

\$ 40.00

Revista Mexicana de Teatro No. 3 Julio/Agosto 2002

PASO DE GATO

Dossier:

El teatro para niños no es un juego

Xóchitl Medina, Maribel Carrasco, Luis Martín Solís,
Larry Silberman, Rodrigo Johnson Celorio, Jesús Calzada,
Hugo Salcedo, Elena Galochins y Denisse Zúñiga

El ogrito

Obra de Suzanne Lebeau

Perfiles

Alejandro Luna 1964-2002

Premio Nacional de Ciencias y Artes 2001

Ensayo

Teatro del cuerpo

Gabriel Weiss

República del Teatro
Ciberteatro
Libros





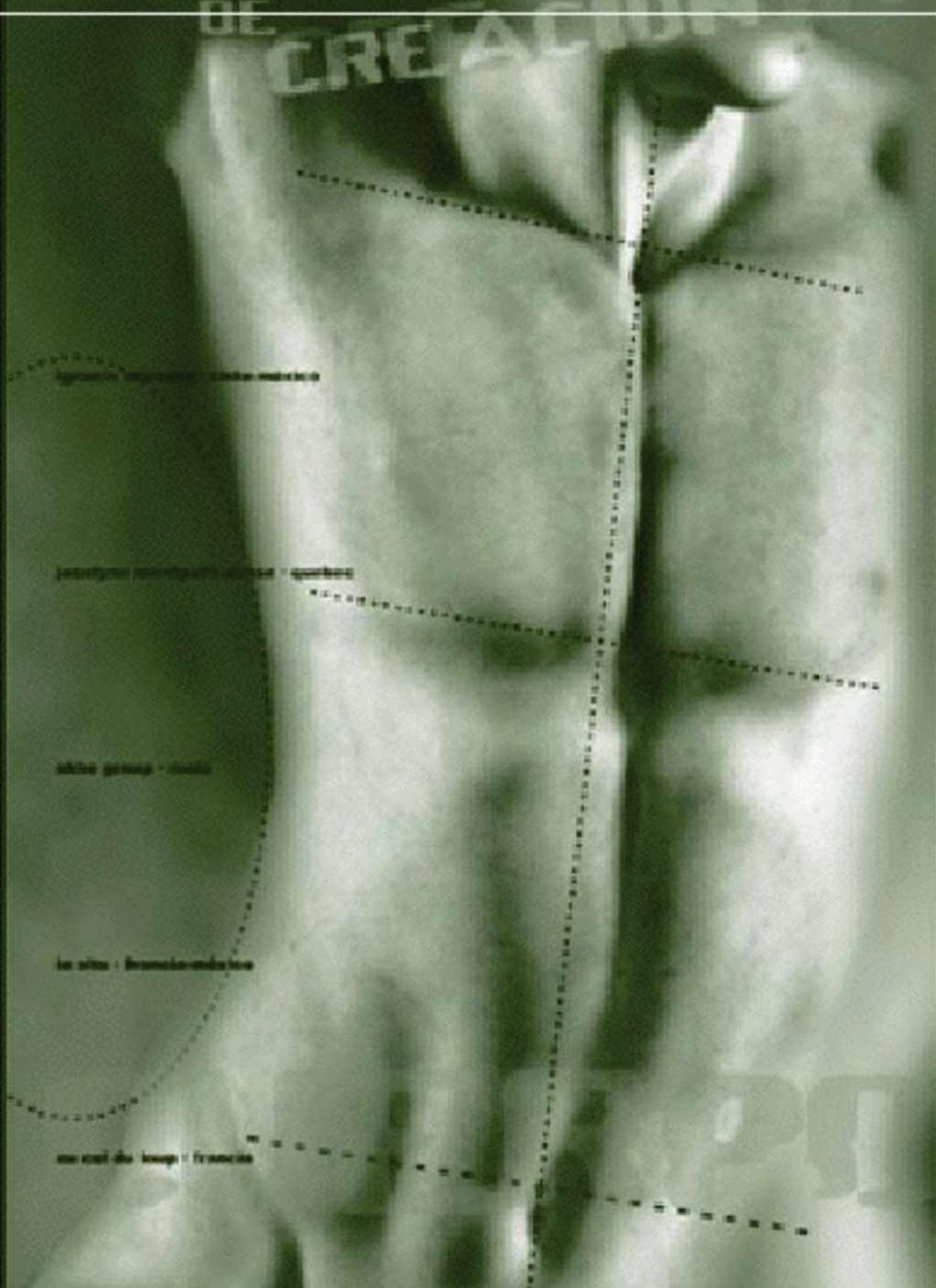
Festival de Monólogos de Coahuila

16 al 23 de agosto
Saltillo, Coahuila

TEATRO TALLERES STAND UP COMEDY



EL CUERPO TERRITORIO DE CREACIÓN



Agencia de desarrollo cultural - México

Instituto Mexicano de Cultura - Québec

Alta gama - Chile

Le site - Franco-Québec

Centre de la danse - France

EL CUERPO

26 de agosto - 6 de septiembre

**5º ENCUENTRO
INTERNACIONAL
DE TEATRO DEL CUERPO**
Montreal 2002

LAHUELMO

Québec



MAGNAGUITA - INBA

Montreal 2002 - 2002
www.5encuentro.com
1-800-363-3636
Montreal 2002 - 2002

LIBROS
Y ARTE
CONACULTA

Las *Librerías y Tiendas de Museo* con mayor presencia a nivel **Nacional**

- Libros del CONACULTA y de las principales Editoriales
- Materiales Infantiles
- Revistas
- Videos
- Carteles
- Libros de Academia y Cultura de los Estados
- Preparatoria Abierta
- Discos Compactos
- Artesanías
- Reproducciones Arqueológicas y más...



 www.librosyarte.com.mx

INFORMES:
(01) 55 56 56 56

LIBROS
Y ARTE
CONACULTA

Las Librerías y Tiendas de Museo con mayor presencia a nivel Nacional

- Libros del CONACULTA y de las principales Editoriales
- Materiales Infantiles
- Revistas
- Videos
- Carteles
- Libros de Academia y Cultura de los Estados
- Preparatoria Abierta
- Discos Compactos
- Artesanías
- Reproducciones Arqueológicas y más...



 www.librosyarte.com.mx

INFORMES:
(01) 55 56 56 56



Daniel Bortolotti - Italia
 Eduardo Teller - México
 Pierre Jeanneret - Suiza
 Piotr Kucuk - Polonia
 Alain La Courtois - Francia
 Prof. Mikawa - JPA
 Giulio Tassin - Italia
 U-G Saito - Japón
 Victor Kabanov - México-EUA
 Chaz Marlyne - Zimbabwe
 José Luis Ortiz - México-EUA
 Waldemar Dzanczyk - Polonia
 Rafael Cisneros - Polonia
 Edvinas Pocius - Lituania
 Luc Drewniak - Alemania
 Peter Scherer - México-USA

San Luis Potosí 2002
 www.encuentrodiseño.org.mx del 20 de octubre al 2 de noviembre



encuentro de diseño Bienal Internacional "cánel"
 Conferencias Talleres Exposiciones

PERFILES

| | | |
|----|--|------------------|
| 8 | Alejandro Luna | Alegría Martínez |
| 10 | Cronología escenográfica de Alejandro Luna | |

PRIMERAS LLAMADAS

| | | |
|----|-------------------|----------------|
| 15 | Primeras Llamadas | Pilar Cerecedo |
|----|-------------------|----------------|

ENSAYO

| | | |
|----|-------------------|-------------------|
| 16 | Teatro del cuerpo | Dr. Gabriel Weisz |
|----|-------------------|-------------------|

DOSSIER: EL TEATRO PARA NIÑOS NO ES UN JUEGO

| | | |
|----|--|-------------------------|
| 18 | Historia del teatro escolar en México | Xóchitl Medina |
| 20 | Lo que el viento se llevó... | Maribel Carrasco |
| 22 | Apuntes para una política teatral para niños | Luis Martín Solís |
| 24 | Acerca del programa nacional de teatro escolar | Larry Silberman |
| 26 | Censura o responsabilidad | Rodrigo Johnson Celorio |
| 28 | El teatro mercenario esa otra piratería | Jesús Calzada |
| 30 | El teatro para niños en México, una aproximación | Hugo Salcedo |
| 32 | Prejuicios en el teatro para niños | Elena Guiochins |
| 33 | Los niños opinan de teatro | Denisse Zúñiga |

LA OBRA

| | | |
|----|------------------------------------|--|
| 35 | Suzanne Lebeau y Gervais Gaudreult | Elena Guiochins y Pilar Sánchez Navarro |
| 37 | El Ogrito | Suzanne Lebeau |

CRITICA

| | | |
|----|--|-------------------|
| 45 | 1822, el año que fuimos imperio -de la risa- | Fernando de Ita |
| 48 | 1822, el año que fuimos imperio | Edgar Chías |
| 49 | Macbeth | Rubén Ortíz |
| 50 | Macbeth | Noe Morales Muñoz |

MARQUESINA

| | | |
|----|------------|--------------|
| 51 | Marquesina | Luis Alcocer |
|----|------------|--------------|

REPÚBLICA DEL TEATRO

| | | |
|----|---|--------------------------|
| 54 | Cuando el teatro yucateco nos alcance... | Raquel Araujo |
| 56 | Foro Tomás Espinosa | Felipe Galván |
| 55 | El camino de la ley de la oferta y la demanda | Leonardo Kosta |
| 57 | Repoblación en Tampico | Alfonso Cárcamo |
| 58 | Mate ahogado | Francisco Serna González |

CONTRA EL OLVIDO

| | | |
|----|--|--------------------|
| 59 | Así pasan... Cien años de teatro en México | Luis Mario Moncada |
|----|--|--------------------|

60 MÁSCARA VS. CABELLERA

61 LIBROS

| | | |
|----|-------------|---------------|
| 64 | REFLECTORES | Carlos Nohpal |
|----|-------------|---------------|

| | | |
|----|-------------|---------------|
| 65 | CIBERTEATRO | Iván Olivares |
|----|-------------|---------------|

| | | |
|----|--------------------------------|---------------------|
| 66 | ENCUENTROS | Jorge Arturo Vargas |
| | Teatro del cuerpo en Querétaro | |

67 COLABORADORES

Paso de Gato
Revista Mexicana de Teatro
Año 1, No. 3 Julio/Agosto, 2002.

DIRECTOR
Jaime Chabaud*

EDITOR
Carlos Nohpal**

JEFE DE REDACCION
Iván Olivares

CONSEJO EDITORIAL
Luz Emilia Aguilar
Philippe Amand*
Antonio Crestani
Mauricio García Lozano**
Flavio González Mello*
Elena Guiochins
Leticia Huijara
Luis Armando Lamadrid
Alegría Martínez
Rodolfo Obregón
Enrique Singer

ASISTENCIA EDITORIAL
Valeria Almada

ADMINISTRACION
Carola Colín

CORRECCION DE ESTILO
Claudia Vela

FOTOGRAFIA
Fernando Moguel

DISEÑO GRAFICO
Xavier Bermúdez
Xavier Aguilar
Mónica Haydeé Núñez

IMPRESION
Gráfica y Diseño S.A. de C.V.

FOTO DE PORTADA
El Ogrito, © 2002, José Jorge Carreón
Proporcionada por la Coordinación Nacional
de Teatro/ INBA

PASO DE GATO es una publicación de
ANÓNIMO DRAMA EDICIONES.
Correspondencia al apartado postal: 18-801
Correo electrónico: paso_de_gato@hotmail.com
No. de certificado de reserva al título:
04-2002-053117203600-102
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 / CENART / HELENICO /
GOBIERNO DEL ESTADO DE QUERÉTARO - CONECCU
CITRU

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

TRES PIES DEL GATO

La foto de la obra Conato de amor es de Liliana Cortés

TEATRO

TEATRO EL GALEÓN



Mil noches y una noche

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



La gaviota

de Antón Chéjov
Ionna Weissberg, directora
Jueves a domingo¹
Teatro El Galeón

El automóvil gris

Claudio Valdés Kuri, autor y director
A partir del 29 de julio
Lunes a miércoles, 20:30 hrs.

SALA XAVIER VILLAUURUTIA



El galán fantasma

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



Con tinta de hojas

Danza / Teatro
con Pilar Medina
Lunes, 20:30 hrs.



Cuerpo y alma

de John Mighton
Enrique Singer, director
Viernes a domingo¹

TEATRO ORIENTACIÓN



Tríptico

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



La violenta visita

de Fernando Sánchez Mayans
Antonio Algarra, director
Lunes, martes y miércoles, 20:30 hrs.

Juan y Beatriz

de Carole Frechette
Mauricio García Lozano, director
ESTRENO: 19 de agosto
Lunes, martes y miércoles, 20:30 hrs.

TEATRO EL GRANERO



Compañía Nacional de Teatro Fedra y otras griegas

de Ximena Escalante
José Caballero, director
Viernes a lunes¹

TEATRO JULIO CASTILLO



Macbeth

de William Shakespeare
Jesusa Rodríguez, directora
Jueves a domingo¹



Boing

de Tomás Casademunt
Francisco Franco, director
Miércoles, 20:30 hrs.

TEATRO INFANTIL



Trupeteando

Compañía Teatral La Troupe
de Mauro Mendoza
Mauro Mendoza y Sylvia Guevara,
directores
Marco Antonio Serna, música
Sábados y domingos, 13:00 hrs.
Teatro Julio Castillo

Compañía Nacional de Teatro El ogrito

de Suzanne Lebeau
Martín Acosta, director
Sábados y domingos, 12:00 hrs.
Teatro El Galeón

Hijos de la primavera

Gabriela Huesca, autora y directora
Sábados, 13:00 hrs.
Teatro Orientación

Lluvia de pájaros

Gabriela Huesca, autora y directora
Domingos, 13:00 hrs.
Teatro Orientación

PROGRAMACIÓN SUJETA A CAMBIOS. CONSULTE CARTELERA

Editorial

Si partiéramos de la idea de que el teatro para público infantil debe ser tratado con la misma seriedad que el dedicado al espectador adulto, entonces preguntarnos sobre su función tendría que implicar una misma respuesta. Nos gustaría, a quienes hacemos **Paso de Gato**, contestarla parafraseando al director británico Peter Brook: *el teatro será el terreno donde los niños aprenderán a entender los misterios sagrados del universo y lo que es justo o injusto para la humanidad; también será un espacio para reír y gozar y, al mismo tiempo, un alivio para los golpeados y los solitarios.*

En este número el *Dossier* lleva por nombre **El Teatro Para Niños no es un Juego**. Asunto crucial porque eso que llamamos “comunidad teatral” debería estar plenamente interesada en el teatro para niños independientemente de no ejercerlo, no entenderlo o no gustarle. Preocuparnos por él con absoluto celo es asumir responsabilidad por el público que habitará nuestras salas en el futuro. Quisiéramos que esto último se entendiera sin demagogias porque son muchos los males que aquejan a esta manera de nuestro arte escénico. Aquí, en estas páginas, encontrarán temas como la censura de la SEP, las políticas culturales nocivas, el teatro mercenario que busca medrar en un público que sí existe, etc.

Con el fin de enriquecer el *Dossier*, incluimos aquí a una exponente del nuevo teatro para niños que se hace en Canadá, la quebequense Suzanne Lebeau. *El Ogrito* pertenece a otra manera de ver la dramaturgia para público infantil, una otra opción que bien valdría la pena fuese estudiada por nuestros autores.

A partir de este número, **Paso de Gato** celebra la colaboración del Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU-INBA) gracias al entusiasmo de su actual directora, la maestra Maya Ramos Smith. El CITRU ayudará a que la revista consolide una de sus muchas debilidades: las áreas de investigación y documentación.

Una de las aspiraciones que desde el número *cero* lanzamos al papel impreso fue la de hacer de **Paso de Gato** un órgano nacional. La sección *República del Teatro* crece y seguirá haciéndolo.

En atención a aquellas críticas y sugerencias que hemos recibido, las secciones de entrevista y crítica cambian su estructura. Todo con el afán de abandonar la competencia con el periodismo y adquirir una profundidad mayor. Tal es el caso de la primera sección que ahora se llamará *Perfiles* y da a conocer una teatología abreviada de nuestro Premio Nacional de Ciencias y Artes 2001, el escenógrafo Alejandro Luna. Así mismo, damos la bienvenida en estas páginas a la sección *Ciberteatro*: una modesta inmersión a la red.

Por último quisiéramos reclamar a la comunidad teatral con el mismo derecho que se da (y tiene) para reclamarnos. Anhelamos profundamente que entiendan que **Paso de Gato** es facturada, literalmente, por tres gatos bien intencionados, con cada vez más problemas económicos y sin que se nos hayan otorgado todavía los dones de la ubicuidad ni de la omnisciencia. Pensamos que también es obligación del medio acercarse a nosotros, allegarnos sus materiales, informaciones, sugerencias y quejas. **Paso de Gato** es un espacio abierto. A ustedes toca apropiárselo.

Jaime Chabaud



INBA

CENART

HELVICO



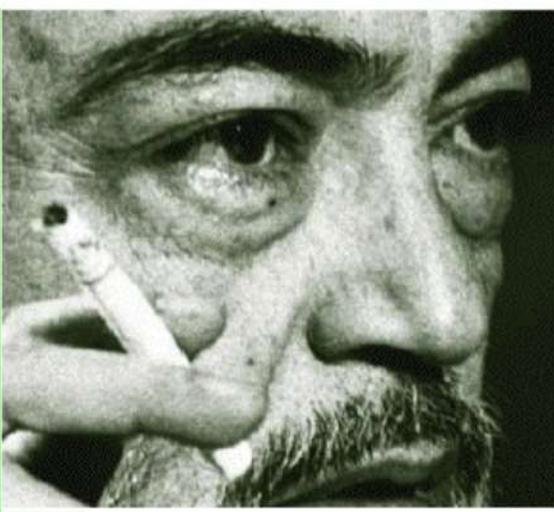


Foto: Fernando Moguel

Alejandro Luna

Alegría Martínez

8

El teatro, para Alejandro Luna es algo muy serio que norma su vida; sus calendarios están marcados por estrenos y ensayos, pero alrededor hay un montón de cosas que le gustan como los toros, el fútbol, las películas de los hermanos Almada, el ajedrez, y la carambola, aunque en términos de mayor placer, le gustan las mujeres y estar con sus hijos y su nieta.

Reconocido por su calidad como escenógrafo, Luna no vive de este quehacer; subsistió durante mucho tiempo de hacer comerciales, de la arquitectura, —carrera que cursó en la UNAM, lo mismo que la de teatro—, así como de dar clases y ahora, galardonado con el Premio Nacional de Ciencias y Artes 2001, podrá dedicarse con más holgura a realizar sus diseños.

Para Alejandro nunca hay una satisfacción completa, sino un reconocimiento de lo irremediable, y esta insatisfacción es lo que le mueve a continuar trabajando en el teatro; la esperanza de que esta vez sí se logre.

“Lo que uno busca son temas interesantes en ese momento sobre los cuales quieres investigar, si no hay esa motivación existencial, tu labor se vuelve una chamba y el teatro no es una chamba apetecible, porque se trabaja y se sufre mucho, se tienen dificultades enormes (ante las cuales crecerse como dice Tavira), pero si no lo haces por algo que valga la pena íntimamente, ¿Por qué lo haces, por vicio, por inercia? Como chamba hay trabajos más remunerativos y cómodos, por eso no creo mucho en el escenógrafo profesional y nunca lo he sido.

Pienso que uno tiene que seleccionar su trabajo, en vez de entrarle a todo y hacer un día una comedia y otro una tragedia porque así se lo pidieron. No creo que esto deba ser así, pero no soy alguien que dé preceptivas, digo lo que a mí me pasa y respeto mucho a la gente que opina de otro modo”.

A este hombre nacido en el Distrito Federal en 1939, bebedor de ocho tazas de café

al día, a quien le gusta, comer, fumar y beber de todo, también le agrada entender el teatro como algo muy divertido, y en algunos aspectos de su personalidad, como en lo referente al trabajo, admite con esa sonrisa subrepticia que lo caracteriza, tener cierto sub-desarrollo emocional y sentirse un poco adolescente en cuanto a que le atrae el riesgo, las cosas nuevas y diferentes; “creo que en ese sentido ya no maduré y ya no lo espero tampoco”.

Al contrario de la gente que piensa en la experiencia como algo que abre posibilidades, Luna siente la necesidad de ignorar todo, aunque sabe que esto es imposible.

“Si acudes a la experiencia, comienzas a repetir soluciones y con esto de alguna manera, a matar el impulso original, auténtico y profundo que es lo que le da vida. Por sistema, intento ponerme en blanco y acometer cada nuevo trabajo desde algo que no es posible: la inocencia, aunque a nivel de ahorro, la experiencia en cuanto a aspectos técnicos e incluso de relaciones humanas, sí es muy valioso y no tengo ningún escrúpulo en recurrir a esto que vulgarmente se traduce como *colmillo*.”

La curiosidad es su móvil del trabajo artístico y la idea de que debiera existir una construcción teórica antes de iniciar un trabajo de esta naturaleza, no tiene que ver con su punto de vista, e incluso desconfía de los directores o críticos que lo interrogan sobre su concepto del trabajo. “Para mí el trabajo es algo que voy a encontrar, lo único que me hace elegir una obra es la posibilidad de encontrar algo importante para mí, con la esperanza de que ese encuentro le sirva al público, de ahí que no pueda partir por ejemplo de la literatura para imaginar un espacio.”

“Yo no creo que tenga nada que decir en teatro; si tienes la idea y lo puedes decir, dílo, pero entonces no hagas teatro, esto es, hay cosas que sólo pueden decirse en teatro. Si tienes otra forma de hacerlo, hazlo, ya sea en un una carta, un artículo, un email,

un panfleto o una carta a la redacción, pero cuando sólo lo puedes decir en teatro, tienes que estar dentro para poder saber qué dirás, es un poco tautológico.”

Realizar un trabajo teatral “que es irremediamente colectivo” implica para Alejandro Luna desarrollar una capacidad de recepción, unas antenas que te permitan rápidamente entender y sacar el mayor provecho posible de la relación con el director y con cada uno de los actores, cantantes, bailarines, técnicos, coreógrafos y diseñadores de vestuario, para que el fenómeno pueda darse, es decir; sin entender las dificultades e intereses de los demás, difícilmente puedes aportar cosas valiosas al trabajo en sí, que es lo que importa.

“No puedo pensar en un espacio a través de la lectura, necesito saber todos los ingredientes; quién es el director, cuál es el teatro, con qué presupuesto se cuenta y entonces, pensar e imaginar cosas concretas, pero pasar de la literatura al espacio no. No entiendo dónde empieza la escenografía y dónde acaba.”

Dedicado como confiesa, a tratar de definir o encontrar cuáles son los límites de la escenografía, al principio llegó a decir que ésta no existía e incluso, que era un invento de los críticos que rebanan un pastel para hacer más fácilmente sus cuartillas, porque en lo personal no encontraba cómo separar la escenografía de la dirección, la actuación, o la cantidad de público de un día determinado.

“Creo que la escenografía es dirección y a muchos directores esto les molesta, pero ojalá yo pudiera evitar o cambiar esto.

Si hago una mesa redonda, juro que los actores se van a mover en círculo, si la pongo cuadrada, se van a mover en ángulos rectos o en diagonales, y esas decisiones afectan el todo en la medida en que el espacio dirige el movimiento de los actores; sus entradas, sus salidas y proporciona la imagen que ve el espectador, que le da un sentido a la dra-

maturgia, además de otorgar información de una manera sintética y muy poderosa, que es mediante la imagen.

Es la estructura física y simbólica de la puesta en escena. Si esto no es dirigir, no sé qué sí lo sea, claro que no es todo, pero sí es parte de la dirección y en el colectivo teatral más vale asumirlo así y entrarle a las consecuencias, pero estoy consciente de que la escenografía no es eficaz si no lo es todo lo demás. Los elementos que integran el teatro son inseparables, están casados, coludidos e implicados de tal manera, que no puede distinguirse qué es exactamente la escenografía en el sentido amplio y contemporáneo en cuanto a la organización del espacio en el tiempo y el movimiento del espacio a lo largo de una puesta en escena.“

Respetuoso del director de escena, no por atención al otro gremio, sino por conveniencia propia, puesto que sería suicida que cada uno hiciera su trabajo sin un entendimiento total, Luna piensa que cada uno debe darse oportunidad de escuchar y ver al otro para trabajar en conjunto; “Existen directores dispuestos a hacerlo y otros no, ambos pueden hacer buen y mal teatro, no depende de esto la calidad estética de su montaje, pero yo prefiero trabajar con los demócratas.”

A Luna le molesta ser llamado creador, la palabra en particular le choca, le parece petulante y ambiciosa, y como dice ser guadalupano, en su opinión, el único que hace algo de la nada es Diosito Santo, por lo que se considera suficientemente modesto para aspirar al término de creador; “y es que en verdad, lo que hacemos es insertarnos en un colectivo para llevar a cabo algo entre todos, para realizar una serie de ediciones, porque uno edita materiales que están por encima o muy adentro que pueden ser soñados, pasados por la memoria, cosas que se nos quedaron a partir de alguna película o de la información de una enciclopedia y uno acaba haciendo una imagen que tiene un sentido nuevo, pero de ahí a crear algo, hay una enorme diferencia.”

Lejos de estar en un movimiento cinetista como el que en algún momento anticipó Gordon Craig o el que realizó Svoboda, quien realizara en 1966 la escenografía para *La trágica historia del doctor Fausto bajo la dirección de Ludwik Margules*, sostiene que “simplemente la escenografía es un arte colectivo, dependiente, efímero y cinético en el sentido de que aunque la escenografía esté fija y sea totalmente estática entre comillas, ésta tiene que actuar, esto es, tiene que moverse a lo largo de la representación, de lo contrario estorba y es una cosa inerte que no va a ninguna parte y no termina en algo, con lo que se convierte en un obstáculo negativo que no provoca nada: una entidad muerta.

La escenografía debe integrarse orgánicamente a la dramaturgia y al juego escénico de manera sensata para que no se te caiga encima. En ese sentido debe ser cinética, no es que yo sea un cinetista, nunca he querido serlo y no me importa eso, sólo admito que una de las cualidades esenciales de la escenografía es que debe moverse, ya sea mediante luz, por composición mecánica o de diseño, y a veces puede moverse simplemente en el significado, a eso me refiero con cinetismo.”

Diseñador y realizador de escenografías para montajes tanto de ópera como de teatro y televisión, Alejandro Luna piensa que hay dos formas de abordar el espacio que serían los extremos, además de todas las posibilidades intermedias; “Prefiero hacer las cosas ligeras, pero te puedes pasar de ligero o de pesado; de repente un espacio enorme para un par de personajes en una escena íntima le va a dar un tono épico y grandilocuente a la escena que quizá no es el adecuado para la obra, o para que los actores llenen ese espacio, entonces quizá haya que hacer el espacio más pequeño. De repente las enormes alturas que hay en los teatros arriba de las cabezas de los actores, pueden llegar a pesar por vacías.

De alguna manera me gusta lo mínimo, lo minimal como un valor estético, no nada más como un ahorro de presupuesto, aunque luego es más difícil llenar vacíos que llenos, pero lo importante no es si eso, sino si está proporcionado o no. Una buena escenografía es la justa y eso es lo difícil, porque hasta no estar en el escenario con el actor viendo lo que hace, no sabes si vas bien o vas mal, lo que no obsta para que no esté la obra seis meses antes, pero de repente las grandes decisiones son en esa escena respecto a qué luz y qué altura o cosas por el estilo.”

Escenógrafo para puestas en escena de directores como Ludwik Margules, Luis de Ta-vira, Juan José Gurrola, Héctor Mendoza, Hugo Hiriart, Vicente Leñero, Ignacio Retes,

Julio Castillo, Nancy Cárdenas, Emilio Carballido, Harald Clamen, por mencionar sólo un grupo, a Luna no le interesa hacer espacios “bonitos”, sino que el espacio responda a los elementos del montaje, para lo cual se tiene que meter, en el caso de la ópera con la música, la dirección escénica, el vestuario y considera inseparables la escenografía de la iluminación.

“No concibo cómo se puede separar el objeto de la luz que hace que se vea así y no de otra forma, pero es mi caso, actualmente estas disciplinas se separan y creo que voluntaria o involuntariamente, las últimas generaciones de directores son ciegos; algunos por incapacidad y otros por voluntad propia privilegian la psicología, la patología, el experimento literario, la didáctica y se han olvidado del espectáculo en el sentido original de ver teatro. De repente creo que son varias las generaciones de directores que no se interesan por una estética visual.”

El arquitecto que sólo puede trabajar con los directores que le hablan de tú, porque el trato jerárquico le impide el trabajo en igualdad de circunstancias, hace teatro porque es difícil y le da miedo como ocurre con el torero; si Alejandro Luna no siente un poco de temor, sabe que está en el lugar equivocado. La seguridad le aburre, necesita el vacío en el estómago, la tensión, el riesgo artístico.

También requiere de dos cajetillas diarias de tabaco negro importado, le gusta la colaboración de Mozart y Berg, pero no le agrada la música de fondo cuando trabaja: o una cosa o la otra. No tiene cuadros en los muros de su estudio porque le estorban las imágenes que no vienen a cuento, le gustan las paredes lisas y blancas. Actualmente lee ensayos, y siempre enormes cantidades de libretos, aunque puede picarse con alguna novela.

Las reuniones le resultan mejor de uno por uno. Dos ya es multitud. En caso de ser tres, dos juegan ajedrez y uno reta, lo mismo que al ir al billar para jugar carambola. Pero sentarse a platicar tres personas le parece demasiado sofisticado, aunque el tercio que le hace muy feliz es el que conforma con su hija y su nieta.

De las mujeres le gusta todo su mundo que es más interesante, sensible, delicado y espiritual que el de los hombres. Además, aprecia su inteligencia que no es cartesiana ni aristotélica; las marcadísimas etapas biológicas femeninas, sus transformaciones, la forma de sus cuerpos, y una de las grandes satisfacciones que encuentra al despertar por la mañana, es tocar dos pechos con los pezones erectos al sol.



Foto: Fernando Moguel

Cronología escenográfica abreviada de Alejandro Luna

10

1964



Paul Claudel
El libro de Cristóbal Colón
Producción: UNAM
Teatro: La Viga, México, D.F.
Dirección: Eduardo García Máynez
(escenografía, iluminación, vestuario)

1970



Emilio Carballido
La fonda de las 7 cabrillas
Producción: DDF
Teatro: En movimiento,
México, D.F.
Dirección: Dagoberto Guillaumin
(escenografía, iluminación)



Jean Giraudoux
El apolo de Bellac
Producción: UNAM
Teatro: Coyoacán, México, D.F.
Dirección: Marisa Magallón
(escenografía, iluminación, vestuario)

1971



Anónimo
Había una vez un hazid
Producción: Club Deportivo Israelita
Teatro: Club Deportivo Israelita,
México, D.F.
Dirección: Ludwik Margules
(escenografía, iluminación, vestuario)



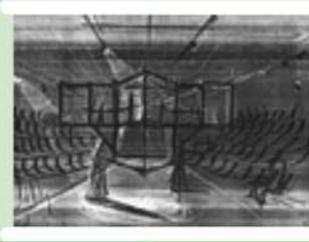
Antón Chejov
Las tres hermanas
Producción: UNAM
Teatro: Arcos Caracol (UNAM),
México, D.F.
Dirección: Carlos Castaño
(escenografía, iluminación, vestuario)

1975



Eugene Labiche
La mano ligera y Un amigo encarnizado
Producción: UNAM
Teatro: Casa del Lago, México, D.F.
Dirección: Héctor Mendoza / Julio
Castillo
(escenografía, iluminación)

1967



Thomas Kid
La tragedia española
Producción: UNAM
Teatro: Foro Isabelino UNAM,
México, D.F.
Dirección: Ludwik Margules
(escenografía, iluminación, vestuario)



Libreto: Charles Gounod
Fausto
Producción: INBA
Teatro: Palacio de Bellas Artes,
México, D.F.
Dirección: Claudio Lenk
(escenografía, iluminación)

1969



Friedrich Durenmat
Los amantes de la Señora Mississippi
Producción: UNAM
Teatro: Santa Catarina, México, D.F.
Dirección: Ludwik Margules
(escenografía, iluminación, vestuario)

1976



Pablo Neruda
Fulgur y muerte de Joaquín Murieta
Producción: CONACURT - UNAM
Teatro: Félix Azuela, México, D.F.
Dirección: Merino Lanzilotti
(escenografía, iluminación)

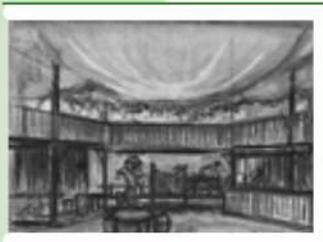
1981



Lope de Vega
El caballero de Olmedo
Producción: INBA
Teatro: Comonfort, México, D.F.
Dirección: Miguel Flores
(escenografía, iluminación, vestuario)



Lope de Vega
La Dama Boba
Producción: INBA
Teatro: El Galeón, México, D.F.
Dirección: Héctor Mendoza
(iluminación)



Puccini / Ciovini - Zangarinini
La Fanciulla del Oeste
Producción: INBA
Teatro: Palacio de Bellas Artes, México, D.F.
Dirección: Claudio Lenk
(escenografía, iluminación, vestuario)



La corte del Faraón
Proyecto no realizado
Dirección: Martha Luna

1977



Esquilo
Prometeo, El hombre
Producción: UNAM
Teatro: Casa del Lago, México, D.F.
Dirección: Rodolfo Valencia
(escenografía, iluminación)

1983

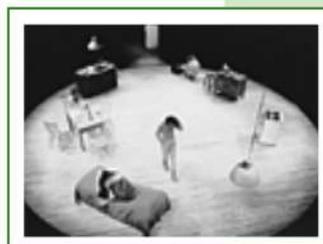


Harold Pinter
Traición
Producción:
Teatro: Reforma, México, D.F.
Dirección: Martha Luna
(escenografía, iluminación)



Kurt Weill - Bertolt Brecht
La ópera de tres centavos
Producción:
Teatro: Fru Fru, México, D.F.
Dirección: Martha Luna
(escenografía, iluminación)

1984



Beth Henley
Crímenes del corazón
Producción: Carlos Landeros
Teatro: Polyforum, México, D.F.
Dirección: Héctor Mendoza
(escenografía, iluminación)

1978



Elena Garro
Felipe Angeles
Producción: UNAM - FONAPAS
Teatro: Arquitectura UNAM, México, D.F.
Dirección: Hugo Galarza
(escenografía, iluminación, vestuario)

1985



Carril Churchill
Nube nueve
Producción: Gilbert Morris - Javier Ruíz
Teatro: Principal, México, D.F.
Dirección: Julio Castillo
(escenografía, iluminación)



Carlo Goldoni
Trufaldino, servidor de dos patronos
Producción: SEP
Teatro: Proyecto itinerante
Dirección: Rodolfo Valencia
(escenografía, iluminación)

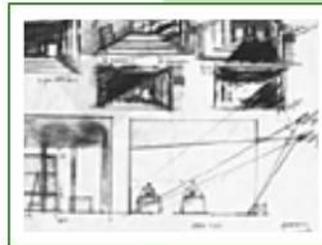


Juan Tovar
Manga de Clavo
Producción: UAM
Teatro: Casa de la Paz, México, D.F.
Dirección: José Caballero
(escenografía, iluminación)

1987



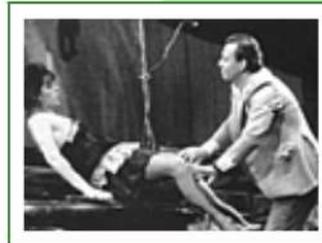
Juan Tovar – Ludwik Margules
Querida Lulú
 Producción: CET - UNAM
 Teatro: El Galeón, México, D.F.
 Dirección: Ludwik Margules
 (escenografía, iluminación)



Pedro Calderón de la Barca
La púrpura de la rosa
 Producción: INBA
 Teatro: Julio Jiménez Rueda,
 México, D.F.
 Dirección: Isabel Franco
 (escenografía, iluminación)



W. Amadeus Mozart
 Libreto: Lorenzo da Ponte
Donna Giovanni
 Teatro: Palacio de Bellas Artes,
 México, D.F.
 Teatro Juárez, Guanajuato
 Dirección: Jesusa Rodríguez
 (escenografía, iluminación)



1994

Jesús González Dávila
Talón del diablo
 Producción: UNAM
 Teatro: Sor Juana Inés de la Cruz,
 México, D.F.
 Dirección: Jesús González Dávila
 (escenografía, iluminación)

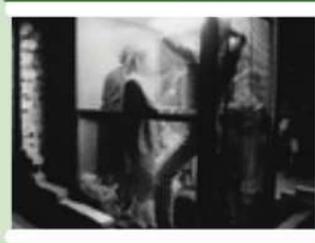


Antonio Serrano – Alicia García
 Pergua
Doble Cara
 Producción: Víctor Anteo
 Teatro: Polyforum Sótano
 Dirección: Antonio Serrano
 (escenografía)



Jesús González Dávila
Luna Negra
 Producción: CUT - UNAM
 Teatro: CUT, México, D.F.
 Dirección: Raúl Zermeño
 (escenografía, iluminación)

1988



Tomás Urtusástegui
Cupo limitado
 Producción:
 Teatro: Foro de la Conchita, México,
 D.F.
 Dirección: Morris Savariego
 (escenografía, iluminación, vestuario)



Hugo Hiriart
Descripción de un animal dormido
 Producción: UNAM
 Teatro: Santa Catarina,
 México, D.F.
 Dirección: Hugo Hiriart
 (escenografía, iluminación)

1990



Jorge Ibarguengoitia
Clotilde en su casa
 Producción: INBA - CNT
 Teatro: Julio Castillo, México,
 D.F.
 Dirección: Luis de Tavira
 (escenografía, iluminación)



Libreto: Charles Gounod
Fausto
 Producción: INBA
 Teatro: Palacio de Bellas Artes,
 México, D.F.
 Dirección: Mario Espinosa
 (escenografía, iluminación)

1991



Julio Verne – Hugo Hiriart –
 Alejandro Luna
120,000 leguas de viaje submarino
 Producción: INBA
 Teatro: Palacio de Bellas Artes, México, D.F.
 Teatro Julio Castillo, México, D.F.
 Dirección: Hugo Hiriart – Mario Espinosa
 (iluminación)



Antonio Serrano
Café Americano
 Producción: FONCA -
 PROESCENA
 Teatro: El telón de asfalto,
 México, D.F.
 Dirección: Antonio Serrano
 (escenografía, iluminación)

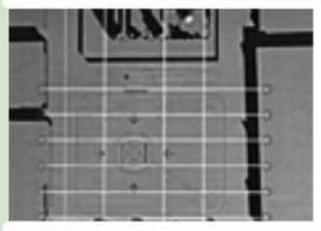
1995



Schoenberg
Gurrelieder
Proyecto
(escenografía, iluminación,
vestuario)



Víctor Hugo Rascón Banda
La navaja
Producción: FONCA
Teatro: La Conchita, México, D.F.
Dirección: Mario Ficachi
(escenografía, iluminación)



Bernard Marie Koltés
Roberto Zucco
Producción: INBA-FIC-FRANCIA
Teatro: de las Artes, México, D. F.
Teatro Aguascalientes
Teatro Principal de Guanajuato
Dirección: Catherine Marnas
(escenografía e iluminación)

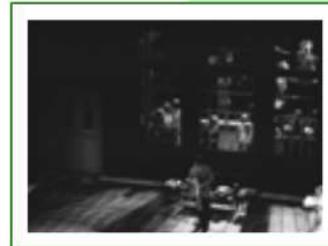


Hugo Hiriart
Simulacro
Producción: FONCA
Teatro: La Conchita, México, D.F.
Dirección: Omar Darío
(escenografía, iluminación)

1996



Ravel - Falla
La hora española
El retablo del Maese Pedro
Producción: UAM
Teatro: Casa de la paz, México, D.F.
Dirección: Cueto
(escenografía, iluminación)



W. A. Mozart
Libreto: Lorenzo da Ponte
Don Giovanni
Producción: INBA. Teatro: Palacio de
Bellas Artes, México, D. F. . FIC Gua-
najuato Dirección: Benjamín Cann
Dirección musical: Guido Maria Guido
(escenografía e iluminación)



Heinrich von Kleist
El cántaro roto
Producción, INBA-FIC-Instituto
Goethe
Teatro de las Artes, México, D. F.
Teatro Principal, Guanajuato
Dirección: Harald Clemen
(escenografía e iluminación)



Carlos Haro
Una cita con la muerte
Producción: FONCA
Teatro: La Conchita, México, D.F.
Dirección: Miguel Flores
(escenografía, iluminación)

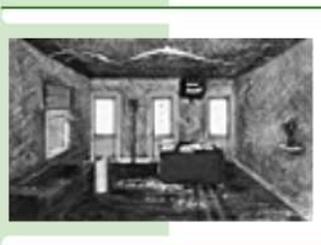


Jorge Ibarguengoitia
El viaje superficial
Producción: UNAM
Teatro: Juan Ruiz de Alarcón,
México, D. F.
Dirección: Raúl Zermeño
(escenografía e iluminación)



Juan Villoro
Hoy no circula
Producción: INBA
Teatro: Palacio de Bellas Artes,
México, D.F.
Coreografía: Madrid, Romero,
Lavista, Silva
(escenografía, iluminación)

1997



Sabina Berman
La grieta
Producción: FONCA
Teatro: La Conchita, México, D.F.
Dirección: Carlos Haro
(escenografía, iluminación)



1998

Libreto: Giambattista Varesco
Idomeneo
Producción: INBA-PRO OPERA
Teatro Palacio de Bellas Artes,
México, D. F.
Dirección: Sergio Vela
Dirección musical: Marko Letonja
(escenografía e iluminación)

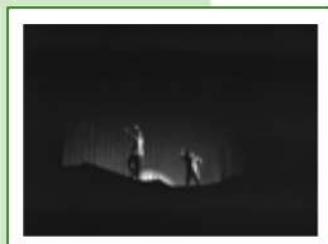
2000



Joel Lipmann
The Doors – Celebration of the lizard
 Producción: REP
 Teatro: San Diego Repertory Theatre
 Dirección: Sam Woodhouse
 (escenografía, iluminación)



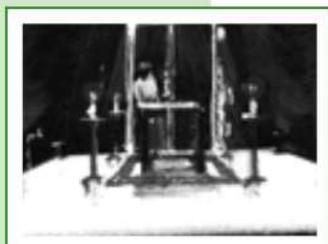
Nino Rota
 Libreto: Ricardo Bacchelli
La noche del neurasténico
 Producción: INBA
 Teatro: Julio Castillo, México, D.F.
 Dirección: Juan José Gurrola
 Dirección musical: Juan Trigos
 (escenografía, iluminación)



Basado en la obra de George Büchner
Wozzeck
 Producción: INBA
 Teatro: Palacio de Bellas Artes,
 México, D. F.
 Dirección: Benjamín Cann
 Dirección musical: Guido Maria Guido
 (escenografía e iluminación)



Molière
El Avaro
 Producción: INBA – CECAH –
 SEP Hidalgo – IMSS Hidalgo
 Teatro: Guillermo Romo de Vivar
 Dirección: Fernando de Ita
 (escenografía, iluminación)



Gala Latina
 Producción: SIVAM AC
 Teatro: Palacio de Bellas Artes, México,
 D.F.
 Dirección: Benjamín Cann
 (escenografía, iluminación)



2002

Humberto Dorado
Con el corazón abierto (título provisional)
 Teatro: Leonardus, Bogotá, Colombia
 Dirección: Nicolás Montero
 (escenografía, iluminación)

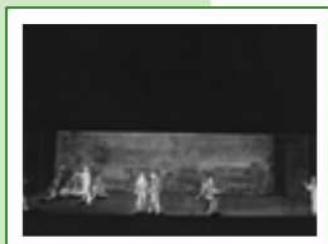
2001



Espectáculo de danza
Sangre Latina
 Producción: Horacio Lecona
 Teatro: Pablo Villavicencio y Estadio Teodoro
 Mariscal
 Dirección: Horacio Lecona
 Dirección coreográfica: Marco Antonio Silva
 (escenografía, iluminación)



Homenaje a Méliès
El viaje a la luna o viaje a la X (de la luna a la tierra)
 Producción: CND
 Teatro: Palacio de Bellas Artes, México,
 D.F.
 Coreografía: Raúl Parrao
 (escenografía, iluminación)



Luis Mario Moncada
Tezozómoc
 Proyecto
 Producción: Hollín Aldebaran Producciones
 Teatro: De las Artes, México, D.F.
 Dirección: Nicolás Nuñez
 (escenografía, iluminación)



Héctor Mendoza
Tiernas puñaladas
 Producción: UNAM
 Teatro: Santa Catarina, México, D.F.
 Dirección: Héctor Mendoza
 (escenografía, iluminación)



Espectáculo de danza
Salón Corona
 Producción: INBA - FIC
 Teatro: Julio Castillo, México, D.F.
 Coreografía: Lydia Romero
 (escenografía, iluminación)

Todas las fotos pertenecen al Archivo Alejandro Luna, con excepción de las indicadas a continuación:

Roberto Zucco, El cántaro roto, El viaje superficial, Don Gio-

Primeras Llamadas

Pilar Cerecedo

El personaje me sirvió para describir el tiempo sentimental que estamos viviendo, un período de sentimientos y sensaciones amorosas sin puntos de encuentro. Estamos perdidos como si camináramos en un laberinto, buscando el centro de ese laberinto que es nuestro amor y nos vamos deteniendo en el camino con amores imposibles. Lo que yo he tratado de transmitir con la Fedra clásica hacia nuestros días, es precisamente ver esta incapacidad mental e insustancial que vivimos ahora.

