

# Fin de siglo en el teatro mexicano

Rodolfo Obregón<sup>1</sup>

## I

1998: Las polémicas celebraciones del centenario Bertolt Brecht, una vez destapada la cloaca de sus relaciones con el Estado totalitario, enmarcan justamente el debate en torno de las relaciones del teatro y la sociedad en la cual —y para la cual— se produce.

Si esta discusión se extiende en el mundo al necesario reajuste del teatro frente a los cambios políticos y sociales (la revista belga *Alternatives Théâtrales* dedicará un espléndido número al análisis de los cambios sufridos por el teatro en los países del extinto bloque socialista a diez años de la caída del Muro, bajo el sugerente título “El Este desorientado”), en el caso de México adquiere tintes premonitorios: la inmovilidad de la escena no refleja —o acaso sí— la inminente caída del régimen unipartista más longevo que haya conocido el planeta.

## II

Julio de 2000: en el fastuoso escenario del Centro Nacional de las Artes de la ciudad de México —última dádiva del presidencialismo autoritario—, el obispo y el presidente en turno se estrechan la mano bajo la mesa resolviendo el conflicto que entre 1926 y 1929 derramó la sangre de campesinos cristeros, soldados federales y del caudillo triunfador de la Revolución Mexicana y primer manipulador de la máxima consigna de su credo: “sufragio efectivo, no reelección”.

Afuera, en las calles recuperadas por la insatisfacción general, aún se celebra el derrocamiento del régimen que, alternando sexenalmente la presidencia absoluta, gobernó por setenta años al país.

Mientras los personajes de *El atentado*, la feroz farsa de Jorge Ibarguengoitia que adquirió una nueva lectura a raíz del asesinato en 1994 del candidato oficial a la presidencia, acuerdan “en lo oscuroito” (según el decir popular), en plena Basílica de Guadalupe el candidato opositor, ahora Presidente electo, agradece de rodillas a la virgen con las cámaras de televisión como testigos.

Como había sucedido un año antes con la puesta en escena de Luis de Tavira de *Felipe Ángeles*, de Elena Garro, las contradicciones entre la historia reciente de México y su teatro se hacen aún más evidentes al escenificar una pieza claramente desmitificadora del discurso de la revolución institucionalizada con una estética que, como cita directa o en su grandilocuencia gestual, reivindica la retórica del muralismo: el movimiento artístico encumbrado por unas instituciones cuyo objetivo primordial fue, durante décadas, la legitimación de un régimen “nacionalista y revolucionario”.

Vista en los días posteriores al 2 de julio, la puesta en escena de David Olguín con la Compañía Nacional de Teatro, que — oh, azares del destino!— forma parte de un ciclo dedicado a revisar el teatro que aborda el tema de la Revolución Mexicana, el espectador impregnado aún por el entusiasmo del cambio democrático tiende a pensar: “hoy día, la única justificación para esta estética sería derribarla”.

### III

En ese interregno, un ejemplo más de las complejas relaciones entre el arte y las formas de organización social en que se produce, se lleva a cabo el teatro mexicano del siglo que comienza. A lo que habría que sumar su condición transitoria en términos estrictamente estéticos (si tal cosa es posible); el limbo en que aguarda una urgente renovación.

### IV

1983: La cima del teatro mexicano implica forzosamente el principio del fin. El apogeo y caída del Teatro Universitario, un teatro profesional auspiciado en las dos décadas anteriores por la Universidad Nacional Autónoma de México —en ese entonces un bastión de conocimiento e independencia política e intelectual—, muestra uno de los rasgos idiosincrásicos de la escena mexicana: su dependencia de las políticas públicas, su indefensión frente al abandono institucional.

En pleno estallido de la crisis económica (inflación del 500% en el periodo presidencial recién concluido), los hacedores del teatro mexicano se hablan de tú con el gran teatro del mundo. La fama mundial de los invitados al Festival Internacional Cervantino (Tadeusz Kantor, la Schaubühne de Berlín, Macunaima, el georgiano Teatro Rustaveli) no opaca, en lo absoluto, a los deslumbrantes espectáculos producidos en años recientes en el país: *Las armas blancas* (1982) de Víctor Hugo Rascón Banda puesta en escena por Julio Castillo, *Novedad de la patria* (1982), espectáculo de Luis de Tavira a partir de la poesía de Ramón López Velarde, *Don Giovanni* (1983) de Mozart y Da Ponte reatralizado por Jesusa Rodríguez y, ante todo, *De la vida de las marionetas* (1983) de Ludwik Margules a partir del guión cinematográfico de Ingmar Bergman. Todos ellos muestran, en simultaneidad con la escena europea y norteamericana, la plenitud de los múltiples lenguajes que conforman el hecho escénico.

