

\$ 35.00

No. 2 Mayo/Junio

PASO DE GATO

Revista Mexicana de Teatro

Dossier:

¿Cómo se produce
teatro en México?

Mendoza, Amand, Jiménez, Gilbert, González Compeán,
López, Forzán y Ana Francis

Máscara vs. Cabellera:

Carta denuncia

Teresa Rábago

Entrevistas con:

González Mello, Giménez Cacho y Weissberg

Fiesta de Invierno

Obra Inédita de

Jesús González Dávila

Mayo 1940
2000



El crítico imaginario
cuento de Marco Antonio de la Parra



Teatro Juan Ruiz de Alarcón
Centro Cultural Universitario, Insurgentes Sur 3000

**ESTRENO
16 DE MAYO**

Héctor Ortega y
Marlo Iván Martínez en

1822

de Flavio González Mello
Dirección: Antonio Castro

Jueves y viernes 20:00,
sábados 19:00,
domingos 18:00 hrs.

Teatro Santa Catarina
Plaza de Santa Catarina núm. 10, Coyoacán

**ESTRENO
23 DE MAYO**

Tiernas puñaladas

Autor y director
Héctor Mendoza

Miércoles a viernes 20:00,
sábados 19:00,
domingos 18:00 hrs.

Foro Sor Juana Inés de la Cruz
Centro Cultural Universitario, Insurgentes Sur 3000

**ESTRENO
11 DE MAYO**

Lumi
Cavazos en

LA PRISIONERA

de Emilio Carballido

Dirección:
Mercedes
de la Cruz

Miércoles
a viernes 20:00,
sábados 19:00 y
domingos
18:00 hrs.



Foro Sor Juana Inés de la Cruz
Centro Cultural Universitario, Insurgentes Sur 3000

**ESTRENO
25 DE MAYO**

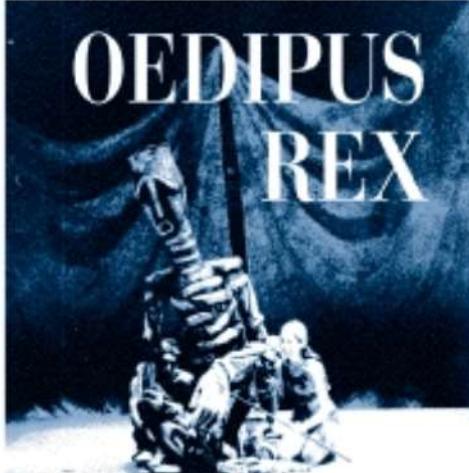
Cu-cú

Autor y director:
Francisco Mena

Sábados y domingos
13:00 hrs.

Teatro Juan Ruiz de Alarcón
Centro Cultural Universitario, Insurgentes Sur 3000

OEDIPUS REX



Basada en la obra de Sófocles
Ópera - oratorio de
Igor Stravinsky y Jean Cocteau

Dirección: Roberto Fiesco
y Julián Hernández
Sábados y domingos 13:00 hrs.

Casa del Teatro
Vallarta 31 - A, Plaza de la Conchita, Coyoacán

paisaje del KAOS

de Martín Dordoni

Dirección:
Enrique Pineda

Viernes 20:00,
sábados 19:00,
domingos 18:00 hrs.

El caballero de Olmedo

De Lope de Vega
Dirección: Miguel Flores
Del 12 de abril al 5 de mayo
De miércoles a viernes, 20:00 hrs.
Sábados, 19:00 hrs. Domingos, 18:00 hrs.
\$40.00

Esperando a Godot

De Samuel Beckett
Dirección: Agustín Meza
Del 17 al 26 de mayo
De miércoles a viernes, 20:00 hrs.
Sábados, 19:00 hrs. Domingos, 18:00 hrs.
Proyecto auspiciado por el Programa de
Apoyo a la Docencia, Investigación de las Artes (PADID)
Entrada libre

El avaro

De Molière
En versión charra de Fernando de Ita
Del 20 de abril al 12 de mayo
Sábados y domingos, 13:30 hrs.
\$40.00

Un pájaro

De Alan Aguilar
Dirección: Dana Aguilar
Del 13 de abril al 5 de mayo
Sábados y domingos 13:30 hrs.
\$40.00

Recetas de una cocina de un frecuentador de baños públicos

Rocco D'onghia
Dirección: Guiseppe Passalacqua
Del 9 al 19 de mayo
De miércoles a viernes, 20:00 hrs.
Sábados, 19:00 hrs. Domingos, 18:00 hrs.
Entrada libre

Selección de la Convocatoria 2002

Tinísima

Dirección: Georgina Flores
Del 2 al 19 de mayo
Jueves y viernes, 20:00 hrs.
Sábados 19:00 hrs. Domingos 18:00 hrs.
\$60.00

Salón de Belleza

Dirección: Israel Cortés
Del 30 de mayo al 16 de junio
Jueves y viernes, 20:00
Sábados 19:00 y domingos 18:00 hrs.
\$60.00

FORO DE LAS ARTES

CENTRO NACIONAL DE LAS ARTES • Río Churubusco y Tlalpan • Informes: 5420.4509

Para mayor información sobre la programación artística del CENART y visitas guiadas,
le invitamos a que se inscriba en nuestro directorio electrónico.

Escribanos a: relacionespublicas@correo.cnart.mx

Descuentos:

50% a estudiantes, maestros, INSEN, Sépala y Maestros a la Cultura con credencial vigente.

CONACULTA • CENART

La página del Consejo <http://www.conaculta.gob.mx>



la gruta

Estreno Miércoles 15 de mayo 20:30

Más allá de viejos debates o conceptos erosionados sobre el tema de la censura.

De **Anthony Nelson**
Traducción **Carlos Bonfil**
Dirección **Jorge A. Vargas**

Con **Arturo Ríos**
Laura Almela
Alicia Laguna



IMPROLANDIA donde empieza todo

Estreno 11 de mayo

Los navegantes de la Memoria arriban al planeta de Improlandia. Improvisa y juega, así llenarás este planeta de vida.

Espectáculo de Improvisación Teatral

Idea y Dirección
Omar Argentino Galván

Música original
Victor Malagrino (de Argentina)
Niños de 5 años en adelante

Sábado y Domingo 13:00

infantil



GUILLERMO MURRAY
EN
LA NOCHE DE OSCAR WILDE

capilla gótica

"Lo que gozamos en el secreto de nuestra alcoba, luego hay que lamentarlo llorando a gritos desde el tejado..."

Oscar Wilde

¡Un escandaloso proceso dramatizado 100 años después!
¿Culpable o inocente?
¿Juzgado usted mismo?

Espectáculo Unipersonal
De **Juan José Bertonasco**

Con la extraordinaria participación vocal por orden de aparición, de:

Sergio Bustamante • **Ofelia Guilmoin**
Aarón Hernán • **Jacqueline Andore**
Bianca Guerra • **Eduardo Palomo**
José Alonso • **Rubén Rojo**

Adaptación,
Diseño de la puesta en escena
y Dirección
Guillermo Murray

Viernes 20:00 • Sábado 19:00 • Domingo 18:00



ENSAMBLE GALILEO
UNA TERTULIA MUSICAL EN EL CONVENTO

20:00 Hrs

Música desde el Siglo XV hasta el Siglo XVIII

Con

Ofelia Medina

Rita Guerrero • Soprano

Irma Soledad Serrano • Violín

Alejandro Tello • Oboe y Clarinet

Manuel Mejía • Laud

Leonel Pérez • Cello

Francisco Bringas • Percusiones

Vincent Carver • Clavech y Dirección





Funciones:
Viernes 20:00 hrs.
Sábados 19:00 hrs.
Domingos 18:00 hrs.

Cozumel 33, (entre Durango y Sinaloa)
Colonia Roma



En coedición con:

Convocatoria

El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, a través del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, y el Instituto Mexicano del Seguro Social, a través del Fideicomiso de Administración de Teatros y Salas de Espectáculos IMSS "Teatro de la Nación", invitan a los grupos artísticos del país a participar en la Cuarta Convocatoria de TEATROS PARA LA COMUNIDAD TEATRAL

CON LOS SIGUIENTES PROPÓSITOS:

- Reafirmar la vocación artística de la infraestructura teatral con que cuenta el IMSS.
- Estimular la continuidad de proyectos de artes escénicas (teatro, danza y música) de mediano y largo plazos, generados por la comunidad artística, como forma de aspirar a un lenguaje propio, a un público fiel y a espacios escénicos con un perfil artístico definido.
- Apoyar la autonomía artística y administrativa de proyectos artísticos a través de la modalidad de comodato para administración con apoyo económico.

Los apoyos serán decididos por un órgano colegiado integrado por especialistas en las artes escénicas.

A partir del lunes 15 de abril de 2002, los interesados podrán acudir a las oficinas del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes para obtener las Bases Generales de Participación, la Guía para la presentación del proyecto artístico y la Solicitud. También podrán consultarlas e imprimir la Solicitud en la página electrónica del CONACULTA: www.conaculta.gob.mx/conaculta/fonca/, después del día 29 de abril.

Los residentes en los Estados de la Federación podrán recoger la documentación en las oficinas de los institutos de cultura de la entidad, o bien, solicitarla telefónicamente al (01 55) 56 05 54 39 y al fax (01 55) 56 05 55 33 para su envío por mensajería.

La fecha límite de entrega de proyectos será el viernes 28 de junio, en horario de 10:00 a 14:00 hrs. Para los envíos por mensajería se tomará en cuenta la fecha del matasellos correspondiente.

Los resultados se darán a conocer el 15 de septiembre de 2002.

México, D.F., a 14 de abril de 2002.

Fondo Nacional para la Cultura y las Artes
Dirección de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales

Av. México-Coyoacán No. 371-2º piso,

Col. Xoco, 03330 México, D.F.

Tel. (01) 56 05 54 39

(M) Coyoacán

pfpc@conaculta.gob.mx

ABREBOCA

8	El crítico imaginario	Marco Antonio de la Parra
---	-----------------------	---------------------------

ENTREVISTAS

10	1822 Flavio González Mello	Juan Hernández
12	Copi, una ruptura con la manera convencional de mirar el teatro. Daniel Giménez Cacho	Maricruz Jiménez Flores
15	La Gaviota de Chejov. Iona Weissberg	Elda Maceda

PRIMERAS LLAMADAS

16	Primeras Llamadas	Pilar Cerecedo
----	-------------------	----------------

ENSAYO

18	Una nueva ética: elemento esencial en el Teatro de Bertolt Brecht	Héctor Ortega
----	---	---------------

DOSSIER

21	¿Cómo se produce Teatro en México? La Producción Teatral en México	Carlos Nóhpal
23	El camino de la producción	Philippe Amand
25	Mujeres productoras	Ana Francis Mor
26	¿Quién cuida la olla del tesoro detrás del arcoiris?	Blanca Forzán
27	Producción teatral	Juan Hernández
30	Aires Frescos recorren el teatro mexicano	Lourdes Gómez
33	Algunas cosas sobre la producción	Mauricio Jiménez
35	Entrevista a Héctor Mendoza sobre producción <i>Notas de producción en provincia</i>	Alegría Martínez

OBRA

37	Summa y Summum de una producción irradante	Enrique Mijares
38	Fiesta de invierno	Jesús Gonzáles Dávila
53	El ángel caído	José Vásquez

CRITICA

55	La moneda de oro ¿Freud o Jung?	Reyna Barrera
56	Ivonne, princesa de Borgoña	Alfredo Vargas
57	Connato de amor	Edgar Chías
58	La luna en escorpión	Rubén Ortíz
59	El Full Monty	Raúl Díaz
60	Después de Dios	Alfonso Cárcamo

REPÚBLICA DEL TEATRO

61	Taller de teatro de la UABC de Ensenada	Armando Partida Tayzan
----	---	------------------------

NIÑOS

63	¿Quién ha visto a mi pequeño niño?	Denisse Zúñiga
64	La risa extraviada	Mariana Jano

CONTRA EL OLVIDO

65	Así pasan... Cien años de teatro en México	Luis Mario Moncada
----	--	--------------------

MÁSCARA VS. CABELLERA

66	Carta abierta a la comunidad teatral	Tere Rábago
----	--------------------------------------	-------------

LIBROS

68	Los endebles	Boris Schoemann
----	--------------	-----------------

69 MISCELÁNEA

69	MISCELÁNEA	Pilar Cerecedo
----	------------	----------------

71 COLABORADORES

71	COLABORADORES	
----	---------------	--

Paso de Gato
Revista Mexicana de Teatro
Año 1, No. 2 Mayo /Junio, 2002.

DIRECTOR
Jaime Chabaud*

EDITOR
Carlos Nóhpal**

CONSEJO EDITORIAL
Luz Emilia Aguilar
Philippe Amand*
Carlos Corona
Antonio Crestani
Juliana Faesler
Mauricio García Lozano**
Flavio González Mello*
Elena Guiochins
Leticia Hujara
Luis Armando Lamadrid
Alegría Martínez
Rodolfo Obregón
Luis Ignacio Saenz
Enrique Singer

REDACCION
Iván Olivares

ASISTENCIA EDITORIAL
Pilar Cerecedo
Juan Cristóbal Castillo

ADMINISTRACION Y PUBLICIDAD
Carola Colín

CORRECCION DE ESTILO
Pilar Sánchez Navarro

FOTOGRAFIA
Fernando Moguel

DISEÑO GRAFICO
Xavier Bermúdez
Xavier Aguilar
Mónica Haydeé Núñez

IMPRESION
Rama Impresores

FOTO DE PORTADA
Jesus González Davila

PASO DE GATO es una publicación de
ANÓNIMO DRAMA EDICIONES .
Correspondencia al apartado postal: 18-801
Correo electrónico: passo_de_gato@hotmail.com
No. de certificado de licitud de título: en trámite.
No. de certificado de contenido: en trámite.
Prohibida su reproducción total o parcial.

Esta revista se publica gracias al apoyo de las siguientes instituciones:
TEATRO Y DANZA DIFUSION CULTURAL – UNAM / CONACULTA / INBA / FONCA / CNCA / HELENICO / UAM / GOBIERNO DEL ESTADO DE QUERÉTARO – CONECULTA

* Sistema Nacional de Creadores de Arte (FONCA)
** Jóvenes Creadores (FONCA)

FE DE ERRATAS Número anterior

*Crédito fotos: Portada: Gabriela Saavedra. Ensayo Yoshi Oida: Bernardo Ávila.
Pag. Legal en el Consejo editorial faltó Ignacio Saenz.*



TEATRO

TEATRO JULIO CASTILLO



Conato de amor
o el por qué de romperles
el hocico a los caballos
de Gerardo Mancebo del Castillo
Rubén Ortiz, director
Lunes y martes, 20:30 hrs.



Macbeth
de William Shakespeare
Jesusa Rodríguez, directora
Jueves a domingo¹



Boing
de Tomás Casademunt
Francisco Franco, dirección
A partir del 29 de mayo
Miércoles, 20:30 hrs.



TEATRO INFANTIL
Trupeteando
de Mauro Mendoza
Mauro Mendoza y Sylvia Guevara,
dirección
Marco Antonio Serna, música
A partir del 25 de mayo
Sábados y domingos, 13:00 hrs.

TEATRO EL GALEÓN

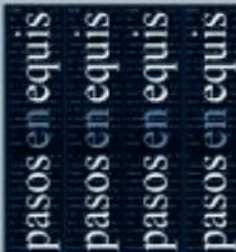


La gaviota
de Antón Chéjov
Ionna Weissberg, directora
Jueves a domingo¹



Mil noches y una noche
Autor colectivo que cuenta
con voz de mujer
Rodolfo Obregón, director
Lunes, martes y miércoles, 20:30 hrs.

CAFETERÍA EDUCAL



Pasos en equis

Lectura espectáculo
Aperitivo teatral para entrar en calor...
de Irela de Villers y Alfonso Cárcamo
¡ÚNICAS FUNCIONES
Sábados 18 y 25, 18:00 hrs.

SALA XAVIER VILLAURRUTIA



Cuerpo y alma
de John Mighton
Enrique Singer, director
Viernes a domingo¹



El galán fantasma
de Gerardo Mancebo del Castillo Trejo
Claudia Ríos, directora
Miércoles y jueves, 20:30 hrs.

TEATRO ORIENTACIÓN



Triptico
de Copi
•Eva Perón, direc. Catherine Marnas
•Las cuatro gemelas, direc. Carlos Calvo
•El homosexual o la dificultad de
expresarse, direc. Daniel Jiménez Cacho
Jueves a domingo¹



La violenta visita
de Fernando Sánchez Maya
Antonio Algarra, dirección
A partir del 27 de mayo
Lunes, martes y miércoles, 20:30 hrs.

TEATRO EL GRANERO

Fedra y otras griegas

de Ximena Escalante
José Caballero, dirección
Viernes a domingo¹

Editorial

Como proyecto joven que es, **Paso de Gato** quiere plantear en el dossier de cada número algunas preguntas respecto a la situación del quehacer teatral mexicano. Sin duda los materiales publicados en él de ninguna manera agotan, cierran ó resuelven los problemas planteados. Tal pretensión sería desmesurada y no nos sentimos ni mucho menos capaces. Sí, en cambio, desea ser un punto de encuentro, de reunión, de esas preguntas que flotan en el ambiente y que se oyen en los corredores de las instituciones o en los lobbies de los teatros. “¿Cómo se produce teatro en México?”, nos ocupa ahora.

La situación por la que atraviesa la cultura en general y la teatral en particular es de mucha incertidumbre, de falta de rumbo y claridad, de recortes bestiales a sus presupuestos, de contradicción entre los proyectos que se inventan y los que desaparecen, de incomprensión y oscuridad.

Pareciera que con asumir que “el teatro siempre está en crisis” nos excluimos, en tanto gremio, de la responsabilidad de plantearnos que las cosas cambien a partir de debatirlas, de no estar de acuerdo proponiendo, de retar a la inercia y la apatía y sentarnos a discutir. “¿Cómo se produce teatro en México?”, nos plantea la pregunta mayor de nuestro malestar respecto a las instituciones pero deberá abrirla también respecto a qué cosas estamos haciendo mal en tanto comunidad. Ojalá estas reflexiones nos ayuden a repensarnos.

La actriz Teresa Rábago inaugura la nueva sección “Máscara contra Cabellera”, espacio que ofrece un cuadrilátero a nuestros lectores para alimentar la discusión seria. Y la carta denuncia de Teresa no podría llegar en momento más oportuno para integrarla a este número de **Paso de Gato**, ni poner sobre la mesa de mejor manera las cosas que la atribulan en esa denuncia en donde todos tenemos, me parece, alguna prenda que nos quede. Échenle un ojo.

Otro asunto que nos comprometemos a revisar críticamente en el próximo número, es la firma del convenio IMSS-CONACULTA respecto a los comodatos y a la indefinición del estado mexicano respecto al resto de la infraestructura teatral del Seguro Social. ¿Qué se salvó, qué se perdió y en qué términos reales se redactó tal convenio? Por lo pronto, los comodatarios se sienten engañados y rechazan los tratos entre los titulares de las instituciones.

A dos años de su muerte y sesenta y dos de su nacimiento, en este mayo que une ambos acontecimientos, nos pareció importante reconocer a nuestro querido Jesús González Dávila. Uno de los dramaturgos mexicanos más importantes del último cuarto del siglo XX. Vaya pues este número dedicado a su memoria.

Jaime Chabaud

 **CONACULTA**

INBA FONCA CENART HELENICO



Gobierno del Estado
Secretaría de Educación



Consejo Estatal
para la Cultura
y las Artes



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA



EDICIONES

El crítico imaginario

Marco Antonio de la Parra

Esta historia le sucedió a un crítico teatral en cierto país sudamericano. La geografía es el destino, se decía a sí mismo, y escribía crónicas inflamadas en pos de un teatro que fuese el soñado, el que leía que hacían en el hemisferio norte, más allá de las cordilleras, los desiertos y las selvas que lo amurallaban.

Cierto día, o más bien cierta noche (trabajaba muy tarde, de vuelta de la última función, sobre la hora del cierre, a veces totalmente solo en todo el enorme piso del periódico), apremiado por las demandas de la jefa de redacción, una periodista rapidísima de lengua y de ingenio, que siempre quería primicias, cansado ya de destruir puestas en escena que lo desilusionaban reiteradamente, una y otra vez, sin conseguir el espectáculo soñado, decide inventar una crítica. Inventarla de arriba a abajo, desde la primera hasta la última línea. Inventar la sala, el elenco, el autor. Su jefa se fascinaba con el brillo de su verborrea. Jamás iba al teatro ni comprobaba sus aciertos y desatinos. El sabía que su columna era apenas un acto de fidelidad a la bandera de las páginas de cultura y espectáculos. Cada vez menos cultura, cada vez más espectáculo total, se dijo a sí mismo, nadie la va a leer (ya lo había comprobado, el éxito de taquilla coronaba lo que él consideraba deleznable y, si llegaban a citarlo, era siempre fuera de contexto), se extraviará entre los múltiples reportajes sobre las estrellas fugaces de la pantalla chica o las notas predigeridas sobre el último estreno de cine comercial, la entrevista a un cantante de moda o el aviso disfrazado de artículo periodístico sobre una nueva gaseosa que dice respaldar a la juventud. Noticias de hoy, basura de mañana.

La escribe (sólo hay que imaginarlo así, en el teclado, en medio del frío silencio de la luz de neón del piso) y se alucina. Se emociona con sus propias palabras. Lo han calificado de amargado y poco estimulante. Esta vez es positivo y entusiasta. Inventa un grupo inexistente que trabaja en una barriada marginal. Escoge una dirección remotamente ligada a un amor de juventud. Les atribuye a estos jóvenes actores las últimas influencias europeas. Cita a Carmelo Bene, a Heiner Müller, a Anatoly Vasiliev. Describe la identidad, estilo, un lenguaje propio y asumido, profundamente contemporáneo. El teatro urgente y necesario en el fin de siglo en el fin del mundo. Incluye textos de alguna revista extranjera como si fueran propios. Con placer coloca términos como deconstrucción, experiencia del fragmento como unidad estética, la cita y el pastiche.

La crítica, tal como lo había previsto, pasa del todo inadvertida. Alentado, en otro de esos momentos melancólicos que suelen aquejar a los críticos que tienen gran amor por el arte, redacta otra nota más, otra supuesta obra del mismo supuesto grupo marginal. describe frases del texto, el rostro de una actriz, una escenografía imposible. Lo hace dos o tres veces más (ya pierde la cuenta), ahora francamente divertido. La impunidad lo excita. Se dice a sí mismo que la imaginación es la venganza del aislamiento del hambre inconsolada, la última dicha posible.

De pronto, en una aburrida sobremesa de una reunión en homenaje a las bodas de plata de un anquilosado grupo teatral, escucha que alguien, sin reconocerlo, asegura haber visto uno de los espectáculos imaginarios que él ha comentado. Usa sus mismas frases, jactándose incluso de haberlo visto antes que el crítico, ufano, vanidoso. El crítico se regocija en su interior. Aguanta la carcajada. Decide reincidir.

Poco a poco aparecen en otros medios comentarios de otros críticos, artistas que se declaran totalmente influenciados, entrevistas a otros creadores donde confiesan que su trabajo sufrió un cambio radical de rumbo tras asistir a las obras que nuestro crítico comentó.

El se asusta, confesémoslo, piensa si no será mejor develar el fraude, contar toda la tramoya de lo que se inició como un juego para paliar frustraciones, la aventura imaginaria de un crítico, las consecuencias de una depresión arrastrada. Incluso se le ocurre que debería declarar que él mismo es producto de la imaginación de algún otro, de su jefa de redacción quizás, por qué no, que no tenía a quién contratar en su planilla. Pero es demasiado tarde. Su popularidad ha ido en aumento así como su prestigio. Le preguntan por nuevas críticas sobre el nuevo grupo y sugieren su nombre para presidir la asociación de críticos locales. Le llega una invitación a un coloquio en Roma y él, que es hijo de inmigrantes y jamás ha podido visitar Europa, no puede resistirse. Parte de viaje con un dossier completo del grupo inventado bajo el brazo, agrega fotografías de familiares que hace pasar como supuestos actores, escenas de la calle o de films de aficionados que, sugiere, son los escenarios que vio y que recuerda. Para evitar sorpresas, recorta él mismo decorados en miniatura que fotografía en su dormitorio; célibe él, de qué otra manera se puede vivir de la crítica. Incluso lleva una cinta de video que después mostrará estropeado asegurando que al meterlo en su



Cuando todos daban este arte por muerto, este grupo lo rescata y lo redime. Alguien le comenta que han tratado de invitar a ese famoso grupo sin encontrar respuesta. Da su propio número de fax como el director de escena. Contesta a Avignon que están comprometidos con Berlín y a Berlín que esta vez están preparando un estreno para Edimburgo. Muchos aseguran haberlos visto en festivales en Montreal, Caracas, Manizales, Seúl, Montevideo o Moscú. El crítico no se atreve a contradecir. Incluso se percata que otros describen espectáculos que ya no son los que él inventó.

Le solicitan un libro de una universidad norteamericana y él lo escribe. Es bello, lleno de fotografías y de citas. Se traduce a varios idiomas y lo venden en ediciones de lujo. Directores renombrados de toda Europa aseguran que «en el trabajo de investigación teatral que hoy nos expone el profesor aquí presente, está el verdadero camino del nuevo teatro, un arte en extinción cuya agonía la delatan los múltiples apoyos financieros, la necesidad de apoyos financieros, la necesidad de apoyos exteriores a lo que fue desde sus comienzos, una necesidad elemental, social, religiosa».

Recibe aplausos, gana admiración. Tiene como amante a una jovencísima actriz portuguesa que, en el lecho, le ruega que una y otra vez le relate las obras que vio de este grupo. Le sucede lo mismo con una chica polaca y un joven hondureño. Lo aman, lo capturan, lo llevan a un rincón. Cuénteme más, le dicen, todo por oírlo.

Nuestro crítico se pregunta si eso es ser feliz. Pero en cada amanecer siente el vacío del engaño. Sabe que aman al grupo imaginario. Que él es un portador, un sosia, otro. Que nadie quiere estar verdaderamente con él. Hasta su jefa de redacción comienza a mirarlo con deseo. Ahora, que ha dejado de ser el que realmente era. Sufre, duerme mal, se le cae el pelo. Comienza a beber en exceso.

Toma calmantes para dormir y estimulantes para despertar. Odia hablar una y otra vez del maldito grupo. Odia las crónicas de otro colega sobre ese mismo elenco. Odia recibir los recortes de todo el mundo sobre los estrenos y las giras de sus criaturas. Escribe el artículo final sobre la disolución del equipo, la muerte del director, arrasados por el SIDA, la corrupción y el desánimo finisecular. Nadie le cree. Críticas reproducidas a granel certifican la buena salud de su creación, invencible.

Trata de lanzarse por la ventana cuando lee que el presidente de un país vecino condecorará a la famosa actriz principal que él había creado. «Todo lo que soy es lo que no soy», se lamenta. No lo entiende. Cuéntame más, le dicen. Esta vez una socióloga cordobesa. No descansa, viaja siempre borracho. Cuando en un acceso de ira,



confiesa su fraude ante un congreso de críticos de una ciudad sudamericana (otra), todos rompen a reír con un aplauso majestuoso. Le dicen que hace teatro en el teatro, que comente ese fenómeno tan propio de nuestro tiempo que es mezclar ficción y realidad, le dicen que parece un cuento de Borges, un acertijo de Perec, un relato de Italo Calvino.

Una noche vaga, perdida toda ilusión de vida verdadera, extrañado por las calles más oscuras de una capital vecina. No quiere nunca más pisar las húmedas y esponjosas alfombras del éxito. No sabe cómo, sin embargo, sus pasos lo guían hasta la ventana lúgubre donde han puesto el afiche del estreno de un grupo amateur.

Algo lo cautiva, lo captura, lo hipnotiza. Entra a la sala, es un decir, porque es un galpón. Hay apenas seis o siete espectadores, de seguro parientes de los artistas. Es una sala de cine abandonada, de mañana taller, de tarde garaje y de noche teatro. La obra comienza y da el último sorbo a su botella.

Espera dormirse en su butaca, a pierna suelta, sin pudor, como siempre quiso y nunca se lo permitió. Pero algo lo conmueve. Avanzan los cuadros y comienza a reconocer la primera obra que inventó. Los mismos movimientos, el mismo tema, la trama idéntica la misma actriz es tan bella y joven como la soñó. La misma verde mirada, la misma elegancia de las manos. La borrachera se diluye como un vaho. Las réplicas lo hacen llorar, es exacto. Como se descubre el amor de una vida, siente su corazón, el final perfecto, adivinado. Corre agitado a los camarines tras la función, los saluda, los abraza, besa sus manos. Les dice que son la salvación del teatro, el futuro, la pasión perdida.

Alguien entonces lo reconoce y corre la voz. Todos sonríen, no puede ser, le dicen. Si algo nos inspiró fueron sus críticas, nosotros somos solamente un grupo aficionado.

La actriz, hermosa como en sus sueños, se lanza en sus brazos. «Nos alegramos tanto de hacer algo que se parezca siquiera a lo que usted descubrió». Y después, claro, se sientan a su alrededor y le piden que les cuente todo cuanto sabe sobre el grupo. El crítico piensa por un segundo en el suicidio, pero luego traga saliva y pide una silla. Mira los jóvenes rostros en redondo. Los ojos tan ardientes, abiertos, llenos de tiempo por delante.

Cierra un instante sus ojos y cree ver una luz, la salida de un túnel, una puerta. Los abre y les cuenta lo que le han pedido, la verdadera historia del grupo, la que nadie conoce, desde sus comienzos, detalle a detalle, paso a paso, tal cual es, sólo él, la imaginó. -Yo les voy a contar- les dice.

1822

Flavio González Mello

Juan Hernández

Desde niño me interesó la historia de México, particularmente el periodo de la consumación de la independencia en la versión oficial de los libros de texto, llena de mitos, leyendas y cosas absolutamente inverosímiles por las que empezamos todos a conocer el devenir histórico de nuestro país”, comentó el dramaturgo Flavio González Mello quien habló en entrevista para *Paso de Gato* sobre la obra *1822*, que se estrena en mayo -producción INBA y UNAM- en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón del Centro Cultural Universitario, dirigida por Antonio Castro y con un reparto encabezado por Mario Iván Martínez, Hernán del Riego y Héctor Ortega.

Nacido en la ciudad de México, el 26 de diciembre de 1967, González Mello estudió guionismo en el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) y dirección en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC). En el terreno teatral sus maestros fueron Juan Tovar, Ludwik Margules y Luisa Josefina Hernández entre otros. Fue becario del Centro Mexicano de Escritores y del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

Es autor de *Cómo escribir una adolescencia*, *Así como la ves...*, y *El botín*. Realizó la versión libre de *Las obras completas de William Shakespeare*, dirigida por Antonio Castro, de la cual se ha realizado una larga temporada en el Teatro Helénico. Dirigió y escribió la película *Domingo siete*, y realizó los guiones *40 grados a la sombra* y *Pachito Rex*. Asimismo publicó el libro de cuentos *El teatro de carpa y otros documentos extraviados*. Sobre su obra

consumación de la independencia de México-, González Mello dice: “Me fascinaba la figura de Iturbide, quien es el que consolida la independencia y busca ser rey de México, pero en la investigación de este periodo histórico me encontré con Fray Servando Teresa de Mier. Leí sus memorias y me di cuenta de que no conocía nada sobre él, salvo que había una calle con su nombre en la ciudad de México”.

“Fray Servando -añade- es una figura muy divertida e interesante por las aventuras que cuenta. Sus memorias, en las cuales narra historias fantásticas que pudieron haber ocurrido o no, constituyen la novela de aventuras que la literatura de ficción del siglo XIX no llegó a hacer”.

“Originalmente -confiesa González Mello- *1822* iba a centrarse en la vida de Fray Servando, sin embargo decidió abarcar todo el periodo de la consumación de la independencia con la intención de dar unidad de acción al texto y resumir en ese lapso de tiempo la vida de este personaje que durante 30 años luchó en el exilio por la emancipación de México”.

“Así como el país, Fray Servando estaba constituido de contradicciones -explica Mello-. Primero pugnó por un sistema monárquico y después por uno republicano. Esta situación le da unidad de acción a la obra. Es la lucha de Fray Servando contra el poder creciente de Iturbide”.

De Fray Servando, al dramaturgo le interesa resaltar su carácter contestatario y opositor al régimen; dice: “Con un estilo que no podemos encontrar en ninguna otra

satiriza al poder a través de sus escritos y discursos; no es un intelectual, no es un caricaturista, es un participante de la política y desde ahí hace sus señalamientos al sistema”.

González Mello considera que Fray Servando es una figura actual en la medida que no existe alguien como él en nuestra época, y opina: “Yo creo que la política mexicana necesita gente con la preparación, el ingenio y la agudeza de Teresa de Mier”.

1822 fue escrita por Flavio González Mello entre los sexenios de Carlos Salinas y de Ernesto Zedillo, periodo definido por el dramaturgo como de transición, tal como lo fue la época de la consumación de la independencia.

González Mello -La obra tiene muchos ecos en el presente: la derrota del PRI, el arribo de Fox al poder... Hay un interés en que esto sea así, pero no creo que el objetivo de estudiar la historia sea sólo encontrar las similitudes entre el pasado y el presente. Lo más importante en mi obra es ver de dónde venimos y señalar que la construcción de nuestra identidad como mexicanos fue un proceso lleno de paradojas. La paradoja es la materia prima del teatro. Me interesaba entonces mostrar en el texto que la independencia fue un proceso contradictorio, la consiguen quienes estuvieron luchando todo el tiempo contra ella. La guerra emancipadora no se ganó, se perdió; la independencia se consume por un golpe de Estado.

Juan Hernández -¿El tono humorístico en la obra lo da la propia histo-



Foto: Fernando Moguel

G. M. -Hay un ánimo de que la obra sea divertida. Muestro los vicios de los personajes, no sólo de los villanos -como la historia siempre los ha retratado- sino también de los héroes. Guardadas las distancias, eso es lo que hace Ibargüengoitia en *El atentado*, parecería que el autor está caricaturizando pasajes de nuestro acontecer pero muchas de esas parodias forman parte de los propios sucesos. Cuando revisas los documentos, te encuentras con que la historia está llena de absurdos. Ibargüengoitia se ciñó a ellos, y al ser riguroso se vuelve divertido, humorístico, porque la historia así fue. El tono le da la manera en que los propios políticos se comportan.

J. H. -¿1822 es una crítica abierta al sistema político mexicano?

G. M. -En un 50 por ciento sí. Fray Servando cuestiona al poder sin importar quien gobierna, no critica a la persona sino el abuso del poder; esa es la idea central. Aunque tiene tintes humorísticos la obra también posee el sabor del desencanto, quien satiriza siempre tiene algo de amargura. Los grandes escritores de humor, Ibar-güengoitia y el mismo Molière, nos hicieron reír pero al final nos dejaban sentir la amargura porque las cosas no cambiaban. A mí me interesa resaltar este elemento: la amargura que se desprende de la risa y de la sátira.

J. H. -Hay una parte en la obra en la que Fray Servando dice: “¿Cómo van a decidir sobre lo que no conocen?”, y se refiere a consultar al pueblo sobre decisiones fundamentales del futuro de la nación. Ese argumento es parecido al que esgrimieron algunos intelectuales de la actualidad para

contradecir el concepto de “ciudadanización de la cultura”. ¿Esa es también una casualidad?

G. M. -Lo que me maravilla del periodo que abordo es que tiene más actualidad de la que pensé. Los temas siguen siendo los mismos, el país no ha cambiado tanto. Esa parte donde Fray Servando dice: “Al pueblo no hay que hacerle caso en todo lo que diga porque no puede decidir sobre lo que no conoce”, proviene de un discurso de Fray Servando, no es algo que yo haya inventado. Y tiene ecos en el presente porque la demagogia sigue siendo un asunto de actualidad, es un comportamiento político que ahora vemos no es exclusivo del PRI.

J. H. -¿Cuál es el tratamiento teatral que le das a Fray Servando en 1822?

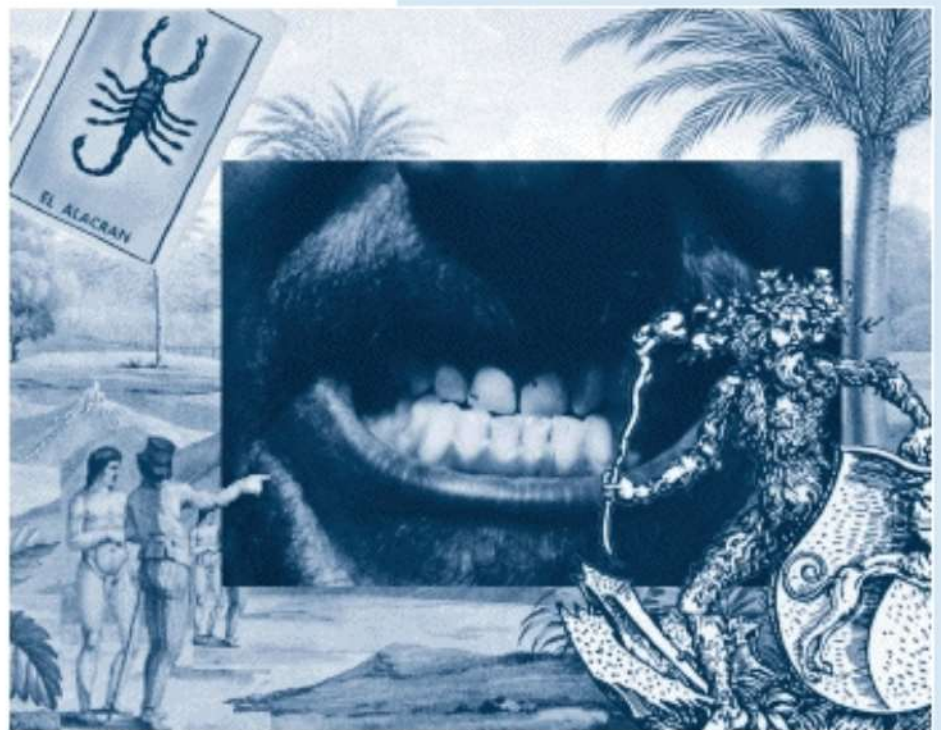
G. M. -Es un personaje tragicómico. Lo admiro y por eso es el protagonista, pero no quiero crear otro arquetipo de bronce como los que abundan en los libros de texto. Es el más sensato y la voz del humor en la obra, es

queda con la amargura de no haber logrado que las cosas cambiaran, y eso le da una dimensión humana.

Mello define a 1822 como una obra política, en donde todos los personajes son masculinos debido a que en esa época las mujeres vivían marginadas en ese campo de acción; “lo cual se podrá prestar a que me acusen de misoginia, pero no es así”, aclara.

J. H. -Escribir una obra de alrededor de 25 personajes, además de soldados, gendarmes y léperos, es un riesgo frente a la problemática económica que enfrentan los montajes escénicos; sin embargo tú lo haces, ¿cuál es tu apuesta?

G. M. -Es un riesgo porque la parte más cara de un montaje es la nómina, pero como decía Margules: “Si Vicente Leñero hubiera pensado en esto, no habría escrito *Los albañiles* y Usigli no habría hecho *El gesticulador...*” Tiene razón, hay que escribir sin megalomanía pero con lo que sea necesario y después ver cómo solucionar el problema económico.



Copi, una ruptura con la manera convencional de mirar el teatro

Daniel Giménez Cacho

Maricruz Jiménez Flores



12

El día que Copi agonizaba, su madre quien llegaba de una fiesta, se inclinó para mirarlo y darle el último adiós. Ella -aún con restos de confeti sobre el cabello- dejó caer en el rostro del dramaturgo y dibujante, los rastros de la celebración sobre su cara. Para una vida convertida en transgresión a la vista de los otros, esta imagen contribuye a la leyenda.

El acto señala -observa Daniel Giménez Cacho- la actitud que tuvo Copi ante muchos aspectos de su vida: “Una manera de esperar a la muerte riéndose de ella, desafiándola”. No en vano, el dramaturgo franco-argentino escribió justo antes de morir, una de sus obras memorables: *Una visita inoportuna*, en la cual dejó signada para la posteridad la experiencia de vivir con VIH y morir de Sida; además lo hizo a su manera, con humor y dolor desafiantes. Un personaje poco común fue Raúl Damonte, Copi, y lo fue no sólo por su talento sino por su manera de vivir la existencia.

Ahora, Katehrene Marnas, Carlos Calvo y Daniel Jiménez Cacho llevan a escena tres obras de Copi: *Eva Perón*, *Las cuatro gemelas*, y *El homosexual o la dificultad de expresarse*, que se estrenan dentro del ciclo Tintas Frescas -que la Asociación Francesa de Acción Artística (AFAA) realiza en México para promover la difusión del teatro francés- en el Teatro Orientación.

Así, Daniel Giménez Cacho encara ahora el texto de Copi: *El homosexual o la dificultad de expresarse*, en la dirección escénica. Se trata

del tercer montaje que Giménez Cacho tiene en sus manos (antes tuvo *Los perdedores* de Vicente Leñero y *Un placer contagioso* de Malú Huacuja).

