

## DE REBELDÍAS Y LIBERTADES ENTREVISTA CON DANIEL GIMÉNEZ CACHO



Foto: Andrea López

**+Laura Almela y Mariana Giménez en una escena de *Rosete se pronuncia* de Hugo Hiriart, dirigida por Daniel Giménez Cacho.**

**A**ctor y director, es una de las figuras principales del teatro contemporáneo en México. Además de su extensa trayectoria en el cine, ha colaborado como actor en decenas de montajes entre los que figuran *Hamlet* (J. J. Gurrola) *Largo viaje del día hacia la noche* (Ludwik Margules), *Los enemigos* (Lorena Maza) y *Roberto Zucco* (Catherine Marnas). Entre otras, ha dirigido las puestas en escena de *Los perdedores*, *Rosete se pronuncia*, *Persona*, *¿Estás ahí?* y *La piedra de la paciencia*.

### ¿Cómo empezaste a hacer teatro?

Yo estudié física varios años. Y la verdad es que me costaba muchísimo trabajo. Un día me comí unos hongos y entendí con claridad que yo no pertenecía al mundo de los cosenos y el cálculo. En esa época andaba con Tolita Figueroa, que iba a unos talleres con José Luis Ibáñez. Comencé a acompañarla como si me hubieran dicho vamos a jugar fútbol o frontón. Poco a poco, fui involucrándome con el teatro. Entré a la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, tomé un taller con Hugo Hiriart en el Museo Carrillo Gil. Trabajé un año con él y

terminamos presentando una obra muy linda que se llamó *Hécuba, la perra*, una adaptación de la tragedia de Eurípides hecha con títeres. Esa fue mi primera obra. En esa época, conocí a Juan José Gurrola en otro taller. Él fue mi gran maestro, aunque también aprendí viendo teatro. En la práctica, aprendí mucho de Jesusa Rodríguez.

### ¿Estuviste en *Donna Giovanni*?

Entré haciendo iluminación. Estaba viviendo en Italia con Tolita. Jesusa nos invitó a trabajar en la producción de la primera gira. Estaban Ofelia Medina, Victoria Gutiérrez, Regina Orozco, Astrid Hadad, Liliana Felipe. En algún momento, Liliana quiso dejar de actuar y entré a hacer Don Ottavio. Era el único hombre de la compañía, aunque me ponían unas chichis de plástico. La puesta reformulaba el paradigma del seductor haciéndolo completamente femenino. Fue un entrenamiento increíble. Hicimos giras muy exitosas por muchos teatros de Europa y Estados Unidos.

### ¿Y no volviste a trabajar con Jesusa hasta *El concilio del amor*?

Así es. Esa era una puesta muy chistosa. Ella hizo una adaptación muy inteligente, donde sustituía la sífilis por el sida. Hacía una crítica devastadora de la Iglesia.

## **Fue un montaje con mucha incidencia social.**

Serrano Limón nos amenazó de muerte, públicamente. En un momento de la temporada, algunos llegamos a cargar pistola, lo cual era, por supuesto, una idiotez. Otros llevaban fierros ocultos en sus vestuarios. El recuerdo de *Cúcara y Mácara* estaba muy fresco.\*

## **¿Cómo fue que empezaste a dirigir?**

Fue medio casual. Estaba platicando con Vicente Leñero. Él hablaba de una obra que había escrito. Y conforme la platicaba, la empecé a visualizar. Sin pensarlo mucho, le dije que me gustaría dirigirla. Y él me la dio. Fue muy generoso.

## **¿Cómo fue que Laura Almela y tú decidieron prescindir de un director en el proceso de *Trabajando un día particular*?**

No fue algo planeado. Nos quedamos sin director y sin texto. En los ensayos, la vestuarista Cristina Sauza nos decía: “ustedes deberían hacer *Trabajando un día particular*”. Y hasta de broma, como el proyecto no avanzaba, decíamos “pues sí, hagámoslo”. Al fracasar el plan original, rentamos el DVD y de ahí fuimos sacando el libreto. Armamos un texto en cuatro días. El lema era: no hay obstáculos, no hay escenografía, no hay director, no hay nada más que nosotros.