Ximena Escalante, dramaturga
Fedra Kurs y otras griegas,
director José Caballero

Teatro El Granero. Funciones lunes y viernes 20:30, sábados 19:00, domingos 18:00hrs.

Esta conferencista se encuentra atrapada en un cuerpo que no es el suyo, y que al mismo tiempo lo es. Tiene que decir muchas cosas que van en contra de lo que ella quiere decir y de lo que todos los libros y biografías dicen: porque Moliere se encoleriza y a empieza a hacer intervenciones. Regresa para mostrarnos un Moliere que no conocemos, a mostrarse como la parte humana y también a hablar sobre el teatro.

Guadalupe Damian, actriz
Moliere por ella misma,
director Boris Schoemman
Teatro La Capilla.
Funciones jueves 20:00 hrs.

Existe la idea de que lo que estos dos personajes están esperando es a Dios, y ni yo ni Becket creemos eso. Todo el mundo espera por algo, entonces ese Godot será lo que cada quien quiera ver en él, cada persona del público hará su propia lectura y le pondrá a Godot el nombre que quiera.

Agustín Meza, director
Esperando a Godot,
hasta el año que entra



Malas palabras,
Haydée Boetto,
en la foto Grupo 55
Dir.: Peela Szumacher
Foto: Fernando Moguel

Debajo de lo cómico, de lo fársico y del humor negro hay algo muy violento que Copi todo el tiempo denuncia. No es que sea Eva Perón totalmente perversa, sino que así es la naturaleza humana; siempre hay alguien que se tiene que sacrificar, y así es el poder. La obra es una metáfora del poder, lo que estamos viendo es lo que hay detrás de la mierda de un discurso político, todo lo que no vemos y que existe, todo lo que se gesta detrás del poder.

Odille Lauría, actriz
Eva Perón,
dirección Catherine Marnas
Teatro Orientación. Funciones jueves y viernes 20:30, sábado 19:00 y domingo 18:00 hrs.

El tema básicamente gira en torno a tres diferentes posibilidades de amor masculino, encarnado en tres hermanos: el amor que se siente seguro, el amor brutal y el amor infantil. El maestro Héctor Mendoza trabaja muy poco a poco, de manera que todo va quedando muy, muy claro, vamos paso a paso, discutimos mucho sobre lo que queremos decir para crear nuestro personaje a partir de los otros. Tuvimos ensayos cortos, entonces el proceso es muy rico porque uno no se agota, todo es muy claro y tienes siempre la libertad de proponer.

Abigaíl Soqui, actriz
Tiernas puñaladas,
director Héctor Mendoza
Teatro Santa Catarina. Funciones miércoles a viernes 20:00, sábados 19:00, domingos 18:00 hrs.

Es una adaptación de varios textos y es una mirada de la vida cotidiana y de las cosas que le suceden a la pareja. La mayor dificultad para un productor siempre es el dinero, el trato con el director y con la parte creativa fluyó de maravilla y lo hicimos en conjunto creando una lógica y una unidad. Los productores ejecutivos no conseguimos dinero, sino ejecutamos el presupuesto y participamos con los creativos para formar un todo.

Gilberto Soberanes, productor ejecutivo
Boing,
director Francisco Franco
Teatro Julio Castillo. Funciones miércoles 20:30 hrs.

Es una obra que toca el alma de la gente, el corazón, los estados de ánimo, está llena de magia y misterio. El texto es un cuento, y la dificultad radica en ser narrador y al mismo tiempo personaje. Al estar en personaje retratas las escenas que viviste dentro del cuento, para luego romper y ser otra vez narrador, para después volver a encontrar emociones y romper de nuevo: es un reto gigantesco como actores.

Eugenio Bartilotti, actor
El canto del Dime-Dime,
director Boris Schoemman
Teatro La Capilla. Funciones viernes 20:00, sábados 19:00, domingos 18:00 hrs.

Teatro del cuerpo

Dr. Gabriel Weisz



Ilustración: Mónica Nuñez

16

Este es un relato sobre ciertas transacciones entre el cuerpo, el teatro y la teoría literaria; sin embargo precisamos que nuestras hipótesis, como paráfrasis a Nietzsche, planteen una transformación que no obedezca a restricciones que deliberadamente se orienten hacia un formato progresivo pero sí signifiquen una ruptura, un salto. En esta ocasión abordaré el intersticio entre el cuerpo, el teatro y la literatura. En esta exposición el teatro retorna a orígenes sexuales y funciona como metáfora para ciertos eventos de sexualidad.

Desde las primeras manifestaciones teatrales ocurren espectáculos orgiásticos en la *saturnalia*. La antigua religión romana celebraba el festival de la *saturnalia* a mediados de diciembre para conmemorar la edad dorada del mandato de Saturno. El cotidiano se suspendía; había un cambio de indumentaria entre los sexos, con esta circulación de condiciones imitaban una festividad inserta en los ritos de fertilidad. En este mismo contexto y en una teatralidad orgánica, o sea una ruptura de la ilusión, Saturno era elegido entre varias personas, todo le era permitido antes y durante las festividades, pero debía morir cuando éstas concluían. Otros personajes orgánicos de la teatralidad romana eran las hetairas, mujeres al servicio de la diosa madre Afrodita, quienes encarnaban a la diosa. Estas cortesanas tenían el encargo de simular los amoríos de las diosas, primero interpretaban la violación de las Sabinas, luego se prostituían cuando la representación llegaba a su fin. El simulacro del cuerpo permite formular un dispositivo escénico para visualizar al mito. En otros términos era una manera de representar el mito en el cuerpo.

También tenemos noticia sobre una iconicidad sexual. Esto es, una sobre determinación de rasgos figurativos. Ciertas estatuas de diosas solían introducirse al agua para luego propinarles un baño ritual. Era un rito de purificación, a través de los atributos del agua, las deidades restauraban sus poderes.

Otras evidencias de esta iconicidad tienen eco en Suetonio, quien relataba cómo un grupo de comensales, invitados a una cena por el príncipe, encarnaban a dioses y diosas, mientras Augusto asumía el personaje de Apolo. Durante estas representaciones de los simulacra divinos se reproducían las persecuciones, la violencia, las seducciones y el placer de las divinidades. Estas características son muestras muy elocuentes de las distintas maneras en las que el erotismo en Roma tomaba la forma de una representación. Trazamos una analogía entre los *simulacra* divinos, las estatuas y ese traslado del mito al cuerpo. Así razonamos sobre un proceso mediante el cual el cuerpo genera su propio texto. Entran en relación los lenguajes del mito y los lenguajes del cuerpo. Los límites del cuerpo humano son estallados por la sexualidad divina, de tal suerte es como se moldea la máscara corporal.

Existe un campo experimental para poner en juego a las pasiones. Este campo queda muy bien ejemplificado con las palabras condenatorias de Arnobio:

“en las mímicas los personae de dioses muy sagrados aparecen entre obscenidades enormes, de tal manera que incitan la hilaridad de los espectadores. Las deidades son vituperadas, ridiculizadas; el teatro resuena con gritos, todos se levantan unánimemente, para ver mejor, entre estruendosos aplausos y la aprobación de la muchedumbre” (citado por Klossowski, 1990, 133). Las deidades entran en juego para activar las pasiones. Esas deidades juegan en el psiquismo y así adquieren una realidad violenta en la subjetividad humana porque forman parte del exceso.¹ Presenciamos una economía de las pasiones con un alto valor de intercambio entre materia divina y materia humana. Sobre esa economía recordamos como la Juliette de Sade recomienda una curiosa abstinencia para luego soltar amarras. El resultado es la presencia de un deseo que se manifiesta con gran violencia. Sobre el

tema de los *simulacra*, no cabe duda sobre los mecanismos de una ilusión mimética, donde las deidades son copiadas y mediante esta modelización se transmiten significados tan profundos que comprometen lo somático.

Pero también participa una iconicidad, comprendamos por ella, un medio para figurar, aquella conversión de ciertos temas —en este caso la sacralidad y la sexualidad en figuras. Esas figuras a las que se las “dota de atributos particularizantes, susceptibles de producir la ilusión referencial” (Gréimas citado por Pimentel, 2001, 111). Estos conceptos explican una iconización verbal que aclaran esa sensación de realidad en la literatura, así como el efecto sensorial que tiene el lenguaje. “La representación, así, estaría propuesta como un proceso por medio del cual el lenguaje construye y vehicula significados con distintos grados de referencialidad y de iconicidad” (Pimentel, 111).

Las hetairas entran en un proceso de iconicidad somática en donde el mito logra vehicular significados afectivos de un cuerpo al otro. Las hetairas son metáforas vivientes del mito que representan. Los simulacra divinos son objetos textuales que se vehiculan mediante los cuerpos eróticos. La alteridad de las divinidades se resuelve en el cuerpo humano. En suma aseveramos que es en el mito en que se metaforiza el cuerpo y por ello es en los mitos que se guardan los relatos corporales.

Durante el período medieval en India, los devotos masculinos de una deidad solían acudir al templo, y por un precio estipulado copulaban con la “esposa” que se encarnaba en forma humana por la sacerdotiza, los devotos conseguían así tener contacto con la vida divina —una práctica que algunos piensan pudo adaptarse al budismo tántrico. El buda interno en tal doctrina reúne a los opuestos, como son lo masculino y lo femenino, la izquierda y la derecha y la luz y la oscuridad (cfr. Elder 1996). Vislumbramos en estos procedimien-

tos una serie de metáforas somáticas a través de las cuales las deidades son metaforizadas por seres humanos. Esbozamos una serie de operaciones que generan una retórica somática. Nos remi-timos brevemente a lo que Fontanier describe bajo la metáfora física, o sea un evento en el que “dos objetos físicos, animados o inanimados, son comparados...” (103). De manera más puntual el mismo autor habla de otra retórica, la de la personificación, “que consiste en hacer de un ser inanimado, insensible, o de un ser abstracto y puramente ideal, una especie de ser real y físico, dotado de sentimiento y vida..”(112). De tal manera hay una plano que se concibe – o sea, el divino y otro que percibe, o sea, el cuerpo humano. Tales características se consuman en esta reflexión: “Si los dioses son una especie de humano, los humanos son una especie de dioses” (ver Groupe, 1992).

Como un complemento a la iconicidad me detengo en Sacher-Masoch, del que hablaremos también más adelante. Este escritor revelaba que su manera de obtener placer era jugando el papel de un oso o un bandido, que tras ser apresado era castigado y humillado por una mujer vestida de pieles que le producía dolor por medio de los golpes de un látigo. Sabemos cómo le gustaba con-gelar la acción del látigo para que nunca cayera sobre la víctima, o aquella piel que oculta apenas la carne. Hacemos una incursión muy breve sobre el problema de la iconicidad en Masoch. Deleuze nos instruye sobre un discurso del masoquismo en el cual “el masoquista espera el placer como algo que está destinado a llegar demasiado tarde y que la espera del placer es la condición que final-mente garantizará (física y moralmente) el advenimiento del placer” (71). El placer adopta una materialidad que luego se plasma en una manifestación iconizante. Cuando el placer se suspende y detiene, se presta a ser construido como un objeto en la fantasía.

¿Será importante traer a la discusión el tema de la sexualidad y el erotismo? Es un tema que según recordamos con Foucault se ha multiplicado, pero al mismo tiempo se ha encubierto. Es un lugar de interrogación para argumentar nuestras posibilidades de transgresión ante sistemas que buscan la restricción cada vez más severa de nuestras libertades corporales.

La sexualidad teatralizada se coloca entre límites ilusorios para después jugarse a lo largo de una serie de transgresiones. ¿Cómo conducimos estos esbozos para investigar nuestro tema? Tal vez convenga deslindar algunos comentarios para introducir el pensamiento en el cuerpo, y con ello recurrir a la poderosa facultad del lenguaje en sus procesos de mimesis, copias y *simulacra*. En tanto que nos involucramos, o mejor dicho, tomamos el sendero del lenguaje, observamos en el teatro

del cuerpo un discurso por-nográfico que se identifica por Deleuze como “una literatura que se reduce a unos cuantos imperativos (Haz esto, haz eso) seguidos por una serie de descripciones obscenas” (1989, 17). Estos discursos de una acción pasiva por parte de aquel que profiere los imperativos y activa por quien los ejecuta, nos muestra en los escritos de Masoch y de Sade una dialéctica corporal para arribar a una condición de exterioridad.

De acuerdo con Deleuze, Masoch estaba muy enterado del trabajo de su contemporáneo Bachofen, un eminente etnólogo de esos tiempos. Una serie de conferencias pronunciadas en Stuttgart en 1856, se reúnen bajo el título de *Das Mutterrecht*. Bachofen pretendía que la familia europea moderna provenía de una filiación matrilineal cuyas primeras formas de gobierno eran las del matriarcado. El autor sostenía que la vida social se iniciaba en el “hetairismo”, o período de promiscuidad sexual. Hay un matriarcado o ginecocracia. Abundan deidades femeninas. El matriarcado tiene como referente a la tierra madre. Hay una segunda era demetrian, poblada de Amazonas que son las que instauran un estricto orden gineocrático. Luego será que los hombres buscan afirmarse para lo que fingen ser madres. Es el orden apolíneo donde sobreviven resabios amazónicos y dionisiacos. Esta hipótesis hace tiempo ha sido abandonada por la antropología, ya que no se encuentran evidencias culturales en la arqueología que sustenten tal teoría.

Así tenemos una personificación novelada en Masoch cuyas mujeres toman rasgos del modelo bachofiano. Con ello aparece una “madre primitiva, con atributos uterinos, la madre hetairica, madre de la cloaca y los pantanos; en la segunda o madre edípica, la imagen del amado, que se convierte en padre sádico de la víctima como víctima o cómplice y entre ambas la madre oral, madre de la estepa, que engendra y atrae a la muer-te” (Deleuze, 55). De tal manera vienen a confundirse tres ficciones en el discurso de Deleuze, la fabulación de Bachofen, la fabulación freudiana y la de Masoch. En *La Venus en Piel*, Masoch activa la imagen de un contacto con la animalidad. “El animal presenta a la madre hetairica, [el animal es sacrificado] para beneficio de la madre oral y así consigue el renacimiento, un nacimiento partenogenético (en el cual) el padre no interviene (Deleuze, 61). La piel de animal, como piel simbólica articula una metáfora compleja; un vestuario somático y un vestuario simbólico.

Tales formulaciones parecen contrastar con esa Afrodita de la que ya hablamos. Una Afrodita cuyo altar estaba ornamentado por los phalloi. En Paphos se recordaba a la deidad repartiendo pastelitos fálicos. “Ferenci

(...) demuestra la existencia de una ecuación simbólica: phallos=cuerpo. Mejor aún, un (...) estudio de Fenichel (47) precisa el encuentro bien común en la mujer, con [ese] fantasma [mental] donde ella es el pene de su padre (objeto de amor edípico) o bien de su pareja sexual; ese fantasma la consuela de su propia carencia de pene” (Devereux, 1982, 115).

En este escenario habrá de recordarse un contradiscurso a los conceptos freudianos, pues toda mujer quedaría atrapada y condenada a un complejo masculino, siempre deseando poseer un pene (...) (cfr. Brenan, 1989). Por qué, como alguna vez lo propuso Irigaray, no se construye un concepto contrario como la falta de matriz y por ende una eterna envidia masculina que no llega a resolverse. Los discursos dominantes anclan un imperialismo fálico sobre la constitución simbólica del cuerpo femenino, seguramente se siguen propagando prejuicios masculinos sobre el cuerpo femenino. Los cuerpos no deben ser controlados por discursos que “diseñan” el cuerpo femenino, ya que con todo estamos ante una serie de técnicas invasivas que buscan el control corporal. Una peligrosa pintura somática que encierra a los cuerpos en un imaginario del poder. Un poder que se levanta por encima del cuerpo individual de cada mujer.

Resta decir que en el conjunto de estos teatros del cuerpo se esconde una mitología bajo el velo de las perversiones. Más aún, diremos que el teatro tiene un doble en el cuerpo erótico; cuerpo espectral responsable de toda una serie de procesos que le confieren sustancia a nuestros mundos imaginarios. En tales escenarios se inventa una sexualidad que está en los límites. Ante una progresiva desaparición de nuestras facultades inventivas, la sexualidad extrema servirá para activar el imaginario aletargado que parece gobernar nuestro destino. Tampoco debemos claudicar en nuestra conciencia política del cuerpo, porque el imaginario desprovisto de la misma es como un cuerpo acéfalo.

Bibliografía

- Brennan, Teresa, 1989, *Between Feminism and Psychoanalysis*, Londres, Nueva York, Routledge.
- Deleuze, Gilles, 1997, *Coldness and Cruelty: Masochism*, Nueva York, Zone.
- Devereux, Georges, 1982, *Femme et mythe*, Paris, Flammarion.
- Elder, George, 1996, *The Body: An Encyclopedia of Archetypal Symbolism*, Boston, Massachusetts, Shambhala.
- Fontanier, Pierre, 1977, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion.
- Groupe _ 1992, *Traité du signe visuel*, Paris, Seuil.
- Klossowski, Pierre, 1990, *Diana at her Bath, The Women of Rome*, Trads. Stephen Sartarelli y Sophie Hawks, Boston, Massachusetts, Eridanos.
- Pimentel, Luz Aurora, 2001, *El espacio en la ficción*, México, Siglo XXI.
- 1 Hemos recogido algunos textos del excelente libro de Pierre Klossowski, *Diana at her Bath, The Women of Rome*.



El príncipe
Enrique Becker y Susana Alexander y en la foto
Dir: Susana Alexander
Foto: Fernando Moquel

18

A once años de distancia, tratar de hurgar en las memorias o buscar en documentos los soportes de los años de sorprendentes resultados del teatro dirigido a los escolares del sistema educativo cuya responsabilidad era del Instituto Nacional de Bellas Artes es una tarea difícil.

Relataré la manera en la que durante mi administración se promovían las temporadas de teatro a partir de 1960. En primer lugar, se iniciaba con la planeación de la puesta en escena de las obras seleccionadas a través de un comunicado INBA-SEP que integraba el acuerdo del Secretario de Educación Pública en donde se autorizaba la estructura promocional hacia los diferentes niveles educativos.

Esta organización elevó considerablemente el porcentaje de asistencia de los escolares a las puestas en escena y permitió que el beneficio teatral se extendiera a un mayor número de educandos.

A continuación y por considerarlo vigente, doy a conocer el documento rector que basado en mi experiencia y con la ayuda y guía de las autoridades correspondientes de los años de 1960 a 1972 y de 1975 a 1991 me permitió que el compromiso, que exigido por el recuerdo vivido como niña, niños y jóvenes lograran retener el efecto de haber tenido la mejor experiencia teatral.

Departamento de teatro escolar Antecedentes

Dirección de Educación Estética de la Secretaría de Educación Pública inicia en 1942 una labor constante en pro del teatro para niños, que se convierte con la creación del Instituto Nacional de Bellas Artes en el año 1946, en un Programa Permanente.

Las modificaciones posteriores y la ubicación de este programa se logran a través de la Sección de Teatro Infantil, Oficina de Teatro Educativo y finalmente en el año 1976 se elevan al nivel de Departamento de Teatro

Educativo, posteriormente Teatro Escolar.

Según el Reglamento Interno y con base a la Ley de Creación del Instituto Nacional de Bellas Artes, aprobado por la Secretaría de Educación Pública, con las atribuciones generales señaladas en el reglamento interior de lograr la difusión del teatro en forma coordinada en las distintas instituciones y en todos los niveles escolares.

Objetivo general

Establecer la Coordinación de Eventos y Programas que organiza el Instituto Nacional de Bellas Artes para Escuelas, a través de la dirección de teatro.

Objetivos Específicos:

- Crear en los niños, en los adolescentes y en los jóvenes el gusto y el hábito de asistir al teatro y contribuir a su formación cultural.
- Promover y difundir obras teatrales infantiles escolar y juveniles que propicien la identidad cultural de México.
- Propiciar la formación de grupos de teatro en los jóvenes que habitan en el Distrito Federal.
- Fomentar entre ellos la creación artística con fines educativos y sociales.
- Dotar a la niñez, a la adolescencia y a la juventud de estímulos que les permitan desarrollar su capacidad de expresión para contribuir al desarrollo artístico como parte de su educación.
- Contribuir a la formación de Recursos Humanos que permitan incorporar al magisterio de preescolar, inicial, especial, primaria y secundaria en animadores culturales de teatro para niños, jóvenes y adolescentes.

Finalidades

- Crear en el niño el gusto por el teatro y el hábito de asistir a él. Formar un público para el futuro.
- Poner al alcance de su comprensión las obras maestras de Literatura, familiarizán-

Historia del teatro escolar en México

Xóchitl Medina

dolo, en fin, con los principios éticos de un campo de elementos. Se trata de encontrar y buscar formas integrales de educación que permiten desarrollar su potencial artístico.

- Dotar a la niñez de estímulos que le permitan desarrollar su capacidad de expresión y creación para contribuir al desarrollo de sus funciones intelectuales.

- Crear en el público infantil, a través de la vivencia del teatro, un sentido de comprensión y admiración a través del disfrute artístico.

Características

- Su ámbito está circunscrito al Distrito Federal.

Servicios que otorgan

- Dar funciones de teatro para escolares de los Centros de Desarrollo Infantil, (niños de 3 a 4 años).

- A los preescolares de los Jardines de Niños, (niños de 4 a 5 años).

- A los alumnos de las Escuelas Primarias (niños de 6 a 12 años).

- A los alumnos de las Escuelas Secundarias, diurnas, vespertinas, técnicas, (jóvenes de 13 a 16 años), Secundarias nocturnas de trabajadores, Escuelas tecnológicas y normales (jóvenes de 16 a 22 años), a los alumnos de los Centros de Educación Especial (niños atípicos).

- Otorgar apoyos didácticos a los maestros que asisten acompañados a los alumnos de las escuelas señaladas para que la representación teatral cumpla un cometido educativo y pueda vincular la actividad teatral a las actividades docentes, y por otro lado contribuir a la educación artística de los alumnos y maestros.

- Realiza seminarios a maestros de secundaria para dotar de elementos y conocimientos teórico-prácticos aplicables a la mejor comprensión del fenómeno teatral, sensibilizando al maestro para la mejor comunicación espectador-espectáculo.

- Realiza muestras de teatro entre los gru-

pos de jóvenes de 12 a 15 años organizadas en las secundarias del Distrito Federal, con el fin de que los alumnos participantes representen obras dirigidas y actuadas por ellos.

- Participa en la realización y organización de concursos de obras de teatro, acerca de los problemas de los adolescentes, para que a través del teatro presenten alternativas y soluciones a sus problemas.

- Organiza talleres teatrales para alumnos finalistas de la Muestra Teatral.

Programas

- Las acciones se realizan en varios programas encaminados no sólo a la difusión del teatro entre jóvenes y niños en edad escolar, sino que se ha cuidado también el aspecto de participación de los alumnos en la realización del hecho teatral.

Teatro en el teatro

- Se montan espectáculos en una sala teatral y se programa la asistencia de los alumnos.

Teatro a la escuela

- Se preparan grupos teatrales interdisciplinarios de actores y técnicos que se trasladan a las escuelas de la periferia de la Ciudad, con escenografía, vestuario y utilería para efectuar la función en patios o auditorios de las escuelas beneficiando a mayor número de escolares.

Seminarios teatrales

- Los objetivos son dotar a los Maestros de Educación Secundaria con la especialidad de Español, de los conocimientos teóricos y prácticos, aplicables a la mejor comprensión del fenómeno teatro. Estimular al maestro para la mejor comunicación espectador espectáculo, con el propósito de que el maestro transmita en sus alumnos la experiencia adquirida en este Seminario.

Muestras teatrales

- La Dirección de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes y la Dirección General de Educación Secundaria a través del Departamento de Teatro Escolar y la Oficina de Proyectos Culturales y Relaciones Públicas respectivamente, convocan cada año a los escolares de educación secundaria del Distrito Federal a participar en la Muestra Teatral, para lo que, orientados por sus maestros, los alumnos montan obras en un acto que podrán ser escritas precisamente para teatro o adaptaciones de otros géneros literarios.

Talleres teatrales

- Antecedente. Como una necesidad y complemento a las Muestras Teatrales y por petición expresa de los alumnos que participan en éstas, la Dirección de Teatro del INBA, y la Dirección General de Educación Secundaria crearon los Talleres Teatrales para finalistas de

la MUESTRA TEATRAL, se pensó en el desarrollo integral que la actividad teatral brinda a los jóvenes así como la conveniencia de dotarlos de conocimientos extracurriculares que finalmente redundarán, tanto en beneficio del educando como en la formación de un público conocedor del hecho teatral.

- Desarrollar sus facultades físicas, psíquicas emotivas y artísticas dentro del ámbito estudiantil, valorar la comunicación entre el hecho teatral y el público.

- Propiciar el desarrollo integral del educando.

- Como respuesta a la solicitud de los jóvenes y adolescentes que participan en los cursos de obras de teatro de la adolescencia se establecieron talleres teatrales para los grupos finalistas del concurso, impartándose actuación, dirección teatral, dramaturgia, aspectos técnicos, expresión corporal, etc., para que los jóvenes interesados tengan un acercamiento a las diferentes disciplinas que conforman el hecho teatral.

Concurso de obras de teatro de la adolescencia

- Para atender a los jóvenes y adolescentes del Distrito Federal y en especial aquellos de los sectores marginales, se convoca el Concurso de Obras de Teatro de la Adolescencia; brindándoles la oportunidad de manifestarse a través del teatro, con obras escritas, producidas y dirigidas por ellos mismos; en donde plasman sus inquietudes, interrogantes, su problemática social específica y plantean alternativas para modificar su medio ambiente.

- En la organización de estos Concursos participan: el Departamento del Distrito Federal y el Centro de Orientación para Adolescentes, CORA y la Dirección de Teatro a través del Departamento de Teatro Escolar, así como otras instituciones que cuentan con programas dedicados a la juventud, como SSA, DIF, CREA., Dirección General de Higiene Escolar de la SEP, el IMSS, etc.

Organización

- Las anteriores actividades se realizan por el Departamento de Teatro Escolar, a través de un esfuerzo coordinado de la Dirección General de Educación Inicial, Dirección General de Educación Pre-Escolar, Dirección General de Educación Primaria, Dirección General de Educación Secundaria Técnica, Dirección General de Educación Normal, sus cuerpos técnicos y organizativos, así como: maestros, educadoras, directores de escuela, inspectores, jefes de sector y padres de familia.

- En las muestras teatrales participan en la organización: maestros, directores de Escuelas Secundarias, así como los alumnos de todas las escuelas secundarias diurnas, vespertinas y particulares.

- Para la realización del concurso de obras

de adolescentes se establecen convenios con el Departamento del Distrito Federal a través de las Direcciones de Servicio Social Voluntario, la Dirección de Acción Social y Cultural, así como el CORA, Centro de Orientación para los Adolescentes, A.C.

- Para la realización de los seminarios se cuenta con la Coordinación de la Dirección General de Educación Secundaria, a través de la oficina de relaciones públicas y culturales y las direcciones de cada escuela que designa o invita a los maestros al Seminario Teatral.

- Los eventos se realizarán bajo dos formas: Teatro en el teatro y Teatro a la escuela. Teatro en el Teatro, es cuando al niño se le moviliza a los locales teatrales y Teatro a la escuela, cuando los grupos teatrales se presentan en los propios patios de las escuelas.

- La elaboración de los apoyos didácticos consiste en la descripción de los antecedentes, contenidos características teatrales de las obras y de los autores, es elaborada por el Departamento de Teatro Escolar.

- Para llevar a cabo los talleres y seminarios teatrales se cuenta con el apoyo de la Escuela de Arte Teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes.

- Los gastos ocasionados por puestas en escena de las obras presentadas a cada nivel escolar se asignan al presupuesto autorizado previamente y controlado por la unidad administrativa de la Dirección de Teatro.

¿Resulta exagerado comparar una obra de teatro con un trozo de pan? Veamos: el pan se convierte en nueva sangre, nuevas células. ¿El teatro, en qué se convierte? En nuevas ideas, en actitudes creativas, en comprensión de uno mismo y de los otros.

Una persona sin alimento que llevarse a la boca, acaba sufriendo un deterioro tan evidente que nadie puede dejar de notarlo. Por ello, pese a las crisis, se intenta apoyar a las personas con mayores carencias materiales. Esto es vital, sin embargo, no lo es menos atender la desnutrición espiritual, cuyos síntomas pueden pasar desapercibidos aunque resulten igualmente graves.

Berta Hiriart



Salir al mundo
De Berta Hiriart

En innumerables ocasiones hemos escuchado la palabra censura dentro del teatro dirigido al público joven. Existe una gran polémica acerca de cuáles son los temas que podemos exponer o no a los niños, como siempre, en este tipo de discusiones, las opiniones se diversifican entre las que plantean que se puede y se debe hablar de todo a los niños y las que se cierran ante el supuesto de que: el teatro dirigido hacia este sector del público debe estar cargado de una fuerte dosis de diversión, entretenimiento, sensiblería, mensajes ecológicos y por supuesto, mensajes educativos, entendiéndose esto como un medio para la enseñanza, una extensión de la escuela. Si bien el teatro puede ser un fuerte apoyo dentro del aula, también lo es en la vida de los niños, una vida compleja y llena de contradicciones.

Por otro lado, en algunos encuentros hemos cuestionado mucho los parámetros han marcado determinadamente las propuestas del teatro para el público joven que se ha venido haciendo en nuestro país, se ha tocado el tema de la censura, ya sea por parte de algunas instituciones, secundados por buena parte de los padres de familia. Mucho nos hemos quejado, pero ¿Cómo enfrentamos

Desafortunadamente aún estamos temerosos de lo que queremos hablar y denunciar y de la realidad que viven los niños. Nos da temor que no produzcan nuestras obras o no nos programen dentro de los circuitos educativos, o bien quedarnos con la sala del teatro completamente vacía. En fin, son solo ejemplos de los retos a los que nos enfrentamos los quienes nos dedicamos a esta labor. Sin embargo, estos mismos retos enfrentan los creadores de teatro para adultos, con la diferencia que en este tipo de teatro los creadores se arriesgan, continuamente hay una búsqueda dentro del quehacer teatral ¿Por qué entonces el teatro para niños carece, en la mayoría de las veces, de este tipo de riesgo, búsqueda y análisis? ¿Es que existe una dife-

rencia entre el teatro para adultos y el teatro para el público joven? Si estamos concientes de que debemos de hablar de otras cosas a los niños ¿porqué no lo hacemos?.

Es en este punto, que encuentro con un mayor obstáculo a vencer: el demonio de la autocensura.

Cabe señalar que, por fortuna, las instituciones de cultura abren espacios para las nuevas propuestas del teatro para público joven con mayor frecuencia, se otorgan mejores presupuestos para las producciones, se promueven talleres y festivales en los que se presentan obras nacionales e internacionales que sin duda han tenido un fuerte impacto a nivel internacional, algunas de ellas, como *El Ogrito* de Suzanne Lebeau, o *¿Quién ha visto a mi pequeño niño?* de Suzanne von Loisen marcarán sin duda, un punto de partida para la búsqueda de nuevas formas de hacer y de escribir teatro para el público joven. También se han comenzado a abrir espacios para el análisis y la investigación, como lo es

Lo que el viento se llevó...

Maribel Carrasco

la publicación de revistas que dedican algunos números a este tipo de teatro. Incluso algunos creadores escénicos cuya labor esta encaminada al público adulto, han comenzado a interesarse en la creación de montajes para niños, fomentando con ello una nueva lectura escénica. Por lo tanto, ha comenzado a abrirse un panorama muy amplio de posibilidades, pero ante ello cabe preguntarnos ¿qué estamos proponiendo los dramaturgos con nuestras obras? ¿Cómo lo estamos proponiendo? Es aquí donde entra nuevamente el demonio de la autocensura, pues a pesar de estas posibilidades dentro de lo programas de cultura, seguimos viendo en escena innumerables obras cuyos parámetros temáticos están muy por debajo de la vida real de los niños; ¿qué nos está pasando? Continuamos siendo derrotados por nuestra propia censura, ¿por qué? ¿de qué queremos proteger a los niños si ellos caminan en las mismas calles en las que caminamos nosotros y reciben las mismas imágenes? ¿no es acaso que carecemos de un

¿No sabes que la educación de los niños empieza contándoles fábulas? ¿Y qué son estas fábulas sino mentiras pese a las pequeñas verdades que con ellas se entremezclan? ¿Y no solemos servirnos de estas fábulas para instruir a los niños antes de enviarlos al gimnasio?... ¿Y no sabes también que en todas las cosas la parte más difícil son los comienzos, más especialmente cuando se trata de seres jóvenes y en formación, ya que es en este momento cuando se les moldea y cuando se graba mejor en ellos la huella con que se quiere marcar a cada individuo?... Y entonces, ¿dejaremos a la ligera que los niños escuchen las fábulas imaginadas por el primero que se presente y que acojan en su espíritu opiniones contrarias, por lo general, a las que debieran tener, a nuestro juicio de mayores?... Por consiguiente, lo primero que hay que hacer es vigilar a los inventores de fábulas, para, si las hacen buenas, adoptarlas; si malas, rechazarlas. Invitaremos en seguida a nodrizas y madres a contar a los niños las que hayamos adoptado y a que pongan aún más cuidado en formar su alma mediante fábulas, que en formar su cuerpo mediante sus manos. En cuanto a las fábulas que corren en la actualidad, la mayor parte habrán de ser rechazadas.

La República de Platón

análisis acerca del concepto que cada creador escénico tiene acerca de la infancia y de la infancia de este siglo? ¿qué tanto nos cuestionamos a nosotros mismos cuando estamos frente a la hoja en blanco y decidimos escribir sobre algún tema? ¿qué tanto, los escritores y creadores hemos sucumbido a la voz de nuestra propia censura? ¿por qué cuando escribimos para adultos no nos importa la autocensura y cuando escribimos para los niños no podemos deshacernos de ella?

Hemos estado mirando hacia atrás sin el valor necesario de enfrentar los cambios que se suscitan en el desarrollo de nuestra cultura, en la evolución de nuestras tradiciones, de nuestra realidad social contemporánea ¿será que nos hemos quedado adormecidos en un mundo en el que las cosas son perfectas y en donde todo se soluciona con una varita mágica? ¿En un mundo sin contradicciones en el que si nos portamos bien nos va a ir bien? ¿En un mundo justo en el que si trabajas mucho serás rico? ¿En donde todos son generosos y los malos siempre terminan siendo castigados? Me pregunto si esa es la realidad que viven los niños todos los días... ¿O será que nos hemos quedado instalados en la nostalgia de lo que hubiéramos querido que fuera este mundo?

Basta con escuchar a los niños hablar sobre los sueños y los deseos que tienen o esperan acerca del futuro, para saber que ya no son los mismos que hace años, por lo tanto, nuestro mayor reto es buscar un equilibrio entre nuestros prejuicios y la inminente realidad social que los niños viven, poder ser capaces de detectar el camino de las emociones que conecta a los niños con las situaciones de la vida actual y las fuerzas contradictorias que operan en el mundo. Poder indagar en cómo es que los niños hablan acerca de las contradicciones que existen en el mundo.

Otra de las barreras que nos impone la autocensura es que pensamos que tan sólo por el hecho de haber vivido más tiempo estamos capacitados para dar lecciones de vida a los niños. Creemos tener una explicación del mundo, de todas esas contradicciones, pero los niños no necesitan de nuestra explicación, ni de nuestras lecciones de vida, dejémos que ellos mismos las descubran. Debemos darnos cuenta de que podemos construir puentes de comunicación con ellos, hablar de sus temores e inquietudes, expresar ante todo una necesidad que como humanos tenemos, el hecho de decir: no estamos solos. No podemos dar soluciones a los niños porque ni el teatro ni el arte en general resuelven los problemas sociales ó familiares, si podemos ser capaces de crear un camino hacia la confrontación y la reflexión.

En un recorrido por el teatro Orientación observamos unas estructuras de acero que habían sido cortadas por encima de la boca del escenario, un foso para teatro guiñol clausurado y la perspectiva de la sala diseñada para una visión perfecta para teatro de títeres. Sin embargo, nunca fue utilizado con ese propósito.

A principios de los ochenta existió una sala dedicada al teatro de títeres exclusivamente llamada **Titiriglobo**. Un buen día apareció junto a la Unidad del Bosque una media naranja con estructura de acero con un aforo de 250 espectadores y una programación para toda la familia en cuatro funciones cada sábado y domingo agotando las localidades a precios populares, y de lunes a viernes dos funciones de teatro escolar diariamente.

En 1997, los payasos de **La Troupe** ganaron una beca para perfilar el Teatro Isabela Corona como “El espacio para niños y jóvenes” y todos los seres de la fantasía se alegraron y se pusieron a trabajar duro; y en cinco años de vida ha logrado ya un lugar en el gusto del público familiar quien semana a semana les visita y esperamos que pese a convocatorias, comodatos y cambios administrativos, quede como una sede para la cultura infantil aunque lo administraren otro, al fin y al cabo los elfos y las hadas ya deambulan por ahí.

La Troupe

Teatro infantil en Yucatán

Ya son dos décadas en las que el teatro forma parte sustancial de los placebos del niños meridiano. En los ochenta y noventa, tanto **La Farándula** como **El Tinglado**, los dos grupos estables, promovieron el teatro infantil. Pero quién creó algo casi inimaginable en provincia fue Wilberth Herrera con su teatro **Titeradas** desde donde hace casi veinte años brilla todos los fines de semana, como diva indiscutible la mestiza Lela de Oxkutzcab. A partir de los noventa en el foro **Dante** se presentan la compañía de muñecos **Tito y Tita**. Actualmente el Departamento de Artes Escénicas del Instituto de Cultura de Yucatán apoya la temporada de teatro infantil de tres de los grupos de la asociación *Desde la trinchera*: el de la conocida titiritera Patricia Ostos, el de Manuel Erosa y a **Titerestrella**, así como a los próximos estrenos: *El grito* de Suzanne Lebeau, en versión en idioma maya, dirigido por Concepción León, para el **CECUNY**; y el de *Trovivo* que bajo la dirección de Juan de la Rosa y Xahil Espadas preparan *Chiquito Pingüica* de Sabina Berman; y *Con los ojos al revés* de Jaime Chabaud.

Fernando Muñóz

El teatro para niños cambia, evoluciona. Los niños están muy descuidados ahora, con esto de la globalización.

El artista no debe quedarse en el recuerdo de glorias pasadas, sino siempre buscar nuevos caminos. Cuando cumplí un sueño de niño que era estar en un escenario, con esa mujer que había visto actuar y no parecía de este mundo, María Conesa y, después de superar ese susto, porque la gente decía al principio: ¿qué hace ese hombre? ¿teatro para niños?, -me van a asesinar, pensé- me di cuenta que había escogido una profesión útil porque mi trabajo le servía a la gente. Y nunca estoy satisfecho. No dejo de trabajar. El teatro es mi familia y siempre seré honesto con él. Nunca lo traicionaré. Siempre pienso en nuevos proyectos, en seguir produciendo nuevos trabajos para esta fábrica de sueños que es el teatro.

Enrique Alonso “Cachirulo”

Apuntes para una política teatral para niños

Luis Martín Solís



Entre reyes y bufones
Dir. Cidalli Rivera
CIA. FUNAMBULES
Foto: Penélope Rivera

22

I
Siempre que se habla de atención a la infancia los políticos dicen conmovedores discursos y salen a la defensa de quienes consideran serán el futuro de la nación. Pero, después del discurso y la foto, poco se hace realmente. En la reciente cumbre celebrada por la ONU sobre el desarrollo de la infancia, los gobiernos reconocieron el fracaso de ofrecer una vida más digna a los niños y niñas. Dicho organismo recomendó a todos países ha hacer mayores esfuerzos y destinar mayores recursos a la infancia para que el futuro del planeta no se vea amenazado. Todos estamos de acuerdo en que si tuviéramos una infancia mejor atendida tendríamos futuros ciudadanos con mejores expectativas de vida. Solo que el futuro está muy lejos, y los niños son considerados como un proyecto del futuro, no del presente. Además, si las necesidades básicas de salud, alimentación y seguridad social no están atendidas, qué podemos esperar de las necesidades de educación y disfrute cultural.

Hasta el momento no existe en México una política cultural coherente que visualice la atención a la infancia. Existen funcionarios con buenas intenciones que luchan contra políticos y administrativos para obtener recursos que permitan atender las múltiples necesidades culturales. Algunos logran dar pasos para adelante y luego, otros meten reversa, como es el caso de la desaparición de la Coordinación Nacional de Cultura Infantil del CNCA, organismo que durante sus pocos años de existencia realizó una importante labor e intentó dignificar la oferta cultural destinada a la infancia. Con el cambio de gobierno desapareció y quedó reducida a una dirección con escasos recursos y pocas posibilidades de gestión.

II

¿Cómo se forma a los creadores?. Ninguna de las escuelas de teatro de esta ciudad contempla en sus planes de estudio una materia que aborde y analice la escena para niños, que les dé a conocer a sus alumnos un repertorio

específico, y les hable de lo que se ha realizado en México y en otros países. No se considera necesaria, ni importante, cuando salgan los muchachos ya encontrarán la manera de resolverlo. Se ve al teatro para niños como un entrenamiento mientras los alumnos aprenden a actuar, incluso se tolera como una manera de ayuda económica, y quienes lo hacen son los jóvenes de reciente ingreso. Las mismas escuelas carecen de una información respecto a la dramaturgia contemporánea dirigida al joven público y cuando plantean proyectos casi siempre son propuestas simplonas. La Escuela de Arte Teatral del INBA lleva a cabo un concurso interno en donde alumnos y maestros pueden proponer proyectos que obtendrán producción y temporada.

Pregunto a los actuales directores de las escuelas. ¿Creen importante implementar una materia que ayude a sus egresados a enfrentar la realidad de la escena para niños?

¿Cómo se forma al público escolar?

El presupuesto más importante destinado

a la escena para niños viene de la Secretaría de Educación Pública a través del Programa Nacional de Teatro Escolar que se realiza en el Distrito Federal y en la federación. El funcionamiento en los estados es diferente al del Distrito Federal y no estoy actualizado para opinar de él, pero si puedo decir que es la opción más importante para las compañías en los estados.

La boda de lo educativo y lo artístico no parece ser posible, ya que cada parte busca cosas distintas. Para el sector educativo el teatro es una extensión del aula escolar, que apoye los programas educativos, pero sin exponer a los niños y jóvenes a cuestiones complejas, sino simples, que estén —dicen— al nivel de comprensión de su clase social. La parte artística, busca que sean propuestas interesantes, con textos sólidos y montajes bien realizados y sobre todo, que sean un golpe estético que haga que los muchachos amen el teatro.

En ambas búsquedas hay una serie de tropiezos. Teatro Escolar es la oferta más

Una compañía teatral que ha tenido paciencia y sabiduría para construir su propia escuela, capaz de enriquecer una tradición teatral: la de los títeres. Una institución que defiende su independencia y que en la difícil estabilidad ha producido sus mejores frutos; *El Circo, Globo, Vuelo Mágico, Musical con Títeres y Can Can Cabaret*, que son muestras de unidad y estilo. Espectáculos donde reina la armonía y la paz, un teatro pleno de virtudes llamado **SERENDIPITY** porque significa “hallazgo feliz” y es el producto de una búsqueda aguda y perspicaz. En el trabajo de Jorge Ramos Zepeda y Rosa María Ruizoteo, existe una investigación que se lleva a cabo en términos propios con métodos no trillados, estableciendo una vía singular donde confluyen tradición y novedad, **Serendipity** siempre lejos del estereotipo, suma en 25 años de trayectoria, más de 2 mil 300 representaciones en México y Estados Unidos, 12 premios de la crítica teatral, 10 festivales nacionales y extranjeros y 8 años consecutivos en el teatro Benito Juárez y como los protagonistas del cuento persa *Las 3 princesas de Serendip* continúan “descubriendo sagazmente” nuevas propuestas escénicas.