“Nada de Copi es convencional -afirma Daniel Giménez Cacho-. *El homosexual o la dificultad de expresarse* es una obra extraña, por eso me atrajo. Casi todo su teatro se encuentra escrito en francés, salvo un par de obras que están ubicadas en Argentina. Copi actuaba sus obras, las dirigía, hacía los vestuarios; empezó a ganarse la vida como dibujante en París, y se hizo famoso por los dibujos que hacía de una mujer sentada, con diálogos; tenía en sus viñetas un uso poco frecuente en el campo de las pausas, eminentemente teatrales, también escribió novelas”.

Mari Cruz Jiménez -¿Las tres obras que llevan a escena en este ciclo tienen algún hilo conductor que las una?

Daniel Giménez Cacho- Son obras relativamente cortas, no tienen un obvio hilo conductor pero todas están escritas por él. Nuestra teoría ha sido que si las lleváramos a escena diferentes directores, con visiones distintas, lo que resaltaría es justamente la personalidad de Copi como dramaturgo. En distintos grados, las tres obras contienen su humor negro, corrosivo; así como el tema de la muerte y de la rebelión frente a ella. Algún escritor dividía ironistas de humoristas; los ironistas son racionales, volterianos, desligados, críticos; los humoristas también lo son pero están del lado de la vida, y su manera de cuestionar y usar el sentido del humor está en relación con ella. Ambos están de acuerdo en que al final no hay nada, nada detrás de nada, explicación desesperante y desesperanzada. Los ironistas dicen: esto es así y aceptémoslo; pero hay quien saca un grito de desesperación, un grito de amor por la vida. Copi tiene eso, ama a sus personajes y a la vida, por lo tanto hay que verlo con claridad.

M. C. J. -Copi era en muchos sentidos un transgresor. Solía vestirse de mujer, era un homosexual públicamente reconocido -admirado y controvertido-, hacía cosas que incluso para el año en que murió (1987) asombraban incluso en el país que acuñó los mejores textos de Foucault.

D. G. C. -Lo que es evidente es que era extremadamente radical y congruente consigo mismo; era toda una forma de vida, no era una pose ni una vanguardia, ni un estilo sino una forma de vivir. Es auténtico, y en su teatro nos dice que hay cosas más allá de todos los condicionamientos culturales que nos limitan y empobrecen nuestra manera de vivir; intenta sacudirnos de todo eso para entrar en contacto

con la verdadera humanidad, que es grotesca, alegre, triste, increíble, una mezcla de todo; por el miedo lo reducimos todo y en realidad nos estamos aislando. Copi hace a un lado toda esa pulcritud que enarbola la cultura burguesa, para que aparezca la verdadera naturaleza, que no necesariamente -y eso me gusta de él-es lo oscuro.

M. C. J. -Al ser un artista visual, ¿cómo se corresponde en tu puesta en escena esta visión que concierne a la imagen?

D. G. C. -Investigamos su mundo visual, el que dejó plasmado en las tiras cómicas, pero en realidad una de las cosas que me atrajo mucho es que hay una total libertad para la puesta en escena; no dice absolutamente nada, en sus textos sólo hay diálogos; eso como director es sumamente estimulante, no hay puertas. No dice: suena el timbre y hay un reloj; lo único son los diálogos y a través de ellos uno va armando la realidad de la obra; que si están en Siberia, que si son transexuales, pueden decir que están en Siberia y no estar, pueden decir que son transexuales y no son; no hay ninguna indicación de que los personajes sean de tal o cual sexo. Nada, hay una libertad total y eso es muy estimulante.

M. C. J. -Has dicho que te atrajo esta obra por su rareza, ¿llevará el mismo título o lo cambiarás?

D. G. C. -A mí al principio, el título no me gustaba, me parecía como llamar a un debate sobre la sexualidad y no lo es; se trata de un título muy irónico que cuando conoces la obra lo entiendes. Es justamente un cuestionamiento de los homosexuales viéndose a sí mismos como algo especial, creo que Copi se está burlando de todo eso. En su obra hay una crítica muy fuerte hacia estas posturas, pero también hay un amor muy fuerte. Él, siendo homosexual, sabe lo que está criticando, sabe meter el dedo ahí donde duele. Es muy curioso, porque está claro que no es una apología de la transexualidad pues los personajes no son modelos, son algo más que víctimas, son auto-víctimas, gente que ha llegado hasta ahí por voluntad propia, gente con el deseo de no ser lo que es, de querer ser algo más que la propia naturaleza biológica, el sueño de las ilusiones románticas enfrentado a la crudeza de la vida; es curioso, a la vez los cuestiona y a la vez los ama, pero eso es común en todos sus personajes. Creo que tiene el talento de mostrar la naturaleza humana en todas sus contradicciones, en todo su horror y en toda su capacidad creativa.

M. C. J. -En un tiempo de híbridos, la transexualidad es casi una cualidad de la época, una posibilidad de ser algo más que lo que dicta la biología; el tema sin duda atraerá mucho público.

D. G. C. -El tema interesa, es de actualidad reconocer las cuestiones de género, la pregunta de cómo se constituye la identidad sexual, si es biológica, cultural o es una voluntad que tiene el individuo. Son tres terrenos: el sexo biológico, la cuestión cultural que decide sobre el individuo y la voluntad de jugar un papel; son esas tres cosas, en mayor o menor grado las que hacen un número de combinaciones infinitas. Creo que es bastante absurdo pretender que la sexualidad se estructura en dos polos: masculino y femenino y, luego en medio algo "tolerado"; esto genera una serie de equívocas. Errores donde no hay espacios de discusión, de experimentación o información. Esta obra no pretende resolver ni mucho menos todos estos enigmas, porque en muchos casos siguen siendo algo muy misterioso; lo que sí plantea la obra es que eso al final no es tan importante, que los errores o la dificultad vienen por una imposición. Imponerse ser hombre, mujer o transexual, es igual de absurdo; un rol impuesto, por las razones que sean

M. C. J. -¿Son terrenos polémicos, sin duda, pero cómo estás abordando la puesta en escena?

D. G. C. -Hay constantes referencias a Rusia y el romanticismo. Por esta razón estamos tratando de abordarlo desde el realismo, tarea complicada porque los diálogos son insólitos, entonces encontrar la lógica realista en ellos ha sido un ejercicio interesante para darnos cuenta también de las limitaciones que tiene la lógica realista, el psicologismo y la cuestión stanislawsiana que se entrapa fácilmente en lógicas muy cerradas; estamos intentando llegar a emociones verdaderas, pues es tan insólito todo que es muy fácil escaparse. E ir a la farsa para empezar a hacer mundos donde todo es posible, y ya no hay valores ni jerarquías de valores.

M. C. J. -¿Cómo surge el humor entonces?

D.G.C. -El humor es complicado: debe ser un resultado, y creo que en nuestro caso el humor surge justamente ahí, en ese choque entre las cosas verdaderas y lo insólito; ahí, en esa especie de corto circuito podemos encontrarlo en vez de estar buscando ser graciosos y provocar risa; queremos generar situaciones increíbles, inverosímiles, si lo logramos será una obra muy rica porque tiene humor pero también crueldad y, curiosamente, hay algo misteriosamente místico. Se está hablando de algo más allá, algo que está por encima de las voluntades de los personajes: una que tiene un idealismo romántico exacerbado y otra que se caracteriza por un pragmatismo y mirar la realidad con crudeza; esos dos mundos se están oponiendo continuamente en la obra. Pero más allá de todo eso hay otro personaje que parece estar en otra realidad, incomprendible para los otros dos personajes, es un andrógino, misterioso inaccesible, objeto de deseo pero que no se puede poseer; los dos personajes están luchando todo el tiempo por tenerlo, pero no pueden.

M. C. J. -¿Qué representa el andrógino aquí?

D. G. C. -Es algo que está fuera de la realidad; es tan hermoso que logra conjuntar lo masculino y lo femenino, se vuelve una imagen muy poderosa; es tan bello que no existe y quizá esa es la razón de su hermosura, su inexistencia. Mucho se ha hablado del andrógino y en uno de los personajes es muy clara su representación, hay una insatisfacción con la realidad, y ante la imposibilidad de lograr el anhelo se crean estas imágenes, metáforas vivientes que se unen en el andrógino; ahí deposita el personaje todo su amor y todo su deseo, en algo que no existe, y eso puede ser o muy poético o muy patológico, según se quiera mirar.

M. C. J. -Y hablamos de un signo de los tiempos: la belleza extrema, la unión de los contrarios en un solo ser.

D. G. C. -Sí, se trata de un anhelo mítico, dioses con dos sexos que pueden tener ese poder, o diosas femeninas con sexo de hombre; es un tema inagotable, hay miles de teorías, desde el hombre que siente inferioridad ante la mujer porque ella puede engendrar, hasta la mujer que tiene envidia del pene; visión que a la luz de nuevas teorías puede ser muy discutible, pero efectivamente en una época, para tener acceso a una vida social plena y al poder, a la mujer le convenía jugar el rol de hombre.

M. C. J. -Y hay ciertas estructuras del poder que siguen enquistadas en esta idea.

D. G. C. -La mayoría, el pretender que el mundo se divide en hombres y mujeres es algo que beneficia al orden masculino, tolerar la homosexualidad también en un sentido puede beneficiar al predomi-

nio de lo masculino. ¿Por qué el travestismo es tolerado? porque al final la mujer que está reproduciendo el hombre que se viste de mujer es una mujer vista por el hombre, ahí en realidad no hay ninguna transgresión, todo queda en calma. Un hombre puede disfrazarse de mujer y puede reafirmarse como hombre cuando se viste de mujer. Hay otros movimientos más interesantes como el de las *drag kings* en Inglaterra, que están buscando incidir desde esta condición de mujeres que quieren ser hombres; son mucho más políticas y cuestionadoras a esta división, a este orden que es lo que realmente está en crisis. Sin que haya claras vías de hacia dónde va o qué modelos seguir, es muy evidente que está en crisis la idea de vivir la sexualidad sólo a partir de los roles establecidos.

M. C. J. -¿En este sentido, no te asusta tocar estos límites, exponerlos, buscar el texto de un autor que cuestiona paradojas y dilemas que en realidad están marcando un tiempo?

D. G. C. -No, cuando haces teatro lo que estás buscando es dar respuestas a tus inquietudes y a través de una puesta en escena conocer un texto e interpretarlo, y gracias a la aportación de los actores, que son la realidad concreta de la vida de los personajes, tú obtienes algunas respuestas. Yo hago una obra porque tengo preguntas, y esa obra las formula mucho mejor que yo, entonces a través de la obra intentas contestar esas preguntas; a la mejor no te las respondes todas, sólo en parte o quizá se formulan otras nuevas, pero creo que una obra de teatro cuando la montas y la ves, te deja revelaciones o nuevas preguntas, que ya es seguir avanzando de todas maneras; no me da miedo, me daría más miedo no hacerlo, no ir al encuentro de las cosas. Finalmente, mi interés por estas obras no es *choquear* aunque estoy consciente de que tocan temas fuertes, controvertidos, y que ciertas conciencias que no quieren ser perturbadas se sentirán agredidas pero no es mi intención asustar; quizá es más bien romper ciertas estructuras de entrada, para que la gente esté abierta y se hagan las preguntas que nosotros nos estamos haciendo, sin prejuicios. Tengo fe en que por el tipo de escritura, el teatro de Copi romperá la manera convencional de mirar el teatro.

Raúl Damonte (1939-1987)

Raúl Damonte (1939-1987), conocido en el mundo artístico como Copi. Dibujante y dramaturgo franco-argentino, radicó en París desde 1962. La mujer sentada es el célebre personaje que publicó en numerosas viñetas y cartones en el diario L'Observateur, y le dio gran prestigio como dibujante y humorista. Su talento como dramaturgo se reveló al final de los años 60 con *Journal d'une rêveuse* (1968) y *Eva Perón* (1969), llevada a escena por Alfredo Arias, Jorge Lavelli, Fernando Arrabal y Jérôme Savary. Entre sus obras se cuentan: *El homosexual o la dificultad de expresarse* (1971) y *Una visita inoportuna*, llevada a escena el año de 1988.



Con el pelo recogido en un chongo sin forma, del que salen porciones que parecen flamas, Iona Weissberg habla sin descanso para argumentar su búsqueda en el teatro y para decir cómo se lanza al vacío, sin red, para tocar el corazón del espectador, al que dice haber sentido algunas veces muy cerca.

Tiene pinta de actriz, pero, en realidad es de las pocas mujeres que se internaron en el resbaloso y difícil ámbito de la dirección teatral, hasta hora dominado por los hombres. Formada en la Universidad Hebrea de Jerusalén, donde estudió la licenciatura en literatura y en la Universidad de Columbia, Nueva York, donde hizo la maestría en teatro, esta directora ha incursionado en la producción teatral, y ha tenido cinco becas para diversas puestas en escena.

El nombre de esta teatrasta se vio por primera vez en una cartelera, en 1994, cuando dirigió *Oleanna*, de David Mamet, montaje que como dictan las políticas actuales de completar una temporada en distintos foros, se estrenó en el Museo del Carmen, continuó en el Foro Shakespeare y finalizó su ciclo en el Teatro Casa de la Paz. En su corta vida de ocho años en los escenarios Weissberg ha dirigido obras como *Don Juan en Chapultepec*, de Vicente Leñero; *Rancho Hollywood*, de Carlos Morton, *La casa de los espíritus*, de Isabel Allende, *Opción múltiple*, de Luis Mario Moncada, *Retablo embrujado*, de Ramón del Valle Inclán y *Fantasia Subterránea para mujer y volín*, de su autoría.

De las razones por las que pensó en montar una obra de Anton Chejov, *La gaviota*, que estrenará el 3 de mayo en el Teatro El Galeón, Iona Weissberg argumenta:

Decidí dirigir una obra de este autor porque me parece muy importante retomar los clásicos modernos y también lo hice para recuperar el contacto con el público. Me encanta el sentido del humor de este autor porque es muy ácido, conmovedor y cínico a la vez. Me interesó

La Gaviota de Chejov

Iona Weissberg

Elda Maceda



Foto: Fernando Moguel

también porque hay una parte de Chejov que se ocupa mucho con lo que hace la gente cuando no tiene nada que hacer. Se trata de lo que yo llamaría una enfermedad contemporánea que se manifiesta en gente aburrida de sí misma.

Elda Maceda -¿Y cómo llegaste a la «La gaviota»?

Iona Weissberg -La elegí porque alude a lo banal y sin sentido de la búsqueda de la fama y el reconocimiento y ese afán de querer cambiar las formas y ser el gran artista. Es una obra que como dice el texto «Nos enseña como la gente famosa come, bebe, suda, hace berrinches y se pone sus abrigos». La monté porque tengo una fantasía de romper mitos para con el público y es demasiado pretenciosa, pero definitivamente es un discurso con el que coincido, porque me parece tan idiota y tan futil estar ahí preocupándote por el reconocimiento, que es algo que hacemos todos en todos los campos de trabajo.

E. M. -¿A qué atribuyes la búsqueda de este reconocimiento? ¿Han contribuido los medios?

I. W. -Considero que es algo que siempre ha existido pero creo que la uniformidad que se ha generado a través de los medios de comunicación en la aldea global hace que cada vez nos sintamos menos especiales y menos particulares, entonces se genera esta necesidad de ser famosos aunque sea por un minuto en el show de Cristina. Esta obra tiene que ver también con el medio específico en el que nos movemos, que es la farándula.

E. M. -¿Desnudas a los actores frente al público? ¿Los expones por lo que pueda tocarle a cada uno?

I. W. -A los actores no, a los personajes sí. Yo con los actores no me meto en la relación personal que hay con los personajes. Eso lo saben ellos.

E. M. -¿Qué exigés de los actores, que sean seres humanos íntegros?

I. W. - Quiero mucha generosidad, muchísima calidad humana, es lo más importante para trabajar en el teatro. Creo que este texto es muy delicado y es muy doloroso y necesita de unos niveles de sutilidad terribles, requiere de gente que esté muy abierta y que sea muy generosa. Y si te digo la verdad vamos muy bien y te estoy hablando de 14 actores muy reconocidos como Blanca Guerra, José Carlos Ruiz, Miguel Ángel Ferriz, Mónica Dione, Alejandra Marín, Irene Azuela, Norma Angélica, José Sefami, Oscar Uriel, Alvaro Carcaño, Juan Carlos Vives. Es gente a quien la fama le tiene sin cuidado y a la hora de trabajar la prioridad es Chejov, es el cuento que van a contar sobre el escenario, es *La gaviota*.

E. M. -¿Cómo entraron en el texto?

I. W. -Trabajamos con una adaptación que hice a partir de dos traducciones al inglés y dos traducciones al español. Al hacer el texto iba pensando qué quería hacer en escena. No puedo decir que es argót pero es un lenguaje muy contemporáneo que le quita un poco el polvo a los textos de Chejov en sus anteriores traducciones. Hice un arreglo, no corté nada y como dice el autor sus personajes hablaban como hablaba la gente. Lo que hice fue traducir el concepto.

E. M. -¿Qué otros elementos adaptaste para nuestro tiempo?

I. W. -Me daba mucho miedo que el público se alejara al saber que se trata de una obra de Chejov. Todo el concepto desde el lenguaje, el vestuario, escenografía y música combina desde elementos rusos decimonónicos, hasta elementos muy contemporáneos, muy de la farándula, de las modas. La escenografía es de Saúl Villa, la música, de Isaac Bañuelos, el vestuario de Josefina Echeverría, la iluminación de Diblik Rabía, y la expresión corporal de Rubi Tagle.

E. M. -¿En qué año la ubicas?

I. W. -No es específico porque tenemos elementos del XIX y de la actualidad, pero nunca pretendimos que no estábamos en Rusia. De hecho la pintura que usamos es un bosque ruso original del siglo XIX, pero un bosque es un bosque y cuando lo ves sobre el escenario es totalmente contemporáneo.

E. M. -¿En qué momento y después de qué obras, decidiste montar a Chejov y por qué?

I. W. -Fue después de un par de ellas, *El retablo embrujado* que me afectó mucho porque me di cuenta que había una naturaleza de personajes que estaba trabajando, con la cual yo no me conectaba muy bien y otra que me gustó mucho como quedó y que hubo mucha gente de teatro -no del público-, que me criticaba la falta de concepto. Después de esta segunda experiencia pensaba que yo no hago teatro conceptual para que le aplaudan a la directora, sino que cada vez trato de contar un cuento. Y me burlaba de ese asunto de los protagonismos de los escenógrafos, de los directores, de los actores, me parecía fatal. Lo importante es la historia y el protagonista en todo caso es el público, que se conmueva. Tengo mucho la obsesión por esta gente que no tiene nada que hacer, que ve cinco horas de televisión diarias, etc. Entonces de ahí me nació mucho la idea de Chejov. Oscar Uriel, Mónica y yo, hace mucho que queríamos trabajar una obra juntos. y habíamos pensado en Chejov, nos llamaba mucho la atención. Estábamos entre *Las tres hermanas* y *La gaviota*. Por cierto discurso muy específico nos fuimos por *La gaviota*.

Primeras Llamadas

Pilar Cere-

Bellas Atroces

La invitada del closet es observadora del encuentro entre dos mujeres que se conocen y se aman; a partir de esa observación para ella se abre un mundo que desconoce, un mundo femenino: el mundo del amor entre las mujeres. Lo que la lleva a cuestionarse tremendamente su capacidad amorosa y se permite acceder a otras posibilidades de amor. Mi personaje es, finalmente, una mujer atrapada dentro de otra mujer.

Marisa Rubio, actriz
Bellas Atroces, de Elena Guiochíns, Directora Ana Francis Mor
A partir del 20 de junio en la Biblioteca del Claustro de Sor Juana

Zoo

Son 5 escenas sobre el cautiverio humano en una estructura de degradación que va desde lo social hasta lo individual, en una búsqueda totalmente visual y emotiva. La obra está muy enfocada al trabajo actoral y hacia una búsqueda de las emociones pues, a veces, en la formación dancística no se toca la formación emotiva que los actores sí tienen. Los actores aportan toda esta parte de emotividad, de construcción de ficción y los bailarines toda la limpieza en el movimiento y en la ejecución.

Pilar Gallegos, coreógrafa.
A partir del 2 de mayo, Teatro La gruta del

Las mil y una noches

No aparecen entonces rasgos de cultura árabe, ni efectos escénicos para seguir las historias. Se ha trabajado más bien en situar al espectador en una relación estrecha con el actor, haciendo que comparta el mismo espacio y que recursos propios de la escenografía resuelvan sólo con atmósferas los temas de *Las mil y una noches* como son: transfiguración, ubicuidad- perplejidad y misterio.

Oscar Almeida, escenógrafo
Las mil y una noches,
Director Rodolfo Obregón.
A partir del 6 de mayo, de lunes a viernes
Teatro El Galeón

Dios y yo

Básicamente la escribí para mis alumnos de prepa, para explicarles el concepto de Dios, porque con los griegos ellos trataban de entender el concepto del dios barbudo y toda esa cuestión de la religión. Nació como una necesidad de explicar el concepto del ser, de Dios, del bien y del mal. De una manera absolutamente racional, sin fanatismos ni nada y, después, aplicarla a nuestra contemporaneidad.

Marco Vidal, dramaturgo, director y actor
Dios y yo, Jueves, 20:00 hrs.
Foro Stanistablas

Lady Macbeth

Lady Macbeth, en el contexto de Jesusa, es una mujer de clase media alta casada con un alto funcionario, y todo este conflicto social se desarrolla en una casa de una familia mexicana. Lady Macbeth es un personaje ontológico: es la más mala de las malas y vive dentro de esta idea del sueño dentro del sueño de los personajes, como si vivieras dentro de una pesadilla de la que no puedes despertar.

Clarisa Malheiros, actriz
Macbeth, Directora Jesusa Rodríguez
Estreno 10 de mayo. Teatro Julio Castillo, de
jueves a domingo



Los niños prohibidos

Las estadísticas son crueles: el 75% de los niños ha padecido algún tipo de acoso o de abuso sexual y eso nos habla de la necesidad de denunciar esa problemática, lo hacemos de una manera directa y la obra del maestro Gonzalez Dávila nos da esa pauta. Estos abusos se dan, en la mayoría de los casos, con el enemigo en casa: el papá, la mamá, el hermano mayor, el padrino y esto es lo que se muestra en la obra. Es una obra muy cruda, pero creo que la realidad nos rebasa, es más cruda la realidad.

Felipe Oliva, director
Los niños prohibidos, lunes 20:00 hrs.
Foro Stanistablas

Body and soul

El espacio en sí mismo me representaba algo muy jugoso y muy rico, porque habla de espacios contrapuestos como pueden ser el sexo y la muerte. Arrancando de ahí, tenía que ser un espacio en donde pudiera darse una convergencia de estos asuntos, una especie de mausoleo para el amor. Por otro lado, por primera vez estoy supeditado a un director, lo cual fue muy rico, porque me permitió ser muy riguroso en aspectos que como escenógrafo para mis montajes no lo soy, porque me brinco todo el proceso.

Martín Acosta, escenografía
Body and soul, Director Enrique Singer
De jueves a domingo, Sala Xavier Villaurrutia

El alma buena de Sezuán

La obra es una crítica a la religión porque se supone que a partir de los mandamientos o los dogmas que uno pueda seguir, realmente vas a poder hacer el bien al mundo, y no es así. Es a partir de esos dogmas que te vas corrompiendo cada vez más al enfrentarte con la vida real y no poder seguirlos. También plantea una crítica a la comercialización y a los principios éticos y morales.

Hugo Arevillaga, actor
El alma buena de Sezuán,
Directora Sandra Felix

La mirada del sordo

Inspirados en la novela de Paul Auster El país de las últimas cosas, cada uno de los bailarines empezó a seleccionar personajes y creamos nuestra propia obra. A partir de ahí invitamos al dramaturgo Edgar Chías a que hiciera la dramaturgia mientras en el taller se iban desarrollando las relaciones, las circunstancias y la situación para, de alguna manera, rescatar ese indecible paulausteriano, que tiene que ver con cómo las cosas se van transformando, más allá de qué es bueno y qué es malo, como si todo fuera una cuestión de casualidad.

Alicia Sánchez, directora y bailarina
La mirada del sordo, a partir del 9 de mayo, sala Miguel Covarrubias

Ágatha

Es el encuentro de dos enamorados que tienen que despedirse y se reúnen junto al mar para recordar su amor, hablar de cómo se enamoraron y de lo que les provoca ahora ese sentimiento. La obra trata de exponer lo devastador que puede ser el amor que no es color de rosa y que no es solamente felicidad, sino que puede destruir a las personas. La actuación es muy expresiva y el resultado es sorprendente.

Isis García, productora
Ágatha, Director David Herce,
Teatro La Capilla,
lunes y martes 20:00 hrs.



Una nueva ética: elemento esencial en el Teatro de Bertolt Brecht

Héctor Ortega



Son numerosos libros, artículos, ensayos, etc, los que se han escrito sobre la obra de Bertolt Brecht. Son tantas las facetas del escritor: teórico social, teórico dramático, activista, poeta, polemista, que el aspecto fundamental de su obra, si no uno de los esenciales, ha permanecido oculto siempre tras sus teorías sobre «el distanciamiento» y su teatro épico y didáctico, sobre el que, por cierto siempre se han generado las más encarnizadas discusiones.

Me refiero al análisis de sus propuestas éticas y trans-gresoras de la conducta tradicional: el infantilismo heroico o la conducta irreflexiva, proponiendo en cambio una actitud racional, más adulta, aunque no por ello menos emotiva.

Cuando se habla de antihéroe generalmente se piensa en la conducta cobarde, irracional, corrupta, cínica, acomodaticia, etc, del Rey Ubú o de ciertos héroes norteamericanos de post-guerra, quienes golpeaban a las mujeres o eran duros o cínicos porque la pobreza y la falta de valores en el mundo les había enseñado que la vida es dura y sucia, por lo que no había que andarse con ternuras y miramientos.

En pocas ocasiones me he encontrado con textos en los cuales se analice la conducta de personajes que no responden a una moral tradicional sin condenarlos por su insensibilidad y vileza - como podría ser el caso de *El Extranjero* de Albert Camus, quien es condenado (entre otras causas) por no haber llorado ante el cadáver de su madre-, sin comprender que estos personajes

mediante normas más allegadas a la realidad y no se dejan llevar por esa especie de fundamentalismo emocional (muy arraigado en el cine y la televisión comercial norteamericanas y sus seguidores).

Se considera como un hecho sin discusión que todo ser humano debe dejarse guiar por “el corazón”, por sus impulsos espontáneos, por irracionales que estos sean, porque en ellos está la conducta sincera, la auténtica, e incluso se considera que ésta es dirigida por Dios mismo. Basta con observar la euforia causada por el espiritualismo de «best seller», tan en boga y con tanto éxito en los últimos tiempos. En ella se condena toda racionalidad o intervención previa del pensamiento en la toma de decisiones.

Cabría aquí la sonrisa si esta conducta no redundara en una moral generalizada, en un mundo conducido y maniobrado por todos los medios educativos internacionales, principalmente los anteriormente citados: el cine y la televisión, en los que la transgresión propuesta por esta “nueva moral” es motivo de linchamiento como en el caso del personaje camusiano.

Es necesario señalar que quienes maniobran y manipulan con estas teorías convencionales se conducen con una moral de dos caras: La ética del héroe sólo la exigen para los demás.

La propuesta de una conducta adulta, verdaderamente racional es tema central y esencial en la obra dramática de Bertolt Brecht, y a menudo es ignorada o pasada por alto por desconocimiento, cuando debería destacarse de manera preponderante en las puestas en escena de sus obras.

Limitar la obra de Brecht a esta propuesta podría sonar demasiado elemental, sus temas son vastos como sus planteamientos: la explotación, la dominación de la oligarquía, el nazismo, la guerra - obvio para un hombre exiliado por estas dos últimas razones - etc; pero la conducta emotiva, irracional, santificada por la «filosofía» judeo-cristiana-occidental, llegando incluso a la descalificación de la ciencia, ha sido para el dramaturgo uno de sus principales motores.

En *Madre Valor*, por ejemplo, Brecht toma al personaje más melodramático y tradicional en la literatura universal, al ser más emotivo y exaltado por irreflexivo -no porque necesariamente lo sea- en la defensa de sus hijos frente a la agresión.

Si Bertolt Brecht pretendiera en su obra únicamente destacar el estoicismo o la valentía de una madre abnegada al luchar por sus hijos en la guerra, estaría actuando como un dramaturgo tradicional.

Lo que fundamentalmente nos plantea es una madre fuerte, realista, luchadora, práctica pero especialmente pragmática, cuya motivación principal es cuidar por encima de todo a sus hijos para salvarlos de la guerra. Por ello es apolítica. Lo que le interesa primordialmente no son las razones que llevan

a los hombres de uno y otro bando, hacia la guerra, ni tampoco toma partido por uno u otro lado. Lo esencial en esta mujer no es su pujanza, su voluntad, sino que en nombre del amor materno se aprovecha prácticamente de las necesidades para especular y obtener ventaja con el fin de reunir una cantidad que le permita vivir con sus hijos una vida “decente”.

Razones que le permiten decir al capellán que la mujer «es un vampiro de la guerra». Sólo que, según lo dicho por el sargento de la primera escena: «Quien con la guerra quiere medrar, algo tiene que pagar», y el costo que la madre tiene que pagar es precisamente la vida de sus hijos. Este es el tema principal.

Evidentemente, otro de los temas primordiales es la crítica a la guerra: además de absurda (sobre todo una guerra religiosa, entre católicos y protestantes), siempre es un negocio para sus promotores. Los emperadores, los reyes, los generales y hasta los sargentos la pasan bastante bien; quienes siempre terminan pagando por ella son los campesinos y los soldados, los que terminan muertos ellos mismos o sus hijos, o en el mejor de los casos con una pierna de menos.

En una breve encuesta entre gente de teatro, ante la pregunta de ¿cuál era la temática central de *Madre Valor*?, respondieron que era la entereza de una madre durante la guerra, quien no obstante todas las penalidades sufridas, seguía adelante con valor. Dicha visión me parece incorrecta y convencional. La clave del comportamiento adulto y racional, propuesta por Brecht (como una diferente forma de conducta frente a la adversidad), nos es esclarecida en una de las escenas clave, en la escena IV de «Madre Valor y sus hijos». Crónica de la guerra de 30 años. He aquí la propuesta en una versión sintetizada:

Un soldado joven llega armando alboroto a una tienda donde se encuentra el capitán.

SOLDADO: ¡En nombre de Cristo! ¿Dónde está ese capitán del infierno? El muy perro se embolsa mi recompensa para emborracharse con sus mujerzuelas. ¡Le voy a romper el alma!...

¡Sal de tu cueva, ladrón! ¡Te voy a descuartizar como a un cerdo!

MADRE VALOR: ¿No le dieron su recompensa?

SOLDADO SEGUNDO: Sacó del agua al caballo del capitán y no quisieron reconocerle su mérito. Es joven todavía, no hace mucho que está en el ejército.

SOLDADO: Son ustedes unos cagones. ¡Quiero mi recompensa!

MADRE VALOR: Le aconsejo que cuide su voz, o cuando venga el capitán estará completamente afónico. Los que gritan mucho resisten poco. Al cabo de media hora están tan cansados que hay que cantarles para que se duerman.

SOLDADO: No puedo tolerar la injusticia.
MADRE: Tiene mucha razón. Pero ¿Por cuánto tiempo se negará a tolerar la injusticia? ¿Una hora, dos? Y sin embargo eso es lo más importante, cuando de pronto encerrado en un calabozo se descubre que la injusticia ya no nos subleva. Usted sabe que su cólera ya se está esfumando, que era demasiado corta y que necesitaba una más persistente. Pero ¿de dónde la iba a sacar? A su cólera le falta fuerza, no sirve para nada. Si fuera realmente persistente, yo misma avivaría la lumbre. Yo misma le diría: Vaya, hágalo pedazos, es un crápula. Pero, ¿se va a atrever? Si ya se está echando para atrás... No, no se levante. No vale la pena. Ya no podrá lucir la fiera altivez de antes. Si verdaderamente le odias a muerte, si tu ira es realmente grande, quédate aquí, y empuña el sable desnudo. Pues tu causa es justa, hay que reconocerlo. Pero si tu ira es corta, es mejor que te vayas. (EL SOLDADO SE VA TRASTABILLANDO Y MALDICIENDO).

Hay dos clases de conductas heroicas, parece decirnos Bertolt Brecht en sus obras: el heroísmo inútil de “Queso suizo” o «Requesón» (Swiss cheese), el hijo de *Madre Valor* o mejor dicho su ingenua honradez, que por guardar con honestidad la caja del regimiento de uno de los bandos de la guerra, termina perdiendo la vida a pesar de los prácticos consejos de su madre. Por otra parte, no lo hace para conseguir nada especial sino simplemente porque él es honrado; es una de sus características. Cuando se da cuenta de que su madre tiene razón, y decide cambiar su conducta, ya resulta demasiado tarde.

Actitud similar a la del soldado joven.

El es valiente y matará al capitán que le roba la recompensa; pero al convencerse de que su valentía no lo conducirá sino al calabozo, decide cambiar su actitud muy a su pesar, por la que le recomienda la madre, pues sabe que ella tiene razón.



Héctor Ortega

Por otro lado, el heroísmo de Catalina, la hija muda de *Madre Valor*, heroísmo que tiene sentido y consigue sus propósitos. Catalina no puede escoger. Si, por conveniencia propia guarda silencio, los soldados de un bando asesinarán a una ciudad dormida tomándola por sorpresa. Sabe que su deber es despertar a toda esa gente inocente aunque muera acribillada por las balas, y lo hace. Es una prueba palpable para quienes piensen que Bertolt Brecht, -Galileo es otro caso-, es partidario de la actitud pragmática y convenenciera del Padre Ubú. Esta es la diferencia.

El sacrificio por la colectividad tiene sentido, no así la actitud oportunista del que guarda silencio sin más propósito que el de salvar su pellejo y obtener ganancias o ventajas. Brecht nos señala esta conducta una y otra vez.

En *La Decisión*, obra coyuntural del dramaturgo, Brecht abandona su teatro anárquico y esteticista (expresionista, dicen algunos), en el que mira con desprecio al mundo y a los hombres. Posteriormente abandona su teatro didáctico dirigido especialmente al proletariado, para dar inicio a una nueva propuesta ética y estética, por un teatro de la «era científica», el teatro de la razón, lleno de emotividad y por encima de las actitudes viscerales, irreflexivas y aún adormecedoras del teatro convencional.

Podríamos definir estas conductas del teatro convencional, como extremistas y sentimentales es decir poco razonadas y llenas de un heroísmo infantil y por lo tanto inútil, por un lado, y en la realidad capaz de dar al traste con toda posibilidad de logro, por otro. En lo que a la bondad se refiere, Brecht también cuestiona ese concepto convencional de entrega irracional que podría causar la destrucción del “alma buena” y ponerla en trágica situación económica y afectiva. Las imágenes de San Martín Caballero nos muestran al santo sobre su caballo, el cual se encuentra en el camino en pleno invierno, con un mendigo desnudo. En la imagen se ve al santo caballero partiendo su capa en dos mitades para dar una de ellas al mendigo.

La imagen siempre me ha parecido ilustrativa. El santo no obsequia su caballo pues supongo que necesitaría llegar a su destino, ni por grande que sea su santidad tampoco obsequia la totalidad de su capa al anciano desnudo; él también se dejaría desamparado a sí mismo.

La temática de *El alma buena de Se-Chuan* estriba precisamente en esta propuesta. La frase que mejor define la crítica a la bondadosa Shen-Te es aquella pronunciada por la mujer de la escena 1:

MUJER: (Meneando la cabeza) ¡Ay!, Shen-Te, siempre la misma, incapaz de negar nada a nadie. Eres demasiado buena, pero si quieres conservar tu negocio (una tabaquería que había recientemente adquirido), tendrás que aprender a decir que no de cuando en cuando.

Shen-Te se vuelve dura, se ve en la necesidad de dividirse en dos personas, una de ellas la que debe tomar las decisiones inmisericordes, y la otra las bondadosas. Sobre todo cuando va a ser madre, y mira a un niño con la boca cubierta de ceniza buscando comida en la basura.

No quiere que su hijo padezca lo que este niño. Shen-Te sufre por no poder ayudar a más gente, pero los dioses aceptan y entienden su dureza y su falta de caridad, sólo le piden que no la utilice demasiado, una sola vez al mes cuando más. Así el mundo podrá seguir existiendo y salvarse gracias a que existe en Se-Chuan, al menos un alma buena.

Esta conducta rígida, utilizada de vez en cuando, es la correspondiente a lo que los dioses llaman “un alma buena” y no aquella que lo da todo y se desampara a sí misma.

En el soldado Shweick, Brecht propone una mirada misericordiosa hacia aquellos que durante el nazismo fueron obligados a colaborar con las huestes de Hitler cuando no tuvieron más remedio. Exigirles oponerse hubiera significado su muerte. Aun dentro, hubieron muchos hombres y mujeres que no fueron colaboracionistas y, sin embargo, lucharon dentro de sus posibilidades contra el aparato nazi saboteando, engañando, aparentando, viviendo una actitud y una moral de doble rostro, criticable por esta moral

Esta condena plantea una conducta similar a la del joven Andrea en *Galileo Galilei*. El joven discípulo de Galileo desde niño, y ya adolescente, repudia a su maestro por no haber resistido las amenazas de la Inquisición y haber negado que la tierra se mueve alrededor del sol, según las teorías de Copérnico y no como señalaba la Iglesia.

- ¡Desgraciada la tierra que no tiene héroes!, le grita lleno de furia el joven Andrea.

- ¡No! - le responde Galileo, -desgraciada la tierra que necesita héroes.

Había que decidir y morir torturado o terminar sus famosos “Discorsi”, textos científicos esenciales para la humanidad. Galileo considera más importante lo segundo.

Usted ganó tiempo, - le dice Andrea, admirado- para escribir una obra científica que sólo usted podía escribir. Si en cambio hubiese terminado en una aureola de fuego en la hoguera, los otros habrían sido los vencedores.

Pues antes Galileo le ha informado que no lo ha hecho por su comodidad:

Galileo: He terminado los “Discorsi”... Mis superiores me protegen de consecuencias desagradables guardando página por página.

Andrea: ¡Los “Discorsi” en manos de esos! Dos nuevas ciencias perdidas!

Galileo: Fabricio y otros se van a conmovir cuando oigan que he puesto en juego hasta los últimos miserables restos de mi comodidad para hacer una copia utilizando la última gota de luz de las noches claras durante seis meses.

Andrea: Esto fundará una nueva física.

Galileo: (LE DA EL MANUSCRITO) Escóndetelo bajo la chaqueta.

Andrea: Y nosotros pensamos que había desertado. Usted esconde la verdad delante del enemigo. También en el campo de la ética nos llevaba usted siglos.

Galileo: Aclárame eso, Andrea.

Andrea: Con el hombre de la calle dijimos nosotros: él morirá pero no se retractará. Usted respondió: yo me he retractado pero viviré. Sus manos están manchadas, dijimos nosotros. Y usted nos dice: mejor manchadas que vacías.

Galileo: Mejor manchadas que vacías. Suena a realismo. Suena a mí. Una nueva ciencia, una nueva ética.



¿Cómo se produce Teatro en México?

La Producción Teatral en México

Carlos Nóhpal

Dato 1.

El diccionario define el vocablo Producción como (*lat. Productio*). *Acción de producir (Sinónimos: Creación, elaboración, fabricación,)* // *Cosa producida: las producciones del suelo. // Acto de mostrar una cosa: la producción de un documento. // Suma de los productos del suelo o de la industria. // En cinematografía, el organismo que facilita el capital para asegurar la realización de una película.* Pero ninguna acepción define las labores que realiza un productor teatral.

Dato 2.

En México, la cartelera teatral es una de las más diversas y con mayor número de obras de América Latina. Y, sin embargo, es una constante de los hacedores de teatro decir que “el teatro está en crisis”. Crisis de propuestas, crisis de públicos, crisis de talentos.

Dato 3.

Semana a semana se ofrecen al público interesado, entre 60 y 70 obras de los más variados temas y géneros, desde grandes producciones con enormes presupuestos hasta pequeñísimas propuestas carentes de todo recurso. Las grandes instituciones de la cultura nacional, año con año apoyan entre 10 y 20 proyectos distintos que se ofrecen al público, que es quién finalmente decide.

Producir teatro en México es, en muchos de los casos, un acto de intuición y persistencia. Las diversas opiniones que se recogen en este *Dossier*, intentan combatir la opinión generalizada de que el productor es el encargado solamente de los gastos del montaje, así como honorarios del equipo creativo.

Nada más erróneo que esa impresión. Se pueden, y deben, distinguir dos tipos de productores: aquellos que con audacia invierten económicamente y los que comúnmente llaman en la televisión «*productor ejecutivo*» es decir, aquel que organiza, resuelve, consigue fondos y ordena un proyecto con recursos de organizaciones tanto públicas como privadas. Y aún más, no debemos olvidar algunas formas alternativas de producción, como aquellas donde los mismos involucrados en el hecho teatral (actores, directores y dramaturgos) han propiciado el estreno de obras en México, involucrando en estos casos a sectores de la Iniciativa Privada que nunca antes se habían interesado en productos de índole cultural. ¿Cómo se consiguen estos apoyos? ¿Qué hace falta para seguir contando con ellos y aumentar su número?