Cierto, la parte más débil de *Las armas blancas* es su dramaturgia (la única originalmente mexicana). Pero esta característica tampoco escapa al acontecer del teatro en el mundo. El apogeo del Teatro Universitario lo es asimismo de la figura del director de escena, la culminación de un largo proceso emancipatorio de las jerarquías creativas decimonónicas que comienzan y terminan con el autor. El caso de *Novedad de la patria* es más bien el de

aquellos directores que —diría Franco Quadri— van “de la realización al texto y no del texto a la realización”; y los otros dos ejemplos sacan provecho de la libertad otorgada por el autor muerto o las estructuras operística y cinematográfica.

En ese sentido, el teatro posterior a *Poesía en Voz Alta* (1956), realizado fundamentalmente en los espacios universitarios, significa el advenimiento de la reforma meyerholdiana sobre los escenarios mexicanos: el derecho de autoría del espectáculo, el ejercicio de la inteligencia crítica, la radicalidad vanguardista, el afán provocador, la alta estilización y su consustancial preeminencia del discurso plástico; la apertura de la narración escénica más allá de la ilustrativa persecución de la anécdota; la recurrencia a códigos populares y a una estructura espectacular que alterna música, representación y elementos coreográficos; el ludismo y las teatralidades enfáticas.

### V

1989: Julio Castillo ha muerto y el Teatro del Bosque del Instituto Nacional de Bellas Artes, la fortaleza de una estética oficial caracterizada por el realismo o el costumbrismo propuestos por la dramaturgia nacionalista y la reconstrucción arqueologizante en el caso de la puesta en escena de los clásicos (“morgue histórica” la llamaría Ludwik Margules), aquella contra la que se batió los últimos veinte años, lleva ahora su nombre. La diáspora del Teatro Universitario, impulsada por una administración cultural que aunó la crisis moral a la económica, saqueados sus cuadros actorales por la televisión (su antítesis ética y estética), intenta recomponerse en los nuevos territorios que su prestigio artístico le ofrece libres de resistencia.

Los directores universitarios y sus conjuntos actorales, sus escenógrafos de cabecera, se han reagrupado en torno de dos proyectos: El Centro de Experimentación Teatral, dirigido por Luis de Tavira, viene a remover las largas telarañas de la Compañía Nacional de Teatro que desde entonces perderá sus perfiles y elenco estable y se convertirá en una instancia de producción según el entender de sus sucesivos directores (convertidos antes en funcionarios públicos). Y el Núcleo de Estudios Teatrales, donde los sobrevivientes de la diáspora continúan la enseñanza y ponen a prueba un modelo de independencia económica que los estrella de frente ante la nueva situación de la política cultural del país.

Del primer proyecto, cuyos antecedentes simbólicos son la puesta en escena de *La verdad sospechosa* (1984) hecha por el patriarca Héctor Mendoza para conmemorar los 50 años del Palacio de Bellas Artes, así como el éxito rotundo de *De la calle* (1987) de Jesús González Dávila escenificada por Julio Castillo en el todavía llamado Teatro del Bosque, se deriva la natural entronización de la estética del Teatro Universitario como la estética oficial del teatro de México. El CET no sobrevive muchos años, pero los universitarios llegaron para quedarse.

Este proceso de encumbramiento, que tampoco es distinto a la natural conversión de los rebeldes del teatro mundial de los años setenta en los paradigmas de los noventa, tiene un importante matiz idiosincrásico: mientras los creadores de otras latitudes (véase los casos de Peter Brook, Arianne Mnouchkine o Eugenio Barba, como ejemplos) afianzan sus modelos teatrales en términos de infraestructura y posibilidades económicas, mantienen una clara independencia de los poderes públicos a la manera de todos los Teatros de Arte del siglo xx. La tradición de subvención estatal en México, en cambio, se basa, desde los tiempos postrevolucionarios, en la peligrosa asimilación de los proyectos artísticos a los proyectos culturales, educativos y políticos del régimen en turno. La autonomía universitaria comienza a echarse de menos.