Jorge Ramos Zepeda

atractiva para las compañías que realizan espectáculos para niños. Lo cual ha fomentado una actitud mercenaria y chambista por parte de muchos creadores, y como la mayoría no tiene un verdadero interés artístico en ese público, ni nada que decirle, ofrecen trabajos de ínfima calidad.

Aunque también hay compañías comprometidas, y que se han incrementado en los últimos años, quienes generalmente son la base de estos programas. El sector educativo desea que las obras tengan que ver con el programa de educación. (En danza escolar incluso lo ponen en la circular que entregan a las compañías, en teatro no se dice pero está implícito).

En el afán de lograr trabajo, los creadores se autocensuran y presentan espectáculos que puedan ser justificados en esa línea educativa, convirtiéndose en cómplices de estos desguisados escénicos. Pero, ¿de qué educación hablamos? Si la educación pública que se imparte en nuestro país fuera de calidad, no habría ningún problema, pero recordemos que no hemos logrado actualizar y adecuar nuestra educación con la realidad actual. Entonces, ¿Cómo pretendemos tener un teatro que parta de un modelo educativo deficiente?

A educadores y artistas. Hace un foro de discusión para lograr consensos entre estas dos áreas y pensar en cual sería la escena deseable, cuáles sus contenidos, cuál su teatralidad y si daremos un voto de confianza a los niños de que son capaces de entender y gozar propuestas diferentes y complejas.

III

Las instituciones no han logrado ofrecer un perfil de la programación dirigida a los niños. Las salas comerciales son claras en los que ofrecen, los teatros públicos no lo hacen. Generalmente reciben múltiples propuestas y tratan de ofrecer espacio a la mayor cantidad de compañías sin importar el tipo de trabajo.

En esta enorme ciudad no existe un teatro que ofrezca programación exclusivamente al joven público, y que la gente sepa lo que ahí puede encontrar. En décadas pasadas el Titiriglobo así funcionó, pero desapareció de la noche a la mañana como en una obra de Hugo Hiriart. Actualmente únicamente el Teatro Isabela Corona, administrado por La Truppe ha privilegiado la programación dirigida a los niños. Un modelo interesante es La Maison Theatre de Montreal, un teatro diseñado exclusivamente para ese fin, en donde el público tiene la programación anual, sabe cuando y qué es lo que el teatro ofrece. Las instalaciones diseñadas con buen gusto y tecnología de punta, cuentan con todo lo necesario para cualquier representación.

Para conducir esto hace falta alguien especializado, es decir, un director artístico que tuviera decisiones de programación y



Entre reyes y bufones
Dir. Citlalli Rivera
CIA. FUNAMBULES
Foto: Penélope Rivera

control de un presupuesto, que proponga el tipo de espectáculos que realizaran durante su periodo de gestión.

Instituciones como el Junges Theater Zurich cuentan con un director artístico que debe planear el perfil de la programación durante los tres años que estará en ese cargo. La selección tiene que ver con la problemática que viven el público al cual se dirigen, así que busca las obras más adecuadas a esa realidad, y si no existen contratan dramaturgos nacionales o de otro país para escribir esas historias.

IV

¿Cómo se produce? Los espectáculos dirigidos a los niños generalmente son producidos por las compañías interesadas y en pocas ocasiones son proyectos que sean pensados, deseados y producidos por una institución. En los años de existencia del FONCA, sólo hasta el año pasado han planteado la especificidad de apoyar coinversiones de proyectos dirigidos a niños.

V

La investigación sobre la escena para niños es casi inexistente, son escasos los proyectos que han indagado sobre la historia, drama-turgia o puesta en escena del teatro para niños realizado en México. Una política cultural que no alienta el conocimiento de su historia es perversa y reprochable, sin dicho análisis es como andar a ciegas, sin parámetros de comparación. Es urgente conocer cómo fue el teatro para niños que se hizo en la décadas pasadas. La instancia pública responsable de esto debería de ser el Centro de Investigación, Documentación y Difusión Teatral Rodolfo Usigli (CITRU).

VI

En una entrevista sobre la cultura destinada a los niños, Michael Ende expresó:

“Pertenece a esas reservas que toleran con sonrisa condescendiente, los habitantes del Desierto Cultural, a los que algunas asociaciones benéficas incluso miman, pero que todos en el fondo desprecian...como desprecian la mayoría de las cosas que tiene que ver con niños.”

En el propio medio teatral existe un desprecio generalizado hacia el teatro para niños; lo escuchamos de boca de muchos actores, son pocos los críticos que lo atienden con seriedad, los grandes directores jamás han atendido a este público, nadie cuestiona el escandaloso dispendio invertido en uno o dos trabajos, que dejan sin trabajo al resto de la comunidad teatral. No entiendo qué criterio se aplica para pagar menos en una obra hecha para niños que en una para adultos.

Ese aparente cuidado que se tiene por la infancia, ese futuro de la nación, por los hechos está muy lejos de ser atendida. Me temo que se seguirá viendo como un recurso tirado a la basura, que no permite ver resultados a corto plazo. Dudo que pueda estructurarse una propuesta global que sea funcional, ya que poner de acuerdo a todos los personajes de esta historia es imposible, esta fragmentación y pulverización de las decisiones políticas tiene enormes desventajas. Lo que si creo posible es hacer pequeños pasos, pasos solitarios, acompañados de una paciencia de santo.

El sector infantil es uno de los públicos más difíciles que existen, ya que tienen la capacidad de mostrar, sin pudor, su agrado o descontento para con la obra. A pesar de verse presionados por los padres a prestar atención, ellos serán capaces de abstraerse jugando con la butaca o el programa de mano como avioncito, si el montaje no los complace.

El teatro infantil debe ser verdadero. Un juego que ofrezca no solo una anécdota, sino un cúmulo de expresiones artísticas seductoras, atractivas y divertidas.

Fonambules Teatro



Las tandas del tinglado
Dir.: Hugo Hiriart
Foto de archivo

Acerca del programa nacional de teatro escolar

Larry Silberman

24

Indiscutiblemente, el Programa Nacional de Teatro Escolar (PNTE) fue una idea brillante y efectiva que se transformó en un motor de desarrollo del teatro en los estados. En este artículo vamos a conocer someramente de qué se trata este programa y que virtudes y defectos ha tenido.

Creado por Mario Espinosa, nace en 1995 durante la gestión que el funcionario tuvo al frente del área de teatro del IMSS. Más tarde, se amplía y toma cuerpo durante su período al frente de la Coordinación Nacional de Teatro del INBA.

En sus inicios, varios directores, en su mayoría del Distrito Federal, visitaban a los estados participantes para dirigirles una puesta en escena.

En los años sucesivos se fue transformando en lo que fue un programa integral que incluía capacitación, asesorías, montajes y temporadas de 100 funciones. La escuela de Casa del Teatro fue la primera que trabajó en este proyecto capacitando y asesorando.

En el año 1997 participó también la escuela del maestro Ludwik Margules, que al parecer no funcionó como se esperaba y dejó de ser parte del programa. A partir de 1998 se incorpora la escuela del Grupo 55 y comienzan también las producciones dirigidas a niños de nivel primaria.

Algunos de los objetivos de este generoso programa son:

Crear públicos cada vez más exigentes y amantes del buen teatro en todo el país.

- Profesionalizar grupos teatrales en los estados dándoles continuidad y posibilidades para montar espectáculos con mayor.

- Ofrecer capacitación y asesoría que permita a los grupos mejorar su trabajo, técnica y conceptualmente.

- Lograr un espacio de encuentro entre teatristas de diferentes partes del país.

- Durante la "Era Espinosa" la estructura

del Programa era más o menos la siguiente:

Los estados proponían uno o varios directores que eran aprobados o rechazados por la Coordinación Nacional según el caso; la idea era que fueran directores que estuvieran abiertos a aprender y mejorar su trabajo que a su vez, pudieran dar cierta garantía de realizar un montaje de nivel aceptable o bueno.

En el caso de que en un estado no hubiera alguien con estas características, un director invitado iba para dirigir un montaje en esa entidad. La selección de textos era supervisada por el INBA; en el caso de los proyectos para secundaria, había un tema diferente cada año, por ejemplo: obras de autores mexicanos, clásicos universales, "calderones", etc.

En el caso de teatro para primaria, cada año se ofrecía una lista de aproximadamente 10 textos elaborada por el Grupo 55 y el INBA de la que los grupos debían elegir la que más les gustara o proponer otra que les satisficiera a ambos.

La primera plenaria era la de capacitación. Cada grupo llegaba con sus actores, diseñadores, productor, director, etc. y, a su vez, el equipo de los maestros estaba compuesto por especialistas en todas esas disciplinas.

Participaban juntos entre 5 y 8 estados con cada escuela. La capacitación duraba alrededor de 20 días, acto siguiente, cada grupo retornaba a su estado para comenzar el proceso de montaje. Los maestros visitaban cada estado a solicitud de sus directores para apoyarlos y asesorarlos durante la puesta en escena. Esa etapa duraba de tres a cuatro meses y terminaba en la segunda plenaria donde justo dos semanas antes de los estrenos, se juntaban otra vez para ver los trabajos de cada grupo. Los directores recibían comentarios sobre su trabajo y aún tenían varios ensayos antes de su temporada, para mejorar y ajustar lo que fuera necesario. Luego se daban las 100 funciones comprometidas.

El INBA determinaba que, si los grupos o estados decidían montar para escuelas primarias, iban con el Grupo 55 y si decidían hacerlo para secundarias, con Casa del Teatro.

El PNTE durante el período coordinado por Mario Espinosa (1995-2000), tuvo excelentes resultados en algunos estados y logró cumplir gran parte de sus objetivos en varias entidades, pero veamos qué cosas tenía para mejorar el Programa: hubiera sido deseable que se dispusiera de más escuelas o maestros capacitadores, incluso trayendo algunos del exterior (como lo hacen Telón Abierto, Teatro del Cuerpo y Grupo 55) con el fin de ofrecer opciones y otros puntos de vista. Asimismo, hubiera sido interesante ofrecer diferentes niveles de capacitación o entrenamiento diferenciado, es decir, que hubiera talleres para principiantes en estas metodologías de trabajo y crear especializaciones para los más avanzados o participantes recurrentes del Programa. También que aspirantes a dirigir escena pudieran ser asistentes de los directores más experimentados.

"Obra de Teatro en Salsa de Éxito"

Ingredientes:

Un texto dramático bueno.

Un director de escena talentoso y con experiencia.

Actores ídem.

Escenógrafo, vestuarista y músico (si se necesita). Todos profesionales.

Preparación: Mézclase todo con talento, entrega, belleza, poesía, verdad y compromiso. Sírvase en un teatro con todo el equipo necesario, que tenga personal eficiente y amable. Aderécese con publicidad suficiente.

Nota: si no le sale a la primera, siga insistiendo.

Tere Valenzuela

En relación a los textos escogidos para el nivel de educación secundaria, seguramente obras más actuales y cercanas a los intereses de los jóvenes pudieran haber sido más efectivas e interesantes para ellos.

Faltó y falta promover una dramaturgia especialmente dirigida a niños y jóvenes o, al menos, generar un intercambio más intenso con otros países en ese rubro.

Algo incongruente, resultaba el por qué en un programa eminentemente formativo se permitía cada año llevar escenógrafos y directores invitados a determinados estados con la excusa de que no había nadie capacitado para hacerlo y que no debía “bajarse” el nivel logrado en esos rubros. Hoy día, y a pesar de que algunos de esos estados participaron casi todos los años en el Programa, siguen sin tener escenógrafos y directores capacitados.

Que los grupos hubieran podido elegir con qué escuela o metodología de trabajo querían desarrollarse más allá de que su puesta en escena fuera para uno u otro público, hubiera sido deseable.

Al ser nueva esta experiencia, formar adecuadamente a los asesores resultaba prioritario, ya que estos no deben saber solamente de teatro, sino de técnicas pedagógicas, dinámica de grupos, y fundamentalmente, ser pacientes y tolerantes para evitar que los directores de los estados se sintieran presionados para seguir una determinada forma de pensar o bien sufrieran cualquier tipo de imposición, ya que algunos asesores no se limitaban a desarrollar una visión crítica del trabajo sino que se sentían con el derecho de “meter mano” en la puesta en escena subestimando la capacidad creativa del grupo y la autoridad del director.

Algunos de los grandes logros, fueron por ejemplo, lo interesante que era la posibilidad de ver los procesos de los otros y aprender de sus aciertos y errores, sintiéndose parte de un movimiento y de una comunidad. Fue impresionante la cantidad de actividades de intercambio que surgieron a partir de esto: participación en festivales, giras, talleres de capacitación organizados por un grupo contando con la participación y apoyo de otros, coproducciones, etc.

En el trabajo dirigido a público de educación primaria, además del crecimiento de varios grupos que “descubrieron” el teatro para niños, se cambió la visión que se tenía de este tipo de teatro y se consiguió generar un cambio en las temáticas y propuestas para este sector. Por ejemplo, se trataron temas como la paternidad responsable, el machismo, el divorcio, los miedos, el amor en los niños y los prejuicios.

Para hablar del rumbo que tomó el Programa Nacional de Teatro Escolar en esta nueva etapa coordinada por el maestro Otto Minera, sólo podemos remitirnos a lo sucedido durante el año 2001:

Durante el séptimo ciclo hubo varios cambios: se suprimieron las asesorías; la capacitación ya no estuvo ligada a los montajes; los grupos no compartieron los procesos de los demás, los estados eran los responsables de elegir al director y éste de escoger la obra que montaría.

El INBA no supervisó si esas elecciones eran correctas para el éxito del proyecto ni si los textos eran adecuados para las edades a las que se dirigían (lamentablemente varias no lo fueron), el INBA parecía más preocupado por la cantidad que la calidad. Se incorporaron más estados para sumar un total de 25 que concretaron 29 producciones.

Se determinó que los estados que participarían deberían mandar a 5 personas a capacitarse en la escuela de Casa del Teatro, la que según parecía era la única que podía ofrecer este trabajo en las condiciones que la Coordinación deseaba. Cabe aclarar que los estudiantes no participaron en este ciclo de montajes ni hay ningún compromiso por parte del INBA o de los estados en que lo vayan a hacer en un futuro, es decir que esta capacitación de gente de teatro (no particularmente de teatro para niños y jóvenes), no tiene ninguna vinculación real y directa con los montajes del Programa Nacional de Teatro Escolar.

En cuanto a estos últimos, los resultados han sido variados, buenos, regulares y malos.

A varios estados se les ha mandado a directores invitados e incluso producciones realizadas en el INBA en los últimos años, mismas que fueron con todo y producción para ser montadas en entidades del interior de la República. Algo similar a lo que sucede con los musicales que vienen de Broadway para montarse en la ciudad de México.

Esto puede ser una experiencia interesante para los actores y sin duda optimiza las anteriores inversiones del INBA pero es bastante cuestionable la utilidad de este sistema en el contexto original del Programa Nacional de Teatro Escolar.

Salvo por el Encuentro que se realizó en coincidencia con el Festival Internacional de Teatro para Niños y Jóvenes Telón Abierto en el que participaron varios de los grupos involucrados, no hubo otro espacio de encuentro. En una reunión realizada en ese marco, Otto Minera defendió su postura de no permitir asesorías, mismas que considera innecesarias y ofensivas para los directores a pesar de que varios de los presentes manifestaron enfáticamente lo contrario.

En fin, el Programa Nacional de Teatro Escolar tomó otro rumbo o tal vez lo perdió, el tiempo lo dirá. El maestro Minera promete cambios y mejoras para esta nueva edición.

Es lamentable que estos programas tan importantes para el desarrollo del teatro en el país no cuenten con un lugar más claro y sólido dentro de la política cultural y queden a mer-

No debemos soslayar que varios museos han mantenido una programación teatral activa para niños, casi siempre relacionada con sus exposiciones temporales o permanentes. La importancia radica en dos vertientes, la artística y la de divulgación. Ninguna de las dos debe descuidarse. La efectividad que puede tener un programa permanente de presentaciones teatrales en dichos recintos puede verse reflejada en la ampliación de nuevos públicos para las artes escénicas, debido a la variedad temática de los museos, que atrae a diversos sectores de la población: arte, cultura, historia, ciencia, tecnología, etc.,. Y de igual manera, los museos se ven recompensados al brindar espectáculos que contribuyen con sus metas de divulgación.

Iván Olivares

ced de los criterios y pericia del funcionario en turno. Por supuesto que para eso también debería existir una política cultural clara, pero eso amerita otro artículo.

Nos queda mucho trabajo por hacer y sería deseable que cada quien aporte lo que esté en sus manos para lograrlo, sería una lástima que se pierda el sentido del Programa Nacional de Teatro Escolar y se desaprovechen esfuerzos, capacidades y recursos que se invirtieron e invierten en él.

En 1942, cuatro artistas mexicanos, Fernando Wagner, Clementina Otero, Concepción Sada y Fernando Torre Laphan, siguiendo la estructura del programa de teatro infantil dirigido a los estudiantes, subsidiado por el estado e implantado en Moscú en 1919, planifican en México el primer teatro para escolares, con las obras: *La reina de las nieves* y *Pinocho en el país de los cuentos*, iniciando así una labor titánica que no se ha interrumpido y cuyo interés es dejar en los alumnos asistidos, una finalidad educativa y de orientación que estimule su imaginación, cultive su espíritu mediante el conocimiento de obras de gran valor artístico, fomente en ellos el gusto por el teatro. Y les abra la posibilidad de apreciar espectáculos de calidad que los emocionen y les gusten.

Mónica Juárez



El traje nuevo del emperador
Dir.: Emmanuel Márquez
Foto: Fernando Arregui

26

Nadie duda de la importancia y de la necesidad del Teatro Escolar; entendiéndose por teatro escolar el que subsidia el estado para los alumnos de educación básica, preescolar, primaria y secundaria. Cada ciclo escolar se atiende en promedio a medio millón de niños y jóvenes. Si bien la cifra suena impresionante, recordemos que la población de alumnos en la ciudad de México es de 2 millones, es decir, únicamente la cuarta parte del total asiste al teatro.

Cada año una comisión integrada por un jurado organizado por el INBA y otro por parte de la SEP, eligen, de entre más de un centenar, alrededor de quince obras que se presentarán en dos modalidades: **Teatro a la Escuela y Escuela al Teatro**. Cabe mencionar que a partir de este año se agrega una nueva modalidad: **Maestros al Teatro**, en donde se incluyen obras que la comisión considera recomendables para ser vistas por los docentes, la cual funcionará a base de cortesías.

Aparentemente los objetivos son los mismos, aunque realmente muchas veces la postura pedagógica de la SEP se contraponen con la visión estética del INBA, pero afortunadamente también hay coincidencias. No es fácil unificar criterios. Mientras unos buscan que el teatro apoye el programa escolar y se toquen temas que se encuentran dentro de los contenidos de los programas vigentes; otros abogan por una experiencia recreativa y cultural que en sí misma cumple todos sus objetivos.

Cada año hay que elegir entre *quijotes* y *sorjuananas*, entre leyendas prehispánicas y cuentos de Walt Disney; entre grupos de larga trayectoria y compañías amateurs; entre propuestas novedosas y arriesgadas y trabajos que, aunque conservadores, ofrecen gran calidad.

No faltan las obras de moralina didáctica y tremendista. Conservo como una joya un programa de mano con la sinopsis del *sumum* de este género: "Un joven de provincia llega a la capital. Paseando por la Alameda Central es violado por un malvado homosexual, quien

por cierto lo infecta con el SIDA. De manera paralela, en su pueblo su novia le es infiel. Cuando el joven regresa y se entera, lleno de coraje abusa de ella, infectándola también. La adúltera se refugia con su amante quien también acaba contagiado. Ella, embarazada, decide abortar y muere junto con el producto". El mismo programa de mano argumenta la importancia de esta obra ya que resalta todas las problemáticas actuales a las que un joven se enfrenta. Eso sí, el grupo aclara que la obra está dirigida al nivel secundaria.

Siempre creeré que será mejor que los jóvenes vean un inofensivo Moliere.

He descubierto, no sin sorpresa, que el

Censura o reponsabilidad

Rodrigo Johnson Celorio

mundo del teatro para niños es igual de complejo que el del teatro para adultos: grillas, mafias y codazos van a la par de sentimientos solidarios y compañerismo. Tal vez la gran diferencia sea el potencial de mercado y su gran demanda debido a la existencia de un público muy numeroso.

Parte de los objetivos del programa es justamente el de proteger a las escuelas y a los alumnos de las obras piratas y de los coyotes que sobornan a los maestros y les ofrecen obras de pésima calidad a precios elevados (de cada boleto le regresan una parte al maestro bajo el eufemismo de que es para apoyar su labor docente). Si bien el programa no resuelve de lleno el problema, por lo menos marca un

Ante la pregunta de qué función debe cumplir el teatro dedicado a los niños, siempre he tenido opiniones que no comparten otros colegas.

En este brevísimo espacio quisiera participar una anécdota que habla por sí sola. En Querétaro tuve la oportunidad de ver, pocas semanas atrás, una versión de *Don Quijote de la Mancha* en muy particular lectura, para marionetas, de Leonardo Kosta (fundador de la revista Repertorio y uno de esos seres casi mitológicos de nuestro teatro). Llegado el momento en que un falso mago Merlín pide a Don Quijote, como requisito para desencantar a Dulcinea, que Sancho Panza reciba mil azotes, éste último increpa a la concurrencia porque "ustedes qué van a saber de azotes". Para sorpresa de quienes asistíamos, varios niños afirmaron categóricamente y a gritos, unos, y tímidamente, otros, conocer perfectamente de qué se trataban los dicho azotes. Entre los adultos, luego de breve silencio, se produjeron reacciones varias: carcajadas sinceras o mordaces, risas incómodas, nalgueo culpígeno o colérico y un padre en particular, el del niño que más insistentemente gritaba saber de qué va el negocio de los golpes, se comenzó a abanicar con su gorra y estuvo a punto de abandonar la sala. Había sido desenmascarado, por su propio hijo, como padre abusador y la función ya no pudo ser la misma en la cabeza de quienes observábamos. Al quedar en evidencia un secreto a gritos como el de la violencia familiar, la ficción adquirió un peso enorme sobre nuestras conciencias. Y, lo más increíble, es que, sin necesidad de articular el discurso artístico en términos de panfleto didáctico, como suele hacerlo el teatro para niños.

Como decía el maestro Héctor Azar: el teatro bien educa o mal educa, pero educa. Dejemos, por piedad, de darles clases de fin de semana a los pobres niños que piden de nosotros, cualquier otra cosa.

Jaime Chabaud

parámetro y brinda la posibilidad de ver un teatro que ha pasado por un mínimo control de calidad a un costo muy accesible: 5 pesos.

Regresando a los criterios de selección, ¿cómo determinar si una obra es apta o no para el público específico al que va dirigida?

Los teatreros generalmente buscan la experimentación, confrontar al público infantil con nuevos lenguajes, introducirlos a las vanguardias y ganar terreno a lo establecido. Los docentes se inclinan por las historias formales, por la estructura y apoyo a los valores universales. Más allá de las posibles confrontaciones entre estas dos posturas, sobresale un argumento básico: Si bien es cierto que un niño puede apreciar cualquier propuesta estética, y que son generalmente los adultos los que tienen referentes más estrechos, con qué grado de responsabilidad podemos enfrentar a un niño a una propuesta radical, que si bien a él no lo escandaliza, a su entorno sí.

Me explico; qué pasa si un niño al ver un desnudo en escena, acto que le parece de lo más natural y divertido, es después reprimido por su maestro o sus padres. Los valores “liberales” de una puesta en escena desenfadada, que pretende justamente reforzar la naturalidad de un desnudo, van a ser censurados por su entorno, no por el niño. Pero será él quien viva la contradicción, es decir la más completa confusión.

Por su parte, las instituciones responsables no pueden correr el riesgo de ser acusadas de promover valores polémicos a través de un programa que si bien no es obligatorio sí avala lo que se presenta en el escenario. Este criterio no censura una puesta en escena al no incluirla dentro de un programa oficial de teatro, simplemente la deja al libre albedrío de una cartelera que puede consultar y atender el adulto responsable del espectador menor de edad.

Insisto, es muy distinto cuando un padre, de manera completamente voluntaria, asume el riesgo y lleva a su(s) hijo(s) a ver una obra de teatro de ciertas características. Bajo su responsabilidad recaerá la manera en que responda o reaccione a las inquietudes del joven espectador.

Hay que partir del entendido que ni el común de los maestros que se encuentran frente a grupo, ni la mayoría de los padres de familia con hijos que cursan la educación básica tienen una formación teatral. Fueron formados por maestros y padres con las mismas carencias, por lo que la labor de difusión del teatro tiene que atacar el problema de manera doble. Por una parte tiene que formar un gusto en el futuro espectador y por otra tiene que reeducar al adulto para este también se convierta en un público asiduo.

No es sencillo, más cuando se toma en cuenta que esa función de teatro a la que asisten es probablemente la primera, y desgraciadamente muchas veces, la última que verán en su vida.

El teatro infantil en Guanajuato

Afortunadamente, la tan mencionada crisis del teatro dirigido a los niños es poca en nuestro estado. En 1990 únicamente existíamos alrededor de seis o siete grupos; a la fecha somos aproximadamente dieciocho, sin contar aquéllos que aparecen ofreciendo trabajos sin nivel y desaparecerán en unos meses. Actualmente las propuestas de los grupos y artistas del estado son variadas (hay teatro, pantomima, clown, mezclas y sobre todo títeres), todos ellos con distintos temas, tratamientos y plástica. Como siempre hay distintos niveles, no todo es bueno pero podemos decir que el teatro para niños ha evolucionado satisfactoriamente; incluso es armónico el ambiente de cooperación que se ha dado entre los distintos grupos, participando en proyectos conjuntos y asesorándose unos a otros (algo raro en el gremio). Cerramos citando lo que nos ha dicho muchísima gente a los distintos grupos (no sólo a nosotros): “El teatro para niños en este estado tiene un mejor nivel que el teatro para adultos, ni que decir del universitario”.

Katty Amador y Andrés Arellano

Baul teatro, Monterrey

En los albores de la década de 1960, la Universidad ofrece, mediante su compañía de Teatro Universitario, funciones especiales para escolares. En las décadas de los 70's se crea una compañía Universitaria de Teatro infantil que trabaja en varias temporadas y es en los 80's, con la aparición de los grupos independientes, cuando surge con fuerza el teatro dedicado a los niños. (Grupos como el famoso **Mimus teatro, Matraz, Girón, Matarili y Baúl Teatro** que se dedican casi exclusivamente a crear espectáculos para los niños). Con la llegada de los 90's surgen grupos que sólo hacen esporádicamente montajes infantiles y desaparecen una vez que cubren un mercado. En la actualidad permanecen grupos como **La Percha, La Luna y el Dragón y Baúl Teatro**, este último cuenta con un espacio cultural un museoteatro llamado “La Casa de los Títeres” que diariamente realiza funciones para escolares en su sede que tiene capacidad de 200 niños. Ha faltado compromiso y constancia en la mayoría de los creadores teatrales para niños, así como asumirse plenamente como creadores infantiles ya que eso falta para dignificar y profesionalizar esta área.

Teatro para niños en Jalisco

El Teatro para niños en Jalisco, se desarrolla principalmente en dos vertientes, los que aún siguen haciendo montajes, copiando fielmente la estética “Disney” y los que están buscando sus propias historias. Basados en cuentos de la tradición oral indígena (muy de moda), o en personajes creados por los mismos integrantes de los grupos.

Es significativo el apoyo institucional que ha recibido recientemente el Teatro Escolar, como un hecho insólito, la puesta **Abra Cancha que aquí viene Don Quijote de la Mancha**, dirigida por Eduardo Villalpando, fue vista por casi ochenta mil espectadores de Guadalajara y a su vez recorrió cerca de sesenta municipios de Jalisco, en poblaciones donde hacía años no se representaban más que las obras parroquiales. Situación que persiste, pues si acaso en un año más volverá el grupo de la Secretaría de Educación.

El panorama no es muy claro pero hay grupos que prometen mejores trabajos pues su trayectoria lo confirma al igual que el desarrollo de su talento y su participación cada vez más frecuente en festivales y muestras nacionales.

Fernando García



¡Aprisa pan y risa!
Estela Enríquez y Leticia Valenzuela,
PAYASAS A LA CARTA
Foto: Alejandro Gómez

El teatro mercenario esa otra piratería

Jesús Calzada

"El Teatro es el más divino pasatiempo que los hombres cultos y las mujeres virtuosas pueden disfrutar cuando dos o más de ellos, se reúnen"

28

La primera vez que participé en el *Divino Pasatiempo* de Voltaire, tenía 9 años. Fue en la escuela de un pueblo del estado de Guanajuato, cuyo foro —sin telar, sin ciclorama y sin más a-parejo que una batería de reflectores desnudos— servía para honrar a Los Héroes que nos dieron patria” con poemas rípidos, declamados entre visajes y ademanes, y donde los notables del lugar, aprovechando la ceremonia, se entregaban al juego fatuo de exhibir sus prestigios. En esa insólita ocasión, el auditorio se engalanó para presentar *La Zapatera Prodigiosa* y, entre línea y línea de esa obra donde García Lorca dibuja lo real maravilloso de Andalucía, se fue enredando mi imaginación. No fue una gran puesta en escena: apenas unos cuantos trastos, unos cuantos tabloncitos pintados y un grupo de muchachos locales que esa misma noche hicieron debut y despedida como actores; entre ellos, una hermana mía. La entrada fue gratuita y el lugar se llenó de bote en bote. Yo regresé a casa convencido de que el Teatro era bastidor para hilvanar prodigios, y la palabra, su bordadora. Años más tarde esa obsesión me llevó a abandonar una carrera seria y de provecho para dedicarme a todo lo que tuviera que ver con la escena. No lo lamenté entonces ni lo lamento ahora.

Ya en la Ciudad de México, tuve ocasión de trabajar en la Dirección de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes, al que uno de tantos ineptos oficiales había añadido un “y Literatura”, temeroso quizá de que las letras fueran confundidas con simple artesanía. Me tocó en suerte coordinar uno de sus festivales de otoño, abiertos a compañías no profesionales y, nuevamente el teatro hecho con más entusiasmo que conocimiento, teniendo como motor y premisa una entrega apasionada al fenómeno escénico, volvió a seducirme. Pero yo deseaba más y mejor teatro para jóvenes, y al año siguiente tomaba cargo como subdirector del Centro de Teatro Infantil del INBA —ya sin la L de Literatura— una institución azarosa donde la Directora en turno se hacía presente sólo

los días de quincena, y donde el presupuesto brillaba por su ausencia. No obstante, en el Centro de Teatro Infantil había un grupo de teatristas titiriteros llenos de entusiasmo, de talento y de recursos, y con ellos recorrí más de un centenar de escuelas del Distrito Federal. Cambió el sexenio y al Centro de Teatro Infantil llegó, como su nueva Directora, una teatrística de carne y hueso: Tita Lizalde. Gracias a su decisión, entre los dos creamos el *Titiriglobo*, el único espacio escénico en toda Latinoamérica dedicado exclusivamente al teatro de títeres, y quizá también el único entre las salas de la Unidad Artística y Cultural del Bosque que nunca dejó una butaca vacía. En él se hizo teatro de la mejor factura, imaginado y realizado por profesionales. Pero fue un gusto efímero: pocos años más tarde, el Director de Teatro en turno lo desapareció de un plumazo sin sentirse obligado a dar explicaciones. El mismo Centro de Teatro Infantil, al igual que el Departamento de Teatro Educativo —otra institución víctima de la incuria oficial— no tardó en desaparecer dejando el terreno libre a la forma más tóxica de la escena dirigida a la infancia y la juventud: el teatro mercenario.

Fue en el último año de mi estancia en el Centro de Teatro Infantil cuando me enteré de la existencia de “compañías” teatrales que tenían como principal y único fin de su existencia, el afán de lucro. Durante una representación del *Titiriglobo*, una maestra de escuela me preguntó cuánto le cobraría por organizar varias funciones del espectáculo que ella se comprometía a llenar con los alumnos de su escuela. Le contesté que el teatro, al igual que los demás placeres de la imaginación, no debía forzarse sino propiciarse en los alumnos, por lo que no me parecía buena la idea de reclutar espectadores. Con tono confidencial, me dijo que el negocio me convenía porque en las ganancias íbamos a mitades; que ya lo había hecho con algunos “grupos teatrales” —cuyos nombres se reservó— y que se sacaba

buen dinero. No me molesté en contestarle pero comprendí que el desinterés perentorio de las autoridades de la cultura por impulsar el teatro educativo, aunado a su afán de “cuatismo” al asignar cargos clave a aviadores e ineptos, había rendido sus frutos más podridos. El teatro dirigido a la juventud, abandonado prácticamente a su suerte por el Estado, había cambiado de forma y sentido. Se había vuelto un mercenario dispuesto a la estafa y el oportunismo. Se había tornado, incluso, en la némesis de los escolares y su propio antagonista.

Al igual que con el demonio evangélico, el nombre de los grupos que promueven el teatro mercenario es *Legión*, porque son muchos. Sus métodos de trabajo son muy semejantes: Se pi-ratea una obra teatral, filmica o literaria,

Una mañana a las 9, en una función dentro del programa Teatro Escolar, en tono de payaso, el actor un poco desvelado pregunta al público que abarrota la sala, proveniente de diversas escuelas públicas:

- Buenos días
- ¡Buenos días! —contestan suavemente niños entre seis y diez años
- ¡Más fuerte!
- ¡Buenos días!
- ¡¡MÁÁÁÁ FUERTE!!
- ¡BUUuenos Diiiiiiiiiiiiias!
- ¿Qué? ¿No desayunaron?????????

- ¡ N O -
OOOOOOOOOOOOOOOOO!!!!

Pues sí, a los niños de este país les hace falta arte, cultura, teatro, pero antes que eso, comida y hogar. Y sí, también hace mucha falta el teatro infantil de calidad. Los niños también están ávidos de eso.

Emmanuel Márquez

se convoca un grupo de actores desempleados dispuestos a cobrar lo que les paguen, se realiza un montaje al vapor — rara vez los ensayos duran más de una semana— se consigue algún foro — cualquier espacio con butacas es bueno— y se hace la representación. El público es lo menos importante: llegará, ya sea cautivo por la propia escuela o llevado por padres que, de acuerdo con el mito de la incultura adulta, creen que la obra que a ellos les parece torpe y fastidiosa, resultará entretenida y edificante para sus hijos.

Destacan tres tipos de compañías mercenarias: las que disponen de público cautivo y aprovechan básicamente los espacios escolares para presentar obras del repertorio clásico — Siglo de Oro Español e Isabelino Inglés, entre sus preferidas— en “versiones abreviadas” por el propio empresario. También es común que esta clase de grupos abusen del repertorio más famoso del teatro mexicano; Carballido, Leñero, Argüelles, Caballero y Magaña están entre sus víctimas favoritas. Al no haber una oficina fiscalizadora no existe mayor riesgo en violar el Derecho de Autor. Creadores nacionales, vivos y muertos, han perdido los decoros de su oficio y su buen nombre frente a miles de escolares que presencian su obra convertida en bagazo. El público está garantizado de antemano mediante el procedimiento descrito por la maestra arriba mencionada, y la pena por no asistir es reprobar una materia. Esa taquilla jamás es declarada ni los salarios de los “actores” llegan a cotizarse en la ANDA. No hay recibos ni documentos fiscales de por medio. No hay responsabilidades, registro, ni memoria; sólo mal teatro.

El segundo tipo de compañía se ha vuelto característico en la última década. El *boom* de las casas productoras de películas infantiles ha derivado en la forma más socarrona de plagio: Los empresarios de estas compañías realizan “versiones libres” del éxito de taquilla más reciente, y para evitarse conflictos legales desfiguran el relato original conservando su iconografía más reconocible. Su espacio escénico favorito son los foros de casas de la cultura o cualquier sala teatral susceptible de rentarse. De esta manera llegan a escenificarse “obras teatrales” derivadas de los productos de Disney, Dreamworks, Warner Brothers o los estudios Universal. No hay en este caso un público cautivo bajo amenaza escolar; estos espectáculos cuentan con espectadores incautos que buscan solaz para sus hijos pequeños que han visto la película que “inspiró” el plagio y a cuyo título original, la obra se toma especial cuidado en aludir. Cada espectador terminará pagando por el boleto una cantidad casi siempre superior al sueldo diario de un actor de estas compañías; de esta manera, siempre y cuando haya más personas en la sala que en la escena, la ganancia estará garantizada.

Pero no se trata tan sólo de compañías efímeras o informales: el tercer grupo lo

constituyen los mercachifles de la escena que disponen de foros propios. Su repertorio básico son cuentos infantiles —de preferencia aquellos de autores muertos hace más de 75 años, para asegurarse de que forman parte del dominio público— y la temporada promedio tiende a ser extensa, un año o más. También en estas compañías es común la explotación de actores; el sueldo asignado es un poco mayor que en los casos anteriores, pero no por ello es bueno ni muy superior al precio del boleto. En cuanto a las versiones, su calidad corre pareja a la creatividad del “adaptador”, que también casi siempre es el empresario y es común que, para “animar” la puesta en escena, se aderece la narración original con parodias de la peor factura derivadas de los iconos televisivos de moda. Cabe hacer notar que esta hibridación morcillera no es exclusiva del teatro mercenario juvenil e infantil: abundan las compañías teatrales dirigidas a adultos cuyo repertorio básico consiste, una y otra vez, en refreír la misma amalgama de sátira política —sin mayor compromiso— y de provocación sexista. El asunto dramático es lo de menos: en un país de reprimidos la transgresión es fuente segura de risa y aplauso. Así pues, no es el nivel de la producción ni el público al que se dirige, sino las propuestas y los propósitos escénicos, lo que distingue al teatro tóxico del buen teatro.

Si los métodos del teatro mercenario son tan claros, y los grupos, tan conocidos que casi cualquiera puede apuntar un dedo y señalar alguna de estas compañías, ¿por qué entonces siguen proliferando y prosperando a pesar de su baja calidad escénica y su evidente afán de lucro? La razón es evidente: a nadie parece importarle mucho que, en vez de teatro, generalmente se nos ofrezca un espectáculo improvisado y torpe.

El público teatral mexicano tiende a ser de baja gradación alcohólica, y los teatrístas,

autocomplacientes. No recuerdo una sola vez que, tras de una representación torpe e im-provisada, el telón haya caído ante el abucheo o ante el silencio helado del público. Desde la escuela; desde ese ámbito formativo donde se vacuna a los jóvenes contra todas las disciplinas artísticas a fuerza de imponerlas mediante la coacción y el abuso, se nos ha condicionado para aplaudir cualquier cosa que se plante sobre un escenario: *plaudite civis*. Es un círculo vicioso. Los teatrístas nacionales están seguros de que el público asistirá y aplaudirá. Y el público está convencido de que, por tratarse de teatro mexicano, se está obligado a disculpar la calidad desmañada y el esfuerzo a medias. Definitivamente, me quedo con el teatro amateur hecho a base de pasión y entusiasmo.

Las aguas del teatro están turbias y no parece que la situación vaya a mejorar pronto. Al ser modificada la Ley Federal del Derecho de Autor por nuestro culto Congreso para dejarla al gusto del Tratado de Libre Comercio, la Sociedad General de Escritores de México perdió el arbitraje que le asistía para regular las puestas en escena, autorizando o desautorizando levantar el telón. Con ello perdieron también privilegios culturales y administrativos las demás sociedades autorales. Al perderse supervisión se pierde cuidado, y cada día es más fácil la labor demoledora del teatro mercenario. Felicidades a nuestras autoridades de la cultura, cada vez más oficiosas que oficiales. Felicidades a nuestros legisladores por autoasignarse las exenciones tributarias que arrebataron a los autores. Felicidades también a los teatrístas que se empeñan y medran en la mediocridad. Son todos ellos quienes sostienen el *Status quo* del teatro mercenario: *Mediocre y trepador, y se llega a todo*, decía Beaumarchais.

Jugar a ser dios, inventando el mundo y sus habitantes, creando, dando vida. Tomar un objeto y convertirlo en “otro”: ésta es la labor del titiritero: inventar a partir de cualquier cosa. Otro con quién dialogar, establecer contactos, intercambiar puntos de vista.

Quizá los espejos más interesantes de los títeres son los recíprocos. Los infinitos, aquellos que se reflejan uno a otro innumerables veces, de modo que la imagen primera se pierde y ya no se sabe si pertenece a una realidad o a un reflejo.

Son ellos los más interesantes, pero falta mencionar los espejos: aquéllos que se dan entre títere, artista y público.

Son los títeres que reflejan no sólo las imágenes de los artistas sino las de los niños y adultos que los observan en escena, son los espejos invocadores del arte. Títeres que se vuelven público y artista, artistas que son títeres y público, y el público que lo es todo, porque sin él no se concibe el poder del teatro.

Fundación Palleti Títeres



La pesquisa
de Adriana Menassé
Carlos Converso, en la foto
Dir.: Carlos Converso
Foto: Alejandrina Peña

La rica tradición escénica mexicana ha permitido el surgimiento y continuidad en paralelo de la práctica del teatro escrito para niños y jóvenes. Ante el incontable conjunto de textos denominados “para adultos”, existe un amplísimo volumen de obras que se dirigen a los más pequeños. Nuestros escritores, desde tiempo atrás, han proyectado sus esfuerzos para la satisfacción de dicho sector poblacional.

Es a mediados de la pasada centuria cuando en México surgen los grandes proyectos institucionales del teatro para niños. En algunos de esos espectáculos convergieron talentos de pintores, actores, músicos, directores y dramaturgos. Y en el espectro del teatro de muñecos animados se formó toda una legión con nombres que son importantes referencias: Roberto Lago, Graciela Amador, Lola, Germán y Mireya Cueto, Gilberto Ramírez “Don Ferruco”, etcétera. Todos ellos no se agrupan en un listado vacío, son vida y trabajo dedicados a ofrecer un panorama renovado de un buen teatro para niños en el país.

Sin embargo, y a pesar de que se tienen registradas notables aportaciones al género a partir de los años cincuenta por plumas que iniciaban con esa década el camino hacia la consagración como Jorge Ibarguengoitia, Rosario Castellanos, Emilio Carballido, no es hasta los años ochenta cuando casas editoriales oficiales como el Instituto Mexicano del Seguro Social y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes o particulares como Editores Mexicanos Unidos y Ediciones Corunda, apuestan de forma decidida y ante todo, continuada por la difusión de esta modalidad literaria calificada en otros momentos como literatura de aliento menor. Luego vendrían otras antologías como las del Instituto Politécnico y de la casa editorial **Árbol**.

Uno de los factores que —hasta hace muy poco— ha influido en cierta segregación de la producción editorial, es precisamente la falsa clasificación que se hace del género entre el universo de las letras dramáticas. El desdén,

que no es privativo de México sino que se extiende por la geografía hispanoamericana, permite apuntar un lento proceso de reconocimiento para quienes se ocupan de la escritura del teatro para niños.

Mención se debe también a aquellas publicaciones periódicas que incluyen entre sus páginas el trabajo de autores para niños. Tal es el caso de la revista “Tramoya”, que a casi treinta años de vida continúa divulgando las obras de notables dramaturgas como Teresa Valenzuela, Luisa Josefina Hernández, Ángela Galindo, Gilda Salinas y un largo etcétera. A este esfuerzo se han sumado editoriales oficiales de distintos Estados que en su momento han dado a conocer a otros autores. En ellos distinguimos la preocupación matriz por ofrecer de forma didáctica el universo de los animales y la enseñanza a través de sus comportamientos que ejemplifican inmejorable convivir que se contraponen a las aberraciones que comportamos los humanos quienes en aras de un progreso mal entendido, bien que sabemos maltratar, poder zancadilla a proyectos plurales e incluyentes, arrasar con nuestro medio ambiente natural, social y cultural en consecuencia.

Al utilizar situaciones que advertimos comunes entre los niños de edad escolar y su entorno familiar, se aproximan a una mayor incidencia en la calidad de recepción. El teatro aparece entonces conjuntamente como reflexión y divertimento.

Y si la característica moralizante es apreciada por algunos autores, otros se empeñan en ilustrar la vida de personajes extraídos de su contexto histórico a fin de apoyar la educación en el aula.