El tono de las opiniones abarca no solo el hecho, difícil y absorbente, de conseguir apoyos financieros sino también la correcta administración de los (¿pocos, muchos?) logros que durante el periodo de gestión se hayan conseguido. Se sabe que, el productor que decide invertir su capital, tarde o temprano termina haciéndose a un lado del teatro en coproducción con las instituciones, por no decir del teatro, simplemente porque perdió dinero, por su falta de experiencia o por las ingratitudes de las salas medio vacías.

En cuanto a este punto, una de las opiniones que se recogen dice: “Hasta ahora la política estatal dicta que las obras duren cincuenta funciones, tengan público o no. Pero, ¿qué pasa si existe una coproducción con la iniciativa privada?, ¿tenemos que perder nuestro dinero, aunque el teatro esté lleno, sólo porque hay otra obra programada?”

Básicamente nos evaluamos a través de la taquilla, porque invertimos nuestro dinero. Nos damos el gusto de poner una obra que nos parece importante, la ve mucha gente y recuperamos la inversión. Nuestra vocación es muy clara, pero ¿cómo le pedimos cuentas a la política estatal?”

Sin ánimo de profundizar en asuntos políticos que, sabemos, no tienen remedio, es importante que ubiquemos nuestra posición. En más de una de las opiniones recogidas en este *Dossier* se dice que somos una comunidad innecesaria para la globalización, a menos de que logremos no perder lo conseguido, sobre todo en cuestiones de libertad creativa y censura.

“Pero sobre todo” -se dice en uno de los artículos- “no hemos podido concebir un mecanismo que nos permita obtener la mayor parte del apoyo requerido para un montaje de una sola y misma fuente, resulta que tenemos que bailar cha-cha-cha para conseguir finalmente todo ese dinero por distintos canales y que en definitiva viene de un mismo lugar: Hacienda, para no decir que en la mayoría de los casos no se reúne nunca lo que cuidadosamente calculó nuestro productor en su presupuesto”.

¿Por qué, todo esto, no es más sencillo? ¿Por qué las instancias culturales no permiten el libre patrocinio con limitantes únicamente de ética creativa y no limitantes administrativas

caducas y obsoletas? ¿Por qué el estado no obliga a la Iniciativa Privada a destinar una mínima parte de sus ganancias a proyectos culturales y obtener beneficios fiscales reales con ello? Y dentro de este punto de vista: ¿por qué el productor ejecutivo tiene que dedicarse a conseguir dineros cuando su labor está más bien enfocada hacia la dirección de arte?.

”Si se hiciera un análisis empresarial de las posibilidades reales de éxito de una obra, creo que muy poca gente haría teatro” —comenta uno de los entrevistados— “hay más oferta que demanda, tan es así que mi cálculo es que de cada diez obras, sólo una se logra”.

La formación del productor.

El problema empieza antes. ¿Cómo se debe emprender el camino para aprender a producir? ¿qué conocimientos debe tener un productor? No nos toca responder esas

preguntas de formación académica, pero sí nos permitimos apoyar las opiniones que se manifiestan en torno a esa experiencia. ”Sé de jóvenes talentosos”-dice otro de los entrevistados-”pero ellos mismos producen sus obras o buscan coproducciones y apoyos institucionales, pero me parece que no se promueven adecuadamente.”

En nuestro país esa profesión ha tenido dentro del teatro un lugar errático, incierto, incluso a veces ha sido desconocido pues la hemos confundido con algo que es el ‘llevar y traer’ cosas. El productor tendría que ser el encargado de que todos los sueños del artista se lleven a cabo bajo una estricta realidad económica sin degradar la calidad en mano de obra y materiales, con un buen estilo y una imagen artística coherente con el mon-taje; de este modo el productor se convertiría en un creativo más.

La primera gran tarea del productor está en comprender, aprehender y conservar el

origen del impulso creador; su conocimiento de la escena debe ser tal que debe saber discernir entre el todo y las partes, así como, convocar los elementos justos e indispensables para la armonía del juego escénico. Sabemos que el oficio de productor ha llegado, en el mejor de los casos, a manos de algunos directores y de escenógrafos solventes y dedicados, que cuidan del diseño de la producción total de la obra. Pero la falta de un especialista en la materia ha generado una infinidad de obras con conceptos de diseño de producción tan disímolos y variopintos que se traduce como un fracaso en los términos de la misma creación.

Nuestra búsqueda como hacedores de teatro nos obliga a redefinir y reinventar esa parte esencial del trabajo de la creación escénica. Para ello, creo, tendremos que avizorar lo que pueda ser en un futuro inmediato la profesión tan determinante y esencial como es la del productor.

La producción en provincia

Enrique Mijares

Ante la falta de textos disponibles, universales o metropolitanos, clásicos o inéditos, cuya temática y aplicación sean directas, la producción teatral en la provincia mexicana surge apoyada en el delgado y a la vez infalible hilo de la dramaturgia, lo que determina por ende una estrecha colaboración, cuando no la fusión en una sola persona, de las funciones de autor y director. Tal vez sea mejor hablar del entronizamiento del factorum o empresario multiusos, pues para nadie es oculto que los hacedores de teatro en el interior del país operan a modo de hombres y mujeres orquesta, atendiendo alternativa o simultáneamente labores que van desde la autoría y la dirección hasta la confección del vestuario y la utilería, pasando por el diseño, la gestoría de recursos, las distintas fases de promoción y difusión. Ellos consiguen el espacio, barren el escenario, colocan la escenografía, abren el telón, operan la cabina... Lo único que no les falta es público y no por un desequilibrio entre la pobre oferta y la enorme demanda, toda vez que en la mayoría de los casos realizan su actividad sin el obsesivo afán de lucro sino por una conquista minuciosa, a pulso, de los espectadores; por un cultivo tenaz de la comunidad en atención a objetivos programáticos de largo plazo, infinita paciencia, inquebrantable persistencia, pertinencia temática, diversidad de contenidos, múltiples opciones, declarada polisemia y respetuosa apertura a la interacción, a la co-construcción del fenómeno presencial, vivo por antonomasia, que es el teatro.

ANÓNIMO DRAMA EDICIONES
COL. ESCENARIA MATERIAL ESCÉNICO

UNIPERSONAL DE DIVINO PASTOR GÓNGORA
JAIMÉ CHABALD

FAUSTO UN CUENTO DEL DEMONIO
IVÁN OLIVARES

OPCIÓN MÚLTIPLE
LUIS MARIO MONCADA

NO TE PREOCUPES OJOS AZULES
SERGIO ZURITA

Novedad
CIRCO PARA BOBOS
EDGAR CHIAS / MARCO VIEYRA

MÉXICO, D.F.
Tel. 54462953
anonimodrama@teatra.com.mx

El camino de la producción

Philippe Amand



Encontrar los caminos adecuados para producir teatro con nuestras instituciones es adentrarse en un laberinto enredado, complejo, lleno de obstáculos y peripecias para nuestros contados productores. En primer lugar, la figura de productor está muy deteriorada, no ejerce su función como debería hacerlo, y por lo tanto no lo ubicamos en el sitio que le corresponde. Conozco dos tipos de productores: aquellos que con audacia invierten económicamente y los que comúnmente llaman en la televisión «productor ejecutivo» es decir, un productor que organiza, resuelve, consigue fondos y ordena un proyecto con recursos de organizaciones tanto públicas como privadas. El que decide invertir su capital, tarde o temprano termina haciéndose a un lado del teatro en coproducción con las instituciones, por no decir del teatro, simplemente porque perdió dinero, por su falta de experiencia o por las ingratitudes de las salas medio vacías; yo agregaría también que probablemente porque del mismo modo, no supimos darle su lugar. Los otros, generalmente presentan la obra de algún director, decidido a no involucrarse en esos menesteres que dan más dolores de cabeza que satisfacciones.

Deben aprender sobre la marcha, tanto los vericuetos de la burocracia como los errores de realización. No tenemos ninguna escuela que forme productores. O que por lo menos instruya a estos nuevos especialistas los pasos a seguir para no desperdiciar su tiempo. Como no tenemos dónde formar productores, entonces ¿de dónde salen? muchas veces, de las escuelas de actuación, algunos convencidos en ya no ser actores y otros deseándolo como un trabajo provisional para saltar de vuelta al escenario con la esperanza de conocer al director que se decida llamarlos a actuar. No quiero decir con esto que la formación actoral sea inútil para aquel que termina dedicándose a la producción, sino que muchos de nosotros deseamos en primer lugar volvernos actores, y luego terminamos volviéndonos directores, dramaturgos, escenógrafos o productores. Y en ese sentido, la experiencia adquirida

indudablemente enriquece en la medida que la decisión de volverse productor, escenógrafo o director esté realmente tomada. El problema empieza aquí. ¿Cómo, después de una carrera completa de actuación, se debe emprender el camino para aprender a producir? ¿qué conocimientos debe tener un productor? no me toca responder esas preguntas de formación académica, pero sí puedo manifestar en mi experiencia, que son pocos los que saben leer un plano constructivo o interpretar un boceto de vestuario, por ejemplo.

Ahora bien, conseguir los recursos necesarios para producir un espectáculo con nuestras instituciones cada vez más lastimadas es algo que no se podría aprender en ninguna escuela europea. Son mecanismos complicados, consecuencia de muchos años de burocracia en aumento y de planeación institucional deficiente. Es difícil saber, por ejemplo, cuál será con exactitud la programación en los teatros de Bellas Artes un año antes. Tenemos una idea de lo que se encuentra en cartelera, no sabemos por cuánto tiempo. No se ha anunciado todavía la programación integral del 2002, por no decir del 2003, como debería hacerse en una institución que pretende representar lo mejor de la escena mexicana. ¿A qué se debe? a muchas razones, a una falta de rigor evidente en la manera de programar los teatros, pero que también resulta difícil ejercer con exactitud esta programación ya que no se sabe si se va a extender una temporada, o si no se va a retrasar alguna producción en su próximo estreno debido a la cantidad de problemas que enfrenta; ¿cómo cuáles? cuando un productor emprende el camino de levantar el proyecto, está prácticamente obligado a presentarlo a todas las instituciones porque ninguna lo apadrinará por completo, ninguna otorga el monto necesario para cubrir el total de la producción, y entramos aquí en los retorcidos pasillos de la administración institucional, con sus respectivas contradicciones, como convocatorias que exigen fecha de estreno y teatro, cuando este último condiciona la programación del

evento a que dicho certamen le otorgue el apoyo; pero sobre todo a que no hemos podido concebir un mecanismo que nos permita obtener la mayor parte del apoyo requerido para un montaje de una sola y misma fuente, resulta que tenemos que bailar cha-cha-cha para conseguir finalmente todo ese dinero por distintos canales y que en definitiva viene de un mismo lugar: Hacienda, para no decir que en la mayoría de los casos no se reúne nunca lo que cuidadosamente calculó nuestro productor en su presupuesto. Este último, termina dedicando más tiempo buscando apoyos que al cuidado de la producción. De esta manera, los grupos emprenden el trabajo de ensayos antes de tener asegurada por completo la producción, que incluye entre otras cosas, sus sueldos cada vez más castigados. Cuando hablamos de la posibilidad de extender una temporada, muchas veces se le plantea a los grupos irse «a taquilla», es decir, tomar el riesgo como productores. Aquí, de pronto, todo un grupo se vuelve de golpe productor, invirtiendo su trabajo con el riesgo de cobrar muy poco con tal de presentar por unas cuantas funciones extra, el resultado de un largo proceso de ensayos que no desean ver sepultado tan rápido por una de nuestras acostumbradas placas de latón como una lápida que sellará para siempre en la memoria el recuerdo de ese montaje. Agregando funciones a la «programación original» nos enfrentamos también a una falta de promoción y difusión, y por tanto una obra que tenía una buena asistencia de público se puede ver enfrentada a una reducción considerable en detrimento del espontáneo grupo de «productores»; no quiero decir con esto, que los proyectos deben culminar en la fecha establecida en un principio.

Deberíamos tener la facultad de volver a programar en otra fecha una reposición, lo que permitiría organizar la promoción y difusión a tiempo, con la ventaja de conocer en este caso los resultados

obtenidos tanto por la crítica teatral como del público, para una mejor planeación. Por eso, estas extensiones de temporada son muchas veces injustas, los actores sacrifican su sueldo cuando no tendrían porqué hacerlo. Del presupuesto otorgado a cultura, que se reduce cada vez más, se dice que un buen porcentaje se gasta en burocracia. Podemos sacrificar fácilmente el sueldo de un actor que se va «a taquilla» o simplemente eliminar producciones pero nunca pensaríamos en volver más eficiente nuestro servicio burocrático y reducirlo a la mitad.

El costo político es demasiado alto. Con estos recortes de presupuesto llegaremos algún día a un escenario en donde las oficinas estarán llenas de trabajadores y las salas de teatro sin programación.

A nuestras instituciones no les convienen las reposiciones. Paradójicamente, resulta más sencillo conseguir apoyos de estas mismas para un proyecto nuevo que para reestrenar un montaje que ya demostró sus resultados, cuando en una ciudad como nuestra capital resultaría seguramente interesante presentar una obra que ya demostró su calidad por distintos teatros, en distintas temporadas o en breves temporadas en el teatro donde fueron concebidas.

Enfrentamos un país en crisis, nuestras instituciones se quejan de no tener recursos pero no nos interesa reponer los montajes que probaron su calidad, sino estrenar nuevas producciones. Si se intercalaran por ejemplo, entre los nuevos estrenos, breves temporadas de montajes anteriores, se podría programar con más precisión el cartel de todo un año, reduciendo la presión sobre las nuevas producciones y por otro lado, los costos de programación; hablo de crear un repertorio con los montajes que tuvieron buenos resultados. Las oficinas de difusión podrían armar estrategias para invitar al público que conocería la cartelera con un año de anticipación, ofreciéndole así la posibilidad de organizar mejor su asistencia al teatro.

¿Cómo se produce el teatro en Michoacán

Arnulfo Martínez

Ante tal pregunta, uno no puede menos que santiguarse y tratar de contestarla. Bueno, me parece que con muchas dificultades. En Michoacán, en particular, habría que hacer una distinción, no es lo mismo la forma de producción en el interior, en ciudades como Uruapan, Zamora, Lázaro Cárdenas o Zitácuaro, donde subsisten teatristas que con entusiasmo y mucho esfuerzo tratan de interesar a su público en temas diversos, sin mucha preparación técnica ni recursos económicos; a lo que sucede en Morelia, donde se han establecido creadores, actores, directores y productores que ven en el teatro una forma de subsistencia y presencia social. Existen establecimientos con equipamiento y espacios alternativos, que digamos que, siempre sirven para una intención más profesional.

Mujeres Productoras

Ana Francis Mor

Al haber sido invitada a escribir sobre los asuntos de la producción en el teatro, intenté pensar en un planteamiento que tuviera poco que ver con la cosa económica y más que ver con el asunto creativo. Sin embargo, no me salió por una simple y sencilla razón: creo firmemente que el problema del teatro mexicano no tiene nada que ver con la creatividad. Somos creativos e imaginativos por cultura. Es decir no tenemos otro remedio más que serlo. Sin embargo, a la hora de establecer parámetros a nivel mundial, siempre nuestros espectáculos tienen alguna pata coja. ¿Por qué?. En mi opinión es una cuestión de rigor, método y recursos. Los métodos y el rigor son posibles, sólo nos faltan los recursos.

Como hacedores de teatro no podemos despegarnos de nuestro momento histórico y es ahí donde viene mi primera reflexión: ¿de qué manera haremos teatro a partir de ahora, en esta supuesta nueva “democracia”?. Sin ánimo de profundizar en asuntos políticos que ya no tienen remedio, sí es importante que ubiquemos nuestra posición. Como yo la veo, somos una comunidad innecesaria para la glo-balización, a menos de que a punta de codazos logremos no perder lo ya andado, sobre todo en cuestiones de libertad creativa y censura, y ver de qué manera podemos utilizar estos nuevos lenguajes mercadotécnicos a nuestro favor.

La única manera que a mí se me ocurre es, de una vez por todas, responsabilizar a la iniciativa privada de su papel en la cultura. Todos nos hemos enfrentado a la difícil tarea de conseguir patrocinios y sabemos lo difícil que es, que la Iniciativa Privada participe de alguna manera. Lo que hemos logrado son participaciones mínimas que no resuelven el problema principal: que los recursos que el Estado da nunca son suficientes, y por lo que se ve, cada vez lo son menos. Por supuesto, no podemos permitir que el Estado se desentienda de su papel protagónico en la promoción, difusión, fomento y producción de la cultura. Lo que tendríamos que lograr es mejorar esas condiciones por medio de recursos nuevos.

El modelo a seguir tendría que ser una mecánica de funcionamiento como la de Festivales Internacionales como el Cervantino o el Festival del Centro Histórico quienes producen y promueven (muy bien) por medio de la iniciativa privada.

¿Qué es eso que hacen dichos festivales? Incentivar a la iniciativa privada por medio de atractivas compensaciones que tienen que ver con imagen, costo- beneficio, prestigio e impuestos. La gran pregunta es ¿por qué no es más sencillo? Porque las instancias culturales no permiten el libre patrocinio con limitantes únicamente de ética creativa y no limitantes administrativas caducas y obsoletas. ¿Por qué el estado no obliga a la iniciativa privada a destinar una mínima parte de sus ganancias a proyectos culturales y obtener beneficios fiscales reales con ello? Y dentro de este punto de vista: ¿por qué el productor ejecutivo tiene que dedicarse a conseguir dineros cuando su labor está más bien enfocada hacia la dirección de arte?

La especialización nos ha llevado a que el director deje de producir, y surgimos nosotros, las y los productores. Esto mismo debe llevarnos, a que las y los productores dejemos de conseguir recursos y surja el promotor, o como le llamemos a ese alguien que sepa enfocar los productos (obras de teatro) a su cauce justo.

En conclusión: vivimos en un mundo de mercado; a los que nacimos ahí, en ese mundo de productos, nos es natural este lenguaje y tendríamos que aprender a aprovecharnos de él.

¿Quién cuida la olla del tesoro detrás del arcoiris?

Blanca Forzán

26

Ejecutar la productividad de una obra teatral o espectáculo, pareciera ser una de las carreras o licenciaturas que requieren preparación específica en el medio teatral. Pero ¿qué pasa realmente? por supuesto nos referimos al **productor ejecutivo teatral**, ese duende que anda de puntitas haciendo el trabajo sucio para que todo se vea limpio y que guarda ocultas sus ollas del tesoro atrás del arco iris; incluso da su mejor sonrisa o su grito más exaltado para lograr que todo fluya sin trabas hasta el día en que la obra levante sus telones al público y que al cerrarlo día con día, procure abrirlo nuevamente con todos los ases bajo la manga

Pues bien, es muy sabido que en nuestro país los productores se pueden comparar con la mano en la cintura a los mismos niños de la calle, que están desamparados a sus propios conceptos y aprenden de la vida.

En nuestro país -que cuenta con una población de 100,000,000 de habitantes- no contamos con escuelas de producción teatral, en cambio un lugar como Montreal que tiene una población aproximada de 3,000,000 de habitantes- cuenta con 5 recintos donde se imparte este tipo de conocimiento... ¡Claro- primer mundo!!!

A simple vista, puede parecer que el productor es el encargado solamente de los

gastos del montaje, así como honorarios del equipo creativo ¡¡¡pues no!!! El productor ejecutivo se encarga de que todos los sueños del artista se lleven a cabo bajo una estricta realidad económica sin degradar la calidad en mano de obra y materiales, con un buen estilo y una imagen artística coherente con el montaje; de este modo el productor se convierte en un creativo más pero sólo bajo sus propios ojos, porque al parecer nadie sabe bien a bien qué hace y por qué.

El productor ha existido ya por varias décadas, y podemos darnos cuenta de quién es cuando el director suelta un grito embravecido de "producción" como un cántico de guerra, o cuando alguno de los actores se encuentra en un grave aprieto y alguien debe de solucionarlo. Los que nos dedicamos a esto estamos felices de realizar nuestro trabajo lo mejor posible y, fuera de cualquier vanidad mal entendida, nos gustaría el reconocimiento de dicho esfuerzo ya que consideramos que el hecho de hacerlo es un arte.

Se puede decir que un buen productor es quien maneja el dinero como el duende del tesoro del cual hemos estado hablando, pero esto va mas allá.

Si alguien quisiera prepararse para la realización de dicha actividad, con un buen

nivel bajo nuestra circunstancia educativa, necesitaría tomar: dos semestres de historia del arte y teoría del color en la carrera de diseño, un semestre de contabilidad en la carrera de contador publico, un semestre de dibujo técnico y construcción en la carrera de arquitectura, un semestre de administración en la carrera de mercadotecnia, un semestre de construcción en la carrera de arquitectura, un semestre de precios unitarios en la carrera de ingeniería, cursos de iluminación, ingeniería teatral, maquillaje, escenografía entre otros, aparte de contar con el conocimiento de todas las partes del teatro, así como todo lo referente a cada uno de los creativos, sin olvidar que debe de contar con un carácter sagaz, arriesgado y pasional; algunos de estos duendes (productores) han corrido con la ventaja de agazaparse a alguien que desinteresadamente ofrezca sus ejemplos como una escuela ambulante, pero nuestras carretas empiezan a ajarse con tanto ajeteo y deseamos detenernos un poco en un recinto digno de esta enseñanza.

Por supuesto seguiremos deambulando mientras esto sea necesario, ya que somos amantes fieles de este quehacer teatral que nos permite hablar ante los oídos de mil espectadores.

Quinta Convocatoria del 25 de abril, al 24 de mayo Presenta tu Proyecto !!

Teatro Mexicano

sogem



Por amor al arte Presenta:

"Los Secretos del viejo Om"

Escrita y Dirigida por: Magdalena Solórzano

La Sabiduría a través de la magia y la diversión

Teatro Coyoacán



Domingos 11:30 y 13:30

Cartelera

www.sogem.org.mx

LA MONEDA
DE MARCO SOLÓRZANO
MÓNICA SERNA
MIGUEL SOLÓRZANO
JORGE FÁBREGA

DE ORO
¿FREUD O JUNG?
DIRECCIÓN: ANTONIO GREDIANI

TEATRO WILBERTO CANTÓN

VIERNES 19:00
SÁBADOS 19:00
DOMINGOS 15:00



Teatro Wilberto Cantón
Domingos 12:00 y 15:00 Hrs.

"Producción teatral"

Juan Hernández

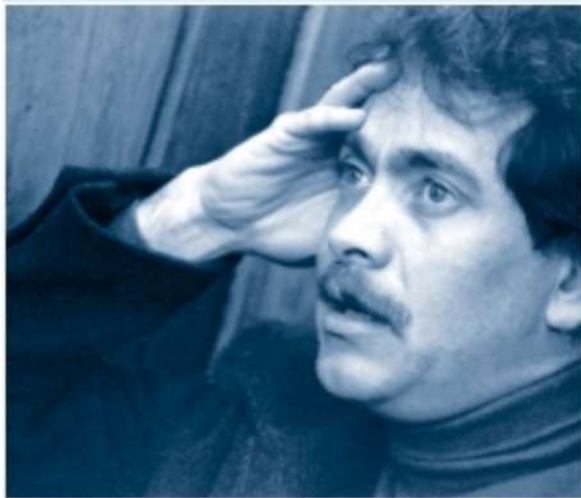


Foto: Fernando Moguel

Las palabras de Antonio Crestani, director de Teatro y Danza de la UNAM, son exactas para definir la situación de las instituciones respecto a su tarea como productoras de teatro: "En la parte de la producción teatral, se siguen haciendo milagros".

La Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), el Centro Cultural Helénico (CCH), y el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, son las principales instituciones productoras de teatro en México. Cada una con una función y política particular, coadyuvan en la estructuración de la cultura teatral del país. En esta entrega, los encargados de la política teatral en esas instituciones, Antonio Crestani, Otto Minera, Luis Mario Moncada y Mario Espinosa, respectivamente, hablan de sus proyectos en el rubro de la producción de teatro.

LA MIRADA PUESTA EN NECESIDADES DE LA UNIVERSIDAD

"Durante varias décadas, la Universidad Nacional Autónoma de México realizó labores de ministerio de cultura en el país. Antes de la creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), la Universidad llenaba el hueco que en el

renglón de difusión cultural no cubría el gobierno", comenta el director de Teatro y Danza de la UNAM, Antonio Crestani.

Luego de la creación de Conaculta, la difusión cultural en la UNAM volvió a dirigir su mirada a sí misma. Desde entonces, la política de producción teatral está enfocada a satisfacer las necesidades del público universitario.

"Ya no queremos ser apoyadores de proyectos, sino creadores de iniciativas que surjan de las necesidades de la propia Universidad, con el fin de orientar y perfilar la programación en los teatros universitarios y coadyuvar a la misión académica de la UNAM".

Actualmente, el 60 por ciento de la producción teatral se gesta en la propia Dirección de Teatro y Danza de la UNAM, y el 40 por ciento restante está constituido por proyectos externos.

La dependencia universitaria maneja un presupuesto de cinco millones de pesos —cantidad que no ha variado del año pasado al actual—, que se divide entre producción y difusión. "Nuestro presupuesto es menor que el de Bellas Artes y que el del Centro Cultural Helénico. En la parte de producción teatral se siguen haciendo milagros", admite Crestani.

Según el funcionario, en la administración de Ignacio Solares en la Dirección de Teatro y Danza de la UNAM —anterior a la suya—, se manejaban presupuestos "por varios millones de dólares". En la actualidad —explica— no llegamos ni a medio millón.

Aclara que en la dependencia a su cargo "no hay ningún grupo de amigos disfrutando del presupuesto. Aquí no montamos obras de los cuates. Aquí se le da cabida a toda la gente".

En el 2001, los teatros de la UNAM recibieron a 174 mil espectadores, 30 por ciento más de los que acudieron en el año 2000. De esa cantidad, el 63 por ciento fue público universitario, según datos proporcionados por el funcionario.

El Carro de comedias, por otra parte, logró reunir en 92 funciones a 15 mil 985 espectadores; y en el 2001, alcanzó la cifra de 32 mil.

La Dirección de Teatro y Danza de la UNAM produjo 30 obras, en 1997; 21, en 1998; 15, en 1999; 15, en el 2000, y 25 en el 2001. "Se redujo el número de 1997 a la actualidad porque las temporadas han sido más largas. Hemos adoptado la política de permitir que las obras tengan una vida mayor para llegar a su público. En el 2002 planeamos tener 775 funciones de teatro y 26 estrenos".

CENTRO CULTURAL HELÉNICO: MODELO "PILOTO" HÍBRIDO

La debilidad del Centro Cultural Helénico es el presupuesto de 10 millones de

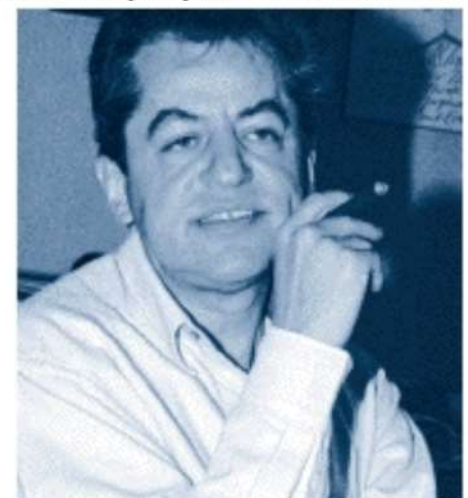


Foto: Fernando Moguel

pesos, el cual no ha variado desde hace tres años. Y a partir de esa limitación se determina la forma de operación del espacio, señala el titular de esa dependencia, Luis Mario Moncada.

De los 10 millones de pesos, 40 por ciento son para el pago de salarios; 30 se ocupa en difusión; 20 en mantenimiento, y 10 en producción. Para cubrir la falta de recursos, el CCH se ha convertido en un híbrido entre lo privado y lo público.

Al año produce de una a dos obras y coproduce de dos a cinco más; el resto de los montajes traen producciones externas. “A los grupos los apoyamos con 20 mil pesos, que es una cifra simbólica, que les sirve para cubrir la nómina de diez funciones”.

El millón de pesos disponible para producción se divide 90 por ciento para teatro y 10 por ciento para música. A decir del funcionario, el presupuesto del CCH “no es nada” comparado con el del INBA y el de la UNAM.

“Cuando trabajé en Teatro y Danza de la UNAM, el presupuesto de esa dependencia era de 11 millones de pesos. Ese dinero no se usaba para salarios, porque esos ya estaban cubiertos. Todo era para producción y difusión. Quedaban como siete u ocho millones para producción. Pero el gran problema ahí es el Taller Coreográfico que se chupa más de la mitad del presupuesto”.

Una ventaja que encuentra Moncada en el Centro Cultural Helénico es que a diferencia de la UNAM y el INBA, “aquí no hay pastel que repartir”. En el año 2001, recibió 130 proyectos entre música, danza y teatro. Seleccionaron 35 obras teatrales que venían con sus propias producciones. “De entrada nosotros advertimos a la gente que no tenemos dinero. Lo que hacemos es darles respaldo institucional para que consigan patrocinios externos, tanto privados como del Estado”.

La premisa general del CCH es que los artistas vivan del público, y que los espectadores paguen su boleto. “Nosotros creemos que la cultura no se debe regalar. Partimos de que la gente valora lo que le cuesta”, añade Moncada.

En el Helénico, dice, los grupos generan sus propios recursos. “Obras interesantes pero sin público no tienen futuro aquí. Tenemos un esquema de doce funciones y si

en la número ocho vemos que la obra funciona, entonces podemos subir la temporada a 16 representaciones”.

La recepción de la obra entre la crítica especializada y la “sensación propia” de que el montaje es el adecuado para el perfil de cada espacio, son dos criterios más para dejar que una obra permanezca una temporada larga en alguno de los espacios del CCH.

A Moncada no le espanta que el teatro “coquette” un poco más con la idea de lo comercial. “Tenemos que romper con ese prejuicio. Si es una obra bien hecha y exitosa, no importa que tenga este sesgo comercial y que convoque a públicos amplios. Eso a final de cuentas va a beneficiar al resto de las obras. Tal vez la gente que sale del Teatro Helénico, decida ir a La Gruta”.

Lo ideal, según Moncada, es que los productores independientes y la iniciativa privada se interesen más en apoyar al teatro con dinero, pero para lograrlo se necesita crear las condiciones para garantizar la recuperación de sus inversiones, una de ellas serían los incentivos fiscales por parte del Estado.

“El Estado incurre en una contradicción: si su política es dinamizar la economía, tiene que permitir más participación privada. En el sector cultura las condiciones que se le ofrecen a las empresas son reducidas, de tal manera que Telmex apoya a Pavarotti, el Kírov, pero no un evento que se presenta diez funciones en el Helénico o la Capilla. No le es atractivo”.

El esquema del CCH no deja de ser algo que provoca mucha incertidumbre. Hay grupos que trabajan en condiciones muy austeras. Más del 50 por ciento de las obras acaban en números rojos.

“Por otro lado, tenemos *Las obras completas de Shakespeare* que ha tenido un éxito excepcional. Solo en el año 2001 logró captar a 50 mil espectadores. Si tengo esta obra exitosa y por el otro una larga lista de obras sólidas que quieren entrar al teatro, ¿qué hago? ¿debo dejar la obra exitosa hasta que se agote?, criterio del teatro comercial. ¿O debo ceñirme a la programación y cerrar la temporada para darle el espacio a otro proyecto?”.

Esta es una pregunta que no tiene solución en este momento -dice Moncada-. Es una situación muy compleja. Yo creo que tenemos que dejar que las obras se calienten

lo suficiente para recuperar la inversión, después se puede conseguir otro teatro para que continúen sus ciclos y así le damos entrada a otras propuestas en nuestros espacios.

En la actualidad, el CCH negocia con el Conaculta para que le permita enriquecer su presupuesto con un porcentaje de la taquilla de sus espacios escénicos.

INBA: ¿QUÉ OBRAS PRODUCIR? ¿CÓMO PRODUCIRLAS?

Los lineamientos de la producción teatral en el INBA responden a dos preguntas esenciales: ¿qué obras producir? y ¿cómo producir las?. Ordenar la programación para cultivar la cultura teatral de México es la misión propuesta por Otto Minera, coordinador nacional de teatro del INBA.

“Aspiramos a tener espectadores cultos en términos teatrales; nuestra política de producción teatral buscará establecer las conexiones que nos permitan entender claramente el proceso del fenómeno teatral en todo el mundo y en todos los tiempos”.

De las seis líneas de producción teatral, tres se ciñen al criterio cronológico, cubren de la antigüedad a la actualidad. Los ciclos son: Otra vuelta a los clásicos, Clásicos modernos (finales del siglo XIX y siglo XX), Teatro nuevo, Arte y sociedad —puestas en escena de corte social y político—, Nuestro teatro —de autores mexicanos y El mejor Teatro para niños.

El INBA producirá doce obras en total, además de apoyar proyectos “sueltos” propuestos por los creadores.

Por otra parte, la Compañía Nacional de Teatro mantendrá su esquema de producción. Será la encargada de los proyectos más importantes del INBA en materia teatral. Este año, montará *Belice*, escrita y dirigida por David Olgún, dentro del ciclo Nuevo teatro.

“De las doce obras que conforman la columna vertebral de la producción del INBA, seis serían montajes de la Compañía Nacional de Teatro, cumpliendo con la tarea de “educar”, con toda la modestia posible, a nuestros espectadores en términos de cultura teatral. Las otras seis obras van a ser coproducciones”.

En general la producción en México no se ha preocupado por sistematizar la producción misma, explica Minera. ¿Cómo podemos planear todo un departamento dedicado a producir las obras? Esa es la misión, dice.

“Enfrentar la producción con criterios profesionales y no al azar y capricho artístico. Esta es una gran empresa y tenemos que salvar cada peso sin menoscabo de la calidad artística”.

Mínera coincide con Luis Mario Moncada en el sentido de que hacen falta productores privados que tomen las obras exitosas que se producen en el sector público para ponerlas en teatros independientes durante temporadas largas; así las instituciones podrían cumplir con su misión de apoyar nuevos proyectos sin lastimar a las obras que están teniendo mucha afluencia de público.

“El productor comercial durante años sólo hizo lo muy convencionalmente comercial. Todo lo de calidad lo ha tenido que hacer el Estado, cuando el Estado sólo debería encargarse de una parte de las cosas y lo demás estar en manos de la sociedad misma”.

Respecto a los criterios para otorgar una cantidad mayor a una obra que a otra, Mínera señala que eso lo determina el proyecto mismo.

“Nosotros nos tenemos que poner al servicio del director, del diseñador, del proyecto artístico. Esta es una obra con dos personajes y el autor dice que el escenario debe estar vacío, ¿cuánto cuesta? Tanto. Viene Luis de Tavira y Philippe Amand y traen una obra muy cara, cuesta millones de pesos, con 30 personajes en escena. ¿Podemos? Podemos. Nosotros no decimos cuánto valen las obras. Nadie más que la obra misma lo determina”.

En México, pobre de la institución que no da lo que los artistas piden. En Estados Unidos no, porque no hay teatro público. Aquí tenemos la idea de que es el gobierno el que debe pagar.

Ya es tiempo de trabajar en base a acuerdos, de una racionalidad que le de valor tanto a lo artístico como a lo económico”.

La Coordinación Nacional de Teatro del INBA cuenta con un presupuesto de 15 millones de pesos para producciones, coproducciones, festivales y la Muestra Nacional de Teatro.

El Programa Nacional de Teatro Escolar se maneja aparte, con un presupuesto de 25 millones de pesos. Opera en 25 estados de la república y este año se producirán 25 puestas en escena.

FONCA: APOYAR LA AUTOGESTIÓN

Hay tres tipos de apoyo a la producción teatral en el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), dice Mario Espinosa, titular de esa dependencia. Uno de ellos es la convocatoria de Fomento y coinversiones, mediante la cual se otorgan hasta 250 mil pesos de apoyo económico a cada proyecto seleccionado por un jurado, en una emisión anual.

Este modelo se inició en las convocatorias de teatro que tuvo el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS), y ahora se continúa en el FONCA. La idea es que, la decisión de quién va a recibir los apoyos no sea de los funcionarios; además de luchar contra el monopolio público de la producción teatral, controlado fundamentalmente por el INBA y la UNAM”, considera el funcionario.

Por otro lado, dice, buscamos a que haya proyectos que aspiren a una dirección artística y gestión administrativa propias.

“Hacia allá debe apuntar el movimiento teatral nacional y eso es lo que estamos haciendo con el programa de comodatos de los teatros del IMSS. Independientemente de que las entidades públicas sigan produciendo, pienso que en un país como el nuestro debe haber muchas más opciones de las que hay actualmente”.

Otra forma de producir son las becas individuales a dramaturgos, escenógrafos, diseñadores, y directores jóvenes; así como a artistas consagrados mediante el Sistema Nacional de Creadores. “Desgraciadamente el teatro no es una profesión de la que se pueda vivir y estas becas ayudan a que los artistas se concentren más en su trabajo creativo. Esto se puede traducir en mejores proyectos”.

El FONCA, dice Espinosa, busca la calidad en los proyectos y también tener una racionalidad económica. “El tipo de teatro con aspiraciones artísticas en todo el mundo recibe algún tipo de subsidio, pero una cosa es que no sea negocio y otra que se ignore que también genera riqueza, empleos, y que tiene una lógica económica. Nuestra aspiración debe ser que se vuelva una actividad que alimente a las personas que nos dedicamos a ella. Otras políticas deciden repartir los escasos recursos entre un número enorme de personas, en perjuicio de la calidad y permitiendo la pauperización de la profesión teatral”.

Una de las aspiraciones para generar mayor producción teatral en el país es la convocatoria *Espacio y tiempo para proyectos culturales* –para todas las actividades artísticas–, cuyos apoyos a largo plazo permitirían la consolidación de proyectos culturales. “Esa convocatoria la lanzaremos en cuanto tengamos el dinero y los aliados necesarios. La idea es apoyar, de nueva cuenta, la autogestión en lo artístico”.

Otra iniciativa del FONCA, en colaboración con la Secretaría de Relaciones Exteriores y el Fideicomiso México-USA, conjuntamente con el INBA, UNAM y Festival Internacional Cervantino, será ordenar el mercado de trabajo de las artes escénicas, a través de una feria de las artes, en donde se pondrá en contacto a los artistas y productores con los programadores de teatro en el mundo, fundamentalmente de América Latina y Estados Unidos.

La primer feria de las artes se realizaría en el 2003, cuando se cumplan diez años de una antigua iniciativa conocida como Mercartes, la cual no llegó a buen término, “porque se hizo demasiado en gigante y no existía entonces la experiencia que se tiene ahora para presentar proyectos artísticos”.

Por otro lado, Espinosa informó que en el año 1999, el FONCA destinó dos millones 508 mil 660 pesos al teatro en el área de coinversiones; y en el 2000, dos millones 146 mil 300 pesos; mientras que en el 2001 fueron tres millones 308 mil 576 pesos. Mientras que a los proyectos artísticos de los teatros del IMSS en comodato, se les incrementará el apoyo a partir de la próxima convocatoria, pasando de 450 mil pesos a 650 mil pesos anuales para cada comodatario, “con la idea de que vayan mejor pertrechados para desarrollar sus actividades, sobre todo tomando en cuenta que el IMSS ya no dará dinero para este programa”.



Luis Mario Moncada



Aires Frescos Recorren el Teatro Mexicano

Lourdes Gómez

Se dice que el teatro es el eterno moribundo, siempre se está muriendo, pero sus creadores también siempre encuentran un modo de revivirlo. Además, de vez en cuando hay éxitos y fenómenos inusitados que lo revitalizan. Tres exitosos productores de la iniciativa privada le toman el pulso, checan sus signos vitales y hacen su diagnóstico. Uno con 25 años en el medio y los otros dos con siete, pero los tres apuestan su dinero y energía al quehacer escénico. Estos hombres son adictos a la adrenalina teatral. Su impulso, en especial en los últimos años, ha sacudido al medio escénico en México. Morris Gilbert, Carlos López y Federico González Compeán.

A lo largo de 25 años, Morris ha producido obras como Los hijos de Kennedy, Cenizas, Nube nueve, Mi vida es mi vida, ¡Qué plantón! y Adorables enemigas, entre muchas otras. Ahora reflexiona satisfecho “Estamos a mano, ni le debo ni me debe. Le he dado tanto como él a mí, a manos llenas.”

Esto es porque desde el primer día prometió al teatro que nunca quería encasillarse. “Me propuse abarcar todos los géneros y lo he cumplido.”

Carlos López lleva quince obras, entre las que se le conocen sonados triunfos como Muerte deliberada de cuatro neoliberales, Feliz nuevo siglo, Dr. Freud; Interiores, Puerto Infinito, La gata que se pasea sola, e Icaro. Graduado en Estados Unidos como Administrador de Empresas, Carlos es dueño de algunos negocios. Originario de León, se enamoró del teatro a través del Cervantino. Ahora es su pasión y ocupa el noventa por ciento de su tiempo. “Es como un hechizo o una droga que te hace perder objetividad.

Mientras en el fútbol soy muy claro, sólo veo cifras, en el teatro peleo por no perderme, por no casarme y enamorarme con pasión, como ya me ha pasado.”

Federico González por su parte marcó el parteaguas con las grandes producciones musicales. Por primera vez en nuestro país se invirtieron en el teatro cantidades exorbitantes de dinero para hacerlo a la altura de Broadway o el West End de Londres. Era difícil de creer, difícil de pagar y más difícil aún recuperar la inversión, pero Federico representa a CIE, un corporativo consciente de que no recupera en México, para eso organiza circuitos internacionales de teatro.

Después de México, La Bella y la Bestia (que costó 7.5 millones de dólares) viajó a Argentina y desde hace dos años triunfa en Madrid con la misma producción mexicana. Ya recuperó la inversión, hasta ahora comienza a ganar y todavía le falta Brasil. Es el mismo caso de El Fantasma de la Opera (8 millones de dólares) y, próximamente, Chicago y Los miserables.

De diez obras, sólo una triunfa.

Estos tres hombres tienen metido el teatro hasta el tuétano, asisten a casi todas las funciones, observan al público, son partidarios de las encuestas, estadísticas y metodología; sin embargo sus consideraciones son muy distantes. Federico lamenta la ausencia de cifras en el teatro y asegura que como industria los productores deberían crearlas entre todos. Morris señala que la población que ve teatro no ha crecido en diez años y Carlos habla con tranquilidad de cómo aterriza sus proyectos y planea una vida probable para cada espectáculo, porque él sí conoce a su público.



“Si hiciéramos un análisis empresarial de las posibilidades reales de éxito de una obra, creo que muy poca gente haría teatro”, inicia Morris. “Hay más oferta que demanda, tan es así que mi cálculo es que de cada diez obras, sólo una se logra. Por eso hago tantas, porque ya sé que una va a pagar por todas las que no funcionan.”

Por esto, González Compeán insiste en que los productores trabajan en el ensayo y el error. “Creo en los datos porque son fríos, reales y en México no conocemos nuestras cifras. Si no conocemos las cifras globales no tendremos una visión completa del hecho escénico en nuestro país. CIE produce teatro en Argentina, Brasil y España y allá los datos son públicos. Se sabe cuántos boletos se vendieron al año, cuánto dinero ingresó a las taquillas, aquí no hay ni cómo evaluarlos; hay que hacer un alto.”

Razón por la cual quiere proponer a otros productores, incluidos los institucionales, un estudio de mercado que refleje la realidad. “Podemos encontrar mucha información: ¿Conoce algún autor nacional? Ninguno. ¿Quiere ver estrellas? No, estoy hartado. En fin, debemos conocer a nuestro público porque en esta ciudad todo ha cambiado y el teatro se realiza igual que hace veinte años.”

Carlos López también está atento en cada función, además de que su tarea como productor incluye la producción ejecutiva, con lo que maximiza los recursos. Él encuesta al público y pregunta qué le pareció la obra, dónde la vio anunciada, se involucra con los espectadores para tener parámetros acerca de sus gustos y preferencias. “Dicen que el teatro es caro, no es cierto, ve cuánto gastas en el cine. Tenemos que cobrar para llegar al equilibrio, hay que gastar en difusión, ver contra quién compites. Yo tengo cifras de cuánta gente ha entrado a mis obras, cuántas cortesías, cuántos boletos han pagado.”

“Por otro lado es muy importante que tu espectáculo tenga una gran factura, que sepas qué quieres decir, cuál es tu mercado y a ése público te diriges. Tanto en teatro como en cine la gente quiere divertirse, pero no de manera tonta, porque el mexicano ha cambiado, ya no quiere pan con lo mismo.”

Si no tiene público, es excelsa Si sí, es comercial

Y aquí entra al manoseado asunto del teatro cultural y el teatro comercial: “Eso del

teatro cultural, tan alejado del público, de que no importa que nadie entienda, pero soy excelso, *es old fashion*. No puedes tratar a la gente como tarada, pero tampoco puedes ponerte en niveles del Olimpo porque nadie entiende ni un carajo.”

Morris coincide: “Más que nunca la gente quiere ver obras que le hablen de sus problemas, curiosamente dentro de esta globalización en la que todos somos iguales y tenemos acceso a los medios de la mejor manera, el público quiere oír sus problemas personales, verse reflejado.”

Sin embargo Gilbert no conoce a los dramaturgos que escriban esta realidad. “Me preguntan por qué no producimos obras de autores mexicanos y les contesto tráiganmelas, yo quiero producirlas. Recibo proposiciones normalmente muy malas, que no pueden producirse porque no tienen nivel, pero ahí está Sabina Berman, una gran autora, absolutamente contemporánea y por fortuna muy prolífica e intensa. De todo hay.”

“Sé de jóvenes talentosos, pero ellos mismos producen sus obras o buscan coproducciones y apoyos institucionales, pero me parece que no se promueven adecuadamente.”

“Por otro lado, esa división odiosa de teatro culto y teatro comercial va a seguir porque a los que están del lado de la cultura estatal les resulta muy cómodo vivir y sucionar el presupuesto; son muy hábiles y saben cómo repartirse los recursos. Encima nos miran con gran desdén a todos los que no estamos dentro de esa camarilla. Hay trabajos y gente muy valiosa, pero también mucha porquería.” Carlos regresa: “Las reglas también están cambiando para el teatro institucional. Sé que a la gente conservadora le molesta, porque asume que si una obra no tiene público entonces es maravillosa, excelsa y si la gente va es comercial.”

Morris los llama Dueños de la verdad y acepta que le encantan. “Critican una obra de acuerdo a quien la produce, fijate qué curioso. Como Morris Gilbert produce teatro comercial, entonces su obra no sirve y antes de verla su opinión es ferozmente destructiva. Pero si la produce Bellas Artes, no importa si se trata de un plomazo, es maravillosa.”

La vocación del Estado no está en las ganancias

El interés de Carlos López se centra en la programación institucional: “Hasta ahora la

política estatal dicta que las obras duren cincuenta funciones, tengan público o no. Pero, ¿qué pasa si existe una coproducción con la iniciativa privada?, ¿tenemos que perder nuestro dinero, aunque el teatro esté lleno, sólo porque hay otra obra programada?”

“Como productor independiente tienes que luchar por recuperar tu inversión. Por fortuna ahora las instituciones entienden esta razón y no matan las obras antes de tiempo. Otto Minera nos da la oportunidad de buscar un punto de equilibrio. Si la obra no funciona, la quitas, pero si le va bien puedes darle la vida que debe tener.”

“Mi postura es que si una obra tiene público, claro, depende de la buena factura, no encuentro diferencia entre lo comercial o no. Como productor independiente no puedes darte el lujo de hacer teatro para el gremio, nada más.”

Federico advierte que hablar de la función del Estado es un asunto complicado. Sin embargo reconoce el papel de cualquier productor: “Básicamente nos evaluamos a través de la taquilla, porque invertimos nuestro dinero. Nos damos el gusto de poner una obra que nos parece importante, la ve mucha gente y recuperamos la inversión. Nuestra vocación es muy clara, pero cómo le pedimos cuentas a la política estatal.”

Y propone: “Señores de otros ámbitos, ¿quieren hacer teatro muy sofisticado que lo vean, por ejemplo, muchos universitarios? Está bien, que se les juzgue con otro criterio, no tienen por qué ganar dinero si su vocación es sensibilizar a la gente a través del arte, acercarla a los fenómenos artísticos.”

Reconoce que ahora parece que todas las inversiones institucionales deben ser rentables. Categórico dice “No, tampoco, el dinero que el Estado emplea en el arte es una inversión a largo plazo, pero hay que definirla. Si su objetivo es que en seis años va a formar 600 mil usuarios de teatro por lo menos una vez al año, ok. En seis años hablamos. De nada sirve al Estado producir muchas obras, si cada vez menos gente asiste a ellas. Nuestra pregunta a las instituciones es ¿generaste asiduos al teatro?”

Federico también señala que si el país ha cambiado, los teatreros tienen que renovarse y no seguir con los mismos esquemas. Por otro lado considera que su tarea escénica genera público: “Al apoyar al teatro y hacerlo con estándares importantes de calidad, con



Carlos López

Foto: Fernando Moguel

creadores que tienen algo que decir, formamos usuarios de teatro.”

En cuanto a las perspectivas de CIE en el teatro mexicano, este joven productor, Premio Nacional de Periodismo 1988 por la creación del noticiario *Hoy en la Cultura*, de Canal 11, reconoce que él y su equipo han provocado mucha polémica porque son gente nueva en el medio.

“Hemos sacudido y cuestionado la forma de hacer teatro; a los grandes musicales, los presentamos en nuestro idioma, con nuestros actores, músicos y bailarines. Revitalizamos el género, le subimos el estándar.”

Admite que este nivel se logró con una organización especial, una metodología y sobre todo gente especialista y brillante como Lorena Maza, Víctor Weinstock, Nacho Toscano, Alberto Lomnitz, Tala Menéndez, Ludwik Margules, “quienes se subieron a nuestro proyecto de hacer teatro.”

Gremio distanciado

En este mismo ánimo y desde su cada vez menos solitaria trinchera, Carlos López quiere seguir creciendo como productor. Se plantea viajar a Nueva York para hacer contactos con compañías y preparar lo que será un curso intensivo de cómo hacer teatro. “Estaré allá tres o cuatro meses para aprender cómo se produce, cómo los gringos logran ser tan efectivos y venir a hacer lo mismo.”

“Aquí puedes aprenderlo, pero te cuesta muchos madrazos, mucho trabajo. Quiero

apuntar hacia el futuro y hacerlo con eficacia, por lo que voy a estudiar para tener la posibilidad de ponerlo en práctica. Ya no creo que tenga que seguir sacrificando y perdiendo mi dinero.”

Finalmente, los tres coinciden en que no existe un apoyo, menos una retroalimentación entre la gente del gremio: González Compeán apunta que al teatro mexicano también le hace falta una comunidad más activa, que no sólo sirva para publicar la cartelera. “No compartimos información, no vemos las obras de los demás ni nos tomamos en serio. Tenemos la comunidad que nos merecemos y nadie más puede venir a arreglárnosla, debemos organizarla nosotros mismos.”

Para Morris esta comunidad está muy dividida y responde a intereses individuales. Recuerda que en los primeros quince años de su carrera se moría de hambre y perdió todo por lo menos en tres ocasiones. Por esto celebra el triunfo de sus colegas. “Cuando veo que les va bien en taquilla, que su teatro se llena, soy muy feliz y los felicito, les lanzo buena vibra, les aplaudo y me emociono. Normalmente a la gente del medio le da mucha envidia el éxito de los demás, le encanta difamar y destruir al que le va bien; estamos llenos de mez-quindades.”

Carlos sólo corrobora: “Cada uno en su orilla se rasca con sus propias uñas. Es triste y lamentable, pero es la verdad.”

¿Cómo se Produce Teatro en Baja California?

Daniel Serrano

El Teatro en Baja California se produce jalando un hilito que va desde los testículos, curiosamente toma un largo atajo por la garganta, sube al cerebro y remata en el corazón. Durante ese trayecto, tenemos que lidiar con funcionarios cuyo hilito va desde el testículo izquierdo al derecho sin pasar ni por equivocación por el cerebro, enredándose en la garganta. Finalmente estos funcionarios se convierten en un personaje más de la puesta en escena, con la ventaja de que al final, es aquel personaje que nos quedó mal formado y que decidimos no integrar a nuestro trabajo final. Hay sus honrosas excepciones. De cualquier manera, no hay forma de integrarlos porque el hilo de las excepciones tampoco pasa por el corazón. Producir, entonces no necesariamente significa meterle dinero a algo. Habrá que entenderlo como el logro de abrir el telón sin tener que bajar la mirada a nuestros propios testículos... u ovarios.

Algunas cosas sobre la Producción

Mauricio Jiménez

La producción habrá que entenderla desde la perspectiva de ser parte medular y creadora del hecho escénico en concreto. Las ideas son esencia, pero si ellas no se traducen en actos, objetos y formas, es decir si no son tangibles, nuestro trabajo es sólo ilusión. Cuántas veces hemos creído hacer algo y únicamente ha sido una sombra o una mala aproximación a nuestros sueños. Sí, la producción, esa mezcla de creación y administración de los bienes, es una muy delicada profesión y un ejercicio muy sofisticado para lograr la concreción del “cómo” de la puesta en escena.

En nuestro país esa profesión ha tenido dentro del teatro un lugar errático, incierto, incluso a veces ha sido desconocido pues la hemos confundido con algo que es el ‘llevar y traer’ cosas. Sabemos que ese oficio ha llegado en el mejor de los casos a manos de algunos directores y de escenógrafos solventes y dedicados, que cuidan del diseño de la producción total de la obra, pero digámoslo abiertamente, la falta de un especialista en la materia, es decir, un productor, ha generado una infinidad de obras con conceptos de diseño de producción tan disím-bolos y variopintos que se traduce como un fracaso en los términos de la mismísima creación.

Bien, el vocablo producción teatral se utiliza para designar varias cosas, a veces se utiliza para definir el hecho en sí mismo. Esto no es muy común en nuestro país. Nosotros no decimos: estoy en tal producción, sino, estoy ensayando tal obra o estoy con fulanita o zutanito haciendo una obra. Nunca decimos: estoy en la producción fulana de tal, en cambio sí decimos: estoy haciendo la producción de la obra mengana o perengana; desde ahí existen un montón de problemas que se acrecientan conforme avanza nuestra imprecisión sobre la misma palabra y por supuesto, por nuestra indefinición del quehacer específico que corresponde al especialista en la materia. Ahora bien, nuestra búsqueda como hacedores de teatro nos obliga a redefinir y reinventar esa parte esencial del trabajo de la creación escénica y, para ello creo que tendremos que avizorar lo que pueda ser en un futuro inmediato la profesión tan determinante y esencial como es la del Productor.

La primera gran tarea del productor está en comprender, aprehender y conservar el origen del impulso creador; su conocimiento de la escena es tal que sabe discernir entre el todo y las partes, así convocar los elementos justos e indispensables para la armonía del juego escénico. El diseño de una producción va desde calendarizar, programar y desglosar los horarios de ensayos, estreno y temporada como pormenorizar y clasificar todas las necesidades de índole creativa y técnica, así como los requerimientos de atrezzo y vestuario, conocer elementos y materiales para el dispositivo escenográfico y las necesidades técnicas del diseñador de iluminación, además de un conocimiento del objeto mismo de la escena, a saber, los personajes, su comportamiento, es decir la realidad con su tiempo y su espacio objetivos dentro de la convención establecida.

Un gran productor sabe delegar y organizar a tal grado el desarrollo de la obra que, incluso el diseño de la publicidad y propaganda, tiene una absoluta coherencia con el espíritu que la anima. Su capacidad para crear vínculos claros entre el director y los actores, y frente al patrocinador o institución que apoye el proyecto; es definitivo para el buen término del mismo. Un buen productor incluso sabe sensibilizar a la más reticente de las instituciones privadas y logra convencerla de que el teatro en nuestro querido país no es el remedo de Broadway o del Boulevard sino un esfuerzo descomunal para poder decir lo que somos desde nuestra singularidad.

Después de ese esfuerzo descomunal, el productor se enfrenta al hecho concreto, al monstruoso martirologio del pasillazo y sus rémoras del “espérame tantito”. En México ya sabemos lo que son “cinco minutitos” y lo que es el estoicismo de la espera. En México, donde Kafka es mero costumbrismo, es donde vemos a un gran productor, lo vemos ahí donde todo se suspende porque todo es transitorio y nada es definitivo o definitorio, (Un ejemplo vivo de ello es que los creadores han sido capaces de hacer funcionar, como nunca, los teatros que antes estaban en manos de las instituciones, las cuales se dedicaban a dejar pasar las horas congelando en el alto vacío cualquier iniciativa teatral. Me refiero a la mayoría de los teatros del IMSS. Ahora, después de un esfuerzo desmedido y agotador, se logró una nueva forma, una nueva manera de activación para que dichos teatros en todo el país sean un beneficio directo y real para todos. Ese fue el motivo para crear los COMODATOS en los que ahora, gracias a esa iniciativa, los llamados comodatarios, teatristas metidos a administradores, han logrado generar una demanda de público que nunca antes se había tenido. Sin embargo se acaba de firmar un nuevo acuerdo lleno de mezquindad institucional para entorpecer los logros reales de un proyecto; así va el mundo.)

Un país que es incapaz de pagarle ensayos a sus actores y donde el productor se ve en la obligación, que no le corresponde, de crear vínculos entre instituciones públicas y privadas. Pero vayamos más adelante, la permanencia en la obra de varios de los actores estará a expensas de una prioridad: su vigencia televisiva, y otorgarán el tiempo que les quede libre, si es que de veras les importa mucho la obra. El productor hará un malabar infinito que resultará inocuo pues un “llamado” puede desestabilizar al mismo proyecto y, es gracias a la tenacidad y muchas veces a la terquedad de un grupo que una producción logra estrenarse.

Pasemos ahora a uno de los aspectos más trabajosos del quehacer del productor que es el conservar siempre el rumbo como vigía que es; es decir, todos los elementos creativos que van desde el espacio, los atuendos, las voces, los movimientos, el atrezzo, deberán observar un apego absoluto a la idea origen, al germen de la acción que es lo que mueve a todos dentro de ese territorio llamado teatro. Su trabajo hace ver lo invisible gracias a un desglose pormenorizado de las cosas que se

necesitan, así como de una comprensión precisa del desarrollo de la partitura física de cada uno de los elementos, entradas, salidas de luces, de la sonoridad, del diálogo, del contacto entre los actores y, por supuesto, de la capacidad para generar demanda de un público para que llegue a la sala donde un grupo de mujeres y hombres estarán dispuestos para producir un hecho irrepetible.

Sí, es indispensable que nuestras escuelas y nuestra profesión recapacite sobre el valor indispensable e imprescindible del Productor.

Entre otros tantos deberes de este sujeto primordial, está su capacidad de tolerancia y firmeza, así como de una complicidad irrestricta con el director quien está encargado de que la vida esté latente en el proscenio y en el último rincón del escenario. Es pues el trabajo del productor un trabajo de adivinación, anticipación, y de concreciones tanto económicas como artísticas para que el telón pueda levantarse y la función pueda continuar.

34



música exposiciones literatura

CAFÉ

Jalapa 104 Col. Roma
tel. 55145969
www.hexen-cafe.com

PASTELES
alemanes

...una forma diferente de ver y hacer las cosas...
hexenguioncafe@netscape.net
lunes - viernes 4 a 11.30 pm
sábados 4.30 a 11.30 pm

¿Cómo se Produce Teatro en Guerrero?

Citlalli Delgado Galíndez

“Podemos tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario”.

Peter Brook.

¿Existe un teatro representativo en el estado de Guerrero? La condición del teatro es clara; no existen escuelas de formación artística, y los esfuerzos por parte de los grupos teatrales independientes son pocos.

En Acapulco, prioritariamente se ha contado con algunos “cursos de formación teatral” que no son suficientes para cubrir las deficiencias del aspecto formativo que existe no solo en el teatro sino en toda el área cultural del Gobierno del Estado de Guerrero, en el cual nadie tiene la menor preocupación por crear una Política Cultural.

El Instituto Guerrerense de la Cultura sólo responde a las necesidades personales de la Directora Sonia Amelio, sin preocuparse en lo más mínimo por el desarrollo artístico. En estos términos hablamos de que la producción teatral en Guerrero depende de cada creador de manera independiente o del compadrazgo político.

El papel del teatro es llevar al espectador a reflexionar, obligarlo a pensar y discutir, y por otro lado llamar a la sensibilidad...

En Guerrero se vive el teatro en medio de la desestabilización política y social, no existe un teatro que hable o refleje lo que acontece en el sur, el gobierno guerrerense se niega a hablar de los secuestros, asesinatos y siempre responde: aquí no pasa nada; de igual manera no existe un teatro reflexivo o que exprese nuestro contexto como estado.

Por otro lado, La Casa de la Cultura y el Departamento de Difusión Cultural de la Universidad Autónoma de Guerrero no responden a las necesidades de los creadores, pues no cuentan con talleres de formación artística, y menos con una puesta en escena digna para representar a la Universidad, y no porque la Universidad no cuenta con recursos sino porque responde a las necesidades del candidato rector en turno, además de que no cuenta con un programa cultural. Existe un enorme vacío cultural dentro de la máxima casa de estudios de la Universidad de Guerrero. Esto me conduce a creer firmemente que en Guerrero sigue habiendo un espacio vacío que los creadores y las instituciones tenemos que llenar.....

Entrevista a Héctor Mendoza sobre Producción

Alegría Martínez

Producir teatro en nuestro país es una labor de organización, administración y un poquillo de talento, según le dicta la experiencia a Héctor Mendoza, maestro, dramaturgo y director con más de cuarenta años de labor escénica ininterrumpida y casi el mismo número de montajes. En su opinión, actualmente dependiendo de la producción de que se trate, se necesitarían entre 100, 150 y 250 mil pesos en un cálculo aproximado para realizar una producción modesta que obviamente puede costar mucho más, según la obra.

Sin embargo, el director de *In Memoriam* afirma que “la situación es mala, y siempre lo ha sido, porque el teatro es un arte que desde el sur-gimiento del cinematógrafo ha estado agónico, dado que antes el teatro era una distracción de tipo popular. Al surgir el cine éste se lleva a las masas a sus salas, y tiempo después pasa lo mismo con la televisión, entonces el teatro se queda muy desprotegido.”

Respecto a la afirmación generalizada de que el teatro siempre ha estado en crisis, el autor de *Las cosas simples* reflexiona que puede ser cierto; “Nos hemos enterado al leer las dificultades que Molière tuvo para mantener su compañía. La gente de teatro siempre está rascando dinero de aquí y de allá para poder sobrevivir, siempre ha sido así, lo que pasa es que ahora sucede muchísimo más debido, primero, a que el cinematógrafo cuenta mejor una historia gracias a los medios técnicos que posee, y la televisión te la cuenta horrible o no, está en tu casa, y ésa es una ventaja verdaderamente incomparable.”

Creador de puestas en escena como *Woyzeck* de Büchner en 1961, *Bolero* en 1980, *Hamlet, por ejemplo* en 1983, *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina en 1996, *Crímenes del corazón* en 1995, Héctor Mendoza divide su memoria de producción teatral entre antes y después, puesto que mucho han cambiado las circunstancias desde que hiciera las gestiones necesarias para realizar sus montajes al principio de su carrera y las que requiere llevar a cabo en la actualidad.

“Hay dos tipos de producción: la privada y la institucional, con la primera he trabajado muy poco porque en ésta los productores quieren imponerte tanto las obras como el reparto, cosa que a mí no me encanta porque de pronto hay una obra que de plano no me gusta y entonces me la paso rechazando proyectos, así que ya ni me proponen nada.

Los rechazo porque digo: si a mí como director no me gusta la

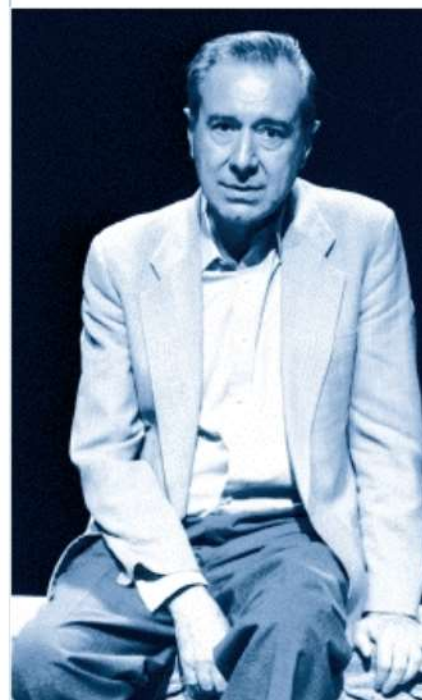


Foto: Fernando Moguel

aquí, te levantas y te vas a vestir de tal manera y se acabó. Que es lo que se hace en este tipo de casos. Aquí el actor está solo, no hace más que memorizarse su papel y se acabó.

Para mí eso no significaba nada porque yo nunca he hecho teatro por ganar dinero. Se gana muy poquito. Así que no vale la pena trabajar tanto para lo poquísimo que se gana y entonces me he dedicado a hacer teatro con las instituciones.

La ventaja de las instituciones, al menos conmigo, es que generalmente yo llego proponiendo una obra. Aunque a veces también te llaman para proponerte algo y en ocasiones lo aceptas. Cuando dirigí *La verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón, eran los 50 años del Palacio de Bellas Artes. Como se había inaugurado con esta obra querían hacer una nueva versión, así que me entusiasmó la idea y lo hice encantado de la vida.

Otra ocasión en que hice institucionalmente algo por encargo, fue *Ana Karenina* que ha sido uno de mis mayores fracasos. Ahí sí me pagaron bien pero sucedía que el Teatro de la Nación manejaba buen dinero. Sin embargo fue un fracaso porque fue impuesto. Yo prefiero trabajar bien, a gusto, lo que yo quiero y que para mí el trabajo del teatro sea un placer y no una obligación.”

Para el autor de *Creator principium*, las instituciones generalmente permiten que los directores lleven a la escena la obra que deseen, sin embargo en este momento que es muy específico, las instituciones no tienen dinero. “Entonces, o te dan un presupuestito que no te alcanza, o nada más te dan el teatro, los programas. Y así con la participación de una institución y otra y otra armas una coproducción. Pero obviamente para poder hacer esto, como no te encargan nada, tú escoges lo que tú quieras con la gente que tú quieras y eso para mí está muy bien.

En mi caso particular, después de trabajar toda mi vida con los actores que yo entreno, sólo muy rara ocasión llamo a alguien a quien

me entiende, es una dificultad muy personal. Claro, hay otros directores que tranquilamente trabajan con otros actores, pero yo no puedo.”

Quien dirigiera en 1981 la telenovela titulada *Toda una vida*, actualmente recibe apoyo del FONCA para el montaje de una nueva obra, así como el teatro y sueldos para los actores por parte de la UNAM. Pero aún no es suficiente. Por lo tanto necesita ver la manera de obtener algo más, lo que plantea un panorama difícil.

Sin embargo, en el FONCA, el criterio es tener grupos de gente que hagan una selección o sea un jurado que determine a quién se le da dinero y a quién no. Y para Mendoza esto es más democrático.

“O sea, el FONCA no te da nada desde luego, si antes no tienes un teatro asegurado porque esta institución no tiene teatros. Lo que hace es que te coproduce. O sea, alguien más te da el teatro, otra instancia te da otra cosa y el FONCA te da para la producción.”

“Antes -recuerda-, yo generalmente llegaba a proponer una obra y me patrocinaban totalmente, ahora yo propongo una obra y me patrocinan parcialmente entonces sí tengo que pedir aquí, allá y en todas partes.”

“La única deferencia que me hacen es que no tengo que hacer una cola inmensa para que me den un teatro en la Universidad porque ahí me quieren muchísimo. Entonces sólo les digo la fecha que tengo pensada para estrenar una obra y ya, lo cual es una ventaja enorme porque hay gente que tiene que hacer una cola gigantesca y le toca dentro de tres años si lo pide desde este momento, dado que hay una enorme cantidad de gente queriendo hacer teatro. Qué curioso, no te pagan nada en efectivo, es el puro gusto por hacer teatro y a la mejor el honor de hacerlo o de quedar bien por ahí, no sé. Yo sí tengo ventajas, no las que tenía antes, que me decían: ‘Lo que tú quieras ¿cuánto quieres?’

Esto se debe a distintas circunstancias, la UNAM porque no tiene dinero cuenta con un presupuesto muy corto. Y en las demás instituciones, me supongo, debe ocurrir lo mismo. Se ha bajado muchísimo el presupuesto para la cultura y desde luego en este régimen, se ha ido reduciendo y reduciendo de una manera alarmante.

Pero en el régimen pasado era lo mismo y sin embargo vino esta idea como de democratización en la que se piensa: “¿A quién le vamos a dar el dinero, a una sola persona? no, de ninguna manera, se lo vamos a dar a 20.

“Yo de ninguna manera puedo estar en contra de eso, porque ¿y los que vienen qué? por poco que se les dé, de todos modos hay que darles.

Muy distinto a lo que ocurre con el productor privado que tiene que rentar un teatro, en lo cual se le va una cantidad enorme de dinero porque las rentas son tremendas. En el teatro, realmente el único que gana dentro de lo privado es el dueño, que obtiene una enorme cantidad nada más por tener el edificio.

“Yo tranquilamente podría decirle a un productor privado que me produjera una obra, lo que pasa es que soy como un señorito y ese señoritismo que me ha caracterizado toda la vida, me impide aceptar eso porque de todas maneras cuando he hecho teatro para los productores privados no es mucho más lo que acabo percibiendo, es muy poco.

“Cuando lo haces así ya no tienes que preocuparte de nada, te pones a dirigir y ya, pero el precio es que tienes que montar la obra que te dan con los actores que ellos eligen y ya.

“Desde el punto de vista de las Instituciones, lo que habría que hacer es que los presupuestos aumentaran para poder hacer más cosas y mejores, aunque se siguieran haciendo las porquerías de siempre porque es inevitable ¿cómo puedes tú garantizar que algo salga maravilloso? ni siquiera llamando a la mejor gente. El origen de la falta de calidad y criterio tiene que ver con el nivel del país y es algo que no tiene solución inmediata, ni siquiera a corto plazo sino a medida que nuestro país evolucione.

“De otra manera, siempre de poquito o de mucho, acaba uno poniendo porque a última hora no se contempló esto o aquello, y bueno ¿quién lo va a dar? pues el director, y no soy el único caso, es tristísimo que uno haga teatro de veras por amor al arte, ahí sí que no hay de otra ¡por genuino amor al arte!”

¿Cómo se produce el Teatro en Puebla?

Felipe Galván.

Podríamos decir que de milagro, pero sería evadir en una generalidad. Puebla como el resto de la República, padece la centralización de recursos en el D. F. La Secretaría de Cultura otorga tres becas al año de \$7,500 para producción, el elenco que las obtiene tiene que presentar obligatoriamente tres funciones, resulta entonces que la Sría. de Cultura paga \$2,500 por función a los grupos “becados”.

La universidad pública local carece de una política económica de producción teatral. ¿Qué queda? La buena voluntad de teatreros

para levantar sus producciones, la ayuda de quienes poseen locales para intentar la autogestión y la solidaridad de un público que las condiciones no le permiten, como a la economía teatral, terminar la profesionalización.

Caben algunas posibilidades de desarrollo que indudablemente requieren de los compromisos, sensibilidad y apertura de las autoridades locales, federales y universitarias pues, pese a todo, el potencial de producción teatral de alto nivel en Puebla continúa siendo enorme.

Summa y Summum de una producción irradiante

Enrique Mijares

Los escritores jóvenes no tienen esa pasión por denunciar los acontecimientos de hoy, y los autores consagrados se pierden esos temas. Jesús González Dávila

Summa y colofón, al quedar ubicada al final de la lista por razones del destino que apagó la llama en el punto culminante de su creatividad, *Fiesta de invierno* (2000) ha de servir como piedra de toque donde se reconcilien, así sea momentáneamente, los cabos sueltos de una dramaturgia señera donde las referencias cruzadas, a modo de cajas chinas, juegan un papel preponderante puesto que prolongan, entre obra y obra la estructura irradiante de cada una, de modo que a pesar de los propósitos autónomos involucrados en cada ocasión, forman una suerte de red maestra que abarca toda la producción de Jesús González Dávila, con una congruencia axiológica inusitada.

Luego de los hallazgos concretados en *Las perlas de la virgen*, el objetivo de Jesús se concentra en explorar el caos que poco a poco, a lo largo de su trayectoria, se le había venido revelando y que, por lo tanto sólo a él pertenecía el privilegio de habitar. Un microcosmos guardado por personajes que se repiten, putitas que pululan en *De la calle*; doble sisters que son espejismos del desierto, *Pati, Pina, la Muñeca y Pepina*, las nenas, aspirantes a estrellas del *table dance*, los infantes maltratados, abandonados, extraviados, prohibidos y sin embargo, diáfanos como aquellos aspirantes a la santidad que confirieron eternidad a Jean Genet; siempre los mismos, pero siempre diferentes, miembros metamórficos de una familia azogada, fractal. *Edgar, Mágina, Andrés y Paloma de Son amores* reaparecen aquí como para una segunda oportunidad de redención, un segundo *round*, una vuelta de tuerca más en el potro de tortura que habrá de desmembrarlos para finalmente arrojar los pedazos a la multitud hambrienta que conforma ese público ávido de comunión, ávido de compartir en un acto de antropofagia social el cuerpo y la sangre de la auto comprensión, del auto conocimiento, sólo que esta vez exhiben una nueva identidad: *Edgar* se ha escindido y ahora es *Don Mateo* el dueño del taller mecánico y también su ayudante *Martin*, lo mismo que *Paloma* que no ha cambiado en las referencias que hacen de ella pero que en ocasiones se confunde con la *Muñeca*, en tanto que *Mágina* es ahora la *Ross*, trastornada por la ausencia de *Andrés* y que, en sus desvaríos revela lo que calla.

En sentido estricto y por su similitud estructural con *Aroma de cariño*, *Son amores* y *Fiesta de invierno* constituirían el díptico perfecto, a no ser por el prurito de culpa que sensible a la crítica como era, obligó a González Dávila a tratar de borrar las huellas secuenciales. Si bien ya no tuvo el tiempo suficiente para perfeccionar su propósito y, por lo menos en la copia que poseo, al dirigirse a los personajes con su nombre anterior; existen "erratas" que no pudieron ser expurgadas en el original y que, contrario a lo que pudiera pensarse, dan testimonio del proceso creativo y confieren a la obra un dejo de in-determinación que como a los esclavos cautivos en el mármol de Miguel Ángel, la hacen más atractiva y abierta a la interpretación. Sirvan de ejemplo de ello las imprecisas reacciones, mezcla de celos filiales e incestuosos de *Mateo*, de quien no llega a saberse con certeza si es padre o padrino de la *Muñeca*.

No obstante, *Fiesta de invierno* forma parte también de un tríptico, si consideramos la reinserción aquí de los personajes de *Quien baila mambo: Pina, Mágina y Casas*, la primera, ahora delineada como una *Pepina* decidida a triunfar en la pasarela nocturna cueste lo que cueste, y los últimos, igualmente enganchadores, traficantes de personas y espanta cigüeñas, que mantienen una relación de poder entre sí y tratan a los demás como subalternos de negocios y/o de placer.

Más aún, el autor trabajaba para completar, sumando *Albatros* a las tres anteriores, una tetralogía dedicada al vuelo errático de las falenas: niñas a quienes el sueño del estrellato les es arrebatado por el torbellino de la vida galante y, digo más, la conexión existente es tan estrecha entre las obras mencionadas -con *Las perlas de la virgen* que fue su detonador y con *Los gatos* como su antecedente más remoto, sin olvidar *Los niños prohibidos*, ese fértil nido de inspiración, ni aquella *Muchacha del alma* que sueña con triunfar, y mucho menos *De la calle*, referente obligado, o las piezas restantes de su producción- que podemos hablar del conjunto como de un torrente caudaloso en el que la continuidad no demerita el valor, el relieve y la culminación individual de cada cual como fragmento incandescente. Fragmento muestra, que cada una es, de esa historia sin fin de la alcahuetería donde el engaño, la seducción, la perversión, el secuestro, el abuso, el maltrato, la violación, la explotación, la esclavitud, en ocasiones la muerte, son *links* que conducen al mismo albañal: el lenocinio en el mundo, una inveterada práctica que se pretende mantener oculta mediante mecanismos de corrupción convenientemente establecidos y casi siempre pactados con esferas de poder capaces de garantizar el secreto y la continuidad hasta sus últimas consecuencias.

Cuando, por alguna razón que escapa a las previsiones de los involucrados (la patética noticia de un niño abandonado en España, el incendio de un antro donde encontraron la muerte más de una veintena de personas, el supuesto acto sacrificial de una niña), la cloaca se destapa, el hedor sólo consigue revelar secuelas y metástasis incluidas, una minúscula parte de ese cáncer social cuyas causas habría que entender y atender desde su origen; más que la pobreza y la ignorancia, la ambición y la ilusión del mínimo esfuerzo aunados a otros agentes propiciatorios por excelencia, el legítimo móvil de la realización individual y la justa aspiración de superarse y trascender, que son inherentes a todo ser humano.

Sin embargo el camino hacia la gloria está minado por incontables tentaciones, tales como la ambición cumplida de forma expedita, los atajos que argumenta la fascinación, el canto de las sirenas de la fama, las falsas promesas del seductor, el tortuoso acontecer cotidiano que va desde el acto solitario de un galán iniciándose en el antiguo oficio del padrote, cinturita, macarra, gigoló, hasta el crimen organizado de alcance internacional y portal en *internet*; todo ello operando en la clandestinidad, en el desconocimiento, a veces con el desdén e incluso con la complicidad y el beneplácito de los testigos más próximos: los parientes, padres o hermanos de las jóvenes víctimas.

Como *Son amores* y *Quien baila mambo*, *Fiesta de invierno* se ocupa de interpretar una realidad cruenta, una verdad subterránea, marginal, que alguna vez creímos barriobajera pero que hoy sabemos indiscriminada y capaz de manifestarse en cualquier ámbito social, político y/o artístico.

FIESTA DE INVIERNO*

Jesús Gonzáles Dávila

Personajes: Muñeca, Pepina, Ayudante, Don Mateo, Sr. Casas,
Miss Marcia, La Ross.

“Sólo una fiesta
que brilla y
se apaga.”

38

UNO

En oscuro, una música se acerca. Se abre la puerta, entra luz de la calle. Llega una adolescente con grabadora al hombro y bolsas. Luego entran otros dos. Se tropiezan, algo se cae, se rien, hacen ruido.

MUÑECA.- El arete. Ay, espérense; se me cayó un arete.

AYUDANTE.- Ya; calmadas o nos vamos a otro lado.

MUÑECA.- *(Riendo)* Ay, danos chance.

PEPINA.- La fiesta la hacemos aquí; ya quedamos.

MUÑECA.- Esta Pepina se voló dos botellas, viste cómo.

PEPINA.- Y también unas latas, mira.

MUÑECA.- Dónde te las metiste, prima; cómo pudiste.

PEPINA.- Pero ni abridor ha de haber. *(Mas risas)*

AYUDANTE.- Sht. Ahorita te encuentro uno.

MUÑECA.- Esta Pepina tiene su diablo que la cuida; ahí la ves atracando y nadie la pela; en las narices del dueño.

PEPINA.- Ya me voy a portar bien, lo juro.

MUÑECA.- Cómo no. Y los hielos los ponemos aquí.

PEPINA.- Bueno ya, vamos a abrir la primera.

MUÑECA.- Allá donde vas, habrá de todo, a todas horas.

PEPINA.- Ay, si, pero no voy a buscar.

AYUDANTE.- Salud, sólo por hoy.

PEPINA.- Llegando les echo un fon. Les cuento cosa por cosa.

MUÑECA.- La prima se va, hasta tierras lejanas. *(Lo empuja)*

AYUDANTE.- Ustedes se calman con su desmadre. O nos echan para fuera...

AYUDANTE sale al patio de atrás.

MUÑECA.- *(Buscando)* Pepina, no viste mi arete; no te fijaste.

PEPINA.- Creí que era el efectivo de aquí, pero...

MUÑECA.- Es el ayudante de papá. Pero el meri dueño es otro. Y a ese ya te lo echaste a la bolsa. *(Ríe.)*

AYUDANTE vuelve con el abridor.

AYUDANTE.- A destapar caguamas.

MUÑECA.- Ay; con qué me embarré, mira.

AYUDANTE.- Límpiame con la estopa.

PEPINA abre una cerveza, le ofrece al ayudante; quien bebe unos tragos.

AYUDANTE.- Llénenla leve; no quiero niñas guacareadas.

MUÑECA.- Ay, si; cuándo me has visto.

PEPINA.- Mira, tú de mujeres no sabes.

AYUDANTE.- A poco hay que saber mucho.

PEPINA.- Eso depende; cómo tratar a una mujer.

AYUDANTE.- Como mujeres, como se merecen.

PEPINA.- *(Lo reta con la mirada)* El otro día pensé. Este es güey. *(El muchacho se ríe.)*

MUÑECA.- Oye. Tengo que lavarme las manos.

AYUDANTE.- Tú ya sabes; al fondo hay un bañito.

MUÑECA sale al patio; PEPINA le ofrece y el otro bebe largo.

PEPINA.- Míralo. Chupando biberón, todos son iguales.

AYUDANTE.- No jodas... si no sabes.

PEPINA.- Ya aprendí bien. Todos quieren lo mismo.

AYUDANTE.- Te estamos celebrando. Qué más. Chance y nos corran pero andamos contigo.

(* Obra de Teatro escrita y desarrollada Durante la beca del Sistema Nacional De creadores. Dramaturgia 1997-2000.

PEPINA.- Sí, gracias; es un buen detalle.

AYUDANTE.- Bueno, que agradecida.

PEPINA.- Yo te agradezco la intención y la buena onda. Pero quién nos iba a correr; tu jefecito...

Ella lo besa con furor, sólo se desprende cuando están a punto de caer. MUÑECA regresa.

AYUDANTE.- Espérate. (*Se resiste a las caricias de ella.*) Don Mateo está en el patio, en la talacha. Voy a reportarme.