## **Desmontaron todo el aparato de producción y solo quedaron dos intérpretes, un espacio y el público.**

Y una buena historia. Fue una revolución artística para mí.

## **Lo que me parece inusual es que hayan acordado desplazar la figura del director porque no la necesitaban.**

Laura y yo ya habíamos trabajado juntos. Teníamos una larga lista de lo que nos chocaba de los directores, de los montajes. Entonces, nos propusimos hacer lo que quisiéramos. Como actor,

uno acumula muchas frustraciones. De repente piensas en cosas que te gustaría probar y el director no te lo permite. En nuestro proceso nos dimos cuenta de que son poquísimos los directores que nos han dejado algo. Uno o dos.

## **Pero, más allá de la crítica a la figura del director, construyeron una estética muy libre en la que se permitían rompimientos que generaban otros planos de realidad en el escenario.**

Significábamos los espacios dibujando algunas cosas con un gis en la pared. En efecto, nos salíamos de la ficción cuando queríamos. Nos fuimos cuestionando ¿qué es ese momento de actuar? ¿Cuándo estás actuando y cuándo no? ¿Cómo funciona esa frontera? Ese brinquito entre cuándo estás actuando o cuándo algo es un accidente real es muy interesante. Si es real, entonces estoy viendo cómo el actor se dirige hacia la ficción, cómo se sitúa frente a ella. Por esta razón, deliberadamente no nos concentrábamos, que es lo más difícil que he hecho en mi vida.

## **Claro, porque todo tu entrenamiento está pensado al revés.**

Al no tener director, valoramos muchísimo al público. Un director te puede dar la seguridad de que algo está muy bien, le guste o no a la gente. Sentíamos mucho agradecimiento con los que se sentaban a vernos.

## **La figura del director no se colapsó del todo, porque sigues dirigiendo.**

Sí, ahora estoy ensayando un monólogo, *La piedra de la paciencia*, con la actriz Daniela Schmidt. En realidad, el texto proviene de una novela, escrita en primera persona, por Atiq Rahimi, un escritor afgano que vive en Francia. La acción ocurre en Afganistán. La protagonista tiene al marido con una bala en la cabeza. En un mundo donde las mujeres están condenadas al silencio, el personaje dice todo lo que nunca ha dicho. Afuera está la guerra, los soldados, unas hijas que luego desaparecen. Hay mucha acción.

## **Recuerdo tu montaje de *Rosete se pronuncia*, donde también había una dinámica muy intensa en el escenario.**

Fue una puesta donde pensé mucho lo estético, lo plástico. Ese es un texto con metáforas potentes: el viaje mítico de Jonás, un viaje de conciencia que tiene miles de lecturas. Sin embargo, lo que yo hice fue olvidarme del teatro de Hugo Hiriart. Yo les dije a las actrices: no piensen en Hugo, piensen en qué significa esto para ustedes. Y entonces ellas se activaron de una manera muy alucinante. Me obsesioné con la espiral porque la obra parecía ser circular: empezaba donde acababa. Pero al personaje le habían pasado un chingo de cosas a nivel de la conciencia. Todos estábamos sacando personajes de nuestras propias vidas. Lo interesante es que al no pensar demasiado en el texto, este resonaba increíblemente. El lenguaje brillaba de una forma extraordinaria.

## **¿Cómo se originó el proyecto *El Milagro*?**

Fue en 1992. Lorena Maza estaba harta de las condiciones de producción con el Estado y dijimos “hagamos algo, modifiquemos eso, movámonos”. Mariana Pérez Amor nos prestó una casa. Estuvimos un año, rondando esas paredes, buscando becas, financiamiento, etcétera. A mí se me ocurrió hacer un bar. Roberto Pliego nos sugirió hacer una editorial. David Olguín ya era parte del grupo. Él tomó ese proyecto y eso fue lo primero que caminó.