Los autores para niños conservan actitudes no sólo ilustrativas sino que se comprometen con la reflexión y acciones de puntual organización. Exponen una crítica a los mecanismos del poder que van desde el propio gremio familiar hasta el conjunto de la sociedad, así como en la instrumentación

El teatro para niños en México, una aproximación

Hugo Salcedo

Universidad Autónoma de Baja California
Sistema Nacional de Creadores de Arte

y aplicación de la justicia. Son obras que se refieren a la opresión por parte de cierta tiranía (un monstruo hambriento, un jefe despótico, un sapo tirano, un padre rabioso) pero buscan caminos para implantar el triunfo de la razón, la justicia y la democracia como forma de gobierno.

El género para niños se ha visto robustecido además por las propuestas de los grupos que escriben y representan sus propios textos. Ellos se dan al oficio de escritura y representación, basándose en la articulación de experimentos colectivos que concluyen finalmente en la hechura de un texto literario pensado directamente para la resolución en términos escénicos.

Se advierte, pues, un mosaico impresionante de autores y de obras que no pierden las coordenadas para propiciar el desarrollo lúdico e intelectual desde las etapas primeras de la formación escolar que consiguen el goce estético de todos los miembros de la familia. La proliferación de autores que escriben en la soledad del escritorio o bien las compañías teatrales que fabrican sus obras pensando no en el papel impreso sino en la representación, incrementan juntos la producción del teatro para niños.

Hacia una poética del teatro para niños

El notable número de autores dramáticos que ejercen de forma continua la literatura para niños en los años recientes, ha permitido la permeabilidad de temas y situaciones, de personajes y recursos escénicos.

La inclinación de ciertos escritores por participar en la formación de la etapa escolar que permita el desarrollo y mayor aprehensión de los infantes en sus iniciales años de estudio, obedece a un primer estadio dramático ya que, sólo en muy contadas ocasiones, las obras pueden alcanzar un auditorio más amplio y heterogéneo. Sostenemos que, si bien el teatro para niños guarda su mayor potencialidad en la recepción del pú-

blico infantil, alcanza amplitud de panorama cuando posee los matices adecuados que logran romper las barreras que imponen la explotación de los preceptos morales y la descripción simplista de buenas costumbres.

Muchos caminos se abren. Algunos autores prefieren la ruta del teatro como recurso lúdico en donde los niños encaran por ellos mismos los distintos roles de sus personajes; otros prefieren aderezar la anécdota con viajes interesaciales, influencia directa de la ciencia ficción y el avanzado desarrollo tecnológico de nuestro tiempo; algunos más vuelven la mirada al cuento de hadas tradicional para contraponerlo con los valores más actuales. Hay quienes se ocupan por reinterpretar la historia y aproximarnos —en una nueva lectura— a las estampas que han servido para la consolidación del pueblo mexicano. Otros se aproximan a sus creencias y costumbres, rescatando la más pura tradición oral y convirtiéndola en conmovedor hecho escénico.

Una de las mayores apuestas del teatro para niños en México es valiente desafío para la adecuación de los movimientos políticos y sociales de los países latinoamericanos en busca de una equidad política y equilibrio social. La desventaja económica del sector poblacional mayoritario mediante la injusta distribución de la riqueza, así como la importancia de un estadio alerta ante las mutaciones del hábitat natural, propician una escritura que apela a la conciencia de los miembros familiares, particularmente a los niños porque ellos enfrentarán los grandes retos en todos los órdenes.

En este país se abandona la premisa lógica para dar preferencia a la aventura encantada que busca en los linderos del inconsciente colectivo y la leyenda añeja como misteriosa. Mencionamos, de paso, que la tradición fantástica europea se aparta de las condiciones antropológicas de México, debido precisamente —entre otros factores— a la actitud religiosa que impera en esta sociedad. Aquí no hay hermanos Grimm sino narraciones rescatadas de la tradición oral. Divorcio de Perrault para aprovechar la eficaz referencia de nuestros propios abuelos mestizos.

Referencia aparte muestra a su vez, la preocupación autoral por el fin apocalíptico que puede suponer la destrucción irreparable de condiciones para la coexistencia de flora y fauna, y su apropiado aprovechamiento por el ser humano. Lo sabemos: el mundo viviente es una increíble “cadena de vidas” en la que, al destruir uno sólo de los eslabones, se conduce irreparablemente a la catástrofe secuenciada. En México, los autores mucho se han interesado en propiciar la armonía del hombre con su entorno. Su esfuerzo literario no se derrumba ante la apatía manifestada por los adultos, sino que se dirige hacia el pú-

blico infantil sabiendo quizá que la inherente capacidad de observación e imaginación de los pequeños, sabrá encontrar eco a los riesgos que ponen en verdadera alarma al denominado “planeta azul”, por hacer desaparecer en él toda señal de vida.

En otro renglón temático, el factor migratorio, tanto desde los pequeños asentamientos humanos hacia las grandes poblaciones y el numeroso tránsito ya común con rumbo al poderoso vecino país del norte en búsqueda de mejores condiciones de vida, propician el desencadenamiento de expresiones brutalmente racistas y de intolerancia. Un inapreciable grupo de dramaturgos hace de estos tópicos su ejercicio literario, logrando con esto la fase que resulta quizá más aleccionadora en el terreno del teatro infantil en razón de la transformación que se propone mediante la exposición de esquemas en verdad comprometidos con las circunstancias actuales.

En el viaje hacia los Estados Unidos, los inmigrantes se ven envueltos en una azarosa aventura que en múltiples casos termina con el incremento trágico de los números rojos: ahogados en el río Bravo, baleados por la “migra” y por otros ciudadanos estado-unidenses, asaltados por “polleros”, asfixiados adentro de compartimentos herméticos, sofocados en la travesía del desierto...

Importante es señalar, por otro lado, el desarraigo de sus costumbres y la pérdida de su propio idioma, así como la marcada intolerancia racista y despotismo a que se enfrentan en esa auténtica batalla por alcanzar

mejores niveles de vida.

Si bien es cierto que podemos hablar de una nutrida carpeta de textos dramáticos “para adultos” que han atendido a la exposición precisa de estas modalidades lamentables que sufren los migrantes, el teatro para niños tiene en su propuesta apenas unas cuantas piezas que alzan la voz para intentar la sensibilización desde una edad temprana. Pese al poco número de textos, se tratan de obras que proponen la denuncia y el cambio en las circunstancias sociales que obligan a sus habitantes a encararse en la aventura arriesgada y, como lo mencionábamos, con desenlaces hasta sangrientos.

El teatro para niños —concluyo— respira con energía y se hace manifiesto en una carpeta de asuntos tan amplia como diversa, encontrando ejemplos dignos en el teatro para la primera enseñanza, la interpretación de la Historia, el recurso de la mitología y del lenguaje oral, el apasionante viaje por el espacio interestelar, el uso de hadas, magos y hechiceros en la explotación del encantamiento anecdótico, la literatura dramática de transformación y cambio, la experimentación formal que aterriza en la teoría de la recepción, la sobre escritura de los textos bajo una influencia de otras lenguas y culturas del mundo.

La escena se advierte promisorio, echemos pues en juego el mejor de nuestros esfuerzos para hacerles a ellos, a los niños, el camino más amable.

¿ Por qué hago teatro para niños?

Me gusta, me divierto, juego, me permite instalarme en un saludable y gozoso estado de alerta y soltura, dispuesto a aventuras y asombros; siento que entro en contacto con una poderosa fuente de vitalidad donde el horizonte se despeja y el espíritu se engrandece, alcanzo a vislumbrar y sentir el candor, la simplicidad, la sencillez; pongo a trabajar mi imaginación, mi iniciativa, mi creatividad; de nuevo a veces, es posible crear una poderosa sensación de plenitud producto del juego y de ponerse en juego; porque dan ganas de plantear preguntas, de reír y de reírse de sí mismo, estar dispuesto a descubrimientos y modificaciones, a aceptar la posibilidad de múltiples alternativas; puedo proponer y saber que en ocasiones acierto y es útil; porque es un fascinante campo de trabajo teatral en todo lo que involucra el hecho escénico; porque la alegría, la belleza, el asombro, el espanto, el misterio están, definitivamente, al alcance del mágico acto de jugar e imaginar; porque el niño, por excelencia, posee la llave que abre las incontables puertas entre la realidad y la ficción; en ciertos momentos extraordinarios en el diálogo con los niños está ausente la estupidez humana; porque todavía es posible ver que asoma en nosotros una emoción a punto de extinguirse: la ternura; en última instancia y a pesar de todo, el mensaje fundamental del teatro para niños es que el mundo es un lugar maravilloso y placentero; éstas, me parece, son algunas de las razones por las que hago teatro para los niños.

Carlos Converso



Un navío cargado de...
Músicante
Amanda Ximena, en la foto
CÍA. MUSICANTE
Dir. musical: Guillermo Diego y
Norma Chargooy
Foto:Roberto García

Prejuicios en el teatro para niños

Elena Guiochins

32

M infancia se desarrolló en medio del teatro. Comencé a hacer teatro a los diez años en una compañía de teatro infantil que tenía su sede en el Ágora de la ciudad en Xalapa, Veracruz. Recuerdo ese tiempo como una época memorable en mi vida.

Le dimos el nombre de «Greñas» a nuestra compañía porque todos teníamos el pelo largo y greñado, hasta nuestro director. De modo que mi primer vínculo con el teatro, data de la infancia. Aquel taller de teatro infantil en el que participé durante dos años me reveló de inmediato mi vocación. Supe muy pronto que pasara lo que pasara en mi vida yo haría teatro. Así ha sido.

En la compañía «Greñas» éramos nosotros, los niños, quienes creábamos las historias que más tarde se desarrollarían en el escenario y presentarían al público. Nuestro coordinador del taller y director de los montajes era José Luis Jasso. Lejos de idealizar a mi primer maestro de teatro, reconozco que fue José Luis el primero en enseñarme a respetar el escenario. Éramos niños, un grupo de locos bajitos entre los nueve y los doce años, intenciosos y arrogantes. Nos sentíamos súper inteligentes (más que la mayoría); nos gustaba recibir aplausos después de la función. Pero nuestra condición de niños no implicaba en modo alguno que se subestimara nuestra labor creativa, nuestras ideas, nuestro pensamiento ó nuestras propuestas escénicas. Sin duda fui una niña afortunada. Accedí de manera directa a la creación teatral a una edad temprana en medio del regocijo del juego, la creatividad, el respeto y el amor al teatro. Para esta reflexión sobre los prejuicios acerca del teatro para niños, tomo mi infancia como punto de partida, porque pude vivir la mía sobre el escenario como lo más natural del mundo y jamás me sentí subestimada como creadora en aquella época. Recuerdo también muchas obras teatrales que vi cuando era niña. Todas me resultan entrañables. No recuerdo haber sentido que me tomaban el pelo o se me tratara en calidad de idiota en lugar de niña.

Quizá la fuente primordial de los prejuicios del teatro para niños proviene del profundo desprecio que se tiene por la infancia. ¿Suena violenta mi aseveración? No importa, considero que en el territorio referente a la infancia siempre nos conducimos de manera hipócrita o con una solemnidad almidonada que tiende a idealizar «esta etapa tierna y maravillosa que es la niñez» o bien se le escupe en la cara sin la menor consideración.

Sí, desgraciadamente y con frecuencia, a los niños se les escupe en la cara desde el escenario cuando se les reduce a clientes potenciales de productos de consumo intras-cendentes (relacionados con el espectáculo) o se les trata como subindividuos que tienen una peculiar tara mental llamada infancia.

Como adultos muchas veces hemos sido víctimas de nuestra infancia, con la intención de ser admitidos en la raza humana. Se nos pide pagar un “pequeño precio”: renunciar a ella.

El teatro es un fenómeno artístico de cognición y emoción, ambos están estrechamente ligados. Los niños llegan al mundo con el apremio de entenderlo.

El niño hace que el mundo invisible se vuelva cosas y seres tangibles, esto es una de las cosas que amamos en los niños... pero el niño no entiende que muchos de sus seres fantásticos son proyecciones que se originan en el Ser; por lo tanto, en mi calidad de dra-maturga, escribir teatro para niños requiere no sólo de concentración e imaginación lúdica: implica una clara toma de decisiones conscientes en lo que se va a decir y cómo se va a decir. Para mí la responsabilidad y el gozo son mayores al escribir teatro para niños. Escribirlo es volver a la infancia y sentir, también. Sin duda alguna me fortalece. Fortalece mi capacidad como adulta para abarcar los opuestos que viven en el interior del Ser: los aspectos buenos y malos de los padres, de los adultos; el dolor y los placeres vividos por el ser infantil abierto e indefenso.

Negar los mundos invisibles y la realidad

más profunda es condenarnos a vivir en un desierto donde no existen los afluentes vitales del misterio; la maravilla y el espíritu, es por eso que el teatro para niños es imprescindible.

Utilizar la escena para denigrar a los niños en cualquier forma es una demostración evidente de nuestra limitada y lacerante incapacidad adulta. Es la ofensa más grave que se puede tener contra un espectador; lo considero indigno de quien se considera un creador o intérprete de la escena; lo percibo, desgraciadamente, un hecho frecuente en ciertos circuitos comerciales, y pernicioso para el devenir no sólo de nuestro teatro, sino de quienes serán los futuros creadores de la escena en nuestra ciudad, en nuestro país, y en el mundo: lo considero indigno para los niños.

Si tenemos el cuidado de presenciar sin interferir el juego de los niños, muy pronto descubriremos el juego de la imaginación que es el teatro.

Dentro de la clasificación que Roger Caillois hace de los juegos, el juego teatral entra en la de *mimicry* o imitación. En este campo de la imitación, o sea el pretender o suponer ser otro del que se es, entra claramente la representación teatral que, de una manera muy directa y elemental, todos los niños hacen en sus juegos en forma totalmente espontánea. Al igual que el adulto, pero quizás en mayor grado, el niño está constantemente expuesto a vivencias y realidades, tanto en su yo interno como de su entorno, que desbordan su capacidad de comprensión, asimilación y respuesta.

En suma, cuando los niños juegan al teatro de manera instintiva es porque necesitan profundamente manejar y asimilar la realidad que los sobrepasa y liberar su carga de angustia.

Mireya Cueto

Los Niños opinan de teatro

Denisse Zúñiga



Nos sorprendemos cuando escuchamos a un niño hablar como un adulto, nos sentimos orgullosos de que nuestro hijo sea tan inteligente, capaz de construir una frase ocurrente en todo momento, ¿será acaso que no nos hemos dado cuenta que somos escuchados, observados y asimilados por su propio mundo?. Así como el crítico adulto acude a los espectáculos para aplicar sus conocimientos de lo que cree conocer y se considere (incluso por el propio gremio) capaz de rechazar o acreditar el trabajo de otros, el niño construye su propio método para imponer su opinión de lo que ve y escucha. Pero esta opinión no surge de la nada y es ahí donde el teatro infantil y todo trabajo artístico dirigido a ellos se debe proponer la creación de referencias que transformen el gusto en un criterio estético. Los niños también pueden llegar a ser críticos si se les invita a mirar la cultura con otros ojos. ¿De qué serviría el arte si no se educa al que lo aprecia? ¿Cómo podría crearse arte si no se aplican los conocimientos sensibles? En búsqueda de un público infantil, a modo de experimento, acudimos a cuatro niños de edades de siete a nueve años para convertirlos -durante dos fines de semana- en pequeños críticos teatrales. En lugar de preguntar a los actores, directores o autoridades culturales sobre las virtudes y funciones del teatro infantil, esta vez fueron los niños quienes opinaron al respecto, con actividades como visitar los camerinos y platicar con los actores y una ronda de preguntas al salir del teatro. Lo interesante fue observar la creación de un espectador menos condescendiente a partir de comparar las tres obras infantiles a las que asistieron nuestros pequeños críticos.

Peter Pan, el adulto que vuela

La obra con la que empezamos el experimento fue *Peter Pan* considerada de tipo “comercial”, producto de una familia de empresarios teatrales. Los niños que salen de su cotidianeidad se muestran entusiastas a un nuevo espacio que recrea los personajes de una

historia que ya conocen. A lo largo de la obra los niños apreciaron los trucos y peripecias de los actores a medida que situaban como punto de referencia a la película. Los pequeños críticos no pudieron escapar al anzuelo del consumo y absorbieron todos los elementos del montaje de forma inmediata y con un gusto general. Ya en los camerinos dirigieron sus preguntas a planteamientos como “¿qué se siente volar?” “¿les cuesta mucho trabajo maquillarse?” “¿le pegas de verdad a Wendy?” “¿en qué otras obras han trabajado?” El intercambio fue amable y un tanto tímido. En los comentarios fuera del teatro, los pequeños críticos tampoco aportaron grandes contrastes en sus opiniones.

Improlandia y el planeta de la nada

En la fila, los pequeños críticos esperaron ansiosos el comienzo de la obra. Para algunos era desconocida la palabra improvisación, eje actoral del espectáculo. Bruno, el más grande dijo que: “improvisar es cuando los actores se equivocan y tienen que improvisar para que na-die se dé cuenta”, pero en este caso era que ningún actor contaba con un libreto, pero los pequeños críticos tampoco sabían lo que era un libreto, así inició la adquisición de un vocabulario teatral, otros de los puntos interesantes del experimento. A falta de más niños, los pequeños críticos tuvieron la oportunidad de participar en varias ocasiones, lo que marcaba una diferencia entre ser un espectador pasivo a uno activo, produciendo en ellos una inquietud mental mayor de la que alcanzaron en la primera obra. En los camerinos se dio con más confianza la charla con los jóvenes improvisadores e intercambiaron agradecimientos, ya que sin los niños el espectáculo no hubiera sido eficaz.

Con base en la comparación de las dos obras, los factores como la escenografía, llamaron su atención por la sencillez que permitía imaginar lo ausente. Señalaron con más entusiasmo detalles de

Improlandia, como el reloj, los dibujos y las historias cómicas.

Durante la ronda de preguntas los pequeños críticos tuvieron diferencias de gusto, a Martha, la chiquita de edad pero no de tamaño, comentó que las dos obras vistas le habían gustado pero que más la de Peter Pan porque tenía la película y la historia le parecía bonita. Dante, el niño de siete años, pudo lograr la comparación diciendo que la obra de Peter Pan le había parecido “un poquito fea” porque le gustó más que lo hicieron participar. Bárbara, la risueña, comentó que Improlandia era más sencilla, siendo así, “más padre” para ella.

El vampiro de la risa extraviada

Aunque conocían lo que era un títere, los



El agujero negro
Haydée Boceto, en la foto
TEATRO Y TÍTERES PIEL DE PAPEL
Dir.: Guillermo Méndez
Foto: José Jorge Carreón

pe-queños críticos consideraron un error que los titiriteros se notaran pero a medida que avanzaba la obra iban olvidándose de eso y los lograron ver como verdaderos personajes dentro de la historia. Martha tuvo que cerrar los ojos cuando apareció el vampiro más grande.

Llamaron su atención los trucos de escena, se preocuparon por seguir la trama y los obstáculos que el personaje principal enfrentaría. Cuando entraron a camerinos los pequeños críticos hicieron las preguntas que consideraron más efectivas porque ya las habían utilizado con los actores en las obras anteriores, como: “¿qué sienten cuando termina la obra?” “¿les gusta actuar?” “¿les dicen cómo deben peinarse?”. Agregaron preguntas nuevas que hicieron que la visita se ampliara: “¿te cuesta trabajo reírte?” “Cuando conocieron al vampiro, ¿pensaron que nos iba a asustar?” “¿cuánto llevan actuando?” “¿quiénes manejan los títeres?”.

Lo anterior demuestra la soltura y confianza que adquirieron nuestros pequeños críticos y lo mismo pasó en la ronda de preguntas al terminar la visita en los camerinos, hablaron de la anécdota de la obra, de las partes que les parecieron aburridas, del miedo al vampiro, consideraron como sus favoritas Improlandia y la risa extraviada porque pudieron ver más cosas, a los más pequeños les gustaron los teatros más grandes. En la ronda de preguntas ya no se tuvo que cuestionar, ellos solos platicaban de lo que habían visto y se arrebataban la palabra al opinar.

En la medida que se construya un público infantil crítico proporcionándoles a los niños opciones estéticas de contar historias divertidas y referentes básicos para que puedan decir lo que les gusta y por qué, los creadores de espectáculos infantiles se tendrán que exigir más de su trabajo.

Estamos seguros de que nuestros pequeños críticos no serán más unos espectadores comunes en la butaca la próxima vez que vean una obra de teatro.

Agradezco a los actores y a los directores de las obras su apoyo, a mi “alter ego” que me ayudó con la investigación y especialmente a los pequeños críticos y a sus papás que no perdieron la oportunidad de divertirse con sus hijos.

La ira de un pequeñito es terrible, su risa explosiva y su pensa desmesurada

Suzanne Lebeau

Un espacio para los niños, un espacio para el teatro.

Pensemos en la imaginación. Todo lo que visualizamos, desde siempre, pasa por el filtro de la imaginación. Es por eso que “El Pasamanos”, una publicación preocupada por acercar a los niños a diferentes manifestaciones culturales y recreativas, ha publicado en el número que tiene por tema la pluralidad –año 1, no. 4, enero 2002- un artículo en la sección “Artemio” dedicado al teatro de sombras.

La teatralidad es, en los niños, también una manera de aprehender la realidad, su realidad y es por eso que en diferentes artículos nos proponemos trasladarlos a otros escenarios, de tal suerte que ese aprendizaje haga a un lado la dureza de la memorización y dé pie a la creatividad.

El Pasamanos se ha convertido en una alternativa para los niños, en medio de este mar de informaciones que merman su tendencia a la creatividad así como su incansable búsqueda de aquello que pueda causar asombro.

Ruth Orozco
Director de El pasamanos

¿Qué se necesita para hacer un buen teatro para niños?

Primero hay que tener conocimiento de lo que es un niño, sentir un compromiso real con él. Frases como “Son el futuro,” “Son la esperanza del mundo” y demás cursilerías no definen nada e incluso llegan a servir para justificar el reconocimiento de quienes la dicen.

Los niños son el presente, el ahora. Los niños sufren, lloran, se enamoran, saben qué son las guerras y las viven, reconocen un mal gobierno, reconocen y padecen una violación, conocen el maltrato, sus padres –sean de la clase social que sean– los golpean física y emocionalmente, conocen el horror de vivir en una sociedad dispareja, saben ya de las preferencias sexuales y no se escandalizan (¿qué bueno!), el consumo de drogas los ha alcanzado (y no sólo hablo de los niños de la calle.) Por qué entonces se les pretende mostrar, a través del “teatro para niños” que el mundo es otra cosa.

Es indispensable conocer a los niños y su entorno; observarlos, ver cómo y a qué juegan. Así mismo resulta necesario actualizarse respecto de lo que se hace en otros lugares, ver obras de teatro para niños, leer, investigar, aprender, ser modestos, autocríticos. Y sobre todo hace falta crear, crear, y volver a crear. Esto suena bien... Pero sin dinero, sin apoyos, con recortes presupuestales y tabuladores vergonzosos, sin interés ni conocimientos sobre la cultura infantil de quienes dirigen los destinos de este país el panorama no puede ser más desalentador.

Florencia Ramos

Todo el teatro es didáctico al ser teatro; cuando es para niños pues es enseñanza de valores, de relaciones sociales, enseñanza de verdades profundas, enseñanza de humanidad y en eso no me parece en último término, al contrario me parece una función esencial del teatro.

El teatro infantil está muy necesitado de precisión, de valores y de dinero para que realmente resulte admirable.

El niño puede ser analítico, esto se ve generalmente cuando le dan algo que no está bien, pero tiene la facultad de suspender la incredulidad y el descubrimiento de valores negativos y de aceptar de la mejor manera lo que se le ofrece.

Emilio Carballido

Suzanne Lebeau y Gervais Gaudreault

Entrevista por: Elena Guiochins y Pilar Sánchez Navarro

P.- ¿Qué tienen los niños que no tienen los adultos?

• R.- Me gustaría muchísimo saberlo, yo no tengo la respuesta; al comenzar a hacer teatro, tuve la oportunidad de actuar en un espectáculo para niños y el contacto con el público infantil fue algo tan fuerte que decidí dedicarme a él. No tengo qué decirles a los adultos, no sé lo que podría interesarme e interesarles.

P.- ¿Porqué te interesa escribir teatro para niños?

• R.- Porque los textos para niños son sencillos, moralizantes, dan respuestas sencillas a problemas que no lo son, y esto no se puede hacer; hay que compartir las emociones, pero ¿porqué nunca se pueden ver estas emociones en la escena? así fue como empecé a escribir porque no estaba satisfecha con esos textos tan simples que eran para los niños; sí, que haya espectáculos más ligeros, pero debemos ofrecer de todo a los niños, al igual que a los adultos.

P.- ¿Qué requiere un texto dramático para niños?

• R.- Esto apenas lo empiezo a entender, un autor debe respetar su estilo propio primero, sus intereses y compartir con los niños las cosas más importantes para él, queremos escribir desde el interior pero con reglas a respetar como: nunca perder a los niños en el desarrollo del espectáculo, en las situaciones dramáticas, el niño debe saber de qué se trata, el tiempo de la obra bien ubicado, los cambios de tiempo, los lugares donde suceden las situaciones, emplear el lenguaje más poético, estar muy cerca de los ellos para tratar de entender, y encontrar las imágenes para hablarles.

P.- ¿Qué misterios se te han revelado como autora durante estos veinticinco años de creación teatral para niños?

• R.- Todos, aprendí que los niños entienden lo esencial de una escena, y lo entienden de una manera intuitiva y global, que las reglas de teatro son muy estrictas: reglas de tiempo,

de espacio, de lo que se dice y de lo que no se dice, de lo permitido, de lo posible.

P.- ¿Cuáles son las diferencias entre el público infantil y el adulto?

• R.- El público infantil no es educado, es decir, si no les gusta el espectáculo lo resentimos, no hay el filtro del adulto que aún puede hacerte creer que le gusta cuando no le gusta, si el niño se aburre lo sabemos y sentimos de inmediato.

P.- ¿Por qué crees que ocurre esta censura con los niños? ¿qué se les puede decir a los niños y qué no?

• R.- Porque cada adulto se siente responsable de los niños y de la visión del mundo que les dan, hay una idealización de lo que es la infancia. Hay que decirles la verdad.

P.- ¿Por qué es importante el teatro para niños, crees que se subestima?

• R.- Creo que se subestima a los niños, el lugar de los niños en nuestras sociedades es un lugar en el cual la relación principal entre niños y adultos es didáctica, se hacen cosas que no son teatro para mí, que no son una manera de contar emociones, el teatro para niños hace un teatro sin riesgo, y por esto la mayoría de las veces se le estima poco.

P.- De tus obras ¿cuál consideras la más memorable en tu historia como dramaturga, y por qué?

• R.- Hay unas memorables, una obra muy importante, ha sido. Una luna entre dos casas, porque es la primera obra escrita para niños muy chiquitos, con esta obra salimos por primera vez de Quebec; la siguiente obra: Le petit bourgeois, (El pequeño burgués) después los Cuentos de niños reales, aprendí con este, que yo podía realmente experimentar el estilo de escritura para niños; el último texto Petit Pierre (Pedrito) un monólogo, como situación dramática es la peor, pero los niños escucharon interresadísimos.

P.- Gervais, ¿Qué importancia tiene el teatro para niños y porqué?

• R.- El teatro en Quebec se desarrolló



El ogrito
Alejandro Calva, en la foto
Dir.: Martín Acosta
Foto: José Jorge Carreón

Desde el 9 de enero hasta el 9 de febrero, en ocasión del lanzamiento del libro *Itinéraire d'auteur*, que define el recorrido artístico de esta autora, el Centre national des Ecritures du Spectacle - La Chartreuse organiza un Mes de Lectura de obras de Suzanne Lebeau. Dirigidos por Gervais Gaudreault, numerosos intérpretes quebequenses recorrerán Languedoc-Roussillon para realizar veinticinco lecturas de sus textos.

Durante la reciente visita a nuestro país de esta importante autora, especializada en teatro para niños, Paso de Gato tuvo la oportunidad de realizar esta entrevista.

desde los setentas, descubrimos que los niños se volvieron más importantes para la sociedad, antes como 'pequeños en vías de ser', y yo creo que son ya unos seres completos. El teatro para niños nació desde ese momento histórico en el mundo; antes había un teatro didáctico, el teatro quebequense iba a la par con la pedagogía; el texto tomó cada vez más importancia y ciertas compañías se desarrollaron de manera personal: más interiorizada. El fenómeno subjetivo del arte nos lleva a la percepción del mundo, y ubica al niño o al adulto en la visión del mundo en el que vivimos, y eso es vivir, es elegir, eso es la libertad. El arte debe tener un espacio de reflexión, nos puede gustar o no pero es importante saber

porque no nos gusta, y qué nos provoca.

P.-Háblanos de tu experiencia creativa en colaboración con el director Gervais Gaudreault.

• R.- Es muy importante porque nos identificamos totalmente, hay una colaboración y un respeto totales en nuestro trabajo, su dirección es congruente con el lenguaje que yo escribo y el resultado con los niños es excelente; nuestra manera de trabajar que hemos desarrollado durante estos años nos permite siempre experimentar algo y lograr lo que queremos.

P.- ¿Cómo trabajas con Suzanne Lebeau?

• R.- Hay una complicidad entre nosotros, pero con distancia; a nivel de la creación es muy importante que tengamos definido cada uno nuestro espacio, en cuanto a la escritura yo no estoy al corriente de lo que ella escribe, entonces me sorprende y eso está muy bien; ella viene a ver mis ensayos o una lectura, pero no interfiere, yo le hago proposiciones, y así compartimos las dos líneas del espectáculo.

P.-¿Qué le interesa como director escénico transmitir al público?

R.-Cuando trabajo para adultos como para niños trato de que mi trabajo sea abierto para el público, no pretendo poseer la verdad absoluta, pero me parece importante que el espectáculo dé un espacio de interpretación al público. El trabajo de director escénico es microscópico y macroscópico porque se trabaja con una precisión de fracciones de segundo pero también hacemos que el equipo participe de una visión de las cosas, entonces

tenemos una comunicación; el teatro es la representación de la vida, más que una finalidad es por momentos un proceso interrelacional en el plano intelectual y en el plano emotivo. A veces no comprendemos todo pero hay una especie de hilo que sentimos, ese es el que me interesa, es como si llevara el hilo al público, y él puede jalar ese hilo y dárselo al espectador contigo.

P.-Cuéntanos la historia de la compañía Le Carrousel por favor.

• R.- Empezó Le Carrousel hace más de veinticinco años, Gervais y yo nos conocimos actuando en un espectáculo para niños, decidimos crear un grupo para el texto que yo estaba escribiendo, entonces fundamos Le Carrousel, y desde entonces hemos trabajado

juntos; empezamos con el teatro de participación que es el que conocíamos, un teatro que cambia todas las reglas de la escena, presenta los espectáculos en las escuelas, al mismo nivel de los niños, sin la luz del teatro, sólo las situaciones, el lenguaje, la actuación, el vestuario, y tuvimos que estar muy cerca de los niños; en Quebec era un momento de gran renovación de la educación, de la sociedad, de todo, y con Una luna entre dos casas empezamos a presentar los espectáculos en las salas, con la luz, con todo, con el misterio, con la magia y la ilusión del teatro. Decidimos hacer un teatro con esta cuarta pared y experimentando siempre nuevos lenguajes para niños, nuevas maneras de decir las cosas, nuevas maneras de llegar a ellos.

P.- Gervais, ¿cómo surge la compañía Le Carrousel?

• R.- Le Carrousel fue fundada por mí a partir de un espectáculo para niños en donde conocí a Suzanne. Tuvimos el deseo de ir más allá.

P.-¿Qué es lo que ha mantenido viva a la compañía durante este tiempo?

• R.- Probablemente el hecho de que no hemos querido determinar un modelo, una estrategia de evolución, intentamos escuchar lo que nos dice la vida que nos rodea, escuchar todo esto y recibirlo, y no mostrar sistemáticamente un espectáculo cada año, sino crear un espectáculo cuando lo sentimos, la creación vive de una necesidad del momento, no una necesidad pre determinada como estrategia de mercado.

P.- Suzanne, ¿qué sigue ahora?

• R.- Un texto para los más pequeños, de menos de 6 años, estoy tratando de escribir un texto como El Ogrito, y en cuanto regrese a Montreal me pondré a escribirlo, se llama: Los Zapatos de arena.

P.- Suzanne, Gervais, muchas gracias.



El ogrito
Alejandro Calva y Arcelia Ramírez, en la foto
Dir.: Martín Acosta
Foto: José Jorge Carreón



El ogrito
Alejandro Calva, en la foto
Dir. Martín Acosta
Foto: José Jorge Carreón

EL OGRITO

Suzanne Lebeau

Traducción Cecilia Iris Fasola

REVISIÓN FINAL Otto Minera

EL LUGAR

UNA CASA en el bosque como uno las imagina en los cuentos: rudimentaria, algo incómoda. La madre y el hijo viven allí.

UNA ESCUELA de pueblo de la que se habla con frecuencia. Puede estar a lo lejos, miniaturizada. En la escuela hay sombras o sonidos.

EL CAMINO entre las dos, siempre el mismo de ida y de vuelta.

UNA CABAÑA de cazadores abandonada y el bosque como un cerco que la rodea.

ESCENA I COMIENZA LA ESCUELA

Es el día en que comienzan las clases. El Ogrito está vestido con ropa nueva, lleva pantalones cortos y una camisa planchada. Es muy grande, y sus piernas son las de un hombre. Su madre está poniendo cuadernos y lápices en una mochila.

MADRE DEL OGRITO: Dime otra vez la fecha de tu cumpleaños, pequeño mío.

OGRITO: 3 de diciembre, mamá.

MADRE: Dime ahora, ¿cuántos años cumpliste el 3 de diciembre pasado?

OGRITO: Seis años, mamá.

MADRE: ¿Y qué haces si la maestra te dice: "Tú eres demasiado grande para venir a la escuela"?

OGRITO: Yo le digo que todos los niños de seis años tienen derecho a una educación libre y gratuita. ¿Qué quiere decir eso, mamá, "libre y gratuita"?

MADRE: Que todos los pequeños de seis años, sin excepción, deben ir a la escuela y que la escuela debe aceptarlos. ¿Y qué dices después de "libre y gratuita"?

OGRITO: Si usted no me cree, escríbale una nota a mi mamá, ella está en casa. No tenemos teléfono, pero...

MADRE: Ella le explicará nuestra situación. ¿Vas a saber decirlo?

OGRITO: Sí, mamá.

MADRE: (*Tendiéndole el saco del uniforme de escuela.*): No te metas los dedos en la nariz, escucha a la maestra, responde: "sí, señorita", "no, señorita", y mira el pizarrón.

OGRITO: ¿Qué es un pizarrón?

MADRE: Lo sabrás en cuanto lo veas. Aquí tienes tu almuerzo, mi Ogrito. Pregúntale a la maestra si puedes comer solo en la clase los primeros días. Dile que será mejor para ti.

OGRITO: Ya me lo dijiste, mamá. ¿Yo no podré jugar a la pelota en el recreo como los niños del libro que me lees todas las noches antes de dormir?

MADRE: Poco a poco. Primero conoce los juegos y la fragilidad de los niños antes de jugar con ellos. Tú eres tan grande y tan fuerte que podrías hacerles daño sin querer.

OGRITO: Adios, mamá.

MADRE: No te quedes por ahí después de clases, ni en el pueblo ni en el bosque.

OGRITO: Para llegar, camino derecho y miro el sol que sube en el cielo. Para regresar, camino otra vez derecho y miro el sol que se pone detrás de la montaña.

MADRE: Serás un buen alumno. Ahora apúrate si no quieres llegar

tarde el primer día de clases.

El Ogrito parte solo por el camino mientras su madre, en el umbral de la puerta, agita la mano.

MADRE: A mi pequeño Ogrito lo alimenté con leche, lo atiborré de zanahorias y de nabos, de moras salvajes azulmoradas, de jalea de rosas.

Jamás ha comido carne. Jamás ha conocido el olor de la sangre. Está listo para la escuela y su deseo de aprender a leer es muy grande.

OGRITO: Voy a aprender a leer y a contar los días y los años. Iré al mercado del pueblo con mamá porque ahora ya soy grande.

ESCENA 2

DONDE EL OGRITO DESCUBRE EL COLOR ROJO

MADRE: A esta hora, ya atravesó el bosque más espeso, y llegó al claro por donde corre el arroyo. Ahí toma un poco del agua que brota de las piedras como un regalo a mitad del camino. Escucho tu risa de niño de seis años, pequeño bribón. Te burlas de mis consejos porque te sientes grande. Camina derecho. No vuelvas la cabeza para seguir a esa liebre curiosa y rápida. No te detengas para mirar de frente al zorro de ojos penetrantes. Mira lo que yo te enseñé a ver: los árboles, las flores, el sol que calma el tumulto interior. Llegando al borde del bosque, verás la primera casa con techo de tejas... rojas...

OGRITO: Yo paso de frente sin hacer ruido. Después es fácil: todo derecho hasta la casa blanca con ventanas rojas.

MADRE: Ay, de veras, también son rojas las ventanas de la escuela.

OGRITO: Como las amapolas que mamá me mostró para que yo conociera el color rojo.

MADRE: No te equivoques, Ogrito mío, el rojo es el rojo y nada más, no lo confundas con nada más, es un color, el rojo, y nada más.

OGRITO: Yo conozco desde hace mucho el gris de las piedras, el café de las cortezas, el verde de la hierba, el amarillo del verano y el blanco de la espuma del arroyo. Hoy, en la escuela, voy a conocer el rojo.

MADRE: No te dejes impresionar por el rojo, Ogrito mío. Llama a la puerta de la escuela y entra sin esperar respuesta. La escuela está abierta para todos los niños.

ESCENA 3

DONDE EL OGRITO DESCUBRE QUE ES DIFERENTE

Comienza a caer la noche. La madre está en la puerta.

MADRE: Calma, corazón, que tienes miedo de todo, y tú, cabeza, que imaginas catástrofes. Dejemos a la vida hacer sus cosas.

OGRITO: ¡Mamá!

MADRE: Mi pequeño Ogrito, estaba preocupada. Desde la escuela hasta la casa no hay más de mil pasos, y el sol hace tiempo que ya pasó la punta del cedro más alto.

OGRITO: Pero no ves que ya llegué.

MADRE: Cuéntame tu primer día en la escuela.

OGRITO: No me perdí.

MADRE: Cuéntame todos los detalles, pon un poco de orden en esta cabeza loca.

OGRITO: El color rojo de las tejas del techo de la escuela brillaba al sol. En tres pasos, estaba en la puerta y sentía mi corazón latir muy fuerte en el pecho. Entré sin vacilar y enseguida reconocí a la maestra. Ella llevaba un vestido rojo como las tejas y eso me hizo feliz.

MADRE: Debes mirar la cara de la maestra, seguir con la vista sus manos y nunca detenerte en el color de sus vestidos.

OGRITO: Sus labios también eran rojos y brillantes, y sus uñas, sobre el pizarrón, eran rojas, mamá. Ella me dijo: "Tú eres demasiado grande para tener seis años," con una sonrisa y una voz suave.

MADRE: Voy a escribirle una carta a tu maestra. Cuéntame lo que pasó después.

OGRITO: Ella me dijo: "Ya que eres tan grande, te vas a sentar al fondo del salón," y fue a buscar un pupitre bastante grande para mí.

"Ven," me dijo, "aquí estarás bien." Los niños de mi clase son tan pequeños, es asombroso, apenas más altos que la pata de la mesa.

MADRE: Los niños de seis años suelen ser pequeños.

OGRITO: ¿Por qué yo soy tan grande, mamá?

MADRE: Porque te alimenté con verduras del huerto. ¡Huele la olla de sopa!

OGRITO: El camino hacia la escuela es una verdadera alacena, mamá, comí todo el tiempo mientras caminaba.

MADRE: Te escucho y mi corazón late más fuerte que un campanario. ¿Qué comiste en el camino de regreso?

OGRITO: Hojas de té del bosque, morillas que encontré en los arbustos.

MADRE: Nada para quitarte el apetito. Ve a lavarte las manos mientras yo prendo una vela y pongo el mantel de las grandes ocasiones.

Ella le sirve un plato inmenso.

OGRITO: Huelo las zanahorias de otoño y los nabos, el brócoli, el repollo... Has cocinado todo el huerto. Pero, ¿sabes una cosa, mamá? Me gustaría comer también cosas que no me hagan crecer tanto.

MADRE: Sentémonos a la mesa sin demora. Debes estar muerto de hambre después de todas esas emociones fuertes.

OGRITO: No te inquietes por mí. Mis largas piernas me llevan como si fueran alas.

MADRE: Cuéntame lo que pasó después de la historia del pupitre.

OGRITO: La maestra me dijo con su misma voz suave: «¿Qué voy a hacer contigo? ¡Eres tan diferente de los otros niños!»

MADRE: ¿Diferente?

OGRITO: Me dijo: "Tus manos son más grandes que tu cuaderno."

MADRE: ¿Le dijiste que necesitas manos grandes y fuertes para cortar la leña?

OGRITO: La verdad no.

MADRE: No te inquietes, voy a escribirle una carta a tu maestra.

OGRITO: "Eres tan grande como mi papá," me dijeron los niños y se fueron a jugar al patio. Me quedé solo en mi pupitre todo el recreo.

MADRE: Grande o pequeño, la maestra va a estar contenta si a ti te gustan las letras y los números.

OGRITO: Eso me dijo para consolarme. ¿Puedo hacer mi tarea enseguida?

Mientras la madre levanta la mesa, el Ogrito saca de su mochila cuadernos, lápices y goma de borrar.

OGRITO: Debo escribir mi nombre diez veces en la primera hoja y sin salirme de las rayas.

La madre limpia la mesa y mira a su hijo de vez en cuando. Con el lápiz en el aire el Ogrito parece soñar...

MADRE: ¿Ya no escribes más?

OGRITO: La maestra no tenía mi nombre en su cuaderno, como el de los otros. Ahora voy a escribir mi nombre para que ella lo conozca: Ogrito...

MADRE: Mi Ogrito, mi pequeño Ogrito. Ogrito es solamente una palabra dulce entre tú y yo. Jamás debes pronunciar ese nombre en la escuela, y mucho menos escribirlo...

OGRITO: ¿Entonces puedo escribir Simón?

MADRE: ¡Simón!

OGRITO: Es un nombre que repites a veces en sueños.

MADRE: Simón es un bello nombre.

OGRITO: Entonces: Simón. Es corto, suena bien. La maestra dice que

tú debes escribirlo una vez para que yo lo vea. (*La madre escribe.*)

MADRE: Simón te queda muy bien. (*Para sí misma.*) Yo no sé si me va a gustar decirlo todos los días.

Se sienta al lado de su hijo y escribe una carta para la maestra.

Seis de septiembre. Señorita: Mi hijo parece feliz con su primer día de clases y con su pupitre. Estoy segura de que Simón le dará muchas satisfacciones porque a él le gusta aprender. No le recrimine su altura, él es como su padre, que era un hombre muy robusto. Yo le ruego que guarde para los fines de semana su vestido rojo. Desconfío tanto de los efectos que ese color pueda tener sobre el espíritu fantasioso de mi hijo, que conservo alrededor de la casa solamente los árboles que no enojecen cuando llega el otoño.

La saluda atentamente,

Ana.

He desterrado del jardín las fresas, las frambuesas, los tomates y hasta las sandías, que bajo su gruesa piel esconden ese rojo resplandeciente.

ESCENA 4

DONDE EL OGRITO DESCUBRE EL OLOR DE LA SANGRE

Ambos están en la cocina. El Ogrito recoge sus cuadernos y sus libros. La madre entreabre la ventana y escucha disparos. Respira con inquietud el aire del exterior.

MADRE: Odio a los cazadores.

OGRITO: Ahuyentan a los lobos.

MADRE: No respetan ni el día ni la noche.

OGRITO: ¿Dormiste mal, mamá?

MADRE: Me despertaron los disparos. En la noche las horas pasan lentamente y las sombras se transforman en pesadillas... (*Para sí misma.*) Y ese olor de sangre... hasta dentro del cuarto, con las ventanas cerradas.

OGRITO: La maestra dice que los lobos hambrientos impiden a los niños ir a la escuela, y que por eso los cazadores son útiles.

MADRE: En el bosque los lobos tienen lo necesario para comer, así que los cazadores cazan por el puro gusto de cazar.

OGRITO: Ayer faltaron a la escuela Jorge y José, y también María. Los tres viven del otro lado del bosque. Pamela viene todos los días a pesar de los lobos. ¿Qué es un lobo, mamá?

MADRE: Es un carnívoro. Un animal que come carne cruda. Sus colmillos acaban con todo y sus ojos amarillentos ven en la oscuridad. Corren más rápido que un niño de seis años aunque sea tan grande como tú. ¡No te cruces en su camino!

OGRITO: Yo no le tengo miedo a los lobos.