Por su parte, la efímera existencia el Núcleo de Estudios Teatrales marca la disolución del movimiento original y dará pie a dos proyectos formativos que habrán de sortear la independencia en plena década de los noventa gracias a la tenacidad y las habilidades de sus respectivos fundadores: el Foro/Teatro Contemporáneo de Ludwik Margules y la Casa del Teatro encabezada por el mismo Luis de Tavira.

## VI

En la plenitud de los años ochenta, se resuelve el prolongado divorcio entre las formas de la escritura dramática y el lenguaje de la escena bajo el ejemplo de Julio Castillo, cuya alucinante imaginación aunaba a la plasticidad una clara inserción social. Creador que saltó a la fama con *Cementerio de automóviles* de Fernando Arrabal, Julio Castillo desarrolló en realidad una obra central: la exploración progresiva de los bajos fondos. De la obra de Gorki, que ubicó en un vagón abandonado de los Ferrocarriles Nacionales, el director saltó a diversas piezas de los representantes de la Nueva Dramaturgia donde encontró la desolada visión del México urbano, la violencia de un ámbito

depauperado. En todos los casos (*Las armas blancas* de Víctor Hugo Rascón Banda, *De la calle* de Jesús González Dávila, *Dulces compañías* de Oscar Liera), la poética visual y la estremecedora sensibilidad del director catapultaron las obras muy lejos del histérico tono de denuncia; su amor y conocimiento de ese medio social elevaron a los estereotipados personajes en camino a la redención.

Bajo el ejemplo de la reconciliación emprendida por este director y los autores mencionados, el cambio de actitudes se realiza paulatinamente. Las cercanías de Tavira y Vicente Leñero, de Margules o José Caballero con Juan Tovar, de Germán Castillo y Sergio Magaña, terminan por cambiar el paradigma de colaboraciones. Para el inicio de los años 90, las mancuernas director-escenógrafo han sido sustituidas por las de director-autor. La recurrencia de Héctor Mendoza a escenificar su propia escritura marca la pauta para una serie de autores que dirigen su propia obra o de directores que se responsabilizan del texto final de sus espectáculos (“directurcos” los ha llamado Francisco Beverido).

Por lo demás, la renovación escénica de los años sesenta y setenta dejó abierto el camino para una dramaturgia preocupada no sólo por ser el documento de su época sino en trascenderla por las vías de su teatralidad. Bajo el ejemplo de Elena Garro (surgida, como el movimiento universitario, de Poesía en Voz Alta), algunos autores que alcanzan su madurez en esta época se deslindan de la tradición realista-social propuesta por Usigli y canonizada con la generación de los años 50, para incursionar en el drama poético, las piezas cortas o las estructuras abiertas.

Autores como Hugo Hiriart, Juan Tovar, Óscar Liera, la primera Sabina Berman y, sobre todo, obras singulares (no siempre reconocidas) que desafían la imaginación de los directores y recuperan tanto los valores lúdicos como literarios de un texto para la escena, abren brecha para la generación que irrumpe al finalizar el siglo —las palabras corresponden a Jaime Chabaud, uno de sus integrantes— “subiendo el escritorio al escenario”.

## VII

Entre las nuevas mancuernas autor-director sobresale en la primera mitad de los noventa aquella formada por Luis Mario Moncada y Martín Acosta. Autor y adaptador, Moncada prepara para el director las versiones para la escena de diversos materiales narrativos (*Carta al artista adolescente*, a partir

de Joyce) o escribe, en un ambicioso aunque fallido esfuerzo, la obra (*Superhéroes de la aldea global*) que da cuenta de la multiplicidad que caracteriza nuestra percepción de la vida contemporánea. Las estructuras abiertas de Moncada, que conservan su núcleo narrativo, facilitan la autonomía de la puesta en escena con respecto a los imperativos del drama. La limpia abstracción de las imágenes creadas por Acosta materializa un discurso escénico que corre paralelo o se relaciona tangencialmente con la materia literaria. Una veta que, como signo de la desconianza finisecular en la mimesis, se explorará con importantes éxitos en los próximos años.