## **Me llama la atención el proyecto del Teatro El Milagro. Además de ser la sede natural de sus obras, se está volviendo un espacio de confluencia del teatro contemporáneo de distintas generaciones, incluidos los creadores jóvenes: Gabino Rodríguez, Katia Castañeda, Rubén Ortiz. Hay una coherencia en la programación, un perfil que lo vuelve una alternativa atractiva frente al colapso del teatro en el INBA...**

Que ha sido sistemáticamente bombardeado. Creo que mucho del mérito es de David. Ha pasado años leyendo y editando teatro mexicano. Ese editor ahora se ha vuelto curador. Ha trabajado muy duro, junto con Gabriel Pascal, para que nuestro espacio esté funcionando. Son los frutos de dos décadas de trabajo. —

\* El 28 de julio de 1981, durante la representación del montaje de la obra *Cúcara y Mácara* de Óscar Lie-ra, dirigido por Enrique Pineda, en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón de la UNAM, un grupo de fanáticos católicos golpeó brutalmente a los actores al grito de “¡Guadalupanos, a darles!”.

# PEDRO TZONTÉMOC: HOMENAJE A LA FE

**L**a enfermedad produce ruido. Cuando el cuerpo es víctima de alguna patología, el silencio y la inconsciencia acerca del cuerpo sano desaparecen. Pocas inconsciencias son tan gozosas como la del esqueleto que camina, la de los ojos cuya mirada acerca o aleja el mundo, la del olfato cuya percepción distingue el aroma de la amada en medio de un piélagos de mujeres, o la del corazón cuyo latido nos acompaña todos los días, sesenta o setenta veces por minuto sin siquiera percatarnos de ello. Ese no saber de la casa que nos alberga se erosiona cuando la enfermedad altera la marcha, modifica la figura, distorsiona el olor o disminuye el flujo de sangre.

Cuando esas anomalías distorsionan la salud aparece la enfermedad y llega el tiempo de la vida herida. Así como hay una poética de la vida, la enfermedad tiene su lenguaje. La literatura y las imágenes acerca de la enfermedad son vastas y ricas. Pedro Tzontémoc, víctima de un mal sin nombre, de una enfermedad que lo ha acompañado durante diez años, ha enriquecido el lenguaje de la enfermedad a través de su periplo por incontables lugares en cuyas paredes estaba inscrita la palabra “cura”. En *Locuralocúralocura* Tzontémoc escribe y retrata el mundo

de su enfermedad con una mirada sui géneris. *Locuralocúralocura* (Artes de México, 2010) no devino alienación. Al contrario: su caminar es un homenaje a la fe.

A partir de 1999 la vida del autor cambia. Pedro comienza un retrato involuntario de su cuerpo. La primera consulta se lleva a cabo en la ciudad de México. “Un dolor agudo —cuenta el autor— en la zona lumbar me detiene. Dolor puntual y preciso en el eje de gravedad; pierdo la verticalidad y cualquier movimiento, incluso el respirar, duele en el mismo punto. Me inyectan vitamina B12 y su efecto mágico me permite llegar con el médico.”

La última consulta, la número 55, se efectuó en 2010, en París. Es atendido por una doctora cuya función es interpretar un estudio radiológico de la circulación venosa de la cabeza. La doctora concluye que el estudio es normal. Nada puede ofrecerle. La esperanza se esfuma: “Recibo el diagnóstico sin haber despertado del todo: la insuficiencia venosa tampoco sería la causa de mi enfermedad. Mientras recuperaba la conciencia, una pregunta se me imponía como un sueño reiterativo, una y otra vez. Comparto el desconcierto con mi padre y mi mujer. Luego se diluye, pero la pregunta seguiría repitiéndose: ¿y ahora qué?”

Entre 1999 y 2010 Tzontémoc visitó al menos a 55 personas con la esperanza de restaurar su salud. Las personas en las cuales se depositaba —eso hacen los enfermos, depositarse, entregarse— ejercían oficios diferentes. Pedro recorrió todos los caminos posibles. Visitó los de la ciencia de la calle y los de la ciencia médica. Acudió a terapias científicas y se entregó a las no científicas.

Desesperanza, derrota y depresión fueron, sin duda, palabras compañeras pero nunca ejes en el recorrido del autor. Todo lo que parecía asequible se intentó. La esperanza nunca se marchitó. Rendirse ante la enfermedad no es parte del léxico de Tzontémoc. Esa vitalidad provoca admiración. La “no rendición” ante el mal, la no aceptación de los destrozos provocados por las células enfermas es un homenaje a la vida. Las enfermedades no solo son “un mal celular”, son también “un mal del alma”. El tratamiento de cualquier patología, sobre todo las “graves” o las crónicas, debe atender ambos aspectos. La lección de Pedro debería ser leída y compartida por médicos y enfermos; las reflexiones rezuman dignidad. Los médicos y las escuelas de medicina se nutren cuando se ejerce la “buena medicina”, la que aprecia la clínica sobre la tecnología. Pedro reivindica la escucha, la palpación y el tiempo compartido como ejes de la medicina.