MADRE: Yo le tengo miedo a los lobos y a los cazadores.

OGRITO: A mí me gustan el otoño y los cazadores. No te preocupes por mí, soy demasiado grande para tener miedo. Mira mis manos, con ellas podría retorcerle el cuello a un lobo.

MADRE: Me gustaría que hoy te quedaras en casa.

OGRITO: Oh, no, mamá. Le prometí a Pamela darle a probar una manzana verde. Ella cree que caen mal al estómago y que hay que esperar a que estén rojas para comerlas. Ah, mamá, una carta de la maestra que olvidé en mi mochila.

MADRE: Me escondiste una carta de la maestra.

OGRITO: La olvidé, mamá. Hasta la tarde. No dejaré que se me haga de noche.

MADRE: ¡Simón, no te vayas todavía!

OGRITO: Voy a llegar tarde.

MADRE: Espera un minuto, tengo que leer esta carta, puede que diga algo importante... Algo que tenga que darte para hoy.

OGRITO: Es de hace varios días. La maestra no volvió a hablar de ella. Te prometo regresar enseguida después de la escuela.

MADRE: El bosque es peligroso, prefiero que te quedes conmigo.

OGRITO: Hasta la tarde, mamá.

La madre corre tras él y lo retiene de un brazo.

MADRE: Quiero que te quedes conmigo.

OGRITO: No te preocupes tanto.

MADRE: ¡Hoy no sales de aquí! (*Le cierra el paso.*)

OGRITO: No me puedes impedir que vaya a la escuela. Aunque quieras, no puedes, soy demasiado fuerte. Me encanta el olor del bosque...

MADRE: ¡Simón, regresa, Simón!

OGRITO: Toda la noche ese olor me ha inquietado, lo sentía hasta en los pliegues de mi almohada.

MADRE: ¡No quiero que salgas!

Simón ya va lejos y no la oye. La madre queda sola con la carta en la mano.

No es el olor del bosque el que te llama, es el olor de la herida del lobo.

Abre la carta.

Diez de octubre. Estimada señora: Simón me cae muy bien. Es aplicado en todo lo que hace. Pero... hoy ha ocurrido algo de lo cual me gustaría hablarle. Los niños trabajaban en silencio cuando a Tomás comenzó a sangrarle la nariz. Esto es bastante común en cualquier salón. Lo que me sorprendió fue la actitud de Simón. Se paró como hipnotizado, con la mirada fija. Se puso en cuatro patas y siguió las manchas de sangre desde el pupitre de Tomás hasta el cuarto de baño. Todo esto me dio miedo y saqué a los niños al recreo aunque apenas eran las nueve de la mañana. Lavé la sangre con mucha agua, y cuando Simón volvió al salón había recuperado su mirada tierna y su sonrisa de niño. Me gustaría hablar con usted personalmente. Cordialmente, la maestra de Simón.

La madre escribe la respuesta de inmediato.

MADRE: ¿Cómo expresar con palabras el pasado que odio y el futuro que temo? Busco por donde empezar y lo único que encuentro es una historia de amor. (*Los recuerdos la invaden.*) El aire era suave y cálido y la cerveza brotaba de los enormes toneles. La multitud estaba contenta, pero yo sólo veía a un hombre rubio, como mi niño, y fuerte como un roble. Con solo un brazo hacía girar los toneles de cerveza y riendo la vertía en mi garganta. Se llamaba Simón. Yo tenía un vestido de baile y él me hizo girar hasta la madrugada. Al amanecer yo ya estaba enamorada, perdida, sin saberlo. Tenía veinte años y soñaba con el gran amor que me haría olvidarme de todo. Lo seguí hasta el fin del mundo.

Un ruido de ramas que se quiebran.

Simón, Simón, mi pequeño, ¿eres tú? (*Silencio.*) ¡Simón, respóndeme, estoy segura de que eres tú!

Abre la ventana y descubre a Simón sentado justo debajo. Él está llorando con la cabeza escondida detrás de su mochila.

Mi pequeño querido.

OGRITO: Me hice daño, mamá.

MADRE: Te heriste en la frente. Y tus piernas están lastimadas.

OGRITO: Me siento peor por dentro. Tengo dolor de estómago, estoy mareado y tengo ganas de vomitar.

MADRE: ¿Qué te pasó, Simón?

OGRITO: Corrí como loco por el bosque. Quería ir a la escuela.

MADRE: ¿Por qué volviste?

OGRITO: Entre más corría, más me alejaba de la escuela. Fui a donde mis pasos me llevaban, mis pasos me llevaron tan lejos que ya no reconocía los árboles ni los senderos. Escuchaba los disparos de los cazadores, y el olor que respiraba me hacía volar. Corrí tan rápido que no vi la rama en medio del camino y me caí. Debí golpearme muy fuerte, porque cuando desperté había un gran silencio a mi alrededor. Y un olor de rosas más fuerte que cualquier otro olor del bosque. Tenía la cabeza junto a un rosal en flor.

MADRE: Lo soñaste, hijo. Los rosales no florecen en octubre.

OGRITO: Mira mis piernas llenas de rasguños de espinas. El olor de las rosas me recordó la jalea de los días de fiesta y... volví a casa.

MADRE: Te voy a poner una compresa de col y mañana estarás como nuevo.

OGRITO: Mamá, cuando termines, ¿puedo ir a la escuela?

MADRE: Calma, Simón. Hoy quédate en cama para recuperarte. Yo iré a la escuela a decirle a la maestra que estás enfermo. Ven, déjame

arroparte.

OGRITO: Pídele a la maestra la tarea de hoy, la haré cuando me despierte.

MADRE: (*Para sí misma.*) Tengo que encontrar ese rosal que le ha devuelto la razón a mi hijo. Y el hijo a la madre.

ESCENA 5

DONDE EL OGRITO DESCUBRE EL GUSTO POR LA SANGRE

Es de noche. Simón se levanta y deambula por la cocina, turbado, agitado.

OGRITO: Creí que no se iba a dormir nunca. Mamá me vigila de la mañana a la noche y de la noche a la mañana.

Abre la alacena sin hacer ruido, toma una zanahoria, la mordisquea, la escupe con disgusto. Revuelve todo, prueba lo que encuentra y lo tira: brócoli, manzana, apio, hierbas, etc. Va y viene, toma un vaso de leche, pisotea un trozo de pan con rabia, abre la ventana que deja pasar la luz de la luna llena. Salta por la ventana y huye en la noche con la precipitación y la furia de una bestia hambrienta.

La madre se despierta.

MADRE: Simón, ¿eres tú quien hace ruido? (*Nota la ventana abierta.*)

¡Simón! Regresa antes de que sea demasiado tarde. El bosque no es bueno para los ogritos.

Se da cuenta del desorden en la cocina. Se cubre los hombros con un chal y empieza a poner orden cuando ve la mochila de Simón. La abre y busca febrilmente: descubre una carta arrugada, olvidada en la mochila desde hace varios días. La aprieta contra su pecho. Lee la carta.

Veintiocho de octubre...

¡Hace más de dos semanas que la maestra me escribió esta carta.

Enciende una vela.

Señora: Simón trabaja siempre con esmero, pero su comportamiento es cada vez más extraño. Le cuento lo que pasó hoy. Los niños jugaban en el patio y yo estaba en el salón corrigiendo tareas, cuando escuché unos gritos agudos. Corrí como una loca, imaginando lo peor, los niños se subían a los árboles, lo cual está prohibido. Al pie de un pino muy alto, estaba la pequeña Pamela, de la cual Simón seguramente le ha hablado, con una herida en la mano que sangraba en abundancia. Simón lamía la sangre. Yo me acerqué, pero él me empujó brutalmente y cada vez que yo daba un paso, el rugía como una fiera. Cuando la herida dejó de sangrar, Simón se fue a jugar como si nada hubiera pasado. Creo que deberíamos contemplar la posibilidad de retirar a Simón de la escuela durante algunos días. Estoy preocupada por la seguridad de los pequeños...

La madre busca otra carta en la mochila, con desesperación. Entra Simón.

OGRITO: Mamá, ¿no duermes?

MADRE: ¿De dónde vienes, Simón?

OGRITO: Tenía mucho calor en la cama, y la luna brillaba tanto...

MADRE: Acércate, pequeño.

Ella levanta la vela, la acerca al rostro de Simón y lo examina atentamente. Con mano temblorosa, enjuaga una gota de sangre de la comisura de sus labios.

Lo que ves aquí, en mi mano, es sangre. No me digas que saliste a admirar el claro de luna.

OGRITO: No recuerdo nada.

MADRE: Mira qué desorden en la cocina, y mira lo que hiciste con las provisiones para mañana.

OGRITO: Tenía hambre.

MADRE: Trata de recordar. Te lo ruego.

OGRITO: Una liebre pasó corriendo entre mis piernas.

MADRE: ¿Qué más?

OGRITO: Solo recuerdo un olor como salado, el hambre que me estrujaba el vientre, y ese sabor... divino, que no es como el de las zanahorias desahbridadas o el de los nabos insípidos.

MADRE: Le torciste el cuello a una liebre que no te había hecho nada, y te la comiste tibia y cruda. Es su sangre la que tienes en la boca.

ESCENA 6

DONDE EL OGRITO SE ENTERA DE QUIÉN ES SU PADRE Y DE LA SANGRE QUE, POR MITAD Y MITAD, CORRE POR SUS VENAS.

MADRE: ¿Aprendiste la palabra padre en la escuela?

OGRITO: Sí, conozco la palabra padre. Los niños de mi clase tienen un padre.

MADRE: Tú, Simón, también tienes un padre.

OGRITO: Dime rápido dónde está, mamá.

MADRE: No sé, él se fue...

OGRITO: ¿Por mi culpa?

MADRE: No, por tu culpa no... Por tu bien... Tu padre era el hombre más alto y más fuerte del pueblo, y el más tierno y enamorado...

OGRITO: Sigue, mamá.

MADRE: Lo que voy a decir te va a hacer daño, querido. Tú te pareces a él por tu estatura y tu fuerza. Te pareces también por ese gusto por la carne cruda que te hizo salir esta noche. En tus venas corren su sangre y la mía. Y la sangre de tu padre, es la sangre de un ogro.

OGRITO: ¿Ogro?

MADRE: Un ogro se alimenta de carne, incluso humana. No la come, la devora, y su plato preferido es...

OGRITO: Dímelo, mamá.

MADRE: ...La tierna carne de los niños.

OGRITO: ¿Un hombre puede sentir deseos de comerse a un niño?

MADRE: Un ogro sí. Cuando conocí a tu padre, yo no sabía nada. Sólo vi el azul de sus ojos y el blanco de las rosas que me ofrecía a mitad del invierno, cuando no hay rosales que florezcan. Tuvimos una hija y la amábamos con locura...

OGRITO: ¿Tengo una hermana!

MADRE: Tendrías una hermana mayor, de quince años, si Alejandra no hubiera desaparecido misteriosamente cuando tenía dos años. Eso fue lo que tu padre me contó, y yo le creí. Yo estaba desesperada, pero estaba a punto de dar a luz, y dediqué todo mi esfuerzo a preparar la llegada de nuestra segunda hija, Beatriz...

OGRITO: Beatriz...

MADRE: Que se cayó a un barranco cuando tenía dos años.

OGRITO: ¿Fue lo que mi padre te contó?

MADRE: No encontramos su cuerpo por más que lo buscamos. Yo empecé a sospechar de todo y de todos. Y a mi siguiente hija, que también desapareció, la pequeña Celeste, igual la busqué sin descanso. Pero no pude impedir que el infortunio volviera a caer sobre nosotros. Tuve otras tres pequeñitas. Dorotea, rubia como el trigo...

OGRITO: ¿Basta, mamá!

MADRE: Elisa, se veía tan dulce en su ropón de bautizo... Fabiana...

OGRITO: Todas mis hermanas.

MADRE: Yo las busqué, estuve vigilante, traté de protegerlas, y sin embargo, no pude impedir que desaparecieran una detrás de la otra, y a la edad más tierna...

OGRITO: ¿Fue mi padre el que se las comió?

MADRE: Yo estaba embarazada de ti, tenía ya siete meses. Tú papá estaba extrañamente feliz, pendiente de tu nacimiento y yo, muerta de inquietud, juré seguir cada uno de tus pasos hasta que llegaras a la edad adulta.

OGRITO: ¿Y qué pasó, mamá?

MADRE: Una noche me desperté y a mi lado la cama estaba fría. Estaba yo sola contigo moviéndote en mi vientre, y sobre la mesa encontré esta carta que ahora puedes leer.

Saca una carta de su blusa y la entrega al Ogrito.

OGRITO: Mi querida Ana,

No está dentro de la naturaleza que los hijos mueran antes que sus padres, y tú has perdido seis hijas sin saber cómo ni por qué. Si con esto suavizo tu pena, te puedo jurar que tampoco sé cómo fue que desaparecieron nuestras pequeñas.

Ves, mamá, él no fue.

MADRE: Sigue leyendo, mi pequeño.

OGRITO: Tú lee. Ya no puedo ver las palabras.

MADRE: (*Lee.*) Pero si no lo sé de manera segura, mucho sospecho del sabor de la sangre que me hace salir a escondidas en la noche. Lo cual me recuerda una historia que me contaba mi padre. Me hablaba de un ogro hambriento y cruel, con tanto detalle que me ponía los pelos de punta de placer y de horror. Hijo, me decía con voz grave, hay un remedio para ese terrible mal: pasar tres pruebas, una después de la otra y en orden.

Pensé que era una leyenda. Ahora sé que era su vida la que me estaba contando y que así me preparaba para mi propio futuro.

Querida Ana, te describo las tres pruebas para que sigas mis pensamientos.

En primer lugar, me tengo que encerrar, desde que sale el sol hasta el día siguiente, con un gallo blanco y nada más que un cazo de agua. Si a la mañana del siguiente día, el gallo canta, he pasado la prueba.

Tengo miedo de la segunda prueba, y entenderás por qué: he de vivir siete días encerrado con un lobo, y con nada más frutas, verduras y un cazo de agua. Si al final del séptimo día, el lobo hambriento sale y huye el bosque para seguir con sus fechorías, he pasado la segunda prueba.

Casi no me atrevo a describirte la tercera prueba: debo pasar el curso entero de una luna, veintiocho días, con un niño y con provisiones para los dos. Si al término de los veintiocho días el niño canta al salir por el umbral de la puerta, he pasado la tercera y última prueba. Y mi instinto de ogro estará completamente dominado, y además no se conocen casos de recaídas graves.

OGRITO: Soy el nieto de un ogro y el hijo de un ogro que se comió a sus propias hijas.

MADRE: Eres mi pequeño ogrito.

OGRITO: No me vuelvas a llamar así. Soy Simón. Simón, tanto en el bosque como en la escuela. No necesito a un padre. ¡Nunca tuve uno y no quiero uno!

MADRE: No sientas tanto desprecio, Simón.

OGRITO: ¡Mi padre era un ogro que se comió a mis hermanas!

MADRE: Tu padre quiso intentar las tres pruebas. Por eso se fue.

OGRITO: ¿Entonces va a volver?

MADRE: Las tres pruebas duran poco más de un mes, y él se fue hace siete años. Dejó unas palabras para ti: Sí, por desgracia, no regreso, alimenta al hijo que esperas con leche, queso y verduras. Protégelo de la herencia que corre por la mitad de su sangre.

OGRITO: Mejor no me hubieras dicho nada, mamá.

MADRE: La noche es sabia y nos ayuda a calmarnos. Ya mañana veremos qué podemos hacer.

La madre dobla la carta cuidadosamente, y mete entre los pliegues los pétalos de una rosa blanca que habían caído.

Buenas noches, Simón.

OGRITO: Quisiera dormir para siempre.

MADRE: Hablaremos cuando estemos más tranquilos. (*Ya sola, la madre quema la carta.*) No debí conservar este recuerdo de ti. En el fondo, yo sabía que nunca regresarías. (*Apaga la vela.*)

ESCENA 7

DONDE EL OGRITO DECIDE INTENTAR LAS TRES PRUEBAS

Todavía es de noche y Simón está llenando una vasija con agua. La madre se acerca.

MADRE: ¿Qué haces levantado a esta hora?

OGRITO: Quiero estar listo al amanecer. Lo he pensado mucho, mamá.

MADRE: Yo también, hijo. Partiremos al alba hacia lo profundo del bosque, allá donde nadie, niño u hombre, se ha aventurado jamás.

OGRITO: ¿Habrás una escuela?

MADRE: Yo te enseñaré a leer y a escribir.

OGRITO: No entiendes, mamá. Quiero ir a la escuela.

MADRE: Desde que vas a la escuela, veo el hambre salvaje crecer en ti,

y el miedo vuelve a latir en mi pecho.

OGRITO: Quiero jugar a la pelota con los otros niños, compartir mi almuerzo con Pamela que no come ni brócolis, ni calabazas, y que me ofrece pedazos de pollo.

MADRE: Cada uno de esos pedazos es un veneno que despierta tus ansias de carne.

OGRITO: Quiero ir a la escuela, mamá.

MADRE: Imagínate que las ganas de comerte a un niño te vengan en plena clase de español.

OGRITO: Cuando vuelva a la escuela, será porque habré pasado las tres pruebas.

MADRE: No sabes lo que dices, Simón. Tu padre era un adulto y no pudo lograrlo.

OGRITO: Yo sí. Yo sé dónde encontrar un gallo blanco y una cabaña de cazadores abandonada.

MADRE: Yo juré cuidar todos y cada uno de tus pasos.

OGRITO: Si no lo logro, iremos a vivir al bosque donde yo esté al alcance de tu mirada día y noche. Ahora me voy. El cielo empieza a aclararse.

MADRE: Espera, Simón. Te voy a dar un poco de comida y un abrigo... Y unos libros para que pases el tiempo.

OGRITO: Sólo tengo derecho a una ración de agua. ¡Hasta mañana, mamá!

MADRE: Adios, pequeño mío.

ESCENA 8

DONDE EL OGRITO INTENTA PASAR LA PRIMERA PRUEBA

El Ogrito camina en la noche.

OGRITO: ¿Mi padre se habrá comido al gallo, al lobo o a la niña? ¿O a los tres?

Llega a una cabaña abandonada, con una jaula en la mano, y un gallo en la jaula.

OGRITO: La escuela enseña muchas más cosas que leer y escribir. Yo aprendí a seguir el rastro de la comadreja que me llevó hasta las gallinas, y ellas me llevaron hasta el gallo de Pamela.

El Ogrito instala al gallo en una esquina y se sienta frente a él. Amanece y el gallo canta. Luz sobre la madre que escucha el canto del gallo.

Oscuro sobre la madre. Luz sobre el Ogrito.

Tú anuncias con orgullo el inicio de la prueba, gallito. Eres bravo y te admiro porque hoy tienes mucho que perder en una batalla que no es entre tú y yo, como quizá te imaginas, sino es mía conmigo mismo. Tengo agua, leña para el fuego... (*Busca en sus bolsillos.*) Y un cuchillo... (*Inquieto.*) que tal vez debería haber dejado en casa.

El Ogrito está cada vez más febril. Ver el cuchillo lo ha turbado.

Este cuchillo no es inocente. Su frío metal se calienta en mis manos y pone ansias en ellas. ¡Maldito cuchillo!

Terriblemente perturbado lo guarda en su bolsillo.

¿Qué dice la maestra sobre el deseo, ella que habla de eso todos los días y que conoce tan bien el deseo y el placer? Ella dice que hay que cultivar el deseo con paciencia, como a una planta en el jardín. Que hay que sentir cómo nace, contemplar cómo crece. Y que eso se debe hacer con todo lo que desea: chocolate, un juguete y, seguramente, también un gallo blanco. Darle tiempo al deseo, hace madurar el placer escondido en el fondo de las cosas. La maestra debe conocer a los ogros, y algo debe sospechar porque el otro día me dijo: "Pequeño Simón, no confundas el antojo de sangre de los ogros con el deseo. El ogro traga bruscamente para calmar sus ansias. Esa clase de placer se parece mucho a la cólera y deja un sabor amargo. Para luchar contra el antojo brutal, ocupa tus manos y tu espíritu." Yo tengo un gallo imprudente para ocupar mi espíritu y... (*Saca el cuchillo y lo acaricia.*) un cuchillo que mata para ocupar mis manos.

Se pasea por la cabaña apretando el cuchillo.

¿Por qué traje este cuchillo?

Nervioso, se dirige hacia el gallo. De pronto, se da la vuelta y clava el cuchillo en un leño.

¡Ahí quédate, prisionero de la madera! (*Acaricia el leño.*) Ocupar las manos y el espíritu, dijo la maestra.

Zafa el cuchillo y lo vuelve a clavar con delicadeza.

Voy a tallar este leño, y este nudo va a ser el corazón de tu cuerpo.

Mira al gallo atentamente, sin desasosiego, y se pone a esculpir un gallo en el leño.

Desde la cresta hasta los espolones, te haré de esta madera de cedro, gallito blanco. Tallaré tus plumas en la madera dura, y te colocaré en mi sombrero para indicar la dirección de los vientos... y de mis sentimientos.

Primero, la cresta de un rojo tan vivo que...

Baja la luz sobre el Ogrito, mientras sube sobre la madre. Ella está en la ventana y mira el amanecer. Con los primeros rayos de luz, se escucha el canto del gallo. Se arregla y hace el quehacer de la casa.

MADRE: ¿Hijo, por qué no llegas?

Pone la mesa, impaciente vuelve a la ventana. Prende el fuego. Vuelve a la ventana.

OGRITO: ¡Mamá!

El Ogrito le salta al cuello. En una mano trae el gallo desplumado, listo para la olla. La madre se sobresalta.

MADRE: ¿Qué has hecho, Simón?

OGRITO: Lo que todo el mundo hace sin ningún remordimiento.

MADRE: Mataste al gallo.

OGRITO: Sin hacerlo sufrir, mamá, y después de haber soñado con un "gallo a la cacerola" que comeremos juntos, sentados a la mesa y con cubiertos. Pasé la prueba porque el gallo cantó en la mañana, y pensé en ti, que te has privado de la deliciosa carne de estas aves todos estos años.

MADRE: No trates de engañarte, estás condenado.

OGRITO: Te equivocas, mamá. No es un engaño, es la vida de todos los días. A diario, los gallos comen lombrices, los humanos comen gallos y gallinas y pollos, y así crecen los niños. Qué se le va a hacer. Mírame la boca. No hay restos de sangre, ni de gula. Sólo hay en mis ojos el orgullo de ofrecerte un banquete.

MADRE: ¿Quién te dio derecho de matar a un animal que no te pertenecía?

OGRITO: Pamela. Su padre cría cientos de gallos y gallinas para venderlos en el mercado. ¿Escuchaste cantar al gallo?

MADRE: Es cierto: el gallo cantó.

OGRITO: Pasé la primera prueba.

MADRE: Haces bien en saborear tu victoria, mi pequeño... (*Para sí misma.*) Quedan dos pruebas. Ve a descansar un poco mientras se cocina el gallo.

OGRITO: Tengo hambre, mamá. Hambre de... un hambre terrible, y muchos deseos de comer la carne guisada con salsa.

MADRE: ¿Y con ensalada?

OGRITO: Y con jitomates. Olvídate de que son rojos, mama

ESCENA 9

DONDE EL OGRITO RECONOCE EL PELIGRO CON EL QUE DEBE APRENDER A VIVIR

Un aullido en la noche al que responden, a lo lejos, los aullidos de la manada. Está oscuro en la cabaña y se adivina la silueta del Ogrito cuando agrega leños al fuego. Es la esquina, una masa sombría: la de un lobo.

OGRITO: (*Susurrando.*) Ahora entiendo por qué entristece a mamá. Termina la hora del perro y comienza la del lobo. Pese a la calma del bosque y al calor del fuego, siento mis músculos tensos y mi estómago vacío. Tú también te agitas, Perro de la Noche, y tus ojos que se ponen a brillar me dicen que la noche será muy larga.

El lobo gruñe.

OGRITO: Cálmate, mañana a la hora en que los gallos canten, yo haré por fin la séptima marca en el muro y tú serás otra vez libre de correr por el bosque.

El Ogrito mordisquea una col.

OGRITO: Panza llena, corazón contento.

El lobo aúlla y la manada responde.

OGRITO: Calla, Perro de la Noche. La puerta está bien cerrada y todos los lobos de tu manada juntos no podrán liberarte. Vas a atraer a los cazadores que no se tientan el corazón para acabar con ustedes. Conmigo, no tienes nada que temer: yo no tengo ya derecho de matarte.

Los ojos del lobo se desplazan en la noche. El Ogrito lo amenaza y lo controla con el extremo incandescente de una larga rama que recoge en el fuego.

OGRITO: ¡Quédate en tu lugar! Y yo me quedaré en el mío. No tengo ganas de sentir tus colmillos en mi piel, y tengo miedo de la fuerza de mis puños que podrían traicionarme queriendo defenderme.

El lobo gruñe y se agita. El Ogrito le avienta una zanahoria y se come una.

OGRITO: Insípida zanahoria que no me das ningún placer.

El lobo gruñe.

OGRITO: Si no quieres comer, al menos trata de dormir... No quiero ver tus ojos amarillos que me dan vértigo. Perro de la Noche. Te queda bien el nombre que te he dado.

El Ogrito vuelve a poner un leño en el fuego que divide el espacio en territorios.

OGRITO: Tus ojos brillan peligrosamente... pero no más que las llamas de nos separan.

El lobo se agita alrededor del fuego. Busca obstinadamente una salida. El Ogrito lo vigila y el movimiento de la rama incandescente se intensifica, sigue los movimientos del lobo y le indica el lugar en el que debe quedarse.

OGRITO: Tus ojos me dan miedo, Perro de la Noche... y el miedo me vuelve malo. ¡Cierra los ojos!

El Ogrito mordisquea una rama de apio. El lobo aúlla y el Ogrito se tapa los oídos.

OGRITO: No necesito un fusil para hacerte callar...

El lobo aúlla. Con un movimiento brusco, totalmente imprevisible, el Ogrito salta por encima del fuego e inmoviliza al lobo entre sus piernas, apretándole las fauces entre las manos.

OGRITO: Te puedo inmovilizar con las piernas y acariciarte el cuello con las manos. Yo sé que puedo porque ya lo he hecho. Me acuerdo, ahora. Me acuerdo de todos los detalles: la liebre pasó realmente entre mis piernas, pero yo la dejé ir. Detrás corría un lobo, las fauces amenazadoras, la lengua afuera, los colmillos puntiagudos... (*Pone las dos manos alrededor del cuello del lobo.*) Fue con mis diez dedos que entraron en su piel húmeda como hice callar a ese lobo. Fue con mis dientes que le abrí las venas del cuello y calmé para siempre sus ganas de devorar. ¡Cierra los ojos, Perro de la Noche! (*Cambiando de tono.*) Perro de la Noche...

El lobo no lucha más por liberarse y se deja caer. El Ogrito cree que lo ha matado.

OGRITO: ¿Cómo pude matar a un lobo que no me hizo nada?

El Ogrito va hasta la puerta y la abre dejando entrar la luz de la luna. El lobo viene a su lado y se acuesta a sus pies en un gesto de sumisión.

OGRITO: ¡Perro de la Noche!

El Ogrito se enjuga las comisuras, mira sus manos, tantea su ropa...

OGRITO: No hay una gota de sangre sobre mí... Ya ves, tenía razón cuando pensé que era más difícil matar a alguien a quien se le ha dado un nombre. Ahora desconfío de mis manos tanto como de mi sangre... Pero... nunca podré dar un nombre a todos en el pueblo, y a todos los animales del bosque, y, además, recordar sus nombres, todos, tantos. Perro de la Noche: hiciste lo que debías hacer. La séptima marca.

El lobo se va con la cola entre las patas. El Ogrito vierte una vasija de agua sobre el fuego para apagarlo y pone en el saco las frutas y verduras que quedan. Cuando se vuelve, ve al lobo que viene a dejar a sus pies una pequeña masa sanguinolenta.

OGRITO: Tú come. Yo tengo el estómago revuelto y ningunas ganas de carne...cruda (*Mira al lobo devorar un erizo.*) Un puerco espín demasiado joven para ver el peligro a tiempo y volverse una pelota de espinas para defenderse. (*Al lobo.*) La mañana se está tardando demasiado en llegar... Cuando nos encontremos en el bosque, si mis manos se aproximan a tu cuello, aúlla con todas tus fuerzas y yo sabré que eres tú.

El lobo se aleja por el bosque. El Ogrito recoge la bola de espinos.

OGRITO: Qué extraño recuerdo de esta larga semana... mañana partiré con mamá a lo más profundo del bosque, pero de dónde voy a sacar las palabras para explicarle que no maté al lobo, que no le causé siquiera la más pequeña herida.

ESCENA 10

DONDE EL OGRITO TOMA CONCIENCIA DE QUE HA PASADO LA SEGUNDA PRUEBA

El Ogrito entra en su casa con la cabeza gacha. Abraza a su madre sin decir una palabra.

MADRE: Traes ojos de perro apaleado, Simón. ¿Por fatiga o tristeza?

OGRITO: No sé, mamá. No entiendo a los lobos.

MADRE: Tu lobo era una loba. Reconocí los aullidos que se prolongaron horas.

OGRITO: Lobo o loba da lo mismo, mamá. Yo no tenía sino un deseo: que se callara.

MADRE: Ella estaba inquieta por sus lobitos, Simón. Sabía que sus pequeños necesitan que ella mastique primero la carne que luego les pone en la boca.

OGRITO: ¿Crees que hice bien en dejarla partir antes de la primera hora de la mañana?

MADRE: Hiciste bien, Simón. Los lobos no cuentan el tiempo como nosotros y yo sentía su angustia crecer a cada instante.

OGRITO: Sí, pero yo no me atreví a poner la

marca en el muro.

MADRE: Estás en casa, Simón, sano y salvo. Eso es lo único que importa.

OGRITO: No, hay mucho más que importa: yo tengo las manos limpias y la loba está con sus cachorros en el bosque. Todo pasó como tenía que pasar. Pude superar la segunda prueba, mamá.

MADRE: ¿No estás feliz? Los siete días ya pasaron.

OGRITO: Sí, y ahora sé porque la loba me trajo un puerco espín. *(Para sí mismo.)* Guardo tu caparazón en mi bolsillo, pequeño puerco espín, y tus espinas en mi muslo. Así, además, tu muerte no será inútil, me recordarán qué es bueno para los lobos y qué es bueno para los hombres.

ESCENA 11

DONDE EL OGRITO ENCUENTRA UNA DIFICULTAD IMPREVISTA

Es de noche. El Ogrito, en el jardín, llena cajas con provisiones. Llega su mamá.

MADRE: Simón, esto no va a servir de nada.

OGRITO: Veintiocho días es mucho tiempo, mamá, y yo, tú sabes, como demasiado.

MADRE: Saldremos mañana al alba y no vamos a poder llevar esta cantidad de comida.

OGRITO: Me voy a ir solo y necesito esta cantidad de comida.

MADRE: Nada de eso, Simón. Ni se te ocurra.

OGRITO: Ya superé las dos primeras pruebas, mamá. Pasaré también la tercera.

MADRE: Que te comas un gallo pretencioso y charlatán, puedo aceptarlo. Los hombres lo hacen todos los días y no les impide dormir tranquilos. Que hayas arriesgado la vida de un lobo, lo puedo comprender. Pero que tomes a un niño como rehén durante veintiocho días, de veinticuatro horas: ¡jamás!

OGRITO: ¿Por qué me dejaste, entonces, enfrentar las dos primeras pruebas?

MADRE: No creí que ibas a poder.

OGRITO: Me engañaste, mamá. Me mentiste...

MADRE: En el bosque profundo olvidarás...

OGRITO: No quiero olvidar.

MADRE: Tienes que entender, Simón.

OGRITO: No quiero entender. Yo voy a pasar la tercera prueba, aunque me muera de hambre en el intento.

MADRE: Mis pequeñas hijas están muertas porque yo me negaba a entender. No tientes al demonio, Simón.

OGRITO: No quiero tener tus ojos pegados sobre mi rostro cuando llego y sobre mi nuca cuando salgo, todo el tiempo.

El Ogrito huye.

MADRE: ¡Simón, regresa inmediatamente!

Desde lejos, desde el bosque, como un eco, la voz de Simón repite: ¡Quiero ser libre! ¡Quiero ser libre!

OGRITO: Quiero ver los arcos encenderse de rojo este otoño, mamá. Quiero comer fresas rojas y frambuesas. Quiero mirar a los niños saltar la cuerda sin que el corazón se me oprima. Son

veintiocho marcas, pequeñas marcas, en el bosque y después mi vida entera por delante...

MADRE: De una luna llena a la otra, hay una eternidad, Simón. Veintiocho veces el día, veintiocho veces la noche...

OGRITO: Son veintiocho marcas, pequeñas marcas, en los árboles del bosque... *(La mamá recoge las cosas. Oscuro sobre ella. Luz sobre Simón que entra al bosque.)* Ya no me voy a encerrar en la oscuridad del fondo del bosque. Yo quiero vivir entre todos los colores.

ESCENA 12

DONDE EL OGRITO EMPRENDE Y PASA LA TERCERA PRUEBA

Los bártulos están apilados en una esquina. La madre está en salto de cama y despeinada. En la casa reina un clima de desastre. La madre, con un calendario en la mano, calcula los días.

MADRE: Tres lunas llenas y tres lunas nuevas han pasado desde que Simón partió sin abrigo de invierno, sin víveres, sin agua... Como su padre, ha desaparecido... y mi corazón y mi cabeza amenazan con romperse, con estallar. Una carta, una carta tan sólo de la maestra me hizo saber que también Pamela ha desaparecido. Después, un silencio terrible al que sólo rompen los rumores de las brigadas que recorren el bosque buscando a Pamela. Ya no soporto más sus gritos llamándola y los resoplidos de sus sabuesos en mi puerta. ¿Qué puedo decirle a la mamá de Pamela? Yo no sé lo que ha pasado, yo también temo lo peor. Tengo miedo del silencio, de los rumores, de las nuevas que el viento podría traer hasta aquí. Mi pequeño Simón...

OGRITO: ¡Mamá! ¡Ya estoy aquí!

MADRE: ¡Simón!

La madre se precipita hacia el Ogrito y lo llena de caricias.

OGRITO: Mamá, pasé la tercera prueba.

MADRE: Estás flaco, estás pálido, te ves cansado, te ves hambriento.

OGRITO: Mamá, no me comí a Pamela...

MADRE: Estás vivo y junto a mí, Simón. Ninguna otra cosa importa... Nuestro equipaje está listo, tenemos que escapar lo antes posible, antes de que los perros olfateen tu olor.

OGRITO: Podemos quedarnos: Mamá, no me comí a Pamela. Lo logré.

MADRE: ¿Cómo te puedo creer, Simón? El pueblo entero llora a Pamela; echaron a la maestra de la escuela porque sabía todo y no dijo nada; los niños viven encerrados en sus casas; ¡y tú vienes a decirme que lo lograste!

OGRITO: Pamela está en su casa y su madre está sirviéndole un caldo de pollo.

MADRE: ¿Pamela en su casa? ¿Qué me estás diciendo?

OGRITO: La recibieron como a una reina. Sus hermanos lloraron del gusto, y su madre le pidió a su padre que matara un cochino. Estamos invitados a comer chorizos esta noche.

MADRE: No comprendo nada, Simón. Te fuiste hace tres meses; te llevaste contigo a una niñi-

ta de tu salón. ¡Me tuviste sin noticias tuyas y ahora llegas a hablarme de caldo de pollo y de chorizos!

OGRITO: Pasé la tercera prueba, mamá, y el pueblo lo sabe, incluso la maestra. Me la encontré en el camino y me dijo que jamás había dudado de mí. ¿Viste la luna llena anoche, mamá? No había nubes y brillaba sola en el cielo. Cuando el sol nos despertó, Pamela corrió hacia el bosque cantando "Juguemos en el bosque, cuando el lobo no está." Como estaba escrito en esa carta. La acompañé a su casa y vine aquí para que estuvieras tranquila.

MADRE: ¿Dónde te escondiste, Simón? Los hombres que los buscaron conocen el bosque como la palma de su mano.

OGRITO: Lejos, muy en el fondo, fondo, para que nadie diera con nuestro escondrijo.

MADRE: Pero, ¿por qué tres meses? Ya no tengo uñas en los dedos y casi me arranco el cabello de la cabeza.

OGRITO: Eso fue idea de Pamela. Mira.

El Ogrito saca del bolsillo dos dienteitos y los muestra a su madre.

MADRE: Tus dientes de leche.

OGRITO: Esperamos a que los dientes de leche se me cayeran, y después esperamos la luna llena.

MADRE: Varias veces creí que me iba a morir de pena.

OGRITO: Para mí también fue eterno, mamá.

MADRE: No me mandaste una palabra, ni una señal, ni una carta.

OGRITO: Pensé hacerlo. Pero cómo confiar en que el cartero guardaría el secreto con el mismo cuidado que yo.

El Ogrito saca una carta del bolsillo y la tiende a su madre.

MADRE: (Leyendo.) "Para Ana." ¿Dónde encontraste esta carta?

Ella esconde la carta bajo el chal.

OGRITO: En el ramo de ayer.

MADRE: ¿De qué hablas, Simón?

El Ogrito le tiende un ramo de rosas blancas.

OGRITO: La primera mañana, unos pasos en el techo nos despertaron. Pamela y yo tuvimos miedo. Alguien había encontrado nuestro escondrijo. Y tuvimos más miedo, oímos que algo era arrojado por la chimenea. Un ramo de rosas blancas.

MADRE: Blancas y perfumadas.

OGRITO: Todos los días los pasos nos despertaban y todos los días recibíamos un ramo de rosas frescas. Pamela colocaba las flores en la mesa y yo me sentaba frente a ella, con las flores entre nosotros. Cuando el ansia de sangre me crecía en las venas, Pamela lo adivinaba enseguida en mi mirada, y empujaba las rosas justo debajo de mi nariz y el ansia desaparecía como por encanto.

MADRE: Esta letra.

OGRITO: No es la de mi maestra. (Para sí.) Yo sé quien escribió esa carta... Lee la carta tranquilamente, mamá. Me voy a lavar y a vestir

para la cena...

Quedándose sola, la madre, abre la carta.

MADRE: "Querida Ana, he aprendido mucho de nuestro hijo. El valor y la esperanza son la fuerza que puede hacer un futuro libre de las desgracias del pasado. Hace siete años que vivo en el bosque con los lobos, en una buena relación. Nos ayudamos a pasar el frío y el hambre. Nos cuidamos mutuamente. Te puedo asegurar que no son los lobos los que ponen a los niños en peligro al ir a la escuela. Aprendí a conocerlos y a amarlos durante la segunda prueba que pasé... de la misma manera que antes había pasado la primera. Dudé mucho tiempo antes de emprender la tercera... y cuando nuestro hijito nació, dudé más y más. Las dudas se me volvieron una costumbre y dejé de tener el valor para enfrentar la tercera prueba. Tengo una gran admiración por nuestro hijo. El ha logrado vencer las leyes de la herencia y el instinto. Ha vencido la fatalidad de ser hijo de un ogro y de llegar a ser él mismo un ogro. Yo venía a verlo crecer desde lejos. Trabajaba en tu jardín, de noche, cuando dormías, y lo regaba en las semanas de sequía. Creo que una de estas lunas llenas, lo intentaré yo también. Ahora me siento capaz de hacerlo. Hasta pronto, Simón.

El Ogrito vuelve vestido de domingo. Lleva un sombrero de madera con el gallo esculpido y, en el cuello, un pendiente extraño.

MADRE: Ven acá, precioso niño.

OGRITO: Tú también tienes que ponerte hermosa. Es la primera vez que salimos juntos. Apúrate, mamá, los papás de Pamela nos esperan en la carnicería y después hay una gran fiesta en el pueblo.

MADRE: Me apuro, me apuro. Después de tantos años he perdido la costumbre de pasar horas delante del espejo.

La madre nota el pendiente del Ogrito.

MADRE: ¿Qué llevas en el cuello?

OGRITO: Para ocupar las manos y el espíritu, Pamela y yo modelábamos deditos gordos de los pies con la cera de las velas. Te espero, mamá.

La madre del Ogrito sale.

OGRITO: Un dedo gordo del pie de Pamela. Un dedo verdadero, se lo mordí, pero no me lo tragué. Lo guardo aquí, en el bolsillo, todavía con una gotita de sangre seca que no ha querido salir.



Martín Altomaro, 1822, Foto: José Jorge Carreón

Comienzo por el final: la obra de Flavio González Mello, puesta en escena por Antonio Castro, encontró a su público desde el principio de su temporada en el teatro Juan Ruíz de Alarcón. Algunos intelectuales, la clase media ilustrada, jóvenes universitarios, y colados de diversa extracción social y política, como los diputados, harán de esta farsa un éxito inesperado, imprevisible y no, porque ahora todos caeremos en la cuenta de lo bien que nos hace vernos en el espejo de la historia, sobre todo si la imagen está deformada por el efecto de la risa, esa liberación libidinosa de la culpa, que nos permite sentir que los pendejos que hicieron esos desfiguros, no somos nosotros.

El teatro histórico ha tenido en nuestros foros una desigual fortuna. En el siglo XIX abundan los dramas románticos que tienen como fondo el pasado, aunque son raras las obras que abordan directamente un episodio concreto de la historia de México. Los autores tenían que andarse con cuidado porque el destierro y la cárcel estaban a la orden del día para aquellos que ofendieran al caudillo en turno. Como nos muestra González Mello, nuestros próceres eran amantes del teatro, siempre y cuando no reflejara la realidad mexicana. De ahí que dramaturgos como Fernando Calderón recurrieran al subterfugio de disfrazar con ropas antiguas las miserias de su época, como lo hace en *Ana Bolena*, donde Enríque VIII puede identificarse con Santa Ana, y la mujer decapitada, con la patria.

Es a finales del siglo XIX y principios del XX que nuestros autores utilizan el teatro para hablar directamente del momento histórico que les tocó vivir. Como lo ha demostrado la doctora Marcela del Río Reyes, en su *Perfil y muestra del teatro de la Revolución Mexicana (FCE-1997)*, una sorprendente cantidad de escritores, dramaturgos, periodistas y activistas políticos se valen del teatro para tomar partido a favor o en contra de la lucha armada. Aunque muy

pocas de estas obras fueron representadas, y las que lograron este beneficio tuvieron mala crítica y poco público, en su conjunto podemos advertir la utilidad del teatro como un medio para promover, discutir, criticar la ideología dominante.

Y es precisamente la primera obra que se atreve a criticar la ideología triunfante de la Revolución, la que inaugura el teatro histórico moderno en México: *El Gesticulador*, de Rodolfo Usigli, escrita en 1937, publicada en 1938 y puesta por primera vez en escena en 1947, denuncia la demagogia en la que ha caído el discurso revolucionario, y refiere la traición de la nueva clase política a los ideales por los que murieron cientos de miles de mexicanos. La pieza de Usigli tuvo buena crítica pero fue atacada ferozmente por motivos políticos y personales. Las comedias "impolíticas" del padre de nuestra dramaturgia pasaron, literalmente de noche, y su "teatro a tientas", en el que incluye la trilogía de las "Coronas", sólo tuvo público el día del estreno.

Sergio Magaña, en cambio, tuvo un éxito

Héctor Ortega y Hernán del Riego, 1822, Foto: José Jorge Carreón



1822

el año que fuimos imperio

Fernando de Ita

redondo con su *Moctezuma II*, lo mismo por el tema de la obra que por su factura dramática y su montaje. Utilizando el canon occidental de la tragedia, dándole al personaje central la dubitación de Hamlet, Magaña puso, mejor que Usigli, la primera piedra de lo que pudo ser el "Teatro Nacional". Aunque es un ingeniero mecánico electricista, educado en California, Federico S. Inclán, quien ve la historia de México como una comedia de equivocaciones, y después de presentar el drama de los indocumentados con *Espaldas mojadas cruzan el río Bravo*, y de hacerle un monumento dramático al padre de la patria, en *Hidalgo*, escribe y estrena en 1955 *Hoy invita la guerra*, donde vemos por primera vez en escena a los próceres de la independencia como lo que fueron: unos calaveras.

Por desgracia, el teatro de Jorge Ibaranguenito no tuvo el público ni la crítica que se merecía. Fue su narrativa la que abrió el gusto por su teatro, aunque a él ya no le tocó ver la reivindicación de sus textos dramáticos. Se murió con la imagen del

fracaso escénico de *El atentado*, que le mereció, sin embargo, el premio Casa de las Américas. El montaje de Gurrola en el teatro Gorostiza (1976), correspondía al espíritu lúdico, fársico que el autor advirtió en la historia de México, aunque al subrayar esas características se perdía el sarcasmo y la ironía que el autor encontró en los textos originales. La puesta en escena de David Olgún de la misma obra fue, sobre todo, la búsqueda de un estilo y el reconocimiento de Ibar-guengoitia como un clásico de nuestro teatro.

