la sumatoria de características como forma sustantiva, ahora sí, del drama y las leyes de la progresión y su karma conflictivo: el personaje.

Podemos decir, sin temor a equivocarnos, que el trabajo literario del exitoso tándem se ve benéficamente afectado por la formación actoral de Moncada, y se siente (podríamos decir que se respira) que las líneas de *James Joyce* están atravesadas por la *decibilidad*, ese poco estudiado fenómeno señalado por Jorge Dubatti<sup>22</sup> como la afección de la palabra por la relación espacio-tiempo-presencia del actor sobre la escena. Aún conservando las estructuras lingüísticas de Joyce, Moncada-Acosta consiguen orejear espléndidamente y devolvernos una obra fresca, accesible y suficientemente masticada, convertida en oralidad y susceptible de ser retransmitida como efectos de la imaginación dinámica del intérprete, como pensamiento en acción. Una palabra vulnerable y afectada, que modifica al hablante tanto como al escucha al producir imágenes que van de la descripción de «movimientos del espíritu» a la recreación sensorial de un instante, es uno de los más hondos y poderosos hallazgos de nuestro dúo actor-escritor y escritor-director.<sup>23</sup>

Además, y no es poco, James Joyce logra el efecto rapsódico de fragmentación del discurso y de hibridación de la textualidad —opuesto a la textualidad única e inamovible del drama— que años más tarde consigue también Obregón con sus *Mil noches*. Este efecto de contaminación, de promiscuidad literaria es deseable, por higiénico y renovador, en nuestra escritura para la escena. Los ejemplos hablan. En palabras de Sarrazac se lee así:

Con el drama penetramos a un universo fundado sobre un muro y la proximidad: en la atmósfera cerrada del micro cosmos teatral, conglomerado de individualidades fijas en su rol subjetivo, nos desplazamos poco a poco entre iguales y obligados, entre acreedores y deudores, amos y esclavos. Con el teatro épico accedemos a una nueva dimensión del espacio tiempo, la dimensión de lo lejano. Y, claro, por construir simultáneamente estas lejanías, estas «realidades» que se hacen de frente, la realidad se reduce, se condensa, se suprime. El autor de teatro dramático crea un mundo hecho en apariencia de una sola pieza, mientras que el autor de teatro épico ensambla un *patchwork*. La obra dramática es lisa, sin pliegues; la obra épica es fruncida, plegada en todos los sentidos, su efecto dominante es el contraste.<sup>24</sup>

Y es que, como he señalado líneas arriba, la construcción de obras con tipología narrativa o épica,<sup>25</sup> de naturaleza diversa, otra, problematizan seriamente los modos de producción de sentido, el sentido de la pedagogía teatral y cuestionan duramente la función de los discursos de ficción en la actualidad (¿producir ilusiones cómodas e inalterables o responder al ensanchamiento y modificación de ese concepto vibrátil que es la realidad, reformulándola?). Esta dramaturgia apunta a lo que, en 2001, Rafael Spregelburd afirma como la crisis de todos los sistemas de representación:

La crisis de la representación como medio de conocimiento de verdad. Esta crisis es, a mi entender, fruto del fracaso de nuestras democracias barretas y corruptas. La democracia supone que el pueblo gobierna para asimismo, a través de sus *representantes*. Pues el pacto *representativo* se ha roto. Toda *representación* entraña —a los ojos de los argentinos— una tácita vinculación con el Mal. No tenemos confianza en la *representación* y sus mecanismos, demandamos cada vez más *ver la cosa en sí misma*, la *presentación de la cosa*, y no su *mediatización vergonzosamente deformante, estilizada o simbólica*.<sup>26</sup>

Moncada y Acosta apuestan (junto con Obregón) por el desafío al monopolio del drama y la manera única de facturar guiones o diálogos que se erige, junto con una dudosa prospectiva (rancia y cada vez más insostenible), como la emperatriz incuestionable de la escena mexicana contemporánea. Asisten, pues (y quizá la fundan involuntariamente), a la modernidad en la modernidad de nuestra escritura para el teatro.<sup>27</sup>