**+Terapia: isomerismo inducido-fototerapia.**

Fotografía: Pedro Tzontémoc, 2002

El libro de Pedro retrata algunos rincones de la filosofía de la enfermedad. La doctora Greiner, última (aunque nunca la última) protagonista del caso Tzontémoc, lo expresa bien: “Raros, muy raros son aquellos quienes resisten y buscan la verdad en el fondo de ellos mismos. Entonces Pedro, le admiro; admiro su búsqueda algunas veces irracional pero siempre razonada, su resistencia y su equilibrio. La inmensidad del mundo está en nosotros.” Pedro tocó puertas, abrió ventanas, se entregó; aplazó el desasosiego producto de su invalidez y cimentó su pulsión por la vida. Nada quedó afuera.

El libro es diferente por la desnudez con la cual el fotógrafo enfermo fotografía la enfermedad y es diferente porque sus cavilaciones escritas retratan su enfermedad. Diferente también por el formato y la construcción del libro. Entre el magnífico prólogo de

José Luis Díaz y las lúcidas reflexiones finales de José Luis Trueba se encuentra Pedro retratado y desnudado. Retratado y retratando a los protagonistas de su historia. Desnudado por medio de las reflexiones que acompañan su propia historia clínica y su sensibilidad para fotografiar su enfermedad.

En las páginas pares se muestra alguna referencia o la fotografía del médico-curandero-chaman-limpia-dor-vidente-sanador tradicional-sanador huichol-experto en botox y un larguísimo etcétera de terapias alternativas dedicadas a atender la vida. En las nones se exponen las interpretaciones médicas de Pedro. Al lado del nombre del médico o del sanador, aparece una ficha con cuatro incisos: “Terapia. Diagnóstico. Pronóstico. Frecuencia.” Debajo de la ficha, aparece el rubro “La experiencia”, donde, en unos párrafos,

Pedro interpreta la sesión. Salvo por utilizar erróneamente el término pronóstico –no habla de lo que sucederá, sino de la utilidad de la consulta– su autoanálisis invita a reflexionar sobre los múltiples significados de la enfermedad y el valor de la esperanza. Pedro se adentra en Pedro para construir un santuario a la fe.

Artes de México, como es su buena costumbre, nos ofrece en *Locuralocúralocura* un regalo: la impresión, las fotografías y el contenido son excelentes.

La enfermedad generó en Tzontémoc ruido, palabras y fotografías. Las fotografías, retocadas por reflexiones, trascienden los blancos y los negros. Su viaje contiene dolor y fuerza poética. Retrata la devastación producida por una enfermedad neurológica no definida. Contiene la fuerza de la fe laica. –

# GUADALAJARA

## 2011: UN ALTO EN EL CAMINO

**E**n algo coincidimos todos: El Festival Internacional de Cine de Guadalajara es el más establecido de México, el punto de encuentro más activo de compradores y distribuidores de cine iberoamericano, y la primera ventana de exhibición del cine mexicano reciente. Ya no estamos tan de acuerdo cuando esto —que es un atributo— se dice o se entiende como juicio de valor. Las dimensiones actuales del FIGG no necesariamente son sinónimo de evolución, indicadores de su influencia, ni garantía de que cada año el festival ha estado a la altura de los superlativos. Las cifras de Guadalajara (de asistentes, ingresos, funciones, etcétera) siempre sonarán convincentes, sobre todo fuera de contexto. Al final también son un arma de doble filo: entre más se perciba un festival como monumental, más deberá esforzarse para no decepcionar.

La edición 26 del FIGG se presta para reflexionar sobre su estatus en el mundo real. Recién cumplido su primer cuarto de siglo, habría que preguntarse si tiene el mismo impacto que, por ejemplo, la Feria Internacional del Libro: ambos fundados casi al mismo tiempo y liderados por Raúl Padilla (al frente del patronato y de la dirección, respectivamente). Además de cumplir un

ciclo, este año el festival probó un formato nuevo. La llegada a la dirección de Iván Trujillo Bolio (ex director de la Filmoteca de la UNAM) significó una reubicación física de sus áreas más importantes: la relacionada a la industria, las actividades educativas y la exhibición de películas. En años pasados, los espacios designados al mercado y las aulas para conferencias ocupaban dos pisos del hotel Fiesta Americana. Este año, ambos se integraron en la Expo Guadalajara. En ese mismo espacio se construyó una sala de cine para funciones de prensa de los largometrajes mexicanos, que a su vez sirvió de auditorio para homenajes, conferencias y clases. Se crearon también un centro de actividades de prensa y áreas acondicionadas para entrevistas de televisión y radio. La convivencia de partes en un espacio concentrado consiguió que el festival se sintiera como tal. Además de hacer fluida la parte operativa, el uso de un espacio abierto invitaba a recorrerlo (el caso de las ferias de libros) y a toparse con cosas nuevas que llamaban la atención.

Mucho menos afortunada fue la elección del Cinemark Milenium como sede principal de proyecciones. Con salas ubicadas en un cuarto piso subterráneo, a la mitad de un estacionamiento, y un cierto olor a baño que pronto se convirtió en tema de

conversación, era un lugar más que inapropiado para alojar un festival. Ya no se diga del festival más establecido de México, el mayor centro de compraventa de cine iberoamericano, y el que estrena la cosecha anual de producción de cine mexicano.

Habrà quien diga que hablar de sedes es secundario al comentar el cine, y que el impacto de un festival no depende de la ubicación de sus salas ni de asuntos de organización. Otros dirán que un festival está dirigido a “profesionales” (y no tanto al público), y unos más afirmarán que si las cifras son buenas no hay razón para preocuparse por la reputación del FIGG. Pero el impacto de su remodelación —bueno y malo— fue más que suficiente para probar que la cara de un festival es la expresión de su “alma”. Los aciertos y desatinos recientes pueden ser el mejor pretexto para hacer un alto en el camino y, antes de que sea muy tarde, girar hacia el lado correcto. Por ejemplo, el que lleva a crear un vínculo con aquellos que asisten a el festival. Más allá de los altibajos en la calidad del cine mexicano, el problema más grande del FIGG es que no es un lugar placentero. Mejor dicho, no es siquiera un lugar. Entre salas alquiladas y, hasta el año pasado, pisos desalojados de hotel, una comunidad de cine difícilmente se siente acogida. Cosa agravada por el hecho de que



✦ **Asalto al cine, de Iria Gómez Concheiro.**

se trata de un festival patrocinado por el Estado. Desde su fundación en 1986 por el crítico Emilio García Riera, la entonces llamada Muestra ha estado subsidiada por la Universidad de Guadalajara. Aunque el espíritu de vanguardia inculcado por García Riera le dio el aura de prestigio que todavía lo rodea, los apoyos de la UdeG y otros organismos públicos son blanco de críticas de quienes señalan falta de *química* entre el Festival y el público.

El nuevo uso de la Expo y la mudanza a las salas Cinemark significaron, respectivamente, un avance y un retroceso en la creación de condiciones para lograr esta *química*. Quedó claro que la mejor película puede pasar al olvido si se proyecta fuera de foco, con el audio desfasado, y si esto hace necesario empezar la cinta otra vez. Más allá del aire de mazmorra que se respiraba en Cinemark, problemas en las proyecciones (de esta y otras sedes) se convirtieron en queja diaria de directores que veían estropeado el estreno de su película, de críticos y periodistas

que aunque sabían que el problema era técnico se irritaban con la situación y de los muchos que pagaban un boleto para estar ahí. Mi intento por ver la película *Entre la noche y el día*, del mexicano Bernardo Arellano, se convirtió en un recorrido por todas las formas de la frustración. En tanto Cinemark canceló de último momento su única proyección ahí, me propuse verla al día siguiente en el inmenso Teatro Diana (a las 3 de la tarde, un horario letal). Después de 40 minutos de intentos fallidos del proyccionista por solucionar problemas del audio, decidí que era preferible irme que verla de mal humor. Más que el costo del boleto y el trayecto a hora pico del tráfico, me dolió ver de pasada la cara de angustia del director. (Al día siguiente, el *FIGG* le repuso un horario de función.) Según comentarios y críticas, *Entre la noche y el día* fue de los pocos largometrajes rescatables de la competencia. Me hubiera gustado tener una opinión propia, y darla en esta sección.

Lo que lleva a un asunto todavía más oscuro: el cine mexicano con-

temporáneo de ficción. Si la muestra de Guadalajara es un catálogo de lo mejor, es hora de preguntarse quién está dirigiendo cine, cuáles fueron sus influencias y qué entiende por la palabra guión. Con excepción de un puñado, los largos en competencia no daban ni siquiera para animar una discusión. El desastre podría atribuirse al Comité de Selección, pero las cintas eran malas por razones tan parecidas que solo puede pensarse que se trata de un mal extendido, y síntoma de un problema mayor. Historias predecibles e infladas, personajes pseudoextravagantes, actuaciones telenovelescas y clichés que volvían más patética la pretensión de originalidad, flotaban en un limbo incómodo entre el realismo y la estilización. Demasiado tiesos como para ser creíbles, y no tan propositivos como para funcionar con reglas propias, son mundos que no involucran ni seducen al espectador. En el México que representan —atemporal y sin contratiempos—, los personajes interactúan solo en situaciones climáticas, piensan



+ *El premio*, de Paula Markovitch.



+ *El cielo abierto*, de Everardo González.

en frases hechas y hablan un español de doblaje de televisión.

La honrosa excepción fue *El premio*, de Paula Markovitch, que ganó el reconocimiento al mejor largometraje mexicano de ficción. Hasta ahora conocida por su trabajo como guionista, Markovitch demostró soltura en todas las áreas de la dirección: el diseño de un estilo visual que sea vehículo del relato, complicidad absoluta con sus pequeñas actrices (niñas sin formación actoral) y un manejo de la ambigüedad que solo

puede sostenerse si existe un buen guión detrás. *Asalto al cine*, de Iria Gómez Concheiro, también libró los problemas del resto de las competidoras, y fue la ganadora del premio a la mejor ópera prima. La historia de cuatro adolescentes de la colonia Guerrero hubiera fallado estrepitosamente si los actores no hubieran hecho suya el habla de los personajes. Para lograrlo, Gómez formó un taller en el que durante varios meses los actores profesionales convivieron con habitantes de la zona (que a su vez

interpretan personajes en la película). Algo que debería ser la norma se convirtió, en ese contexto, en un oasis de espontaneidad.

Al contrario de la ficción, la sección de documentales mexicanos tuvo el nivel que se esperaría del festival. Esto no es una noticia: desde hace varios años, este género ha concentrado a los directores más talentosos y a los trabajos mejor logrados de la producción nacional. Con suerte *Presunto culpable* puso al género en la mira, y esto despejará el camino para la exhibición comercial. Títulos como *Morir de pie*, de Jacaranda Correa (premio del festival al mejor documental), *El cielo abierto*, de Everardo González (premio de la prensa), y *El lugar más pequeño*, de Tatiana Huez (sin premio, pero impecable), merecen ser apreciados por mucho más público que el puñado de valientes que se aventuró a Cinemark.

El día de la clausura del FIGG, los organizadores anunciaron planes para la edición del 2012. Entre ellos, aumentar un día la duración del festival. No sé a cuánto equivalga el gasto, pero dudo que valga la pena invertir un solo peso en replicar las pésimas condiciones de exhibición. Si ese peso, al contrario, se invierte en encontrar solución a uno de los problemas, el FIGG estaría reparando las grietas que han impedido que se viva como un festival animado y acogedor. Con todo y sus problemas de audio, la sala inaugurada este año facilitó la logística. Una o dos salas nuevas dentro de la misma estructura —abiertas no solo a la prensa sino al público en general— contribuirían a demoler la imagen de festival indigente, que “desempaca” en donde se lo permitan, a pesar de sus credenciales de dueño de la ciudad. Después de 25 años cargando a costas medallas, es tiempo de que el FIGG tenga una casa propia, a la altura de sus invitados, y por lo menos refleje su mayoría de edad. —