Entre las expresiones escénicas que desafían la tradición interpretativa del teatro mexicano, o que ponen definitivamente en duda la noción de representación, están los espectáculos de Teatro Línea de Sombra, que, bajo la guía de Jorge Arturo Vargas, se construyen a partir del lenguaje corporal o de núcleos temáticos (*Galería de moribundos*, catálogo de personajes provenientes del universo de Samuel Beckett). Este teatro, de gran rigor formal, da continuidad a las aisladas expresiones de un teatro de la imagen que se dieron en México a finales de los años setenta y principios de los ochenta, en colindancia con un movimiento que quiso ampliar los límites discursivos de la pantomima.

Especialista en la interpretación de la mejor dramaturgia universal, particularmente en la profundidad emotiva que logra con sus actores, y acucioso desmitificador de la dramaturgia local a la que observa con su severidad centroeuropea, Ludwik Margules (*Jacques y su amo* de Milan Kundera, *Viaje de un largo día hacia la noche* de O'Neill, *Ante varias esfinges* de Jorge Ibarguengoitia, *Señora Klein* de Nicholas Wright), encuentra en el *Cuarteto* (1996) de Heiner Müller un puente de plata para eliminar, luego de una paulatina supresión de elementos espectaculares, todo sentido de representación y concentrarse exclusivamente en el conflicto. En *El camino rojo a Sabaiba* de Óscar Liera, el director encierra a actores y espectadores en un cubo con múltiples puertas y elimina la acción de la obra para regresar el famoso "realismo mágico" a su condición de laberinto mental. Y en *Los justos* (2002), llega al límite del ascetismo pues los personajes interactúan en soledad, parados frente a un muro metálico (los restos del búnker en que se realizaba *Cuarteto*) e iluminados al parejo de la pequeña sala. Si la obra, intervenida con material histórico y literario que elimina todo rastro de romanticismo y retórica revolucionaria, sucede en la mente del actor, sucederá en la mente del espectador.

Al comenzar el siglo XXI, la radicalidad de un septuagenario como Margules hace aún más evidente el rutinario convencionalismo de la mayoría de los jóvenes autores y directores de escena. La excepción entre los segundos la constituyen las propuestas escénicas de Ricardo Díaz, quien desarticula el drama (*El veneno que duerme*, a partir de *La vida es sueño*) para liberar la escena de las ataduras anecdóticas y recomponer los fragmentos (textuales, espaciales, actorales y críticos) en un tejido de planos múltiples que apelan a la inteligencia del espectador. Su rechazo tajante de la mimesis, lo coloca completamente fuera del discurso predominante de la escena mexicana.

Entre los autores más jóvenes de México, aparece también un caso de escritura que renuncia deliberadamente a contener un proyecto de representación, y simultáneamente, intenta recuperar la dimensión literaria de las estructuras narrativas. Las obras de Edgar Chías (*El cielo en la piel*) plantean también una autonomía entre el lenguaje verbal y el lenguaje de la escena.

## VIII

A todo lo largo de los años noventa, estas gollondrinas que aún no hacen verano, conviven con la irrupción de una nueva camada de dramaturgos (Jaime Chabaud, David Olguín, Moncada) que recuperan la dimensión poética de la escena sin detrimento de su teatralidad, y con las obras aisladas (varias puestas de Margules, *La guía de turistas* de B. Strauss hecha por Tavira, *El hacedor de teatro* de T. Bernhardt escenificada por Juan José Gurrola) que sostienen el prestigio de los viejos maestros universitarios.

Sin embargo, la década se caracteriza por el desmoronamiento de las estructuras culturales que corre parejas con aquellas que sostienen la vida política del país. Si con la clausura del Centro de Experimentación Teatral (INBA) desapareció la última iniciativa institucional de una compañía de repertorio, con un elenco estable, y la posibilidad de articular un discurso estético en continuidad, para esas mismas fechas no queda huella de un teatro independiente carcomido por el fin de las ideologías y la ausencia de un público que lo sustente.

En adelante, toda iniciativa teatral implicará comenzar siempre desde cero y obtener cobijo bajo la raída manta del presupuesto gubernamental. Estas nuevas condiciones determinan el cambio del teatro mexicano hacia los formatos pequeños y condenan a los *outsiders* (creadores como Abraham Oceranski o Nicolás Nuñez) hacia un empobrecedor ostracismo.