PEPINA.- No te vas a poner a chambear ahorita.

AYUDANTE.- Ya, Pepina; tampoco te vas a la guerra.

PEPINA.- No, pero igual es una despedida. Quiero todo.

AYUDANTE.- Tú estas demente, mira: te digo qué.

PEPINA.- Sht. Mejor me dices... salud.

Brindan los tres, le suben al radio.

DOS

En el patio junto a un foco amarillento, DON MATEO termina un trabajo de mecánica, bajo un auto. Entra el AYUDANTE. DON MATEO sale debajo y, se inclina en el cofre.

DON MATEO.- Vaya, pues. Ya llegaste.

AYUDANTE.- Ya.

DON MATEO.- Pero no vienes solo.

AYUDANTE.- Con Josefina y la Muñeca. (*Pausa*) Quedaron de pasar por la prima al rato. Y mientras ps, ahí estamos los tres... cotorreando mientras... (*Pausa*)

DON MATEO.- Quiubo con eso; estuvo.

AYUDANTE.- Las bujías y el perno sí, los puse en el casillero.

DON MATEO.- Al señor Casas, ¿lo viste?

AYUDANTE.- Eso lo estuve esperando más de una hora, pero no.

DON MATEO.- Total no sabes nada. Tráeme esos pernos.

El otro va y regresa con la refacción.

DON MATEO.- A ver, espérate (*Pausa*); qué pasó con la botella.

AYUDANTE.- Qué varilla; digo cuál varilla dice.

DON MATEO.- La botella, no te hagas. Anoche la puse en el cajón.

Estaba sin abrir y ahora hay menos de media.

AYUDANTE.- Bueno, yo le tomé... de prestado.

DON MATEO.- Vuelta a lo mismo; tú no quieres respetar nada.

(*Pausa, el otro sonríe*) No te pongas cínico conmigo.

AYUDANTE.- Pues si quiere, córrame.

DON MATEO.- Eso buscas; que te corra.

AYUDANTE.- A usted todo le molesta.

DON MATEO.- Me molesta que abuses; ya son varios asuntos; ayer fue esa carga de varilla.

AYUDANTE.- Cuál carga, padrino; qué varilla

DON MATEO.- Tú la desviaste; llegó con los Colorado.

AYUDANTE.- Es que... está bueno, ya córrame de una vez.

DON MATEO.- Animal. Cómo haces tratos con esa gente. No le busques.

DON MATEO intenta darle un puñetazo. Se enfrentan, pero rápido bajan la guardia.

TRES

Dentro del cuarto, PEPINA Y MUÑECA bailan con un cassette. Los vasos se vuelven a llenar.

MUÑECA.- Te envidio, pero no me atrevo.

PEPINA.- Si quieres seguir soñando. Síguele de hija de papá.

MUÑECA.- Papá no se aguanta ni solo; ya viste anoche. Igual mi papá trae sus broncas personales. Siempre anda de caliente con una gente y con otra. Se mete en cada lío el pobre. (*Trans.*) Cuando lo veo llorar en la borrachera, se mira tan ridículo. Mas que amor es lastima. Ay prima. Te imaginas si me atreviera...

PEPINA.- Una vez que te lanzas, que te sales de tu casa, todas las cosas cambian que. Y de veras te late quedarte aquí, digo. En otro lado como sea, siempre será mejor, otra música, otra gente.

MUÑECA.- Pero qué quieres. A dónde me largo, con quién...

PEPINA.- Te la hubieras jugado con los chavos del carro blanco. Los del Celebrity.

MUÑECA.- Los del Celebrity, sí... Ya ves que tenía listo mi morral. Pero nos vimos lentas.

PEPINA.- Tienes que ser mas lanzada, prima.

MUÑECA.- De mas joven yo alucinaba... entrar al cabaret, aquí a la vuelta, a media mañana, entraba a buscar al patrón, a pedirle chamba.

PEPINA.- Y de qué alucinas; de qué la pides: de mesera.

MUÑECA.- En la caja aunque sea, cómo ves.

PEPINA.- Tu y yo somos bailarinas. Y eso debemos hacer. Mejor te voy a servir una cuba.

MUÑECA.- Quisiera poder hacerte caso, pero no me atrevo.

PEPINA.- Bueno, si prefieres seguir soñando; pero el chance está ahorita. Mañana, después quién sabe... Haz caso, saca tu morral y venye conmigo. Esta misma noche prima. Cuántas veces quieres que

te lo diga. *(Pausa)* Vámonos; ya no lo pienses más.

Un silencio.

CUATRO

En el patio, DON MATEO y el AYUDANTE.

DON MATEO.- Debería despedirte. En vez de ayudar eres un estorbo... y esas niñas que, las metiste al cuarto,

AYUDANTE.- Ya no se haga, que no quedamos. Usted ya sabe, es la Pepina, trae sus cosas y todo. Quedó de verse aquí con el SR. Casas.

Y la Muñeca.

DON MATEO.- A la Muñeca dile que se vaya para la casa.

AYUDANTE.- Dígaselo usted, que es su papá.

DON MATEO.- Obedece animal; mándala para la casa.

AYUDANTE.- No, pues no.

DON MATEO.- No te pases de lanza; que yo mando aquí.

AYUDANTE.- El señor Casas es el que da las órdenes.

DON MATEO.- Ese nomás paga la renta.

AYUDANTE.- Es su patrón de usted.

DON MATEO.- Tú le das la pollita en charola y ya.

AYUDANTE.- La Pepina es buena onda conmigo

DON MATEO.- Ahí no te metas.

AYUDANTE.- Eh, desde el otro día... Ese señor Casas la vió y le echó el ojo. Y se me hace gacho.

DON MATEO.- Tú ni opines. Ella quiere, y ya se arreglo con él.

AYUDANTE.- Son chingaderas.

DON MATEO.- Tú no eres nadie para opinar; tu cumpleaños y ya.

AYUDANTE.- Me encabrona que.

DON MATEO.- Sí no es con este ahora, mañana será con otro.

AYUDANTE.- Que tal si la Pepina fuera hija suya.

DON MATEO.- Cierra el hocico. *(Pausa)* Y dile a mi hija que ya se suba al departamento.

AYUDANTE.- No me trate como su esclavo.

DON MATEO.- Acércame esa llave de tuercas; y vete a atender a la nena, mientras llega Casas.

DON MATEO vuelve bajo el cofre del auto.

AYUDANTE.- De verás... cómo le gusta mamar, me cae. *(Fuerte)*

Chance y mejor nos vamos; les digo ahorita que recojan todo y nos vamos a chupar a otra parte.

Se aleja.

CINCO

Interior del cuarto.

MUÑECA.- Es la cosa que hay papas así, ahí lo ves, en el afán de hacer el oso. De imaginar su príncipe azul.

PEPINA.- Allá tú; a ese viejo, yo no podría soportarlo.

MUÑECA.- Prima, pero tú ni papá tienes.

PEPINA.- Un viejo que me mande no he tenido, y qué bueno.

MUÑECA.- Por eso los hombres maduros te imponen.

PEPINA.- Todas las broncas las traes aquí, en el cráneo.

Entra el AYUDANTE y apaga la música.

AYUDANTE.- Bueno, nenas; se acabó la fiesta.

PEPINA.- Quién dice.

MUÑECA.- Ay, no es cierto.

AYUDANTE.- Sí; vámonos a otra parte.

MUÑECA.- Ahora quién se quejó.

AYUDANTE.- Recojan todo y vámonos ya.

PEPINA.- *(Lo abraza del cuello)* A ver. Date chance.

AYUDANTE.- Don Mateo se puso mamón.

MUÑECA.- Bah... tú, ni peles a mi papá.

Se lo llevan a un asiento de coche; beben.

PEPINA.- Que venga y nos corra; entonces me voy. Mientras...

AYUDANTE.- Vamos a mi cuarto.

MUÑECA.- Ay. Un cuarto...

PEPINA.- y... en la azotea.

AYUDANTE.- Nos amanecemos si quieren.

PEPINA.- Se trata de mejorar.

MUÑECA.- Papá ya sabe, dio permisos de organizar esta despedida.

AYUDANTE.- Vámonos, les digo.

PEPINA.- Abusada, manita. Seguro tu papá le dijo que te llevara a la casa. Hazle caso.

MUÑECA.- Pero ya había dado permiso para estar un rato; él ya sabe de tu despedida, Prima.

AYUDANTE.- Ps, ahorita se encabronó. Mejor nos vamos. A mi cuarto. Es aquí mismo en este edificio; hasta arriba, en la azotea.

MUÑECA.- Yo no, capaz que mi papá va a buscarnos. Y luego me saca arrastrando de los pelos.

PEPINA.- Cálmada Muñeca. Aquí nos quedamos y ya.

Los tres beben y le suben a la radio. Bailan El Radio se cae. Se ríen hasta cansarse.

MUÑECA.- Me siento como pájaro en jaula, prima. *(Trans.)* Tú crees

que algún día pueda abrir las alas, como tú. Échame una llamada de vez en cuando; antes que te cortes las venas otra vez, Muñeca. (*Burlona*)

O siempre piensas irte de viaje a la luna.

MUÑECA.- Yo estoy apuntada en la lista...

PEPINA.- La que se despide soy yo. Emigro a otro país, no es cierto, a otras regiones más... libres, menos contaminadas.

AYUDANTE.- Me llevas... Puedo ser tu príncipe guardián.

PEPINA.- Hay que sentarse en los carritos y subir hasta arriba. Si te subes, te ríes, gritas; pero si no te subes, te quedas mirando; sin hacerla de pedo. Eso suena como... la feria, pero en otro planeta. Tú me captas. Me voy, esta noche es la gran noche. Vente conmigo, prima. Y a la goma tu pinche papá.

AYUDANTE, furioso, en un arranque le tira el vaso.

AYUDANTE.- No sonsaques a esta muñeca, no seas cabrona.

PEPINA.- Qué buen guerrero. Me gustas por tu cabeza rasurada; ay, me pica. Aunque el Sr. Casas ya está medio pelón, no es igual.

AYUDANTE.- Bueno. Si esta Pepina quiere quedarse aquí, ps, órale.

Pero tu si te vas a tu casa. Muévete, muñeca.

Van a salir. Aparece el SR. CASAS.

SEIS

En la puerta del patio de la calle aparece un hombre de camisa blanca y corbata. El chico sale a su encuentro

MUÑECA.- Ay, hola... señor Casas.

SR. CASAS.- A ver. A dónde tan aprisa.

AYUDANTE.- Buenas noches.

SR. CASAS.- No me digas que ya se van.

MUÑECA.- Ya me llevan, usted cree.

SR. CASAS.- Dónde anda tu jefe

AYUDANTE.- Acabando de ajustar eso que urge.

SR. CASAS.- (*Sonriente*) Y la amiguita del otro día.

PEPINA.- (*Sale del cuarto*) Josefina Cendejas, para servirle.

MUÑECA.- Si serás payasa, prima.

SR. CASAS.- Claro, la chula prima Pepina. Si habíamos quedado de vernos. (*Trans*) Pero ora ya se van.

PEPINA.- Más bien, estamos empezando. Ud. gusta un trago.

SR. CASAS.- Ah, pues bueno y qué festejan.

MUÑECA.- Es algo así como una despedida...

SR. CASAS.- Pos felicidades, muñequita.

MUÑECA.- Yo no..., es ella la que se va de viaje.

SR. CASAS.- Si tú te animas, estás invitada... Y ese Mateo...

SR. CASAS se acerca al auto en reparación.

SR. CASAS.- Y tú ya mero acabas; o estas haciendo penitencia.

DON MATEO.- (*Desde abajo*) Por qué, ¿traes mucha prisa?

Las dos jovencitas y el AYUDANTE vuelven al cuarto.

SR. CASAS.- ¿Cómo va eso?

DON MATEO.- De qué dices.

SR. CASAS.- El dolor ese, que traías ahí abajo. Te andabas quejando tanto.

DON MATEO.- Bah, ya ni me acordaba de eso.

SR. CASAS.- Bueno, y del otro asunto qué.

DON MATEO.- Qué, aquí no he sabido nada, y tú.

SR. CASAS.- Yo, yo ando cagando con tanto pedo.

DON MATEO.- Ps, nadie te da razón.

SR. CASAS.- Ya nos comunicamos a Culiacán; allá tenemos gente muy movida pero; (*Trans.*) Y por cierto, mírala esta Pepina está bien... Oye, ¿te falta mucho?

DON MATEO.- Ya mero. (*Golpea el fierro. Risas de niñas en el cuarto*)

SR. CASAS.- Uta, ve nomás el temblor de las manos. No dormí en toda la noche de ayer, ni en lo que va de ahora. Y vengo y mira el tiradero. Hay que dar una buena escombrada. Esas llantas en otro lado, quedamos.

DON MATEO.- Mira, ve y tómate un algo; adentro hay chupe.

SR. CASAS.- Cerveza fría, estaría bien para empezar; necesito nivelarme con algo, o de plano me desvielo. (*Casas pasea por el patio.*) Y la Marcia, ¿no ha llamado?

DON MATEO.- No sé, pero sus amigos andan muy acelerados, eh. Todo el día se han dado sus vueltas por aquí. Yo como tumba, pero están aplicados los güeyes.

SR. CASAS.- Uta, nos tienen agarrados de los güevos.

DON MATEO.- Oye, pero tú les explicaste.

SR. CASAS.- Hubieras oído lo que me dijeron esos amigos; hasta risa me da..., ellos me advirtieron desde antes: Cuidado con ese Andrés... está loco, no es de fiar.

DON MATEO.- (*Desde abajo*) Ni tanto, dijiste que la Marcia les hizo el paro.

SR. CASAS.- Ese era el plan, pero la vieja acabó dándolas también. Esos amigos están picudos. ¿Eh? La Marcia anda sacadota de onda... (*Pausa*) Pero... cuando agarremos al Andrés y le den pa sus tunas,... ya vas a verla otra vez como si nada...

DON MATEO.- Conmigo, mejor ya no cuentes.

SR. CASAS.- No mames, cabrón: cuántas me debes.

DON MATEO.- Íbamos a ser socios; pero ora te haces güey.

SR. CASAS.- ¿La quieres peladita y en la boca? Más adelante.

DON MATEO.- Mejor ya no. Olvídalo pues. Ya no.

SR. CASAS.- Ahí estás, el culero de siempre...

DON MATEO.- Como sea; yo también quiero cosas. Ganar en serio. Pero está cabrón jalar contigo. No eres parejo.

SR. CASAS.- Quihúbole, tú también me vas a echar mierda.

DON MATEO.- No soy tu pendejo.

SR. CASAS.- Órale, maestro; y qué quieres que haga.

DON MATEO.- Como el otro día, delante de mis clientes.

SR. CASAS.- Dirás: "mis" clientes

DON MATEO.- Son míos, pinche Casas. A mí me encargan los trabajos, a mí me reclaman. Y la feria es para ti.

SR. CASAS.- Tú estas quemado, pinche Mateo, quién va a creer en ti, quién va a tenerte confianza. *(Con un empujón)* Sólo sirves de tapadera y ya ves; ora... apurate con eso, y no me la vengas a mamar.

DON MATEO empuña con fuerza la llave Steelson y se enfrenta a CASAS, quién se ríe socarrón.

AYUDANTE.- A ver, don Mateo, hágase a un lado y échese un tragito. Yo acabo lo que falta. Y para usted señor Casas, aquí le traigo un coctel especial.

SR. CASAS.- Apenas a tiempo. Gracias.

DON MATEO.- Pero qué pasó con ustedes; no que ya se iban...

AYUDANTE.- Quiere que le ayude o no.

DON MATEO.- No te necesito.

SR. CASAS.- Ándele maestro limpio, deje que el chalán acabe esa fregadera.

AYUDANTE.- Preste acá. *(Hace talacha)*

SR. CASAS.- A ver, don Mateo, vamos a armar una fiesta orita mismo. *(Se lleva aparte a DON MATEO, confidencial.)* Y qué... Sigues con la vieja esa del tianguis, esa que te he visto; ¿ya no viene tan seguido? Invítala, eh.

DON MATEO.- Casas; ni te metas ni opines, ni la menciones.

SR. CASAS.- Sopas... te trae encladado.

DON MATEO.- La vieja me quiere.

SR. CASAS.- Uta. No te conocerá. *(Beben)*

DON MATEO.- Esta vieja mía es distinta a las que conoces; es mujer entera; me quiere más de lo que merezco.

SR. CASAS.- Ah, sí... y a poco te la sabes todas.

DON MATEO.- Me ha visto hacerla de chiva, de oreja, de esclavo.

SR. CASAS.- De culero, de puto...

DON MATEO.- Ella es directa, sin dobleces, hasta me ha visto...

SR. CASAS.- Revolcarte en la mierda.

DON MATEO.- Pinche Casas, deja de estar chingando. Bien que te sirve este changarro para tus transas... *(Trans.)* Pinche Casas, para ti la gente es ganado. Como si solo fueran carne con agujeros. Ahora no vas a embarrarme con lo de piedras negras.

CASAS lo jala violento, tropiezan, caen.

SR. CASAS.- Pues, ha que cabrón. *(Lo jala, violento.)* Tú, tú ya estás embarrado desde el culo hasta el hocico. Tú lo trajiste al Andrés; con tal de cogerte a su vieja. Anduviste chingando hasta meterlo de chofer.

DON MATEO.- También tú lo conoces, de otras transas me dijo.

SR. CASAS.- Allá en el Club. Los amigos picudos necesitan chivo expiatorio...

DON MATEO.- Ya lo sé; pero si Andrés se volteó, muy tu riesgo.

SR. CASAS.- *(Con otro puñetazo.)* Y tuyo también culero.

DON MATEO.- Ora, güey...

SR. CASAS.- Culero.

DON MATEO.- Y que van a hacerme.

SR. CASAS.- Adivina.

DON MATEO.- Que me van a quitar.

SR. CASAS.- Te vamos a mochar, tu dirás.

MATEO Y CASAS se enlazan en el forcejeo. Caen al suelo, y el AYUDANTE deja el carro; Mientras ellas se asoman del cuarto.

AYUDANTE.- Oígan, qué pedo. Agarren la onda, no mamen.

PEPINA.- Señor Casas, véngase por acá... Vamos a decir salud, por no decir adiós...

SR. CASAS.- Todo bajo control, chicos.

DON MATEO.- Pero ya... se acabó la fiesta...

SR. CASAS.- Por mí la fiesta sigue, no sé ustedes.

DON MATEO.- Cómo dice la canción.

MUÑECA.- La vida se vive una vez.

PEPINA.- Por eso hay que aprender.

SR. CASAS.- Eso se dice... eres Pepina por Josefina.

DON MATEO.- Si, pero ya se van.

SR. CASAS.- No, no, no; cómo va a ser

DON MATEO.- *(Se lava la grasa de las manos.)* Orale niñas, Ora si que esto se acabó, voy a cerrar con candado.

SR. CASAS.- *(Se acerca, vaso en mano.)* No, no vamos a permitir que nenas tan lindas se vayan así, en pleno festejo.

MUÑECA.- Ay, tampoco.

PEPINA.- Quién propone algo mejor.

SR. CASAS.- Yo propongo... que se queden un ratito más.

MUÑECA.- ¿Y?

SR. CASAS.- Luego, nos podemos dirigir a un... sitio de primera.

MUÑECA.- Ay.

AYUDANTE.- Qué le hacen caso a este... (a PEPINA.) Vámonos.

PEPINA.- Ay, espérate tú.

AYUDANTE.- Este ruco se siente muy acá, y se quiere pasar...

SR. CASAS.- Mira chamaco, tu tienes que hacer. Ponte a talachar y no te metas... (Pausa.) Niñas, vengan acá, miren. Ustedes no me conocen bien y por eso desconfían, pero... denme chance. (Se ríe.) A ver, saquen esa botella que yo sé que tienen guardada por ahí. (Pausa.) Ya, pinche Mateo, alivíate o de plano de parto tu madre.

En la puerta de la calle aparece MISS MARCIA.

SIETE

En la puerta de la calle aparece una mujer bien vestida: es MARCIA.

SR. CASAS.- Marcia, mi Marcia, por fin.

MARCIA.- Soy tu burla, estúpido... o qué.

SR. CASAS.- Ni lo permita dios, qué te sirven.

MARCIA.- Imbécil: agarras el carro... y a buscar dónde chupar.

SR. CASAS.- No Marcia. Quedamos de vernos aquí. Y no me mires como empresaria, esto también es chamba.

MARCIA.- Ahí me dejaste como pendeja; por fin pude tomar un carro de sitio, pero igual, tuve que bajarme en...

SR. CASAS.- Cierran las calles donde sea.

MARCIA.- Con el ruidero de tanta sirena, no sabes si están asaltando una tienda, o es uno que quiere pasarse todos los altos... Todo por ti, Casas.

SR. CASAS.- Mi Marcia, pero primero que te sirvo: un roncito.

MARCIA.- (Le da un manazo.) Desde qué horas estás chupando.

SR. CASAS.- Quieres que me hinque, te pido perdón por beber.

MARCIA.- Si te necesito y andas en la peda; a ver, dime: yo qué carajos hago.

SR. CASAS.- Ahorita, una cubita para esta mujer... ¿con limón?

MARCIA.- Necesito que me ayudes, no que me chingues.

SR. CASAS.- (Le acaricia el cuello, la nuca.) Ya... por qué tan tensa, mi Marcia. Ya viste a esas chavas ahí adentro... (Pausa.) Quiubo, cómo las ves.

MARCIA.- Hum, regular... Y qué: ya les dijiste algo, güey.

SR. CASAS.- Todo está bajo control

MARCIA.- Claro, como lo de Piedras.

SR. CASAS.- Cuáles piedras, vieja.

MARCIA.- Chistoso... (Le arrebata el vaso, se lo bebe. Escupe) Uta, qué le echaron... que sabe a madres.

SR. CASAS.- Te voy a traer algo mas a tu gusto, ya verás.

MARCIA.- Tenemos que irnos, Casas; no te hagas el loco.

SR. CASAS.- Un buen trago antes de partir; tu no te muevas.

CASAS entra en el cuarto; le ayudan a servir los tragos. En el patio, MARCIA con don MATEO.

MARCIA.- Y qué es lo que festejan ustedes, eh.

DON MATEO.- Creo... el santo del chalán, creo no sé.

MARCIA.- Ah, pos qué día es hoy.

DON MATEO.- San Martín de Pórres, creo.

MARCIA.- Y tú qué... también conoces por Rosario, Sinaloa.

DON MATEO.- No, por qué.

MARCIA.- Parece que por allá debe andar el Andrés.

DON MATEO.- Ah, ¿sí?

MARCIA.- ¿Cómo se llama?

DON MATEO.- Pues si, Andrés... no sé cuántos.

MARCIA.- Tú lo trajiste.

DON MATEO.- Andaban buscando un chofer, de urgencia.

MARCIA.- Y no sabes mas de él.

DON MATEO.- Como el Andrés tiene taxi, yo le dije que viniera.

MARCIA.- Son como hermanos.

DON MATEO.- Ni madres, quién dijo. Al tipo también lo conoce el Casas; hicieron algún negocio juntos; pregúntale.

MARCIA.- (Lo mira) Que no sepa que me juegas doble, cabrón.

DON MATEO.- Tampoco me quieras asustar.

MARCIA.- Dice el memo Casas que andas de caliente; que traes nalga de planta; que resulta ser mujer del Andrés.

DON MATEO.- Todo sabes tú...

MARCIA.- Que se comparten la mujer, la hija y la transa.

DON MATEO.- No es tu asunto, dispensa.

MARCIA.- Seguro van a medias en todo; dónde quedaron de verse, ¿en el Rosario?, ¿cuándo, cabrón? (Silencio) Estás temblando, del puro coraje. De dónde salió ese taxi, tú se lo pintaste de amarillo, sabes cómo lo consiguió... está chueco, es robado.

DON MATEO.- Cuando Andrés me trajo ese bocho para cambiarle la pintura, ps venía con unos batos, que sus carnales, de por allá del Rosario. (Pausa) Los Ruedas Espinosa tienen congales por allá mismo. Una cadena.

MARCIA.- Yo también tengo mis orejas; he sabido que son los que tienen una lonchería, son los mismos batos, varías loncherías y...

DON MATEO.- Puede que de ahí saliera el carrito. Pero yo no, yo

que voy a saber, a fin de cuentas.

Se aleja. CASAS y Marcia entran al cuarto.

OCHO

DON MATEO va al portón, abre. Aparece la ROSS.

ROSS.- Mateo, espérate, por favor...

DON MATEO.- Ven mañana.

ROSS.- No me cierres la puerta.

DON MATEO.- Vete.

ROSS.- Es que... Yo sola no voy a poder...

DON MATEO.- Rosita, qué tomaste.

ROSS.- Te molesto tanto; por eso me odias.

DON MATEO.- Ven mañana; cuando andes en tus cinco.

ROSS.- Ahorita. Voy a buscarlo ahorita. *(Solloza)* Perdón. Voy a buscarlo por, es por el estado de Hidalgo. Aquí traigo apuntado dónde; hay alguien con sus señas. Es una clínica de, ¿eh? Por allá por... san Miguel. Mateo, por favor.

DON MATEO.- ¿Por Pachuca?

ROSS.- Hallaron un cuerpo, fuera de un taxi quemado.

DON MATEO.- Andas hasta la madre; vete a dormir.

Don MATEO le cierra.

NUEVE

Avanza la noche. Música suave, chachonda, todos se han mezclado; las nenas bailan; de repente la cinta se corta.

SR. CASAS.- *(Aplaudes ruidoso)* Las dos me encantaron; de principio a fin.... Bravo, bravo.

PEPINA.- Que le sirvan al señor lo que pida.

MARCIA.- Nomás agua mineral.

SR. CASAS.- Mita y mita.

MUÑECA.- Oiga señor... ¿de verdad le gustó cómo bailamos?

SR. CASAS.- De veras, muñeca. Así te dicen, o así te llamas.

MUÑECA.- *(Al cuello.)* Ay señor Casas; de las dos maneras...

SR. CASAS.- Me encanta el filin que le ponen a la bailada.

MUÑECA.- Ja. Que lindo. Lo dice deveras...

MARCIA.- *(Levanta el vaso.)* Felicidades; por lo bien ensayado.

PEPINA.- Ay, por favor... fue algo casi improvisado.

MUÑECA.- Nomás de aficionadas, de espontáneas.

SR. CASAS.- Fascinantes, encantadoras.

MARCIA.- Pues ya, memo Casas. Díselos de una vez.

SR. CASAS.- Bueno, pero... aún falta que Pepina quiera; digo, si esté dispuesta, cómo decirlo.

PEPINA.- Mire, señor Casas... dígalo como es, y ya.

SR. CASAS.- Yo digo, me pregunto si... bailar en un lugar bonito, con gente elegante... ¿les gustaría a ustedes?

PEPINA.- Ay, señor... cómo será.

MUÑECA.- Hablaremos con nuestro representante. Ja.

PEPINA.- Pero esas cosas... no es tan fácil.

SR. CASAS.- Pues más fácil de lo que crees, si te gusta viajar.

PEPINA.- Ay, me fascina viajar.

MUÑECA.- Bueno, pues como dicen... la prima no venía preparada.

Ándale Josefina, saca tu maleta, tu morral o lo que sea. Cómo la ven.

Parece que su sueño imposible se le hace realidad.

PEPINA.- Mejor cállate. A ti ya se te subió.

DON MATEO.- Niña, es hora que te vayas a casa.

MUÑECA.- Si, jefe. La última y me voy... Sí, papá.

Silencio.

DIEZ

En medio de un silencio pesado, salen: MUÑECA, DON MATEO, AYUDANTE. Luego por un tiempo, la muchacha regresa por algo que olvidó.

ONCE

SR. CASAS.- Fascinantes.

PEPINA.- Y así le dicen a todas, eh.

MARCIA.- ¿Sabes? Me hablaron de Cd. Victoria. Allá también... También se quedaron esperando. *(Trans.)* No, pero no, mejor la dejamos así.

Acábate tu agua, nos vamos.

SR. CASAS.- Tú también te fijaste, estas nenas pueden gustar por allá.

MARCIA.- Falta que les ineterese a ellas...

PEPINA.- Yo si me lanzo, pero ustedes... si apenas nos conocen. Cuándo sería la salida, con quién.

SR. CASAS.- Uy, no; pero que desconfianza.

PEPINA.- Están jugando, ya sé.

SR. CASAS.- Mire Josefina; yo estoy hablando en serio: estoy para servirle. Todo cubierto. Transportación, alojamiento y alimentos, ¿no Marcia?

MARCIA.- Claro, pero... esto no es un juego.

SR. CASAS.- Aparte tus honorarios libres, por si quieres mandar algo a casa, verdad.

MARCIA.- Pero de irse tan lejos, para siempre.

SR. CASAS.- No, tampoco sería para toda la vida. Se trabaja por contrato y las temporadas son cortas. Se acaba y se acaba. Marcia y yo contamos con relaciones en varios puntos, para abreviar trámites, permisos y eso.

PEPINA.- A ver, cosa por cosa.

MARCIA.- No tiene caso... ¿dónde dejaste tu carro, Casas?

SR. CASAS.- Un segundo, Marcia. *(Trans.)* Miren, para comenzar... serían tres semanas... Cd. Victoria, ¿eh?

MARCIA.- Guillermo Casas, no insistas.

SR. CASAS.- Con una chin... Permíteme, mujer.

PEPINA.- Señor Casas, tampoco somos bailarinas.

MUÑECA.- Tú sí, prima; si la harías grueso.

SR. CASAS.- Dame una tarjeta, Marcia... Tomen ustedes; ahí tienen los datos del lugar; los teléfonos también.

PEPINA.- Te imaginas la cara de ya sabes quién.

MUÑECA.- Diarrea de la envidia.

SR. CASAS.- En ese lugar tiene un maestro de baile, que en unos días te monta un chow que ni lo sueñas. Y con el sentimiento que le ponen y lo guapas...

PEPINA.- También se necesita ropa.

MUÑECA.- Ay, señor Casas.

SR. CASAS.- Qué pasó, mi palomita.

MUÑECA.- Que nos va inflar.

PEPINA.- Como globos.

MUÑECA.- Pero están jugando; salud, salud.

PEPINA.- Sí; mejor cambiamos de tema.

Un silencio.

MARCIA.- Una cosa les digo: este señor Casas puede parecer lo farsante que quieran, pero conoce su negocio, eso sí. Aquí donde lo ven, ojete y coscolino, es un hombre sumamente profesional.

SR. CASAS.- Encantadoras, fascinantes, dos dulcesitos. *(Aplausos.)*

De repente, irrumpe la figura del AYUDANTE, quién cierra el portón, es evidente que huye de alguien, y viene a esconderse.

DOCE

SR. CASAS.- Bien venido, chalán...

PEPINA.- Chalán, galán...

AYUDANTE.- *(Toma el centro.)* Silencio, chingá. Ya estuvo bueno de tanta pendejada. Si no tienen nada inteligente que decir... dónde dices que te vas pinche Pepina.

PEPINA.- Cálmalas, no seas inmaduro...; esto es como carrito mecánico que si te subes te aguantas; pero... si no te subes, te callas; de acuerdo.

AYUDANTE.- Esta es una pequeña Lulú que no quiere con usted, señor Casas. A ver, éste se está poniendo pesado, dímelos y le partimos la madre.

PEPINA.- No... idiota; qué te pasa.

AYUDANTE.- Tú nomás dime y lo mato.

SR. CASAS.- Aplácate, escuínclame baboso.

AYUDANTE.- *(Con un empujón.)* Lo mato.

SR. CASAS.- *(Le regresa el golpe.)* Pinche borracho.

AYUDANTE.- *(Se le echa encima.)* Hijo de tu...

El AYUDANTE y CASAS se traban en una lucha; se interrumpe cuando PEPINA se interpone. CASAS lleva a Marcia al patio.

MARCIA.- Ya, vámonos.

SR. CASAS.- Está pedo pero no te fijas, Marcia; yo lo manejo.

MARCIA.- Cuanto más te confías; mas metes las patas.

SR. CASAS.- Dame un trago de tu cuba y vamos brindando... Por Marcia Ruiz y por el Amor.

MARCIA.- *(Irónica.)* Por lo amores... y la chinga que nos ponen.

SR. CASAS.- Ay, amar, amar... dicen que es como navegar.

MARCIA.- *(Amarga.)* Hasta que te hundes, siempre acabas igual: naufragando.

SR. CASAS.- Qué pasó, eso ya es poesía...

MARCIA.- No fue mi intención. Vamos afuera.

SR. CASAS.- Espérate mujer, tú dime cómo... manejas el timón.

MARCIA.- Una no se pone a coger sólo por gusto, es una necesidad. Luego... ya si el hombre coge como te gusta, eso ya... es sacarse la lotería

SR. CASAS.- Pero... esos no son amores.

MARCIA.- Son buenas razones. Para mí.

SR. CASAS.- Mi Marcia.

MARCIA.- Fíjate...; como ahora en la mañana, desperté muy temprano y estaba lloviendo. Fui a la estufa, abrí las llaves del gas... y me encerré; ¿cómo ves? *(Pausa.)* Pero rapido me arrepentí y salí corriendo, hasta la puerta del edificio. *(Pausa.)* Bueno, me da miedo matarme yo sola. *(Sonríe.)* Mejor acompañada; ensartada en el timón, a bordo del barco embestida por el mar.

Un silencio.

SR. CASAS.- Ahora eres tú la que dice pendejadas.

MARCIA.- Llévame a algún antro, donde haya gente bonita, que esté contenta, otra cosa. Este lugar me chinga, lo sabes bien.

SR. CASAS.- Fascinantes, encantadoras. Que cinturitas tan...

DON MATEO.- Y tú Casas, te calmas. Sólo inquietas a las niñas.

SR. CASAS.- Mira tú no me la vengas a mamar si con algo no estas de acuerdo, el que se larga de aquí eres tú.

DON MATEO.- Y qué pasó con la vieja que vino a buscarme.

SR. CASAS.- Tu mejor vas y te cuajas adentro de ese carro. Yo aquí controlo y los despacho en un ratito. Ahorita tú desaparece.

DON MATEO.- Tú no me puedes echar de aquí.

SR. CASAS.- Ah, como no. Viviste en mi casa de gratis. En mi casa aprendiste a bañarte, a comer como gente.

DON MATEO.- Dame chance; ando arreglando cuestiones para... largarme lejos.

SR. CASAS.- Pues más vale oritas que mejor después.

MARCIA.- Memo Casas. No son horas para ponerse en ese plan.

SR. CASAS, resopla, contenido, mirando al otro con resentimiento.

SR. CASAS.- (*Lo rodea.*) Te sientes muy chingón con tus botas y tu chamarrita esa.

DON MATEO.- Que tienen mi chamarra.

SR. CASAS.- Quítatela.

DON MATEO.- Te gusta.

SR. CASAS.- Dámela o te la arranco.

DON MATEO.- Ni madres.

MARCIA.- Ya, memo Casas, no seas...

SR. CASAS.- Esa garra es mía; ahora me la regresas, puto.

MARCIA.- Oye, Casas; tenemos cosas más urgentes.

SR. CASAS.- Este putón no tiene dignidad; míralo. En su trabajo vale madres. (*Ríe.*) Qué niñas sigues siendo; está bien, que se quede con su chamarrita, es suya, se la ganó aflojando las nalgas. Y no una vez, sino varias. Bueno, cabrón; quédate con la chamarra. Me cae que te la has ganado.

DON MATEO.- Mañana tempranito busco donde largarme.

SR. CASAS.- Vete ahorita mismo. (*Se aleja encabronado.*)

En el patio, junto al carro.

DON MATEO.- Nomás porque estuve en su casa; pinche Casas. (*Pausa.*) Tener una chamarra como ésta, así de viejita, para un chavo como yo, era un sueño bien imposible. El me prometió que me la regalaría si yo... bueno, si yo lo dejaba que..., yo me dejaba que me... (*Pausa.*) Luego, después, él ya no quiso más, ni. No quiso dar-

me la chamarra el muy cabrón. Pero yo fui y le conté todo a su mamá, todo con pelos y señales; hasta las cosas que me decía. (*Pausa.*) En fin, hace tiempo, pero al güey de Casas le gusta refrescarme eso. Cuando se pone así, es por tanta mugre que se ataca.

Un silencio.

SR. CASAS.- La chamarra vale madre. Te advertí que todo iba limpio, pero trajiste al pinche Andrés. Seguro que te surtía la droga que te fascina, a saber... (*Pausa.*) Y no paraste hasta meterlo aquí en el negocio. Ahora mira en qué paro todo: tengo que cuidarme de mis propios empleados. (*Trans.*) Mañana temprano, me encuentro tres o cuatro monos mejores que tú, y con más hambre.

DON MATEO.- Sí. De una vez voy recogiendo mi herramienta.

PEPINA se acerca y lo abraza por la cintura.

PEPINA.- A ver don Mateo. Vengase para acá, tengo ganas de echar una bailada con usted, antes de irnos... pero usted no se deja, que escurridizo es don Mateo.

PEPINA se lleva a MATEO baliando.

TRECE

ROSS.- No sé ya cómo preguntarle, ni a quién. (*Silencio.*) Es el padre de mis hijas, digo, mi viejo al que ando buscando. Es medio güero él, güero de rancho medio guapetón, con su nariz así y sus ojos de niño regañado. Sus hombros bien duros, redondos, sus hombros y sus rodillas... Pero ahora le han salido ojeras, bolsas bajo los ojos y la panza pues... Como trabajando manejando todo el día sentado, ese estómago, se lo juro, es lo mas notorio de mi viejo.

Sabe ahora en qué transa lo habrán metido... las malas compañías, digo yo. Ahora hasta tuvo que desaparecer; por algo que le quieren hacer, yo digo andará escondido por ahí; quién sabe. (*Silencio.*) Y ni dónde ir a buscarlo... él siempre ha querido vivir aparte. Pero es mi viejo y yo lo quiero. ¿Usted no lo ha visto por aquí..? (*Silencio.*)

MARCIA.- Los hombres, amiga. Son puro instinto animal. No hay que enamorarse de ninguno; de ninguno...

CATORCE

Muñeca canturrea alguna tonada al AYUDANTE.

PEPINA.- Qué linda está la mañana... (*Ríe alcoholizada.*); amor, te mandaré postales de Ciudad Victoria; llegando.

AYUDANTE.- Qué locas; que nenas tan locas y tan pedas. A ver...

cuál ciudad Victoria. A poco has ido.

PEPINA.- Allá nadie me conoce; allá será una experiencia completa. (*Cachonda.*) Aquí, las puras cosas a medias.

MARCIA.- El éxito exige riesgos, muchachos. Y talento.

AYUDANTE.- Y talento, señora Marcia... bien dicho.

MARCIA.- (*Sonríe.*) Gracias.

AYUDANTE.- Pero a poco de veras usted cree que... esta flaca: poca chichi, poca nalga... Y lo peor: chilanga. No... no hay talento, de dónde.

MARCIA.- (*Sonríe.*) Ni pareces su amigo.

AYUDANTE.- ¿Pero por qué hasta Ciudad Victoria?

MARCIA.- Es una ciudad bellísima, y tan cerca de Matamoros. Público para el table – dance es lo que sobra por allá, es un lugar de estudiantes y burócratas...

AYUDANTE.- Ajá. Tendrán éxito.

MARCIA.- La bailada es éxito seguro.

AYUDANTE.- Chance y hasta ganarían bien.

MARCIA.- Bien, eso depende de muchas cosas.

AYUDANTE.- Cómo cuáles. Cuáles, dígame.

MARCIA.- A ti... qué te apura.

AYUDANTE.- Ps... que las boten en una ciudad desconocida.

MARCIA.- Tenemos amigos allá.

AYUDANTE.- Sí, amigos que reciben a chavas; a cuanto el kilo.

MARCIA.- (*Sonríe.*) Oye, cómo dices las cosas.

AYUDANTE.- Como las veo.

MARCIA.- Quien te oiga dirá que somos de lo peor.

AYUDANTE.- ¿Y no?

MARCIA.- Mejor digamos salud.

AYUDANTE.- Mejor váyanse a la verga.

Silencio general.

MARCIA.- (*A los demás.*) Cómo ven; este chavo tiene sus dudas.

AYUDANTE.- (*Rompe una botella.*) El amor es solo cosa de dos.

SR. CASAS.- Si te acuerdas; y rete bien, maestro limpio. (*Mueve su pelvis, obsceno.*) Maestro, tu afán de tallar y tallar, hasta dejarlo rechinando de... (*Lo empuja.*) Por eso nadie confía en ti: por culero.

CASAS se cruza entre PEPINA y AYUDANTE, se lleva a éste aparte.

AYUDANTE.- Usted me caga, ya le dije.

SR. CASAS.- (*Señala a PEPINA.*) Es tu nalguita, desde cuándo...

AYUDANTE.- No es su pedo.

SR. CASAS.- Por qué tanto celo, güey. Si tú y yo estamos del mismo lado. Las viejas son a toda madre, pero no te claves con ninguna. Si te

descuidas. Pierdes. Las mujeres solo sirven para dos cosas, porque nomás tienen dos agujeros... la boca no cuenta, por ahí cualquiera.

Déjame decirte: se trata de hacer el amor sin enamorarse.

AYUDANTE.- Se trata de coger y ya.

SR. CASAS.- Yo igual puedo ponerme serio o así, livianito como quieras. Siempre que haya chance, hay que echarse algo... total, la vida es cortita, y se acaba al ratito; ¿no quieres? (*Le ofrece un pase.*)

AYUDANTE.- No.

SR. CASAS.- Orale... no todo es chupar y coger, chalán.

AYUDANTE.- Ya sé, ya sé.

SR. CASAS.- Mejor atáscate de otra cosa que de veras te ponga bien, yo sé lo que te digo. (*Trans.*) A ver: tú... ¿ya te cogiste a las dos nenas?; Cuál recomiendas.

AYUDANTE.- Usted no se las va a llevar.

SR. CASAS.- No me decepciones; déjalas progresar.

AYUDANTE.- Y la ganancia para ustedes.

SR. CASAS.- El principio sí, va a ser un poco matado para las nenas; pero mas adelante, hasta tú podrías recibir una... compensación.

AYUDANTE.- (*Irónico.*) Ah, qué bien.

SR. CASAS.- No se trata de explotar a nadie

AYUDANTE.- Ah, no.

SR. CASAS.- No; ellas vas a pasarla de poca.

AYUDANTE.- Claro, me imagino.

SR. CASAS.- Quieres un toque, un pase; tengo material de primera, te invito. No me mires así, yo me mocho porque me caes bien.

AYUDANTE.- Usted a mí no.

SR. CASAS.- Nos parecemos.

AYUDANTE.- En nada.

SR. CASAS.- Las mujeres nos gustan.

AYUDANTE.- Para sacarles ganancia.

SR. CASAS.- Pues sí; de la colita que dios les dio.

AYUDANTE.- Usted me caga.

ROSS entra de la calle, arrastra un carrito de super que deja en la puerta. Deambula entre los otros, quienes no voltean a verla.

ROSS.- Dispensa, aquí buscando a mi viejo, dispensa; él trae un taxi amarillo, quedó de volver desde hace, no sé nada. Hay veces que aparece golpeado, con la ropa sucia, ensangrentando, sin acordarse de nada...; de milagro no le han robado el carro. (*Trans.*) Ando rete cansada; y una sed... llevo noches sin poder dormir. Pidiendo favores; sabes cuántos cuerpos he ido a identificar; ya perdí la cuenta... cierro los ojos y veo las caras abotargadas, la sangre seca, negra, y el

olor. (*Trans.*) Mi viejo seguido viene aquí al taller, con Mateo. Yo misma los presente. Era un Domingo, la niña jugaba con su papá en el parque, el de los venados era. Entonces que llega Andrés. Yo digo que nos estuvo tanteando un rato, y al fin se animó a acercarse. Yo que le digo: mira Andrés, este es Mateo... tiene su taller por aquí. A ver si le llevas tu carro. Yo de canalla... Ninguno habló por un rato; se quedaron mirando al piso. Al fin, como que se saludaron así, apenitas, pero sin darse la mano, sin tocarse para nada. (*Silencio.*) Después supe que sí, que ellos ya se conocían de antes, aunque ninguno hablaba de mí o las niñas, pero se conocían de sabe qué transas. Andrés venía aquí al changarro; discutían y acababan cantando lo que se oiga en el radio. Lo tuyo es mío, y lo mío es mío, decía risa y risa; como amigos, yo digo. (*Trans.*) Andrés Ruedas, comerciante, electricista y con tres años de manejar taxi amarillo, sí, de su propiedad. El salió el sábado, ¿cuál sábado? El ante pasado, no, el otro, el anterior. Salió de la ciudad llevando pasaje para... Piedras Negras. Dispensa, es que, ¿cómo dice? Ese taxi quemado no es le mismo. Le prendieron fuego después. Quedó desbaratado. ¿Eh? No, por qué.

Silencio.

AYUDANTE.- (*Levanta el vaso.*) Señor Casas; un día, muy pronto lo van a querer matar a usted...

SR. CASAS.- Cierro, pero mientras digamos salud.

AYUDANTE.- Digamos mierda, no brindo con ojetes.

Con movimiento rapido, CASAS le da un golpe seco a AYUDANTE, éste se dobla, está a punto de caer al suelo, el otro lo sostiene.

SR. CASAS.- Cómo lo ves, Marcia; le digo al Chalan que las nenas la van hacer en grande. Las veremos regresar en carro del año.

PEPINA.- Qué onda, Martín ¿te sientes mal?

MARCIA.- Será la revoltura.

PEPINA.- Quieres vomitar.

AYUDANTE.- (*Se tambalea.*) Todos están pendejos; todos.

PEPINA.- Está bueno, cielo... como tú digas.

DON MATEO.- (*Toma el centro.*) Ora si ya estuvo; si quieren seguirla, llévense la pinche fiesta para otro lado.

SR. CASAS.- A dónde..., que nos salga mas barato.

MUÑECA.- Ay, aquí queda media de vodka, miren.

DON MATEO.- Yo me quiero ir; cerrar con candado.

SR. CASAS.- (*Palmea.*) Esas nenas, qué pasó: dónde vamos.

MUÑECA.- Yo no puedo.

SR. CASAS.- Se lanzan con nosotros a Cd Victoria, o qué.

AYUDANTE.- Nooo...; las nenas dicen que no, que no van.

DON MATEO.- Bájense al radio.

AYUDANTE.- Ellas no quieren; y nadie se las lleva a la fuerza.

MARCIA.- Ni que fueran menores.

MUÑECA.- Ni que fuéramos qué...

PEPINA.- Yo menor, menor, no soy.

MARCIA.- Ustedes decidan, y hagan lo que mas les lata.

DON MATEO.- Que le bajen al radio.

PEPINA.- Pinches hombres, no la dejan a una vivir...

MARCIA.- Yo por eso me arreglo bien o no pero piso fuerte. Y la pareja me tiene que respetar, si no, cambio de viejo... ésos sobran.

PEPINA.- Señora Marcia... Que bonito hablas.

DON MATEO.- Pasen por acá ese vodka.

ROSS.- Usted, dispense; usted puede ayudarme.

SR. CASAS.- Ah, si; tu andas buscando..., a quién...

ROSS.- Encontraron un taxi quemado, pero no era el suyo.

SR. CASAS.- ¿Eh, yo, aquí?... Estoy para servirle.

AYUDANTE.- Alto señor Casas. (*Lo empuja.*) Tu no te la llevas.

SR. CASAS.- Chale contigo, cabrón.

AYUDANTE.- Qué, no te gusto.

MUÑECA.- Bueno, nadie va a querer... comerme.

SR. CASAS.- No me das una mordida, muñequita...

AYUDANTE.- Aunque me rompan el hocico, es más; ora quiero que me madreen. Algún espontáneo que se ponga.

MARCIA.- Mejor, alguien que se lo lleve a su casa.

AYUDANTE.- Ah, si, usted, vieja jija...

SR. CASAS.- Te calmas o te descuento.

Desorden ad libitum.

AYUDANTE.- Don Mateo, no vamos a dejar que se la lleven.

DON MATEO.- Ross ven... Vamos al patio.

ROSS.- No quiero dejar a mis hijas sin papá.

AYUDANTE.- No voy a dejar que me las quiten; son mis amigas.

DON MATEO.- Estoy libre. Vámonos a donde quieras.

ROSS.- Me vas a ayudar. Juntos vamos a buscar.

MARCIA.- Uf, hombres; son peores que animales. Algunos dicen que piensan, pero que va a ser. Reaccionan por puro instinto, por movimientos reflejos, condicionados por las ideas pendejas que alguien les enseñó; su mamá...

PEPINA.- Hay mamás así...

AYUDANTE.- Mi mamá es una santa.

DON MATEO.- Olvídate de tu viejo, ¿sabes en qué anda ahora?

ROSS.- Administrando putas. Y qué quieres que haga.

DON MATEO.- Bórralo del cerebro; vámonos lejos de aquí.

ROSS.- ¿Así me ayudas?

DON MATEO.- El taxi lo usa para llevar güilas a los clientes.

ROSS.- No, mira... disculpa, tú quién eres.

PEPINA.- Oigan, todos... mi amiguito necesita que lo oigan.

AYUDANTE.- Silencio, y pongan atención aquí... Me sé un poema para la ocasión, y necesito compartirlo.

PEPINA.- Ay, a ver... cómo dice tu poema.

AYUDANTE bebe un trago y toma el centro.

AYUDANTE.- "Una estrella me mira, sólo una, en tanto cielo sucio. Las voces de la fiesta en que naufragio solo me arrumban como si fuera un duende encandilado. La estrella, mientras tanto, no deja de mirarme. ¿Existen todavía destellos – como acaso nosotros- en el ruidoso vacío de una fiesta de invierno?"

PEPINA.- El autor, el autor.

AYUDANTE.- Ese no se dice.

AYUDANTE cae de bruces sobre la mesa, tira botellas; el desorden es general.

QUINCE

MARCIA.- Ay, esa melancolía de los borrachos; me choca.

SR. CASAS.- Ja, ayuden al poeta.

AYUDANTE.- Ni madres, nadie me toque; yo puedo llegar al baño; ¿dónde está la puerta chinga?

PEPINA.- (*Le ayuda.*) A ver, amiguito.

AYUDANTE.- Josefina, mi Pepina, pina. Me huele, me chupa, y se me empina. Ella me cuida y me mimaa... Porque la vida es una... mira, ¿una qué Pepina?

PEPINA.- Ora, tú camina... por aquí.

AYUDANTE.- Tú no te vas. Cd Victoria debe ser horrible.

PEPINA.- Vieras que no.

AYUDANTE.- Conoces por allá.

PEPINA.- Si te contara,... camina.

AYUDANTE.- Oh, ya no tengo ganas; cuéntame... (*Trata de fujarle; está a punto de caerse.*) Te digo qué si tengo ganas. No, de chillar; tengo muchas ganas de chillar... (*La abraza.*) Porque la vida, Pepina, yo no le entiendo. Una estrella me mira, sólo una, entre tanto cielo sucio... (*Hunde la cara.*)

PEPINA.- Ven, te digo... vámonos de aquí.

AYUDANTE.- Josefina no te vayas... con ese par de ojetes... primero voy al baño, luego me las llevo, ¿de qué te ríes, de mí? Ajá Ambos se pierden en la oscuridad del fondo. Bajo el foco amarillo cae la euforia.

SR. CASAS.- Las botellas están vacías, ahora sí.

MARCIA.- Esto ya tronó, Memo Casas...

PEPINA.- Don Mateo, nosotros igual y también nos vamos.

SR. CASAS.- (*Se le acerca.*) Espérate nena. En qué quedamos pues.

PEPINA.- Otro día le seguimos señor Casas. Usted viene seguido por aquí.

SR. CASAS.- El asunto es cosa de ya: se hace o no se hace.

MARCIA lleva aparte a CASAS.

DON MATEO.- Ross, podemos irnos a donde tú quieras... vámonos de aquí. En otra ciudad, con...

ROSS.- A veces, el Andrés desaparece durante semanas; luego regresa sin acordarse de nada.

MARCIA.- Mira, Casas... esta mujer sabe más de lo que dice. Vamos, y le damos una vuelta.

SR. CASAS.- Que venga con nosotros.

ROSS.- Tengo que encontrarlo; es el padre de Paloma.

MARCIA.- Antes, vamos a comer algo, ¿no?

SR. CASAS.- Se antoja... alguna pasta, un consomé de pollito.

MARCIA.- En el camino te digo, ya vámonos.

MUÑECA.- En la otra esquina sirven una sopa de garbanzos... Y a dos cuadras, la vinata despacha por un lado.

SR. CASAS.- Que bueno que sabes bien, tú nos vas a llevar.

MUÑECA.- Qué mas quisiera, pero...

SR. CASAS.- No se hable más, y en marcha...

MARCIA.- Tenemos que ponernos de acuerdo...

Todos van a salir. DON MATEO y ROSS aparte.

DON MATEO.- Espérate.

ROSS.- Ellos me van a llevar.

DON MATEO.- Esto ya chingó a su madre.

ROSS.- Primero es lo primero.

DON MATEO.- Conmigo es lo mejor.

ROSS.- Que me sueltes.

DON MATEO.- Podemos largarnos al último rincón del país.

ROSS.- No mientras no sepa de mi viejo.

DON MATEO.- Tengo un dinero; un buen dinero. Vendo mañana las herramientas y nos vamos donde quieras. Pinche Margara.

ROSS.- ¿Y si lo mataron ya? (*Pausa.*) Es el papá de mi hija...

Antes que salgan PEPINA se cuelga del CASAS.

PEPINA.- Oiga, se van a necesitar fotografías y cosas así.

SR. CASAS.- ¿Te digo que se necesita? (*Llega hasta ella.*) Buena disposición, es lo principal... Pepina.

PEPINA.- Ya va conociéndome; hasta se aprendió mi nombre.

SR. CASAS.- (*La estrecha.*) Pero no me digas señor; ni soy tu tío.

PEPINA.- Y cómo quiere que le diga.

SR. CASAS.- Así nomás: Guillermo.

PEPINA.- Guillermo... Ay.

SR. CASAS.- Así, así nomás.

CASAS se estrecha a PEPINA con mayor fuerza; le mete mano bajo la ropa; ambos rien quedo, a punto de caerse.

MARCIA.- (*Desde la puerta.*) Casas, Casas... ¿dónde dices que dejaste el carro? No lo veo en toda la cuadra.

SR. CASAS.- Ya voy. ¿El carro? Aquí nomás... junto al hotel.

MARCIA Y MARGARA salen a la calle. Luego sale CASAS.

DIECISÉIS

Bajo el foco amarillo. Don MATEO y MUÑECA.

MUÑECA.- Mira papá. También rompieron el radio.

DON MATEO.- El chalán... habrá sido.

MUÑECA.- Nomás que Pepina salga del baño y nos vamos. (*Pausa.*)

Qué tiradero, verdad. Te acuerdas de aquella canción, cómo decía: el otro Lunes oí el himno, un pedacito y por poco y me suelto llorando. Tú crees.

DON MATEO.- Eso me pasa con la música de mariachis; se me hace un nudo aquí, en la garganta. Pendejadas, bah.

MUÑECA.- (*Se asoma al patio.*) Pepina, ya vámonos.

DON MATEO.- (*Saca su pacha del cajón.*) Te sirvo la última, eh...

MUÑECA.- Un chorrito, (*pone su vaso*) Ya ando; que horas son.

DON MATEO.- Mi reloj no sirve.

MUÑECA.- Siempre lo trae parado.

DON MATEO.- Más o menos.

MUÑECA.- Bailamos.

DON MATEO.- Ah, que... (*La toma de la cintura*) muchacha.

MUÑECA.- Si me aprieta, yo le pico el ombligo.

DON MATEO.- Quieta... yo, podría ser tu padre.

MUÑECA.- No me diga usted eso.

DON MATEO.- Te sientes incómoda.

MUÑECA.- Me pone cachonda...

DON MATEO.- No me excitas niña. (*Baile lento, sin música.*)

AYUDANTE y PEPINA regresan al patio.

AYUDANTE.- Una estrella me mira, tan solo una, en tanto cielo.

MUÑECA.- Se acabó.

PEPINA.- Eso es el final.

MUÑECA.- Te dije, el último trago.

PEPINA.- Esto ya es demasiado para mi cuerpo.

AYUDANTE.- Yo aquí traigo un pendiente y ahora mismo lo podemos resolver...

DON MATEO sale...

DIECISIETE

MUÑECA.- Dónde andaban... en lo oscuro.

PEPINA.- Qué mensa... y los demás dónde se fueron.

MUÑECA.- A seguirla en otro lado, seguro. Y a comer algo, dijeron... Mira, me dejaron su tarjeta.

PEPINA.- A ver, dámela. Yo la guardo.

MUÑECA.- (*Se recuesta en el asiento.*) Oye Chalán, chalán... ¿en tu cuarto de azotea cabrán tres? Creo que esta vez papá si nos corre....

¿dónde dejé mi vaso? Con tanta revoltura ya ni veo; (*Bebe.*) Que horrible sabe sin hielos ni nada... También qué afán mío de seguir chupando... Somos perros, que a diario nos llenamos de pulgas; y según te sacudas, así te va al otro día. Igual en el amor. Y a propósito; ¿qué regalos recibiste hoy?

AYUDANTE.- Bueno, el pay de queso, las papitas, lo que ustedes atracaron en la tienda.

MUÑECA.- Pepina; el festejado sigue esperando el mejor de los regalos; tu obsequio especial.

PEPINA.- Contigo aquí, de mal tercio... (*Abraza al AYUDANTE.*)

MUÑECA.- Ay, sí; hagan de cuenta que no estoy.

PEPINA lo faja con furor.

AYUDANTE.- Espérate, mejor luego.

PEPINA.- Oye tú, qué te pasa; si no quieres que te toque dilo. Por qué, a ver ¿en qué te molesto? (*Le abre la camisa.*)

MUÑECA.- (*Entre sueños.*) Todo me da vueltas.

PEPINA.- Uta, qué mal tercio, me cae.

MUÑECA.- Me volteo contra la pared si quieres, pero... (*Lo hace.*) ¿Cómo iba esa canción?...

Tararea algo entre dientes hasta quedarse dormida.

PEPINA.- (*Avanza en sus caricias.*) Mi cielo, déjame y ya verás.

AYUDANTE.- (*En voz baja.*) Espérate, espérate..., ya mero.

PEPINA.- Ya mero... qué, ¿hum?

AYUDANTE.- Nada, con cuidado.

PEPINA.- O, es que, está atorado el, éste. (*Pausa.*) Está bien duro, sí mi querido Ayudante...

AYUDANTE.- Hazle suave, con calma; que no es de palo.

PEPINA.- Chín, ya se atoró otra vez.

AYUDANTE.- Ay.

PEPINA.- Ah, ¿te lastime?

AYUDANTE.- A ver, déjame a mí... carajo, quita las manos.

PEPINA.- Pues bájatelo tú.

En la penumbra se distingue que ella se sube sobre el otro.

AYUDANTE.- Espérate.

PEPINA.- Te sigue doliendo.

AYUDANTE.- Me arde, mas bien; hasta me salió... creo,

PEPINA.- Ay, a poco.

AYUDANTE.- Qué cosa.

PEPINA.- Te da pena.

AYUDANTE.- No, por qué, ¿eh?

La luz sube y baja de nuevo. Se acarician.

PEPINA.- Hum, ¿ya te duele menos?

AYUDANTE.- Qué cosa, ¿eh? Ni me acordaba.

PEPINA.- Presumido..., a ver: sana, sana, colita de rana.

Lo besa en el pecho, la cintura, entre las piernas.

AYUDANTE.- Ahí, sí; ahí si me duele.

PEPINA.- Sí, ya sé. Tú nomás no te muevas. No te pongas tenso...

Duro, sí, pero no tenso. Ajá. Ya empiezas a sentirte mejor, ¿a poco no? ¿Hum? ¡Oye, no...; me la vas a romper.!

El trata de abrirle la blusa, ella se la quita de un tirón; el pantalón de AYUDANTE cae al suelo. Ambos se estrechan, las embestidas son mas violentas. PEPINA se arranca el calzón y se incrusta en el otro.

AYUDANTE.- Ah, espérate. No, no tan duro.

PEPINA.- Te lastimé.

AYUDANTE.- Tantito.

PEPINA.- Orita se te quita; vas a sentir algo, ya vas a ver...

AYUDANTE.- Ah, como nunca, siento como si... ¿hum?

PEPINA.- Quihubo mi cielo... ¿hum?

AYUDANTE.- Bien... ah, qué chingón...

PEPINA.- Yo sabía... que lo ibas a notar.

AYUDANTE.- Uta; que a toda madre... ahh...

PEPINA.- ¿Eh? Y todo lo demás... es simple puñeta; ¿no?

AYUDANTE.- Ah, Pepina... Ah, yo creo que... ya mero.

PEPINA.- Mi cielo, espérate, mi cielo: aguántate.

AYUDANTE.- No, creo que no... no voy a poder... ¡No! ¡No! ¡No!

PEPINA.- Ay... Ah (*Cabalga acelerada sobre el OTRO.*) Hum, qué bonita me siento; de terciopelo, mi cielo. Así. (*Sus movimientos son sacudidas, casi golpes.*) Duro, dale duro. Así, duro, atraviésame. (*Agita*

da.) ¡Si! ¡Cuando tu quieras corazón! ¡Mi cielo, cuando tu quieras! ¡Ah!

AYUDANTE emite un sonido ronco entre cortado, que pierde intensidad. PEPINA continua, se sacude aferrada al cuerpo del otro, quien intenta levantarse pero ella lo besa repetidamente, con ansiedad, hasta que al fin estalla en llanto. El AYUDANTE la sostiene; pasa un tiempo. Ella se recupera y va a recoger su ropa. Entonces, MUÑECA se incorpora en el asiento.

MUÑECA.- O, qué onda, tan pronto. (*Pausa.*) No, tú no te vistas; échense otro a mi salud.

AYUDANTE.- (*Se viste.*) Que bien jodes me cae.

MUÑECA.- Yo lo digo por ti, amigo. Si es una despedida, ps, que sea en toda forma, ¿verdad Pepina?

PEPINA.- Pinche prima. (*Recoge su bolsa.*) Me chocas.

AYUDANTE.- A ver, cuál despedida. Qué está diciendo esta Muñeca. Cuál despedida dice... quién se va...

MUÑECA.- La artista se va de gira, ja.

AYUDANTE.- (*Sujeta a PEPINA.*) Carajo, te pregunto qué onda.

PEPINA.- Oye, suéltame; pos que quieres.

AYUDANTE.- (*Mordiéndole las palabras.*) Mira, estúpida. Tú no vas a Cd. Victoria; y ora menos... ¿te queda claro?

PEPINA.- No, perdóname... no te entiendo.

AYUDANTE.- Ah, no...; te rompo una pierna, te rajo la cara; te doy en la madre, pinche Josefina, para que me entiendas.

PEPINA.- Ay, es una chamba, no me jodas.

AYUDANTE.- No te van a ayudar; y si te van a joder.

PEPINA.- Como dicen: mi vida es mi vida.

AYUDANTE.- Ay, sí; no mames.

PEPINA.- Yo ya te dije: si te subes, puedes gritar y hacerla de pedo. Pero si eres culero y no te subes, ps, entonces te aguantas y te callas, ¿eh chalán?

AYUDANTE.- Como los juegos de la feria.

AYUDANTE le da una bofetada que la lanza contra los anaqueles.

PEPINA.- Animal.

AYUDANTE.- Tú no vas con esos, primero te mueres.

PEPINA.- Idiota; no eres mi dueño.

AYUDANTE.- Quieres que sea tu güey.

MUÑECA.- Ya paren su tren, el amor es cosa...

PEPINA.- Me rompiste el labio...; ¿por qué no maduras?

MUÑECA.- Oye; te pasaste..., de plano.

PEPINA recoge su bolsa, alguna otra prenda; cruza el patio.

PEPINA.- No quiero verte, no me busques, no me molestes...

AYUDANTE.- Ellos también andan en el negocio de los videos, no

tienes miedo que te maten mientras te graban...

PEPINA.- *(Lo mira, sonríe.)* Te tengo miedo a ti. A ellos ni los conozco. Adiós.

PEPINA sale a la calle. Un silencio. El AYUDANTE se da vueltas como felino enjaulado.

AYUDANTE.- Están cabronas, me cae... Pinches viejas de mierda.

MUÑECA.- Sólo es cuestión de trabajo, no seas animal. Todos tenemos necesidades. El trabajo es sagrado.

AYUDANTE.- El trabajo de puta no tiene nada de sagrado.

MUÑECA.- Quien sabe; puede ser el futuro.

AYUDANTE.- Chingón futuro: rolar por todos los burdeles, por las zonas rojas de todo Tamaulipas.

MUÑECA.- No va a ser tanto; ni tu te la crees.

AYUDANTE.- Pero si me la encuentro, ahí mismo la voy a matar, ya verás. *(Grita.)* ¡Pepina, cuando te encuentre de puta... te voy a matar!

MUÑECA llega a la puerta.

MUÑECA.- Eso necesitaba oír... para tomar mi decisión. Yo también me voy con el señor Casas. ¿Te queda claro? No será hoy, pero si muy pronto. Y tu qué, no podrás hacer nada... pobre diablo.

MUÑECA sale de ahí. AYUDANTE a solas en el patio, grita al cielo plomizo.

AYUDANTE.- Te vas a morir, maldita muñequita, de papá... antes de saber que te vas de puta... yo te mato.

Sale a la calle, se oyen sus gritos alejarse por la cuadra. MUÑECA camina por la banqueta. De lo oscuro sale don MATEO.

DON MATEO.- *(Para sí mismo.)* No es cosa de aquí; la corriente anda mal en toda la zona. *(Amoroso.)* Muñequita, desde hace rato yo quería que se largara esa bola de...

MUÑECA.- Cómo la ves; otra noche que tampoco vamos a dormir completa... Al rato necesito hacer la maleta. *(Pausa.)* Josefina me va a esperar en las jaulas de tender, en la azotea. Pero ni modo; a usted lo quiero como a un padrino; y si no me da su bendición, ps, lo siento mucho. *(Trans.)* Ya mero amanece; pero el sol, ps, ahora tampoco va a poder salir... para algunos ya no salió... *(Silencio)* Pero ahora sí, estoy decidida. Igual y ya ni voy a la clase de computación. Primero tengo que cambiar de mentalidad, ¿verdad? Empezando por...

DON MATEO.- Quédate como estás, nenita; no cambies...

MUÑECA.- Yo voy a ser otra muy distinta; ya verás.

DON MATEO.- Nadie puede cambiar; somos los mismos.

MUÑECA.- Usted también trae penas de amores, que no platica; esas penas van y vienen, como el aire, como los ruidos, como los

monos que entran y salen del metro. Así son los amores.

DON MATEO.- Así... tan simple así.

MUÑECA.- La vida es una, no es cierto.

DON MATEO.- Por eso, hay que vivirla ya.

La luz parpadea. El cielo plomizo anticipa la hora del amanecer.

Ella cruza el patio. DON MATEO la mira salir.

DON MATEO.- Entonces, ¿tú también te vas a ciudad Victoria?

Ella no lo oye, sale a la calle.

La vida es una; lo demás son amores...

La corriente eléctrica acaba por irse del todo. El lugar queda a oscuras.

OSCURO FINAL

ENERO - 2000



El Ángel Caído

A Jesús González Dávila

La dedicatoria de un libro suele reflejar el estremecimiento de un momento y le da voz al inconsciente que pocas veces se equivoca. Cuando en octubre de 1991 recibí de manos de Chucho un libro de *Los Sobrevivientes de la Feria*, apenas comenzó mi asombro. En él me decía: "Este ejemplar es de JJ Vásquez, colega escritor y sobre todo, un amoroso amigo para siempre, vivamos lo que vivamos..."

En efecto, más que colega, porque fue también mi maestro en la Escuela de Escritores de SOGEM, éramos amigos, amorosos amigos. Y bien supo él, desde entonces, que lo seríamos para siempre. Con aquello de "vivamos lo que vivamos", Chucho anticipaba ya que aunque nuestra convivencia no iba a ser frecuente, sí sería perdurable. Porque cuando se siembra en el corazón, se cultiva a pesar de la suerte y del tiempo.

Cuando en sus clases fui descubriendo al verdadero ser que había detrás de aquella apariencia bonachona, afectuosa y cálida, se me comenzó a revelar también el dolor y la soledad que llevaba dentro. Era uno de esos que caminan por las cornisas del mundo para vivir sin recato. Pocos como él conjugaron la multitud de verbos que algunos apenas vislumbran muy a lo lejos. De aquellos que creen en las pasiones del chat o de la telenovela.

Chucho no era de los que iban por la vida con pantuflas.

Chucho no era de los que respiraban con discreción, ni de los que sufrían educadamente.

Chucho evitaba el agua tibia y las horas inútiles, las antecelas y las copas vacías.

Él se agarraba a pedruzcos con las obscuridades de otros y con las suyas y, con esas, poblaba floreros para las putitas. El era de los que tasajeaba los lunes hasta convertirlos en viernes. Le daba por seguirle los pasos a los chemos, a los perros callejeros y a los globeros.

A veces buscó los cuerpos maravillosos como manantiales y, con mucha frecuencia, se encontraba con las muertes del pan y del azúcar. Espiaba a los viejos de pijamas percutidas y perseguía pelotas amarillas con el delirio de las causas perdidas.

Chucho lloraba y reía como sólo saben hacerlo los niños. Lo vi reír cuando hablaba de su enorme soledad. Y lo vi llorar los fraudes electorales.

Pero nada me sacudía tanto que verlo callar con el silencio de quien sabe nacer y morir en un solo instante.

Ya se sabe que la obra de Chucho nos permite atisbar esa forma de vida sin concesiones que nos rodea, que está ahí, que siempre ha formado parte

del aire que respiramos y en la que tenemos que sufrir y resistir, para luego, intentar hacer un mundo mejor.

¿Cómo el dolor arrinconado que Chucho almacenaba en su cuerpo de duende, se nos venía de pronto encima en forma de carcajada? ¿Cómo lo hacía ver tan... nuestro?

¿Para qué nos lo mostraba en esa manera?

¿Por qué nos preguntaba si alguien podía ser feliz?

Él fue un ser que poco a poco me fue deslumbrando. Me asombraban sus miradas encubiertas, sus risas libertinas. Pero sobretodo, como ya dije, sus silencios.

Guardo imágenes del maestro que no enseña nada sino del que juega, del que parece desoír; del que ilumina. Guardo imágenes del curioso que se maravilla con una hormiga exploradora, del que no es capaz de domar la emoción provocada por la danza de un árbol, que se abandona al capricho del viento.

Y todo eso me hacía percibirlo mucho más cerca del corazón que compartíamos a la distancia.

Una vez lo sorprendí al pie de una ventana de la escuela. Era una de esas raras veces en que había llegado temprano, antes que cualquier alumno. Miraba el cielo. Me sonrió de reojo...

-JJ, ¿ya viste qué clase de cielo tenemos?

Creí mirarlo en un andén, absorto, contemplando un tren que ya se había ido. Tal vez su voz venía desde el mejor de sus infiernos. Pero en ese instante sospeché que ese Jesús que nos tocó, era uno de esos ángeles descarriados, mal portados y borrachos, dolientes y solitarios, que andan por ahí cumpliendo sentencia en tierras extrañas. Un ángel caído.

-Me gustan las estrellas y las mentiras aunque digan que no...

-Unos nacemos más enojados que otros...

-Flor nunca descansa. Recorre los pasillos, y los cuartos, y las escaleras... Nunca se quita las vendas.

-En nuestro amor no somos dos, en el dolor no somos dos, nos liga el recuerdo del brillante sol que no podemos ver.

-No me digas que vas a tratar de matarme, Papá. ¿Cómo lo harías si una muñeca no puede morir?

-Somos de los que andamos por los bordes de la muerte...

-El amor no es el paraíso de dos sino el infierno de uno...

Era un extranjero que hablaba en otro ritmo y de manera diferente. Era un centinela de los desventurados. Y todo esto, supongo, debe ser



José J. Vásquez

parte de las sentencias de los ángeles caídos. De los ángeles extenuados que sin embargo bailan mambo con alguna muchacha del alma, y de los que comen pastel de zarzamora, sin velas ni mañanitas, en el centro de un jardín de las delicias que todavía no podemos encontrar.

Todo eso que Chucho hacía, supongo, debe ser un código para salvar de la exclusión a todo aquel niño prohibido que yace en la gran fábrica de los juguetes. Todo eso debe ser un lenguaje que debemos traducir para las arañas que lloran como tontas porque, a veces, como él decía, es tan bueno llorar como reír...

Para quienes descubrimos a ese ángel que se disfrazó de duende, para quienes podríamos sentirnos sobrevivientes de esta feria, supongo que nos toca escuchar a todos los Rufinos de nuestras calles, darles voz a los mudos que aman sin sospecharlo y fabricar trofeos para los que sí saben escucharse y amarse. Para los que se atreven a recorrer los bulevares, tomados de la mano.

Chucho nos mostró los sótanos y las consuetudines.

Chucho nos ha dejado en un callejón...

Acuchillados como Rufino.

Recargados en la pared.

Frente a un amanecer.

Mientras alguien pasa por ahí, para tirarnos un trapo que cubra nuestros cuerpos que parecen sin vida.

¿Oyen a lo lejos la sinfonía que toca una canción tropical?

¿Alcanzan a ver las luces intermitentes de una patrulla que como siempre, avanza a vuelta de rueda?

Hace dos años que andamos sin ángel.

Hace dos años que estamos sin ti.

Y en estos tiempos furiosos...

¡Pinche Chucho!

¿Quién va a escribir las crónicas de nuestros desayunos o de nuestras visitas a la orilla del mar?

¿Quién chingaos va a encubrir nuestras visitas a los prostíbulos, a las cantinas, o a las iglesias?

¿Habrá alguien que nos cierre las puertas de los teatros?

¿Habrá quien nos esconda los libros?

¿Habrá quien sepa por qué reímos mientras sentimos que nos lleva el carajo?

¡Pinche Chucho!

¿Qué chingaos vamos a hacer, si no somos ángeles?

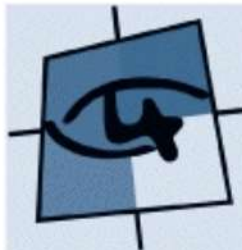


Gianni Bortolotti - Italia
Eduardo Téllez - México
Pierre Neumann - Suiza
Piotr Kunce - Polonia
Alain Le Quemec - Francia
Phil Risbeck - EUA
Studio Tapiro - Italia
U.G.Sato - Japón
Victor Kerlow - México-EUA
Chez Maviyane - Zimbabwe
José Luis Ortiz - México-EUA
Waldemar Swierzy - Polonia
Rafal Olbinski - Polonia
Bárbara Paciorek - México
Lex Drewinski - Alemania
Félix Beltrán - México-Cuba

San Luis Potosí 2002

www.bienalcartel.org.mx

del 30 de octubre al 2 de noviembre



encuentro
de diseño la bienal
internacional
de cartel

Conferencias Talleres Exposiciones

La moneda de oro

¿Freud o Jung?



Foto: Fernando Moguel

Reyna Barrera

La obra *La moneda de oro ¿Freud o Jung?* de Ignacio Solares, parece sustentar la causalidad como una sucesión de la visibilidad por una parte, y por la otra la coincidencia emergida del pensamiento telepático como una lucha entre la realidad y el sueño. Tal sucede en la incesante teoría freudiana y la explicación de los sueños. Lo que podría aparecer como un debate entre dos gigantes de la psicología resulta una entretenida anécdota cuyo relato corre a cargo de la primerísima actriz Mónica Serna, la intervención de Miguel Solórzano y Jorge Ávalos.

Con este montaje Antonio Crestani ha realizado una de sus mejores direcciones: sobria, equilibrada y creativa al crear una atmósfera invisible para que ambos personajes dialoguen entre sí, al mismo tiempo que entretener los distintos tiempos y espacios de los sucesos que Solares convierte en históricos.

Antonio Crestani da lugar a que la presencia fulgurante se realice como parte de la entrevista que la paciente de ambos hace a través de su recuerdo desvaído, y dé paso al suceso que el demiurgo Ignacio Solares ha supeditado a las leyes de la ficción dramática. Así los personajes permanecen más en un estado de razonamiento, hilando discursos impenetrables, para su tiempo, que realizando acciones en un escenario en que de por sí domina la quietud de una lámina libresca.

El tono académico se lanza desde la primera escena donde la paciente expone su caso ante la Academia. La conferencia resulta inquietante y al mismo tiempo salpicada de buen humor cuando la mujer en su atropellada exposición va mostrando los tics, manías, perturbaciones nerviosas, gestos histéricos y obsesiones contra los que lucha denodadamente. La destreza y desenvolvimiento de Mónica Serna logran invocar los espíritus de Jung y Freud, da a su conducta veracidad, sus palabras cobran imagen a las

que les ha dado la dimensión teatral de frases temblorosas y cadencia efímera, como su personaje, condicionado al deterioro mental, grotesco y muy disminuido.

En tanto que en la dimensión escénica el director le ha dado una sólida identidad, la actriz se entroniza en la primera parte de la obra como la fuente generadora para después terminar en sólo la prolongación del suceso narrado. Tal vez esta propuesta obedezca no sólo a las indicaciones del autor sino al sutil andamio en que está colocada la obra: el doblez, la doble cara de una moneda.

Bajo la duplicidad, el dúo conforma extremos que no se tocan, que no deberían jamás tocarse excepto si el sueño logra dicha unión, bajo una luz saturnina entre la pregunta y la respuesta, el sueño y la realidad que utilizan como vehículo una moneda para que se dé el circuito de la co-municación telepática. Las caras de la moneda se asemejan, sus teorías gemelas engendran hoy un mundo de fantasía ilimitado, inimaginable para el siglo pasado.

El tinglado está dispuesto para que noche a noche sean convocados ambos personajes. Los actores que los interpretan transitan de una irrealidad a otra, son enviados al pasado, a la torre de Jung en Bollingen, Suiza (que Arturo Nava diseñó para *La moneda de oro. ¿Freud o Jung?*) para desentrañar los símbolos y desmadejar los sueños. Ignacio Solares y Antonio Crestani, a su vez, el uno como autor y el otro como director, situaron a los demonios de la creación que da significado teatral al inconsciente colectivo.

LA MONEDA DE ORO. ¿FREUD O JUNG? De Ignacio Solares. Dirección: Antonio Crestani. Con: Mónica Serna, Miguel Solórzano y Jorge Ávalos. Teatro Wilberto Cantón. José Ma. Velasco 59, San José Insurgentes.



Foto:

Ivonne, princesa de Borgoña

Alfredo Vargas



Foto: José Jorge Carreón

56

Violento, inhumano y criminal es el destino de la historia que nos ofrece la obra *Ivonne, princesa de Borgoña* de Witold Gombrowicz. Una farsa trágica que nos confronta con una de las prácticas más abyectas del ser humano: la intolerancia. La exclusión, la marginación y la supresión del otro, de aquel quien es diferente, de quien no se expresa de acuerdo a los cánones establecidos por una sociedad. Un ser que es juzgado y condenado por ser distinto, por no corresponder a las acciones y los impulsos de quienes detentan el poder.

Convertida en un ser contra-natura, despojada de toda dignidad y de respeto, Ivonne es sometida a las más ofensivas querellas, entre quienes se sienten “incómodos” por su obcecado mutismo y su “fealdad”. Un espejo en el que les asusta reconocerse.

Foto: José Jorge Carreón



Pero ¿qué tan peligroso puede ser alguien distinto a los demás? ¿Cuál es el estado de subversión que puede encerrar un individuo cuando es diferente a los ojos de los otros? Y en esa mirada, distorsionada por un condicionamiento superfluo, ¿cómo se puede juzgar a quien no siente ninguna inclinación por lo establecido? En medio de una sociedad frívola, de falsa cortesía y de parlería tras las puertas, un ser ausente de tales prejuicios es asediado y sujeto a la discriminación.

Witold Gombrowicz, nacido en 1904, llegó a Argentina en 1939 como co-responsal de un periódico polaco. Durante su permanencia, la Segunda Guerra Mundial estalló y no tuvo más remedio que refugiarse en el país sudamericano. En este exilio escribió la obra teatral *Ivonne, princesa de Borgoña*. Gombrowicz, dejó raíces muy profundas en la literatura argentina a tal grado que el escritor Ricardo Piglia dice de él: “Es el mejor escritor argentino del siglo XX”. Murió en Vence, Francia en 1969.

Ivonne, princesa de Borgoña es una obra que habla de la discriminación, la arrogancia y la intolerancia, marcada por una sociedad cortesana que busca, por todos los medios, diferenciarse de sus iguales.

Un príncipe caprichoso, un rey arrogante, una reina insulsa, una corte sometida: piezas fundamentales de un ajedrez conspirador que hará uso de todo su poder para condenar a una inocente. Jueces y ejecutores todos, en el destino de quien ha osado reservarse un mundo propio, libre en el impenetrable rincón del silencio. Y ¿por qué este ser se reserva el derecho de hablar, acaso porque no tiene nada que decir o simplemente porque no desea hacerlo? ¿Es tan grave la quietud en este personaje para que logre despertar en todos un instinto asesino?

En la propuesta de Silvia Ortega, quien adapta y dirige esta su primera obra, la mayoría de los personajes utilizan grandes vestuarios, ostentosas pelucas o tocados y

tienen los rostros grotescamente maquillados como si trajeran máscaras. En cambio, Ivonne luce desprovista de todo artificio y en contraparte —de los demás personajes— su apariencia resulta un tanto silvestre, inofensiva. Una gran plataforma, como tablero de ajedrez, es el espacio en el que los personajes juegan sus distintos roles; es el sitio en el que se desarrolla la intriga y la pasión malsana que despierta una criatura que no pertenece a esa sociedad.

Un príncipe casamentero, presa del tedio y la apatía, poco inclinado a las aventuras y correrías del mundo, decide buscar una doncella para unirse en matrimonio y darle gusto a sus reales progenitores. Ivonne, acompañada de sus tías solteronas, aparece y llama la atención del príncipe más por su excepcional aspecto que por la gracia de su figura. El príncipe decide que esta muchacha tan diferente al resto de las mujeres, será su esposa. La reacción de los emperadores no supone nada extraordinario, pero su aparente condescendencia los obliga a ocultar sus verdaderos sentimientos.