Éste es, a mi juicio, antes o después de la distinta fortuna que conocieron las subsecuentes experiencias dramáticas de la dupla Moncada-Acosta, su verdadera y más grande aportación: abrieron brecha y ampliaron la perspectiva de las nuevas generaciones de escritores; inauguraron una etapa de invención desprejuiciada e impulsaron a plumas aptas para la invención de nuevas textualidades menos dependientes de referentes literarios preexistentes, con aliento propio. Anunciaron, pues, nuestra disposición a aceptar una tarea enormísima, pero irrenunciable, también (y tan bien) expresada en palabras de Sarrazac:

Liberada de la tutela de un tema unificante, la obra dramática se muestra como un entramado de temas. A la manera de una novela: ¿La inspiración primordial de las escrituras dramáticas contemporáneas no es precisamente la de obtener la misma latitud en la invención formal que la novela, género libre por excelencia?<sup>28</sup>

Su literatura, dramática o de la naturaleza que sea, en este caso ya dijimos «aberrante» (al menos la de su *James Joyce*) les alcanza para estar a la altura de experiencias internacionales tan fascinantes y definitivas como la de Denise Stoklos con *Vozes dissonantes* (2003), la de Adel Hakim con su *Exécuteur 14* (2004), o la de Peter Brook con su *Ta main dans la mienne* (2004), por hablar, sólo y apenas, de lo que me ha tocado ver y conocer.

#### NOTES

1. Aquí me sirvo de la brillante antología que realizó para *El Milagro* (México, 1996), José Ramón Enríquez, *Teatro para la escena*. La mayoría de los textos referidos en el listado que no empatan con mi rango de edad, fueron consultados de dicha selección. *In Memoriam* es original de Héctor Mendoza, dirigida por él mismo a partir de poemas de Manuel Acuña.
2. *La conspiración de la cucaña* es un homenaje a Alfonso Reyes, escrito por José Luis Martínez, Alfonso de María y Campos y Luis de Tavira, dirección de éste último. [Nota de l'editor.]
3. *Yourcenar o cada quién su Marguerite* adaptación y puesta en escena de Jesusa Rodríguez. [Nota de l'editor.]

4. *Carta al artista adolescente y Hans Quehans, las opiniones de un payaso* son materiales de adaptación sobre *Retrato del artista adolescente de Joyce* y *Las opiniones de un payaso* de H. Böll, ambas realizadas por Luis Mario Moncada y Martín Acosta, bajo la dirección de éste último. [Nota de l'editor.]
5. *De monstruos y prodigios* de Jorge Kuri, dirección de Claudio Valdés Kuri. [Nota de l'editor.]
6. *El veneno que duerme* es una versión libérrima de *La vida es sueño*. Este Calderón aberrante fue realizado desde la adaptación hasta la puesta en escena por Ricardo Díaz. [Nota de l'editor.]
7. *El vuelo sobre el océano* a partir de *Terror y miseria del tercer Reich* de Brecht, factura del mismo Ricardo Díaz. [Nota de l'editor.]
8. *Autoconfesión* de Peter Handke, dirección de Gerardo Trejoluna y Rubén Ortiz. [Nota de l'editor.]
9. *Máquina Hamlet* de H. Müller, dirección de Alberto Villarreal. [Nota de l'editor.]
10. *Réquiem para Alonso Quijano*, basada en la obra de Cervantes, adaptación y puesta en escena de Alberto Villarreal. [Nota de l'editor.]
11. *Las mil noches y una noche* es un trabajo sobre la versión de Richard F. Burtón, adaptada y puesta en escena por Rodolfo Obregón. [Nota de l'editor.]
12. Jorge Dubatti en el prólogo a su antología *Nuevo teatro argentino* (Atuel, Buenos Aires 2004), considera estas matrices de representación o constitutivas de la teatralidad «como resultado de la imbricación de tres acontecimientos: el convivial, el lingüístico-poético y el espectral». p. 6
13. Experiencia que llevó a los extremos en su más reciente experiencia, también en *El Foro: Un alma simple* (2005), de Gustavo Flaubert, porque trató con «pura narración pero con el narrador disuelto en el grupo, intento de separar la representación del cuerpo anecdótico del relato».
14. Las indagaciones de Castillo le han llevado, también recientemente, a servirse de textualidades más radicales que no parten ya del referente literario previo porque surgen de la asunción de la apertura formal en las textualidades para la escena y la ruptura con el canon. En *Estaba yo en casa y esperaba que lloviera* (2004), texto del francés Jean-Luc Lagarce, Castillo enfrenta un alto riesgo al depositar en los actores y no en el dispositivo visual el peso de su apuesta, y al confiar en una discursividad profusa y abiertamente narrativa, propia de las tendencias de los últimos veinte años en el teatro francés y ahora también de algunos otros países de Europa. Más tarde, retoma *El Quijote* (2005), de Bulgakov, más próximo a la versión que él mismo realizó de Rulfo, más cercana al referente preexistente.
15. Que yo sepa, ninguno de los textos se ha publicado.
16. La traducción de *L'avenir du drame*, de Jean-Pierre Sarrazac, es mía y continúa inédita.
17. En México, hemos asistido a algunos afortunados montajes de este tipo de textualidad (*El canto del dime-dime*, *Noche árabe*, *Estaba yo en casa y esperaba que lloviera*, *La secreta vida de Ofelia*, etc.), amén de los que ya se han producido en tierra nopalera.
18. Compañía fundada por Martín Acosta y Luis Mario Moncada, con la que el dúo de marras realizó toda una saga de puestas en escena.
19. *Teatro para la escena*, Op. Cit.
20. Narrativa lineal salpicada de monólogos, pero que retoma la interacción directa entre los oficientes para no desmarcarse del ámbito ficcional secular salvo en los momentos en que los personajes se cuentan lo que se cuentan, atendiendo indirectamente al espectador. La notación también se ciñe al canon.
21. Que aunque retoma la confrontación directa con el público volviéndolo el interlocutor directo, fragmenta el flujo discursivo en voces que descargan a Schnier o Quehans en virtud de una rítmica dudosa. Al final, el diálogo es de nuevo el vehículo y el transmisor principal.
22. Notas al curso Micro poéticas que el investigador argentino dictó en la ciudad de Queréta-

ro en el arco de la Segunda Muestra Nacional de la Joven Dramaturgia 2003.

23. Estas modalidades híbridas en el creador, formas, por cierto, más deseables por integrales, tampoco son ni bien vistas ni del todo aceptadas, menos aún asumidas, por nuestro gremio en estas tierras de reaccionarios y conservadores.

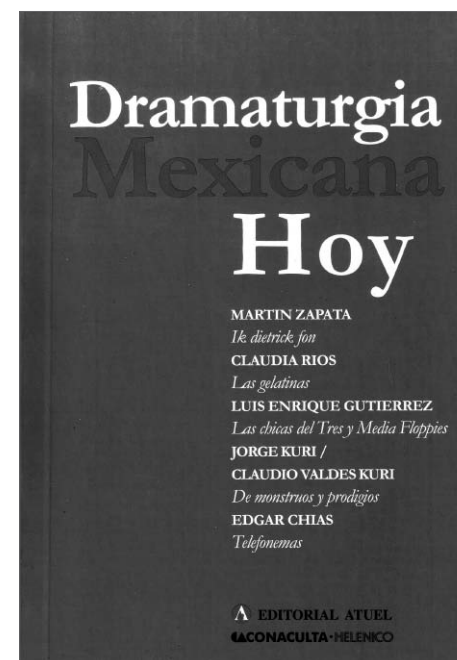
24. *L'avenir du drame*. Op. cit.

25. Pero aclaremos que la epicidad del texto teatral es una sola posibilidad entre muchas más. No caigamos en falso en la mala idea de que es una opción contra la otra porque volveríamos a pensar en términos de planura y superficie un fenómeno mucho más complejo.

26. Consúltese *El drama ausente*, Anónimo Drama - Centro Cultural Helénico, México, 2005.

27. Véase la versión íntegra del prólogo de José Ramón Enríquez que cito líneas arriba.

28. *Teatro para la escena*. Op. Cit.



■ Portada del llibre *Dramaturgia Mexicana Hoy*, edició a cura de Jorge Dubatti i Luis Mario Moncada. Buenos Aires: Atuel; Mèxic: Conaculta - Centro Cultural Helénico, 2005.



■ *Crack, o de las cosas sin nombre*, d'Edgar Chías. Direcció: Martín Acosta. Companyia: Coordinación Nacional de Teatro. Teatro El Granero (Mèxic), octubre del 2006; Teatro Ramón López Velarde (Zacatecas), 21 de novembre de 2007. (Roberto Blenda)