La demolición de las instituciones, consecuencia del paulatino abandono del proyecto cultural del Estado (aquel que inició al fin de la Revolución y tuvo un auge gracias a su colindancia con el proyecto educativo), el poder del dinero liberado de consideraciones éticas o ideológicas, la mezcla de aguas y aceites entre los dineros públicos y los intereses comerciales que promueven las políticas económicas neoliberales, terminaron por hundir al teatro mexicano en la promiscuidad con la que da la cara al nuevo siglo.

Los edificios teatrales y las instancias de producción sobrevivientes carecen de un rostro distintivo. El destino de los recursos del Estado suele caer en manos “del juicio mediocre de la taquilla”. Los creadores corren de una a otra institución, de una obra a otra, de un elenco a otro, guiados exclusivamente por el instinto de sobrevivencia. Los actores de calidad aportan a la escena las tres horas libres y la mínima energía que les deja una omnívora producción televisiva; sus horizontes artísticos se achatan y sus códigos éticos (incluida la elemental asistencia a los ensayos) se relajan. La coherencia individual, la única posible en tales circunstancias, es un grano que hay que buscar con lupa en el desaseado pajar.

Vistas así las cosas, se explica el porqué los creadores con trayectorias reconocidas han sido tan irregulares durante la década y los nuevos creadores no han logrado marcar claramente su presencia como el tan necesario relevo generacional.

## IX

Reflejo de la vida fuertemente centralizada de México, sin embargo, la primera mitad de los noventa constituye la difusión y afianzamiento del antiguo teatro universitario en los estados de la República, su refundación ética en los desiertos de la vida cultural. La actividad de Óscar Liera en su natal Sinaloa y el impulso que la Universidad Veracruzana dio al teatro profesional desde finales de los años setenta, marcan la pauta a una serie de creadores que, formados en el teatro universitario de la Ciudad de México o de Xalapa, deciden romper el cerco de la megalópolis.

La mezcla de expresiones locales y la renovación del repertorio mexicano y universal a través de puestas en escena realizadas con conciencia del oficio, el establecimiento de grupos con condiciones semiestables, la preocupación de los propios fundadores por capacitar profesionalmente a sus cuadros actorales, el flujo (limitado, desde luego) de recursos económicos que promuevan la descentra-

lización, y, ante todo, el impulso vital de todo acto fundacional, permiten que algunos de los espectáculos más entrañables de la década (*Niño y bandido* de Gabriel Contreras y Jorge Vargas, *Una tal Raimunda* de Delfina Careaga y Fernando Ortiz, *Tomochic* de Joaquín Cossío y Octavio Trías, *El monje* de Juan Tovar y Rodolfo Obregón, *Gucha Chi* de Abraham Oceransky, *Pescar águilas* de Enrique Ballesté y Jesús Coronado, *La llorona* de Marco Petriz, *El lugar del corazón* de Juan Tovar y Ricardo Delgadillo, *Cartas al pie de un árbol* de Ángel Norzagaray) sucedan en ciudades como Monterrey, Morelia, Ciudad Juárez, Querétaro, Xalapa, San Luis Potosí, Tehuantepec, Guadalajara y Mexicali.

El esplendor de este teatro regional, sin embargo, duraría poco; pues la crisis de las instituciones culturales sacudió a los teatreros cuando apenas lograban afianzar las propias estructuras. Para el fin de siglo, muchos de quienes habían emprendido la tarea de picar piedra en sus ciudades natales o de adopción, están de vuelta en la absorbente megalópolis o se consumen frente a la auténtica tarea de Sísifo que significa comenzar una y otra vez desde el mismo punto.

## X

En materia teatral, el fin de siglo se vive en México al igual que en el resto del mundo como el reino de lo ya visto. Al desconsuelo de un mundo al que fue extirpado el derecho a la utopía, corresponde el estancamiento de un arte incapaz de plantearse, como lo hizo a todo lo largo del siglo xx, la ruptura de sus propias convenciones.

La aceptación rutinaria de las formas de producción y los códigos expresivos se manifiesta en una generación de jóvenes con los que el teatro mexicano ha tratado de llenar el vacío generacional, y que, en efecto, han hecho de la complacencia su proyecto estético o han corrido definitivamente, sin pudor alguno, en busca del éxito inmediato. A diferencia del teatro de las décadas anteriores, concebido siempre como espacio de resistencia, las concesiones al humor fácil, la ligereza del repertorio o la superficialidad acrítica en su tratamiento, el cuidado de la imagen y el descuido del actor, la autoimitativa actoralidad de la televisión, la actitud evasiva del juego por el juego, así como la proliferación de géneros mínimos (Stand-up Comedy, Impro, Teatro-Bar), son las características de la que, en otro espacio, he llamado “la generación de la amabilidad”.