Ivonne no oculta su incredulidad, su temor e incapacidad para adaptarse a un mundo que le fue impuesto. El destino final, por lo tanto, es inexorable, contundente, se arrojará como un deshecho lo que no se quiere, lo que no puede ser parte de las entrañas de una comunidad selectiva, dominante.

IVONNE, PRINCESA DE BORGOÑA.

Dirección de Silvia Ortega. Actúan: Erando González, Talfá Marcela, Mauricio Isaac, Carolina Valsagna, Jacobo Atri, Manuel Sevilla, Montserrat Marañón, Gustavo Brito, Manuel Lapayre y Maribel Montero. El Teatro del Centro Cultural Helénico, martes 20:30 hrs.



Foto: José Jorge Corroán

Connato de amor

Edgar Chías

A nuestras buenas intenciones de no lanzar al olvido a talentosos hombres finados, ingrata gimnasia en que cabemos (cabremos) muchos, se oponen las muy malas (que no lo son tanto, pero parecen) de algunos quisquillosos, aguzados en el arte de observar los yerros en el trabajo ajeno para señalarlos después públicamente. Valga esta nota, antes que para poner en mal a nadie o molestar con aparentes y poco sedudas afirmaciones, para hacerme desde un imaginario nosotros, un puñado de preguntas que se lanzan al aire, porque si no se hiciera el ejercicio de nombrar lo que se ve tal y como se lo percibe, suscitando el diálogo y, ¿por qué no?, la discusión. ¿Qué?, ¿papachos recíprocos nada más?

Connato de amor es una obra, ignoro el lugar cronológico que ocupa en el conjunto del trabajo de Mancebo del Castillo Trejo, con el inconfundible sello estilístico, los guiños, humoradas y desparpajo verbal del talentoso queretano; sí, pero quizá de las menos logradas en lo que fue su búsqueda calánime (hay aquí un regodeo o sobre-exposición de un algo que podría ser cualquier cosa, es decir los campos de aguacate y/o de manzanas, una roída pata de pollo y/o unos asquerosos rizos de pasta instantánea), o primera pregunta: ¿estará mal contada? Cabe aquí apuntar nuestra propensión al mito: *si alguien bien hizo algo un día, será tildado de bueno, tanto como al que mata una vez un perro, llamársele ha de mataperros*; tal es nuestro funcionamiento valorativo, nuestra gimnasia nostálgica: “X hizo bien una cosa, él es bueno, luego, todo lo que haga está bien”, nada más falso y paradójicamente verdad en una tierra necesitada de héroes y olvidada de los hombres. *Connato de amor* es, a decir de David Olguín, pariente, porque pariente encuentra

la obra toda de Gerardo Mancebo, de Beckett y Jarry, de lo que se desprende mi segunda pregunta: ¿el absurdo es una necesidad específica de cuestionamiento del hombre y su pensamiento, tal y como los entendemos, una postura vital y deses-peranzada, o es un género más que se agrega a los anteriores para el ejercicio de la dramática? Tener precursores siempre será útil, y los que Olguín señala para Mancebo son excelentes, pero repetir modelos ¿lo es también? Esto se lanza porque quien suscribe no acaba de entender la fascinación que existe en este montaje, por emparentar ¡ay, los lazos filiales! lo absurdo de la situación con lo estilizado de la disposición espacial (buena y sugerente, de Hugo González) y vestuario (correcto, de Cordelia Dvorák), los manierismos dieciochescos (que son aquí caricatura de caricaturas gazmoñas) y la es-tridencia actoral con que se resuelve la exaltación que exige la historia: gritos y agudas voces melifluas hasta la náusea, para llamarlo todo farsa de una vez y que valga; tercera pregunta: ¿es pues lo mismo farsa que absurdo, y se hace con los mismos enervantes materiales de exageración y chistorete?

Mancebo nos regaló, y esto es indudable prueba de su talento, una estupenda *Capitana Gazpacho*, bien dirigida por García Lozano, y nos expone Ortiz un dudoso *Connato de amor* que muy pronto decepción se nos vuelve: un par de enanos cenando, ella, marquesa de Habladas, invitada por él, Conde de Hocico a comer y comerse, a hacerse trizas con directas estocadas no tan bien elaboradas como las que supo hacer en *La noche que raptaron a Epifanía*, ¿el pretexto? hacer una declaración de amor (de él) no aceptada (por ella), ¿el lugar? la casa del Conde en la que hay un comedor en el que hay una mesa

enorme en forma de U o herradura en la que encorbatados y encollaradas (porque proporcionaron los pertrechos) comensales-asistentes formamos parte del evento, comparsas de lo que no sucede; el suceso: una mujer cantando frases sueltas (como: Josefina, Josefina) y un desplazamiento (en exceso insustentable y monótono) de los dos personajes sobre el dicho trasto *uniforme*, mismo en que nos ofrecen un bocadillo para ambientarnos, muy al gusto de Ortiz, por decirlo así, en *la fiesta, fiesta* sugerida también, por los abruptos y poco claros (vaya una paradoja) movimientos lumínicos que buscan acompañar un tránsito obvio (aquí no acertó, de nuevo lo de más es lo de menos).

Si el asunto es hablar de la incapacidad que tenemos para entablar relaciones afectivas, o como dice Olguín, hacerse la pregunta: ¿vivir es una *pasión inútil?*, o como decía Molière, pariente también de Mancebo: *corregir los vicios de los hombres*, vale, pero también Molière decía: *la regla de todas las reglas es divertir*, y eso, pese al encanto de todos conocido en el trabajo de Mancebo, y a los esfuerzos de Ortiz, no menos plausibles por no lograr, es una lástima, no sucede. Moraleja: no hay nombre que garantice las glorias, ni receta milenaria, ni olvido que se resista.

CONNATO DE AMOR O EL PORQUÉ DE ROMPERLES EL HOCICO A LOS CABALLOS.

Autor: Gerardo Mancebo del Castillo Trejo. Dirección: Rubén Ortiz. Con Dora Cordero y Guillermo Navarro. Teatro Julio Castillo, Centro Cultural del Bosque. Reforma y Campo Marte, Chapultepec. Atrás Auditorio Nacional. Lunes y martes 20:30 hrs.

La luna en escorpión

Rubén Ortiz

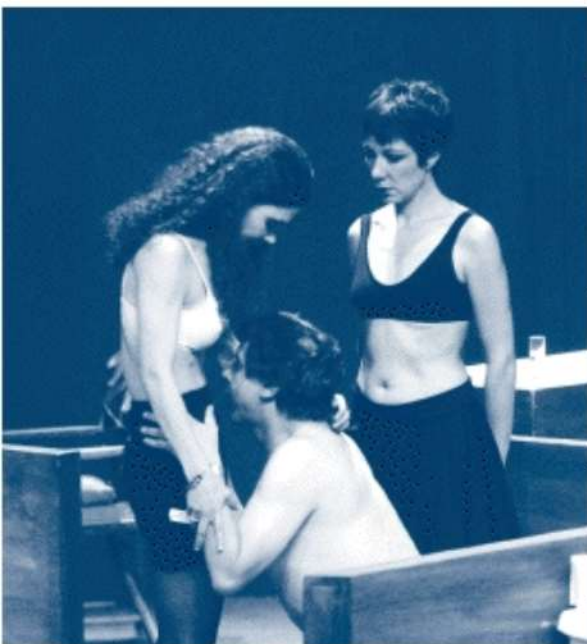


Foto: José Jorge Carrón

Antes que nada, debo confesar que una ligera desviación pedagógica me había hecho desdeñar el teatro escrito en nuestras tierras durante algún tiempo. Una generación de recientes dramaturgas ha vuelto mis oídos a la dramaturgia inmediata. Los textos de Elena Guiochins, María Morett, Carmina Narro y Ximena Escalante, por mencionar un cuarteto, aunque en distintas etapas de madurez, reflejan un hacer que augura interesantes realizaciones en la escena.

Ahora debo confesar una debilidad: los textos de Carmina Narro me gustan. Su mala leche, su audacia para los parlamentos fugaces, su ironía de bolsillo, sus tramas casi invisibles y sus finales amargos detonan mis pasiones de departamento rentado. Y es justamente un departamento el espacio en que suceden las peripecias de *La luna en escorpión*. Aquí, Narro intenta demostrarnos que el verdadero contrario del amor no es el odio, sino la envidia, a través del edificante *menage* entre Miguel, Renata y la extraviada Gina. Y quien mejor para encarnar el binomio amor-envidia que un par de mujeres peleándose un reconocimiento. Ya desde *Recuerdos de bruceas* hasta *Ay mi vida qué tragedia*, Narro ha ido mostrando que las mujeres no son perfectas ni bonitas, que los hombres son más bien mi-núsculos artefactos intentando comprender lo incomprensible, y que ambos pueden perder la pasión en inútiles conjeturas. La mejor cualidad de esta dramaturgia es que este resentimiento no pretende aleccionar ni denunciar, en estas obras hombres y mujeres son como hormigas con la brújula desviada corriendo sin parar y sin acceder a soltar sus cargas. La de Carmina Narro no es, como ella misma lo imagina una entretenida misoginia, sino una feroz misantropía. Edificante entre tantos melodramas y comedias facilonas.

La tercera confesión es que me ha llegado a molestar que Carmina Narro dirija sus obras. Aunque *¡Ay mi vida qué tragedia!* demostraba un cabo de oficio, *Aplausos para Mariana*, *Mexican Beauty* (que no era suya) y *La luna en escorpión* adolecen de lo que adolece la mayoría de los dramaturgos- directores: escasez de distancia, falta de perspectiva. Los síntomas: el espacio y la dirección actoral. En ambos rubros hay una especie de sobreentendido, una idea de que el espectador ya de entrada esté imbuido en los ires y venires de la obra y que la labor de dirección es poner en movimiento. Con esto se matan todos los matices y las agudezas del texto. En las obras mencionadas hay una extraña lejanía del espectador con respecto a lo que acontece en escena. El diseño de espacio, aunque ingenioso en el caso de *La luna en escorpión* ha logrado algo que en el Teatro Casa de la Paz parecía imposible: romper la intimidad. Como si ese departamento de la Roma diseñado sin puertas ni ventanas dejara pasar un aire que se roba las sutilezas de la atmósfera planteada por el texto.

En la actuación sucede algo similar. Sobreentendida la obra por la directora, parece como si las indicaciones a los actores tuvieran más que ver con gruesos trazos que con fino pincelado. Así, la unidad actoral apenas existe. Humberto Solórzano e Irela de Villers comienzan con un realismo muy correcto para llegar a explosiones que se dispersan y violentan cualquier identificación del espectador. Tony Marcini, una actriz difícil pero con enormes capacidades, está desde el principio bordeando una caricatura que nos aleja de cualquier sensación hacia su destino final. Rodrigo Johnson sostiene sin problemas aunque con escasa energía actoral, un

personaje de contrapunto cómico muy bien esbozado en el texto. Mención aparte merecen la Señora con perrito, El Pato y El Camillero encarnados por Evelyn Solares, Manuel Ruiz e Isi Rojano. Es en ellos donde la indiferencia del mundo hacia las pequeñas tragedias personales se subraya, aquí los gruesos trazos de la dirección aparecen pertinentes.

En pocas personas he mirado una intuición para la comedia como en Carmina Narro. Me consta que como actriz es casi sin par para estos menesteres. Insisto: me encantaría ver uno de sus textos bajo una mano tan hábil para dirigir como la suya para escribir. Y si ella actuara en esa puesta, pues yo me invito como espectador.

LA LUNA EN ESCORPIÓN. Autora y directora: Carmina Narro. Diseño: Carlos Trejo. Con: Humberto Solórzano, Irela de Villers, Tony Marcón, Rodrigo Johnson, Manuel Ruiz, Isi Rojano y Evelyn Solares. Teatro Casa de la Paz. Cozumel 33, col. Roma. Viernes 20:00, sábados 19:00 y domingos 18:00 hrs.

Foto: José Jorge Carrón



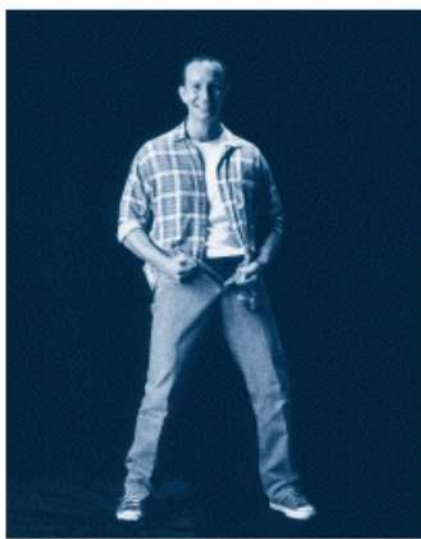


Foto: Carlos Somonte

El Full Monty

Raúl Díaz

Decíamos ayer.... que OCESA es una buena reproductora teatral y que lo que reproduce son obras que han constituido éxitos económicos en más de un país y ciudades. Nada de extraño tiene entonces, el que ahora presente en el país que suponemos nuestro (la verdad es que, hoy por hoy, hay que preguntarle al Secretario de Relaciones), esa obra que en su versión cinematográfica causó verdadera conmoción, *Full Monty*.

Sin traducción exacta posible, full monty viene a ser algo así como "todo completo" y, en este caso, se refiere a un desnudo absoluto, total, sin ningún subterfugio de una

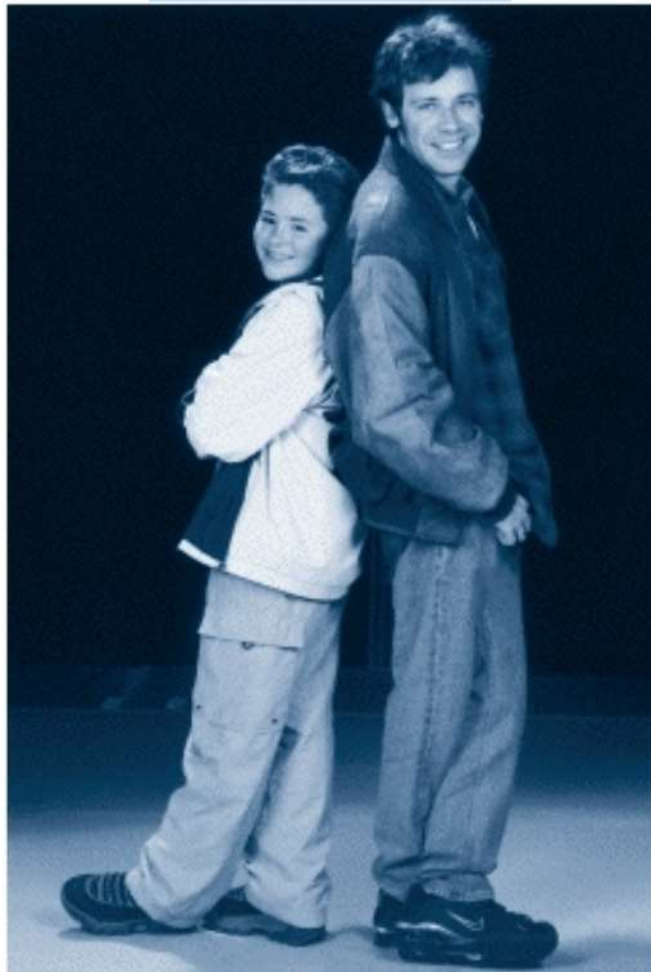
minitanga o cosa por estilo y, además, realizado por hombres. Sin embargo, ese desnudo total que da lugar al nombre de la obra es, aunque parezca increíble, en verdad lo que atrae a un buen sector de público. Lo que hace, por lo menos en la denominación inicial, es ocultar una verdad de fondo, el cada vez más mayor índice de desempleo que se produce en los grandes países industrializados. La puesta en relieve de esa cada día mayor cantidad de "sin trabajo", es el valor a profundidad de este musical que, en la forma navega mucho por la superficie y para la mayoría de la gente se queda en la pura

anécdota o cúmulo de pequeñas anécdotas y situaciones personales que nos van siendo mostradas a lo largo de la representación. Así por ejemplo, lo que queda de relevante en el caso de "Jerry", protagonista central, es su inmadurez emocional, su incapacidad para aceptar que su matrimonio ya acabó. Que no debe importarle lo que su ex pareja haga en el terreno sentimental y su relación con su pequeño hijo que demuestra mucho más madurez que él. Esta problemática personal no deja manifestar, en toda su plenitud y tragedia, el hecho de que "Jerry" -obrero como otros tantos millones- y sus compañeros, lleven ya año y medio sin trabajo. Que no tengan posibilidades cercanas de volver a lo suyo y que, consecuentemente, su situación económica los esté llevando al límite en todos los demás aspectos de su vida, llegando en algunos casos y momentos incluso al patetismo.

En algún momento se asoma también la posición del sindicato, que si bien es cierto que les proporciona alguna ayuda monetaria, lo hace a regañadientes y más como una dádiva que como una prestación ganada. Empero, los autores de *Full Monty*, Terrence McNally en el libreto y David Yazbek en la música y canciones, no quieren mostrar una tragedia a la manera tradicional sino plantear una situación real y actual, y hacerlo de una manera que podemos llamar "amable", de allí la selección del género -comedia musical- en el que la obra se presenta. Con un buen montaje general que sin embargo no llega a la calidad, (por la obra misma en principio) ni espectacularidad de montajes anteriores de OCESA, Full Monty puede verse pero, entiéndase así solamente.

EL FULL MONTY. Autores: Terrence McNally en el libreto y David Yazbek en la música y canciones. Centro Cultural Telmex. Teatro 1. Av. Cuauhtemoc 19 altos esq. Av. Chapultepec. Roma Sur. De jueves a domingo.

Foto: Carlos Somonte



Después de Dios

Alfonso Cárcamo



Foto: José Jorge Carreón

60

Foto: José Jorge Carreón



Tartaphilus Teatro está conformado por diez artistas: cinco integrantes base, Alma, Bruno, Antonio, Lisette (actores), Luis (director) y cinco más que se han unido durante el camino, Paola, Mariana, Nancy (actrices), Adrián (escenógrafo) y Eduardo (músico). Fundado en 1994 a partir de la necesidad de un espacio de expresión artística acorde a las propuestas del arte actual, *Cartaphilus* fundamenta su trabajo sobre las bases del estudio antropológico del actor-bailarín. Con el estreno en el Foro la Gruta del espectáculo *Después de Dios* cumplen siete años de labor e investigación escénica.

Dado los objetivos de búsqueda del grupo, es obvio que en la puesta en escena el acento de la dirección se concentró en la labor del actor, en coordinar la investigación creativa del equipo de trabajo hacia una narración escénica que basa su discurso en la poética del cuerpo en movimiento; es en este aspecto el libre y eficaz trabajo actoral donde reside la principal virtud del montaje. Es una lástima que se descuide el aspecto de la composición escénica, pues da al traste en varios momentos con el disfrute pleno del espectáculo, sea porque la disposición del espacio que decidió el escenógrafo dificulta la visión del espectador (tanto el piso del escenario como los laterales se pierden de vista para buena parte del público) porque la iluminación no buscó la precisión del movimiento de los actores, o porque la música (que vale decir, juega muy bien a contrapuntear la escena cuando no la complementa) deja mucho que desear con una tan mala grabación. Los cuadros por sí mismos son provocadores y atractivos pero cuando se trata de las transiciones entre cada uno de ellos, se nota que no hubo un gran trabajo de dramaturgia

en la estructura general del espectáculo. Si embargo, fuera de estos aspectos formales que no requieren más que de una puntualización en la factura, el espectáculo no deja de ser interesante en su discurso general, ofreciendo al público no sólo la visión patética de un mundo en decadencia sino mejor aún, una posibilidad divertida y ligera de continuidad en este instante que nos tocó vivir, con algo más valioso que la depresión congénita del hombre: con la esperanza de que más adelante en el camino habrá un mejor mundo para vivir.

Después de Dios nos cuenta una anécdota sencilla, complicada en su poética, atractiva en su estilística, que aunque austera, abre el campo a la presencia desnuda, sugerente y absoluta de los actores, su movimiento y su imaginación.

DESPUÉS DE DIOS Autor y director: Luis Ibar. Con Alma Bernal, Bruno Castillo, Antonio Lojero, Lisette Cuevas, Mariana Mercado y Luis Ibar. Foro La Gruta del Centro Cultural Helénico. Sábados 19:00 hrs.

Taller de teatro

de la UABC de Ensenada



Foto: Xavier Aguilar

Armando Partida Tayzan

Una vez concluidos los estudios en la UNAM de licenciatura en Literatura Dramática y Teatro, en el primer lustro de los años ochenta, Virginia Hernández y Fernando Rodríguez Rojero se instalaron en Ensenada, Baja California, donde iniciaron su labor escénica.

Muy pronto se hizo sentir la presencia del Taller de Teatro de la UABC, Ensenada, a cargo de esta pareja, junto a los talleres de Mexicali y Tijuana en las muestras estatales y Regionales del Teatro del Noroeste, en el segundo lustro de esta década, y una vez desaparecida ésta, también en los festivales estatales. Ya casi al finalizar la década de los noventa extendieron su actividad hacia la veintena población de Tecate, en la cual la actividad teatral había sido esporádica; algunas veces patrocinada por la Casa de la Cultura, por lo que gracias a la organización de las actividades desarrolladas por el Centro de Extensión Universitaria de la UABC, Tecate puede hoy contar con un taller permanente de teatro a cargo de ambos.

La tarea no ha sido fácil, pues al igual que otros grupos y talleres, han tenido que enfrentarse a la temporalidad de la permanencia de los participantes en su estancia universitaria, los cuales siguen sus labores profesionales; de manera que la composición de los talleres va ajustándose constantemente. A ello tenemos que agregar la formación actoral, que tiene que efectuarse en el proceso del trabajo escénico, por no tratarse de una enseñanza academizada; de cierta manera esta situación se vio superada con la organización de la Compañía de Teatro, cuyo titular es Rodríguez Rojero, de modo que quienes la componen han tenido la oportunidad de ir desarrollando sus aptitudes y por lo tanto, su oficio.

La representación de *In memoriam*, de Héctor Mendoza, maestro directo de este director, fue el primer encuentro con su trabajo escénico; quienes fuimos espectadores, provenientes del D. F., y habíamos visto la puesta en escena de Mendoza, partimos no sólo de un parámetro preestablecido para juzgar como *light* el resultado de la escenificación con los jovencitos de un colegio de bachilleres, sino además bajo el deslumbramiento de un arte escénico y dramaturgia regionales que los demás grupos participantes habían mostrado. El siguiente encuentro fue un poco después, en el que si bien de nuevo nos encontramos con un grupo de jovencitos, mejor dicho jovencitas, representando a las protagonistas de la narración de Guadalupe Loeza: *Las niñas bien*, la escenificación, junto a los demás grupos locales de Ensenada resultó muy superior; pero luego vinieron *María o la sumisión*, de Tomás Espinosa, dirigida por Virginia Hernández, y nuestro estupor ante la recreación del ambiente burocrático de las oficinas gubernamentales nos sacudió por la atracción sórdida que ejerciera sobre nosotros; luego, la propuesta de puesta en escena que de *Alucinada*, de Víctor Hugo Rascón Banda, efectuara Rodríguez Rojero, terminó de convencer al jurado para seleccionarla como una de las participantes a la Muestra Regional del Noroeste para luego integrarse a la Muestra Nacional de Teatro que tuviera lugar en Aguascalientes.

A esta época corresponde el inicio de la conformación de un repertorio constituido por los autores nacionales de la Nueva Dramaturgia, seleccionados de acuerdo al material humano con el que se ha contado, en los que los nombres de Víctor Hugo Rascón Banda, Jesús González Dávila, Óscar

Liera, Enrique Mijares y en particular, Hugo Salcedo, perteneciente a una generación posterior, constituyen el núcleo dominante de su repertorio actual. Un poco después, la versión de *Pedro Páramo*, escenificada en las bodegas de Santo Tomás, nos mostró el interés específico de este director por la utilización de espacios no convencionales, de espacios múltiples, por lo que incluso tiende a utilizar los convencionales como aquellos; por otra parte, el desempeño actoral, en particular el de Virginia Hernández, puso de manifiesto la búsqueda de un estilo propio de dirección de actores a través de la expresión de la naturaleza telúrica de los personajes, estilo de dirección de actores que ha venido desarrollando con el correr del tiempo. De la constitución de un estilo particular en cada uno de ellos, podemos percatarnos en sus más recientes escenificaciones: *La fábrica de los juguetes* de Jesús González Dávila, escenificada por el primero con el Taller Universitario de Teatro de Tecate, al igual que en *Las juramentaciones* de Óscar Liera, y en *Los negros pájaros del adiós* del mismo Liera, con el Taller Universitario de Teatro de Ensenada; en éstas es evidente su capacidad formativa como pedagogo y su cuidado por la construcción de personajes sobre el escenario, lo que le permite que éstos establezcan una interrelación directa consecutiva que redunde en un relato escénico fluido, inmediato, sin tropiezos, algunas veces ligero y gozoso, como en *Las niñas bien*, o con algunas notas líricas, como en *Alucinada* y *Los negros pájaros del adiós*.

En tanto en *Las perlas de la virgen* de Jesús González Dávila, y *Las dulces compañas* del sinaloense Óscar Liera, dirigida por la segunda, nos encontramos con un estilo más

denso, que pone de manifiesto lo confuso del yo interno de los personajes, su lado oscuro, lo sórdido del alma de éstos, de manera que su relato escénico va construyéndose pausadamente, sin prisa, o la contención lleva a la explosión de los caracteres para luego soterrarse los sentimientos, que a su vez se van madurando dentro de éstos para luego ser lanzados al exterior.

Debido a que se centra el trabajo de ambos en la relación texto-actor, sobre todo en el trabajo de Rodríguez Rojero, la relación psicofísica de los caracteres es casi aleatoria, en mucho determinado por la propuesta escénica reflejada en el trazo escénico, mucho más estático que el de Virginia, debido a que Rodríguez Rojero les asigna a los actores lugares específicos que van surgiendo con la iluminación, donde éstos ya se encuentran colocados, apareciendo y desapareciendo sucesivamente con la iluminación de los espacios y con ellos, los personajes. No obstante lo anterior, el relato no se fragmenta por la fluidez del tempo-rítmo que imprime a la sucesión de escenas.

De cierta manera tal estilo de narrar está determinado en mucho por la concepción lumínica por áreas, en medio de la oscuridad, estilo que en mucho se emparenta con el neoespressionismo, o por el contrario, por una

iluminación general con algunas notas de color, de manera que en ambos casos los espacios se abren, nunca se cierran. A lo anterior hay que agregar la tendencia al rechazo del teatro ilusionista o visual, por lo que dominan las plataformas, los tabladros, los cubos, escaleras, escalones, muros tri-dimensionales sin puertas ni ventanas, casi todo el tiempo pintados de negro, o el espacio vacío con cámara negra; soluciones escénicas impuestas por lo exiguo de las producciones, circunstancia que a su vez, casi determinan el estilo de escenificación de Virginia; sin embargo, las posibles limitaciones de tales formas de iluminación y de escenografía las ha logrado superar gracias a un discurso constituido por metáforas y otros recursos cercanos al artificio, no utilizados por Fernando. De manera que, de hecho, el trabajo escénico de los talleres de Teatro de Ensenada y Tecate, al igual que de la Compañía, ha estado determinado por los vasos comunicantes de ambos creadores. Al respecto hay que señalar la aspiración de ambos para lograr la profesionalización de la Compañía gracias al apoyo que en algunas ocasiones han recibido de las instituciones oficiales nacionales y estatales, tanto para re-actualizar sus actividades escénicas como para la

formación de los componentes de sus talleres, al igual que para rendir homenaje a los dramaturgos nacionales, como han sido el dedicado a Jesús González Dávila, celebrado en Tecate en el año 2001 y, el más reciente a Óscar Liera, brindado a en Ensenada en marzo de los corrientes.

Si bien, su repertorio actual está constituido fundamentalmente por una dramaturgia nacional que pone de manifiesto los conflictos existenciales del mexicano debido a su inclinación al teatro introspectivo, como incluso resulta el drama histórico *Espuelas al centauro?* de Enrique Mijares. El interés por el Teatro del Norte, por los problemas fronterizos también ha estado presente, en principio, a través de la escenificación de la obra dramática de Hugo Salcedo. Consideramos que con la reciente incursión de la propia Virginia Hernández, tanto en la narrativa como en la escritura dramática, de quien en la actualidad Rodríguez Rojero escenifica *Border santo*, un espléndido texto dramático inspirado en el cotidiano e imaginario fronterizo, es posible que sus talleres de teatro desarrollen una nueva etapa creadora, como en su momento la tuviera el TATUAS, y en la actualidad Mexicali a Secas, con Ángel Norzagaray como director dramaturgo.

TU LUGAR ESTA EN EL ESCENARIO

REGISTRO DE ASPIRANTES A LA CARRERA DE ACTUACIÓN

1. El registro de aspirantes se llevará a cabo a partir del lanzamiento de la convocatoria hasta el 18 de junio del 2002.
2. Los aspirantes deberán registrarse personalmente en las instalaciones de AREA.
3. El horario de atención será de lunes a viernes de 9:00 a 14:00 y de 16:00 a 19:00 horas.
4. Al concluir el trámite de registro, el aspirante recibirá instrucciones para presentar audición y evaluación de aptitudes.
5. Las audiciones se llevarán a cabo la semana del 24 al 28 de junio del 2002.
6. En caso de ser seleccionado, el aspirante cubrirá la cuota correspondiente al curso propedéutico.

REQUISITOS

1. Currículum Vitae.
2. Copia del acta de nacimiento.
3. Copia del certificado de estudios de bachillerato o equivalente, concluidos.
4. Pagar la cantidad de \$ 250 (doscientos cincuenta pesos 00/100) por concepto de audición y evaluación de aptitudes.
5. Certificado médico de buena salud (AREA tramita)
6. Cuatro fotografías tamaño infantil recientes y una foto tamaño postal de cuerpo entero.
7. El aspirante se presentará a la audición y evaluación de aptitudes en mallas, leotardo o shorts.

CONVOCATORIA

RESULTADOS

1. Los resultados de la primera etapa de evaluaciones se darán a conocer el miércoles 3 de julio del 2002.
2. Los cursos propedéuticos darán inicio el 8 de julio del 2002.
3. La duración de los cursos propedéuticos será de tres semanas.
4. Las clases de la carrera de actuación iniciarán el 12 de agosto del 2002.

AREA

1. En Artes Escénicas Argos se imparten de manera continua diversos modelos académicos en el área de la actuación.
2. La casa sede de AREA se localiza en Av. México 200, Col. Hipódromo Condesa C.P. 06170.
Teléfonos: 52 86 24 29, 52 86 24 36 y 52 86 24 58.
e-mail: artesescenicargas@hotmail.com

Estudios sin reconocimiento oficial



AREA
Artes Escénicas Argos

para las inscripciones de la Generación 2002-20

¿Quién ha visto a mi pequeño niño?



Foto: Gloria Minauro

Denisse Zúñiga

Cuando llevamos a nuestros hijos a ver teatro, nos sentamos en la butaca y esperamos que los actores entretengan a los niños durante una hora, con juegos, canciones; artificios que damos por hecho que funcionan para los pequeños: títeres, voces artificiales, historias sencillas y lineales que dejan al final una moraleja. Consideramos que la obra fue buena en tanto nos hicieron reír y en tanto el niño no se durmió durante la función, pero imaginemos por un momento que al entrar al teatro esa tarde, los actores nos imitan como padres, nos ponen en evidencia, y el niño reconoce ahí, en el entablado, lo absurdo que se ven sus progenitores haciendo conjeturas acerca de la educación de un niño que ni siquiera aparece en escena.

Dos hombres que juegan a ser padres (Carlos Cobos y Arturo Reyes), descubren sus contradicciones y sus errores. La educación

es algo que se imagina, que se cree que se está haciendo bien y que no se cuestiona. *¿Quién ha visto mi pequeño niño?* es una obra que pareciera escrita por el hijo que le dice al padre cómo debe comportarse; ambos se reconocen en sus acciones cotidianas, el adulto entra al mundo del niño y éste, en el mundo de aquel a través del juego. Aproximación sincera que nos invita a reflexionar acerca de lo que imaginamos cuando se espera la llegada de un niño a nuestra casa.

La dramaturga Suzanne van Louhizen (Holanda, 1953) lleva al teatro infantil el lenguaje fragmentario y no lineal del teatro contemporáneo, donde el espectador encuentra sus propias respuestas en la reflexión. La traducción al español corrió a cuenta de Maja Schenellman, y la dirección de Luis Martín Solís plantea todo un reto al llevar a escena teatro del absurdo para niños.

Foto: Gloria Minauro



¿QUIÉN HA VISTO A MI PEQUEÑO NIÑO? de Suzanne van Louhizen, con Carlos Cobos y Arturo Reyes. Escenografía e Iluminación: Hugo Heredia. Producción: Co-inversiones del FONCA y Embajada de Países Bajos. Dirección: Luis Martín Solís. Teatro Helénico. Sábados y domingos 13:00 hrs.

ÓPERA PICCOLA.

Todos los domingos de abril y mayo en el Teatro Benito Juárez, a las 13:00 hrs. Acercamiento al mundo de la ópera con títeres, mojígangas y actores. En un concierto de ópera, la diva no llega y una joven salva el espectáculo. Así se demuestra que los sueños se hacen realidad en tanto se trabaja para alcanzarlos.

Dirección: María Navarrete. Soprano: Rocío Navarrete. Música de Verdi, Puccini y Mozart, entre otros.

5° Aniversario
Foro Stanislavas
 "Patricia Reyes Spindola"

Lunes 20:00 hrs.
"L@s niñ@s prohibid@s"
 de J. González Dávila
 esc. Arturo Navia
 dir. Felipe Oliva

Martes 20:00 hrs.
 Desde Venezuela, la mejor comedia del 2001
 la primera actriz Teresa Selma en

"La muerte burla burlando"

Miércoles 20:30 hrs.
 En un país donde la dictadura sólo se distraza de democracia

"La muerte y la doncella"
 de Ariel Dorfman dir. Ramón Álvarez

Jueves 20:00 hrs.
 Miguel Ángel Rolón en
Dios y yo
 de Marco Vidal
 Una divertida comedia filosotal

Viernes 20:00 hrs.
 Un crudo testimonial

"Así nomás"
 de Carolina Castro
 con el grupo Teatro En Movimiento Eto

Sábado 13:00 hrs.
COSAS DE MUCHACHOS
 de Wiliberto López
 dir. Felipe Oliva
 Idea Original Mariana Brito
 Obra Premiada por la AMCT

Sábado 19:00 y 21:00 hrs.
 Wilfrido Momo es
Calígula
 de Antonio González Caballero
 El más cruel de los emperadores

Domingo 18:00 hrs.
Cita con Karina
 Autor y Director Javier Nieto

Domingo 11:30 y 13:30 hrs.
HEROES
SUPERHEROES
 Dir. Adrián Jairo

www.forostanislavas.cjb.net
 Londres 30 esq. Dinamarca, Col. Juárez (m. Insurgentes)
 Tel. 56252365 Sábados en laquilla y teatro menor

La risa extraviada

Mariana Jano

*"Para qué sirve la risa?
 Tal vez no mueve masas,
 ni abre conciencias,
 mucho menos nos enseña
 a lavarnos los dientes.
 La risa es el estornudo de nuestra razón
 que descongiona el alma
 de su acatarrada realidad.
 Por eso, si nos convence volvernos locos
 o queremos morir, nos queda la risa;
 por más que se esfuercen en quitárnosla."*

Así desde el programa de mano se da inicio a un tema profundo embelesando a un grande y quitándole la risa a un pequeño.

Después de tan noble esfuerzo, muy conmovidos, asistimos a La Gruta del Teatro Helénico para ver *La risa extraviada* que al punto de lleno dio la tercera. Un vampirillo apareció de entre lo oscuro y le chupó la risa al protagonista, entonces, al parecer todos quedaron estupefactos.

¿Por qué se puede perder la risa? En escena alguien aparece para salvarnos de tan espantosa pregunta: el sentido del humor, que como dice el joven protagonista por ahora está muy flaco, muy flaco, pero que tiene la noble tarea de cuidar la risa y entonces se hace compañero del aburrido primer actor.

Si fuéramos sabios tal vez ignoraríamos la escena y preferiríamos quedarnos hasta en una pocilga antes de seguir a ese humor tan flaco y correr peligrosas aventuras, pero ¡ah! ya se probó algo de la sopa!

Siguiendo la estructura de muchas obras clásicas, como *Alicia en el país de las maravillas*, en la obra hay un sueño, un camino entrecerrado y hasta la risa es sólo la mueca de aquel famoso y tan divertido gato, con las obvias diferencias que van de la novela al cine pasando por el teatro. Así entre muy opuestos personajes en este teatro, que van de los actores, a los títeres (y los payasos) hay quien ya no se preocuparía por recuperar a *La risa extraviada*, pero entonces la obra terminaría a los dos minutos de ser iniciada.

La risa, pregonan, se puede encontrar y aunque hay un tiempo lineal, el lugar no se puede precisar porque todos van de aquí para allá. El protagonista más que seguir su sentido común (que ahí no está representado por

A ningún actor) sigue su sentido del humor. Así el becario del FONCA Carlos Corona, autor y director, dirige con acierto un gran tráfico de personajes que hablan, cantan, bailan y hasta con confetti invaden la escena. Aunque como dramaturgo, y al hacer la anatomía con calma, tal vez tantas sorpresas cansan, aunque no a los niños, debo aclarar.

Sin embargo, entre los recuerdos más vívidos que un adulto podría guardar son quizá tantos momentos de tertulia entre los pequeños espectadores, como un niño arremedón o un ronquido.

Un teatrín, una cama y hasta un desierto le dan vida al lugar, esa es su escenografía, pero no necesitan más.

Al hablar de utilería, vestuario, maquillaje y producción, podemos decir que fue una ocasión memorable. Lo primero que me llamó la atención de uno de los merolicos fue su grueso lápiz labial y su sombrero de tres picos. Lo segundo, su gran capacidad para el trabajo actoral y lo tercero, aquel muñequito que manipulaba y era igualito a él. Y no fue el único manipulador y el único titiritito, por lo menos había tres.

Cuando apareció el señor Patiño, pasó toda su aparición viéndolo. Medía por lo menos dos metros y estrujaba con sus grandes movimientos, sin embargo, hasta ahora no recuerdo qué es lo que tenía en mente o en la mano.

Finalmente pregonar que sólo uno encuentra la famosa "risa extraviada" sería mentira, decir que la encuentran todos también, que la encuentran sólo los niños y los grandes no, sería muy peligroso; así, decir que por lo menos aquí la risa siguió extraviada es lo justo.

La risa extraviada. Autor y director: Carlos Corona. Asistente de dirección: Georgina Escobedo. Música original: Mariano Cossa. Diseño de títeres: Haydeé Boetto. Coreografía: Juan Carlos Vives. Producción: Grupo Bochinche. Con Juan Carlos Medellín, Micaela Gramajo y Ricardo Zárraga. Teatro La Gruta del Centro Cultural Helénico. Sábados y domingos, 13:00 hrs.

ASI PASAN... Cien años de teatro en México

Luis Mario Moncada

Continuamos con el recuento de efemérides y nos encontramos algunos aniversarios importantes, entre ellos los 70 años de la presentación del Teatro Orientación y el 40 aniversario del Centro Universitario de Teatro. Pero vayamos por partes:

HOY HACE 100 AÑOS

1902/05/08 El salón de sesiones de la Cámara de Diputados sirve de sede para el acto inaugural de la Sociedad de Autores Líricos y Dramáticos, que en sus estatutos ha sido rebautizada como Ateneo Mexicano Literario y Artístico. La declaración de instalación corre a cargo del presidente Porfirio Díaz.

HOY HACE 70 AÑOS

1932/06/28 Celestino Gorostiza funda el grupo Teatro de Orientación, una de las primeras agrupaciones de teatro experimental que goza de un subsidio estatal, en este caso de la SEP, e inicia su primera temporada en el local del mismo nombre. Durante los más de cinco meses que se prolongan las presentaciones, se estrenan *Antígona*, de Sófocles (en versión de Cocteau), *Dónde está la cruz*, de Eugene O'Neill, *Una familia*, de Julian Gorkin, *Intimidación*, de Pellerin, y *Knock o el triunfo de la medicina*, de Jules Romains, entre otras obras. Forman parte del elenco los actores Carlos López Moctezuma, Carlos Riquelme e Isabela Corona.

HOY HACE 60 AÑOS

1942/05/28 Como una reacción contra el gobierno alemán por el hundimiento del buque petrolero *Potrero del llano*, el congreso mexicano acuerda declarar la guerra a las naciones del Eje: Alemania, Japón e Italia, y unirse a los países aliados en esta guerra que se ha extendido a casi todos los continentes. Con ese motivo, se realiza un mitin de apoyo en el Zócalo capitalino, donde se presenta la obra *México en pie*, de Rafael Villegas y Seki Sano. El espectáculo, que hace alusión a la agresión alemana contra nuestro país, incluye poesía de Efraín Huerta, escenografía realizada por el taller de Gráfica Popular y la interpretación del Teatro de las Artes.

HOY HACE 50 AÑOS

1952/05/09 Estreno de *El color de nuestra piel*, de Celestino Gorostiza, a cargo de la Compañía Titular de la Unión Nacional de Autores. Esta pieza ganará poco después el Premio Juan Ruiz de Alarcón que otorga la Asociación de Críticos de Teatro a la mejor obra de 1952.

HOY HACE 40 AÑOS

1962/05/09 Inauguración del nuevo teatro Hidalgo, propiedad del IMSS, que presenta *La Orestíada* de Esquilo, bajo la dirección de Ignacio Retes, con la actuación de Isabela Corona, María Idalia, Emilia Carranza y Jorge Lavat, entre otros.

1962/06/18 Héctor Azar funda el Centro Universitario de Teatro (CUT) de la UNAM, ubicado en Sullivan n° 43, con el objetivo de ofrecer cursos de capacitación en teatro a maestros de nivel medio superior. Precisamente el primer curso lleva por título *Psicología de personajes, autores y obras*, y es impartido a través de conferencias por José Luis González, Ramón Parrés, Santiago Ramírez, Max Aub, Margit Frenk, José Luis Ibáñez y Sergio Fernández.

HOY HACE 30 AÑOS

1972/05/06 Se presenta en el Teatro del Bosque una versión musical de *Contigo, pan y cebolla*, de Manuel Eduardo de Gorostiza, adaptación de Luis Reyes de la Maza, interpretada por los Hermanos Zavala, con actuación especial de Sara García.

HOY HACE 20 AÑOS

1982/05 A partir de este mes circula *Escénica, Revista de Teatro* de la UNAM que, bajo la dirección de Josefina Brun, pretende llenar el hueco dejado con la desaparición de la revista *La Cabra*. Entre sus colaboradores cabe mencionar a Alejandra Zea, Ludwig Margules, Verónica Volkow y al propio director de Actividades Teatrales de la Universidad: Luis de Tavira.

1982/05/13 El Seminario de Investigaciones Etno-dramáticas de la UNAM inicia sus actividades escénicas con la presentación en el Espacio Escultórico, del evento *Tloque Nahuaque (El dios dual)*, proyecto de Oscar Zorrilla, Gabriel Weisz y Nicolás Nuñez, con música de Federico Alvarez del Toro y Betsy Pecanins.

HOY HACE 10 AÑOS

1992/05/02 En el teatro Santa Catarina de la UNAM se estrena *Bajo tierra*, escrita y dirigida por David Olguín, con las actuaciones de Lucero Trejo, Diego Jáuregui, Moisés Manzano y José Carlos Rodríguez. La música es creación de Leopoldo Novoa.

Carta abierta a la comunidad teatral

(Con sentido de denuncia)

Tere Rábago



Desde el rincón más oscuro y solitario de mi casa interna, me atrevo a levantar la voz ante la Comunidad Teatral, jugándome una sola carta: la de mi DENUNCIA.

Soy actriz de Teatro y renuncio a seguir ejerciendo mi profesión en este País en las condiciones actuales.

Hace tiempo ya que camino entre tinieblas, chocando con cuerpos extraños, escuchando palabras huecas, tengo miedo y no puedo dejar de llorar. Yo no he hecho en veinticinco años de “carrera”, más allá de diez obras de Teatro; ignoro entonces qué pueda significar para ustedes esta incontinente necesidad de comunicarles las razones de mi denuncia. Una denuncia puede ser un formulismo con el fin de esperar una respuesta o puede ser una manera de entregarle a ese lugar donde se ha hecho la vida lo último que se tiene, el último reconocimiento por todo lo que te ha dado sin esperar, desde luego, ya nada a cambio. Necesito denunciar, pero quisiera antes prevenirlos por esta corazonada que casi revienta mi pecho, yo siento que algo terrible está pasando. Tendríamos que reconsiderar muchas cosas. El Teatro ayuda a agudizar los sentidos; aparentemente estamos en un tiempo de “oportunidades”, y nosotros insistimos en creerlo, o por lo menos actuamos como si lo creyéramos aunque a la “hora del café” reneguemos un poco. Algo me dice que la verdad está en otra parte, lejos de ustedes, y quiero tomar distancia a pesar de todo lo que pueda amarlos, en tanto seres que de una u otra forma danzan alrededor del Teatro. ¡EL TEATRO! Cuántas cosas significa decir esta palabra, y qué poco valor va teniendo en estos tiempos, incluso entre quienes se consideran miembros activos de la Comunidad Teatral.

Estoy asustada. Sé que viene lo peor. ¿Qué más que la designificación del valor de La

Palabra? ¿Qué más que la designificación de la vida del Hombre? ¿Qué cosa más terrible le puede pasar al Teatro? Las consecuencias son claras. No vale la pena, desde mi profunda intuición, continuar insistiendo en “hacer obras” para justificar nuestra membresía.

Cuando camino por las calles de esta ciudad pienso que tendría que sentirme tranquila porque existe un buen número de foros, casi todos ocupados, mucha gente de la Comunidad produce teatro. Y cuando me acerco a escucharlos me impresionan la cantidad de proyectos que animan el imaginario. Me aturde su incontinente necesidad por estar ocupados tal vez para aturdirse también. Perdón, no creo, perdón, difícilmente puedo creer en tantos y en tan poco tiempo, les suscito “inspiración divina de la creación”. Más bien parece una epidemia de “proyectitis” producida por gente improvisada que sólo busca la oportunidad de “tregar”, como han aprendido que se puede tregar para alcanzar poder y fama. Pero no todo lo que brilla... Pero nuevamente, no es mi intención molestarlos pero sí es mi intención decir lo que pienso. El que esté lejos de estas condiciones puede adelantar y suerte!

Reconozco que estoy ofuscada, ¡dejadme luego! Decidir por una denuncia es una suerte de suicidio; me estoy muriendo de alguna manera y no tengo tiempo para detenerme por no herir susceptibilidades. Hace cosas que me embargan oleadas de ira. Yo tengo que ver con lo que hacen los demás colegas teatreros, tengo que ver porque formo parte y no quiero ser más cómplice silenciosa de lo que para mí está mal. Se han invertido los valores. “Hacer teatro” es “hacer algo”, o quien tendrá su propia interpretación, y es absolutamente posible que en medio de este mar enrarecido se sostengan islas donde

procesos de trabajo alcancen toques de Poesía, no puedo dudarlo.

Mas, la evidencia de tanta revoltura sólo me deja ver “solicitantes”, yo también he solicitado; no se es menos “puro” por el hecho de requerir apoyos para los proyectos a la instituciones, la Comunidad en su conjunto se ha beneficiado de las instituciones. En el mejor de los casos, podría pensar que todo artista depende de su “Mecenas” pero es muy poco amable constatar a la hora de los resultados, que para esta comunidad en la mayoría de los casos sea más importante adquirir el “apoyo” que alcanzar el Arte. Creo que no hay nada que se pueda cambiar “desde adentro”, y en la Comunidad Teatral igual que en otros organismos de la Sociedad, muchos integrantes ya encontraron la manera de vivir cómodos en la incomodidad, porque tendría que resultar muy incómodo andar en medio de un “Cambio” que no ha cambiado nada. No entiendo donde quedó nuestra sangre de teatreros. Todos somos responsables.

Yo denuncio para provocar algo en mí. Quiero despertar de este “sueño de justos”. No puedo más seguir encontrándome con conocidos teatreros en los “Estrenos”, dibujando una sonrisa acartonada, mirándonos esquivamente porque sabemos en el fondo que algo no está bien, no puedo más seguir encontrándome protocolariamente con funcionarios de la cultura, personas conocidas que insisten en jugar el juego del Poder de “decidir”, y nuevamente aclaro, puede haber muy buenas intenciones... pero, ¿decidir qué? ¿Proyectos sin Proyecto de ORIGEN, tratando de mantener sólo un orden de cosas? También aquí habría que hablar de las “islas” que hacen la excepción, pero no basta. En tanto la Comunidad, a-vocada a las manifestaciones artísticas, tendría que parar un momento al menos, de-jar de realizar proyectos, festivales, diplomados y -como lo que somos-, acompañados de los funcionarios que también son actores, directores de escena y dramaturgos, tomar a las cantinas por asalto y hablar con libertad, sin imposturas. El problema tiene que ver con una CONGRUENCIA COLECTIVA, como el Teatro, que nos habla de un HECHO COLECTIVO. Quien hace Teatro necesariamente piensa en el Hombre, ¿en qué estamos pensando? Perdón, a mí me faltan tantas respuestas. Me encantaría que nos fuéramos todos caminando hacia otros horizontes en medio de esta estación de Invierno por la que está pasando el Teatro.

En cuanto a mí, me siento absolutamente obligada a encontrar al menos UNA respuesta. Mientras tanto, no regreso.

Todos sabemos lo que es el Teatro... o tendríamos que saberlo. ¡Sí!, es un proceso

místico, es un Ritual, es un Oficio Sagrado, ¡sí!, y no tengo ya nada que perder por decirlo. Esto se acabó, y me parece que es tarde para prevenirlo; la tradición, la profesión se ha perdido, y en medio de esta debacle, un suceso mayor me conmueve, la actriz de Teatro y el actor de Teatro van desapareciendo también. Ojalá que aquellos que se están preparando alcancen a llegar a tiempo, van desapareciendo y no sé que hacer... irme también. Me reconozco en esa especie en extinción, en esa minoría que no encuentra un Escenario donde poner el corazón. Tengo una idea muy clara a lo que me refiero cuando digo, “actriz de Teatro” y “actor de Teatro”. Me refiero a ese ser que no alimenta el deseo de poder, mucho menos del poder público, estoy hablando de ese ser que siempre tiene un poco de hambre, ese ser que en un año no se compra más de un par de zapatos, ese ser que no necesita perfumes o joyas o un carro último modelo, ese ser que siempre anda algo trastornado y nunca sabe muy bien como organizar su vida, ese ser que habla de teatro aunque sea un ratito, cada día, como el devoto que no olvida sus oraciones, ese ser que batalla para construir su personaje y anhela transmutar las esencias de su vida para poder vivir en el “otro”. Sé de lo que estoy hablando y lo que vale todo esto, y abrazo en este doloroso tránsito, con todo mi corazón, a esta minoría de seres que se haya sentido convocada.

Todo esto podría parecer un “ideal” mío de sublimar la profesión, no estoy sublimando nada, me disculpo por la arrogancia pero me acabo de describir. Yo soy así. Como actriz, así vivo y así me sostengo, con mis limitaciones a cambio de hacer Teatro, y no creo ser el único caso en este país. Sin embargo, tengo que reconocerlo, no todos los actores están dispuestos al sacrificio. Me provoca un malestar muy especial verlos caminar (de lejos porque no me acerco) por los pasillos de la “fama”. Pueden ser, como dice un amigo mío, opacos, ególatras. Tengo que reconocer que el actor, cuando busca el camino fácil, puede ser engañoso y poco honesto con su persona y su trabajo, como también me lo hizo ver ese amigo.

Mas, es mi último bastión, ¿cómo no defender su condición? Tal vez he perdido la fe. No pretendo hablar por los demás. Denunciar me ayuda a expresarme desde mi conciencia Teatral y cada quien tendrá que caminar desde su individual conciencia, pero los actores también son humanos con necesidades concretas, y sabemos que la actriz y el actor de Teatro, por regla establecida no cobra por los ensayos, cuando de estos procesos depende la creación de su Obra. Sabemos que trabajar en el Teatro, no “cotiza” porque un actor “vale” en la medida de las

telenovelas en las que haya participado. Sabemos que existen topes salariales para la nómina de actores aunque haya quien pueda rebasarlos. Sabemos que el uso de los foros ha aumentado, no sé si en un afán de “ciudadanizar la cultura” en detrimento de los procesos del actor. No es posible madurar escénicamente con la democrática oferta de una función a la semana. Me da la impresión de que los Teatros se han convertido en hoteles de paso. ¿A qué políticas culturales corresponderá esto? ¿Para qué dar nombres? Ellos, los funcionarios, han elegido su papel y sólo ellos sabrán con quién es su compromiso. Lo que sí sé, es que de lo que nosotros hagamos como artistas depende su trabajo.

¡Ah, qué impotencia! ¡Se va quedando tanto en el tintero!

Hablar -por ejemplo- de los directores de escena, otro eslabón importantísimo de la cadena, lo que significan para la actriz y el actor, (de Teatro naturalmente) -para mí siempre fue muy difícil vivirlo como una autoridad dictatorial- podría decir que pocos acompañan los procesos del actor, mas ojalá este fuera el problema. A fin de cuentas estaríamos entrando en materia, planteando lo que es realmente apasionante: un buen director de escena se soporta a pesar de sus gritos, a un espléndido director se le perdona “casi” todo. Pero ante la mediocridad no hay nada que hacer.

Pienso que siempre ha faltado una conversación íntima y colectiva entre directores y actores, directoras y actrices. Y todas y todos revueltos, hablaríamos entonces de cómo recuperar el trabajo de grupo, que es finalmente el único en que creo. No sé, habría que armar Compañías, o al menos pequeños elencos de base para que fuera posible crecer juntos en una línea estética, artística ¿en un sentido teatral!, que también se ha perdido.

Se acabó.

Sigan tranquilos, sigan soñando que sueñan lo que son, (por aquello del sueño de los justos) el sueño tal vez les ayude a olvidar... si eso quieren... Olvidar todo esto que queda asentado. DENUNCIO con la sola esperanza de que por ahí, adelante de mí, hayan avanzado ya algunos futuros actores y actrices de Teatro y que al vuelo de su furtiva carrera se hayan robado el FUEGO DE LA CREACIÓN.



Los endeables

Michel Marc Bouchard

en México

Entrevista realizada por Boris Schoemann en Montreal, el 6 de diciembre de 2001.

Boris Shoemann-Es poco común que un autor tan exitoso como tú viaje a otros países para ver las puestas en escena de sus obras ¿a qué se debe?

Michel Marc Bouchard-Para mí siempre es un gusto viajar a otros países para ver mis obras montadas. Tuve la oportunidad de hacer el viaje a México en 1998 para ver *Las musas huérfanas* y regresé en el 2001 para presenciar *Los endeables* y *El camino de los pasos peligrosos*. Creo que aprendo más sobre los otros que sobre mí mismo en esos viajes cuando veo las producciones de mis obras en el extranjero. Es una buena manera de acercarse a la cultura de cada país. A través de la interpretación que se le da a la obra, de la reacción del público, de la manera de concebir la escenografía, el vestuario, la música y sobre todo de la manera de actuar. Sobre el escenario mexicano todos los actores se mueven; en Québec, las cosas son mucho más estáticas, eso es una gran lección para mí. En mi país siempre se les dice a los actores que no se muevan sobre los parlamentos de los demás, para no robar foco. En México, al contrario, lo hacen de la manera más natural y eso funciona, además quiero decir que mis obras fueron montadas en México por dos excelentes directores.

Descubro también por qué mis obras funcionan en otros países: en el caso de México, el punto de anclaje, lo que hace que funcionen, es la religión, eso es lo que más me fascina de lo que vi, ya que provengo yo mismo de una tradición católica, me sirvo de la religión en su sentido simbólico y carnal, no en el sentido espiritual: mi obra no conlleva un mensaje. Creo que en México es en donde más se ha entendido ese lado

espiritual, en la puesta de Mauricio Jiménez de *Las musas huérfanas*, cuando regresa Isabel casi desnuda con su corona de espinas, o en la de Boris de *Los endeables* con la aparición de la joven esclava siria convertida en Jesús sonriendo al obispo.

Lo que me ha fascinado de México es el carácter erótico-espiritual de esos santos semi desnudos bañados en lágrimas y sangre.

B. S.-¿Cómo logras juzgar las traducciones de tus obras a un idioma que no conoces?

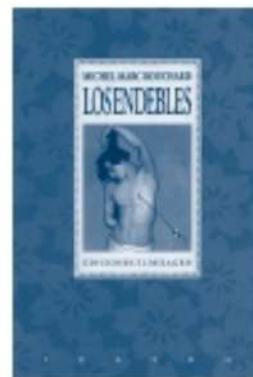
M.M.B.-Si yo me reconozco en las obras, es que la traducción es buena, la calidad de una traducción no se aprecia tanto por el sentido mismo de las palabras, por su exactitud, sino más bien por su ritmo, por su soplo. Otra cosa muy determinante es el humor, lograr traducir el gag, el humor de un texto. Es un parámetro muy preciso para saber si la versión en otro idioma funciona o no, si yo me río de mis propios chistes, aunque no entienda las palabras específicas. Otro criterio fundamental es la dirección y el casting, cómo el director logra encontrar la falla, la herida específica de cada personaje. He visto en México una de las más bellas puestas en escena de *El camino de los pasos peligrosos* y en Constantino Morán un *Ambrosio* excepcional. Recuerdo también, la gran actuación de Emma Dib como Isabel en *Las musas huérfanas*.

En nuestros teatros en Québec, contamos con costosas producciones, conceptos de escenografía, etc, que a veces se anteponen al texto. Resulta muy satisfactorio y refrescante ver producciones menos dotadas a nivel económico, eso permite realmente apreciar la relación texto-actuación-público, con

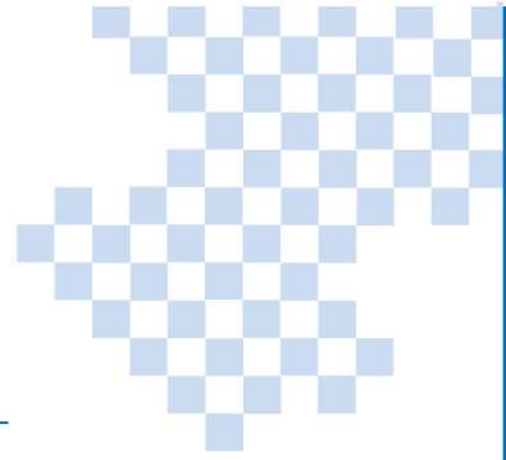
producciones sencillas, sin efectos de iluminación que subrayen todo y sin vestuarios que apantallen, es rico regresar al sentido fundamental del teatro.

Otra cosa que me ha sorprendido es que la dimensión melodramática de mi trabajo ha encontrado un gran eco con el público mexicano. No sé por qué los teatristas mexicanos se interesan tanto en mi trabajo. De cualquier forma lo aprecio mucho ya que me gusta cómo se escuchan mis obras en este bello idioma español, me recuerda el gusto que tuve al escucharlas en italiano. Siento un entusiasmo hacia mi teatro en México, que es muy halagador. En Norteamérica el éxito con el público es visto como algo sospechoso, no puedo hablar mucho al respecto ya que no conozco lo suficiente la cultura mexicana. Tal vez se trate de una voluntad de liberación que sentí muy vigente.

En el caso de *Los endeables* que es una obra extremadamente norteamericana (no funciona en Europa, a diferencia de las otras), me gustó ver la mezcla heterogénea del público que asistió a la función en la cual estuve, ya que se trata de una obra contra la exclusión.



Miscelánea



SEMINARIO ACTORES

El Rayo Misterioso organiza seminario que se llevará a cabo en la ciudad de Rosario, Argentina, del 7 al 21 de Julio de 2002. Tiene como principal objetivo permitir el acceso a espacios y terrenos poco transitados en el campo de la pedagogía teatral. 15 días de trabajo teórico y práctico y de entrenamiento psicofísico que concluirán con la presentación de una muestra abierta al público. El programa incluye además la proyección de películas, conferencias y seminarios de invitados especiales. Información completa en www.elrayomisterioso.org.ar/pedagogia

UNA FORMA DE ABORDAR EL DISEÑO DEL ESPACIO ESCÉNICO

En este curso se pretende proporcionar una metodología de diseño de los espacios escénicos en relación con las funciones, los significados simbólicos y los materiales utilizados. Una manera particular de crear imágenes simbólicas basadas en el texto, las funciones, la idea del director sobre los contenidos y la puesta en escena y el uso de los materiales según los presupuestos.

Solicita más información a: cdipasquo@interlink.com.ar

ONÍRICO-CONCRETO-DIGITAL

Exposición de Arcángel Constani que se presenta en la Galería Central del CNA. La entrada es libre y estará de martes a domingo hasta el 2 de junio.

La revista PASO DE GATO lamenta profundamente el fallecimiento del dramaturgo e ingeniero químico por el Instituto Politécnico Nacional Gerardo Velásquez (Cárdenas, S.L.P. 1949 – México, D.F. 2002) acaecido el 5 de marzo de año en curso. Nuestras más sentidas condolencias a sus familiares y amigos.

TALLERES INTERNACIONALES:

Introducción a la dramaturgia (Argentina). Impartido por Marita Foix. El trabajo secreto del actor (Chile). Impartido por Verónica Oddó del 8 al 19 de julio. Técnicas corporales para interpretación (Chile). Impartido por Verónica Oddó del 5 al 16 de agosto. Informes e inscripción: CELCIT. Bolívar 825, Buenos Aires, Argentina. Teléfonos: (5411) 4361-8358 y 4362-2347. e-mail: correo@celcit.org.ar

3ER. CONCURSO NACIONAL DE DRAMATURGIA TEATRO NUEVO

Tema libre, obras no representadas o publicadas, extensión de 30 a de 70 cuartillas, letra arial 12 a doble espacio. Premios: 1er. Lugar \$60 000 y publicación, 2o. y 3er lugar publicación. Fecha límite de entrega 24 de mayo. Instituto de Cultura de la Ciudad de México. Ave. de la Paz no. 26, 3er. Piso Col Chimalistac, Del. Álvaro Obregón C.P 01070 Tel. 56 62 78 09.

TALLER DE DRAMATURGIA.

Imparte: Maria Elena Aura. Miércoles de 10:00 a 12:00 hrs. (15 sesiones de 2 hrs, c/u) Inicio: 21 de agosto. Cierre: 4 de Diciembre. Grupos mínimos de diez alumnos.

Informes: Escuela de Escritores de SO-GEM. Eleuterio Méndez 11 esq, Héroes del 47, Col. Churubusco Coyoacán. Tels: 5688 2429 / 2314 / 2316 / 2028.

5o. ENCUENTRO INTERNACIONAL DE TEATRO DEL CUERPO.

Cuatro diferentes opciones de talleres internacionales dirigidos a actores, bailarines, coreógrafos, pedagogos y directores que se llevarán a cabo del 26 de agosto al 13 de septiembre en Querétaro.

1. Entrenamiento de mente y cuerpo, Quebec.
2. Teatro Visual, Rusia.
3. Voz y Objetos Sonoros, Francia.
4. Introducción Al Trabajo De Máscara, Chile-México.

Los costos van desde \$1 500 hasta \$1 600 sin hotel y desde \$3 500 hasta \$4 000 con hotel (precio por taller). Fechas de inscripción del 3 al 14 de junio. Para mayor información comunicarse a:

Teatro Línea de Sombra: 58491000, correo electrónico dionisos@prodigy.net.mx
Diplomado de Teatro del Cuerpo: 5033 6129
Coordinación Nacional de Teatro: 5280 5598

CURSO DE ACTUACIÓN

Impartido por Riccardo Dalmacci. Curso teórico-práctico intensivo que te permitirá contactarte y empezar a trabajar pro-fesionalmente. Duración dos semanas, cupo limitado a 10 aspirantes. Fecha de inicio: junio 3 del 2002. Costo: \$ 7,500.00. Lugar: Insurgentes Sur No.400 4to piso, Col. Roma Sur. Teléfono: 52 64 07 31

dirección electrónica: contact@multi-mediamexico.com.mx.

PREMIO OBRA DE TEATRO

Deberán enviar una obra de teatro inédita, escrita en español y que no haya sido representada. Tema libre, duración mínima 50 minutos de representación.

Premio: \$75, 000. Envíen sus trabajos a: Instituto de Baja California, Ave. Álvaro Obregón núm. 1209, C.P. 21100, Mexicali, Baja California. Fecha límite 19 de julio de 2002.

PREMIO DE TESTIMONIO CHIHUAHUA

Envíen un libro inédito de testimonio, escrito en español, de 60 a 80 cuartillas al Instituto Chihuahuense de Cultura, Teatro de los Héroes, Ave. División del Norte núm. 2301, Col. Altavista, C.P. 31170, Chihuahua, Chihuahua, a más tardar el 19 de julio. El premio es de \$ 40 000.

PREMIO DE CUENTO INFANTIL JUAN DE LA CABADA

Deberán enviar un texto o una serie de textos inéditos, escritos en español, con tema libre y con una extensión mínima de 25 cuartillas y máxima de 120 al Instituto de Cultura de Campeche, Calle 12 núm. 173, C.P. 24000, Campeche, Campeche. Se deberá indicar la edad de los lectores a quienes está dirigido (entre nueve y doce años). Enviar, a más tardar, el 19 de julio de 2002. Premio: \$70 000.

SEGUNDA EMISIÓN DE LA CONVOCATORIA NACIONAL EDUCACIÓN POR EL ARTE

Dirigida a maestros y estudiantes de escuelas de educación artística públicas y

privadas, casas de cultura, investigadores, artistas y grupos artísticos, docentes del Sistema Educativo Nacional, entre otros.

Con el fin de ayudar a la formulación, integración y presentación de propuestas, el Canal 23 transmitirá el taller Elaboración de proyectos Educación por el arte, que otorgará hasta un máximo de 50 mil pesos a los proyectos que fortalezcan la educación artística en las escuelas, alienten la especialización y perfeccionamiento de artistas y grupos, y que contribuyan a la formación y desarrollo de públicos para las artes. El cierre de recepción de proyectos es el 5 de julio a las 13:00 horas. Para obtener mayor información o bajar la solicitud de participación, consulten la página electrónica www.conaculta.gob.mx

¿MÁS PASOS DE GATO?

Sí, a las 10:30 por Canal 22 un sábado al mes (consulten cartelera para saber cuál) se transmite Paso de Gato (puro teatro), un programa creativo de difusión e investigación que muestra cómo es la vida de los creadores fuera del teatro. Cada programa aborda una obra diferente, mostrándonos todo lo que se encuentra en torno a ella. Dura sólo 30 minutos; la investigación corre a cargo de Pilar Sánchez Navarro y la realización es de Isabel Tardán.

Felicitemos al TATUAS de Sinaloa por sus 20 años de vida. Fundado por Oscar Liera en septiembre de 1982, con los miembros del recién creado taller que eran los mejores integrantes de los grupos activos en esos tiempos en la localidad -Teatro Universitario Sinaloense (fundado en 1958 por Socorro Astol principal inspiradora de la vocación de Liera) el «Grupo Apolo», el «José Revueltas» y «el Bufón», entre otros-, como parte de los programas de formación artística y cultural de la universidad sinaloense.

La llegada de Liera a Culiacán dio lugar a la profesionalización del teatro en el estado -donde no había vida académica alguna en este campo- y a un movimiento de largo alcance, que a través del impulso a las Muestras Regionales motivó el estrecho acercamiento que se mantiene a la fecha entre creadores de Sinaloa, Baja California, Sonora, Chihuahua.

Tatuas es uno de los ocho grupos teatrales que mantienen en operación alguno de los foros del IMSS que desde 1997, por medio del programa Teatros para la Comunidad Teatral

El actual director del TATUAS, Rodolfo Arriaga en un documento que se puede leer en la exposición montada en la Casa de la Cultura de la UAS para conmemorar las dos décadas del grupo, divide la historia de esta organización en tres etapas: la primera, de 82 a 90, que abarca su fundación, el estímulo de un teatro regional, hasta la desaparición de Liera; la segunda, de 90 a 96 que implica un reacomodo; y la última, a partir de 1997, en que han participado en el programa de comodatos del IMSS (Conaculta- Seguro Social) y en el Programa de Teatro Escolar (INBA).

TATUAS ha sido más allá de un taller de teatro, un movimiento impulsor del desarrollo del arte escénico mexicano. En torno a este grupo ha florecido en el noroeste de la República la práctica del teatro como una forma de vida, un camino de conocimiento, una continua búsqueda de riqueza estética, el ejercicio de una provocadora comunicación con la comunidad. Larga vida para TATUAS.

PHILIPPE AMAND, director de escena, escenógrafo e iluminador. Es uno de los escenógrafos mexicanos más prolíficos. Como director de escena ha montado *Los niños prohibidos*, *El ajedrecista*, *Perder la cabeza* y *Las ventajitas de la Epiqueya*.

REYNA BARRERA, novelista, poeta y crítica teatral. Colabora para el periódico *Unomásuno*. Es autora del libro *Salvador Novo, navaja de la inteligencia*, publicado por Plaza y Valdez Editores.

ALFONSO CÁRCAMO, actor, escritor y director de escena, aunque de todo esto apenas llegue a penas de lo mismo. En 1999 dirige su opera prima, "El Hombre" de Juan Rulfo y, en el 2001, termina de escribir "La noche que raptaron a Epifanía".

PILAR CERECEDO, actriz egresada de la Escuela Nacional de Arte Teatral del INBA, productora y traductora.

EDGAR CHÍAS, dramaturgo y actor egresado de la Facultad de Filosofía y Letras. Algunas de sus obras que han sido llevadas a escena son *Último round*, *Circo para bobos* y *Telefonemas del otro lado*. Es becario del FONCA por Jóvenes Creadores.

MARCO ANTONIO DE LA PARRA, dramaturgo chileno, autor de *La secreta obscenidad de cada día* y *Madrid-Sarajevo*. Nos deleita en esta ocasión en la sección Abreboca.

CITLALLI DELGADO GALINDEZ, directora de escena fundadora del Centro Cultural Carrizo (primer centro independiente del Estado de Guerrero). Alumna de Ludwik Margules y Martín Acosta. Ganadora del apoyo PACMYC 1997 y 1999.

RAUL DIAZ, actor, investigador, promotor y crítico teatral (especializado en teatro lírico), socio fundador de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral (AMIT) y la Asociación Internacional de Críticos de Teatro (AICT), ambas afiliadas a la UNESCO .

BLANCA FORZAN, estudió la carrera de arquitectura y escenografía e iluminación, con Alejandro Luna. Ha ejercido la profesión de productora ejecutiva en el grupo Teatro de Arena, con Martín Acosta y ahora es Coordinadora Técnica del Centro Cultural Helénico.

FELIPE GALVÁN, dramaturgo de la llamada Nueva Dramaturgia Mexicana, nacido en el DF ha pasado por residencias en el Estado de Guerrero y en Puebla. Ha escrito más de 40 textos teatrales. Es investigador y editor.

Miembro honorario del Sistema Nacional de Creadores de Arte.

LOURDES GÓMEZ, estudió comunicación en la UNAM. Desde 1984 se ha desempeñado como Directora de Prensa en algunos festivales como el Cervantino, Muestras de Teatro del INBA, entre otros. Actualmente ejerce dicho cargo en CIE. Locutora y conductora de radio. Publica en la revista *Tiempo Libre*.

JESÚS GONZALEZ DÁVILA, dramaturgo mexicano (1940-2000) autor de importantes obras reflejantes de los mundos sórdidos de la realidad social mexicana como *De la calle*, *Muchacha del alma*, *Ámsterdam Boulevard*, *Tiempos furiosos*, entre muchas otras. En este número le rendimos homenaje y publicamos una obra hasta ahora inédita, *Fiesta de invierno*.

JUAN HERNÁNDEZ, periodista, reportero de la fuente de teatro del periódico *Unomásuno*.

MARICRUZ JIMENEZ, periodista y crítica de teatro y danza del periódico *Crónica*. Actualmente trabaja en la Coordinación Nacional de Danza del INBA.

MAURICIO JIMENEZ, director de escena entre cuyos trabajos más destacados, se encuentran *Lo que cala son los filos*, *Volpone o el zorro*, *Las musas huérfanas*. Actualmente da clase de actuación en la Escuela Nacional de Arte Teatral del INBA.

JORGE KURI DE LA MORA, dramaturgo, guionista y compositor, egresado de la Escuela de Escritores de SOGEM. Ha colaborado en el suplemento cultural Sábado del periódico *Unomásuno* y en la Revista *Documenta-CITRU*. En 2000 la Compañía Nacional de Teatro le estrenó *De Monstruos y Prodigios. La historia de los Castrati*.

MARIANA JANO, egresada de la EPART y la SOGEM es periodista y crítica teatral. Ha colaborado en diversos periódicos y revistas y durante los últimos años dirigió la sección cultural del periódico del SNTE.

ELDA MACEDA, es reportera de la fuente cultural desde hace 24 años en la ciudad de México. Desde hace 16 años labora en la sección cultural del periódico *El Universal*.

ALEGRÍA MARTÍNEZ, dramaturga, periodista y crítica teatral. Durante muchos años tuvo a su cargo la sección cultural del periódico *Unomásuno*.

ENRIQUE MIJARES, director, pedagogo, investigador y dramaturgo duranguense con una larguísima trayectoria. Ha ganado, entre otros reconocimientos, el codiciado premio Tirso de Molina de España.

LUIS MARIO MONCADA, dramaturgo, actor, investigador teatral y director del Centro Cultural Helénico. Autor de más de 20 obras de teatro que han sido llevadas a escena. Es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte.

ANA FRANCIS MOR, actriz, directora y productora. Formada en el Foro Teatro Contemporáneo -escuela de Ludwik Margules- y en el Cabare-Tito, -cabaret de Tito Vasconcelos. Como consecuencia lógica ha cabareteado muchas obras de teatro.

CARLOS NÓHPAL, poeta, narrador y dramaturgo que se define a sí mismo como un *escribidor* al que no le sirven las palabras. Director de *Anónimo Drama Ediciones*. Es becario del FONCA por jóvenes creadores.

ANGEL IVAN OLIVARES, dramaturgo, director y, a veces, productor y diseñador. Escribió sus primeras letras dramáticas para *De la A a la Z por un poeta*, y luego *Alicia en el país de las alcantarillas* y *Fausto, un cuento del demonio*. Traduce teatro del alemán al español. Experimenta en la dramaturgia para teatro de objetos.

HÉCTOR ORTEGA, director, autor, actor de cine, teatro y T.V. Ha ganado diversos premios en todas estas actividades. Con *La muerte accidental de un anarquista* recorrió Centro y Sudamérica. Mejor actor en 2000 por la obra *Moliere*. Ahora protagonista de la obra *1822* de Flavio González Mello.

RUBÉN ORTIZ, director de escena, ha dirigido, entre otras, *La lucha con el Ángel*, de Jorge Ibarguengoitia, *Ellas Solas*, de Lanford Wilson, *Ondina*, de Claudia Mader y, actualmente, *Conato de Amor* de Gerardo Mancebo. Ha escrito comentarios sobre teatro en las revistas *Viceversa* y *Cambio*.

ARMANDO PARTIDA, académico, traductor, investigador y crítico teatral. Cofundador de revistas especializadas en teatro como *La Cabra* (Segunda Época), *Artes Escénicas* y *Gala Teatral*. Es autor, entre otros libros, de *Teatro adentro al descubierto*, publicado por CNCA en su Colección Periodismo Cultural.

TERE RÁBAGO, actriz y pedagoga. Ha participado en montajes memorables como *Alicia* y *El otro exilio*, ambas bajo la dirección

de José Acosta. Fue maestra durante muchos años de Casa del Teatro.

PILAR SÁNCHEZ NAVARRO, licenciada en comunicación, investigadora y traductora de teatro.

DANIEL SERRANO, dramaturgo, actor y director. Actualmente dirige el Taller de Teatro de la Universidad Autónoma de Baja California, en Tijuana. Es maestro del Centro de Artes Escénicas del Noroeste (CAEN). Entre sus obras están *El último recurso* y *La conquista del Gordo* esta última recién publicada por el CAEN.

BORIS SCHOEMANN, director del Teatro La Capilla y de la Cía. Los Endebles. Ha dirigido entre otras obras *El camino de los pasos peligrosos*, *Los endeables* de Michel Marc Bouchard y es traductor de teatro contemporáneo del francés al español y del español al francés.

ALFREDO VARGAS ORTEGA, cursó los talleres de Perfecciona-

en el NET. Egresado de la carrera de actuación del Foro de la Ribera. Fue Jefe de Taller de Construcción de Escenografía y miembro del equipo de producción de Ocesa Presenta. Actualmente escribe en la columna La Barraca, teatro y artes escénicas, de la revista semanal *Vértigo*; colabora para La Hoja del Espectador del INBA.

JOSÉ J. VÁSQUEZ, administrador de empresas, dramaturgo, narrador y guionista de T.V. Ha publicado 5 libros y artículos en diversas revistas, algunas de E.E.U.U. y Cuba. Fue docente del CUT. Egresado del Taller del Mtro. Argüelles y actualmente Coordinador General de Teatros de la SOGEM.

DENISSE ZÚÑIGA, licenciatura en Literatura Dramática y Teatro en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM con especialidad en dramaturgia. Egresada de la Escuela de Escritores de la SOGEM.



TEATRO LA CAPILLA Cía "los endeables"

Madrid 13, esq. Centenario, Coyoacán

PROGRAMACIÓN MAYO-JUNIO 2002

Los Lunes y Martes 20.00 hrs:

GATA de Marguerite Duras
con Nieves Rodríguez y Constantino Morán
dirección David Heras

Los Miércoles 20.00 hrs:

KAFKA, viva la vida de Humberto Robles
con Laura de Ita
dirección Rodrigo Vasquez

Los Jueves 20.00 hrs (a partir del 23 de Mayo):

MOLIERE POR ELLA MISMA de Françoise Thyrión
con Guadalupe Damían
dirección Boris Schoemann

Los Jueves 20.00 hrs (hasta el 16 de Mayo):

PAZWORD de Juan Ríos
con Eugenio Bartilotti, Yuriria del Valle, Gabriel Ronquillo
y Hctor Kotsifakis
dirección Juan Ríos

Los Viernes 20.00 hrs., Sábados 19.00 hrs. y Domingos 18.00 hrs.

(a partir del 17 de Mayo):

EL CANTO DEL DIME-DIME de Daniel Danis
con Yuriria del Valle, Juan Ríos, Mauricio Isaác
y Eugenio Bartilotti

Entrada general \$100,00 Descuento \$50,00 (todas las obras)

Tel 56591139 y 56596305 mail: losendeables@hotmail.com



Escenario festivo
Centro Cultural del Bosque

Reforma y Campo Marte, Chapultepec.

Disfráz de las fantasías
Centro Cultural Helénico

Av. Revolución 1500, San Ángel

Mascaradas de la vida
Centro Nacional de las Artes

Río Churubusco y Tlalpan

TEATRO

 **CONACULTA**

 la **CULTURA** en tus manos

PREMIO NACIONAL MANUEL HERRERA DE DRAMATURGIA 2002

El Gobierno del Estado de Querétaro, a través del Consejo Estatal para la Cultura y las Artes convoca al Premio Nacional "Manuel Herrera" de Dramaturgia 2002.

Premio único e indivisible: 50 mil pesos en efectivo y diploma.

Los concursantes deberán enviar una obra de teatro en español, inédita y que no haya sido representada.

El tema será libre y la duración efectiva de su puesta en escena no deberá ser menor a cincuenta minutos.

Los trabajos deberán enviarse al Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Querétaro (CONECULTA):

Andador Venustiano Carranza No. 4, Centro Histórico, Santiago de Querétaro, Qro. C.P. 76000.

La fecha límite para recepción de trabajos será el viernes 12 de julio del 2002 a las 20:00 hrs.

El CONECULTA se reserva el derecho de la publicación de la obra durante un año a partir del anuncio del resultado, y estudiará la posibilidad de su representación.

BASES GENERALES

1. Podrán participar todos los escritores residentes en la República Mexicana.

2. Los trabajos deberán presentarse por triplicado, escritos a máquina, a doble espacio, en papel tamaño carta por una sola cara, en letra de 12 ó 14 puntos y engargolados.

3. Los concursantes deberán participar con seudónimo, adjuntando a su trabajo un sobre cerrado con dicho seudónimo escrito en el exterior, que contendrá su nombre, domicilio y número telefónico.

4. En el caso de los trabajos enviados por correo, se aceptarán aquellos en que la fecha del matasello de la oficina postal de origen no exceda la del límite de la convocatoria, siempre y cuando llegue con un máximo de diez días después de esta fecha.

5. El jurado calificador estará integrado por reconocidos especialistas en la materia y su fallo será inapelable.

6. Una vez emitido el fallo del jurado, se procederá a abrir la plica del ganador y se le avisará de inmediato. Este resultado se divulgará a través de los medios de comunicación, a partir del lunes 30 de septiembre del 2002.

7. El participante que resulte ganador podrá asistir al acto de premiación, cubriendo las instituciones convocantes su traslado y su estancia en Querétaro.

8. No se devolverán ni los originales ni las copias de los trabajos recibidos, y serán destruidos con el objeto de proteger los derechos de autor de los mismos.

9. No podrán participar: a) obras que hayan sido premiadas en concursos anteriores; b) obras que estén participando en otros concursos; c) obras que estén en espera de un dictamen para su publicación o representación; d) obras que hayan ya sido puestas en escena; y e) obras que hayan sido ya editadas o publicadas.

10. El jurado estará facultado para descalificar cualquier trabajo que no presente los requisitos solicitados por la convocatoria y para resolver aquellos casos no contemplados por la misma. El premio podrá ser declarado desierto por el jurado, y sus recursos serán destinados, a criterio del CONECULTA, para apoyar actividades en torno a la dramaturgia.

11. La participación en este concurso implica la aceptación de sus bases.