Juan Tovar abre las páginas de la historia patria para hacer un teatro impecable como texto dramático. *La madrugada*, *Las adoraciones*, *Manga de Clavo*, son piezas que continúan una tradición y le abren nuevos caminos, por los que transitan algunas soledades y varias generaciones, entre ellas los “renegados” del Centro Universitario de Teatro, de la UNAM, que hacen de su montaje del pasado una crítica del presente. Este impulso tiene su cima y su frontera en *Lo que cala son los filos*, de Mauricio Jiménez, quien logró en los años 80 un espectáculo ejemplar que no tiene paralelo en nuestra escena pero tampoco continuación. Entre las soledades destacan Ignacio Solares y el investigador Jaime Chabaud Magnus, que pasa del estudio del teatro histórico a la acción dramática con *¡Que viva Cristo Rey!* y *El ajedrecista*.

Otra vertiente del teatro histórico es la da Vicente Leñero con *Morelos* y *La noche de Hernán Cortés*, que provocaron su buen escándalo por distintas razones. Ambas obras fueron puestas en escena por Luis de Tavira, y ese fue uno de los motivos de la vociferación. El nombre del maestro de San Cayetano nos recuerda el de Elena Garro, que escribió un poema dramático sobre la muerte de Felipe Ángeles, que no tiene desperdicio.

Estos son algunos de los antecesores del joven autor González Mello, que escribió *1822* antes de cumplir los 30 años de vida. Cuando leí su texto en el segundo tomo de *El Nuevo Teatro*, editado por El Milagro y Concaulta en el 2000, lo primero que me entusiasmó fue que otra generación de dramaturgos mojara su tinta en los hechos del pasado, para dar fe de los desastres del presente. En el papel, el texto de González Mello

es una “comedia histórica”, si seguimos la definición de Lukács, quien nombra así a los textos que tratando de un periodo específico de la historia, no se ciñen al canon estético, ideológico y específicamente histórico de la época que les ocupa.

Como Ibarguengoitia, el autor de *1822* fue a la biblioteca para resumir los hechos y copiar parte de las intervenciones públicas de sus personajes, con tan buen tino que en ambos casos los diálogos parecen inventados, de tan cómicos e insensatos. Con esos textos el dramaturgo puede hacer una pieza, una



tragedia, una comedia, una farsa, un drama, un esperpento, porque lo que está haciendo finalmente es una interpretación de la historia, mirando una de sus caras, traduciendo uno de sus sentidos, sacando una de sus conclusiones, destacando uno de sus mensajes, proponiendo una de sus moralejas.

Hay buen trabajo de campo y buen trabajo de mesa en el texto del joven Flavio; hay reflexión y entendimiento sobre el motivo de estudio; hay gusto personal por hallar en esos viejos papeles el latido de la actualidad, y hay talento dramático para darle a esos trágicos años de nuestra historia su bis cómica. En este sentido, *1822* no es obra de la casualidad o la fortuna sino de la preparación y el oficio. A su corta edad, el autor de esta comedia tiene ya una larga historia como guionista, dramaturgo, narrador, editor, periodista; hombre de teatro, cine y televisión, González

Mello tuvo el acierto de poner la mirada en un momento crucial de nuestra historia, cuando se consuma la independencia y la nueva clase dominante tiene que elegir el tipo de gobierno que desea para el futuro.

La guerra de independencia mató a los mejores artistas del reparto, para usar el tono de la comedia, y la muerte los salvó del ridículo. De haber sobrevivido Hidalgo y Morelos, Iturbide no habría sido coronado emperador de México, pero nada nos asegura que no habría existido, de todas maneras, un remedo de Fernando VII a quien los padres de la patria nunca desconocieron. De ahí que tomar a Fray Servando Teresa de Mier, Noriega, Guerra y Fernán-González, doctor en sagrada teología por la Real y Pontificia Universidad de México, protonotario apostólico y prelado doméstico del Sumo Pontífice, como personaje central de esta representación, fue la más feliz decisión del autor.

Christopher Domínguez Michel, que le ha dedicado a Fray Servando seis años de estudio, me decía que ya no sabía si este desterrado era héroe o villano, oportunista o inoportuno, liberal o conservador, reaccionario o revolucionario. Para algunos autores es un aventurero, para otros un apóstol, para González Mello es, sobre todo, un pícaro, un inconforme, un aguafiestas. Desde su aparición en el escenario es un hombre sagaz, inteligente, provocador, que sabe, sin embargo, retirarse a tiempo de la provocación. No hallamos en el presente una figura que se le parezca; en cambio, tenemos varios iturbides, santanas, victorias, guerreros, bravos, ramos arispez y gómez farías. Muchos políticos mediocres y ni un sólo genio de la política.

Genio en el doble sentido de la palabra; por brillante y bilioso, por original y testarudo; un hombre, un actor de nuestra historia que encuentra en Héctor Ortega un clon perfecto, salvo en los defectos de dicción y de memoria que no tuvo Fray Servando, que fue un orador notable, y que sí tiene Ortega, que es un comediante fuera de serie. Entramos, pues, al foro, para hablar de la puesta en escena de Antonio Castro, que aprovecha los aciertos de la comedia y empeora sus debilidades.



Héctor Ortega, 1822, Foto: José Jorge Carreón

Llevar un texto a escena implica elegir la *forma* de hacerlo. El director, su escenógrafa y vestuarista, Mónica Raya, y el iluminador, Matías Gorlero, escogieron la estética del grabado y la pintura popular del siglo XIX que aún vemos en los calendarios y las estampitas religiosas y seculares de las ferias, para definir el estilo de su montaje. La primera escena que retrata el abrazo de Acatempan, en 1821, es una feliz teatralización de aquel momento porque la alegoría es impecable y nos despierta la esperanza de ver un álbum deslumbrante. La segunda escena en el Castillo de San Juan de Ulúa nos regresa a la realidad, es decir, a la ficción de pintura y cartón de la que está hecha el teatro cuando el espacio donde ocurre la acción es falso (todo es falso en el teatro, por supuesto, pero la diferencia entre una imagen lograda y una imagen frustrada está en que esa falsedad salte a la vista). A partir de ahí se suceden los aciertos y los errores escenográficos; el mag-nífico recurso de la puerta que cubre el trono de Iturbide, realizado con maestría por Héctor Pérez; la descuadrada calle de la ciudad de México en la que ocurre la escena V de la comedia, que en el papel es muy ocurrente y en el escenario es pésima por la composición escénica, por el tránsito de los personajes, y sobre todo por el tratamiento esperpéntico de los tres léperos, que es lamentable.

La figuración del Congreso Constituyente es pobre, pero preside la virgen de Guadalupe y ahí se dan los mejores momentos de la comedia. A pesar de que usar la butaquería del teatro como recinto parlamentario es un recurso sobado, el brío de los actores y la propuesta del director involucra al respetable, que al estar en 1822 está, más que nada, en el momento presente. El público que va al teatro para ver teatro (valga la redundancia para decir que hay un público que va al teatro para no verlo, como los críticos, los académicos, los teatreros), recobra ahí el precio de su boleto porque entiende muy bien el sentido

profundo de la comedia: hoy es ayer; somos lo que fuimos; sólo seremos otros si no somos los mismos.

La comedia se desbarranca en el segundo acto, sobre todo en las escenas tercera y quinta, porque es muy complicado para un joven director y una joven escenógrafa resolver las dificultades de la farsa. Se requiere la experiencia de la vida y el teatro. En estas escenas es donde un director con buenas tablas le enmienda la plana al comediógrafo que se fue hasta la selva veracruzana para mostrarnos el exilio de Guadalupe Victoria, quien vivió cerca de tres años en una cueva, perdido para el mundo y para sí mismo. Ni siquiera la innata teatralidad de Hernán del Riego pudo salvar la inoperancia teatral de estas escenas.

Los actores, esa especie entre la intuición y el razonamiento, entre el instinto y la idea, entre la realidad y el sueño. Héctor Ortega -Fray Servando-, y Mario Iván Martínez -Iturbide-, alcanzan, como actores, el rango de los poetas. Por lo mismo, se *dirigen* ellos mismos a sus personajes. Aunque no lo digan, pasan discreta o visiblemente sobre su director; imponen su idea de la re-presentación. Generalmente aciertan, y el director recibe palmaditas en la espalda por su buena dirección de actores. Ellos se cobran en la escena. Hacen lo que quieren. Lo que hacen en esta comedia Ortega y Martínez es salirse sutilmente del tono general de la comedia. No digo que esté bien, no digo que esté mal, digo que se nota, y uno se pone a pen-sar que si todos estuvieran en ese tono -a veces menor, a veces mayor-, sería otro concierto. Pero pienso igual que si estuvieran en el mismo tono que sus compañeros, la melodía sería más potente, más homogénea.

Eso hace Emilio Ebergényi como Miguel Ramos Arizpe, al tocar su instrumento actoral en la misma tesitura. Excelente. Sobre todo porque la voz de Radio Educación y Canal 22 no aparece por ninguna parte, cuando el recurso fácil sería exhibirla. Martín Alto-

maro hace un Santa Ana joven, impetuoso, encantador. Da gusto ver que la televisión no ha estropeado aún la frescura de este comediante. Juan Sahagún cumple, como decían los cronistas de 1822, con sacar adelante al personaje, aunque para mi Valentín Gómez Farfías tiene, en el dibujo de González Mello, más tela de donde cortar. Hernán del Riego es insuperable como Her-nán del Riego. No lo digo de mala leche. Admiro el instinto teatral de este músico, de este cantante singular. Me refiero a que está mejor como el diputado Membrete que como Guadalupe Victoria, en parte, adivino, por el tratamiento que el autor le da al personaje, y en parte porque Hernán no ha explorado y explotado aún las posibilidades teatrales de este autista.

El teatro, decía Pero Grullo, se hace andando. Esta crítica se escribe a 3 semanas del estreno, cuando el montaje aún se está ajustando en todas sus partes. Humberto Solórzano, Mario Zaragoza, Sergio López, Alain Kerriou, Eugenio Lobo habrán mejorado, sin duda, para estas fechas, su trabajo artesanal. Sin ser adivino, me atrevo a decir que 1822 será una de las más exitosas producciones de la UNAM en el año que corre. Que sea así por el interés del público no es nada despreciable. Todo lo contrario.

Eso nos refrenda que el teatro se hace para los demás, no para nosotros mismos, la gente de teatro, tan mezquina para reconocer el triunfo ajeno. Celebro, pues, la prematura madurez de un autor dramático tan capaz para la "comedia histórica" como Flavio González Mello, y su compadre, perdón, su *brother* Antonio Castro, porque con todos sus asegunes lograron reflejar su sociedad en el espejo de la historia. Lo demás se corrige, o se jode con el tiempo. Ellos sabrán.



Martín Altomaro, Mario Iván Martínez y Hernán del Riego, 1822. Foto: José Jorge Carreón



1822. Foto: José Jorge Carreón

1822 el año que fuimos imperio

Edgar Chías

Flavio González Mello nos ofrece en esta, como el material que prepara en el marco de su trabajo para el FONCA como joven creador (una obra sobre los 45 minutos en que ostentó el poder desde la silla grande Pedro Lascurain, entre la caída de Madero y la ocupación de Huerta), una de sus más entrañables fijaciones como escritor: la relación estrecha que existe entre el teatro y la historia.

Nada de nuevo se encuentra en asentar que es la escena una suerte de espejo, allá cada uno con las distorsiones de que se sirve, para el hombre que la ejerce y para su tiempo. El mayor interés puede encontrarse en los modos de *reflexión* que este ejercicio dramático, en todas sus acepciones, sugiere.

Es menester anunciar que el trabajo de Flavio González es de aquellos tan meti-

culosamente contruidos, que se defiende solo y vale por sí mismo. Si bien, como apunta Morales, la segunda mitad rayana en la cursilería que señala Roger Bartra¹ en lo tocante a los modos políticos nacionales, le salpica un tanto. Pero cabría, en este punto, preguntar si esto obedece al trabajo del autor, que cede en su implacable reflexión, o a una interpretación afectada de Hector Ortega en la ceremonia final de la extremaunción pública. Con toda la carga cáustica de Flavio González, termina por volvérsenos pe-rogrullada sentimental y la fuerza denotativa de costumbres aberrantes que hiciera escenas antes, sucumbe ante la simpatía tramposa del intérprete. El trabajo del reparto, como bien señala Morales, sólo se muestra flaco cuando un actor acostumbrado a la televisión asoma a los escenarios y convence con su estampa,

reducido a los gritos por la falta de recursos, el caso de Martín Altomaro. Excelentes en lo suyo Mario Iván Martínez y Hernán del Riego. Sin embargo, una obra con el poderío de 1822, en virtud de las prácticas tendientes a la comedia manifestadas con notable éxito de público de Antonio Castro, puede parecer graciosa y diluir su severa y ruda crítica cuando la demasiada risa es rayana en la frivolidad.

¹ En el programa de mano a 1822, *el año que fuimos imperio*.

1822

de Flavio Gonzáles Mello

Dirección: Antonio

CastroTeatro Juan Ruiz de Alarcón

Jue. y Vie. 20:00 h., Sáb. 19:00 h.,
y Dom. 18:00 h.

Martín Altomaro, Mario Iván Martínez, Héctor Ortega y Hernán del Riego, 1822. Foto: José Jorge Carreón



M acbeth

Rubén Ortiz



Macbeth, Foto: José Jorge Carreón

No nos cansamos de admirar a Shakespeare. Hablamos sobre él, afilamos con sus agudezas los colmillos de nuestro gusto y las cuchillas de nuestros desaires; lo canonizamos en laicos templos académicos, y alrededor de él alzamos teológicos debates tan detallados como antaño los retóricos torneos sobre el ombligo de Adán. Es, a decir de Harold Bloom, nuestro “Señor Fundador”. Su percepción se ha vuelto nuestra. Lo que llamamos humano tiene sus cánones en las peripecias de sus máquinas parlantes.

Y jamás lo alcanzamos. Él lo abarca todo mientras nosotros apenas lo vislumbramos. Intentamos hacerlo contemporáneo matizándolo, podándolo, silenciándolo, parodiándolo. Rara vez lo dejamos pasar tal cual. Así, el siglo XX dejó obras mayores y obras menores del bardo inglés. Las primeras quieren a un Shakespeare importante, un perspicaz santo Tomás que nunca alcanzó la fe, pero nos muestra su dedo enrojecido por la sangre de la llaga. El segundo es casi intrascendente. El primero lo opaca: los finales felices nunca lo son; el amor conduce al desencanto; los juegos carnavalescos esconden mezquindades; los placeres son fugitivas evasiones del «asunto». Y cuando nada cabe en estos patrones es que Shakespeare no podía ser un genio de tiempo completo.

Una obra gruesa es *Macbeth*. Una muestra de cómo Shakespeare se leyó bien a sus clásicos, mal su libro de texto de historia y sin piedad a su realidad. Una fuerza femenina-dividida en cuatro: tres sobrenaturales y una sobrehumana- impulsan al viejo guerrero a lanzarse más lejos de lo que su medianía pudiera. Macbeth pierde el sueño bajo la tiranía del horror y del vértigo. Para su compacta conciencia, los crímenes desbordan las paredes de su ambición. No sabe que la Historia es implacable y no soporta sobre sus lomos a nadie más allá del tiempo necesario para caer en la ilusión del dominio. En la embriaguez del poder la Historia se llama “fatalidad”.

Ahora bien, sobre estas obras y las fatalidades de los personajes shakespearianos hay obras finas bordándose en el medio. Y son, también, muestras del poder. El único poder, si le hacemos caso a Nietzsche: inmanente, creador de realidades, fortalecedor de la voluntad, que desborda al poder de dominio, siempre trascendente, ilusorio y, por lo mismo nocivo y fatal, una baja pasión de humanos demasiado humanos. Así, por ejemplo, existe la movilización imaginativa de Hamlet para conformar la ratonera o su poder para mantener el juego del desatino que se hace pasar por loco. De la misma manera, Lady Macbeth crea un reino propio. Las Brujas se mueven entre los goznes de los tiempos y Macbeth restituye la vida a los muertos y finalmente, asume su gloria guerrera y se lanza contra el bosque.

Ni Hamlet ni Macbeth fluyen con el poder, son tragados por su ilusión. Tragedia. Viola o Rosalinda, por ejemplo, ejercen el poder de crear humanos tergiversando su sexualidad y se adueñan de los frutos. Comedia. La voluntad de poder no es la capacidad de dominio, sino la capacidad de la voluntad para crear realidades.

Para el creador que se acerca a estas obras gruesas, no caer en la ilusión del grueso tema y moverse entre lo ligero exige una audacia sin par.

El trabajo actoral está sostenido por una excelente tercia de intérpretes: Arturo Ríos (Macbeth) ofrece un entramado de sus momentos más intensos en todas las obras anteriores, no tiene tiempo de abrir su corazón de la manera en que siempre nos asombra y Clarissa Malheiros (Lady Macbeth) no acaba de definir su personaje entre un torcido melodrama y una parodia de la parodia.

La escenografía de Carlos Trejo y la iluminación de Juliana Faesler sufren el efecto *Macbeth*. Definidos y prometedores al principio, tienen que irse plegando a la dispersión. Acaso el preludio a la batalla de Birman recobra

un poco la sagacidad del diseño, bajo una propuesta escénica muy simple: el bosque somos todos.

Al final, el espectador intenta reponerse del desconcierto ante tanta genialidad dispersa en un discurso viejo y descuidado. El poder creador vapuleado por el poder de dominio, tan claro como un domingo de lectura de *La jornada*, un acto heroico del CGH o un discurso del Sup. *Un enfant terrible* que se hubiera dejado envejecer sin mudar las ropas.

Entre los pasillos del Julio Castillo resuenan las lamentaciones de la directora: no volverá más al teatro. Una decisión lamentable, aunque muy propia, que se hace eco de un hartazgo general ¿No sería más fácil madurar los medios expresivos para que éstos maduren los medios de producción? La pregunta no la abarca sólo a ella. Las preguntas que el último número de esta revista ha levantado con respecto a eso que aún insiste en llamarse ética, me parece fundamental. Investigar desde cada creador sobre lo ligero -que no lo frívolo- es una tarea pospuesta: nuestro teatro se parece tanto a sí mismo que cansa. Y, no obstante, nuevos aires hay con nuevos medios creativos y nuevos modos de producción.

MACBETH

de William Shakespeare
Dirección: Jesusa Rodríguez
Teatro Julio Castillo
Unidad Cultural del Bosque
Jue. y Vie. 20:30 h.
Sáb. 19:00 h.
Dom. 18:00 h.



Foto: José Jorge Carreón

50

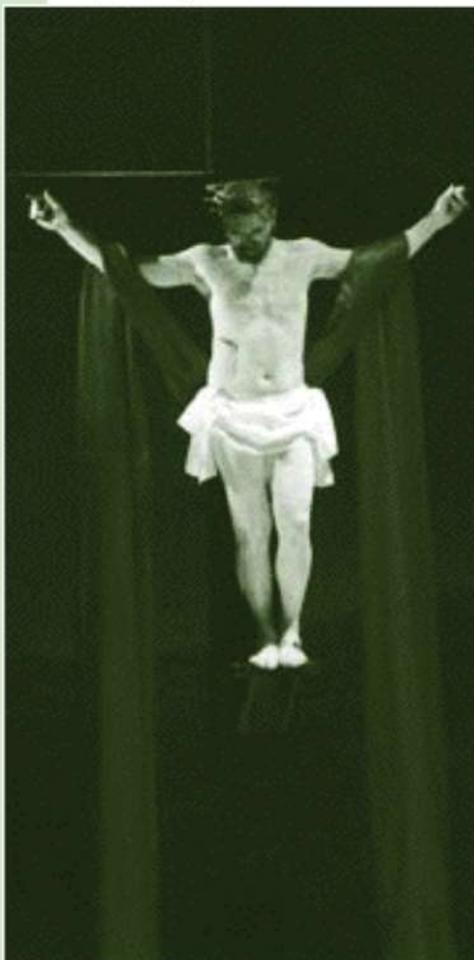
Veinte años después de un primer acercamiento permeado por “la inconciencia y el placer”, Jesusa Rodríguez revisita el texto de Shakespeare en una lectura que propone la analogía entre la turbia monarquía escocesa retratada en la tragedia del bardo y la oligarquía tecnócrata nacional que de un tiempo a la fecha no ha cesado en ofrecernos mil y un muestras de inoperancia. Lejos de ahondar en dicha inutilidad burocrática, esta versión debida a la propia Jesusa y a Luz Aurora Pimentel señala con dedo llameante la corrupción, más moral que material, tan cara a la minoría neoliberal en el poder. Y más específicamente, se analiza el rol de las consortes de nuestra pléyade de prohombres nacionales. Lady Macbeth, en cuya figura convergen la ambición, la atrocidad, la hipocresía y el doble discurso, es el pivote ideal que permite a las traductoras y adaptadoras tanto una crítica sórdida hacia aquellas féminas distantes ya del estereotipo de inocua abnegación cuanto un sólido punto de cohesión en el ámbito narrativo.

Respetada la esencia de la tragedia shakespeareana a niveles estructurales y temáticos, la figura de Lady Macbeth apuntala, sin detrimento de personaje alguno, su innegable preponderancia como precursora y motor de la conciencia del malogrado noble escocés. Y es en parte por ello que la adaptación funciona sin contratiempos: la conservación de todas maneras del conflicto central, el de Macbeth, resulta de suyo tan poderoso que no obstaculiza este ángulo femenino ni su traslación al contexto moderno. La escenificación se percibe como un todo en el que conviven elementos de ambas épocas, en el que la cohesión general habilita la utilización de recursos que, al contrario de lo sucedido en re-escenificaciones menos logradas (la versión a La Gaviota de Iona Weissberg, por ejemplo), no se sienten fuera de discurso: pantallas de televisión, elementos de utilería y vestuario con-temporáneo.

Dicha cohesión permite la aparición de ciertas alusiones místicas con tintes plenamente vernáculos, como los pasajes de hechicería mestiza y los ritos prehispánicos.

La puesta en escena de Jesusa, que demuestra de nuevo su oficio como directora no sólo de cabaret, intenta conciliar los distintos planos de realidad en los que pretende moverse su discurso, valiéndose de una segmentación en ámbitos del escenario. La alcoba al centro, y más específicamente la cama (con los múltiples usos dados por los intérpretes) en la que transcurre la gran mayoría de las escenas entre la pareja por

Macbeth, Foto: José Jorge Carreón



M

acbeth

Noé Morales Muñoz

siempre insomne deviene en metáfora de su propia disfuncionalidad, al tiempo que la directora relega a planos visuales más distantes los pasajes oníricos y menos realistas. Aprovechando al máximo la escenografía de Carlos Trejo y el diseño de iluminación de Juliana Faesler, Rodríguez obtiene un tempo mayormente fluido, quizás con la excepción de algunas escenas que se alargan inne-cesariamente, en lo que colaboran sin duda ciertas deficiencias en la labor de actores secundarios (sobre todo en el caso de las sirvientas-brujas, pese a la fuerza de su expresividad corporal) a veces incapaces de diferenciar a sus múltiples personajes.

Al contrario de lo que sucede con los dos protagonistas, ayudados por una directora que para mostrar su compenetración llega a prescindir del diálogo en beneficio de silencios mucho más significativos, el Macbeth de Arturo Ríos y la Lady Macbeth de Clarisa Malheiros son un par de creaciones orgánicas de indiscutible solidez. Precisos ambos en el manejo de pausas, dueños absolutos del espacio escénico y con pasajes, los monólogos, de muy pulcra resolución, Ríos y Malheiros cumplen con creces las expectativas naturales previamente cifradas en dos actores en plena madurez. A esta tarea habría que sumar el desempeño de Diego Jáuregui como Banquo, Ricardo Campos como Duncan y Silvia Carusillo en sus tres interpretaciones, que ayudan a transmitir más el discurso de una creadora escénica que suma calidad al compromiso. Algo que, a diferencia de los mecanismos y corruptelas que se denuncian en el montaje, no suele verse muy a menudo por éstas, Mancebo *dixit*, muy calánimes tierras nuestras.

Marquesina

Archivo Vertical, CITRU-INBA
Luis Alcocer



Función en la Feria del Libro de Minería, Grupo Espiral de Títeres y Teatro de Sombra,

Fedra y otras griegas

“Lo que no conocemos de Fedra es lo que más me llamó la atención. Quise trabajar lo que había antes de que se enamorara de su hijastro: infancia, adolescencia, educación, primer amor, familia. (...) La Fedra que vemos ahora es una especie de reinvento, una mujer que no ha existido.» (...)

“Un mito no es algo distante; tampoco es algo que podamos situar en tal fecha o lugar. Es algo que nunca pasó, pero que siempre sucede de alguna manera.”

Ximena Escalante, autora,
Teatro El Galeón, Vie. 20:30 h., Sáb. 19:00 h., Dom. 18:00 h. y Lun. 20:30 h.

El censor

«Es una bomba detonante al interior de una realidad como la nuestra, hoy más vigente que nunca a través de la “derechización” del mundo»

Jorge Vargas, director,
La gruta, Centro Cultural Helénico,
Lun. 20:30 h.

El galán fantasma

«Para dirigir esta obra —señala Claudia Ríos— una se tiene que volver cómplice del texto y enriquecerlo con la misma carga de locura, desenfado y dedicación; crear con las actrices personajes característicos del siglo de oro y después, a través de la ironía, con-temporalizarlos, pensar qué sería de ellos ahora.»

Claudia Ríos, directora,
Sala Xavier Villaurrutia,
Miér. y Jue. 20:30 h.

No te preocupes ojos azules

«Recuerdo que cuando supe sobre el suicidio de Cobain, me enojé mucho, no quería aceptarlo, deseaba reescribir la historia pero ésto no podía ser. Así que construí una obra a partir de dos personajes separados por la brecha generacional y por mundos opuestos:

Frank, el hombre erótico por excelencia y el eterno seductor, y Kurt, el joven fanático que como Jimmy Hendricks, Jannis Joplin, Jim Morrison y Brian Jones, entre otras estrellas del rock, murió a los 27 años»

Sergio Zurita, autor-director,
La gruta, Centro Cultural Helénico,
Jue. 20:30 h.

La prisionera

“Quiero darle la oportunidad a los actores de que sientan. No quiero que hablen, que repitan el texto de Carballido, porque el texto está para ser sentido, si no, no tendría sentido el teatro. Quiero que el público reciba emociones, sensaciones, músicas, sonidos... Que son repetitivos, sí, porque la vida de los presos es así.”

Mercedes de la Cruz, directora

“Casi siempre los autores, o cuando menos un servidor, lo primero que hacemos con una obra es visualizarla; construimos las imágenes, los ambientes en nuestra mente. Pocas veces he visto mis imágenes realizadas en la escena. Esta vez es mucho más preciso lo que veo que lo que tenía en la cabeza. Esta vez el montaje es superior a mi visualización privada.”

Emilio Carballido, autor,
Foro Sor Juana Inés de la Cruz,
Miér. y Vie. 20:00 h., Sáb. 19:00 h.
y Dom. 18:00 h.

Tiernas puñaladas

“Es una obra naturalista según el paradigma más ortodoxo establecido por Emile Zolá, que se basaba a su vez en el principio de la medicina experimental de Claude Bernard. Ello consistía en que dentro de un caldo de cultivo dado se adicionaba un elemento extraño para observar qué efecto producía tal inserción. Sin que me lo hubiera propuesto, en esta obra pasa exactamente lo mismo.”

Héctor Mendoza,

Teatro Santa Catarina,
Miér. a Vie. 20:00 h.,
Sáb. 19:00 h. y Dom. 18:00 h.

Conato de amor

“Así, esta farsa de Gerardo Mancebo del Castillo Trejo, subtitulada “El por qué de romperles el hocico a los caballos”, tuvo la suerte de caer en las manos de Rubén Ortiz, quien con su particular intuición teatral y medido cuidado de cada instante dio forma y sentido a un texto que poco tiene de dramático y mucho de discurso ingenioso, más próximo a un bosquejo lúdico del absurdo que a una obra de teatro propiamente dicha.”

Ximena Escalante,

“La riesgosa propuesta va cayendo en un tedio, donde las palabras, pronunciadas con caprichosos énfasis, pierden peso, particularidad, sentido.”

En recuerdo de Gerardo Mancebo del Castillo Trejo, esta exploración de su obra hace poca justicia al apasionamiento, las provocaciones que recorren la difícil, incipiente dramaturgia del queretano, la que se queda en espera de cómplices más arriesgados y rigurosos para ir al fondo de sus potencias y sus debilidades.”

Luz Emilia Aguilar Zinser

“El juego contiene variables básicas que lo vuelven atractivo y lo vinculan a toda la producción anterior del autor. (...)Creo que hay un excelente acuerdo entre la visión del autor y la del director. Como aquella que viéramos en su momento con *Las tremendas aventuras de la Capitana Gazpacho*, aunque los nombres fueran otros. Una complementariedad esencial entre las palabras y las imágenes, creciendo cada una en los intersticios de la otra sin nunca ilustrarse, no siendo en los casos de los gags creados ex profeso.”

Bruno Bert

«Un ejemplo de lo que digo es Lewis Carroll, el autor de *Alicia en el país de las maravillas* no era absurdo, inventaba lógicas y uno las ve en movimiento, en acción y en *Conato de amor* sucede lo mismo, estamos ante lógicas nuevas y el problema es que no tenemos ningún referente, pero no están queriendo comunicar ni incomunicar, sólo vivir, accionar, mostrarse, ir hacia delante. Quizá lo que no las deja ser suficientemente vitales es un cierto pesimismo que está detrás de ellas».

Rubén Ortiz, director
Teatro Julio Castillo,
Lun. y Mar. 20:30 h.

1822

“Presentando irreverentemente las pugnas entre los personajes trascendentales de la época, González Mello, como atinadamente señala Roger Bartra en el programa de mano, evade toda superficialidad en un brillante ensayo paródico sobre los mecanismos del poder de la clase política nacional, tan parecida en aquel entonces a la actual que parecería ocioso contradecir la teoría que dicta que la Historia, donde se le quiera localizar, es cíclica por naturaleza.”

Noé Morales

“Presenciamos una Cámara de Diputados que muy bien podría ser cualquiera de nuestros tiempos, con su insensata discusión de fruslerías y su obsecuencia a seguir la “línea” que desde arriba se ha dictado. Y así, tras la divertidísima farsa podemos traslucir nuestro presente a fuer de reinos de los próceres del pasado. (...) Antonio Castro dirige con inteligente comprensión del texto que acentúa su ludismo sin que ello sea obstáculo para destacar el trasfondo político.”

Olga Harmony
Teatro Juan Ruiz de Alarcón,
Jue. y Vie. 20:00 h., Sáb. 19:00 h.
y Dom. 18:00 h.

La Gaviota

No resulta posible entrar en la convención del humor (...), no logra establecerse de manera efectiva la complicidad entre público y actores en el sentido lúdico con el que el grupo pretende acercarse al texto chejoviano; más pareciera por momentos un estorbo antes que un pretexto para tales fines. El resultado: una escenificación que se percibe lenta, con pasajes francamente tediosos que aniquilan casi por completo cualquier intento humorístico.

Noé Morales

Iona Weissberg juega en su montaje con esta doble calidad, la de comedia y la de destacar los sentimientos recónditos de los personajes. (...)

Esta arriesgada apuesta puede ser muy interesante porque contrasta con esas pausas, silencios y miradas que advierten de los ocultos sentimientos de los personajes, muy bien sostenidos por casi todos los actores en un excelente trazo de la directora.

Olga Harmony,
Teatro El Galeón
Jue. a Dom. 20:30 h.

La moneda de oro

“En una escenografía funcional en cuanto a los espacios, sobre todo a los dos planos del retiro de Jung, pero poco afortunada por su excesiva ornamentación, Antonio Crestani mueve a sus actores con un trazo muy limpio, aunque haya evidentes fallas en la actoralidad de su elenco.”

Olga Harmony

“No vamos a ver a los personajes de mármol, al contrario, les abrimos las entrañas y ahí nos estamos metiendo en ellos; con la ayuda de un personaje femenino que podría ser cualquier ser humano de la sociedad mexicana del siglo XX, con esos temores, con esas angustias, con ese estrés, no está nada lejano de nuestro aquí y ahora.

“(Es una) propuesta riesgosa en una época en que el teatro de espectáculo cobra cada vez más fuerza; el teatro de acciones físicas, al que el público se ha acostumbrado. Pero yo le apuesto al espectador inteligente, que le gusta reflexionar y también se divierte.”

Antonio Crestani, director,
Teatro Wilberto Cantón,
Lun. 20:30 h., Sáb. 19:00 h.
y Dom. 18:00 h.

Full Monty

“Sobre esta veta, rica en posibilidades humorísticas, formales y hasta conceptuales, se vuelven pesados dos elementos: lo absolutamente convencional de ciertas posturas (...) y lo extendido de algunas secuencias que se reiteran hasta perder efectividad.”

Bruno Bert,

«En la guerra, el amor y el teatro todo se vale. Se ha especulado en torno al desnudo y eso puede ser un gancho, pero la gente que venga a ver la obra atraída por el morbo y la curiosidad, se encontrará con una historia divertida y humana. Las mujeres se van a echar un taco de ojo, pero también se van a divertir»

Morris Gilbert, productor.

Tríptico de Copi

“Ayer fui a ver dos obras de Copi en el teatro Orientación y salí encantado con la actuación de Giménez Cacho como la madre de Eva Perón y todo el elenco. También el

de *El homosexual o la dificultad de expresarse*. Bien dirigidas, bien actuadas y con una escenografía de Pascal llena de huecos misteriosos, luces inquietantes. La banda musical de la segunda puesta acompañaba la acción. ¡Qué buena pinta tiene Mariana Giménez! Irina Segura como un martillito, Enrique Areola, etc. La dirección de Giménez Cacho es una operación quirúrgica del texto inmortal del inmortal Copi, que los directores de este tríptico analizan muy bien.”

Juan José Gurrola,

“Está por verse la reacción del público, si nuestra propuesta encuentra eco. Hay un espíritu en Copi muy propositivo, muy humano, muy vital y positivo: en defensa de la vida. Copi también pone a juego la inteligencia del espectador, exige que esté alerta.”

Daniel Jiménez Cacho, actor-director,
Teatro Orientación,
Jue. y Vie. 20:30 h., Sáb. 19:00 h.
y Dom. 18:00 h.

Cash

“Como nuevos dramaturgos tenemos el compromiso de tocar y mostrar temas que sean más cercanos, dejar de estar en una esfera elitista donde se traen autores extranjeros y a las viejas vacas sagradas nacionales, claro sin menoscabo de su talento”

Luis Ayhllón, autor y director,
La gruta, Centro Cultural Helénico,
Sáb. 19:00 h.

La madre judía No. 2

“Es muy mexicana. Es como mi mamá –la extinta actriz Brígida Alexander–. ¿Quién era ese ser humano que venía de lejos, que había crecido en otra cultura y había asimilado esta cultura; que se subía al escenario y todos volteaban a mirarla? Era su historia”

Susana Alexander, directora-actriz,
Teatro Tepeyac,
Vie. 20:30 h., Sáb. 18:00 y 20:30 h.
y Dom. 18:00 h.

SUR-realismo

Con el abordaje de sus siete papeles, Nora Fernández, (...) dibuja un breve pedazo de realidad, con la imitación de conductas y situaciones femeninas corrientes en estos tiempos, en un espejo de bruscos rasgos. [...] Al asistir a esta representación –disfrutable si se la toma con la ligereza de un ejercicio de cabaret– me asaltó la pregunta: ¿basta que un espectáculo incendie las masas con la efectividad de un gol para reconocer en éste la grandeza, la magia, la poesía del teatro? Luz Emilia Aguilar Zinser,
Teatro Ofelia,
Vie. y Sáb. 20:30 h.
y Dom. 18:00 h.

Boing

«Escrita en tono de comedia negra, desgarrada y al mismo tiempo profunda, la obra habla de amor, desencuentro, desamor, y mezcla diferentes estilos o visiones del mundo sobre las relaciones de pareja, que se dan específicamente adentro de un avión»,

Francisco Franco, director.

“De alguna manera he querido recuperar y contrastar el personaje de *Werther*, de Goethe, y el estilo y los caminos oscuros que toman los personajes de Carver para construir los de *Boing*. [...] Al conjuntar esas visiones la obra tiene una especie de carácter *retro*, pues evoca actitudes de los años setenta en contraste con comportamientos del siglo XVIII.»

Tomás Casademunt, autor.

Teatro Julio Castillo,

Miér. 20:30 h.

Cuando quiero llorar no lloro

«Hasta se pararon en los semáforos con zancos para conseguir el dinero para producir. Estoy aquí por admiración hacia el grupo, porque me hicieron recordar que además de la magia de hacer teatro, se tiene que hacer por necesidad de comunicar algo, y llevar al público historias con otras realidades. El dinero no debe ser una limitante, ellos me lo han probado y estaré siempre en deuda por esta gran enseñanza»

Rodrigo Mendoza, director

Teatro Helénico, Centro Cultural Helénico,
Mar. 20:30 h.

Einstein

Schwebel ha dirigido con acertadas indicaciones a Patricio Castillo forjando un ejemplo del buen teatro de actor y, sobre todo, restituyéndole a la palabra sus más amplias connotaciones dramáticas. Difícil en algunos momentos, el desempeño de Castillo sale airoso por toda la carga de sinceridad expresiva en un discurso que hace humano, falible y conmovedor al personaje.»

Gonzalo Valdés Medellín,

Teatro Renacimiento,

Centro Cultural Manolo Fábregas,
Lun. 20:00 h.

La noche de Oscar Wilde

Con inteligente diseño de puesta en escena, jugando los contrastes luminotécnicos y la división simbólica de los espacios, La noche de Oscar Wilde presenta a un histrión de la llamada vieja guardia, con toda su amplia gama de posibilidades expresivas en pleno. Es decir, muy apegado a la escuela de la forma, pero insuflando, desde ese estilo, consistencia a cada variación que sobre el tema exige la versatilidad del actor o bien, que la va incentivando hasta el punto del delirio y la pasión

desgarrada.

Gonzalo Valdés Medellín,

Foro Coyoacanense,

Dom. 18:00 h.

¿Quién ha visto a mi pequeño niño?

Cuestionando acremente la paternidad y la institución matrimonial sin caer en el didactismo burdo ni la moraleja, Von Lohuizen se da tiempo para una ácida crítica a otras taras culturales como el machismo y la discriminación a la mujer, pero nunca sin descuidar su objetivo principal. Pese a lo fragmentado del discurso y al manejo arbitrario de las convenciones espacio-temporales, la autora empatiza rápidamente con la audiencia infantil al valerse de su propia perspectiva para revisar el rol de los adultos dentro de su universo particular.»

Noé Morales Muñoz,

Teatro Helénico, Centro Cultural Helénico,
Sáb. y Dom. 13:00 h.

Los tres sueños de Rosaura

(...) aquí se violenta al participante, se le imponen situaciones de incomodidad tales (como la escena que se desarrolla claustrofómicamente en el baño) que llega a sentirse agredido, se le interpela sin ningún sentido.

El espacio, sobresaturado como el resto de los componentes de la puesta en escena (música, movimiento, gestualidad), permanece no obstante inexplorado, pues el ansia de abarcarlo todo consume la posibilidad real de descubrir sus partes.

Rodolfo Obregón.

«Es que el intento para pensar, a la vez, el sueño y la realidad, es precisamente lo que hace que la obra de Pasolini participe de lo trágico contemporáneo: la tentativa —*imposible*— de actualizar al mismo tiempo varios *posibles*. Así, el espectador del *Calderón* está invitado a reflexionar sobre la natura conjuntiva de la *aporía* posmoderna.»

Jean-Frédéric Chevallier, director,

Sala de Arte Público Siqueiros,

Vie. 20:00 h., Sáb. 19:30 h.

y Dom. 19:00 h.

Malas palabras

«[Haydée Boeto] Es actriz y titiritera, su dominio escénico y la magia con que maneja y da vida a cada objeto son detalles que gustarán mucho al público.»

Perla Szuchmacher, dramaturga y directora.

Foro La Gruta, Centro Cultural Helénico,

Sáb. y Dom. 13:00 h.

Moliere por ella misma

“Los jóvenes se sorprendían porque esperaban una conferencia aburrida y se

encontraban con un espectáculo cómico. Por su dinámica, no hay necesidad de que los maestros presionen o callen a los jóvenes para que la vean, pues la propia actriz maneja a los espectadores.”

Boris Schoemann, director.

Teatro La Capilla,

Jue. 20:30 h.

El canto del dime-dime

“Como director me resulta interesante abordar un texto como el de Danis, porque me alejo de lo que antes había hecho, del género realista y melodramático como fue la puesta de las obras *Los endeble*s y *El camino de los pasos peligrosos*. [...] Se trata de una historia muy fuerte al igual que bella. [...] La obra es como un himno a la diferencia.”

Boris Schoemann, director.

Teatro La Capilla,

Vie. 20:00 h., Sáb. 19:00 h.

y Dom. 18:00 h.

Martha Stutz

“ [La puesta en escena propone un] teatro político distinto, en el que en lugar de plantear grandes verdades y respuestas, como era el esquema en la década de los setenta, desarrolla preguntas sobre los aparatos de justicia para que la sociedad y el espectador las responda»

Bruno Bert, director,

Foro Antonio López Mancera

Miér. a Vie. 20:00 h., Sáb. 19:00 h.

y Dom. 18:00 h.

Nota: Las citas correspondientes a creadores escénicos son extraídas de entrevistas y notas sobre conferencias de prensa aparecidas en algunas publicaciones periódicas. Para la comodidad del lector se ha omitido el nombre de la nota y del periodista, aunque se proporciona la dirección electrónica o el nombre de la publicación, la sección y la fecha.

En el caso de la crítica, sólo se omite el título del texto original.

Cuando el teatro yucateco nos alcance...

Raquel Araujo

A los yucatecos les gusta reír. Eso dice el récord de temporadas de teatro comercial, que es el teatro regional de Yucatán. Curioso fenómeno ver llegar al público dos horas antes para hacer cola cuando se presenta una obra de teatro regional y no hay asientos numerados. El público generalmente impuntual como en todos lados, aquí llega para apartar lugares.

El magnífico Héctor Herrera “Cholo”, después de haber dejado de presentarse por cuestiones familiares en el tradicional **Teatro Héctor Herrera**, es seguido por su público al espacio en el que se presente. Entre sus últimos éxitos se encuentra *El Panantial*, cuyos temas son el Partido de Acción Nacional, que actualmente gobierna el estado, la invasión de *huaches* (chilangos) en Yucatán y la telenovela “*El Manantial*”. Esta obra ha rebasado las cien representaciones, como es común para “Cholo”, en el teatro del Centro Cultural Carlos Acereto, de iniciativa privada.

El pasado viernes 17 de mayo se inauguró el nuevo **Teatro Candita**, en honor de Madeleine Lizama Candita, comandado por

Ricardo Adrián “Mello Collí”, uno de los jóvenes actores empresarios de este género con la obra “*Ba’ax Brother*”.

Una de las iniciativas más interesantes es el primer ciclo de **Teatro desde la Trinchera** que reúne a varios grupos independientes, en su mayoría conformados por jóvenes que están tomando el riesgo de atrincherarse para lograr que los públicos lleguen a sus obras y paguen una módica suma para ver sus trabajos. Breves temporadas de seis funciones de viernes a domingo y mañanas de teatro para niños se llevan a cabo desde el 18 de abril en el **Foro de la Casa de Cultura del Mayab** con un aforo de 80 personas. Entre los grupos que se presentan sobresale **Diletante teatro**, dirigido por Francisco Solís, egresado de la Escuela Nacional de Teatro del INBA, con dos propuestas *Agua que llora la piedra*, de su autoría y *Un día nublado en la casa del sol*, de Antonio Algarra.

Enrique Parada, egresado del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM, cuyo exitosa inauguración del ciclo con su

versión libérrima y multimedia de *Marat Sade* de Peter Weiss, llenó el Foro, y el “enfant terrible” del teatro yucateco, Enrique Cascante, con una versión travestida de *Se visten niños dios* de Norma Romá Calvo.

Este reto se relaciona con una política cultural electoral de eventos gratuitos que mantuvo los teatros llenos, a cambio de dejar en la miseria a los artistas con una pobre capacidad de producción y análisis sobre el arte teatral, volcado a una conveniencia complaciente. Esta política, desafortunadamente, es mantenida actualmente en una buena parte de las actividades de los municipios de Yucatán. Como contraparte, la flamante nueva administración del Instituto de Cultura de Yucatán lanzó el pasado mes de mayo una convocatoria abierta para la selección de proyectos que serán producidos para formar parte de su programación anual. Esta dinámica de trabajo, sin antecedentes en el estado, ha reunido siete proyectos de teatro y cuatro de danza, permitiendo a sus creadores contar con espacios de ensayo; una temporada en la ciudad de Mérida y funciones en el interior del estado. Las obras más representativas de esta selección son *El Ogrito*, de Susanne Lebeau, traducción al Maya, dirigida por Conchi León; *Macbeth*, de Shakespeare, dirigida por Enrique Cascante; *Jasón*, de Fernando Muñoz, dirigida por Enrique Parada y *Los motivos de Antígona*, adaptación y dirección de Ricardo Andrade Jardí.

El teatro yucateco no nos ha alcanzado porque aun no hemos presenciado el mejor, existe una distancia entre la reflexión de los artistas y la península, que no ha logrado realmente tocar al público yucateco en lo mas profundo.

Esperemos pues, que el mejor teatro yucateco está por venir .

White Cabin, Foto: Archivo Akhe Group



El camino de la ley de la oferta y la demanda

Leonardo Kosta

Cualquier fin de semana, por la mañana, tarde o noche, el Museo de la Ciudad y el Espacio Teatral “La Cartelera” ofrecen al público queretano cerca de diez opciones teatrales.

El Museo de la Ciudad, administrado por el Consejo Estatal para la Cultura y las Artes, entrega cada uno de sus múltiples patios y salones a cinco o seis grupos que exhiben sus obras simultáneamente, de tal manera que los corredores del viejo convento colonial se llenan de gente que va o viene buscando el lugar preciso. A la fecha de escribir estas líneas –mediados de mayo- se están presentando: *Edipo Rey* en el patio morisco, *Misterio Bufo* en el huerto; *Haciendo cuentos idiotas para adultos*, en el auditorio y *los Motivos del Lobo* en otro de los patios. Y no tomamos en cuenta los talleres de arte para niños, las exposiciones habituales, y los grupos que ensayan. Sin ir mas lejos, allí se prepara *Las Brujas de Salem* y se realizó la primera parte del montaje de *Diatriba Rústica para Faraones Muertos*.

Tanta vitalidad teatral tiene sus razones de ser: la buena disposición del director del Museo, la del Coordinador de CONECULTA, y la vigencia del oficio que a su debido tiempo fueron constituyendo los grupos tradicionales y universitarios.

A dos cuadras del Museo, en la esquina de las calles Allende y Morelos, el Espacio Teatral “La Cartelera” presenta dos espectáculos de marionetas: *Ay Josefa!* y *Don Quijote*, una obra de teatro para niños: *El pozo de los mil demonios*, y una para adultos: *Ciudad de noche*. En este caso, la programación del Espacio Teatral está a cargo de Franco Vega, actor y promotor que con sus propios medios mantiene vigente una actividad de carácter comunitario, pues allí, tanto como en el Museo de la Ciudad, recalcan una buena cantidad de grupos teatrales que necesitan un lugar para ensayar y presentar sus productos.

En la ciudad hay otros lugares que ofrecen obras de teatro: el **Teatro Camacho Guzmán**,

la **Casa del Faldón**, la **Casa del Árbol**, el **Corral de Comedias**, el **Mesón de los Cómicos de la Legua**, el **Teatro del IMSS**, el **Teatrino de la Universidad Autónoma de Querétaro**, pero quienes ejercen una convocatoria simultánea, abierta a varios grupos teatrales queretanos, son el Museo de la Ciudad y La Cartelera. Esta característica viene sin duda de la forma en la cual el director del Museo concibe la vigencia contemporánea de un museo que abre sus puertas a los ciudadanos y, en el caso de La Cartelera, de la convicción de que todos tenemos que arrimar el hombro para empujar el carro de la teatralidad, venciendo los recelos y prejuicios.

Ahora bien, a pesar de que las actividades de La Cartelera son fruto de la iniciativa personal de Franco Vega, y que los grupos son independientes, la mayoría sobrevive gracias al apoyo del Consejo Estatal para la Cultura y las Artes, desde donde fluyen los auspicios porque su coordinador es el actor Manolo Naredo.

¿De dónde vienen Franco Vega y Manolo Naredo?

Los dos vienen de experiencias tradicionales. Del grupo **Cómicos de la Legua**, el primero, del **Corral de Comedias**, el segundo. Los dos grupos han logrado a lo largo de los últimos cincuenta años dejar una estela de prestigio social en cada uno de quienes alguna vez fueron actores, de tal manera que en Querétaro no deja de ser un honor haber trabajado en una comedia o en una pastorela de los dos grupos arriba mencionados.

Las limitaciones formales de actores y directores de los **Cómicos de la Legua** y del **Corral de Comedias**, nada hubiese significado sin el exigente trabajo universitario de Luis Zerméño y Rodolfo Obregón, que pusieron los cimientos de un edificio que poco a poco se construye con premisas que reconocen el valor significativo de la escenografía, la iluminación, el vestuario y el trabajo mismo de la actuación.

Por otra parte, desde Juan Antonio Isla,

que organizó la Secretaría de Cultura, hasta Manolo Naredo, el sector oficial se han ido entusiasmando con las tareas de promoción y difusión del arte y la cultura.

Tanta oferta no corresponde a la demanda teatral. Si bien algunos espectáculos tienen suficiente público, a la mayoría le sobran asientos vacíos. Quizás en el futuro próximo el trabajo se deba orientar en ese sentido, sin olvidar que cuando la calidad es palpable el público no deja de asistir.

De la A a la Z, por un poeta Foto: Archivo INBA-CITRU



Querétaro



Fausto, un cuento del demonio, Foto: José Antonio Falconi

56

Sábado 15 de marzo, Pantitlán, a cinco semáforos de la estación del metro mexicano que compite con “Indios verdes” por la supremacía de popularidad, lo cual quiere decir que en hora pico la estación recibe oleadas de usuarios que avanzan a paso lento alternando con minutos de inactividad total, todo regulado con gritos de policías. Ahí nacería el foro “Tomás Espinosa”, nombre mágico en la dramaturgia nacional. Miembro de la generación llamada “Nueva Dramaturgia Mexicana” por su impulsor Guillermo Serret, este hombre de nombre sonoro con cuerpo delgado y pequeño realizó una actividad vital perfectamente consecuente con su preceptiva que bien se puede extraer de su rica obra para escena.

Habitante durante diecisiete años de Neza y maestro del Laboratorio de Teatro Campesino en Oxolotlán, amén de ser catedrático en la Escuela de Arte Teatral del INBA, Tomás Espinosa es un dramaturgo de su tiempo y su entorno, comprometido con la búsqueda propositiva.

Tomás se caracterizó por su generosidad, abrió espacios en la prensa, que rápidamente puso a disposición de colegas y amigos. Así varios llegaron a *Diorama de Excelsior* o al *Gallo del Día*. Un dramaturgo que trabajaba para él y para sus compañeros; “ave raris” en el tiempo competitivo anterior o de inicio del despiadado neoliberalismo con su bárbaro precepto implícito: “compite, luego existes”.

Un verdadero acierto que el grupo teatral *Utopía urbana* concretó en su dirección de la populosa colonia Pantitlán, y es este el segundo aspecto importante para abordar; desarrollar el trabajo ahí tiene varias implicaciones, una de estas es la necesidad de la inserción social. El barrio bravo no permitiría el funcionamiento de una labor artística si no la sintiera suya o, por lo menos, alusiva a sí misma. El trabajo de *Utopía urbana* no es un trabajo que nace ahora que con sus doce años de existencia inaugura su *Foro Tomás*

Espinosa. La constancia y profundización en su comunidad han sido características desde antes de su inicio de labores.

Ahora el foro posee una intimidad para alrededor de treinta espectadores que observan siete actores, tres de los cuales portan zancos, una escenografía discreta bien iluminada y un colorido concentrado; pero hemos visto a este mismo grupo en la calle de su colonia con las sillas prestadas por una vecina, los tamales invitados por otra, y los refrescos invitados por una tercera; las tres, sus familias y el resto de los habitantes alegres, en fiesta y en colaboración dispuesta al desarrollo de “su obra de teatro”.

Formado y dirigido por dos profesionales, Roberto Vázquez y Olimpia Zárraga, el grupo se apoya en jóvenes que son cercanos por habitación o por pedagogía a Roberto y/o a Olimpia, pareja insertada en la familia que procrearon don Roberto Vázquez y doña Purificación Montoya, padres de Roberto y principales mecenas de *Utopía urbana*. El enlistado incluye trece nombres además de los dos arriba referidos: Alicia Alonso (no la de Cuba sino de la Pantitlán frontera con Ciudad Neza), Luis Antonio Huerta, Díazmín Mazaba, Rosalía Pantoja, Gustavo Burgos, Gustavo Cortés, Nestor Navarrete, Maricruz Montesinos, Claudia López, Helios Cordero, Sara Morán, Marisol Ayala y Francisco Carrillo. Además atienden y producen con una Compañía Infantil de Teatro, formada por niños y jovencitos.

Para conmemorar sus doce años de vida e inaugurar el foro, el grupo presentó un texto importante de Tomás Espinosa: *¡Miren el sol, es gratis!*, en él el autor expresa esa trascendente preocupación por la respuesta humana ante actos de violencia urbanos. Una lectura equivocada bien podría acercarnos a una postal de la ciudad, la nuestra o cualquier otra metrópoli. Con una vigencia plena, el subtexto de Tomás es perfectamente interpretado por Roberto, el director de esta puesta, para

Foro Tomás Espinosa

Felipe Galván

meternos en la sensibilidad de quienes viven o son testigos de la violencia.

En el texto de Tomás se deja ver un universo coloquial que muestra una generalidad para atrapar, seduciendo, con la particularidad individual que enriquece al tiempo que impacta con lo descarnado de las variables respuestas. Segunda trampa, la obra es realismo puro.

La sapiencia de Roberto, egresado del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, se deja ver al negarse a caer en las dos trampas del texto: ni es una postal ni es, desde su visión, realismo puro. Trabajada desde la perspectiva de la polisemia, Roberto explota en sus actores una particular vista en las profundidades por sus formas de enfrentar al mundo, la obra se transforma en un mosaico de riquezas individuales que conllevan una multiplicidad de posibilidades sobre el mismo hecho: de la postal al mural de trazos fuertes y vigorosos ricamente asentados en la fineza del gesto o el contraste del matiz. Si bien vemos la influencia innegable de Carballido y Villegas, por lo urbano, por lo noticioso, también vemos a Cortázar y a Mishima por la diversidad y audacia polifocal.

Si no es una estampa, por su riqueza bien pudiera no ser realismo, la respuesta se fundamenta precisamente en la riqueza. Al hablar desde su visión cada personaje, la apertura estilística corre el riesgo de dispararse a la multiplicación por el número de personajes ¿cómo entonces evitar ese potencial desorden? Roberto se responde a sí mismo con la propositividad de sus codificaciones: si cada personaje es un mundo, al hablarle a los demás y a sí mismo, establece una comunicación entre mundos: una co-municación cósmica.

Tomando dos elementos visuales-codificadores, máscaras y zancos, los personajes son encerrados en la tierra o en el agua para dialogar desde allí. Los elementos fuego y agua bailan y catalizan las presencias estables

y por ello conservadoras de las máscaras y los zancos. En ello reside el motor de la progresión dramática. Roberto va más allá de la propuesta de Tomás, siendo con ello respetuoso al tratar la propuesta con amor al enriquecimiento artístico.

Los siete actores en escena: Olimpia, Alicia, Luis Antonio, Díazmín, Rosalía, Gustavo y el propio Roberto, cumplen con brillo dando una imagen de conjunto fuerte, homogénea y sin lugar a dudas trascendente de este autor que, como ya dijimos, crece con el tiempo, como los verdaderos creadores de alta envergadura.

En resumen, podemos hablar de un nuevo foro en la ciudad, un foro de teatro comunidad con elementos de independentismo bastante impregnados en la práctica de *Utopía urbana*, que es consciente de lo que representa hacer teatro en este país y lo muestra en el homenaje implícito de la denominación *Tomás Espinosa*, haciendo énfasis en este paradigmático creador nacional, pero siempre desde una actitud con alto rigor artístico, y elevada exigencia.

Para dar fe del acto fueron invitados seis dramaturgos, amigos todos de Tomás en vida y cercanos por diferentes razones al fenómeno llamado *Utopía urbana*. Los seis exteriorizaron sus parabienes al nuevo foro y aplaudieron el estreno. Fueron: Dante del Castillo, Alejandro Liconá, Miguel Ángel Tenorio, Tomás Urtusástegui, Ricardo Pérez Quit y yo.

Larga vida al Foro y a la obra dramática de Tomás Espinosa, ese autor del que Carballido dice:

...a Tomás lo perdimos en una pequeña catástrofe de su frágil organismo. Y de lo más bello y frágil de su cuerpo, su corazón... era rico en inteligencia y en cultura y en alma y en sentimientos, y en intuición artística. Ha sido un privilegio para México tener a un Tomás Espinosa. Ojalá se dé cuenta México.¹

1 Emilio Carballido en Introducción, *Antología de Teatro de Tomás Espinosa*. Ed. Única. IMSS. México. 1993.

Repoblación en Tampico

Alfonso Cárcamo

Era un gran rancho electrónico...
El profeta del Nopal / Rola de el Rockdrigo González

Hablar del teatro en Tampico es hablar de jóvenes, es hablar de varios años de ausencia en la formación de nuevos teatristas y de una generación nueva hambrienta por repoblar las calles, plazas y cualquier lugar que se deje, cuando no se tiene acceso a los dos únicos teatros que existen en el municipio. Alguien diría que hay un bache en la educación teatral, que los maestros viejos se olvidaron de heredar los conocimientos y que cuando lo hicieron fue a cuentagotas; otros dirían que hay un repunte en el Estado y que es a partir de los viejos, al menos si se parte de la oposición, que se está gestando un movimiento joven de teatro en Tampico; pero alguien más diría que el teatro en Tampico, entendido como punta de lanza de Tamaulipas, no se define por los nombres, sino por el empuje que comienza a tener en su conjunto, de suerte que no hay un teatro comercial definido, ni otro profesional, ni alguno amateur, ni por allá otro que suponen estudiantil, son todos y ninguno, son uno en todos lados, forjando, de poco en poco, la identidad teatral de un pueblo que basa su historia en la repoblación, en el creer popular de que las tierras no se dan por sí solas, se luchan, se conquistan. Así, de café en café y sin necesidad del edificio, se va repoblando el teatro en Tampico. Buena ventura, amigos repobladores del espíritu tamaulipeco.

Texto escrito a partir de charlas con Ricardo Zarate, Tino Fuentes, Jorge de la Peña y el buen Santos, todos teatristas tamaulipecos.

Tampico



Mate ahogado

No hay crisis en el teatro de Nuevo León...

Francisco Serna González

El 23 de Febrero de 2002 murió en Monterrey a la edad de 97 años Elisamaría Ortiz, iniciadora del teatro profesional en la ciudad. Creadora del Núcleo de Arte Teatral en 1948 y fundadora del Instituto Mater, transformó la estructura de la labor teatral en la comunidad regiomontana provocando una crisis entre lo que fue el fenómeno del “teatro de parroquias” y su transmutación en arte teatral “profesional”; mismo que desde el siglo XIX había estado en manos de aficionados. Consecuencia esperada durante la década de los veinte, pues los sacerdotes católicos impulsaban (nuevamente) aquel “teatro de parroquias” para contrarrestar los embates de la “descatolización” y la regeneración moral del pueblo mexicano; “reiterándole” al teatro su función en la continuada colonización de América usado para cristianizar. Así mientras que las Américas de los años 50’s ganaban terreno hacia un movimiento teatral, expresión de lo Latinoamericano y ya Bolivia y Guatemala marcan procesos democrático-popular reflejados en obras como “*La Peste viene de Melos*” de Osvaldo Dragún, en México Celestino Gorostiza hace un juicio crítico del racismo con “*El Color de Nuestra Piel*”, Elena Garro hace “*Un hogar Sólido*” y René Marqués crea “*La Carreta*”; Elisamaría Ortiz trae a la ciudad el teatro profesional de María Teresa Montoya reproduciéndose el modelo con la perspectiva de misioneros y fundadores; creando una escuela profesional de artistas que han sido -pese a todo- la influencia y visión de nuestras generaciones hasta hoy.

En 1971 “Elisamaría de Monterrey”, como se le nombró, fue diagnosticada con el mal de Alzheimer y a partir de entonces, en retirada pasó los últimos años de su vida, desorientada y postrada en cama. Es aquí que quiero hacer una analogía entre Elisamaría y el teatro en Monterrey, la similitud es sólo consecuencia de una larga historia de amnesia y luchas por dominación: cultural, económica y política donde el teatro quedara igualmente en “mate ahogado.” Una apología va en sus dos sentidos y con todo el respeto a ambos. Primero como una expresión de tristeza por mi falta posible si insultare a alguno; segundo como defensa de ambos: Elisamaría y teatro por toda una causa o mejor dicho “doctrina” dedicada a la cultura del Noreste de México ya que la

pretendida crisis provocada por aquella, ajusta aquí perfecto a la descripción que hace James O’Connor de ésta como “...el momento de la transición de una enfermedad en el cual es decidido, si los poderes curativos del organismo son o no suficientes para la recuperación.”¹ En este caso la enfermedad, la del teatro parroquial, no murió del todo, tampoco se recobró del todo como profesional. Dicha transición no operó un cambio real en aquel sistema que supuestamente entró en crisis. Ya no hubo jaque, ni concluyó la partida: sólo se perdió la memoria. Las fronteras, las identidades, los objetivos no fueron resquebrajados significativamente como para crear la fractura y avanzar la posición para un teatro regenerado, parte del movimiento latinoamericano. ¿Qué pasó entonces con el teatro en Nuevo León?

La herencia ritual de los mitos precolombinos en el Noreste de México, aquellos que conservan y han preservado dicha memoria encarnada hasta hoy en las prácticas rituales de los cantos, las danzas, las peregrinaciones del peyote, los espectaculares observatorios y restos arqueológicos del desierto norestense fueron un lenguaje brutalmente interrumpido por más de 400 años con la invasión europea. Fue Imposibilidad ante el genocidio, única transmisión y continuidad dado el estigma de una mitología política: la invención del “bárbaro del norte”. Aquella reflexión mítica del “ser” quedó en desierto. De este modo, el rechazo absoluto ante los “mitotes” y “espectáculos” mezcla de admiración y miedo ante la herejía merecieron castigos aún más bárbaros que las salvajes prácticas del castigado aborigen del desierto. Se negó por completo esta forma cultural para justificar su destrucción total; un orden social y organización política diferentes expresados en un arte ritual: confrontación cultural entre dos formas de habitar la tierra: el sedentario y el nómada.

Hasta el siglo XIX probablemente con razón -quizá sin ella- se pierde la memoria entre nuestros historiadores y artistas al teatro en Nuevo León; con razón ante el hecho de que éste como tal -esto es como representación- no existe antes de dicho siglo, fecha en que, según Saldaña se inaugura el primero, el “Teatro Progreso” por Santiago Vidaurri en 1857² y reaplica la óptica

del “traer” y no del hacer teatro en Monterrey. Sin razón pues la postura de historiadores y artistas sigue siendo la de “conquistador y evangelizador” aniquilando el teatro para quienes “...espectáculo no era una representación de poder o una legitimación de poder; espectáculo era el poder.”³ El XIX es también el siglo en el que a la par que se empiezan a sistematizar las sociedades precolombinas en las Américas, el teatro se convierte en tribuna política entre criollos contra peninsulares; Monterrey -cambia la línea fronteriza y se encuentra a la puerta de Estados Unidos- se consolida como uno de los centros fundamentales del ámbito regional.

La “crisis” que debió atravesar el estupendo teatro neoleonés de los años 60’s, 70’s y 80’s denunciando realidades tercermundistas se revirtió en teatro catártico que tomó modelos brechtianos de narrador y retorno al cuerpo grotowskiano -la época de polaridades y guerra fría- en lugar de integrar sus cuenteros y cultura tribal milenaria invisible en el desierto. El teatro Norestense de fin del siglo XX -aquél que se dice en crisis- no sólo no lo estuvo nunca sino que no usó las formas de resistencia para rechazar, desarticular o transgredir extractos tradicionales del teatro antes que traer Beckett, Strindberg, Ionesco, Miller, Weiss o Stoppard. Buen teatro Mexicano devino “comercialón”. Ante la reiterante fundación evangélica-industria-“mundial” que pulverizara su memoria e identidad desorientándolo y enfermándolo de Alzheimer -lo que controla pensamiento, memoria y lenguaje- aquellas sociedades culturales, sin estar en jaque, están imposibilitadas y prevalecen inmóviles por la falta de acción y movimiento de otras piezas: los teatreros.

Descanse en paz Elizamaría al nacer el nuevo siglo; que su muerte nos fuerce a -recordar memorar contar- nuestras historias. Volver la mirada a las Américas que hoy se tornan sobre sí y examinan el rol del teatro en la dominación cultural. Recobrar la memoria e incitar investigadores, dramaturgos y actores a explorar modos alternos de ingresar las realidades marginales norestenses de tantos siglos y exponerlas en escena. La crisis del teatro en las Américas señaló una duda creciente de legitimidad de la autoridad y la destrucción de una serie de valores mientras que el teatro en Nuevo León, lejos de reconocer la crisis, se ha mantenido inmóvil... en “mate ahogado”.

¹ James O’Connor “The Meaning of Crisis.” Oxford: Masil Blackwell, 1987. p. 108.

² José P. Saldaña “Grandeza de Monterrey” Empresas Editoriales México, 1973, p. 427.

³ Diana Taylor “Theatre of Crisis.” The University Press of Kentucky, 1991, p. 2.

Así pasan... Cien años de teatro en México

Luis Mario Moncada

HOY HACE 100 AÑOS

1902/07/27 Incendio del Teatro Principal de la ciudad de Puebla. El inmueble queda materialmente destruido y habrá de esperar casi 40 años para volver a abrir sus puertas.

HOY HACE 80 AÑOS

1922/07 Inicia en el teatro de la Comedia (antes Lírico) la Temporada de Comedia **Pro Arte Nacional**, que a decir de estudiosos posteriores, constituye el nacimiento del grupo de la Comedia Mexicana. Durante los tres meses que dura esta primera temporada se estrenan las obras *Religión de amor*, de Teresa Farías de Isassi, *Sangre de jaripeo*, de Rafael M. Saavedra, y *La última rosa*, de Armando de María y Campos.

HOY HACE 70 AÑOS

1932/07 La Imprenta Mundial edita el libro *México en el teatro*, de Rodolfo Usigli, uno de los primeros y más ambiciosos ensayos sobre el devenir del arte escénico en nuestro país. El volumen incluye una cronología sobre acontecimientos teatrales del primer tercio del siglo XX.

HOY HACE 60 AÑOS

1942/08 Presentación en el palacio de Bellas Artes del grupo **Proa Grupo**, de reciente creación, que bajo la dirección de José de Jesús Aceves presenta las obras *Ausentes*, de Edmundo Báez; *Voz como sangre*, de Luis G. Basurto; *El barco tenacidad*, de Vildrac; y *Cardenio*, de Benjamín Jarnés. Aunque los actores que forman esta agrupación son aficionados, destaca el trabajo de Héctor López Portillo, Emma Fink y David N. Arce.

1942/08 El Grupo **Teatro Preparatoria**, dirigido por Fernando Wagner y Enrique Ruelas, y adscrito a la Universidad Nacional Autónoma de México, presenta la obra *A ninguna de las tres*, de Fernando Calderón. Con esta presentación arranca lo que en la próxima década se conocerá como el movimiento de teatro preparatoriano.

HOY HACE 50 AÑOS

1952/07/16 Inauguración del **Teatro del Caballito** (antes Sala Guimerá), con el estreno de *El idolo*, de Rafael Bernal, bajo la dirección de Pedro Galván.

HOY HACE 40 AÑOS

1962/08 *A su imagen y semejanza*, de Rafael Solana, se estrena en el Volkstheater de Alemania con el título *Das Konzert der Marionetten*. Su director es Hans Amselm Perten.

HOY HACE 30 AÑOS

1972/07/21 Estreno de *Inmaculada*, de Héctor Azar, que luego de una temporada de más de 100 representaciones obtendrá el premio a la mejor obra del año por parte de la Asociación Mexicana de Críticos de Teatro. Actúan, entre otros, Martha Ofelia Galindo, César Arias y Selma Beraud, integrantes de **Teatro Espacio/15**.

1972/07/22 Muere a los 69 años el escritor y dramaturgo Max Aub, autor de *La vida conyugal* (1944) y *San Juan*, entre otras.

HOY HACE 20 AÑOS

1982/08 Presentación de *¿Cómo va la noche, Macbeth?*, del grupo **Atrezzo**, coordinado por Jesusa Rodríguez, con la participación de Héctor Beacon, Mario Balandra, Giovanna Cavasola, Susana Rivero y Laura Sosa. La temporada tiene lugar en el teatro La Capilla.

HOY HACE 10 AÑOS

1992/07/09 El **Taller del Sótano** estrena *El otro exilio*, de Paulino y Rosa Sabugal, bajo la dirección de José Acosta, con las actuaciones de Arturo Ríos, en el papel de Albert Camus, Teresa Rábago y Rodolfo Arias, entre otros.

tario
1992/08/10 Inauguración del primer **Festival de Teatro Universitario**, mismo que busca reactivar el gran movimiento de teatro estudiantil que la UNAM generó durante la década de los 50's y 60's.

Catarsis del lector

La realidad del teatro es un cúmulo de ficciones. Solicitar beca a sabiendas de que ya están otorgadas, pedir espacio para funciones o ensayos siendo que no eres del clan, iniciar proyectos sin contar con dinero, pensar que el público tiene la obligación de ir a vernos y encima pagar, esperar los premios aunque los críticos sólo cubran los espectáculos oficiales, estar atento al teléfono porque me llamará aquel gran director, cobrar por actuar... ficción: eso es el teatro.

Cuando era estudiante de secundaria, llegó a mis manos una convocatoria para solicitar una beca; pedía un buen promedio en las calificaciones y una condición económica en casa que estuviera dificultando el desarrollo pleno del alumno. ¡Una beca! Aún es la Escuela (¿Nacional?) de Arte Teatral (¿y de comerciales televisivos?) Se otorgan así. ¡¡¡El FONCA, otorga apoyos económicos, no becas!!! Aunque a los beneficiarios se les llame becarios. Además no está en sus requisitos vivir en condiciones económicas precarias. ¿De que te quejas? No importa que ciertos creadores la hayan recibido en diversas ocasiones (se puede revisar el historial, y aún con sólo mirar la cartelera). Proyectos impulsados con permanencia mínima (total, ya esta pagado). Las “becas” es dinero perdido, ya está dado, no importa si se gana o no. Ya no hay “vacas sagradas” ahora son “becas sagradas”. ¿Duele? Sí. A mí, como a varios cientos más de solicitantes, en más de una década de vida del FONCA, nunca la hemos recibido. Lo sabemos, mirar el jurado (comisión dictaminadora) es comprender. ¿Acaso conoces el mecanismo, los criterios de selección, los indicadores? Cada nueva administración dice que será diferente. ¿Será otra ficción?

Hace unos meses, quise saber por qué yo no. La respuesta obtenida de un servidor público, fue: “es que no los conocen”. ¡Sangre, Yago! ¿Quién no me conoce? -Los jurados.” Entonces, iniciamos la campaña publicitaria “Queremos que nos conozcan”. No se rían así fue. Inmediatamente, incluimos en esa revista

de carteleras una inserción que ofrecía pagar sólo 30 pesos para ver nuestras obras. Damos descuento a estudiantes sin ser institución pública, ni recibir ningún subsidio. Queremos que nos conozcan. Fue hermoso ver una buena cantidad de público dispuesta a ello. Porque, además, ellos sí pagan su boleto. Pero no fue ninguno de los “jurados”, de hecho aquellos teatreros afamados, casi estoy seguro que ni se enteraron (tal vez porque no comprar esa revista). No fue ficción, fue realidad. Así que, el segundo paso fue hacerles llegar una invitación (una hermosa develación de placa de 250 funciones). Tampoco llegaron. Efectivamente, no nos conocen. Aquella carta dolorosa de la ex-actriz Rábago, me sonó tan vacía, porque ella tampoco viene. Queremos que nos conozcan, nada más.

En nuestra compañía, *Nosotros Hacemos Teatro*, hemos aprendido a vivir de la taquilla, nos hemos enfrentado a las dificultades naturales de la creación, venta y consumo de un producto teatral, hemos logrado que nuestras obras permanezcan durante un número grande de funciones en la cartelera; no hemos alcanzado las becas pero sí el arte. Los pocos críticos honestos que han visto nuestro trabajo lo pueden corroborar, la afluencia constante de espectadores lo ratifica. Nos mantenemos unidos en diferentes esfuerzos, creamos círculos de estudio que nos permiten profundizar con fundamento en los diferentes saberes. La convivencia se sostiene por la búsqueda del saber, la verdad y la belleza. Eso es el Arte. Nuestra misión es otorgar al espectador un momento de esparcimiento, diversión y reflexión. No hacemos “euroteatro”, ni nos vanagloriamos de autores “pomposos”; buscamos la sencillez de la creación, la fortuna en la imaginación, la gloria en la emoción. Hemos aprendido a construir, con honradez y humildad, cada una de las partes del conglomerado teatral.

El *Foro Stanistablas* y *Nosotros Hacemos Teatro*, abrimos las puertas a un debate

público, donde se discuta la asignación de presupuesto a la cultura y su distribución equitativa; a discutir las formas de producción y gestión del arte; a la formación de actores donde su biografía se forme por los personajes a quienes han dado vida y no a la cantidad de “casting” a que acuden en un día; debatir para que no se abran más escuelas que sólo abusan de las ilusiones de los adolescentes; a debatir para hacer del teatro un negocio autofinanciable y no apostar a perder; a terminar con todos aquellos “vampiros” llamados “promotores del teatro escolar” que vacunan contra el teatro a nuestro jóvenes; a que se realicen estudios socioeconómicos para otorgar los apoyos.

Queremos que se acaben esas ficciones, que construyamos del teatro un espacio de discusión de vida; que el arte sea nuestra casa donde se transmitan valores humanos y se logre la sublimación espiritual. Vamos todos al teatro. No estamos en agonía, es sólo un momento de letargo. Quitémonos la inercia. Hagamos Teatro.

“Creado tiempo y espacio”
Nosotros Hacemos Teatro, la compañía.

Felipe Oliva

Jaime, querido Jaime:

Quiero desandar tus pasos. Aquellos que de gato vas dejando en otro camino, no el de escritor, sí el de promotor de huellas –algunas de gatas– que otros imprimen tras de sí mismas.

Para hacerlo realidad dispuesto estoy de acordar los términos, monetarios o no, de cuanta exigencia impongas a quiénes... lerdos de suyo, tenemos poca o nula información de tus últimos andares.

Haste renovado. Eso importa y obliga a torcer el cuello, para comentar y festejar, por entre cuerpos y muebles, lo lúcido de tu paso.

Sea este medio el que nos comunique.

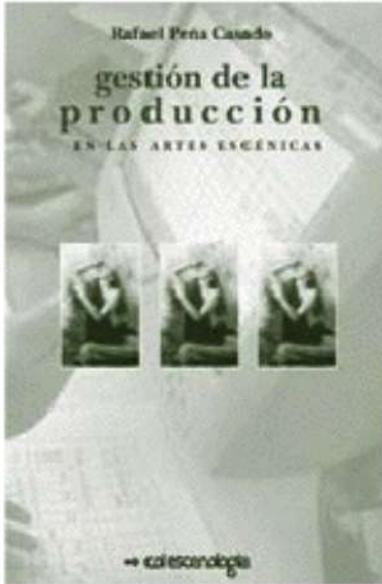
Si descifras mi voluntad, espero, sin sobre de por medio, comentarios más claros que estos.

Te estrecha.

Mario Ficachi

Gestión de la producción en las artes escénicas

Gabriel Figueroa Pacheco



Rafael Peña Casado, *Gestión de la producción en las artes escénicas*, Ed. Col. Escenografía, CONACULTA, FONCA, 1ª. Edición, 196 pp., 2002

Generalmente en el ámbito escénico encontramos que en la puesta en marcha de un programa, actividad o producto, con-vergen dos tipos de dirección, la artística desempeñada por el director, responsable de la puesta en escena, y la administrativa, o de producción, acometida por el productor ejecutivo encargado de algunos aspectos de la gestión del proyecto desde su concepto a su realización, responsable de cumplir el programa, se entregue el producto, estreno, gira, etc., en las condiciones pactadas por todos los agentes que intervienen en la operación.

El libro "Gestión de la producción en las artes escénicas" de Rafael Peña comprende el campo de la acción en el que se mueven personas cuya función responde a términos como: Gerente, Gestor, Jefe de producción, Manager, Productor ejecutivo y que según la organización concreta que los acoja pueden ser diversas.

Durante los últimos años, en la mayoría de los grupos artísticos se ha ido con-figurando, más o menos empíricamente, la figura del gestor o productor ejecutivo. En general se trata de una persona que cuenta con la intuición necesaria para relacionar los ámbitos artísticos con los de la administración. Personas que diseñan, proyectan y gestionan sus espectá-

culos escénicos.

En nuestro país, tanto en los grupos amateurs como en las grandes instituciones culturales, el trabajo de la gestión ha venido realizándose sobre la marcha, según los apremios de cada proyecto, y no con buenos resultados en todos los casos. Es verdad que una de las causas del problema se debe a la ausencia de este tipo de preparación en la enseñanza profesional de las disciplinas escénicas.

Basados en este diagnóstico, resulta fundamental la capacitación, así como la actualización en el campo de la gestión, sobre todo cuando nos encontramos situados frente al llamado «mercado cultural», el cual aparece como una avasallante figura para quienes no cuentan ni con recursos financieros, ni con el conocimiento de como gestionar los proyectos artísticos.

Es necesario pues, conocer y reconocer las herramientas que Rafael Peña nos propone en su libro (incluso aquellos que forman parte de los proyectos en sus aspectos creativos y artísticos). Esto llevaría a optimizar resultados; y lo que es más importante, a conseguir un mejor entendimiento en cuanto a la relación *creación - producción - gestión*, al interior del grupo, organización o institución artística.

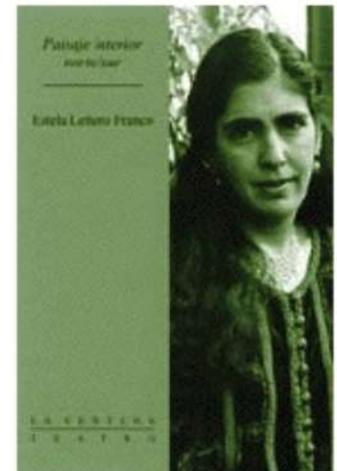
Paisaje Interior, Norte/Sur

Luis Ayhllón

Paisaje interior es el encuentro de dos mujeres mexicanas que confluyen en un tiempo y espacio vulnerado. Maruch es originaria de Chiapas, pertenece a la guerrilla, tiene en su haber un mapa para descifrar el pasado y el futuro; Leticia ha vivido en carne propia la violencia fronteriza, así como los estragos de la pasión. Ambas huyen pero al mismo tiempo buscan señales que ayuden a reconstruir sus vidas.

Es también el enfrentamiento entre dos "Méxicos" al parecer irreconciliables: el dolor, la indignación que provoca un sueño reprimido en la selva, y la vida en las calles de Tijuana.

Paisaje interior se trata de un teatro arriesgado, comprometido, próximo y reconocible, con un rigor latente en una compleja y sólida estructura dramática.



Estela Leñero Franco
Paisaje interior Norte / Sur
EL MILAGRO – CONACULTA, 1ra. Edición, 60 pp., 2001

Luis Ayhllón ofrece en *CASH* una obra apoyada en la palabra dramática. A través del empleo de diversas estrategias discursivas (diálogos paralelos, presuposiciones, implícitos, amenazas veladas, silencios), va creando el clima de desconfianza en el que los cinco protagonistas se enfrentan no sólo a los límites de su propia violencia, sino a la transgresión de sus esquemas de valores.

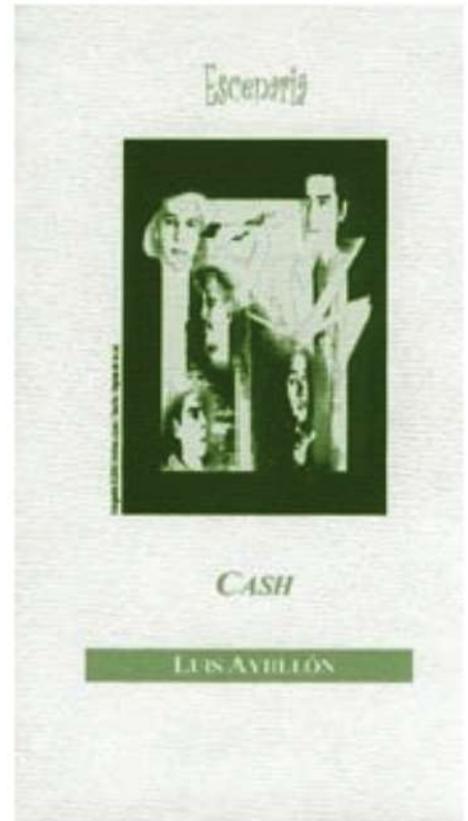
A lo largo del material percibimos que no existe la maniquea distinción entre el bien y el mal; los personajes transitan de un extremo a otro y cuestionan las dimensiones sociales de los valores hasta llegar a un individualismo casi salvaje.

El otro, el más ajeno a cada uno de los personajes, es sólo un objeto, un medio que hay que explotar o convencer para beneficio propio: "En ésta vida hay que chingar, estropear, sino eres un saco de mierda" (p. 36), frase que resume la filosofía que habita al texto.

El espectador debe llenar los huecos su-

geridos en los tres rompimientos de la obra compuesta por dos actos y epílogo. En la escalada de violencia debe reconstruir una fábula incierta construida con tintes de mentira. Debe descubrir a través de los diálogos y las acciones de Meave, Teo, Ezequiel, Rafa y Luis, los mecanismos que les llevan a modificar sus relaciones, quebrantar sus límites y asumir una nueva ética, formulada en una situación límite.

Este material, editado por *Anónimo Drama Ediciones*, presenta algunas fallas (en la encuadernación, tipográficas y de ortografía) que desmerecen ante la atractiva presentación a varias tintas y las páginas desplegadas con material fotográfico que enriquecen la publicación.



Luis Ayhllón, *CASH*
Anónimo Drama Ediciones, 1ra. Edición,
50 pp., 2002

Teatro Gay

Ricardo García Arteaga

Teatro Gay de Editorial Pax México reúne 7 diversas obras dramáticas.

Parece ser que ni en España ni en Argentina se acostumbra ponerle a un libro teatro gay. Quizás porque como dice Luis González de Alba «Me parece que no existe el término comunidad homosexual, como no existe una comunidad heterosexual. Defiendo, eso sí, la existencia de un movimiento de grupos que se han organizado para «dar la pelea política».

Pero en lugar de polemizar, pasemos al contenido.

Gabriela Yncán Escaleno nos presenta un texto con diálogos muy fluidos y una trama bien construida en *Escaleno (obra gráfica en un acto)*.

Inocente para siempre de Jesús González

Dávila es un texto corto, donde un plomero pederasta el cual se aprovecha de la curiosidad.

Tomás Urtusástegui nos presenta tres textos.

El primero *Piel de arena*, tiene diálogos muy fluidos y una trama actual. Son tres amigos que organizan la edición de una revista gay artística.

Drácula gay, es un pequeño monólogo donde aparece Drácula como especie en extinción porque le han quitado los colmillos, y confiesa porqué se volvió gay, ya que al parecer «infancia es destino».

Inseminación artificial es una obra corta donde se aborda la problemática de una pareja lesbiana.

De Antonio Algarra tenemos la obra *Un día nublado en la casa del sol*. Con cuidadosos diálogos Algarra nos sumerge en el conflicto de una madre por aceptar la homosexualidad y la muerte de su hijo seropositivo.

Para finalizar *Curvas peligrosas y fuertes vientos* del bajacaliforniano Marco Antonio Espinoza. En esta pieza corta los diálogos juegan hábilmente con la problemática de la pobreza, la prostitución, la búsqueda y la colonización de lo exótico en el imaginario sexual de cada persona.

¿Para pensar en chiquito?

El número 7 de la revista Espacio Escénico, publicación del Centro de Arte Escénico del Noroeste, es el primer trabajo monográfico dedicado al teatro para niños. Es, como todos aquellos esfuerzos que conocemos de Ángel Norzagaray, un feliz logro que reúne en sus páginas a serios creadores que dedican sendas páginas a la discusión de las condiciones en que se desarrolla esta actividad pocas veces valorada en su justa dimensión: como primer contacto con el público potencial futuro. Esta revista contiene los artículos:

-*El teatro para niños en México: aproximación a un diagnóstico* (Berta Hiriart). Referencia a las dificultades técnicas y de índole económico que enfrenta este quehacer.

-*¿Por qué hacer teatro para niños?* (Carlos Converso). Testimonio de un actor y sus reflexiones en torno al juego como proceso creativo en el teatro para niños (y el otro también).

-187 palabras sobre el teatro para niños (Fernando de Ita). Que es una reivindicación al pensamiento complejo de los niños y discutiendo del teatro para niños que se hace desde la percepción del adulto.

Las razones del ser y del hacer teatro para niños (Fernando López Mateos). Reflexión desde el hacer que propone revalorar el teatro para niños, con citas varias de Piaget, Vigotski y Cecily O'Neill.

-Grupo 55: un telón abierto y plural.

Entrevista a Larry Silverman en la que remite a la creación del festival Telón Abierto, y a la fundación del grupo que da nombre a la primera parte del artículo.

-A través del espejo (Maribel Carrasco). La visión y revisión del teatro para niños desde la escritura y la interpretación, en la que se sugiere devolver el papel educativo a los padres y escuelas y la búsqueda de nuevos caminos creativos para la escena infantil.

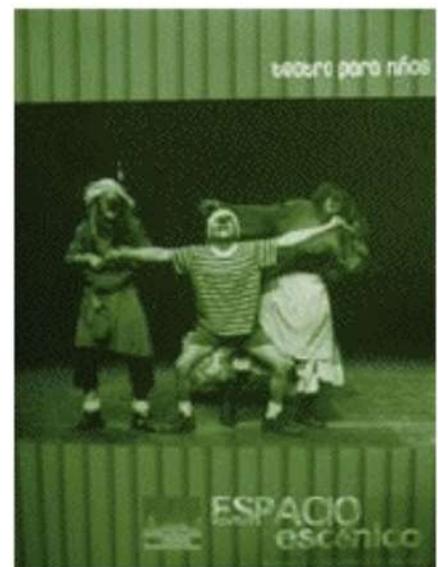
-Geografía temática o los errores del futuro de la nación (Luis Martín Solís). Reflexión dedicada a la dramaturgia del teatro para niños, en la que resulta muy interesante el señalamiento hacia las líneas temáticas de la escritura dramática infantil, ante la autocensura y la dificultad del tratamiento, y hay que ver.

—Aprender de los niños (Enrique Mijares). Propuesta consistente en retomar elementos y desprender la creación del producto escénico infantil de la fuente, ay paradojas, hacia la que la vertiente desea volver.

Además cuenta con Espacio de luz, muestra fotográfica a cargo de Manuel Hernández; la referencia a los festivales como espacio alternativo de gran auge para el público infantil de Baja California, a cargo de Virginia Hernández; la reflexión tóxica y provocativa de Jaime Chabaud con *De infancias y temores*, y para regocijo de los lectores de teatro, la pieza *¡No apaguen la luz!*, de Elba Cortéz Villapudua, en plaqueta adjunta.

Espacio Escénico, Número 7, junio de 2001. Tijuana B.C. Un documento actual obligado para los amantes del enorme teatro que busca dejar, desde su enunciación, dejar de pensar en chiquito y atreverse a pensar de verdad.

Edgar Chías.

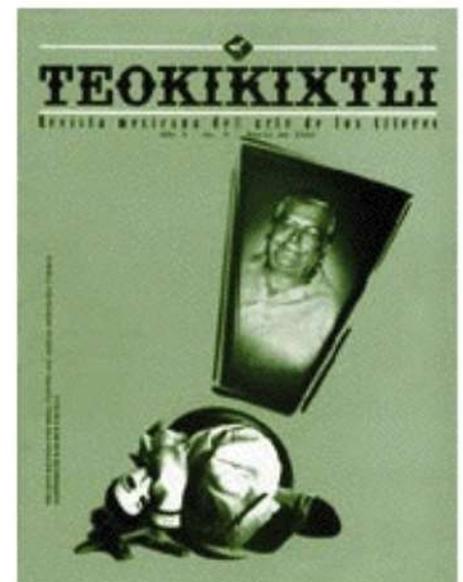


La revista del CAEN, número 7

Teokikixtli

Es la revista mexicana del arte de los títeres editada por Baul Teatro A.C. Aborda en sus diferentes secciones y artículos todo lo relacionado con el mundo de los títeres. Cuenta con colaboradores de Cuba, Venezuela, Estados Unidos, Francia, Brasil, Colombia y México. En su más reciente número publicará una reseña del V taller internacional de títeres de Matanzas, Cuba, el artículo *Concierto de fin de siglo para los titiriteros* de Rubén Darío Salazar y testimoniales de mujeres titiriteras. En la sección de Prehistoria presenta una semblanza de titiriteros de antaño, en

Notibaúl noticias recientes en Dramaturgia propone ejercicios para títeres, mientras que la sección *Al andar se hace camino* ofrece entrevistas realizadas a titiriteros mexicanos y de otras latitudes de América. Teokikixtli tiene un tiraje mensual de 1 000 ejemplares con una distribución nacional e internacional y un costo de \$30.00, para suscribirse cuentan con la siguiente dirección de internet: baul@prodigy.net.mx





Reflectores

Carlos Nóhpal

CONVOCATORIAS

Gobierno Del Estado De Baja California por medio del Instituto De Cultura De Baja California convocan al PREMIO OBRA DE TEATRO.

Los concursantes deberán enviar una obra de teatro inédita, escrita en español, y que no haya sido representada. El tema de la obra y el número de actos serán libres, siempre y cuando el trabajo alcance un mínimo de 50 minutos de representación efectiva. Los trabajos deberán remitirse a las oficinas centrales del Instituto de Cultura de Baja California (Av. Álvaro Obregón núm. 1209, C.P. 21100, Mexicali, Baja California), a más tardar el 19 de julio de 2002. (*Consultar bases generales*)

Premio único e indivisible: setenta y cinco mil pesos en efectivo y diploma.

Gobierno Del Estado De Coahuila a través del Instituto Coahuilense De Cultura y El Patronato Del Teatro Isauro Martínez convocan al PREMIO OBRA DE TEATRO PARA NIÑOS.

Los concursantes deberán enviar una obra de teatro inédita, escrita en español, y que no haya sido representada, de acuerdo con la modalidad o las modalidades que el autor considere apropiadas: actores, guiñol, muñecos de guante, marionetas, etc., con tema y número de actores libres. La duración mínima de representación efectiva deberá ser de 30 minutos. En el caso de la obras para muñecos, el autor deberá presentar un mínimo de dos piezas, que juntas cumplan con el tiempo anteriormente señalado. Las obras deberán remitirse a la siguiente dirección: Premio de Obra de Teatro para Niños, Teatro Isauro Martínez (Galeana núm. 73 Sur, C.P. 27000, Torreón, Coahuila), a más tardar el 9 de agosto de 2002.

Las instituciones convocantes estudiarán la posibilidad de representar la obra ganadora en la sede convocante o en el Distrito Federal, en un plazo no mayor de doce meses a partir de la fecha del fallo. (*Consultar bases generales*)

Premio único e indivisible: treinta mil pesos en efectivo y diploma.

THEATRE OF LATIN AMERICA

Festival y simposio de la Universidad de Kansas. Del 2 al 5 de abril de 2003. Para participar en la conferencia envía un ensayo sobre algún aspecto relacionado con el teatro en Latinoamérica. El ensayo debe contener de 200 a 250 palabras, puedes escribirlo en español y se recibirá hasta el 1 de octubre de 2002. Participarán destacados dramaturgos y críticos de todo el mundo. El costo para acudir al festival y a las conferencias es de \$ 100 para el público en general y \$50 (dólares) para estudiantes. Incluye admisión, acceso a todas las sesiones, entrada a espectáculos teatrales y cena de clausura. Soliciten información detallada a: woodyard@ku.edu

CONTADOR DE HISTORIAS

Si cuentas historias vividas, escuchadas, leídas o escritas por ti o por otros, acude al XVI Encuentro Nacional y IX Internacional de Contadores de Historias y Leyendas en Buga, Colombia los días 20, 21 y 22 de noviembre de 2002. Los interesados deberán enviar una muestra de audio antes del 31 de julio de 2002 a: Encuentro Nacional e Internacional de Contadores de Historias y Leyendas. Apartado Aéreo 5265. Buga, Colombia, América del Sur. Informes a jaramillog@uniweb.net.co Tel-fax: 57 2 2283006

RECOMENDACIONES

FAUSTO, UN CUENTO DEL DEMONIO

De Iván Olivares con Emmanuel Márquez

¿Quiere ver cómo el diablo manipula los hilos de las pasiones de los hombres?

Permítanos tentar su alma. Después del Festival Internacional de Marionetas en Tolosa, España, regresamos a México, a presentar esta versión para toda la familia del clásico "Fausto" de J. W. von Goethe.

MUSEO NACIONAL DE SAN CARLOS. Puente de Alvarado 50. Col. Tabacalera.

México, D. F. Metro Hidalgo. Reestreno: sábado 6 de julio del 2002. Funciones: sábados 17:00 hrs. Domingos 13:00 hrs. Precio: \$35.00 general, \$20.00 estudiantes e INSEN.

No dejen de escuchar la serie EL TEATRO EN MÉXICO que se transmite por Radio Educación en el 1060 de AM, conducido por Hilda Saray los lunes a las 22:30 h. Programa de entrevistas, mesas redondas, debates, testimonios y pequeñas escenas dramáticas en las que estarán presentes todos aquellos que con su trabajo han contribuido al arte teatral en México.

SERVICIOS

ERIKA MONTEROS

MAQUILLISTA. EFECTOS ESPECIALES. Cine, teatro, televisión.
57 11 61 51

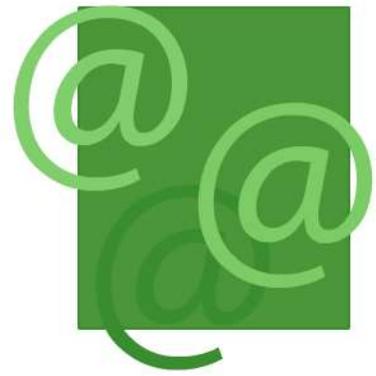
VICTOR RUBEN LÓPEZ GTZ.

CURSO DE ESCRIMA PARA ACTORES Y ACTRICES. Principiantes, intermedios y avanzados. E-mail: victoractor@mixmail.com. Victoractorr@hotmail.com. Tel. 01 222 2339006 y 01 222 2324515. Puebla, pue., México

PASO DE GATO

¿Le interesa apoyarnos en la difusión de esta revista? Andamos en búsqueda de voceadores, promotores de ventas y demás fauna semejante. Comuníquese a los teléfonos: 2614 6615 de lunes a viernes de 10:00 a 15:00 h.

Ciberteatro



Iván Olivares

HISTORIA DEL TEATRO

El teatro parisino durante la revolución francesa

<http://barkov.uchicago.edu/mark/projects/theatre/>

Idioma: inglés

Investigadores franceses y estadounidenses en la Universidad George Washington crearon una base de datos de las obras teatrales y espectáculos representados en París, durante los años de la Revolución Francesa. Aunque no se muestran en su totalidad, la página tiene acceso a una muestra de los listados e indica la dirección para establecer contacto con los investigadores.

Shakespeare a lo largo de la historia del teatro

<http://www.unibas.ch/shine/linkstheatrehist.htm>

Idioma: inglés

Esta página es una lista de direcciones asociadas con la interpretación de Shakespeare a lo largo de la historia del teatro. Desde la actuación de sus obras hasta cómo ha sido abordado en diversos géneros como el ballet o la ópera. Además de un análisis del periodo isabelino y un directorio de compañías que trabajan los textos shakespearianos.

REVISTAS DE TEATRO

Teatro hoy (Theater-heute)

<http://theaterheute.de>

Idioma: alemán

Esta es una de las revistas de teatro más importantes y difundidas de Alemania. Se publica mensualmente y una edición especial anual. Contiene diversas secciones, entre las que se encuentran: una reseña de las obras presentadas en Austria, Alemania y Suiza, la publicación de una obra en temporada y diversos artículos de interés. Aunque se encuentra en alemán, puede traducirla usando el traductor de su explorador.

FESTIVALES

Festival de Otoño en París

<http://www.festival-automne.com>

Idioma: francés

Página oficial de este festival. Información sobre la programación de este año. Teatro, música, danza y ópera entre otras. Cuenta con sala de prensa, buscador y una muy amplia lista de links.

ESCENOGRAFÍA E ILUMINACIÓN

Tito Egurza

<http://www.tito-egurza.com>

Idioma: español

Escenógrafo e iluminador argentino. Ha creado su página para cubrir un vacío en la formación de escenógrafos e iluminadores. Contiene una cronología de sus trabajos con fotografías y secciones interesantes: bibliografía, fotos y una lista de links bastante apreciable dividida en temas: escenografía, iluminación, teatros del mundo, vestuario, escenotecnia, etc...

UNIVERSIDADES / FORMACIÓN TEATRAL

Teatro en la Universidad de Haifa, Israel

<http://theatre.haifa.ac.il/>

Idiomas: hebreo e inglés

La formación teatral en la Universidad de Haifa prepara a los alumnos en diversas áreas: investigación, actuación, dirección, diseño de escenografía, iluminación y vestuario, teatro de muñecos, teatro en la educación, teatral social, dramaturgia y producción teatral.

Escuela "Actor's Studio"

<http://www.newschool.edu/academic/drama/>

Idioma: inglés

Página oficial de esta conocida escuela por

el método que emplea en la formación de actores. Cuenta con información muy completa acerca de sus planes de estudio, programación de las obras realizadas con estudiantes, becas y apoyos, y los requisitos de admisión.

NUEVAS TECNOLOGÍAS EN EL TEATRO

Tekno-Komando

<http://www.tekno-komando.com>

Idiomas: francés, inglés y español.

Cía. de teatro francesa que incorpora a sus espectáculos nuevas tecnologías como el multimedia. Explican sus objetivos y contiene diversas fotos de su trabajo. "Queremos inventar un arte nuevo, un arte en perpetua búsqueda y revolución, un arte del escenario más radical, un arte que vaya hacia los hombres, con ellos, no contra ellos".



El jardín, Foto: Amaranta Leyva



Foto: Archivo Akhe Group

Teatro del cuerpo en Querétaro

Jorge Arturo Vargas

“El cuerpo es el guante del pensamiento”

Etienne Dercoux

Desde la década de los 60's, en que las experiencias de la vanguardia teatral tomaron posesión de los escenarios como una alternativa renovadora de los lenguajes de la escena teatral y se definieron en esencia como una revuelta contra los llamados “realismos” y el teatro de texto, colocaron el cuerpo del actor como centro y eje de la creación teatral. Se retomaron raíces fundacionales –Meyerhold, Artaud, Craig, Decroux-, que resultaron el basamento técnico y espiritual de experiencias de laboratorio de donde surgieron métodos, modos de aproximación a la investigación de los recursos expresivo-corporales del actor.

La desconstrucción de los textos escritos, la dramaturgia simultánea en los procesos de búsqueda, la creación a través de estructuras textuales mínimas, o la ausencia definitiva del texto han permitido a algunos creadores teatrales encontrar medios para hablar de manera certera a los espectadores.

Improvisar, experimentar con objetos visuales o sonoros, con fragmentos de textos, con la voz y con el cuerpo es el material del artista del cuerpo que está obligado a reinven-

tar el drama con estos y otros instrumentos ante la renuncia voluntaria del libreto teatral tradicional. El pedestal de este actor corporal tendría que ser, entonces, una gramática corporal precisa, una gestual específica para esa manera específica de accionar, una poética del cuerpo que lo sustente sobre la escena. En suma, un cuerpo construido.

El Encuentro Internacional de Teatro del Cuerpo es un festival para el intercambio artístico y pedagógico que se lleva a cabo en Querétaro cada año desde 1998.

Después de cuatro ediciones, el encuentro ha recibido a cerca de treinta pedagogos y creadores de más de diez países, ha recibido a cerca de veinte espectáculos y convocado a algo así como treinta mil espectadores en las sedes donde habitualmente se realiza este evento –Querétaro y México, D.F. -, y en sedes alternativas como Aguascalientes, Ensenada y Monterrey. Dentro de sus aulas, cedidas generosa y puntualmente por el Centro Nacional de Danza Contemporánea cada verano, han acudido un número de aproximadamente mil talleristas a con-frontarse con

los pedagogos invitados.

El EITC se realiza en colaboración con la Coordinación Nacional de Teatro del INBA, el Consejo Estatal para la Cultura de Querétaro, las embajadas y misiones culturales de los países participantes. Es gracias a este apoyo que ha sido posible crear un territorio de intercambio teatral nacional e internacional y consolidar los propósitos que dan fundamento a este encuentro: su acento pedagógico y su intención des-centralizadora.

Este 2002, en su quinta convocatoria, el EITC invita a los actores del país a reunirse del 26 de agosto al 6 de septiembre en su sede Querétaro y hasta el 13 de septiembre en la ciudad de México con las compañías Spymonkey de Inglaterra, Akhe de San Petersburgo, Au Cul du Loup de Francia, Joselyne Montpetit de Québec e Ignacio Miranda de Chile a participar de esta experiencia teatral.



White Cabin, Foto: Archivo Akhe Group

Colaboradores



Nasrudin, Grupo Espiral de Títeres y Teatro de Sombra,

LUIS AYHLLÓN, dramaturgo y director, recibió mención honorífica del Premio Nacional de Teatro Rodolfo Usigli en 1998. Mención honorífica en Premio Nacional de Teatro Nueva Dramaturgia en 2000. Actualmente tiene en cartelera la obra *Cash*.

LUIS ALCOCER GUERRERO, estudiante de literatura dramática y teatro en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Ha publicado en las revistas *Navegaciones Zur* y *El Centavo*. Actualmente tiene a su cargo el Archivo Vertical del CITRU.

VALERIA ALMADA, egresada de la Escuela de Escritores de la Sogem, es además psicóloga. Participó en la antología de cuento breve *Siete de Setenta* que se encuentra en proceso de publicación.

ENRIQUE ALONSO "CACHIRULO", considerado como uno de los mejores actores, dramaturgos y directores de teatro infantil, pastorelas, revista y zarzuelas del país. Siempre preocupado por el rescate de nuestras raíces escénicas. Varias generaciones de niños disfrutaron su serie de televisión *Teatro Fantástico*.

RAQUEL ARAUJO MADERA, actriz por vocación, dramaturga por necesidad y directora por convicción, después de muchos años en la ciudad de México de trabajo al frente de Teatro de la Rendija, y en difusión del CITRU, regresa a Yucatán para dirigir el Departamento de Artes Escénicas del Instituto de Cultura de Yucatán.

RODOLFO ARRIAGA, actor y director de escena. Director artístico del Taller Universitario de Teatro de la Universidad Autónoma de Sinaloa (TATUAS), fundado junto con Oscar Liera. Actualmente tiene en comodato el teatro Oscar Liera del IMSS de la Ciudad de Culiacán.

BAÚL TEATRO, Elvia Mante y César Tavera, sus directores, editan la revista mexicana del arte de los títeres, *TEOKIKIXTLI*. Dirigen el Centro de Documentación de Teatro Infantil y Títeres del Norte de México. Organizan

cada año el Festival Nacional de Títeres y los encuentros de títeres de provincia.

JESÚS CALZADA, escritor escénico. Estudio dramaturgia y teoría teatral en la Universidad de la Sorbona, en París. Trabajó para la Dirección de Teatro del INBA y fue Subdirector del Centro de Teatro Infantil. Fue miembro del Consejo Directivo de la Sociedad General de Escritores de México.

EMILIO CARBALLIDO, dramaturgo reconocido a nivel mundial. Director de la revista *Tramoya* de la Universidad Veracruzana. Maestro de varias generaciones de dramaturgos. Algunas de sus obras: *Rosalba y los llaveros*, *Té juro Juana que tengo ganas*, *Orinoco*, *Cartas a Mozart*, *Fotografía en la playa* y *Rosa de dos aromas*.

ALFONSO CÁRCAMO, actor, escritor y director de escena, aunque de todo esto apenas llegue a penas de lo mismo. En 1999 dirige su obra prima, *El Hombre* de Juan Rulfo y, en el 2001, termina de escribir *La noche que raptaron a Epifanía*.

MARIBEL CARRASCO, dramaturga y actriz. Entre sus obras se encuentran *El Pozo de los Mil Demonios*, *La Verdadera Venganza del Gato Boris*, *La Legión de los Enanos*, *Casperle ó las Fantasmagorías del Doctor Fausto* y *El Ladrón de la Música*. Varias veces ha colaborado como diseñadora de vestuario y muñecos.

PILAR CERECEDO, actriz egresada de la Escuela de Arte Teatral del INBA y traductora. Coordinó la Primera Semana Internacional de la Dramaturgia Contemporánea.

CARLOS CONVERSO, títerero, actor, dramaturgo y director de teatro, especializado en teatro de títeres y máscaras con más de 25 años de experiencia. Sus trabajos se caracterizan por una fusión de diversos lenguajes y recursos escénicos como actuación, títeres y máscaras. Miembro del Sistema Nacional de Creadores.

MIREYA CUETO, licenciada en historia moderna y contemporánea por la UNAM, se ha dedicado a los títeres por más de sesenta años. Ha publicado libros para niños, algunos ilustrados por ella misma, y trabajado en Radio Educación. Recibió el Premio Nacional de Literatura Juan de la Cabada, 1978, entre otros.

JAIME CHABAUD, dramaturgo y pedagogo. Algunas de sus obras más notables son *El Ajedrecista*, *Perder la cabeza* y *Divino Pastor Góngora*. Es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte.

EDGAR CHÍAS, actor y dramaturgo pasante de la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro de la UNAM. Cuenta con el apoyo de la beca a Jóvenes Creadores del FONCA 2001-2002. Ha estrenado de su autoría *¿Último Round?*, *Circo para bobos* y *Cuando quiero llorar, no lloro*.

FERNANDO DE ITA, crítico e investigador mexicano, escribe en los diarios y revistas de teatro más prestigiadas de México y España. También es autor dramático y director de escena.

GABRIEL FIGUEROA, director de teatro. Algunos de sus trabajos son: *Galileo Galilei* y *Excalibur*. Dirige el Colectivo Transdisciplinaria Escénica cuyos trabajos multitudinarios se han presentado en las calles de la ciudad de México. Actualmente es director de la casa de cultura Alfonso Reyes.

FONÁMBULES, compañía de Teatro que nace en 1993. Se caracteriza por realizar proyectos multidisciplinarios fusionando danza, música, artes plásticas y teatro. Ha participado en diversos Festivales Nacionales e Internacionales. Su objetivo es hacer una cultura teatral constante.

FELIPE GALVÁN, dramaturgo de la llamada Nueva Dramaturgia Mexicana, investigador y editor. Nacido en DF, pero radicado en Puebla. Ha escrito más de 40 textos teatrales. Miembro honorario del Sistema Nacional de Creadores de Arte.

FERNANDO GARCÍA, actor, titiritero y director del *Triciclo-Teatro de Títeres*. Desde 1987 incursionó en talleres de teatro. Ha participado en cine con Guillermo del Toro y desde 1991 a la fecha es un mal-viviente de los títeres y el teatro para niños desde diversos grupos.

RICARDO GARCÍA ARTEAGA, doctorante en Letras en la UNAM, profesor de la carrera de Literatura Dramática y Teatro en la UNAM, investigador teatral, vicepresidente de la Asociación Mexicana de Investigadores Teatrales (AMIT).

ELENA GUIOCHÍNS, dramaturga y directora escénica, realizadora y guionista de televisión. Autora de más de diez obras teatrales, entre las que destacan *Dos en su papel*, *Mutis*, *Juan Volado* y *Plagio de palabras*. Ha ganado el Premio Oscar Liera por Mejor Dramaturgia Joven en dos ocasiones, Premio Concepción Sada, Mejor Teatro Infantil y Premio Nacional de Dramaturgia por su obra *¡Hagan Olas!*

BERTA HIRIART, más de treinta años de experiencia en el teatro, el periodismo, la literatura y la coordinación de talleres creativos en estos campos. Entre sus últimos trabajos teatrales para niños, se encuentran *Salir al mundo*, *Crece o la ley de Darwin* y *El deseo de Tomás*. Miembro del Sistema Nacional de Creadores Artísticos.

MARICRUZ JIMENEZ, periodista y crítica de teatro y danza del periódico *Crónica*. Actualmente trabaja en la Coordinación Nacional de Danza del INBA.

RODRIGO JOHNSON, egresado de la carrera de dirección escénica y escenografía del Centro Universitario de Teatro. Como periodista ha colaborado en distintos diarios y publicaciones especializadas

MÓNICA JUÁREZ OCAÑA, actriz egresada de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Actualmente es jefe del departamento del Programa de Teatro Escolar en D.F.

LEONARDO KOSTA, fue actor del grupo Triángulo. Trabajó en la Universidad Autónoma de Sinaloa y en la Universidad Autónoma de Querétaro, en donde fundó la revista *Repertorio* en 1981. Ha producido espectáculos con títeres y marionetas. Durante la última década dirigió al grupo La Bambalina en Cancún.

LUDUS TEATRO, agrupación independiente de Guanajuato con más de diez años y más de 20 trabajos que incluyen performance, espectáculos masivos, títeres y teatro. Su especialidad son los títeres y el teatro para niños, pero también realizan obras para adolescentes y adultos.

MARIONETAS DE LA ESQUINA, compañía dirigida por Lucio Espíndola, Lourdes Pérez Gay y Amaranta Leyva, con 28 años de experiencia en el arte de los títeres. Ha producido diecisiete montajes, impartido más de 300 cursos y talleres y realizado más de diez mil representaciones.

EMMANUEL MÁRQUEZ, titiritero, actor y director. Algunas de sus obras dirigidas son *Canción remendada para mi bruja rota*, *Alicia en el país de las alcantarillas*, *De la A a la Z por un poeta*, *El traje nuevo del emperador*, obra de títeres dirigida en España.

ALEGRÍA MARTÍNEZ, dramaturga, periodista y crítica teatral. Durante muchos años tuvo a su cargo la sección cultural del periódico *Unomásuno*.

XÓCHITL MEDINA, docente, investidora, ejecutante y promotora de actividades dancísticas, teatrales y musicales para escolares. Ha desempeñado diversos puestos públicos y destacado en su labor de rescate y preservación del acervo dancístico de nuestro país. Actualmente es titular de la Coordinación de Difusión del CITRU y colabora en el CENIDI-DANZA.

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.

NOÉ MORALES MUÑOZ, Especie de crítico y dramaturgo mexicano. Sus escritos quincenales en el suplemento *La Jornada Semanal* tienen el único mérito irrefutable de no proporcionar escrupulo alguno a quien, por cosas que suceden, apremie la súbita falta de papel higiénico.

FERNANDO MUÑOZ, dramaturgo e investigador teatral. Autor de *Estridentismo*. Escenología publicó su libro *El teatro regional yucateco*.

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.

FELIPE OLIVA, director artístico del Foro Stanistablas y fundador de Nosotros Hacemos Teatro, la compañía.

ANGEL IVÁN OLIVARES, dramaturgo y director. 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*. Experimenta en la dramaturgia para teatro de objetos

RUBÉN ORTIZ, director de escena, ha dirigido, entre otras, *La lucha con el Ángel*, de Jorge Ibargüengoitia, *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*.

FUNDACIÓN PALLETI, creada en 1993 por Esmeralda Peralta y Leticia Negrete. Se presenta en las temporadas de teatro escolar organizadas por la SEP y el INBA. Colabora desde 1996 con el Programa Alas y Raíces a los Niños del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Beneficiados con una beca del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales del FONCA.

PAYASAS A LA CARTA, en la búsqueda de un payaso libre y vivo, han desarrollado las siguientes obras: *De Purito Vacilón*, *Aprisa Pan y Risa*. Actualmente preparan el espectáculo *Zapato...historia sin par*. El grupo esta formado por dos actrices: Estela Enríquez y Leticia Valenzuela.

FLORENCIA RAMOS BLANCAS, socióloga y pedagoga. Trabaja en el Departamento de Presentaciones Artísticas del Programa Alas y Raíces a los Niños del CONACULTA. Autora del Manual: *Taller de Exploración de las artes (teatro) para niños*, Unacar 1996.

GIOVANNA RECCHIA, investigadora del CITRU-INBA, donde tiene a su cargo proyectos de investigación sobre los espacios teatrales y la escenografía en México. Su producción más reciente es el CD-ROM *Escenografía Mexicana del siglo XX*. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores.

HUGO SALCEDO, Licenciado en Letras, Doctor en Filología Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid, con cuya tesis *El teatro para niños en México*, obtuvo *cum laude* en 1999. Ensayista y dramaturgo, obtuvo en tres ocasiones el primer lugar en el concurso Punto de Partida de la UNAM es así mismo fue el primer mexicano en ganar el Premio Tirso de Molina por la obra *El Viaje de los Cantores*.

PILAR SÁNCHEZ NAVARRO, licenciada en comunicación, investigadora y traductora de teatro.

JAVIER SERNA, regiomontano, licenciado en Letras Españolas, diplomado por el Drama Center London como instructor profesional de arte dramático, maestro en Antropología Fisiológica por la UANL y estudios de doctorado en el departamento de estudios de performance de la New York University. Ha participado en festivales internacionales como actor y director escénico.

CENART

JULIO-AGOSTO
2012

CENTRO NACIONAL DE LAS ARTES

TEATRO DE LAS ARTES

La noche que raptaron a Epifania o Shakespeare lo siento mucho

De Gerardo Méndez del Castillo Trejo
y Antonio Cárdenas
Dirección: Ana Francis Mor
Del 25 de julio al 18 de agosto
Jueves y viernes, 20:30 hrs.
Sábados, 19:00 hrs.
Domingos, 14:00 hrs.

TEATRO DE LAS ARTES

Zapping o cómo perderle el miedo a las galletas de aríbalitos

Dirección: Ivánca Bonilla
Del 27 de junio al 11 de julio
Viernes, 20:00 hrs.
Sábados, 19:00 hrs.
Domingos, 14:00 hrs.
\$40.00

Selección
Comentarios 2012

Las sillas

De Ingemar
Strindberg
Dirección: Jorge Galván
Del 23 de julio al 11 de agosto
Jueves y viernes, 20:00 hrs.
Sábados, 19:00 hrs.
Domingos, 14:00 hrs.



Sueño de una noche de verano

De William Shakespeare
Dirección: Carlos Corrao
Del 15 de junio al 26 de julio
Sábados y domingos, 18:00 hrs.
Entrada libre

Trilogía Müller

Compañía Teatral Cubano-Mexicana Espectro 11

Dirección: Bonifacio
Lunes 17, 18, 19 y 22 de julio,
20:00 hrs.
Entrada libre

ARTES VIVAS

Miarcha Scott

De James Taylor
Dirección: Bruno Berr
Hasta el 21 de julio
Miércoles a viernes,
20:00 hrs.
Sábados, 19:00 hrs.
Domingos, 14:00 hrs.
Entrada libre



© FOND "ANTONIO LÓPEZ MANCELA"

CENTRO NACIONAL DE LAS ARTES • Es Quince y Telos • Teléfono: 5400-4309

Para mayor información sobre la programación artística del CENART y otros guiones,
te invitamos a que te inscribes en nuestro directorio electrónico.
Escríbenos al: info@cenart.org o info@cenart.cenart.mx

Descuentos:

50% a estudiantes, maestros, INEGI, Séguro y Mestizo e la Cultura con credencial vigente.

CONACULTA · CENART

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



PASO DE GATO

REVISTA MEXICANA DE TEATRO
AP. POSTAL 18-801
Av. Revolución 121 Int.31 Tacubaya
México, D.F.
Tel/Fax 26 14 66 75
paso_de_gato@hotmail.com

¡ALERTA! PASO DE GATO ES UN ANIMAL EN VÍAS DE EXTINCIÓN

Tú que estás interesado en apoyar la cultura teatral, te pedimos impidas ésta atrocidad. La mejor forma de hacerlo es adquiriendo una **SUSCRIPCIÓN SOLIDARIA**, a partir de \$700.00 y hasta \$100,000.00 (no más por favor) te permitirá recibir en tu domicilio la revista **PASO DE GATO** por un año y dos ejemplares de la colección de drama de Anónimo Drama Ediciones de cortesía, haciéndote así un "protector" de **PASO DE GATO**. También tenemos suscripciones anuales ordinarias por \$360.00 que incluyen gastos de envío, igual que las solidarias.

PARA SUSCRIBIRSE envíe este cupón hoy mismo por fax al 55 15 31 36 o llame al 26 14 66 75

Anexo copia de depósito a nombre de Jaime E. Chabaud Magnus en BANAMEX cuenta 01417694001 suc. 0141

NOMBRE

DOMICILIO

COLONIA

CIUDAD

ESTADO

C.P.

TELÉFONO (S)

FAX

E-MAIL

SUSCRÍBASE

| | |
|-----------------------|-----------------|
| Suscripción anual | \$360.00 |
| Suscripción solidaria | \$700.00 o más* |

* Incluye dos ejemplares de la colección de drama de Anónimo Drama Ediciones

Si deseas anunciarte gratuitamente en esta revista, para ofrecer o contratar servicios, vender, comprar o intercambiar todo lo referente al teatro, envíanos esta forma de regreso al apartado postal 18-801.

NOMBRE

DIRECCIÓN

COLONIA

CIUDAD

ESTADO

C.P.

TELÉFONO (S)

FAX

E-MAIL

ANUNCIO (MÁXIMO 15 PALABRAS)

PLAN DE SUSCRIPCIONES

PAQUETES: PRECIO Y REGALOS

Suscripción normal: \$360.00

1 libro de la Colección La Centena-Teatro,
o de la Editorial Andimimo Drama

Proyecciones: \$700.00

1 libro de la Colección Teatro ó de la Colección Cine y
1 libro de la Colección La Centena-Teatro,
o de la Editorial Andimimo Drama

\$1,000.00

1 libro de la Colección Nuestro Teatro
1 libro de la Colección La Centena-Teatro,
o de la Editorial Andimimo Drama

\$2,000.00

1 libro de la Colección Teatro Mundial,
1 libro de la Colección Teatro ó de la Colección Cine
1 libro de la Colección La Centena-Teatro,
1 libro de la Editorial Andimimo Drama

\$5,000.00

2 libros de la Colección Teatro Mundial,
1 libro de la Colección Nuestro Teatro,
2 libros de la Colección Teatro ó de la Colección Cine,
1 CD Colección Viva UNAM
2 libros de la Colección La Centena-Teatro,
2 libros de la Editorial Andimimo Drama

\$10,000.00

El libro de lujo: Alejandro Luna, escenografía
2 libros de la Colección Teatro Mundial
2 libros de la Colección Nuestro Teatro
4 libros de la Colección Teatro ó de la Colección Cine,
2 libros de la Colección El Apuntador
2 CD Colección Viva UNAM
4 libros de la Colección La Centena-Teatro,
4 libros de la Editorial Andimimo Drama

El Milagro se une al esfuerzo de Paso de Gato, para ofrecer diversos títulos en regalo a nuestros suscriptores. Usted podrá escoger entre los siguientes títulos:

COLECCIÓN TEATRO

Antonio Serrano, Sexo, pudor y lágrimas; Thomas Middleton y William Rowley, El contrapaso; David Olguín, La puerta del fondo y La representación; Héctor Mendoza, Hamlet, por ejemplo; Edward Albee, La historia del zoológico, Caja y Citas del presidente Mao Zedong; Tullio Kezich, La conciencia de Zeno; Víctor Hugo Rascón Banda, Contrabando; Vicente Leñero, La noche de Hernán Cortés; Sabina Berman, Entre Villa y una mujer desnuda; Héctor Mendoza, Juicio suspendido, Del día que murió el señor Bernal dejándonos desamparados y Noche decisiva en la vida sentimental de Eva Inriarte; Peter Nichols, La pasión; Leonardo Sciascia, El honorable; Héctor Mendoza, Secretos de familia. ¡A la breccia!, Reso y Fedra; Vicente Leñero, Los perdedores; Bernard-Marie Koltés, Roberto Zucco y De vuelta al día corto; Juan Tovar, Huaxilán y Las adoraciones; Héctor Mendoza, Las cosas simples. Las entretelas del corazón y Bolero; Darío Fo, Muerte accidental de un anarquista, Quien roba un pie es afortunado en amores, y ¿Gordura es hermosura?

Hugo Hirriart, Minotastasio y su familia, Camille y Casandra; Héctor Mendoza, Actuar o no, El burlador de Tirso y Creator Principium.

COLECCIÓN CINE

Carlos Cuarón, Solo con tu pareja,
Guillermo del Toro, La invención de Cronos,
Consuelo Garrido, Mi querido Tom Mix,
Carlos Carrero e Ignacio Ortiz, La mujer de Benjamín,
Dana Rotberg y Omar A. Rodrigo, Ángel de fuego,
Juan Carlos de Lloca, En el aire,
Guillermo Sheridan, Cabeza de vaca,
Beatriz Novaro y María Novaro, Danzón,
Juan Carlos Rulfo, El abuelo Cheno y otras historias,
Marcela Fuentes-Berain, Hasta morir,
Xavier Robles y Guadalupe Ortega, Rojo amanecer,
Ignacio Ortiz Cruz, La orilla de la tierra,
Paz Alicia Garcíadiego, Profundo Carmesí,
Vicente Leñero, El callejón de los milagros,
Gabriel Retes, María del Pozo y Gabriela Retes,
Bienvenido>Welcome,
Hugo Hirriart, Guita Shyfter y Alejandro Lubesky, Sucesos distantes,
José Buil, La línea paterna,
Varios autores, Antología de cortometrajes

COLECCIÓN TEATRO MUNDI

Teatro norteamericano contemporáneo,
Teatro polaco contemporáneo,
Teatro francés contemporáneo

COLECCIÓN NUESTRO TEATRO

La nueva dramaturgia mexicana,
Teatro para la escena,
El nuevo teatro,
El nuevo teatro II

COLECCIÓN EL APUNTADOR

Leonardo Sciascia, Alfabeto pirandelliano
Varios autores, Lecturas desde afuera,
David Mamet, Dirigir cine,
Peter Brook, La puerta abierta, Reflexiones sobre la actuación y el teatro,
Luis de Tavira, El espectáculo invisible,
Jorge Ibarregui, El libro de oro de teatro mexicano,
Étienne Decroux, Palabras sobre el mimo.

COLECCIÓN LA CENTENA

Sabina Berman, Feliz nuevo siglo doctor Freud,
Juan Tovar, Las adoraciones,
Estela Leñero, Paisaje interior norte/sur
Jesús González Dávila, De la calle,
Berta Hirriart, El deseo de Tomás.

ANÓNIMO DRAMA EDICIONES

Luis Ayllón, Cash
Jaime Chabaud, Divino Pastor Góngora
Edgar Chías, Circo para bobos,
Felipe Galván, Gondor a la luz de la luna,
Luis María Mancada, Opción múltiple,
Mae Olivares, Fausto, un cuento del demonio,
Ojos azules, Sergio Zurita.



Café de Arte y Centro Cultural

FORO

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



CENTRO CULTURAL
NUEVA DRAMATURGIA
ESPACIO DE
ESTUDIOS ESCENICOS

CARRERA

TEATRO

INCLUYE TODAS LAS AREAS
MODULOS TRIMESTRALES
HORARIOS A ELEGIIR

DIPLOMADO

Dramaturgia

LECTURAS
DRAMATIZADAS

PUBLICACIONES

**METODOLOGIA DE LA
dirección escénica**

CURSO
3 MESES

PLAN DE BECAS * SIN LIMITE DE EDA

LALUREL 83 STA. MA. LA RIBERA
5210-0545 dramaturgia@actel.net

Cartelera
www.sogem.org.mx

DE PASO
De Juan Tovar y
Beatriz Novaro

sogem

Por su participación, asistencia a la Ciudadanía Ciudad de Teatro e Investigación

Dirección: Ignacio Valdeés Teny.

Sábados \$18.00

Foro Rodolfo Usigli

Año Gaztallo, Jorge Ibarón, Ignacio Valdeés

Teléfono: 5651-1139 y 5651-6305 / Fax: 5651-1139 y 5651-6305 / Correo: info@teatro-mexicano.com

Teatro Mexicano

Resultados
de la Quinta
Convocatoria

www.sogem.org.mx

Por amor
al arte
Presenta:

"Los Secretos del viejo Om"

La Sabiduría a través de la magia y la diversión

Escrita y dirigida por: Magdalena Solórzano
Domingos 11:30 y 13:30

LA MONEDA DE ORO
DE MAGDALENA SOLÓRZANO
MICHUCA CASQUA
MIGUEL SOLÓRZANO
VERÓNICA ÁVILA
TENTADO ULISEO
ANTÓN
FRED O JUNG

Teatro
Coyoacán

www.sogem.org.mx

ANÓNIMO DRAMA EDICIONES

COL. ESCENARIA
MATERIAL ESCÉNICO

ANÓNIMO
DRAMA

EDICIONES

UNPERSONAL DE
DIVINO PASTOR
GÓNGORA
JAIME CHARAUD



FAUSTO:
UN CUENTO
DEL DEMONIO
IVÁN OLIVARES

OPCIÓN MÚLTIPLE
LUIS MARIO
MONCADA.



NO TE PREOCUPES
OJOS AZULES
SERGIO ZURITA

Novedad



CIRCO PARA BOBOS
EDGAR CHÍAS / MARCO VIEYRA

MÉXICO, D.F.

Tel. 54462953

anonimodrama@terra.com.mx



TEATRO LA CAPILLA
Cía "los endeables"

Manizales 13, s/n. Contreras, Coahuila



Los Viernes 20.00 hrs., Sábados 19.00 hrs. y Domingos 18.00 hrs.
a partir del 17 de Mayo:
El cuento del castaño de Daniel Cerón,
con Lucía del Valle, Juan Ros, Mauricio Isaac
y Eugenio Estrozi



Los Jueves 20.00 hrs (a partir del 21 de Mayo)
Molière por Juan Ros, con Francisco Trujano
con fundación Barilar
dirección Eribé Schreiber

Los Miércoles 20.00 hrs.
JARDÍN (1912-1918) de Fernando Rabín
con LUZ DE LUZ
dirección Rodrigo Viquez

Entrada general \$100.00 Descuento \$50.00 (todas las obras)
Tel: 56591139 y 56596305 mail: losendeables@hotmail.com

Asociación de Teatro COC SIA

CONACULTA · FONCA

Embajada de Canadá

los endeables

Québec



Cartelera teatro unam

..... julio • agosto, 2002



<http://difusion.cultural.unam.mx>

información de actividades culturales: 5665 070

TEATRO JUAN RUIZ DE ALARCÓN
Centro Cultural Universitario • Insurgentes Sur 3000

Jueves y viernes 20:00,
sábado 19:00 y domingo 18:00 hrs.

Héctor Ortega
en
1822
el año que fuimos Imperio



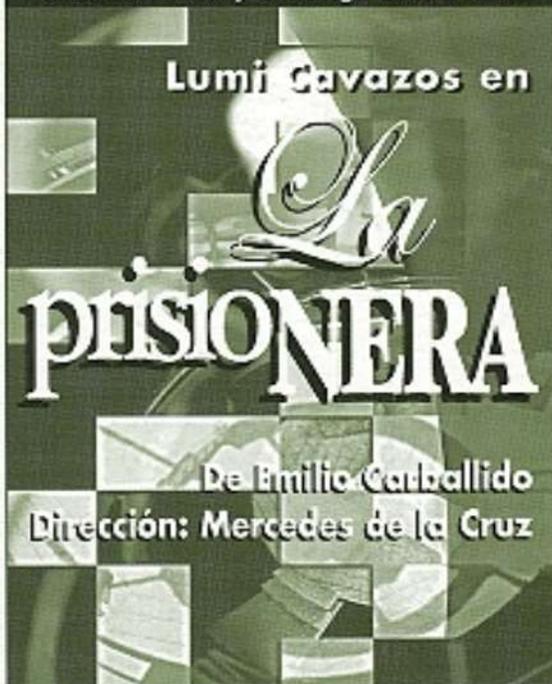
Con Mario Iván Martínez
y Hernán del Riego
De Flavio González Mello
Dirección: Antonio Castro

FORO SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ
Centro Cultural Universitario • Insurgentes Sur 3000

Miércoles a viernes 20:00,
sábado 19:00 y domingo 18:00 hrs.

Lumi Cavazos en
La PRISIONERA

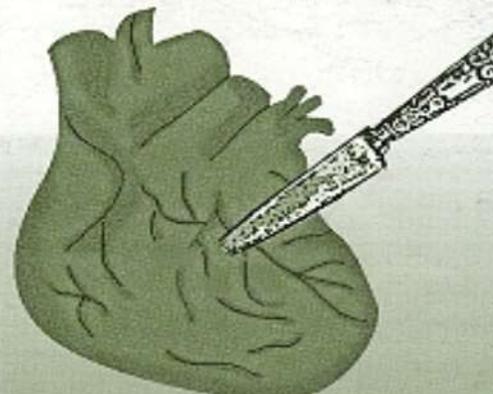
De Emilio Carrballido
Dirección: Mercedes de la Cruz



TEATRO SANTA CATARINA
Jardín Santa Catarina 10; Plaza de Santa Catarina, Coyacán

Miércoles a viernes 20:00,
sábado 19:00 y domingo 18:00 hrs.

Tiernas Puñalada
De Héctor Mendoza



Dirección: Héctor Mendoza
Escenografía: Alejandro Luna

FORO SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ
Centro Cultural Universitario • Insurgentes Sur 3000

Sábados y domingos 13:00 hrs.

MIGUEL FLORES
en

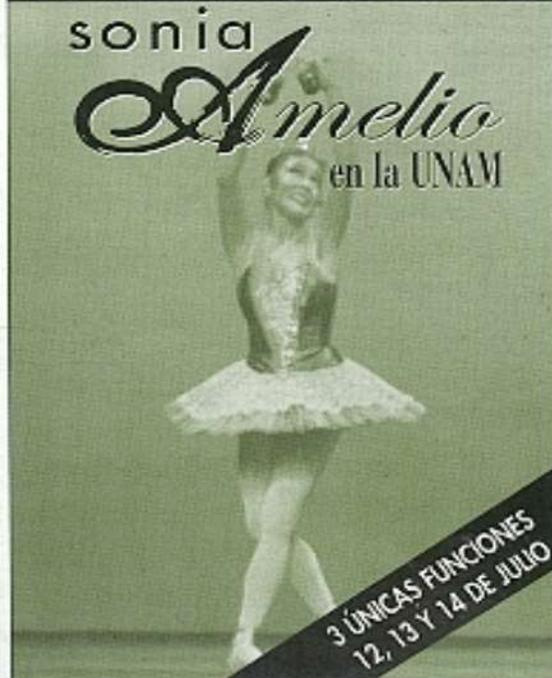
Cu-Cú

Autor y director:
Francisco Mena

SALA MIGUEL COVARRUBIAS
Centro Cultural Universitario • Insurgentes Sur 3000

Viernes 20:00,
sábado 19:00 y domingo 18:00 hrs.

sonia
Amelio
en la UNAM



3 ÚNICAS FUNCIONES
12, 13 Y 14 DE JULIO

SALA MIGUEL COVARRUBIAS
Centro Cultural Universitario • Insurgentes Sur 3000

Sábados de junio 13:00 hrs.
Sábado 6 y domingo 7 de julio 13:00 hrs.

Ratones
con **Pantalones**



ATHOSGARABATHOS

Dramaturgia y coreografía:
Ma. Laura Zaldívar



Para información sobre los eventos de la Dirección de Teatro y Danza
favor de comunicarse al teléfono: 5606-0679

teatro helénico

Goya o los Caprichos del Juego de la Oca

Martes 20:30

"Teatro, Danza y Música que dan movimiento y vida a grabados del pintor Francisco Goya"

Idea original, Dramaturgia y Puesta en Escena
Victoria Gutiérrez



foro la gruta



Lunes 20:30

La artista y el censor cinematográfico muestran su perspectiva sobre el arte y la sexualidad

Del Dramaturgo Inglés **Anthony Neilson**

Dirección **Jorge A. Vargas**

Con **Arturo Ríos**
Laura Almela
Alicia Laguna



el claustro

LA CONSPIRACIÓN VENDIDA

De: Jorge Ibarguengoitia

ESTRENO
EN SEPTIEMBRE

QUIEN QUIERE

VENDER AL PAIS



DIRECCIÓN: ALEJANDRO AINSLIE

domingos y sábados
20:00