La clara retribución que provocan los espectáculos limítrofes entre el arte y el producto comercial, cultivados con éxito durante la última década del siglo pasado por autores y directores como Sabina Berman y Antonio Serrano (y en la actual por Antonio Castro y Flavio González Mello, entre otros), ha abierto el camino y excitado las ambiciones de la generación más joven de la escena mexicana. La calidad de realización y los riesgos creativos controlados, sumados a actores de renombre y textos provocadores de un amplio interés previamente garantizados por las capitales americanas o europeas, ofrecen en manos de creadores como Mario Espinosa, Sandra Félix y la propia Sabina Berman, un leve paliativo al absoluto desinterés de la sociedad mexicana frente a su teatro.

## XI

Esta clara actitud finisecular, compartida mundialmente, se manifiesta también en el predominio de lo visual y la supresión de los discursos críticos sobre la escena. En el caos de identidades en que se desenvuelve la actividad teatral de los primeros años del siglo XXI, las estéticas del teatro mexicano no derivan de poéticas literarias ni de visiones del mundo debidas a los directores, mucho menos de figuras actorales identificadas con un público o un repertorio, sino de un grupo de escenógrafos que reciben constantemente reconocimientos internacionales y que transitan con éxito del teatro a la ópera y de ésta a la danza. Alumnos casi todos de Alejandro Luna, quien concibe definitivamente la escenografía como dirección, Gabriel Pascal, Philippe Amand, Jorge Ballina, Víctor Zapatero, Mónica Raya, así como las figurinistas Tolita y María Figueroa, son los responsables de un discurso plástico sin duda atractivo pero que con frecuencia se impone sobre cualquier concepción literaria, temática o actuarial.

## Último

Julio de 2005: De cara a la desilusión de aquellos que creyeron que el cambio democrático resolvería

instantáneamente los problemas del país, a la pervivencia (con nuevos colores) de las viejas estructuras organizativas de la sociedad mexicana, el *ancien régime* prepara su vuelta al poder como sucedió en algunos países de la Europa Oriental una vez pasado el fervor de la caída de la cortina de hierro. Del mismo modo, el viejo teatro se organiza resucitando una Compañía Nacional de Teatro que busca desesperadamente sus valores fundacionales. El poco imaginativo montaje que Raúl Quintanilla hiciera de *Fotografía en la playa* (2004), de Emilio Carballido, no hizo sino revelar las debilidades de una obra canonizada apresuradamente y que en menos de quince años ha perdido toda relación con el ritmo de los tiempos.

¿En verdad es ésa la dramaturgia fundacional de México? ¿Existe acaso una escritura que capture el habla y el gesto de un país tan amplio como diverso? ¿O existen tan sólo obras aisladas que, amén de sus posibles atractivos, no logran establecer los rasgos identitarios de un teatro? Ante una duda de tal magnitud, el más reciente director de la CNT, José Caballero (el más joven director de la vieja camada universitaria), ha decidido aferrarse al clavo ardiente de Stratford, al valor indiscutible del teatro: Shakespeare, Shakespeare, Shakespeare... El triple estreno de *Rey Lear*, escenificada por el mismo Caballero, *El mercader de Venecia*, llevada a escena por Raúl Zermeno (un director asociado al esplendor del teatro universitario de Xalapa), y *Sueño de una noche de verano*, hecha por José Solé (el antiguo director de la Compañía y máximo representante del viejo proyecto teatral del INBA), ha logrado restablecer al menos temporalmente el *statu quo* ante valores literarios que no se traducen en un hecho vivo, discursos interpretativos sobreimpuestos, grandilocuencia formal, actoralidad llena de convencionalismos. Teatro viejo en actores nuevos.

La escena mexicana se muerde la cola.

Una vez más, el tiempo ha mostrado las dificultades y la lentitud con que se dan los cambios de estructuras y mentalidades, tanto en la vida del país como en su teatro. Una lentitud —en palabras de Georges Banu— “que permite madurar a las subjetividades, respirar a las obras, en pocas palabras, que se lleven a cabo las metamorfosis”.

notas

<sup>1</sup> Director de Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli.