

PASODEGATO

REVISTA MEXICANA DE TEATRO

DOSSIER



30 AÑOS DEL
CERVANTINO
LOGROS Y
PARADOJAS

EXPEDIENTE IMSS

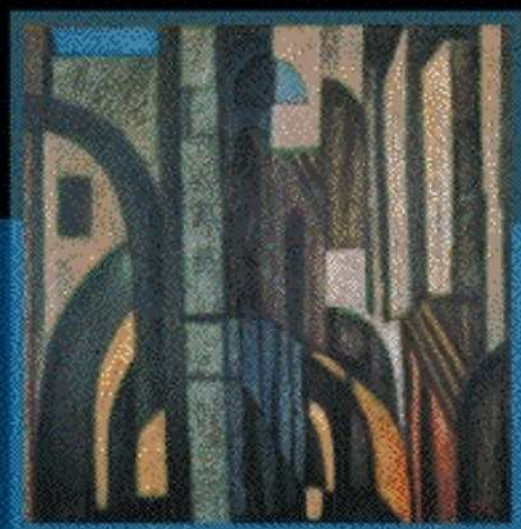
Y DESPUÉS DE
LA TRANSICIÓN,
NADA CAMBIO
PARA SUS TEATROS



AÑO 1 / NÚMERO 4 / SEPTIEMBRE - OCTUBRE DE 2002 / \$ 40.00

REPÚBLICA DEL TEATRO
LO POSIBLE DE
LO IMPOSIBLE

ESTRENO DE PAPEL
NUC
UN TEATRO ENTRE LA
VIGILIA Y EL SUEÑO



FESTIVAL INTERNACIONAL
CERVANTINO
XXX

Aniversario

9 al 27 · Octubre · Guanajuato · México · 2002

Con la presencia de más de 2,700 artistas y 30 países

Theater an der Ruhr

Alemania

les gens d'R

Canadá (Quebec)

Conjunto Típico Tamaulipeco

México

Xarxa Teatre

España

Ballet British Columbia

Canadá (B.C.)

Teatro Bunraku

Japón

Orquesta Barroca de Montreal

Canadá (Quebec)

Teatro Núcleo

Italia

Nouvel Ensemble Moderne

Canadá (Quebec)

■ Canadá, País Invitado de Honor

■ Tamaulipas, Estado Invitado de Honor

www.festivalcervantino.gob.mx

Boletos en taquilla. En Guanajuato: Teatro Juárez, Teatro Manuel Doblado (León), Auditorio del Estado, Ex Hacienda San Gabriel de Barrera y Casa de la Cultura (Celaya).
En el DF: Auditorio Nacional, Palacio de los Deportes, Tiendas Mix Up, El Palacio de Hierro y Discalanda

VII Encuentro de Teatro Tijuana 2002

Cobertura

Regional

Del 4 al 13 de octubre
Sala de Espectáculos,
Centro Cultural Tijuana

4 País invitado: Suiza

5 9 13 Jalisco

6 Sinaloa

7 Hidalgo

8 Distrito Federal

9 10 Baja California

10 Nuevo León

11 Veracruz

12 Sonora

TEATRO EL GALEÓN²

Compañía Nacional de Teatro
El automóvil gris
 Claudio Valdés Kuri,
 autor y director
 Lunes, martes y miércoles,
 20:30 hrs.



TEATRO INFANTIL
 Compañía Nacional de Teatro
El ogrito
 de Suzanne Labeau
 Martín Acosta, director
 Sábados y domingos, 12:00 hrs.

Después del terremoto

de Carlos Olmos
 Mauricio Jiménez, dirección
 Jueves a domingo¹

TEATRO ORIENTACIÓN²

TEATRO INFANTIL
Hijos de la primavera
 Gabriela Huesca,
 autora y directora
 Sábados, 12:00 hrs.



TEATRO INFANTIL
Lluvia de pájaros
 de Gabriela Huesca,
 Rubén Castillo y Antonio Salinas
 Domingos, 12:00 hrs.

Belice

David Olguín, dirección
ESTRENO: 19 de septiembre
 Jueves a domingo¹

SALA XAVIER VILLAURRUTIA²**El doliente designado**

de Wallace Shawn
 Juan José Gurrola, dirección
 Viernes a domingo¹

Juan y Beatriz

de Carole Frochette
 Maurko García Lozano,
 dirección
 Lunes y martes, 20:30 hrs.

FORO TEATRO CONTEMPORÁNEO

Los justos

de Albert Camus
 Ludvik Margüles, dirección
PRÓXIMO ESTRENO: 28 de octubre
 Lunes, martes y miércoles, 20:30 hrs.
 Jalapa 121, Col. Roma

TEATRO JULIO CASTILLO²

Macbeth
 de William Shakespeare
 Jesusa Rodríguez, directora
 Viernes a domingo¹



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



TEATRO INFANTIL
 Compañía Teatral La Troupe
Trupeteando
 de Mauro Mendoza
 Mauro Mendoza y
 Sylvia Guevara, directores
 Sábados y domingos, 13:00 hrs.

TEATRO EL GRANERO²

Compañía Nacional de Teatro
Fedra y otras griegas
 de Ximena Escalante
 José Caballero, director
 Viernes a domingo¹
 Lunes, 20:30 hrs.

MUSEO DE ARTE CARRILLO GIL



No ser Hamlet
 Ricardo Díaz e Ilana Diéguez
 Viernes y sábado, 20:00 hrs.
 Av. Revolución 1608,
 Col. San Ángel Inn

TEATRO COYOACÁN



Retrato de la joven monstruo
 de Vicente Quirarte
 Eduardo Ruiz Saviñón, director
 Viernes a domingo¹
 Eleuterio Méndez No. 11
 Héroes del 47,
 Col. Churubusco, Coyoacán



Belice

ESCRITA Y DIRIGIDA POR DAVID OLGUÍN

CON: LAURA ALMELA, JOAQUÍN COSSÍO, RODRIGO ESPINOSA, DANIEL GIMÉNEZ CACHO Y ROBERTO SOTO

ESCENOGRAFÍA E ILUMINACIÓN: GABRIEL PASCAL VESTUARIO: ADRIANA OLIVERA

DISEÑO SONORO: GONZALO MACÍAS COREOGRAFÍA: RAFAEL ROSALES

TEATRO ORIENTACIÓN

CENTRO CULTURAL DEL BOSQUE, CIUDAD DE MÉXICO

FUNCIONES: JUEVES Y VIERNES 20:30, SÁBADOS 19:00 Y DOMINGOS 18:00 HORAS

EL MILAGRO

EDICIONES EL MILAGRO

AUTORES Y COLABORADORES: * MARTÍN ACOSTA * ELISEO ALBERTO * EDWARD ALBEE * AURELIA ÁLVAREZ URBATEL * IMAMU AMIRI BARAKA * DANNY J. ANDERSON * CATHERINE ANNE * ANTONIO ARMONÍA * JORGE AYALA BLANCO * LEONOR AZCÁRATE * GABRIEL BÁTIZ * SABINA BERMAN * JOLANTA BIERZONSKA * CARLOS BONFIL * JERZY BONINSKI * MICHEL MARC BOUCHARD * CARMEN BOULLOSA * FABIENNE BRADU * PETER BROOK * JOSÉ BUIL * JOSÉ CABALLERO * FEDERICO CAMPBELL * JULIETA CAMPOS * PATRICIA CAREAGA HUSSONG * CARLOS CARRERA * JOSÉ JORGE CARREÓN * JEAN-CLAUDE CARRIÈRE * NELSON CARRO * ILYA CAZÉS S. * JORGE CELAYA * JAIME CHABAUD * COPI * ENZO CORMANN * EL BA CORTEZ * CARLOS CUARÓN * JUAN E. D'ORS * FRANK DAUSTER * FERNANDO DE ITA * JUAN CARLOS DE LLACA * ALFONSO DE MARIA Y CAMPOS * LUIS DE TAVIRA * ÉTIENNE DECROUX * GERARDO DENIZ * DEVAL * MARÍA DEL POZO * GUILLERMO DEL TORO * PAUL DURAN * CHRISTOPHER DURANG * NICOLÁS ECHEVARRÍA * T.S. ELIOT * SALVADOR ELIZONDO * JOSÉ RAMON ENRÍQUEZ * XIMENA ESCALANTE * LAURA ESQUIVEL * VIVIANA ESPINOZA * AGUSTÍN ESTRADA * JACQUELINE EYRING BEXLER * FELIKS FALK * GUILLERMO FERNÁNDEZ * ROBERTO FERNÁNDEZ * ROSAMARÍA FERNÁNDEZ * DARIO FO * GUY FOISSY * MARÍA IRENE FORNÉS * DAVID W. FOSTER * MARCELA FUENTES-BERAIN * HERNÁN GALINDO * C. LUCÍA GARAYTO * ALICIA GARCÍA BERGUA * JORGE GARCÍA GONZÁLEZ * EMILIO GARCÍA RIERA * LEONARDO GARCÍA TSAO * PAZ ALICIA GARCÍADIEGO * CONSUELO GARRIDO * MICK GEMWINNER * JANUSZ GLOWACKI * WITOLD GOMBROWICZ * MAURZYCY GOMULICKI * JESÚS GONZÁLEZ DÁVILA * FLAVIO GONZÁLEZ MEJÍD * SERGIO GONZÁLEZ RODRÍGUEZ * JAVIER GONZÁLEZ RUBIO * MILENA GRASS * JEAN-CLAUDE GRUMBERG * ELENA GUIOCHINS * LUCINDA GUTIERREZ * HUGO GUTIÉRREZ VEGA * ADEL HAKIM * OLGA HARMONY * MANUEL HERNÁNDEZ * HUGO HIRIART * JORGE IBARGÜENGOITIA * CARLOS JUAN ISLAS * MAURICIO JIMÉNEZ * TULLIO KEZICH * IRENEUSZ KOJLO * BERNARD-MARIE KOLTÈS * MARCO LARA * HERNÁN LARA ZAVALA * JORGE LAVELLI * VALENTINA LEDUC * ANDRZEJ LEGUS * VICENTE LEÑERO * FERNANDO JAVIER LEÓN RODRÍGUEZ * HUMBERTO LEYVA * KRYSZYNA LIBURA * OSCAR LIEBER * JOHN M. LIPSKI * EVA LÓPEZ SÁNCHEZ * ALEJANDRO LUBEZKI * IRIS JOSEFINA LUDMER * RAFAEL MACIAG * DAVID MAMET * GERARDO MANCEBO DEL CASTILLO TREJO * LUDWIK MARGULES * LUCIENNE MARMASSE * ENLAC MARTÍNEZ * JOSÉ LUIS MARTÍNEZ * SERGIO MARTÍNEZ * PILAR IXOUIC MATA * FRANCISCO MATA ROSAS * MARÍA LUISA MEDINA * JORGE MEDINA DELGADO * HÉCTOR MENDOZA * ALFREDO MICHEL * THOMAS MIDDLETON * OTTO MINERA * PHILIPPE MINYANA * FERNANDO MOGUEL * LUIS MARIO MONCADA * CARLOS MONSIVALS * GEMMA MORAL BARTOLOMÉ * ALFONSO MORALES * CARLOS MORTON * SLAWOMIR MROZEK * ÁLVARO MUTIS * ELÍAS NAHMÍAS * CARMINA NARRO * JACQUES NICHET * PETER NICHOLS * KIRSTEN P. NIGRO * BEATRIZ NOVARO * MARÍA NOVARO * DAVID OLGUÍN * GUADALUPE ORTEGA * RUBÉN ORTIZ * IGNACIO ORTIZ CRUZ * LISA DIAN OWEN * JERRY PANTZER * GASTON PARIS * SILVIA PELÁEZ * RICARDO PÉREZ QUITT * TOMÁS PÉREZ TURRENT * SERGIO PITOL * RODRIGO BANDA * GABRIEL RETES * GABRIELA RETES * DO REYES * XAVIER ROBLES * ROBERTO ROCHÍN * SA RODRÍGUEZ * M. ÁNGEL RODRÍGUEZ MARTÍNEZ * TADEUSZ RÓZEWICZ * JORGE RUFFINELLI * LUCINDA * DANIEL SADA * HUGO SALCEDO * FRANCISCO SÁNCHEZ * JESÚS SÁNCHEZ URIBE * NATHALIE SARRAUTE * R. DANIEL MANN * LEONARDO SCLASCIA * ANTONIO SERRANO * TER * JERZY S. SITO * JOANNA SLAZAK * FERNANDO * MIGUEL ÁNGEL TENORIO * JUAN TOVAR * TOMÁS URTUSASTEGUI * ANTONIO URRUTIA * VILLORO * MARTÍN VINAVER * MICHEL VINAVER * WEINSTOCK * GABRIEL WEISZ * DIANE WILKE * XINGJIAN * GABRIELA YNCLÁN * LUIS ZAPATA * 1992 - 2002

X

ANIVERSARIO

PLA * ROBERT POTTER * VÍCTOR HUGO RASCÓN * IGNACIO RETES * DHARMAE REYES * LUIS EDUARDO OMAR A. RODRÍGUEZ * CESAR JAIME RODRÍGUEZ * JESU-ANNUNZIATA ROSSI * DANA ROTBERG * WILLIAM ROWLEY * RUIZ POSADA * JUAN CARLOS RULFO * EUSEBIO RUVALCABA * PILAR SÁNCHEZ NAVARRO * MILCHA SÁNCHEZ-SCOTT * SCHEUER * GUILLERMO SCHMIDHUBER * BORIS SCHOE-SAM SHEPARD * GUILLERMO SHERIDAN * GUITA SHYF-SOLANA OLIVARES * CORINNE SOUM * MARÍA STEN * NATALIA TRAVEN * JUAN FRANCISCO URRUSTI * GERARDO VELÁSQUEZ * ANNE-VICTOIRE * JUAN * RICARDO VINOS * ÉTIENNE WEILL * VÍCTOR * AUGUST WILSON * LANFORD WILSON * GAO JOSÉ ZEPEDA * www.edicioneselmilagro.com.mx

colección
PERIODISMO
CULTURAL

LA CARTELERA

CONACULTA

www.conaculta.gob.mx



LA CULTURA DE LOS DIAS

Entre repeticiones, experimentos, creaciones, crisis y consolidaciones vivimos que trabajamos con el cuerpo, el pensamiento cuya actividad se centra en el arte, y la cultura es personal, aunque el espectador individual de un país y las circunstancias en el que se desarrollan. La colección Periodismo Cultural de los tiempos de una década y, a la vez, comienza en cada uno de los libros de la colección de la revista.

IRIS Y VENIRES DEL TEATRO EN MÉXICO

Clara Harrover

Uno de los mejores ejemplos de México ofrece una selección de los trabajos y logros durante una época de transformación del teatro. Dramaturgos, directores, actores, todos pasan por el ojo y la reflexión personal de la autora. Entre ellos, como siempre, en un país de cambios constantes, los nombres: Sergio Magaña, Clara Llera, Víctor Hugo Ríos, María Elena, entre los directores y actores.

180 páginas
14 pp.



TEATRO ADENTRO AL DESCUBIERTO

Armando Portillo Torres

Un recorrido personal y crítico de los momentos nacionales y regionales de teatro, y la propia reflexión de la autora, en un libro que incluye los trabajos de los autores y los trabajos del espectador. Al final del recorrido de los tiempos, el autor también dialoga con los ojos del lector los cambios y las perspectivas sobre el desarrollo del teatro.

202 pp.



TELÓN DE FONDO

Formación de los

A una selección de momentos, los particularmente por encima de otros. En un libro que incluye los trabajos de los autores y los trabajos del espectador. Al final del recorrido de los tiempos, el autor también dialoga con los ojos del lector los cambios y las perspectivas sobre el desarrollo del teatro.

180 páginas
14 pp.

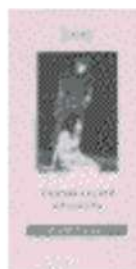
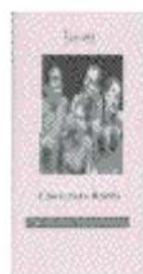
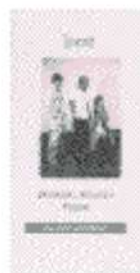


PARA LA LECTURA DE LOS DIAS

ANÓNIMO DRAMA EDICIONES

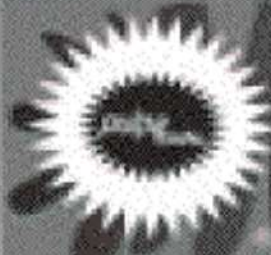
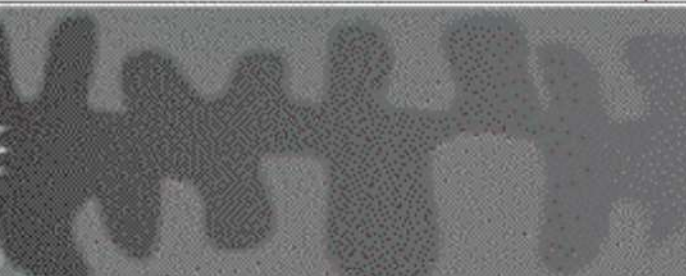

COLECCIÓN ESCENARIA MATERIAL ESCÉNICO

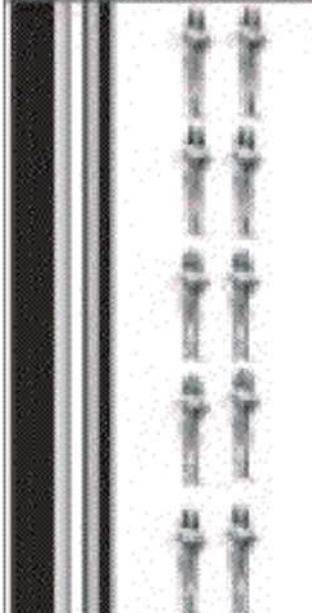



ANÓNIMO
DRAMA
EDICIONES



PRÓXIMAS PUBLICACIONES

México, D.F.

Recuerdos cuando te das de parolones, y en la carretera había muchos árboles,
 Hay, como, una historia de los de la vida, que se va pasando por los
 en una historia. Recuerdos que vienen como iguales, de los días en los que
 en los días de, al igual que los árboles cuando una vez los árboles se van.

0-72700740



En nuestra portada: Catherine Archambault en Mémoire vive de Les Deux Mondes de Quebec, Canadá. Parte de la programación del Festival Internacional Cervantino de este año. Fotografía de Yves Dubé.

7	EDITORIAL
8	ABREBOCA EL ELEFANTE BLANCO POR IGNACIO IBARRA MAZARI
10	EXPEDIENTE IMSS TEATRO AL ABANDONO ABANDONO POR RUBÉN ORTIZ
12	PATRIMONIO POR DESCUBRIR POR JOSÉ SANTOS VALDÉS
14	PRIMERAS LLAMADAS ESCENA DE OTOÑO POR PILAR CERECEDO

DOSSIER



**30 AÑOS DEL
CERVANTINO**
**LOGROS Y
PARADOJAS**

18	ENRIQUE RUELAS: PASIÓN POR EL TEATRO POR JUAN MANUEL GARCÍA
20	FIG: ENCUENTRO DE EXCELENCIA POR JAIME CHABAUD
21	ALCÓHOL Y CERVANTES POR CECILIA KHÜNE
22	TIERRAS MOVEDIZAS POR FERNANDO DE ITA
27	DANZA DE SIGNO CER- VANTINO POR GUSTAVO EMILIO ROSALES
30	TEATRO DE NARIZ ROJA POR FERNANDO DE ITA
32	MEMORIAS DE UN GUA- NAJUATENSE POR MARTÍN ACOSTA
33	LA FIESTA PERDIDA POR ALFREDO VARGAS ORTEGA
34	ENFOQUES POR ROBERTO PEREA
35	GUANAJUATO SÓLO VIVE DEL PASADO POR ANDRÉS ARELLANO



ESTRENO DE PAPEL
NUC
POR ELENA GUIOCHÍNS
PRESENTACIÓN DE
SABINA BERMAN

37	ENSAYO OLVIDOS Y RECUERDOS POR EDGAR CEBALLOS
39	CRÍTICAS DILEMA ÉTICO POR NOÉ MORALES
40	FEDRA O LA IMAGINA- CIÓN POR MICHELLE SOLANO POR BRUNO BERT



43	MARQUESINA POR LUIS ALCOCCER
46	REPÚBLICA DEL TEATRO ESPACIO 1900, EN EL MAPA TEATRAL POR MARKO CASTILLO
47	OTRO ESCENARIO CON - DENADO A DESAPARECER POR SERGIO GALINDO
48	EN GUADALAJARA EL RETO ES REACTIVAR LOS TEATROS POR VÍCTOR M. CASTILLO
49	LA VIDA TEATRAL EN LA PRIMAVERA MITAD D EL 2002 POR FERNANDO BENTACOURT

50	INBA EN LA CONFORMACIÓN DE LA REGIÓN TEATRAL POR RODOLFO ARRIAGA
51	ESCENA ALTERNA RECICLAJE /// XPERIMENTAL POR ZONARTV
52	NIÑOS UN TEATRO INFANTIL HECHO CON INTELIGENCIA POR DENISSE ZÚÑIGA
53	EL SECRETO D E SAINT- EXUPÉRY POR ELENA ALCOCCER
53	ESA LOCURA LLAMADA TEATRO POR RODRIGO HERNÁNDEZ
54	LIBROS SAZÓN DE MUJER / TABLE DANCE POR VALERIA ALMADA LA ZONA DEL SILENCIO POR LUIS DE TAVIRA NO TE PREOCUPES, OJOS AZULES POR LUIS AYHLLÓN
55	CIBERTEATRO TEATRO EN LA RED POR IVÁN OLIVARES
56	CONTRA EL OLVIDO ANIVERSARIOS POR LUIS MARIO MONCADA
57	FUNDACIONES POR LUIS ARMANDO LAMADRID
57	MIGUEL HIDALGO, TEA- TRO POR JAIME CHABAUD
58	REFLECTORES MISCELÁNEA
59	MÁSCARA VS. CABELLERA
60	LA RISA DEL GATO

LOS TRES PIES DEL GATO

Pedimos una disculpa por las chinchas ortográficas del número anterior, así como las omisiones en secciones como: Marquesina, Crítica y Máscara vs. Cabellera. En la sección Marquesina de este número se añaden el nombre de los periódicos del material hemerográfico consultado.

PASODEGATO

DIRECTOR¹
jaime chabaud

EDITOR²
carlos nóhpal

REDACCIÓN
iván olivares
maricruz jiménez

CONSEJO EDITORIAL
luz emilia aguilar¹
philippe amand¹
antonio crestani²
flavio gonzález mello²
elena guiochins
leticia huijara
mauricio jiménez
luis armando lamadrid
alegría martínez
rodolfo obregón²
rubén ortiz
enrique singer

ASISTENCIA EDITORIAL
denisse zúñiga

ASISTENCIA GENERAL
cinthia patiño

SUSCRIPCIONES Y DISTRIBUCIÓN
adrián perez
juan carlos torres

ADMINISTRACIÓN
carola colín

CORRECCIÓN DE ESTILO
claudia vela

DISEÑO GRÁFICO
pablo moya rossi

ASISTENTE DE DISEÑO
sofía blacio

FOTOGRAFÍA
fernando moguel

IMPRESIÓN
grupo fogra

Pasodegato 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 de Difusión Cultural de la UNAM, Conaculta, INBA, CENART, Centro Cultural Helénico, CTRU, CECUT Tijuana. Un agradecimiento especial al Festival Internacional Cervantino por las facilidades otorgadas.

¹ Sistema Nacional de Creadores de Arte (FONCA)
² Jóvenes Creadores (FONCA)

GIROS Y PARADOJAS

Cumple 30 años el Festival Internacional Cervantino, en el colonial Guanajuato, donde seguramente decenas de artistas de los cinco continentes han caído en la tentación de arrinconar a alguien en el Callejón del Beso. Nombres como Bob Wilson, Peter Stein, Tadeus Kantor, Enrique Buenaventura, Peter Brook, Pina Bausch y muchísimos más, han regalado experiencias estéticas y referencias a los creadores mexicanos para sentirse ciudadanos del mundo. La danza y el teatro cervantinos han marcado generaciones. Pasodegato festeja la ocasión en el dossier de este número y desea que los años, estos 30, se dupliquen.

Y como México sigue siendo “el peor de los países imposibles” —como decía Nikito Nipongo—, las paradojas y giros de timón con que el foxismo nos sorprende en términos de política cultural causan enorme preocupación.

Alguna vez escuché un chiste que decía que la única diferencia que existe entre un funcionario público y un terrorista es que, con éste último, sí se puede negociar.

Suena fuerte, pero las gentes de la cultura incluso comenzamos a extrañar al régimen priísta. Éramos escuchados. Nuestra voz contaba y teníamos voto. Pese a todo, el PRI le daba un lugar a la cultura aunque le fuese molesta.

Las cosas sí han cambiado en este país “del cambio”: pero mal, para peor. Un hombre de estatura universal como Carlos Fuentes es censurado por su Aura. Se recortan brutalmente los presupuestos para la educación y la cultura. Se grava el derecho de autor. Se pone en cuestión la existencia de los Teatros del IMSS. Se impone el IVA al libro... Se atropella una y otra vez... Las lecturas de cabecera del Presidente de la República, volúmenes de superación personal, no lo hacen más noble ni más receptivo. Protestamos porque se ausenta el diálogo con los hombres del partido gobernante, hagamos lo que hagamos. Hay una sordera deliberada. La educación, la cultura y la seguridad social de los mexicanos no están contemplados en sus planes de desarrollo.

Pasodegato recoge en este número el “Expediente IMSS”. Éste es un resumen de las mesas de análisis que se realizaron en el Teatro Wilberto Cantón los días 24, 25 y 26 de junio pasado sobre el peligro que corren la red estatal de teatros más grande de Hispanoamérica, el Fideicomiso Teatro de la Nación creado por decreto de López Portillo para el fomento teatral (y que ahora se destina ilegalmente a otros fines), y el proyecto de Comodatos que se desvirtúa, queriendo hacer de los teatros un negocio redituable por encima de la construcción de un desarrollo artístico.

El reiterado ignorarnos del gabinete foxista nos hace pensar que, efectivamente, existe una diferencia sustancial entre el funcionario y el terrorista. Necesitamos del terrorista para poder negociar.

JAIME CHABAUD



TEATRO PRINCIPAL DE PUEBLA

EL ELEFANTE BLANCO

Ignacio Ibarra Mazari

Todos los vecinos de la ciudad de Puebla han visto, domingo a domingo, la transformación sufrida por el Parque Zoológico del Paseo Bravo, transformación que ha consistido, fundamentalmente, en el untamiento de un nuevo color sobre los postes y alambradas y la súbita aparición de los leones en la jaula de los monos y los coyotes en la jaula del pavo real, por ejemplo.

Los habitantes de la ciudad, —que tiene el orgullo de contar con dos parques públicos, ¡dos parques!—, se apelonan delante de las alambradas del Zoológico para ver de cerca una fauna tan exótica como pueden serlo las ardillas, los coyotes, los gansos, los conejos, los venados y las palomas.

Pero la ciudad de Puebla, por extraño que parezca, también tiene cerca de su segundo parque público un elefante blanco que solamente es visible para aquellos que, muy a su pesar, llevan ese estigma tan incomprensible para tantos: la imaginación.

El pobre elefante blanco lleno de arrugas, llagas y un cáncer de nacimiento, se muere olvidado por los habitantes de la ciudad, encerrado en una invisible pero oledera jaula de aromas inefables.

El elefante sólo es mostrado a los turistas, quienes lo ven y admiran con la estereotipada visión y admiración con que ven y admiran todo. Algunos, al verlo, se han quedado mudos de asombro y se han tapado las ventanillas de la nariz con el pañuelo para aminorar la fetidez que el pobre elefante despidió. Otros, cínicamente han confesado que son más interesantes las ardillas del otro parque público.

Pero el elefante blanco está ahí, en su sitio, secándose y consumiéndose en su propio jugo, (¿cuál jugo?). Quizá los encargados de vigilarlo y mostrarlo quieren precisamente que se muera de

una vez para poder decir a los turistas:

—Esto es único, no hay en su país, el esqueleto de un elefante blanco.

Según las estadísticas —que casi son exactas—, los habitantes de la ciudad somos nada menos que doscientos cincuenta mil. El mismo número de pesos que la Lotería Nacional rifa los lunes.

Para tal cantidad de gente no ha tenido tras-

—Nada.

Y efectivamente. Dentro no hay nada.

El Teatro Principal es nuestro elefante blanco, encerrado en una jaula de olores innumbrables, vigilado ahora ya no por una, sino por una comisión de personas decentes y honorables que no saben qué hacer con él. ¡Un elefante blanco en sus manos!

(¿Qué haría el león del zoológico si el Ayuntamiento le regalara una locomotora?)

Y, mientras tanto, los doscientos cincuenta mil habitantes viven felices, sin teatro, sin música, sin ballet, sin librería, sin parques, sin árboles y hasta sin agua, conservando celosamente una fantástica tradición cultural que provocó, en otro tiempo, que algún humorista incomprometido hiciera el mal chiste de llamar a la ciudad en que vivimos “la culta ciudad de Puebla”.

Como nosotros somos tan perspicaces como indolentes, hemos venido repitiendo el chiste del humorista en discursos y letras de molde. Por mero cansancio. Por mentir y divertirnos. Pero la mentira, repetida con tanta frecuencia suele convertirse en verdad. Y ahora, resulta que el chiste, para la mayoría de sus repetidores, ya ha dejado de serlo.

Es el caso que, a pesar del exchiste, no tenemos en Puebla ni librería, ni orquesta sinfónica, ni teatro, ni...

Nos hemos conformado, durante lustros, con una biblioteca sin par. Verdaderamente sin par. Una sola. Aunque nuestra ciudad ha crecido, no tenemos todavía necesidad de más de dos parques públicos. Como los habitantes de la ciudad solamente salen a la calle el Jueves Santo y el Día de San Silvestre, ninguna de nuestras autoridades ha considerado necesario u oportuno adquirir nuevos terrenos en los suburbios para hacer jardines.



Vigilado ahora ya no por una, sino por una comisión de personas decentes y honorables que no saben qué hacer con él. El recinto teatral más importante de Puebla Agoniza

condencia el caso del elefante blanco. Miles de personas han vivido ignorando su existencia y algunos miles más ignorarán su ausencia cuando sea oportuno.

De vez en vez, algún chiquillo curioso pregunta:

—¿Y eso qué es?

—El Teatro Principal.

—¿Y qué hay dentro?



Dibujo a tinta de Carlos Teodoro Torres, diciembre de 1985

Para librerías, no precisamos ninguna. Somos tan conformes que nos conformamos con las papelerías que ocasionalmente venden uno que otro libro.

Y para música, pues... con la Banda Municipal nos basta y sobra. Al fin y al cabo la paga el Ayuntamiento.

¿Para Teatro?... tenemos el Teatro Principal que fue uno de los primeros de América. (¡De los primeros que se construyeron en América!) No sirve. Pero no importa. Ahí está, para que lo vea quien quiera verlo. Lo tenemos. Y lo tenemos en manos de quienes debe estar: en manos de sus conservadores.

Él es el principal y mejor testigo de nuestra cultura. De nuestra famosa cultura.

No fue necesario que sus conservadores supieran algo de teatro para hacerse cargo de su vigilancia. Al contrario. Para vigilarlo y conservarlo se pensó justamente en personas capaces como administradoras de edificios con una regular rutina en cuanto a arrendamiento de apartamentos y esas cosas.

Y, naturalmente, al igual que cualquier casateniente, todavía no han notado que el teatro no tiene agua corriente, ni servicios higiénicos, ni butacas completas. No han notado tampoco —y han tenido más de mil días y noches para poder hacerlo,— que carece de camerinos, de instalación eléctrica adecuada, de cortinajes, de decorados elementales...

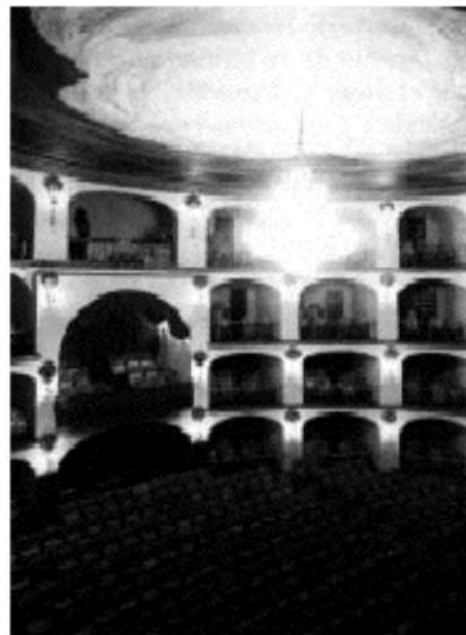
Claro está que, durante los primeros días que la comisión o patronato —para el caso cualquier hombre es lo de menos—, lo recibió para vigilarlo, pensó en demolerlo de una vez, en repintarlo, en agrandararlo, en achicarlo, en agregarle otro piso hacia arriba, en agregarle otro más hacia abajo, en hacerle un portal, en poner una fuente de sodas. Pensó en muchas cosas. Convocó a

un concurso de arquitectos. Pero nadie conoce el resultado del concurso. Es posible que no haya participado ningún arquitecto. O al revés, es posible que hayan participado tantos, que todavía hoy, no ha sido posible examinar tantos y tan complicados trabajos como los que habrán entrado a concurso.

Los comisionados de la vigilancia del Teatro Principal han cuidado celosamente a su elefante blanco. Tan celosamente que apenas dejan acercarse a los grupos de aficionados que en la ciudad se dedicaban al teatro.

Ahora, los grupos aficionados piensan, no sin razón, que resulta más fácil y económico conseguir un teatro como el del Palacio de Bellas Artes de México, que nuestro teatro de aquí. (Porque eso sí, como cosa rara que es, el Teatro Principal no se les facilita a nuestros aficionados locales y, cuando se les llega a facilitar se les cobra. Y se les cobra bien).

Esperemos pacientemente —y a esperar no hay quién nos gane a los poblanos—, el día inverosímil en que la ciudad decida por fin con qué se queda; si con un teatro o con los huesos admirables de un elefante blanco.



IGNACIO IBARRA MAZARI. Portavoz del teatro profesional en Puebla con estrenos mundiales de autores como Rodolfo Usigli. Su trabajo fue elogiado en Festivales Cervantinos y concursos teatrales en otros estados.

HISTORIA QUE EXIGE CONTINUIDAD

TEATRO AL ABANDONO

Rubén Ortiz

Bajo la convocatoria de la Academia Mexicana de Arte Teatral, la Sociedad General de Escritores de México, el Centro Universitario de Teatro de la UNAM, la Escuela Nacional de Arte Teatral del INBA y la revista **PasodeGato**, se llevaron a cabo tres mesas de reflexión en torno a la situación actual de los teatros del Instituto Mexicano del Seguro Social. La sede fue el Teatro Wilberto Cantón, las tardes del 24, 25 y 26 del pasado junio.

Los antecedentes acerca de la existencia y actualidad de estos teatros pueden ser consultados en el número 1 de esta revista, especialmente en el artículo escrito por Luz Emilia Aguilar Zínser (p. 19-22), así como en el número 3 de los *Cuadernos de viaje*, editados por el Centro Cultural Helénico y el Fideicomiso México-USA, dedicado a “Modelos de organización”, entre otras publicaciones. El antecedente indispensable consiste en los términos de la última convocatoria que, entre otras cosas, impide el subarrendamiento de los teatros, incrementa el porcentaje de participación al Seguro Social por ingresos en taquilla del 4% neto al 20% más IVA, así como la indefinición de la agenda de los teatros de manera que el organismo gubernamental pudiera decidir colocar sus eventos casi sin consultar al arrendatario.

La primera mesa de reflexión, tuvo como exponentes a los comodatarios de teatros en Toluca (*Directores y Actores Asociados S.C.* representados por E. Gamaliel), Distrito Federal (*La Troupe*, representados por Mauro Mendoza; *Perro Teatro* por Gilberto Guerrero; y *Musicante* por Guillermo Diego), Culiacán (*TATUAS*, por Rodolfo Arriaga), Morelia (Alfredo Durán), Ciudad Juárez (*Alborde Teatro* por Antonio Zúñiga), Mexicali (*Mexicali a Secas* por Ángel Norzagaray), San Luis Potosí (*El Rinoceronte Enamorado* por Jesús Coronado) y Querétaro (*Centro de Formación y Producción Teatral* por Román García). Sólo faltaron Gustavo García de Saltillo y Noé Germán de Zacatecas, quienes ya se han retirado del proyecto y entregado los teatros al Seguro Social.

Ante el escaso auditorio, los participantes relataron sus años al frente de cada teatro. De-

finieron sus objetivos iniciales, sus peripecias posteriores. Con cifras en la mano puntualizaron las bondades del programa y los obstáculos materiales, administrativos y políticos que han enfrentado. Haciendo un injusto resumen, pues cada teatro tiene su propio carácter y dinámica, se puede decir que la primera sorpresa para los artistas comodatarios fue, justamente, enfrentar los “tejemanejes” administrativos, tanto en cuestiones de personal, fiscales y económicos, como en mobiliario. No todos los teatros fueron entregados en condiciones siquiera decentes en infraestructura y documentación (algunos no tenían ni licencia de operación), no todo el personal necesario podía asignarse a la nómina del Seguro, el dinero para administración era poco menos que insuficiente y los artistas tuvieron que aprender sobre la marcha. Para solventar los gastos no cubiertos por la convocatoria, los teatros fueron subarrendados para eventos sociales —actividad principal de estos recintos por muchísimos años—, pero también a la sociedad civil e instituciones educativas, con el fin siempre de convertir a los asistentes en público cultural.

Así, el teatro no ha sido la única actividad de los recintos. En ellos, los grupos han organizado festivales multiculturales y talleres diversos, así como presentaciones de danza y música, con artistas nacionales y extranjeros. Cabe destacar que para el teatro de provincia, muchos de éstos funcionaron como circuito de intercambio de compañías y obras, con lo que estéticamente se logró una comunicación invaluable. Las cifras demostraron una actividad cultural mayor que la exigida en la convocatoria y, en algunos casos, aún mayor que la organizada por los institutos de cultura locales, con lo que la relación de estos recintos con la comunidad volvió a obtener la identidad que dio razón a su edificación. En este sentido, la relación con el programa de Teatro Escolar del INBA ha resultado de gran importancia. Pero, aún así, las nuevas condiciones que establece el reciente contrato hacen dudar a varios grupos acerca de su permanencia en el programa.

En esta mesa, la bomba estalló cuando Julieta Egurrola, la moderadora, leyó la entrevista que

Carlos Paul hiciera al licenciado Schelenske, Director de Prestaciones Económicas y Sociales del IMSS, en el periódico *La jornada* (24 de junio) donde, en resumidas cuentas, el funcionario defiende las modificaciones de la convocatoria, argumentando que: los teatros no son para usufructo privado de los comodatarios; el Seguro no recibe ingresos por las presentaciones del programa de Teatro Escolar; los teatros no pueden desincorporarse pues pertenecen a los derechohabientes; y que, finalmente “no todo es teatro”. Los indignados comodatarios, a su vez, dieron otra entrevista en respuesta publicada por dicho diario el miércoles 25, y redactaron un documento que se leyó en la mesa de ese mismo día.

La segunda mesa tuvo por título “Importancia histórica de los teatros del IMSS”. José Solé y Miguel Sabido, relataron sendas historias en las cuales ubicaron la trascendencia que los teatros tuvieron en la historia de este arte en nuestro país. Se rememoró lo importante que fue la labor de modernización arquitectónica teatral de los hermanos Alejandro y Julio Prieto para diseñar teatros con innovaciones, especiales para un drama de texto y majestuoso. La relación entre una estética teatral y su arquitectura. Se recordó la “época dorada” con montajes como *Las Troyanas* de Eurípides dirigida por el mismo Solé, *Un tigre a las puertas* de Giradoux y *Edipo rey* de Sófocles, dirigida por Ignacio Retes, coordinador artístico del proyecto original. Asimismo, se recordó el esfuerzo de Teatro Campesino, empeñado en plantar la costumbre teatral en comunidades rurales.

Alejandro Luna envió un escrito en que reconoció la enseñanza recibida en estos teatros y que, tiempo atrás, la única justificación que él pudo dar en el extranjero para un proyecto insólito como éste, radicaba en la vocación humanista de ciertos funcionarios como José Vasconcelos o Alfonso Reyes. Olga Harmony regaló una rebanada de su imprescindible y larga labor como testigo de décadas de teatro, citando puestas en escena memorables y recordando, además, que en 1983 se creó a instancias de Margarita López Portillo y Carlos Solórzano, el Fideicomiso de Administración de Teatros de la

Nación, impulsor de nueva vida para los teatros, vigente hasta ahora, cuyos recursos —destinados a la producción de puestas en escena— no tienen una ubicación clara. Giovanna Recchia, investigadora del CTRU, destacó la danza de los números con que el Seguro Social ha dado cuenta de la cantidad de recintos que posee. No se tiene un recuento fidedigno de la red de teatros, de manera que, con los años, las cifras han variado con cada administración. Hasta que una investigación seria e independiente, bajo el cobijo del CTRU y el Conaculta, registrada por José Santos Valdés logró registrar 38 teatros cerrados, 49 al aire libre y 17 foros de distinto carácter.

Una exposición luminosa para contextualizar el asunto general, corrió a cargo de Ricardo García Sanz, quien fue subdirector del IMSS de 1965 a 1970, y reimpulsor del proyecto teatral de Benito Coquet. El exfuncionario hizo un recuento de la evolución de la seguridad social a través de los sexenios, demostrando cómo con el cambio social y económico del país —en que los salarios representan 1/4 del valor que tenían hace 30 años—, las aportaciones al IMSS han decaído. Relató ineptitudes y vicios de algunas administraciones del Seguro, que lo llevan ahora a enfocarse únicamente en las primarias tareas de prevención y atención de la salud física. De esta manera García Sanz subrayó una propuesta que ya estaba en las mentes de los participantes: que los teatros se desincorporen y pasen al cobijo de otra institución, especializada en tales asuntos.

Con todo, la última mesa estaba lista para hablar de los posibles futuros de la red de teatros. Fernando de Ita abrió con fuego: su ponencia “Los talibanes del teatro”, destacó que nada cambió con la transición gubernamental con respecto a las acciones hacia la cultura; a lo mucho, el PRI tuvo mejores operadores. Propuso que habría que hacer lo que corresponde a la comunidad teatral, es decir, un teatro de resistencia, directo, panfletario. Destacó que los artistas y los funcionarios hablan dos idiomas distintos y que los comodatarios no son empleados del Instituto. Y declaró algo que estaba volviéndose urgente de resaltar por todos los presentes: que lo que está en juego no son sólo los teatros sino todo el sistema de bienestar social del Estado mexicano. En su turno, Jesús Coronado leyó en representación de la Unión Nacional de Comodatarios el documento donde se refutan las imprecisiones volcadas por el funcionario del IMSS en la entrevista mencionada. En este texto se aclaró el por qué del arrendamiento y la falta de un consejo consultivo artístico —pues el original dejó de funcionar hace dos años— lo que provoca el empleo de criterios estadísticos, por encima de los de orden estético o de impacto en la población. El documento recalca que el teatro no es lo único, sino que hay una progra-

mación múltiple, eventos de apoyo a la Sociedad Civil y, entre otros asuntos, que el programa de Teatro Escolar tiene un convenio de 100% de taquilla para el Fideicomiso, del que se exige se informe sobre su funcionamiento. Asimismo se expone que los teatros son propiedad de la Nación, no de los derechohabientes y se aclara que la administración de cada teatro requiere al menos un millón y medio de pesos por año.

Gilberto Guerrero, subrayó la importancia de la relación de estos teatros con su comunidad y cómo, en el caso de la Ciudad de México, los comodatos que sobreviven son los de la periferia —Santa Fe, Legaria e Isabela Corona— que llevan cultura a comunidades olvidadas en otros proyectos, con lo que se da respuesta a necesidades culturales en que el Estado se encuentra rebasado. El problema de los teatros, subrayó, no es un problema de los 13 grupos comodatarios, el programa subsiste y debe continuar. También destacó que éste no es el único programa cultural que pretende ser desarticulado bajo el gobierno actual. Fuera de programa, Luis Ángel Isaías recuperó varias de las ideas vertidas en las distintas mesas. Revisar los aspectos contradictorios de la Convocatoria; conocer de manera detallada el monto del Fideicomiso; reafirmar lo artístico, definiendo ciertos criterios; la autonomía artística no es posible bajo los apartados 10 y 28 del contrato, que se refieren al subarrendamiento y al porcentaje aumentado para el Seguro; y la falta de una Comisión Consultiva, rotativa, representativa, con dictámenes confidenciales.

El escenógrafo Gabriel Pascal recordó que las reglamentaciones de cada proyecto basado en estos teatros, a lo largo de su existencia, han nacido mal pues en su espíritu no aparece la reflexión acerca del desarrollo social y cultural. Y señaló que los teatros estaban, permeados por la corrupción, antes de la Convocatoria. Así, la Convocatoria también había extraviado la pregunta “¿para qué el teatro?”, basándose, casi exclusivamente, en la parte financiera. Preguntó sobre el tiempo de la creación si los artistas se volvían administradores, de manera que la pregunta estética hay que hacerla llegar a los funcionarios, para no jugar únicamente en su campo de cifras. Meter al arte en la agenda del país.

Por su parte, Ángel Norzagaray, que se encuentra demandando al Seguro por incumplimiento, propuso que los teatros pasen al Conaculta, de preferencia bajo sugerencia de la Academia, que tiene la personalidad jurídica para estos menesteres. Propuso también la revisión de los términos actuales de contratación, con el empuje de los altos funcionarios de la política teatral. Y que se den a conocer las cuentas del Fideicomiso. Propuso que fueran definidas estrategias para dar seguimiento al asunto e involucrar a la comunidad teatral.

Germán Castillo, presidente de la AMAT, resumió la historia de estos teatros en cuatro periodos: el de Benito Coquet; el de Teatro Popular de México; el de Teatro de la Nación; y éste último de Teatros para la Comunidad Teatral. La otra mitad de su tiempo de vida, dijo, los teatros han estado cerrados o abiertos a las ofertas de productores privados. Resaltó que la crisis financiera del IMSS es indudable. Propuso también la desincorporación de los teatros, en especial a la SEP, para que este organismo a su vez los reasigne al Conaculta, el INBA o la UNAM. Preciso que habría que asignarles un presupuesto razonable, y sugirió que se reflexione acerca de cuáles teatros pueden estar al servicio del teatro profesional y cuáles del teatro asistencial, de acuerdo con criterios mobiliarios y estéticos. Asimismo que se revise el proyecto de los comodatos. El director teatral adelantó que la Academia a su cargo haría la petición de desincorporación, intentando recabar firmas, no sólo de la comunidad artística, sino de la sociedad en general.

De esta manera, las mesas dejaron claro que hay un patrimonio insecuestrable, con historia y posibilidades. Que el gobierno actual no llegó a su cargo por sí mismo, sino con la confluencia de la sociedad civil y de un capital cultural que salta a la vista. Se subrayó la necesidad de dar apoyo a los comodatarios, epicentro de esta reflexión, pero que el asunto trasciende los límites de lo artístico: se trata de la relación entre el Estado y la seguridad social integral, entre el Estado y la cultura. Y que ambas relaciones no pueden depender de decisiones burocráticas que dejen fuera una historia acumulada en aras de una ramplona pragmatidad, así como que el nivel de relación tampoco puede establecerse con declaraciones reductoras y vacías (“terroncitos de azúcar” vs. “los nuevos inquisidores”), sino con un diálogo que, puede incluir aspectos cuantitativos y realidades artísticas.

Es de lamentar que no hubiera una reflexión en el terreno de lo estético por parte de los comodatarios o los demás convidados, fuera de la exposición de Solé y Sabido. Se hace teatro, pero... ¿cuál? La escasa participación de la comunidad teatral da cuenta de la dispersión política y estética por la que transcurre nuestro teatro.

Por cierto, las mesas cerraron con cierta dignidad: Martha Verduzco, Pilar Boliver, Leticia Huijara y Antonio Zúñiga, representaron una pieza corta de este último: panfletaria, original y urgente. El teatro vivo sigue siendo el mejor argumento contra la prisa mortal.

RUBÉN ORTIZ. Director de escena, ha dirigido, entre otras, *La lucha con el Ángel*, de Jorge Ibarbügengoitia, *Ellas Solas*, de Lanford Wilson, *Ordina*, de Claudia Mader y actualmente, *Conato de Amor* de Gerardo Mancebo. Ha escrito comentarios sobre teatro en las revistas *Viceversa* y *Cambio*.

INVENTARIO DE FOROS Y AUDITORIOS

PATRIMONIO POR DESCUBRIR

José Santos Valdés Martínez

Respecto de los teatros del IMSS, asunto que en los últimos meses ha dado mucho de que hablar, parece que todos los que opinan por cualquier medio que sea, coinciden en algunos puntos: en todo lo relacionado con don Benito Coquet, sobre su iniciativa, en el apoyo prestado por López Mateos, sobre la infraestructura teatral construida a partir de los años sesenta por todo el país, quizás en lo del papel que jugó en ello el arquitecto Prieto, etc. Es decir, lugares comunes de tanto que se vienen repitiendo. Pero algo que llama la atención y en lo que parece que nadie está de acuerdo es en el número real de teatros con que cuenta actualmente el IMSS.

Reclamo mi derecho a dar mi opinión también y deseo hacer una especie de balance de los teatros, desde los primeros construidos hasta los más recientes. No espero dar una cifra definitiva, pero por lo menos creo que arrojaré alguna luz sobre la real dimensión de la infraestructura teatral del Instituto, y con ello quizás colocar en rango de preliminares los resultados del reciente acuerdo al que acaban de llegar el Conaculta y el IMSS y que se traduce en que se van a otorgar en comodato solamente 13 de todos los teatros de ese Instituto (Rodrigo Johnson *dixit*).¹ Aparentemente 20 teatros seguirían a cargo del IMSS, siendo así que esta institución maneja o ha manejado casi el triple de esa cantidad en todo el país. Aseveración ésta que espero demostrar a continuación.

Como decía Aristóteles en sus *Analíticos* pasemos de lo más conocido a lo menos conocido. En una de las *Memorias* características del Instituto que se empezaron a publicar a principios de los años 60', y que eran una especie de informes de actividades y resultados, hay una que estaba dedicada al Teatro y que fue publicada en 1964'. Contení el informe correspondiente a esta actividad en los años 1963 y 1964. Pues bien, en ese documento aparece creo que la primera lista de teatros construidos hasta entonces, desde que se había echado a andar la iniciativa de don Benito Coquet, es decir, me parece que cuatro años antes. Buen punto de referencia a partir de cual será posible hacer un balance de lo realizado hasta ahora en materia de construc-

ción de teatros.

Los teatros del Instituto se clasificaban entonces y ahora en cerrados y al aire libre. Empecemos por los cerrados. Los años que aparecen a continuación de cada teatro corresponden a su posible inicio de operaciones, según fuentes diversas.

- (1) Teatro IMSS-Tijuana (1960)
- (2) Teatro IMSS-Mexicali (1960)
- (3) Teatro IMSS-Salttillo (1961)
- (4) Teatro IMSS-Monclova (1962)
- (5) Teatro IMSS-Ciudad Juárez (1960)
- (6) Teatro IMSS-Durango (1962)
- (7) Teatro Xola-D.F. (1960)
- (8) Teatro Tepeyac-D.F. (1960)
- (9) Teatro Legaria-D.F. (1960)
- (10) Teatro Independencia-D.F. (1962)
- (11) Teatro Hidalgo-D.F. (1962)
- (12) Teatro Santa Fe-D.F. (1958)
- (13) Teatro IMSS-León (1964)
- (14) Teatro IMSS-Guadalajara (1962)
- (15) Teatro IMSS-Cuauhtémoc (1963)
- (16) Teatro IMSS-Toluca (1964)
- (17) Teatro IMSS-Morelia (1964)
- (18) Teatro IMSS-Monterrey (1963)
- (19) Teatro IMSS-Querétaro (1965)
- (20) Teatro IMSS-San Luis Potosí (1960)
- (21) Teatro IMSS-Mazatlán (1960)
- (22) Teatro IMSS-Culiacán (1961)
- (23) Teatro IMSS-Los Mochis (1961)
- (24) Teatro IMSS-El Mante (1964)
- (25) Teatro IMSS-Laredo (1964)
- (26) Teatro IMSS-Mérida (1962)

A la anterior lista agreguemos los teatros cerrados que se han construido hasta el presente:

- (27) Teatro IMSS-Aguascalientes (1966)
- (28) Teatro IMSS-Campeche (1967)
- (29) Teatro IMSS-Piedras Negras (1970)
- (30) Teatro IMSS-Tepic (1965)
- (31) Teatro IMSS-Villahermosa (1966)
- (32) Teatro IMSS-Tlaxcala (1974)
- (33) Teatro IMSS-Córdoba (1964)
- (34) Teatro IMSS-Zacatecas (1966)
- (35) Teatro Morelos-D.F. (1962)
- (36) Teatro Isabela Corona-D.F. (1988)

(37) Teatro Félix Azuela-D.F. (1974)

(38) Teatro Reforma-D.F. (1967)

Agreguemos ahora un teatro difícil de identificar:

(39) Teatro IMSS-Gómez Palacio (sin fecha)

Repárese en la fecha de inauguración del Teatro IMSS-Querétaro (19). Si fuera verdad que fue inaugurado en 1965 entonces no debió haber aparecido en el listado en 1964. Seguramente su inicio de operaciones es anterior a ese año.

Caso contrario es el Teatro Morelos de San Juan fue inaugurado en 1962, entonces debió haber aparecido en el listado entre los teatros de 1964, sin embargo no fue así. Como se apreciará a continuación 1962 es la fecha de inauguración de un teatro, sí, en la Unidad Morelos, pero un teatro al aire libre. ¿Qué, era abierto primero y lo cerraron o cubrieron después?

Oficialmente el Teatro Reforma (38) ya no está en operaciones desde el incendio que prácticamente lo consumió en 1997. Ya no está en operaciones teatrales aclaremos. Pienso que le resultó más barato al Instituto devolverlo a sus funciones originales de auditorio, que equiparlo nuevamente en su totalidad para teatro. ¿Alguien recuerda acaso que en 1953 iniciaba operaciones teatrales como Auditorio del Seguro Social?

Pasemos ahora a los teatros al aire libre en 1964, según la Memoria antes citada:

(40) Teatro IMSS-Aguascalientes (1964).

Repárese en que dos años después se construyó un teatro cerrado en esta ciudad, según indica el anterior listado (27). ¿O será el mismo?

(41) Teatro IMSS-La Paz (1962)

(42) Teatro IMSS-Ensenada (1962). Teatro hoy inexistente según fuentes de la localidad.

(43) Teatro IMSS-Manzanillo (1960). Que el terremoto de 1985 obligó a las autoridades a utilizar el espacio para otras dependencias. Lo único que queda en pie es la concha acústica.

(44) Teatro IMSS-Tecomán (1964)

- (45) Teatro IMSS-Gómez Palacio. No hay duda de que en 1964 existía un teatro al aire libre en esta población. ¿Es que fue cubierto después? Véase (39)
- (46) Teatro IMSS-Unidad Independencia, D.F. Vamos a insertar aquí el teatro al aire libre denominado Plaza de la Banderas, en funciones desde 1964.
- (47) Teatro IMSS-Unidad Independencia, D.F. Nos referimos al denominado Plaza Cívica. Según parece hoy estacionamiento de la Unidad Habitacional.
- (48) Teatro IMSS-Unidad Morelos, D.F. Véase (35) en donde está registrado como teatro cerrado.
- (49) Teatro IMSS-Azcapotzalco, D.F. (1964)
- (50) Teatro IMSS-Acapulco (1963)
- (51) Teatro IMSS-Chilpancingo (1963)
- (52) Teatro IMSS-Iguala (1963)
- (53) Teatro IMSS-Taxco (1963)
- (54) Teatro IMSS-Tepeji del Río. (Teatro existente en 1964)
- (55) Teatro IMSS-Tlalmanalco. (Teatro existente en 1964)
- (56) Teatro IMSS-Chalco (Teatro existente en 1964)
- (57) Teatro IMSS-Zacatepec (1963)
- (58) Teatro IMSS-Puente de Ixtla (1963)
- (59) Teatro IMSS-Juitepec (Teatro existente en 1964)
- (60) Teatro IMSS-Tlaltizapan. (Teatro existente en 1964)
- (61) Teatro IMSS-Jojutla (1963)
- (62) Teatro IMSS-Xochitepec (Existente en 1964)
- (63) Teatro IMSS-Tlaquiltenango (1963)
- (64) Teatro IMSS-Yautepec (1964)
- (65) Teatro IMSS-Villa de Ayala. (Teatro existente en 1964)
- (66) Teatro IMSS-Oaxtepec (1964)
- (67) Teatro IMSS-Monterrey. Véase (18) cómo junto al registro de un teatro cerrado existe un registro de un teatro al aire libre que es éste, y del cual hoy no existen indicios de que continúe en funciones.
- (68) Teatro IMSS-Montemorelos. (Teatro existente en 1964)
- (69) Teatro IMSS-Linares. (Teatro existente en 1964)
- (70) Teatro IMSS-Cadereyta. (Teatro existente en 1964)
- (71) Teatro IMSS-Salinas Hidalgo, N.L. (El mismo caso que el anterior)
- (72) Teatro IMSS-Izucar. (El mismo caso que el anterior)
- (73) Teatro IMSS-Chetumal. (1961)
- (74) Teatro IMSS-Ciudad Valles. (Sin indicios de que siga en funciones)
- (75) Teatro IMSS-Ruíz Cortines, Sin. (1963)
- (76) Teatro IMSS-Juan José Ríos, Sin. (1963)



Foto: Archivo Giovanna Recchia

- (77) Teatro IMSS-Navolato, Sin. (1963)
- (78) Teatro IMSS-San Luis Río Colorado (Sin indicios de que siga activo)
- (79) Teatro IMSS-Córdoba. Este es un teatro al aire libre. Pues bien, del mismo año de 1964 data en esta misma población un teatro cubierto. Véase (33) ¿Será el mismo?
- (80) Teatro IMSS-Jalapa. (Se tiene noticia de que continua activo)
- (81) Teatro IMSS-Casamaolapan. (No es el caso del anterior)
- (82) Teatro IMSS-Coatepec, Ver. (Existía en 1964)

A este listado de 1964 agreguemos otros teatros al aire libre no contemplados en la citada Memoria:

- (83) Teatro IMSS-Ciudad Guzmán. (1965)
- (84) Teatro IMSS-Lagos (1965)
- (85) Teatro IMSS-Metepec, Pue. (1986)
- (86) Teatro IMSS-Empalme (Hoy vigente)
- (87) Teatro IMSS-Huatabampo I (Mismo caso que el anterior)
- (88) Teatro IMSS-Huatabampo II (Mismo caso que el anterior)
- (89) Teatro IMSS-Hermosillo (Hoy vigente)

Agreguemos ahora otro género de locales con actividad teatral no exclusiva:

- 90 Foror Ignacio Ibarra Mazari, anexo al Teatro Cuauhtémoc (1996)
- 91 Foro Mónica Miguel, anexo a Teatro IMSS-Tepic. (Hoy vigente)
- 92 Cine-Teatro del Centro Vacacional Oaxtepec (1964)
- 93 Cine-Teatro del Centro Vacacional Metepec (1986)

Sala Audiovisual IMSS-Gómez Palacio. (Hoy vigente)

- Sala Audiovisual IMSS-Jojutla (1963)
- Sala Audiovisual IMSS-Tlaquiltenango (1963)
- Sala Audiovisual IMSS-Yautepec (1964)
- Sala Audiovisual IMSS-Puente de Ixtla (1963)
- Sala Audiovisual IMSS-Zacatepec (1963)
- Sala Audiovisual IMSS-Ciudad Valles (1964)
- Sala Audiovisual IMSS-Navolato (1963)

- Auditorio IMSS-Hermosillo (Hoy vigente)
- Auditorio Centro Vacacional La Trinidad, Tlax. (Hemerografía)
- Auditorio Centro Vacacional La Malintzi Tlax. (Hemerografía)
- Auditorio Centro Vacacional Metepec, Pue. (Hemerografía)
- Auditorios de la Unidad Cultural Dr. Ignacio Morones Prieto

En efecto, Aristóteles procedía en sus investigaciones de la manera que apunté al principio: iba de lo más conocido a lo menos conocido. Yo aquí le he dado a la expresión un uso meramente descriptivo. Pues qué ¿No lo más conocido del Instituto son sus teatros cerrados y lo menos conocido sus teatros al aire libre, sus foros y sus auditorios? Como se podrá observar a estos últimos ni siquiera los enumeré para no acrecentar numéricamente un listado ya de por sí bastante respetable.

Ciudad de México, mayo del 2002.

¹ Rodrigo Johnson Celorio, "La danza de los teatros" en <http://www.reforma.com/parseo/printpage.asp?pagetoprint=./elangel/articulo/185838/default.htm>. Fechado el 14/02/2002

² Teatro 1963/1964. México: Patronato para la operación de los teatros del Instituto Mexicano del Seguro Social, 1964

JOSÉ SANTOS VALDÉS. Investigador del CITRU. Hizo estudio de Filosofía en la UNAM. Ha publicado artículos en las revistas Documenta CITRU y en Lux, Revista del Sindicato Mexicano de Electricistas.

ESCENA DE OTOÑO

Pilar Cerecedo / Fotos: Fernando Moguel

RUTA G

Se trata de un proyecto de teatro en la calle en el que se articulan video-instalación y montaje, recorriendo distintos puntos de la ciudad de México. El espectáculo reflexionará acerca de los personajes, su drama y su situación que es de opresión, angustia y neurosis y por momentos, resulta sumamente cómica. Será ésta una oportunidad



La joven monstruo

para reflexionar como personas que vivimos dentro de esta ciudad y convertirla en escenario.

IGNACIO RUBIO
video e instalación

DIRECCIÓN CHLOÉ REJÓN

Estreno septiembre 13 en ex Teresa y después en diferentes paravuses de la ciudad de México

RITUAL DE COMEDIANTES

Es un teatro de imágenes lleno de magia e ilusión que no cuenta una sola historia, sino varias, la vida del actor trashumante que siempre realiza las mismas tareas. Somos tres actores encarnando un solo personaje, acompañando este lenguaje de imágenes. La vida del actor es así, un poco vagabundo, un poco gitano, que siempre va con su valijita, cuidando cada uno de los instantes y dando todo en cada una de las funciones como

si fuera la primera, pero también la última. El hecho de presentarte en otros países es una experiencia muy intensa a nivel vida por que todo se dimensiona más.

ALEJANDRO MAZZA
actor

DIRECCIÓN JAVIER MARGULIS CON: ALEJANDRO MAZZA, ALEJANDRO BILBAO Y CARLOS EDUARDO SPINDOLA.

Próximamente de gira por Guanajuato, Guadalajara, Puebla, Celaya y E.U.

EL AJUSTADOR

Llevamos diez años trabajando juntos. Siempre hemos sido un grupo independiente, no somos conocidos porque nos presentamos en foros, en casas de cultura y no tenemos apoyo. Producimos nosotros y a veces vendemos funciones para sacar producción para otros trabajos. No es fácil ser independiente, pero como no hay intereses de ningún tipo, eso es favorable para el trabajo porque nadie espera nada, solamente hacer el trabajo, todos proporcionamos algo y cooperamos para que el grupo y el trabajo funcionen. Es una salida buena para poder trabajar, porque conseguir becas y tener apoyos también es muy difícil, no tenemos relaciones que nos pudieran facilitar apoyos, por eso lo hacemos por nuestros propios medios.

SANDRA PONCE
actriz y productora

DE: ANA IVONNE REYES DIRECCIÓN EDGAR MUÑOZ CON: SANDRA PONCE, FERNANDO LOZANO Y MARCO CAPILLA.

Foro Rodolfo Usigli . Lunes 20:00 hrs.

RETRATO DE LA JOVEN MOUNSTRO

El tema es la biografía de Mary Shelley, autora de Frankenstein y su relación con sus contemporáneos románticos. Esta obra plantea una indagación respecto a la per-

sonalidad de Shelley, su relación con la muerte y con sus padres.

Lo que vemos es el enfrentamiento con su pasado y con la muerte; Mary habla del monstruo que es su padre, que discutía sobre la liberación femenina, sobre la igualdad de los humanos, pero como padre era terrible, sumamente dictatorial y represivo y, así, todos tenemos nuestro propio monstruo familiar.

JUAN IBÁÑEZ RUIZ
asistente de dirección

DE: VICENTE QUIRARTE DIRECCIÓN EDUARDO RUIZ SAVIÑÓN CON: HELENA DE HARO, GASTÓN TOUSET, ALEJANDRO PARRA.

Teatro Coyoacán . Viernes 20:30, sábados 19:00 y domingos 18:00 hrs.

EL BURGUES GENTIL HOMBRE

Es una crítica a las personas adivinadas que pretenden formar parte de una clase social a la cual no pertenecen. Las personas siempre estamos aparentando ser algo que no somos, nunca estamos conformes con lo que tenemos; buscamos tener cosas para poder ser alguien. Lo que a mí me mueve es la necesidad de reconocer esa parte que agita el alma de los seres humanos y cómo poder romperla y deshacerse de apegos que nos

El ajustador



El burgués gentil hombre

atan a cosas materiales y que la sociedad impone. Mi principal interés es hacer una comedia bien estructurada, como es Molière, que no ha perdido nada de vigencia y lo que queremos es hacer teatro de calidad para jóvenes, pues no puede ser que los estén vacunando contra el teatro con montajes hechos al vapor.

CARLOS PÉREZ NIETO
actor y director

DE: MOLIÈRE DIRECCIÓN CARLOS PÉREZ NIETO COMPAÑÍA TEATROFILIA Y TEATRO EN LUZ.

Foro Stanislavski . Domingos 18:00 hrs.

LA CONSPIRACIÓN VENDIDA

La asistencia de dirección es un trabajo de engranaje, es como hacer funcionar un reloj: no llevas la carátula, no tienes las manecillas, no brillas, pero eres el que lo hace funcionar por dentro y logra que todo camine.

Lo atractivo de este proyecto es ver a los héroes históricos mucho más humanos, no como figuras de estampitas y aquí los mostramos con vicios, virtudes y un miedo catastrófico porque tenían un plan inmenso y la dimensión de

lo que iban a hacer no los dejaba ni dormir. Por supuesto la obra nos remite a muchos cuestionamientos actuales, a todas las dudas que surgen a partir de cómo estamos en este momento, qué riesgos está tomando el país con el cambio y esto nos hace dudar, reflexionar y pensar dónde quedó la independencia.

GABRIELA LOZANO
asistente de dirección

DE: JORGE IBARGUENGOITIA DIRECTOR ALEJANDRO AINSLIE.
estreno en septiembre.
El Claustro del Centro Cultural Helénico.
Viernes y sábados 20:00 hrs.

LÁSTIMA QUE SEA PUTA

Éste es nuestro examen de tercero. Entre cuatro estamos diseñando la escenografía, el vestuario, la utilería y la iluminación para que el resultado sea más uniforme, porque a veces al dividirse el equipo creativo no se pone de acuerdo entre sí y de repente te das cuenta que el vestuario no tiene nada que ver con el concepto de escenografía y no hay unidad estética. En el trabajo creativo no hay un método. Fue decisión nuestra trabajar en conjunto para sacar adelante un trabajo que realmente sea en equipo, como es el teatro. No estamos buscando el crédito o el éxito personal, sino el éxito de la puesta en escena.

MARIANNE BASURTO

DIRECCIÓN ENRIQUE SINGER.
Teatro Julio Castillo .

LA ESTÉTICA DEL CRIMEN

Dos policías encubiertos tienen que resolver un crimen y, al verse atorados, le piden ayuda al público, quien a su vez puede plantearle a los actores cualquier duda. A partir de eso se desen vuelven los hechos: hay cuatro sospechosos y cuatro posibles desenlaces, y con base en lo que el público decide se arma el final. Lo que resulta muy interesante de la adaptación es que originalmente los personajes que llevan la obra son detectives muy gringos que tienen una vocación por resolver el crimen, y aquí son dos patrulleros, que fueron los personajes que más transformamos

y adaptamos, que nunca se han visto en una situación así y se ven obligados a pedir ayuda porque no tienen mucha experiencia en estos asuntos.

RICARDO ESQUERRA
adaptación y traducción

DIRECCIÓN ALBERTO LOMNITZ.
Teatro Wilberto Cantón

PESTE DE CIRCO PARA UN PAYASO

Yo fui novillero y conocí la parte más amarga del mundo de los toros. Si no eres una figura to do está en contra; el torero siempre se juega la vida. Un mundo triste, difícil, de andar tocando puertas, igual que el teatro, y ahí es donde tuvo su génesis la obra. Lo terrible de la condición humana llevada a su extremo en el último encuentro amoroso de una familia. Un torero fracasado,



Tengo familia

una prostituta, el padre, la madre omnipresente, el incesto.

JOSÉ ALBERTO GALLARDO
director y dramaturgo

CON: RODRIGO OSTAP, CINTHIA PATIÑO Y JAVIER SÁNCHEZ.
Teatro La Capilla , martes 20:00 hrs.

Un grupo de actores habita un teatro que va a ser desalojado para demolerlo y en el último momento deciden no irse y resistir a su manera: jugando, representando, confundiendo al otro, tratando de sacudir el alma de esta gente que viene a sacarlos. Hay una línea muy clara de Adam como dramaturgo pero muchas escenas son producto de ejercicios que nosotros propusimos, de manera que los

personajes están inspirados en cada actor. Puede pensarse que es sencillo hacer un personaje que parta de ti, pero a veces es más difícil enfrentarte con lo que ya conoces, tienes que ser muy honesto y abrirte, no estar de trás de la máscara de un personaje, sino de la tuya propia.

RICARDO ZÁRRAGA
actor

DIRECCIÓN ADAM GUEVARA
Examen profesional de la ENAT

TEORÍA Y PRÁCTICA DE LA MUERTE DE UNA CUCARACHA (SIN DOLOR)

La historia es narrada a partir de una cámara y la idea es abordar a través del video todo lo que el personaje siente, la condición humana, la capacidad de amar u odiar que a consecuencia del hermetismo social muchas veces no puede demostrarse. En este montaje lo que se ve claramente es la capacidad ilimitada que uno tiene de sentir, que a veces se olvida. Es una lupa a las filias y las fobias, las pasiones y los odios y sólo es en ese momento en que podemos ver al personaje al límite, donde no tiene que esconder absolutamente nada, en la intimidad de su corazón.

NAYELI REAL
directora

Teatro Contigo América . Sábados 19:00 y domingos 18:00 hrs.

TENGO FAMILIA

La idea es rescatar los valores familiares, lo que es mantener una relación con los padres, abuelos, hermanos y a partir de eso que la gente vuelva a conjugarse en familia, a visitar a los abuelos, no dejarlos abandonados en los asilos, pues ellos forman parte de nuestra vida.

El mismo sistema nos ha hecho ser individualistas, luchar por uno y olvidarse poco a poco de la familia. Nuestra generación hoy en día, está buscando otra serie de cosas, diferentes a lo que perseguían nuestros abuelos, busca su destino, pero el ser actual no puede olvidarse de sus padres y de sus abuelos pues uno es consecuencia de lo que ellos fueron y forma parte de un núcleo familiar y



Ruta G. Diseño de Arturo Ruiz

es a partir de ese reconocimiento que uno puede formar una familia y darse cuenta de todos los valores que le inculcaron.

MIGUEL ÁNGEL GABRIEL
productor ejecutivo

DE: JOE DI PIETRO DIRECTOR JOSÉ CABALLERO
CON: ANA OFELIA MUNGUÍA ESTEBAN SOBERANES, PATRICIO CASTILLO Y AVELINA CORREA
ENTRETOTOS
Teatro del Centro Libanés. Viernes 20:30, sábados 18:00 y 20:30, domingos 18:00 hrs.

BELICE

Es un viaje de iniciación y exploración del lado oscuro de la vida. Se divide en tres estacion es donde cada parte narra una historia redonda en sí misma, y una vez reunidas, con las conexiones propias de lo poético, una historia total: el ajuste de cuentas de un personaje con su pasado familiar y su búsqueda de razones de vida. El tiempo en Belice es una ilusión. Narra un viaje interior, pero que tiene la textura y la brutalidad del mundo real. La conciencia, la absoluta sensación de saberse más efímero que las nubes, ayudan a sobrevivir.

DAVID OLGUÍN
autor y director

AUTOR Y DIRECTOR DAVID OLGUÍN CON: LAURA ALMELA, JOAQUÍN COSSÍO, RODRIGO ESPINOSA Y ROBERTO SOTO ESCENOGRAFÍA E ILUMINACIÓN GABRIEL PASCAL MÚSICA: GONZALO MACÍAS VESTUARIO ADRIANA OLIVERA COREOGRAFÍA RAFAEL ROSALES
Teatro Orientación . Estreno 21 de septiembre.





30 AÑOS DEL CERVANTINO LOGROS Y PARADOJAS

Vuestras mercedes tengan a buen oír lo que a continuación se pregona, que la ocasión hace al dossier de treinta años de Cervantino ahora.

Reverencia hacemos a un Festival de gran envergadura, entre mil borrascas y tormentas, de mil contradictorias intenciones. Desta vez, por la pasión de la farándula y carátula, llegóse el espíritu a la fiesta y hémonos de ocupar de aquesta para que no escape de la memoria: hombres de chapa y caletre desfilaron entre callejones teatrales, de ellos dan señas todos cuantos pasaron en la edad del gusto con apretada y dura residencia. De bureos que hacen gura en los escenarios guanajuatenses se garla con impresión y no se pueden alabar otras ninfas y otros rufos porque aquello no compete. Cantantes de plazas y calles; bailarines de teatros y retablos; todos ellos a mención merecen por los que aquí narran.

Buenas partes y mejor término; pero estrechezas, que no faltan. Y añádesele a esto una tacha, que es lástima decirla, cuanto más tenerla, y es que se toma algún tanto, del vino se aprovechó la mancebía. También de ello se comparte la alegría y la liberalidad del Festival que son quimeras de gitanos quienes recorren los escenarios y tal vez ellos dirán. Cumplir con vuestra atenta lectura lo que de aqueste se garle. ¡Vive Dios!, entre y veamos dónde llega la raya del ingenio de aquestos que pronto el pregón tomaron.

EL ESPÍRITU DE GUANAJUATO

ENRIQUE RUELAS: PASIÓN POR EL TEATRO

Juan Manuel García

Este 6 de octubre se cumplen 15 años de la muerte del director.

Guanajuato.- Cuando a Enrique Ruelas Espinosa se le ocurrió hacer teatro al aire libre en las calles de Guanajuato, varios le dijeron que estaba loco.

No obstante en 1953, con la primera representación de los *Entremeses Cervantinos* en la Plaza de San Roque, daba el salto a la idea de un teatro eminentemente social en donde se vieran involucrados los habitantes del pueblo.

Considerado uno de los pioneros del teatro mexicano moderno y co-fundador de la carrera de Teatro en la UNAM junto con Fernando Wagner y Rodolfo Usigli, Ruelas dedicó casi toda su vida a este arte que siempre consideró su pasión y del que sólo pudo alejarlo la muerte.

En una breve biografía escrita por Francisco Arellano, se describe a Ruelas como un hombre afable, de labios gruesos, baja estatura y voz grave y modulada.

Nacido en Pachuca en 1913 e hijo de un matrimonio de clase acomodada, fue un niño muy imaginativo que al terminar la preparatoria fue enviado a Guanajuato con su hermano Francisco a estudiar Derecho.

Pero más que las Leyes, lo que llamó la atención del joven Ruelas, fue la actividad artística que compartía con otros amigos en una casa situada en el Callejón del Venado, en donde se reunían a pintar, escribir, leer poesía y escuchar música.

Eugenio Trueba Olivares, coordinador del Teatro Universitario y amigo del director desde estudiantes, comenta que éste terminó la carrera más por un compromiso con sus padres que por vocación.

“No tenía gran vocación por la carrera, trataba de cumplir sin ser sobresaliente y le gustaba escribir poemas que publicó en algunos diarios



La mayoría de sus conocidos en Guanajuato recuerdan a Enrique Ruelas sentado en la misma mesa que ocupó durante 35 años en el “Café Valadez”, donde improvisaba su oficina y atendía a quien lo necesitara, por lo regular acompañado de un “rayadito”.

locales. Siempre destacó como actor y poco a poco se fue metiendo en la dirección por mérito propio”.

El mismo Ruelas relató en un artículo publicado por el CITRU, sus andanzas en Guanajuato: “El café y la buhardilla estuvieron mis mundos de expresión y mi vida verdadera”.

“En 1938 el espíritu de Guanajuato empieza a saturarme de amor y encanto (...) es tal el cariño que siento, que rehúso regresar a la ciudad de México. El periodismo, la poesía y el teatro absorben mi vida”.

Para este tiempo, empieza a dirigir sus primeras obras: *El Cuatrigémino*, *El Verdugo de Sevilla*; después vendrían *A Ninguna de las Tres* y *Contigo Pan y Cebolla*, hasta las aclamadas: *La Soga*, *Yerma* y *El Caballero de Olmedo*.

Durante 40 años, Ruelas montó más de 25 puestas, la última fue *Dos Hombres en la Mina* en 1972, además de encargarse cada año de los Entremeses.

La actividad del director que desarrolló paulatinamente en México y Guanajuato la realizó fundamentalmente en la

Facultad de Letras de la UNAM, donde impartía cátedra y había fundado en 1944 la carrera de Arte Dramático.

Los fines de semana viajaba a Guanajuato donde también fundó la Licenciatura, que desapareció en 1953. Colaboró en otras instituciones privadas como la Academia Andrés Soler y la Academia Cinematográfica de Celestino Gorostiza.

Escribió algún tiempo columnas sobre teatro en las revistas: “Estampa”, “Jueves de Excelsior” y “Revista de Revistas”.

Casado en 1944 con la guanajuatense Alicia Barajas, el matrimonio tuvo un hijo: Enrique, quien optó por dedicarse a la medicina.

“Mi esposo decía que Enrique y el teatro eran sus dos hijos, yo siempre lo apoyé en lo que le gustaba: el teatro y la docencia.

“Casi no pudo escribir porque no tenía tiempo”.

30 AÑOS DEL
CERVANTINO
LOGROS Y
PARADOJAS



po, se quedó con muchos sueños en la cabeza. Admiré mucho su inteligencia y la entrega con la que hacía las cosas”, cuenta su viuda.

La crítica e investigadora Olga Harmony, quien escribió el drama *Rueleando*, que presentó en un homenaje que le organizaron al teatrista en la Escuela Nacional Preparatoria, recuerda las ganas con que impulsaba a sus alumnos.

“Siempre alentaba mucho a sus alumnos, se preocupaba por lo que hacían, quería formar eminentemente maestros de teatro (...) en ese tiempo (los inicios de la carrera en la UNAM) estaba muy de moda hablar del *ser del mexicano* y trató entonces de confeccionar la idea de un teatro auténticamente mexicano”.

Para Alba Mora, actriz de Enrique Ruelas y que aún sigue participando en los *Entremeses*, el director fue muy respetuoso con sus alumnos y tenía la intuición de sacar de ellos lo mejor para interpretar algún personaje.

“Todos somos hechura de Ruelas, siempre nos pedía las cosas por favor y tenía mucha paciencia (...) no recuerdo haberlo visto enojado, nos dio mucha confianza”, relata.

TEQUILA, ENCENDEDORES Y QUIJOTES

La mayoría de sus conocidos en Guanajuato recuerdan a Enrique Ruelas sentado en la misma mesa que ocupó durante 35 años en el “Café Valadez”, donde improvisaba su oficina y atendía a quien lo necesitara, por lo regular acompañado de un “rayadito” (tequila doble servido en un vaso de cristal).

En ese lugar ahora está una placa alusiva a su memoria que fue develada en 1997.

Fumador de pipa y cigarros con boquilla, al director le gustaba compartir sus ratos libres con la familia y algunos amigos, varios de ellos, actores que él formó como Carlos Ancira, Claudio Brook, Lilia Prado, Kitty de Hoyos y Beatriz Aguirre.

“Su afición también era la comida mexicana, comía chicharrón, chalupas y otros antojitos, nunca fue remilgoso y comía de todo”, señala



doña Alicia.

En sus clases vestía trajes de casimir y Francisco Arellano, autor de su biografía y ex alumno, refiere que el maestro coleccionaba encendedores de varios tipos que fue desechando poco a poco.

Lo que sí se formó en la casa familiar fue una colección significativa de esculturas del Quijote de diversos materiales.

Doña Alicia, dice tener la idea de donar la biblioteca personal de su marido a la Universi-

dad de Guanajuato y darse el tiempo para buscar un guión cinematográfico inédito que, asegura, escribió el creador de los *Entremeses*, para darlo a conocer.

JUAN MANUEL GARCÍA. Guanajuatense, licenciado y maestro en comunicación, actor, dramaturgo y director teatral. Ha colaborado como reportero, articulista y editor del periódico *Reforma* y actualmente es becario del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes 2002.



ENTREVISTA CON RAMIRO OSORIO

FIC: ENCUENTRO DE EXCELENCIA

Jaime Chabaud

Jaime Chabaud: ¿Cómo organiza un Festival, Ramiro Osorio? ¿Cuál sería el criterio general cuando emprendes el Festival de Bogotá, el Gran Festival de la Ciudad de México o las Muestras Nacionales?

Ramiro Osorio: Parto siempre de la idea de que un Festival es una especie de escuela permanente para la formación de públicos y artistas. Si no contribuyen a eso, resultan fiestas de vanidades que para mí no tienen importancia. Me interesan los festivales diseñados para tocar, para mover. Creo que al Gran Festival de la Ciudad de México, por ejemplo, la gente vino a demostrar que había que estar abiertos ante otros lenguajes, otras tendencias y que el mundo iba a una velocidad extraordinaria. Es cuando resultan una ventana de privilegio. Nunca haría un festival en Argentina o en Brasil o en París, así me invitaran a dirigirlo. Declinaría simplemente porque no conozco los públicos. Porque cada vez que me siento a diseñar una programación, trato de pensar de qué manera va a incidir en el desarrollo de la cultura del país. En este caso, el Cervantino, que es un festival tan fundamental, ¿de qué manera se conecta con el desarrollo de Guanajuato? Esa es una gran pregunta que me toca resolver.

J. CH.: Falta una red de festivales. De hecho hay una queja, un clamor del gremio teatral mexicano. Esa falta de una red de festivales que conecte a los mejores montajes de México con el mundo y viceversa.

R. O.: Aspiramos a que el Cervantino se vaya convirtiendo en el lugar donde directores de otros festivales del mundo asistan para seleccionar espectáculos mexicanos en primer término aunque no solamente. Si logramos que el Cervantino se convierta —dicho en los mejores términos— en un mercado del arte mexicano para el mundo, habremos dado un paso muy importante. Pienso que es necesario traer a los mejores programadores del mundo a que vean lo que hay aquí. Así le daremos al Festival un sentido aportador, extraordinario.

J. CH.: Tu carrera ha sido meteórica. ¿En dónde se dio el cambio?

R. O.: Empecé en Colombia en Bogotá, en el teatro independiente que estaba en un momento muy brillante. Nuestros maestros fueron Santiago García y José Reyes. Yo era director de un grupo y en 1974 vine aquí, a un Festival de teatro universitario. Asistimos con el grupo de la universidad y dimos dos funciones. ¿Qué te digo? Yo estudiaba en Bogotá. Me quedé diecinueve años en el primer golpe. Y realmente nunca me he ido de México, aunque después haya desempeñado funciones en Colombia, como Ministro de Cultura y luego como Embajador. Creo que si hay algo que a mí me ha permitido todo esto, es

**Si logramos que el
Cervantino se convierta en
un mercado del arte mexicano
para el mundo, habremos dado
un paso muy importante.
Es necesario traer a los mejores
programadores del mundo
a que vean lo que hay aquí.**

que he transitado el Camino Real. He estado en los zapatos de ese actor, de ese director que busca peso a peso sacar adelante un proyecto... Que consigue el teatro, la publicidad... Que monta la obra y que sostiene el ánimo de un grupo de actores hasta llegar, tiempo después, a diseñar la política cultural de un país, con ese aprendizaje duro y hermoso. Por eso cada vez que me siento a diseñar una programación pienso en cómo me gustaría poderme presentar. En qué condiciones técnicas, aunque los presupuestos no alcancen, en qué condiciones de publicidad. Cómo desearía verme tratado como artista.

J. CH.: Y eso es porque te tocó desmontar la escenografía, volar, barrer el teatro y

todo...

R. O.: Todo. Cuando empecé a estudiar en Bogotá, pertenecía a un grupo que se llama "La Mama". Era una subsidiaria del que estaba en Nueva York. Hablamos de finales de los años 60'. Ahí nos formamos como actores pero a la vez, hacíamos todo el trabajo del teatro. Quiero decir, el trabajo de limpieza de la sala, barríamos, atendíamos la taquilla. A la vez que nos preparábamos nos daban el chance de irnos metiendo al teatro. Pero a través de servicios generales. "Quieren entrar, aquí se entra por la cocina hasta llegar al escenario". Es un aprendizaje después del cual, ya no le tienes miedo a nada.

J. CH.: ¿En qué momento te das cuenta de que tienes aptitudes como organizador?

R. O.: Son talentos que uno tiene en algún rincón y de pronto, la vida te pone las oportunidades..., y las obligaciones. Dirigía un grupo, tuve que conseguir la publicidad, el teatro y el dinero. Supongo que fue así como desarrollé esas habilidades.

J. CH.: ...Que comienzas en Guanajuato

R. O.: En México, sí. Veníamos para dar dos funciones y terminamos haciendo tres meses de gira. Recorrimos la mitad de los estados de la República. El encuentro con México fue particularmente amoroso. Todavía tengo imágenes vívidas de dar funciones en Juchitán, Ixtepec, Tehuantepec..., toda esa zona... Con un traductor zapoteca parado en una de las esquinas del escenario. Uno decía su parlamento y esperaba un poco a que el otro tradujera en directo, en traducción simultánea. Me acuerdo que Heraclio Zepeda dirigía el programa de las brigadas del Teatro Conasupo. Nos mandaba a comunidades campesinas a dar funciones con el grano almacenado a un lado y los espectadores viendo nuestra función por otro. Era una cosa notable.

J. CH.: Y entras como Jefe de Producción de la Universidad de Guanajuato...

R. O.: Me manda Don Víctor Sandoval, que en ese entonces era el director de la zona centro de Bellas Artes, a fundar la Casa de la Cultura

de León, Guanajuato. Creo el área de teatro y el área de Literatura. Ahí estoy un año. Monto unas obras de teatro. Me invitan a Guanajuato. Les gusta el trabajo; y un rector que se llama Lic. Eugenio Olivares me crea un cargo de Jefe de Producción Teatral (1976-1977). Imagínate que ese jovencito, entonces queda trabajando al tú por tú con el maestro Enrique Ruelas. Él dirigía los *Entremeses*, y yo lo que era el teatro contemporáneo en la Universidad. A partir de ahí formé un grupo que se llamó "El Roperero de Guanajuato". Tuvo bastante presencia nacional y dimos de qué hablar durante cuatro o cinco años, posteriormente Don Víctor Sandoval, ya director del INBA, me invita a dirigir la Muestra Nacional de Teatro en 1992. Don Víctor Sandoval, en materia de políticas culturales, de manejo de las instituciones, él ha sido mi maestro, de él he aprendido lo fundamental.

J. CH.: ¿Cuál es la Muestra más significativa, más paradigmática en esa etapa? ¿Jalapa?

R. O.: Yo creo que Jalapa, a pesar de que Monterrey fue la más grande e impresionante, cualitativamente hablando. Creo que en Jalapa coincidió un momento en el cual el teatro que se hacía en los estados de la República tomó un gran aliento, tomó una gran seguridad. Fue el despegue de muchos proyectos importantes...

J. CH.: ¿Vale la pena hacer una muestra sin dinero? ¿Se debe hacer un Festival aún sin dinero?

R. O.: No se puede. Si hay un Festival, tiene que haber el dinero para realizarlo bien, de otra manera es la catástrofe y la frustración. Sin las condiciones mínimas para que las cosas ocurran bien, yo, por lo menos, no lo haría. Nunca he contado con demasiado dinero pero obviamente existe un presupuesto. En el caso del Cervantino, tengo que conseguir dinero con la Iniciativa Privada. Nosotros partimos de que hay un presupuesto realmente importante. Pero no es el presupuesto del Festival de Avignon o el del Festival de Salzburgo. La partida federal para el Festival Cervantino está en tres millones trescientos mil dólares. El de Salzburgo anda por los dieciséis millones de dólares. El de Montreal tiene catorce. Estamos hablando, de Guanajuato el millón que pone el Gobernador del Estado. En realidad de cuatro millones trescientos mil dólares. Se necesitarían seis millones de dólares por lo menos para hacer un festival como nos merecemos. Esa es la parte que intentamos conseguir con la iniciativa privada, misma que tiene que ser corresponsable. Los festivales de Bogotá o de Caracas cuentan con casi cuatro millones de dólares. Los festivales deben ser el encuentro con la excelencia, para que los públicos vayan a lo que no se puede ver todos los días, a lo insólito, a lo extraordinario.

J. CH.: ¿Qué festival ha sido el que más placer te produjo?

R. O.: El Gran Festival Ciudad de México, lo hicimos en condiciones magníficas de libertad.

Sin que existiera un presupuesto infinito, pero siempre hubo lo que se necesitó para hacerlo exitoso. Proporcionalmente, la Muestra Nacional de Teatro fue realmente maravillosa porque reunió el trabajo que se hacía en provincia y nos dio una dimensión del México teatral.

J. CH.: Has pasado por todo tipo de festivales... ¿te has frustrado alguna vez?

R. O.: Experiencias frustrantes creo que no tengo. Un festival que recuerdo con mucho cariño, que a mí me tocó crear fue el Festival de San José de Costa Rica, cuando Oscar Arias era presidente. Tremendo. Ahora se convirtió en el Festival de las Artes. Otro que también me encantó dirigir fue, el año antepasado, el Festival del Caribe. Otro suceso extraordinario, en el cual debo reconocer el apoyo total del gobernador. Lo frustrante es ese momento cercano al arranque del festival, en donde todo parece que está en tus manos y al mismo tiempo no. Cuando se tiene que mover toda la estructura y hacer que todo fluya. Son días de pánico. Uno piensa que todo va a salir mal. Es engranar una relojería muy complicada.

J. CH.: ¿Cómo te sientes? ¿Como el director de escena a punto de estrenar o peor? ¿Es el mismo pánico?

R. O.: Yo creo que peor porque cuando uno dirige sabe que uno depende de sus actores, de su puesta, de su concepto. Aquí, con tantos espectáculos, los factores cuentan: de si llueve, si va el público, si se hizo buena la comunicación, si escogí bien los grupos, si los transportes llegaron y, de manera fundamental, si uno —como cabeza— logró seducir suficientemente a las personas que le apoyaron.

El arte del director es el arte de la seducción del actor, en este caso el director de un festival no sólo tiene que seducir a sus actores sino a centenas de personas que son los espectadores, los que le apuestan todo a irse a otra ciudad, los que toman tres cuatro días, invierten su dinero, su tiempo y tienen que ver algo que los deje absolutamente alucinados, yo parto mucho de una concepción que tenía Meyerhold de lo que era un actor, decía que la presencia de un actor es un hecho revolucionario, no por lo que diga, ni por sus consignas políticas sólo por cómo es, por su fuerza, por su convicción, por su entereza humana, por su honestidad, el festival tiene que respirar eso, el público tiene que ir y tiene que encontrarse exactamente con eso con algo que respira eso; riesgo, convicción, honestidad, apuesta, apuesta artística. Los festivales se tienen que jugar por algo nosotros nos jugamos este Festival Cervantino por los jóvenes, por las nuevas creaciones, por los nuevos lenguajes.

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.

Guanajuato no es ni valle ni llanura, sino aquella mancha planicie donde don Alonso Quijano cabalgaba, gracias a la tinta y sangre de Miguel de Cervantes, a encontrarse con molinos, Dulcineas y aventuras sin fin. Guanajuato, sobre todo en una cruda, parece más que nunca un inmenso plato de sopa donde nuestro lánguido y alcoholizado espíritu parece estar en el fondo del fondo del noveno círculo infernal, allí donde no hay expiación posible y sí una cordillera de montañas interminables que no nos dejan ver más que el empedrado.

Y es que hay de festivales a festivales. Originalmente el Cervantino era un enorme gozo para el espíritu, pero cuando este goce se confunde con el ambigü y la palabra "festival" solamente con fiesta, hay muchos visitantes que creen que un entremés cervantino es lo que te dan en las cantinas guanajuatenses después de un par de cervezas y tiene queso al gratin. Y de ahí a algo más fuerte ¿qué tal un tequilita con limón? Y después, otro, pero ya solito y de hidalgo y cuando se acabe podremos ir al coche —en caso de que haya ley seca por aquello de las áridas bellas artes— a ver si no se ha evaporado la botella que traíamos en la carretera. Y de ahí a seguirla porque mientras en los teatros y plazas del arte de casi todas las musas es representado rigurosamente después de meses de planeación, lo que les vale la pena a todos los fugados no es la última puesta de Margules sino si se van a poner o no.

Ojalá fuera una bacanal en el estricto, romano y estético sentido de la palabra porque beberíamos vino ritual, teatral y controladamente, aprendiendo algo de mitología greco romana, pero no, es una borrachera desordenada, casi terrorista cuyo único pensamiento más o menos lúcido consiste en decir que el divertido nombre de esa pollería "La gallina aristotélica", fue producto de la alucinación por mezclar tequila con whiskey después de haber besado a hombres y mujeres en el Callejón del Beso.

Pero podríamos aconsejar desde un bisabuelo asiento no ir a beber a Guanajuato en el Cervantino. Pero enmudecerá el palenque. Justo en el momento en que las felices hordas hagan su borrachísima aparición. Como lo han hecho durante treinta años, confundiendo una tradición artística con una etflica. Al cabo hasta las dos palabras riman.

CECILIA KÜHNE. Narradora y periodista.

EL RETO: UN FESTIVAL PARA EL SIGLO XXI

TIERRAS MOVEDIZAS

30 AÑOS DEL
CERVANTINO
LOGROS Y
PARADOJAS



Fernando De Ita

Todos sabemos que el Festival Internacional Cervantino tiene su origen en los Entremeses Cervantinos que el maestro Enrique Ruelas Espinoza (Pachuca, Hidalgo, 1913-1987), echó al mundo la fría noche del 20 de febrero de 1953 en la Plaza de San Roque, de la ciudad de Guanajuato.

Digo que la noche era fría para pedirle al lector de esta nota que haga el esfuerzo de imaginar el universo mexicano de la mitad del siglo XX. El país tenía 39 millones de habitantes y las películas de charros eran el sustento emocional de los paisanos, porque la mitad de la población vivía aún en el campo. Guanajuato era la capital de un estado rural que ya aportaba un modesto porcentaje de braceros, o “espaldas mojadas”, porque sus tierras no podían alimentarlos.

Era el primer año en la silla del presidente Adolfo Ruiz Cortines, y una de las megaestrellas del cine mexicano era Dolores del Río, aquella fina señora de ojos benditos que solía visitar la casa que tenía Cantinflas en San Miguel de Allende. Mi tía María Álvarez Icaza fue su compañera de viaje en varias ocasiones, y me contó en vida que una fría tarde de invierno tomaron el intrincado camino de la sierra que inmortalizó José Alfredo en su corrido, para ir a la cena que ofrecía en honor de la hiperestrella el general Flores, en la ciudad de Silao. Ocurrió entonces que a Dolores se le descompuso el estómago con tanta vuelta, y tuvieron que hacer una parada de emergencia en Guanajuato. Para reponerse del mareo, la superestrella quiso caminar un poco por las calles aledañas al hotel en el que depuso la enfermedad, y así llegaron a la Plaza de San Roque en el preciso momento en el que un señor con ropas antiguas gritaba a todo pulmón:

“¡Esquilones alegres de niñas voces, mientras va apagándose la gañanada manchega, dulcificada aquí el aire de la noche! Graves campanas de viejas lenguas tañendo a oración, rogado por la España cuyo sueño del siglo XVII se despierta en la plazuela evocadora”.

¡Era el pregón con el que comienzan desde hace 48 años los Entremeses Cervantinos del maestro Ruelas!

Dolores no pudo quedarse a ver la función porque el general Flores era el esposo de Evenia, una amiga de la infancia que hacía un cuete a la zarzamora, con evidencias de perejil, que enloquecía a la superestrella. Pero quedó en volver, y volvió, y años después le contó al actor Rodolfo Echeverría de aquel prodigio, y sucedió que Rodolfo era hermano del presidente Luis

**El arte tiene el dilema
de vivir; los funcionarios
de administrarlo**



Echeverría, que luego de un viaje a Yugoslavia, en el que el mariscal Tito lo llevó al Festival de teatro que se hacía en una ciudad medieval, de cuyo nombre no puedo acordarme, regresó a México y decretó que Dolores del Río debería ser la presidenta de un festín cultural que tuvo por nombre el de Festival Internacional Cervantino, en honor a aquellos entremeses que la megaestrella descubrió gracias a un dolor de estómago.

Aquel mareo nos dio a los mortales la oportunidad de ver en tierra madre buena parte del mejor teatro que se ha hecho en el mundo en los últimos 30 años. La lista de los grupos y las personalidades de la escena internacional es impresionante. Como la intención de esta nota no es hacer el catálogo de esos nombres, lo que puedo decir es que en la primera etapa del FIC nos visitaron los grupos más destacados de los países de Europa que estaban del *otro lado* de la “Cortina de Hierro” que dividió al viejo continente después de la segunda guerra mundial.

Los jóvenes deben saber que en los años 70 “la guerra fría” —la caliente es con bombas—, estaba vigente, y que el presidente Echeverría jugaba en dos frentes. Por un lado les daba cuerda a los gringos, por el otro quería ser el paladín del “Tercer Mundo”, y la cultura era el terreno ideal para ese propósito.

El teatro de la Unión Soviética y los países bajo su dominio se liberó, en los años 60, del realismo socialista impuesto por Stalin desde los años 30, y compañías de enorme prestigio, como el Taganka Theatre, iniciaron una revolución escénica en la forma y el contenido, desconocida en nuestro país porque en aquellas sociedades el teatro era una forma de resistencia civil y de avanzada artística. La fuerza política de estos teatros quedaba en segundo plano en sus visitas al extranjero, donde sólo se podía apreciar su rigor profesional y su calidad artística. En estas circunstancias, montajes que hicieron época en Polonia por su carga subliminal, por su lectura entre líneas, como *Tango*, de Mrozek,



Replica. Teatro Studio, Polonia. Foto: Wojciech Plewinski. En la página izquierda: La Malinche. Compañía Nacional de Teatro, México. Foto: Dante Busquets

dirigido por Erwin Axer para el Teatro Contemporáneo, o *Réplica*, de Josef Szajna, fueron vistas por los primeros espectadores del FIC como espectáculos delirantes, estéticamente admirables, y nada más. Es decir, no influyeron en el imaginario del teatro nacional, como lo hicieron Jerzy Grotowski y Tadeuz Kantor.

En los años 70' Grotowski ya había abandonado las salas de teatro y estaba inmerso en el "Teatro de Las Fuentes", que llegó al Cervantino hasta finales de los 80' por conducto de Nicolás Núñez y su "teatro antropocósmico". *El Teatro de la Muerte*, de Tadeuz Kantor, se presentó en el "sexenio de la abundancia" de José López Portillo, cuando el FIC se convirtió en el Festival más fastuoso de Iberoamérica, gracias a las inclinaciones artísticas e imperiales de Doña Carmen Romano, esposa formal del presidente, y de la amplia visión cultural de Héctor Vasconcelos, quien dirigió el FIC todo aquel sexenio.

En el reinado de Echeverría llegaron, sobre todo, los grupos propuestos por las embajadas de los "países amigos", compañías de la Europa del Este y de los países en desarrollo que no estaban en los grandes festivales, ni cotizaban en la bolsa de valores artísticos. En los años 80' todavía no se hablaba de industrias culturales,

pero los grandes nombres, las grandes compañías de danza y teatro ya eran manejadas como productos del mercado cultural.

Aquí es importante señalar que el FIC fue en sus primeros años un Festival elitista en el mejor sentido de la palabra. Primero porque era un acontecimiento local, dirigido fundamentalmente para la gente culta y el pueblo de Guanajuato. Los fuereños, los chilangos llegaron después, cuando los amigos de Dolores del Río, de Rodolfo Echeverría, de Salvador Novo, de Antonio López Mancera, del maestro Ruelas, corrieron la voz de que en los teatros de la ciudad amurallada se podían ver obras de grupos extranjeros de primerísima calidad. Cuentan las crónicas periodísticas que aquello era como una fiesta de pueblo en la que el gobernador y las mejores familias de Guanajuato atendían a los dilectos invitados de la capital. Como en las películas de Pardavé. Cuando la señora del Río renunció a la presidencia del FIC, satisfecha porque durante una semana al año los teatros de Guanajuato tenían media sala ocupada, nunca se imaginó las multitudes que llegaría a congregarse lo que ella llamó, por primera vez, "la fiesta del espíritu".

Como si fuera una reina, Doña Carmen llegó a Guanajuato con una corte inmensa

de amigos, empleados federales, periodistas, curiosos, invitados especiales, que vivíamos por 20 días a costa del erario público. Para que la película tuviera el color y la frescura de la primavera, la señora de López Portillo cambió la celebración del Festival al mes de abril y parte de mayo, precisamente cuando comienza en el Bajío la época de estío y las presas están a su nivel más bajo. Con los hoteles llenos, ¿quién creen ustedes que se quedaba sin agua? Exacto, la gente de Guanajuato que comenzó a odiar estos festejos que arruinaban su cotidianidad por tres semanas. Con todo, aún era posible ir a los teatros caminando, y la programación era formidable.

Mucha gente de teatro que no estaba entre los elegidos de palacio hacía el viaje para ver a las compañías de renombre mundial, como la Comédie Française, el Teatro Stabile de Turín, el National Theatre, Teatro Nacional D. María (Portugal); otros iban a conocer a leyendas vivientes como Jean-Louis Barreault y Madeline Renaud, a figuras del momento como Linsey Kemp, a comediantes fuera de serie como Nuria Espert, a directores afamados como Peter Stain, así como a descubrir el teatro y la danza moderna del Japón, la India, y otros países "exóticos".



La dama de pieles. Teatro El Cervantino. Foto: FRANCISCO BUCARINI

Otra de las aportaciones del FIC en los años 70' e inicios de los 80' fue la presencia de los grupos latinoamericanos, que muy rara vez llegaron a nuestros foros a lo largo del siglo XX. Sin el Cervantino difícilmente habríamos disfrutado del inolvidable espectáculo *Macunaíma* del grupo Pau de Brasil, ni habríamos conocido el trabajo del Nuevo Grupo, de Venezuela, formado por la "Santa Trinidad" de José Ignacio Cabrujas, Issac Chacrón y Román Chalbaud; tampoco habríamos visto las espectaculares producciones de Rajatabla, ni las mejores obras del grupo colombiano La Candelaria, o las del Teatro Abierto, de Argentina. Gracias al Cervantino, otros festivales latinoamericanos

propiciaron el encuentro de grupos y artistas del continente, que dieron pie a festivales como el de Cádiz, España, dedicado exclusivamente a la producción teatral de nuestro continente.

El Cervantino fue por muchos años una auténtica ventana por la que el público amante del teatro, y la gente del gremio realmente interesada en su profesión, pudo apreciar el sentido de la tradición, descubrir nuevos lenguajes, comparar diversas tendencias estéticas, estar al tanto del teatro que se hacía en las grandes capitales del arte y en las ciudades alternativas.

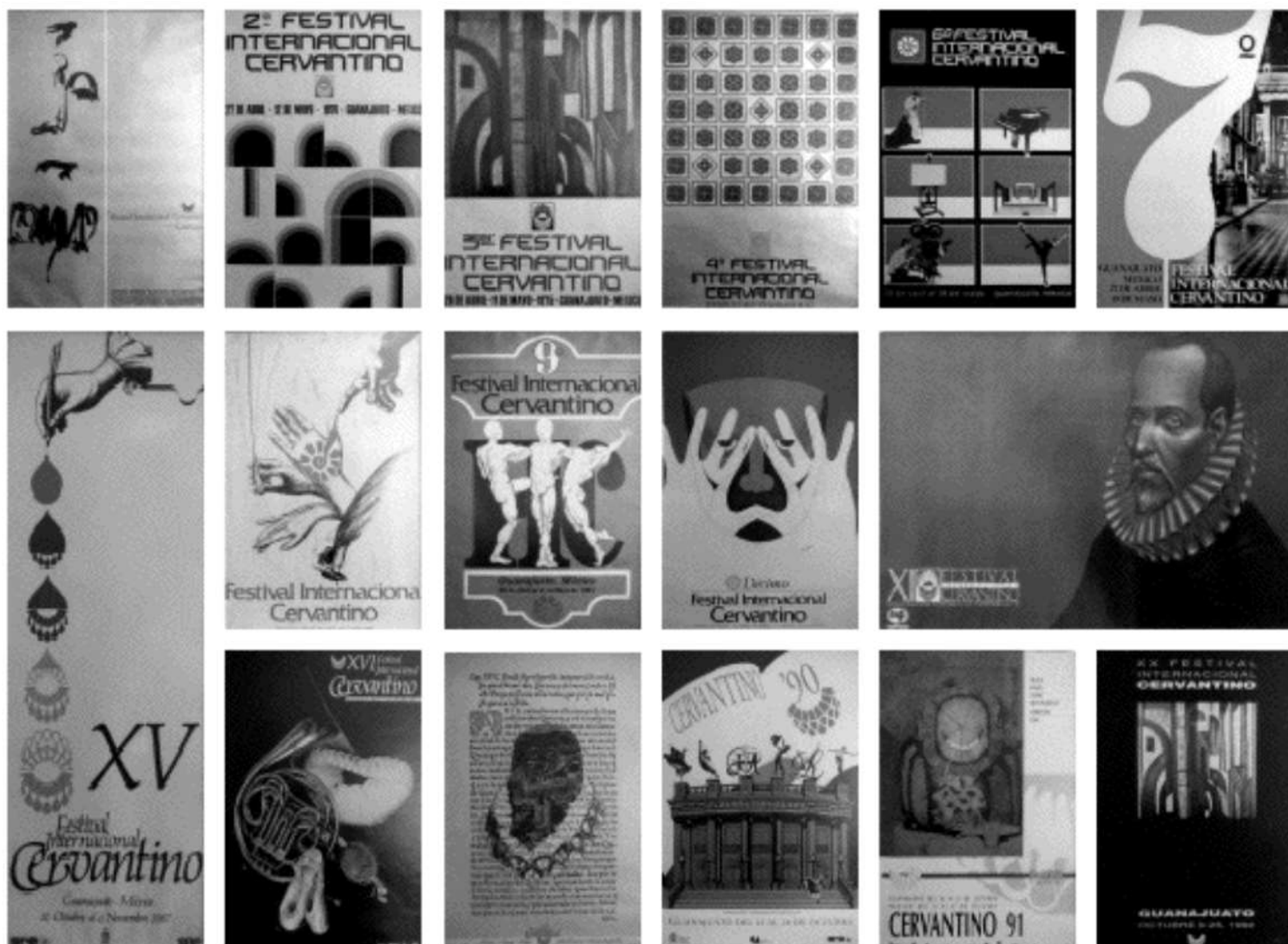
Esto era posible porque hasta mediados de los 80' el FIC fue un Festival disfrutable en términos artísticos, turísticos, urbanos, al que se

podía acudir en busca de estímulos intelectuales, emocionales, culturales. Ya se daba el reventón de los sentidos, pero en los restaurantes, las cantinas, los cafés era común la discusión por motivos artísticos, los comentarios de las obras vistas, las conversaciones con los protagonistas de la noche. Era posible tomar un té con Jean Pierre Rampal, con Barreault, con Bernstein; comerse un pastel de mota con Linsey Kemp, bailar rumba flamenca con Nuria Espert, charlar por horas con los nuevos directores yugoslavos, coincidir en la panadería con Santiago García, beber hasta el olvido con las actrices polacas, hablar ruso, flamenco, catalán, checoslovaco, húngaro, en *El Incendio*. La catarsis del teatro se extendía a la calle, y en esa medida era un privilegio ser invitado a la programación del Cervantino.

En esos años, era importante para los artistas nacionales participar en un foro en el que se presentaban algunos de los solistas y ensambles más destacados de las artes escénicas del mundo. Gurrola, Tavira, Luna, Hiriart, Leñero, Ibáñez, Smidhuber, Rascón Banda, Marta Luna, Mendoza, Julio Castillo, Jesusa Rodríguez, entre muchos otros, descubrieron, por otra parte, la futilidad de aquella fama que terminaba por lo general la noche del estreno, para poner el reflector en otro foro, en otra obra, en otras personalidades. Sin duda, el Cervantino fue más una ventana para ver el gran teatro del mundo que una vitrina para mostrar el mejor teatro de México. Gracias al FIC nuestra cultura teatral estuvo a la altura del primer mundo. En cambio, el FIC no mejoró la calidad del teatro mexicano, su aportación fue más sutil porque se dio en la mirada de aquellos espectadores que encontraron en las mejores obras extranjeras una llave para abrir su propia caja de Pandora (cómo olvidar la apabullante influencia de Kantor en *Novedad de la Patria*, de Tavira).

Si revisamos la programación teatral del Cervantino en los años 90 descubrimos que el teatro ya no es la parte medular del FIC, aunque tampoco ocupa el último plano, como se ha dicho en diversos medios. En todo caso, fueron los años del teatro lírico en los que se le dio un impulso mayor a la ópera mexicana, presentando obras inéditas, rescatando partituras y manuscritos, conjuntando talentos consagrados con jóvenes promesas, actualizando el sentido de la producción y la puesta en escena, dándole su lugar a los cantantes nacionales, apostando por la creación de un público más amplio y más joven, enfrentando, en suma, la esclerosis de un medio tan conservador como el nuestro.

Los festivales de teatro más importantes del mundo occidental surgieron después de la Segunda Guerra Mundial, y sirvieron para aglutinar, valorar, difundir el vigor de las artes escénicas, desplazadas en la atención del público por los nuevos medios de información y entre-



Carteles del Cervantino. Archivo FIC

tenimiento. Por tres décadas, los festivales fueron las coronas de laureles de los grupos, de los directores consagrados; la meca de los grupos, de los directores por consagrar; la aspiración de las promesas, el acicate de los jóvenes, el sueño de la infantería teatral. En los 80 el Instituto Internacional de Teatro registró 147 festivales de teatro en Europa, América y Australia. En los 90 comenzó a discutirse la comercialización y la orientación política de los festivales, sobre todo en América Latina donde se cuestionó el gasto de una fiesta que, según sus detractores, no deja ningún sedimento en los teatros nacionales.

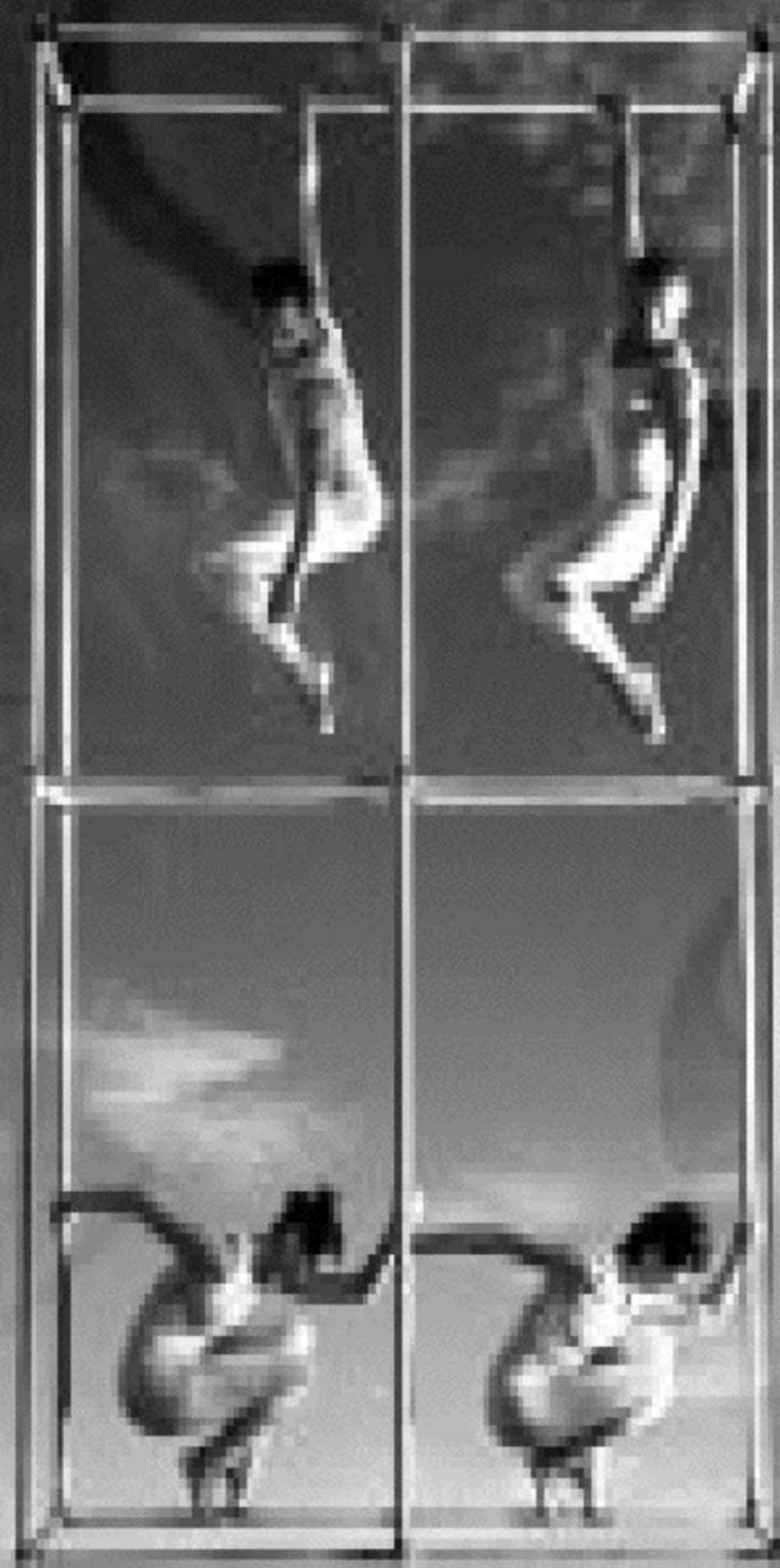
A Héctor Vasconcelos le tocó enfrentar la crítica constante de la prensa que acusaba al FIC de elitista. Cuando las masas de adolescentes invadieron Guanajuato, la prensa guardó silencio, y Sergio Vela escribió sus tratados filosóficos sobre el por qué del FIC, en el vacío, porque no tuvo interlocutores, ni críticos, ni panegiristas. Lo mismo pasó con su programación de teatro. En su gestión se presentaron estrellas de la

magnitud de Robert Lapage, Bob Wilson, Peter Stain, grupos con la calidad del Teatro Nacional de Grecia, el Teatro Clásico de España; se patrocinaron estrenos nacionales de gran formato como *La Malinche* y *El Atentado*, se presentaron grupos no famosos pero sí capaces de Francia, Inglaterra, Argentina, Italia, Colombia, Holanda, y muchos países más, y todo se lo comió el tiempo, que acaba con todo, ya lo sé, pero no tan deprisa, sin el eco que dejó en mi generación “los años dorados” del Festival.

El reto de la nueva administración del FIC está en hallar los nuevos valores, las nuevas concepciones de un festival de las artes para el siglo XXI. Por lo pronto, la programación de este año nos deja ver una atención especial para el teatro de calle, que es donde se reúnen las hordas juveniles, dicho sea sin menoscabo de su derecho a la diversión y el regocijo. El Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá moviliza a mayores multitudes, en un país marcado por la violencia urbana y la guerra fratricida. Y lo que

asombra es que esa movilización es a favor del teatro y de la vida. Se nos olvida con frecuencia que el arte también es producto de la sociedad en la que se realiza. La nuestra anda por lo pronto en tierras movedizas. El cambio de gobierno no fue —no podía ser—, un cambio automático de formas de pensar, de hacer, de vivir. Si todo está en crisis, no veo por qué las formas de hacer arte y divulgarlo no sufra lo mismo. Aunque el arte tiene la ventaja de estar en crisis permanente porque es la expresión más acabada de la tribulación, el conflicto, el dilema, la vicisitud de estar vivo. Darle una salida saludable a este trance no es obligación del arte, pero sí de los funcionarios que se han echado auestas la amarga tarea de administrarlo.

FERNANDO DE ITA. Crítico e investigador mexicano, escribe en los diarios y revistas de teatro más prestigiados de México y España. También es autor dramático y director de escena.





CONFIGURACIONES, CONSIDERACIONES Y SENTIDOS

DANZA DE SIGNO CERVANTINO

Gustavo Emilio Rosales

Es significativo trazar un panorama crítico del conjunto de espectáculos coreográficos ubicados a lo largo de las treinta ediciones del Festival Internacional Cervantino (FIC) ya que, en primer término, dicho horizonte forma parte sustantiva, para bien y para mal, de la conformación total de la danza escénica mexicana, por lo que el estudio de sus configuraciones y sentidos —que a continuación se esbozan— resulta ineludible para completar una investigación seria en el campo de la historia de la coreocomposición, a nivel nacional.

CONFIGURACIONES

La configuración que aparece con mayor consistencia en el devenir del Festival es la preeminencia de las danzas tradicionales, (comúnmente llamadas folclóricas), por sobre la oferta coreográfica de índole actual.

En seguida, están las configuraciones signadas por la especificidad histórica del arte en cuestión: surgimiento de géneros —verbigracia, *butoh* e *interdisciplina*—, transformaciones de nomenclatura —de la *danza moderna* a la *contemporánea* y de ahí a la *danza-teatro* y al *drama coreográfico*—, proliferación de artistas en los territorios de la actualidad coreográfica, y progresivo asentamiento de sentidos dancísticos en la definición de composiciones —ejemplos son: *Orfeo y Persephone* (xxvii, 1999¹), de Lemieux/Pilon y Robert Wilson —respectivamente— ubicadas institucionalmente dentro del ámbito teatral.

Asimismo, es menester considerar las conformaciones que son resultado de las principales tendencias de programación de las diversas administraciones cervantinas. Al principio, cuando Rodolfo Echeverría Álvarez, pariente cercano del entonces presidente de la República, encabezó el comité organizador, dominó la tímida discreción de un proyecto incipiente: Ballet Nacional y Ballet Independiente (aquél que aún incluía a Michel Descombey entre sus filas) quedaron enraizados como representantes

nacionales de una improbable vanguardia coreográfica; por otra parte, la compañía del estadounidense Murray Louis (iii, 1975) fue la mayor presencia propositiva de esa etapa, lo cual, por otra parte, no implica ninguna trascendencia. A partir de 1977 y hasta 1982, en el régimen presidencial de José López Portillo y bajo la dirección de la esposa del mandatario, Carmen Romano, el escaparate coreográfico del Festival cobró una progresiva fortaleza internacional: el teatro de danza de Nikolais (v, 1977 y viii, 1980), el ensamble de Louis Falcó (vi, 1978), Sankai Juku y la compañía de Martha Graham (ix, 1981), el Ballet del Siglo xx de Béjart y el grupo de Merce Cunningham (x, 1982) iniciaron declaradamente la lista de renombradas figuras de la aún (insuficientemente ya) llamada danza

contemporánea que el año anterior ocupó Nacho Duato y este año ocuparán los conjuntos de Maguy Marin y Sasha Waltz. Igual o mayor realce tuvo, en la etapa mencionada, el campo cervantino del ballet con las apariciones del Ballet de Houston escoltado por Margot Fonteyn e Iván Nagy (vi, 1978), el Ballet de Boston con Rudolf Nureyev (x, 1982) y sendas galas que incluyeron a figuras de la talla de Carla Fracci (1980), Alicia Alonso y Jorge Donn (1981) y Natalia Makarova (1982).

De 1983 a 1987, con las direcciones de Antonio López Mancera (1983 y 1984) y Emilio Cárdenas Elorduy, el panorama coreográfico cervantino aumentó cuantitativamente y ofreció paisajes contrastantes: en una misma edición (xv, 1987) coincidieron propuestas ya entonces en franca decadencia como la del estadounidense

Köper (Cuerpos). Shaubühne am Lehniner Platz. En la página izquierda: Échos. Les gens d'R. Fotos: Archivo FIC



Lar Lubovitch, con procedimientos en pleno auge como el butoh de Natsu Nakajima, al lado de las presencias, otrora propositivas y rebeldes, precipitadas ya en ese momento en una institucionalización insoslayable, del clan Cuerpo Mutable-Compañía Romero-Domínguez; una feria de producciones especiales a nivel nacional (*Cantata a Hidalgo*, de Guillermina Bravo; *La noche transfigurada*, de Michel Descombey; *Carmina Burana*, de Nellie Happee), junto a revelaciones como el grupo francés L'Esquisse; sin faltar apariciones que se recuerdan poderosamente dentro de su género, como la del Ballet Bolshoi.

Quizá el diseño de programación dancística cervantina mejor equilibrado de los 80' se realizó en la edición XVI (1988), donde coincidieron significativas funciones de Ballet Nacional, Ballet Independiente y Ballet Teatro del Espacio con proyectos mexicanos incipientes y audaces (Púrpura y Teatro del Cuerpo), dentro de marcos históricos representados por los ensambles de Anna Sokolow y José Limón, y con el acento latinoamericano del grupo venezolano Danza Hoy.

Los festivales dirigidos por Mercedes Iturbe (1990-91) ostentaron en zona de danza un equilibrio similar, matizado por presentaciones memorables como las de la compañía de Maguy Marin, Carlota Ikeda, Tango x 2 y el Ballet Cullberg, de Mats Ek.

A partir del argumento de que los montajes para música son más convenientes que los de artes escénicas porque requieren menos gastos y esfuerzos para su realización, Sergio Vela articuló sus programaciones cervantinas (1992-2000) con rala presencia de la danza. Los diseños de oferta coreográfica fueron, en esta etapa, casi fijos: prácticamente nula participación de compañías nacionales del género contemporáneo (Delfos fue uno de los pocos conjuntos privilegiados), ensambles discretos y efectivos, que rodean a una importante producción (de las más significativas: el *Tanztheater* de Wuppertal —XXII, 1994—, la vuelta de Sankai Juku —XXV, 1997—, y —XXVII, 1999— el *Nederlands Dans Theater I*, con *One of a Kind*, de Jiri Kylián).

El primer festival dirigido por Ramiro Osorio retornó precipitadamente a los contrastes extremos: la presentación de la aparatosa *Salomé*, de la Sidney Dance Company, escoltando al



magnífico trabajo de Nacho Duato (*Multiplidad. Formas de silencio y vacío*), que resultó ser lo mejor de la XXIX edición), en compañía de intentos francamente mediocres como *Cenizas*, el esperpento de Daniel Larricu, tristemente financiado con patrocinio nacional. La participación, anteriormente mencionada, de los conjuntos de Waltz y Marin son las cartas fuertes del xxx aniversario. Cabe mencionar que, bajo la administración del funcionario de origen colombiano, la danza contemporánea nacional retornó al Cervantino por la puerta trasera, con funciones principalmente en la ciudad de León (u.x. Onodanza y Ballet Teatro del Espacio son los únicos grupos que "merecieron" estar en Guanajuato), lo que no coadyuva a desempeñar el desdén histórico que el Festival tiene para con la producción nacional dentro de dicho género.

CONSIDERACIONES

En primer lugar, cabe considerar el impacto del FIC como potencial experiencia dancística. Incontables públicos de toda la República han tenido su primer (quizá único) contacto con el arte de Terpsícore a través de este foro, o bien han confirmado sus preferencias en materia de géneros y estilos coreográficos. No sería aventurado afirmar que incluso algunos coreógrafos-

espectadores mexicanos han asimilado cuestiones estilísticas de hitos cervantinos como Sankai Juku o Wim Vandekeybus.

Por otra parte, hay que considerar que la historia cervantina corre paralela a los discursos fundadores de la danza escénica contemporánea, lo que implica que el Festival ha sido escaparate de transformaciones estructurales (de los andamios basados en formas musicales a la geometría del azar abanderada por ensambles como *Vertical Danse*), estilísticas (de la pureza geométrica de Cunningham al feísmo expresionista del butoh, de la escuela norteamericana de abstraccionismo y literalidad a la aleatoriedad de las vanguardias europeas, para volver nuevamente a una corriente norteamericana precipitada hacia la espectacularidad interdisciplinaria), y corporales (el cuerpo como signo que produce, incesantemente, signos, a la virtualidad de la imagen por el cuerpo).

Por supuesto, es considerable que el FIC sea el único espacio a nivel nacional que verdaderamente relacione, dentro de su programación, los diversos géneros dancísticos; lo que pone de manifiesto que, al teorizar sobre el arte coreográfico se tenga ya que hablar de danzas y no de la danza como totalidad homogénea.

SENTIDOS

A partir de una vista general al panorama coreográfico del FIC consideramos que este programa, más allá de sus sentidos constitutivos (ser espacio de encuentro y pluralidad cultural), es significativo estéticamente porque dentro de él se han desplegado las manifestaciones dancísticas tradicionales de la mayor parte del mundo, lo que, en una revisión histórica, constituye un auténtico discurso internacional a partir del cual confirmar que en materia de danza tradicional existe una coherencia estética sin fracturas, que posibilita de inmediato puentes de comunicación sensible. En este sentido, otro punto importante es que desde el panorama Cervantino se pueden leer los desarrollos definidos de corrientes como la danza butoh y el baile flamenco, por medio del ejemplo de sus mejores exponentes.

Significativo es que el FIC sea el único festival auténticamente internacional que, para la



Figura 1. Luis y Ana María Company. Fotografía: Erickson. Imágenes: Grupo de danza independiente de miembros del FIC y otros bailarines.



danza, existe en México. Otros espacios —como el manido Festival de San Luis— que se ostentan como tal, no tienen la representatividad suficiente como para aspirar a cubrir esta categoría. Paradójicamente, el Cervantino no ha sido espacio representativo de la danza contemporánea nacional o lo ha sido de forma sumamente arbitraria.

El punto anterior significa que el desdén del FIC por la danza contemporánea —principalmente la llamada “independiente”— es pulso de la apatía y desunión que debilitan al respectivo gremio. Se constata entonces, por esta vía, que la comunidad dancística no ha sabido o no ha querido reclamar para sí, considerables espacios públicos y, por tanto, es aún una presencia inofensiva para las selectivas políticas culturales de las instituciones.

1. Se indica de esta forma la edición y el año del programa.

GUSTAVO EMILIO ROSALES. Egresado de la Facultad de Filosofía y Letras. Es uno de los críticos jóvenes de danza más importantes. Publica en diarios nacionales e internacionales.



THEATER AN DER RUHR

TEATRO DE NARIZ ROJA

Fernando de Ita

Cuando vi al filósofo Roberto Ciulli hacer un principito mayor de edad, en calzones largos y nariz de clown, en un teatro de un barrio proletario de la ciudad de México, tuve la certeza de que su teatro no era mentira; no sólo una invención del intelecto sino una actitud ante la vida. Era como si Karl Marx se pusiera a pregonar sus obras completas en la plaza pública con pantalones de tirantes y una enorme bola roja en la nariz. Entonces su teoría del comunismo habría pasado directamente a la práctica, y se habrían evitado millones y millones de muertes.

El teatro no mata, sólo aburre, lo que es una forma de morir en balde, sin crimen y sin castigo. Brecht decía que la primera misión del teatro es Artgone. Foto: Harald Reus Mann



divertir. En español este verbo transitivo significa, en primer término, apartar, desviar la atención, y en su clave militar: “llamar la atención del enemigo a varias partes, para debilitarlo”.

Si es así en alemán, Brecht tenía razón; hay que desviar la atención del espectador para debilitar las certezas que tiene sobre sí mismo, y de este modo de los demás, y en suma, del orden establecido para los seres y las cosas.

El teatro complaciente desvía la atención del espectador para entretenerlo, es decir, para tenerlo *detenido*, aguardando algo que haga más llevadera la carga del día. La misión de Broadway y sus derivados en todo el mundo, es divertir a sus clientes con cuentos de hadas en los que se pueden incluir problemas sociales como el AIDS, la homofobia, el racismo, sin alterar los cimientos morales del espectador. El éxito de los espectáculos comerciales está en tocar la puerta de la conciencia interior, pero no abrirla.

Cuando el dolor de la vida y la presencia de la muerte son los motores del teatro, no se puede entretener al espectador, aunque sí se puede desviar su atención hacia el desencanto de esa vida en común que llamamos *normalidad*, cuando estar así, vivir así, como si todo estuviera realmente en su lugar, sólo es un signo de conformidad.

Para que esta reflexión a propósito de los 20 años del Theater an der Ruhr tenga sentido en Alemania, lo primero que debe tomarse en cuenta es que la escribo desde México, y en esta medida, desde Latinoamérica. No lo digo, por cierto, para *desviar* la conversación hacia el colonialismo, el paternalismo, el tercermundismo y la buena voluntad de los pueblos. Por el contrario, hay un rasgo de soberbia en esta localización geográfica, porque creo que desde aquí puedo apreciar mejor la dimensión transcultural y multiracial del teatro de un director nacido en Italia, renacido —al menos para el teatro— en Alemania, que sueña, como Marco Polo, en hacer de nuevo el largo camino de la seda, porque algo le dice en su corazón que el barco de ideas, emociones e imágenes que es el teatro, no ha perdido el poder de *interactuar* con el otro, el distinto,

el extraño, el extranjero, el infiel, es decir; eso que uno es para los demás, sobre todo tomando en cuenta los nacionalismos y sus nefastas consecuencias religiosas, políticas y culturales.

El teatro no mata, sólo ataranta, palabra mexicana equivalente al mareo, a la media conciencia, al efecto de un golpe en la mente, no para despertarla, tampoco para dormirla; para tenerla en medio del sueño y la realidad.

Sabemos que el teatro es un engaño, un simulacro de la vida. Para hacerlo cierto se requiere de una carga muy alta de vigor intelectual y de adrenalina, de riesgo y tensión sobre ese impulso que nos lleva a violentar las fronteras del orden. Cuando el teatro corre el riesgo de cruzar la línea de la razón, tiene que detenerse en la aduana de la realidad para no convertirse, como el grito de Artaud, en una promesa incumplida.

Tuve el honor de conocer a Jerzy Grotowski y de seguir por 15 años su aventura americana. Con esto quiero decir que viví de cerca la impostura de un teatro que se fue adentrando en las arenas movedizas del chamanismo y la revelación religiosa, muy respetable como postura personal y muy lamentable como trabajo artístico.

El siglo xx fue el siglo de la ciencia y la tecnología. En cien años la capa más pudiente del género humano avanzó una edad luz en el dominio de ciertas formas del conocimiento. En la era virtual, hay millones de seres humanos en la edad preindustrial. Lo mismo pasa con el teatro. Hay producciones millonarias hechas con tecnología de punta, frente a cientos de millones de seres humanos que jamás han pisado un teatro.

Por eso me interesa la propuesta del Theater an der Ruhr, porque los recursos de su teatro no son de orden tecnológico sino humano, y porque no quiere seducir al espectador sino molestarlo, ponerlo en cuestión. Ciulli sostiene que en un mundo feliz el arte sale sobrando, de manera que en este valle de lágrimas el arte es tan necesario como el pan porque es la señal que nos indica el camino hacia el paraíso.

Para un latinoamericano transnacionalizado,

la democracia alemana y su nivel de vida pueden resultar la tierra prometida. Para un alemán contento consigo mismo, también. Afortunadamente —para Alemania—, hay alemanes como Helmut Schäfer, y emigrantes como Roberto Ciulli, que hacen teatro para dejar ver los hoyos negros de ese sistema autocomplaciente, capaz de marginar a cientos de miles de trabajadores extranjeros, de mentir políticamente, de empujar el huevo de la serpiente, de ser racista, de mirarse en el espejo y quedar encantado.

Hacia 1992 vi en el viejo escenario del Theater an der Ruhr la versión de Ciulli y Schäfer de *Edipo Rey*. Tenía en el cuerpo el cansancio de 15 horas de viaje y en la mente el inconveniente de no hablar alemán. Desde el primer momento de la obra pasé sobre la fatiga y la barrera del idioma para instalarme en el campo de la percepción. La tragedia de Edipo era la de un hombre contemporáneo que se ve atrapado por el círculo del poder, más que por su destino incestuoso. La dramaturgia de Schäfer y el montaje de Ciulli trasladaban el peso de la tragedia a la conciencia del hombre que sí es capaz de cambiar su destino, y que no se ciega como castigo a sus culpas sino como una forma de alcanzar el autoconocimiento. En suma, era una crítica devastadora del poder irracional, que cumplía su cometido gracias, entre otras cosas, a la genialmente amanerada actuación de Fritz Schediwy.

He tenido el privilegio de ver las etapas que ha cubierto Theater an der Ruhr en sus últimos 10 años de vida, lo mismo en su sede que en gira por Alemania y Holanda, y en su misión trasatlántica en Colombia y en México, y lo primero que puedo decir al respecto es que ha resultado un teatro incómodo para el público y la crítica porque no apuesta por el esteticismo, ni la espectacularidad, ni el panfleto, ni la complacencia artística, ni la política correcta. Por el contrario, es un teatro de ideas que pone el acento en la subversión de los valores establecidos, en la provocación de la inteligencia, en la confrontación ideológica, en el humor negro, en la paradoja.

Es un teatro radical porque aspira a tocar la raíz de los problemas que trata, porque pretende cambiar las prácticas existentes, al menos en lo que concierne a hacer teatro en Alemania.

Naturalmente no me han gustado todas las obras que he visto de su repertorio, ni todas sus resoluciones escénicas, ni todas sus posturas ideológicas, pero estoy de acuerdo en lo esencial de su teatro, en su provocación intelectual, en su irritación política, en su inconformidad social, en su interés transcultural que ha llevado a Ciulli a patrocinar el teatro gitano y el teatro turco en el corazón de la vieja Prusia, a tener en su elenco actores kurdos y mexicanos, y a presentarse en países tan lejanos de la ortodoxia occidental como Irán y otros pueblos musulmanes.

Es importante subrayar que Theater an der Ruhr no viaja en el circuito de primera clase de las grandes compañías, de los grandes creadores. Su trashumancia no es comercial sino política, en el sentido más noble de la palabra. No se presenta en Rusia y en Ecuador, en Turquía y México para hacer dinero. Theater an der Ruhr no tiene una paga extra por sus presentaciones en el extranjero, tampoco da lecciones de estética ni se presenta como un teatro eurocentrista. Lo primero que llama la atención en sus obras es que están hechas a contracorriente porque no responden a la demanda de novedades ni a al deslumbramiento visual ni al recurso tecnológico, ni a la explotación de la firma (un Robert Wilson, un Peter Stain, un Robert Lepage, etcétera).

A Ciulli y a Schäfer les importa pensar con el otro. Cierto que las ideas son suyas, es decir, que ellos escogen los temas, pero es privilegio del espectador tomarlas o rechazarlas, y sobre todo, discutir las. Para hacer esto fuera de la academia, del cubículo, en la plaza pública que es el teatro se requiere coraje y, sobre todo, pasión intelectual y artística.

Esto es lo que me engancha con Roberto Ciulli y su elenco de trashumantes; que viven el teatro como si esta vieja y viciada práctica de simular la realidad tuviera un sentido trascendente, vital, al menos para su vida. Cuando la política es sobre todo un show de y para los medios, cuando el arte es, antes que nada, una inversión de las galerías, las editoriales, las disqueras, los centros del espectáculo, los festivales, tener la certeza de que el teatro pensante sirve para algo es una idea subversiva.

En los 20 años que tiene de vida Theater an der Ruhr, Ciulli ha modificado radicalmente su idea sobre el actor. Comenzó, como la mayoría de los directores, utilizándolos como marionetas y terminó respetándolos como autores últimos del teatro. Entiendo que en esta declaración hay una pequeña trampa de humildad, porque en el fondo de su vanidad el director nunca renuncia a la firma del cuadro, pero fuera de esta suspicacia el respeto es genuino. El actor es, o debería ser, como en el teatro de Shakespeare, de Molière, de Lope de Vega, el verdadero autor no del texto, sino de la escena.

Algo que me impresionó con la caída del Muro que dividió a las dos Alemanias, fue ver a los grandes actores de la RDA hacer cola en las oficinas de la televisión, el cine y el teatro comercial. Ahora tenían "la libertad" de prostituirse. En Latinoamérica, donde las compañías estables y los grupos autosuficientes son la excepción de la regla, no podemos juzgar esa compra venta con el mismo rigor porque la publicidad y las telenovelas son los únicos medios de subsistencia para los comediantes. El teatro es una enfermedad, un vicio al que vuelven, desgraciadamente, contaminados por la fama.

Por Theater an der Ruhr han pasado artistas

y artesanos del teatro, poetas y versificadores de la escena, videntes y copistas de la realidad que tienen en común la búsqueda de la redención por el teatro. En el mundo virtual quedan muy pocos calvarios, muy pocos caminos de la cruz, muy pocas pasiones genuinamente humanas que nos permitan experimentar la vida en sus mejores y peores consecuencias, y una de esas vías en extinción es el teatro.

No es gratuito que Theater an der Ruhr haya surgido como un teatro alternativo al sistema establecido del teatro alemán. No es casualidad que se haya convertido en un centro polémico porque la polémica es su razón de ser. 20 años



Der Kleine Prinz. Foto: Robert Schatton

no es nada para la historia del teatro, y es mucho tiempo para la historia de un hombre, de un grupo. Ciulli me decía que como director de escena tiene varios cadáveres de comediantes en los sótanos del teatro. Seguramente como fundador y director del Theater an der Ruhr también cometió varios asesinatos.

Cuando la gente piensa no hay manera de evitar las diferencias de pensamiento. Un teatro que pretende hacer pensar al espectador tiene que comenzar por trabajar con seres pensantes. Si esto es verdad, no hubo mejor lugar para ver las debilidades, las contradicciones, las mentiras del director, del dramaturgo, de los actores, que al interior del núcleo. Lo importante es que se salvaron las diferencias y si alguien salió lastimado ese dolor es la parte mordaz de la experiencia humana, de la experiencia artística.

Ciulli no se cansa de repetirlo; el dolor es el motor del arte. Por tonto, siempre tomé esa frase como la declaración del filósofo estoico, cuando era también la explicación del clown, el filósofo lúdico. También lo ha dicho Ciulli hablando de Beckett; el supremo dolor de estar vivo sólo se puede soportar muerto de risa. Por eso no es raro que uno de los teatros más radicales de Europa sea, al mismo tiempo, un teatro de nariz roja.



DESPUÉS VINO EL TEATRO TEATRO

MEMORIAS DE UN GUANAJUATENSE

Martín Acosta

Me es absolutamente imposible no hacer de esto un ejercicio de nostalgia. Hacia finales de los años 70 yo vivía en un pueblo cercano a Guanajuato, estaba en la secundaria y nunca había entrado a un teatro. Por una pequeña puerta trasera del Teatro Juárez, un amigo de uno de mis primos, que había conseguido entrar como edecán durante el Cervantino, me hacía pasar de polizón. (Esto marcaría la manera como entro a todos lados). Caminamos —lo juro— por túneles, puentes e interminables escaleras de hierro en forma de caracol para llegar a la parte más alta de la sala: el gallinero. En escena estaba el famoso *pau de deux* de *El Lago de los Cisnes*. Alicia Alonso, del Ballet Nacional de Cuba, se decidía a hacer un salto que la haría volar. Había riesgo. Tuve miedo de su vuelo. Y del mío. El vuelo se hizo. Por encima de las cabezas de los espectadores un murciélago lo festejaba haciendo lo propio entre el gran candil de madera *art nouveau* que adorna la sala.

Años después me enteré que Alicia Alonso tenía miedo de ese salto porque ya para ese tiempo no veía muy bien y que su *partenaire* tenía que hacerle señas visibles como a los aviones. El velador del teatro me contó que ese murciélago vivía ahí y que él le dejaba algo de comer en el escenario por las noches y que salía a revolotear en algunas funciones especialmente con la música de Tchaikovsky de la cual era ferviente admirador. Después vino el Teatro Teatro. Sin anestesia, sin formulario y sin entrevista previa. Ahí estaba yo en la sala del Teatro Principal hipnotizado por la ametralladora de *Cricot 2* con un Tadeuz Kantor vestido de un color negro empolvado; aterrado por la violencia de Peter Stein y su *Enemigo de Clase*; perturbado —no hay otra palabra— con Lindsay Kemp en *Flowers*; Nuria Espert, en el último acto de *Doña Rosita la soltera* (en donde sí daba la edad) dirigida por Jorge Lavelli; luego con *Macunaíma* las hormonas se me volvieron mantarrayas y se me quedaron así; la primer mujer desnuda que

vi en mi vida —nótese la aclaración— estuvo en *Boda Blanca* del Teatro Dramático Argentino; y ya a estas alturas me sentía verdaderamente decepcionado del convencional Shakespeare del National Theater que pretendía ponerse al día con un *Medida por Medida* jamaicano en donde todos los actores eran negros excepto uno. (Así que ya pude hacer mi primer chiste culto: es como un *Otelo* al revés.)

Estoy hablando de los cervantinos “lópezportillistas”. Doña Carmen Romano, que ¡válgame

El Cervantino fecundó mi espíritu. Unos cuantos días determinaron el curso de mi vida. Supe que un minuto del teatro de Kantor vale por una explicación del sentido de la existencia.

Martín Acosta. Foto: Fernando Moguel



Dios! llegaba a las Galas en limusina llevando de la mano a un puberto Ivo Pogorelich con capa de Transilvania encima y luego atrás —en otra limusina por supuesto— bajaba Paulina, la que quiso ser cantante y sólo llegó a disco de acetato, jalando a su marido nieto de expresidente que a su vez le cargaba el perro chihuahua (¿o serían tan cursis que era un *poodle*?) que parecía bien dispuesto a escuchar la *Novena Sinfonía* de Beethoven más desafinada que se recuerde y la más aplaudida por toda la corte de políticos barberos que le hacían la caravana al director de orquesta que se supone tenía un romance con la primera señora que mencioné. Obviamente la primera parte de este apartado yo lo vi y lo otro, pues me lo contaron.

Como ya había reprobado química y física —matemáticas, estadística y etimologías no porque para eso yo era bastante bueno— pues me volaba las clases desde las siete de la mañana. Así, sentadito en la banqueta frente al Teatro Juárez con mi mejor amigo de toda su vida —que fue corta—, la calle vacía exceptuando al señor de la basura, salió el sol por la calle que viene de la plaza de la paz, un mañanero y deslumbrador Nureyev caminaba hacia el teatro (supongo que iría a ensayar) y, sí señor, se detuvo para ver a los dos adolescentes uno con barros —ese era yo— y el otro insolentemente bonito y cachondo a los diecisiete, y nos sonrió, se quitó la gorra e hizo un giro antes de entrar con su aura luminosa al teatro. Otra vez, lo siento, es imposible no hacer mala literatura con este recuerdo.

A las diez u once de la mañana bajaban entonces la realeza de la prensa de la época. El trato fue simple, ellos me pasaban a los espectáculos y luego se turnaban para conseguirme la entrada a las cenas del Cervantino (describir la opulencia que representaban para mí estas cenas, con sus fuentes de cisnes de hielo, me llevaría el número de la revista *Paso de gato* completa) y yo les llevaba las tortas mientras ellos trabajaban. Era buen mecanógrafo desde entonces, así que podía copiarles una nota en limpio o simplemente acercarles el café. Guada-

lupe Pereyra tronaba los dedos y ya sabía que había que surtirle de galletitas; Raquel García Peguero era la mamá que se preocupaba de que hubiera desayunado; Eugenio Martínez-Ostos el frívolo de *Vogue*, más bien se paseaba en su convertible; por supuesto Fernando de Ita había instaurado su monarquía; y el que mejor escribía era José Enrique Gorlero.

Después salía un rato a perseguir de lo lejos a los "freaks" que luego llamé maestros. Una carrerita y a detenerse porque se pararon a curiosear una artesanía. Hacerse el disimulado y luego seguir a ese Lindsay Kemp todo de blanco con sombrero de palma y rebozo color rosa mexicano, al lado del Increíble Orlando vestido con un overol plástico color púpura (¿serán gays? me preguntaba yo identificándome con ellos inocentemente).

Vi un ensayo —yo solito— con un solito Jorge Donn haciendo el famoso *Bolero de Ravel* coreografiado por Bejart. Y a la Makarova a quien, por hacerle una broma los músicos entraron con unas mañanitas en lugar de la partitura y ella tuvo a bien bailar para ellos, ganándose un aplauso de pie por parte de la orquesta.

No podía distinguir muy bien si cada montaje, coreografía y cada uno de estos artistas tenían que ver con mi vida pero intuía que iban a influir en las decisiones que estaba a punto de tomar. No sé en dónde esté el teatro que yo quise hacer a partir de entonces. Sólo es un largo y fragmentado recuerdo. No sé con cuántos teatreros guanajuatenses comparto esta experiencia (yo era fan de los juglares y me sentía una especie de traidor por ser el que sí entraba a los espectáculos). No sé qué efecto tuvo en el resto del estado porque no existe mi generación en el teatro guanajuatense. Los que están ahora haciendo cosas son más jóvenes y a los más viejos no se les ve. Y además, creo que son pocos. A veces me planteo si justamente el Festival Cervantino no ha sido una especie de malefactor. Una gigantesca cuota cultural que paga el estado y que lo vacía. Que da una imagen espectacular de bonanza y creatividad en un desierto donde tienen que ir las caravanas fantásticas con el ilusionismo de un oasis.

Pero no voy a morder la mano que me dio de comer. El Cervantino fecundó mi espíritu.

Fueron unos cuantos días que determinaron el curso de mi vida. Aunque el entorno era espectacular se podía percibir que la vida estaba en otra parte. Supe, con certeza, que un minuto de teatro de Kantor vale por una explicación del sentido de la existencia. Eso se llama religión. Eso sí lo supe bien pronto.

MARTÍN ACOSTA. Director de memorables puestas en escena, tales como: *Cartas a un artista adolescente*, *Fausto*, *Agua blanca*, *El Ogrito*. Actualmente explora los terrenos del diseño escenográfico.



Macunaíma. Grupo Pau, Brasil. Foto: Archivo FIC

CUANDO IMPERA EL REVENTÓN LA FIESTA PERDIDA

Alfredo Vargas Ortega

El Festival Internacional Cervantino es uno de los eventos culturales más importantes en nuestro país. Su sede es la majestuosa ciudad de Guanajuato. Dentro de este magno evento han desfilado los artistas contemporáneos más importantes a escala mundial.

Pero, ¿cuál es el sentido final de un festival cultural como éste? La variedad de actividades que se presentan año con año son muy amplias y van desde muestras gastronómicas, exhibición de documentales, exposiciones de artistas plásticos, conciertos musicales de toda clase de ritmos hasta las representaciones de mayor trascendencia del arte escénico. Espectáculos en espacios cerrados y abiertos como son los antiguos teatros y las diferentes plazuelas y callejones de esta ciudad. No obstante la riqueza artística y cultural que se vive anualmente, la presencia del público conocedor no es particularmente sustanciosa. Uno puede recorrer las calles de Guanajuato y sentirse conectado con el ambiente festivo que permea en cada uno de sus rincones. La enorme cantidad de personas que caminan por las calles, a veces parece que participan de grandes posesiones, no significa que sea parte de las actividades que se presentan.

El Festival Cervantino ha sufrido una variación involuntaria que ha trastocado su ambiente: la presencia de bares, discos y restaurantes que atraen a una cantidad importante de chavos dispuestos a gozar del reventón. Este maremagnum, amorfo y descompuesto, transita por los

callejones de Guanajuato utilizando la geografía de la ciudad para realizar sus propios ritos de convivencia. Improvisados saltimbanquis, batuqueros y clowns desfilan por todas partes, muchas veces, sin el menor respeto para aquellos que realizan su trabajo profesionalmente. Las calles y plazas se ven atestadas por jóvenes que parece que asisten a una fiesta de fin de cursos y no a la celebración de un hecho que alimenta, sobre todo, el espíritu; la fiesta artística y cultural más importante del país. Inconscientemente el Festival Cervantino se convirtió en ganancia de pescadores: empresarios ambiciosos, dispuestos a sacar el mejor jugo de esta labor. Pocos se involucran realmente en la vida cultural y sólo ven sus intereses mercantilistas. Otra de las contradicciones que se viven alrededor de este gran acontecimiento es la falta de arraigo en los artistas locales. Guanajuato, a pesar del Cervantino, no es un estado representativo del quehacer artístico. No ha existido una corriente importante de creadores surgidos del contacto permanente con este festival, por ejemplo. Pero, tampoco la organización del propio Cervantino ha contemplado, dentro de sus tareas, el acercamiento de las grandes luminarias con los artistas nacionales; en encuentros y mesas de análisis y discusión. Entonces, ¿cuáles son los aportes artísticos que deja un festival de estas características, para los creadores nacionales? Sin duda son muchos, pero habría que analizar mayormente cómo debe impactar al desarrollo artístico, este evento, en la vida cultural del país. El Festival Cervantino debe plantearse ser el vehículo de los artistas nacionales en el debate de las ideas con los creadores extranjeros.

ALFREDO VARGAS. Crítico, actor y productor.



A PROPÓSITO DEL CERVANTINO ENFOQUES

Roberto Perea

Este año el Festival Internacional Cervantino llega a su edición número 30 después de pasar por diversas etapas, altas y bajas, cambios administrativos, presupuestales, problemas entre funcionarios, entre el gobierno federal y el guanajuatense, a veces con el perfil muy cargado hacia determinada manifestación artística pero, a pesar de estas adversidades, manteniéndose como el festival artístico internacional más importante de nuestro país. De estas y otras circunstancias, nos dan su punto de vista destacados miembros de la comunidad teatral.

Lo más importante que se ha logrado en el Cervantino es poder dar un soporte técnico de primer mundo, cualquier requerimiento en este sentido se cubre, lo que facilita mucho el intercambio cultural y que el artista se desarrolle.

IGOR LOZADA

Este año el Cervantino tomó la determinación de presentar puros estrenos, lo cual me parece muy sensato, es una manera de celebrar. Con Sergio Vela se convirtió en un festival muy sensato y ahora se recobra también la vocación teatral que trae Ramiro Osorio, lo que es muy afortunado para nosotros.

CLAUDIO VALDEZ KURI

Creo que podríamos tener una actitud crítica hacia qué es lo que se selecciona y pedir como comunidad teatral que se nos tome en cuenta en relación a qué querríamos ver, porque aunque es para el público en general evidentemente tienen que ser espectáculos que de una u otra manera aporten a la comunidad teatral.

LETICIA HUJARA

El Festival Cervantino surgió del teatro, de los *Entremeses*, y eso hay que recordarlo, pero a medida que la presidenta de la República, es decir, las primeras damas se apoderaron de él, cada festival excluyó al teatro y privilegió a otras artes, como sucedió con la señora López Portillo que era pianista y entonces privilegio a la música. Vinieron

otros periodos y según el director o directora en turno se privilegiaba un arte, hubo un tiempo en que sólo se daba lugar a las artes plásticas, las exposiciones; en otro, solamente la danza; ahora que ha llegado un hombre de teatro que es Ramiro Osorio ha devuelto al Cervantino la presencia del teatro con los mejores espectáculos del mundo, otra vez el teatro ocupa un lugar importante.

VÍCTOR HUGO RASCÓN BANDA

Ese carnavalito que hay en Guanajuato me molesta, broncas de hoteles, tanta borrachera, todo para un espectáculo que a final de cuentas lo puedo ver acá.

FERNANDO MOGUEL

La función era a las 5 de la tarde y estaba muy emocionado porque era mi debut en el Cervantino, pero dio la hora y no llegaba el público porque estaban en una comida oficial y de repente llegaron más de 120 personas bien borrachas, sentadas en los primeros lugares que estaban apartados y comenzamos la obra con la gente roncando. Ese fue mi debut en el Cervantino.

XAVIER ROJAS

El Cervantino ha sido una aportación única, simplemente por su longevidad, ese es un elemento importante para no permitir que se vaya a terminar. Creo que ha habido mejores momentos que otros, algunos en los que las producciones nacionales han brillado y otros en los que se trajeron importantes espectáculos de distinta índole pero siempre se ha aportado algo. A mí lo que más me interesa es su tradición.

ENRIQUE SINGER

El Festival Cervantino a estas alturas es un patrimonio irrenunciable de la cultura mexicana, que ha tenido evidentemente sus altas y sus bajas, sus momentos de enorme esplendor en donde fue posible que los mexicanos pudiéramos comparecer ante las obras de la cultura del mundo más inquietantes y vivas.

Creo que con Ramiro Osorio a la cabeza, un hombre de teatro y al mismo tiempo un mi-

nistro de cultura y autor de una ley de cultura, conocedor de la riqueza de los corredores vivos del intercambio cultural y teatral, sabrá rescatar la presencia del teatro.

LUIS DE TAVIRA

Lo primero que asombra es que hayamos sido capaces de preservar el Festival durante 30 años. En un país en el que normalmente los proyectos tienen carácter sexenal y a veces menos que eso, es muy importante que la inicial casi clandestinidad del Cervantino en su primera etapa haya permitido que sucesivas administraciones encontraran interés en fortalecerlo.

GERMÁN CASTILLO

Todo lo que se pueda ver que no tenga posibilidades de ver en el extranjero es conveniente que lo vea, si aporta algo o no a la cultura queda en manos de ese público que acude a estos espectáculos y se lleva algo bueno o malo de ellos.

CARLOS OLMOS

Los criterios redujeron la importancia del teatro y se concentró más en la danza; por supuesto el problema de que el teatro esté en el Cervantino es de producción, se nota mucho cómo esto impera, entonces presentan obras con pocos personajes, sin escenografía, con criterios más bien dancísticos, porque consideran que para cierto tipo de gente el teatro hablado es incomprensible. Pero sí creo que para la escasez que existe de teatro internacional en nuestro país, el Cervantino es imprescindible.

ESTELA LEÑERO

A veces traen espectáculos que son más famosos pero no necesariamente los mejores, hay algunos que puede ser que cobren menos, pero son trabajos más interesantes y necesarios que pueden verse en el país.

CARLOS CORONA

El Cervantino nace del teatro, de los *Entremeses Cervantinos* que el maestro Ruelas hacía en las

plazas de Guanajuato y después se vuelve un festival multidisciplinario, de hecho este año habrá un par de escenificaciones de los *Entre me ses* realizadas por compañías europeas. Por momentos largos ha sido el único festival internacional en México y siempre ha cumplido con su meta de traer espectáculos importantes, nos ha mantenido en contacto con lo mejor, lo más brillante del teatro del mundo y entonces permite que la comunidad teatral, especialmente los jóvenes, despierte vocaciones, se afirmen y definan otras para el teatro.

OTTO MINERA

Yo celebro que sea un festival con continuidad, tiene una historia, es una tradición, es parte muy importante de la vida cultural del país y es una ventana. Es el lugar donde vienen referentes en todas las artes para que el público, los especialistas y los artistas mexicanos conozcan lo que se hace en otros países y que eventualmente, es algo que me gustaría se diera mucho más: que especialistas de otros lados también vieran producción nacional.

MARIO ESPINOSA

Espero que cada vez tomen más fuerza los compositores, coreógrafos y autores mexicanos, que se vaya modificando, ya que no hay presupuestos para traer las grandes figuras mundiales que se trajeron al principio, que se busque darle importancia a lo mexicano. Cada país debería en todos los festivales darle primer lugar de importancia a lo nacional y después a lo internacional, sin dejar de reconocer que aprendemos mucho de los internacionales.

TOMÁS URTUSÁSTEGUI

El Cervantino ha sido reflejo de las prácticas del poder en México, hemos tenido festivales con el perfil de los presidentes o de las personas que los rodean, ahí hemos visto sus ascensos y sus descensos. Debería establecerse un presupuesto y una forma de hacerlo institucional. Al tener aquí a los grandes creadores del teatro como sucedió en su momento, a fines de los 70 principios de los 80', el Festival Cervantino se colocó entre los más importantes del mundo y transformó la mirada de muchos creadores.

LUZ EMILIA AGUILAR ZINSER



Ilustrador: Mario P. Cacho

¿DERRAMA ECONÓMICA Y DETONADOR CULTURAL? GUANAJUATO SÓLO VIVE DEL PASADO

Andrés Arellano

Guanajuato, ciudad encantadora, con espléndidos edificios coloniales, leyendas cruzándola de punta a punta por sus calles y callejones creando un ambiente muy especial; ciudad provocadora e inspiradora. Guanajuato, ciudad cultural... Eso es una falacia. ¿Cómo? ¡Este tipo no sabe de lo que habla! Dirán. ¡Pero si es la sede del Festival Internacional Cervantino! La realidad es que Guanajuato ha sobrevivido gracias a esta etiqueta y no hay duda que la consiguió con el trabajo de muchas personas que vivían genuinamente el arte y la cultura. Lamentablemente esas personas han muerto o se han mudado. Los tiempos cambian y de unos años para acá se ha deteriorado notablemente ese sentido de tomar el arte y la cultura como una forma de vida, un oficio.

De unos diez años a la fecha, la ciudad —me refiero a las autoridades municipales, proveedores de servicios, comerciantes, ciudadanos y turistas— es cada vez más indiferente a las manifestaciones culturales. El FIC arroja a la ciudad la mayor derrama económica del año junto con el periodo vacacional de Semana Santa, sin embargo ésta no llega de manera directa a beneficiar la infraestructura cultural o a los artistas locales quienes buscamos nuestro sustento, no sólo económico sino espiritual, fuera de la ciudad. Podría pensarse que si nos llega de manera indirecta con los programas institucionales gracias a

los impuestos que pagamos. Ajá. ¿Y usted lector no sufre por los recortes de presupuesto en todos los sectores? ¿No se ha dado cuenta de que uno a los que primero recortan es precisamente el de cultura? Aún así, recibiendo este beneficio, estaríamos hablando de un país que le designa —aunque ínfimo— un presupuesto a la cultura, ergo: un país cultural, no una ciudad cultural. A las pruebas me remito: ciudades como Celaya, Irapuato, León y otras no tan grandes como San Miguel de Allende, destinan mayor presupuesto a nivel municipal que Guanajuato capital y los prestadores de servicios se preocupan por mantener algún atractivo artístico o cultural. La realidad es que la ciudad de Guanajuato se ocupa de vivir de su pasado y sólo habla de desarrollar una política de fomento y difusión cultural cuando arriba una nueva administración de la Secretaría de Turismo. Pero todo se lo dejan al Instituto de Cultura el cual no puede abarcar la ciudad por separado del resto del estado.

El FIC sólo se ocupa de sus recintos un mes antes de comenzar. ¿Y el resto del año? Aunque desde mi punto de vista no toda la culpa es de las instituciones. El FIC se creó por iniciativa de unos cuantos interesados, no por algún programa del gobierno. Y se ha sostenido por una minoría. Un elevadísimo porcentaje de los turistas que nos visitan todo el año y durante el Festival, no asisten a alguno de los cinco teatros o recintos

a ver un espectáculo, no entran a alguno de los siete museos o galerías (salvo el de Las Momias que no estoy contando), no acuden a conferencias, presentaciones literarias, etc. ¿Y nuestros habitantes de la ciudad y artistas locales? Igual, la gran mayoría sólo asiste a eventos gratuitos. En la actualidad, el FIC no es un verdadero detonador de experiencias culturales. Vuelvo a las pruebas: existen festivales en otras regiones del mundo incluso en nuestro país, sobre todo el sur, en el que la gente y la ciudad forma un lazo muy estrecho de colaboración en la creación de los productos culturales que finalmente se engloban y se presentan como una fiesta de esta magnitud. Como ocurrió, de hecho, en los inicios del Cervantino.

Para finalizar, antes de considerar a Guanajuato la ciudad cultural por excelencia, considere las siguientes preguntas: ¿Con cinco teatros de una capacidad de cuatrocientos el menor y dos mil el mayor, es coherente tener una función de teatro, títeres o danza en uno sólo de ellos una vez por semana? ¿Es bueno tener una afluencia de cien a doscientas personas en esta función? ¿Es necesario que los precios vayan de nada a menos de sesenta pesos para que la gente asista? ¿Es justo que en los espectáculos gratuitos los turistas se paseen, griten, entren y salgan cómo si la obra fuera parte de la arquitectura del espacio? ¿Es justo que el resto del año los teatros carezcan de iluminación, equipo de sonido y otros requerimientos que sólo se utilizan en el FIC? Usted mismo: ¿para cuántos espectáculos del FIC ha comprado boleto?

ANDRÉS ARELLANO. Director y fundador de Ludus Teatro.

CENART

SEPTIEMBRE-OCTUBRE
2012

CENTRO NACIONAL DE LAS ARTES

TEATRO

TEATRO DE LAS ARTES

Perra Teatro A.C.
Señor quédate más
Dirección: Gilberto Guerrero
Hasta el 8 de septiembre
Jueves y viernes, 20:00 hrs. Sábados, 19:00 hrs.
Domingos, 18:00 hrs.
\$40.00

Grupo III Puente
La quinta estación
Dirección: Eduardo Escobar
Del 19 de septiembre al 6 de octubre
Jueves y viernes, 20:00 hrs. Sábados, 19:00 hrs.
Domingos, 18:00 hrs.
\$40.00

Conducto de sueños y perros
Dirección: David Palman
Del 17 de octubre al 3 de noviembre
Jueves y viernes, 20:00 hrs.
Sábados, 19:00 hrs. Domingos, 18:00 hrs.
\$40.00

TEATRO SALVADOR BRYO

Maestro de primer
Autor y director: Adán Guzmán
Examen profesional de los carreras de Actuación y Escenografía
Hasta el 29 de septiembre
Miércoles a viernes, 20:00 hrs.
Sábados, 19:00 hrs. Domingos, 18:00 hrs.
Entrada libre

Crear a la Ley de Dancas
Autor y director: Bertha I-Bart
Del 14 de septiembre al 13 de octubre
Sábados y domingos, 18:30 hrs.
Entrada libre

TEATRO SALVADOR BRYO

Cortes al pelo de un árbol
Autor y director: Ángel Narzagay
Del 11 de octubre al 10 de noviembre
Miércoles a viernes, 20:00 hrs.
Sábados, 19:00 hrs.
Domingos, 18:00 hrs.
Entrada libre

TEATRO AUTÓNOMO LÉPIDE RAMÍREZ

Dispositivo de primavera
De Frank Wedekind
Dirección: Mariana Jiménez
Examen profesional de los carreras de Actuación y Escenografía
Del 6 de septiembre al 20 de octubre
Miércoles a viernes, 20:00 hrs.
Sábados, 19:00 hrs.
Domingos, 18:00 hrs.
Entrada libre

DANZA

TEATRO DE LAS ARTES

Túndra, Compañía de Danza Contemporánea
Entre la luz y el viento
Dirección y coreografía: Lucía Álvarez
Hasta el 8 de septiembre
Jueves y viernes, 20:30 hrs. Sábados, 19:00 hrs. Domingos, 18:00 hrs.
\$50.00 preferente, \$40.00 general

El Cuerpo Metable
Últimov
Coreografía e interpretación: Ronald Beattie y Lidia Romero
Del 19 de septiembre al 6 de octubre
Jueves y viernes, 20:30 hrs. Sábados, 19:00 hrs. Domingos, 18:00 hrs.
\$50.00 preferente, \$40.00 general

TEATRO RAÚL FLORES CAMELO

Septiembre

Temporada Danza transfigurada

Entra Corcel
Entre los pies y el momento de transposición
Dirección: Luis López
Jueves 4, 20:30 hrs. Sábado 7, 19:00 hrs. Domingo 8, 18:00 hrs.
\$50.00

Región Quilicura
La danza es la resolución de la seguridad
Dirección: Pedro Quintana
Jueves 13, 20:30 hrs. Sábado 14, 19:00 hrs. Domingo 15, 18:00 hrs.
\$50.00

Contemplación
Mantecada dulce a Mantecada
Dirección: Cecilia Apóstola
Jueves 19 y viernes 20, 20:30 hrs. Sábado 21, 19:00 hrs. Domingo 22, 18:00 hrs.
\$50.00

Danza sinzas
Las jardines del alma y rúscum par mí amigo
Dirección: Rosaura Ramírez
Jueves 26 y viernes 27, 20:30 hrs. Sábado 28, 19:00 hrs. Domingo 29, 18:00 hrs.
\$50.00

Para Niños y Niñas

Ballet de la Ciudad de México
Hawaii y Gracia
Dirección: Isabel Ávalos
Del 7 al 29, sábados y domingos, 13:00 hrs.
\$50.00

Octubre

Temporada Niños Involucrados

Grupo Kai Cha (Bambinos del arco)
Jueves 3 y viernes 4, 20:30 hrs.
Sábado 5, 19:00 hrs.
Domingo 6, 18:00 hrs.
\$50.00

TEATRO

Contemplación Teatro
El hombre triste
Dirección: Luis Ibar
16 Funciones, del 10 de octubre al 3 de noviembre
Jueves y viernes, 20:30 hrs. Sábados, 19:00 hrs. Domingos, 18:00 hrs.
\$50.00

CENTRO NACIONAL DE LAS ARTES • Bo. Chelva y Tlalpa • México • Teléfono: 520 4899

Para mayor información sobre la programación artística del CENART y otros eventos,
te invitamos a que nos escribas en nuestro directorio electrónico.

Envíanos a: informacion@conaculta.gob.mx

o en:

SEX a estudiantes, alumnos, INEEL, Nodal y Muestra e la Cultura con voluntad rigida

CONACULTA · CENART

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

TEATRO · DANZA

ELIMINACIÓN DEL TEATRO OLVIDOS Y RECUERDOS

Edgar Ceballos

El teatro en sus diversos géneros tuvo en México gran importancia durante la primera década del siglo xx, y paradójicamente vivió su época de oro durante los mandatos de Francisco I. Madero, Victoriano Huerta y en los gobiernos convencionistas de Eulalio Gutiérrez y Roque González.

Con la llegada del primer gobierno de cambio, presidido por Venustiano Carranza, se planteó por primera vez como tesis gravar impuestos a diversiones para incrementar el crecimiento sostenido. (Libros todavía no, porque en 1916 de cada 10 mexicanos 7 eran analfabetos.) Y como Carranza había mostrado interés por los espectáculos, el gobierno estableció a partir de aquel mes de mayo aplicar un impuesto del 15% a cualquier tipo de representación, en lugar del 2% que databa de la odiosa dictadura.

Al principio, los empresarios acataron el edicto a regañadientes porque pensaron era provisional para cubrir gastos de la Revolución. Pero en diciembre, con las posadas y la proximidad de las fiestas decembrinas, el público disminuyó notablemente y los empresarios se vieron en la disyuntiva de perder el escaso dinero ahorrado al pagar dicho impuesto o cerrar teatros y salones. Evidentemente optaron por lo último y se fueron a descansar.

Quienes en realidad acudieron varios días temprano a sus hogares fueron los espectadores; en tanto empresarios y gobierno llegaban a un acuerdo, la ciudad se sumió en una quietud provinciana del color de la “suave patria”.

Las razones del mencionado gobierno de gravar el 15% a los espectáculos, fue porque los empresarios habían cobrado en oro nacional y a precios elevados dos años atrás, durante los tiempos de jauja, mientras los ingresos a las arcas públicas fueron muy reducidos, y ahora para engrandecer la patria, los padres de la *idem*, se encontraban en un dilema entre gravar artículos de primera necesidad en perjuicio de la clase pobre o imponer dicho gravamen a los teatros y otros espectáculos, donde los concurrentes “gastaban lo superfluo”.

Los empresarios argumentaron que las entradas habían bajado en los últimos meses con la

llegada de los constitucionalistas y su secuela de inseguridad —*remember* la Banda del Automóvil Gris y otras— no así los sueldos de los artistas pagados en oro nacional, al igual que energía eléctrica, anuncios publicitarios en los medios y renta de locales, y si a esto se aumentaba el mencionado 15%, las pérdidas serían catastróficas y por tanto se verían obligados a cerrar. Ante tal estado de cosas, los funcionarios de segundo o tercer nivel, sin poder resolver dicho asunto, sugirieron salomónicamente a los empresarios enviarle al patrón el siguiente telegrama:

México, diciembre 18 de 1916. C. Primer Jefe del Ejército Constitucionalista, Encargado del Poder Ejecutivo. Querétaro. Los propietarios de establecimientos de diversiones en la capital, nos hemos visto en el penoso caso de cerrar dichos establecimientos, por ser de todo punto imposible pagar el elevado impuesto actual. Rogámosle ordenar sea suprimido, atendiendo razones expuestas en nuestro remitido de hoy.¹

Después, una comisión de empresarios acudió a las oficinas del gobernador del Distrito Federal, Juan M. Álvarez del Castillo, donde pedían se reconsiderase el asunto. Pero como la burocracia de la Revolución se comportaba igual a la porfirista, el gobernador Del Castillo solicitó “dirigieran su solicitud por escrito, original y cinco copias para poder acordar”.²

Un par de días más tarde, se acordó que los empresarios reanudaran sus espectáculos, y mientras el Jefe constitucional estudiaba el asunto de que se pagara una tasa del 5% provisional. Y así, los cauces volvieron a su normalidad.

1917 habría de ser el año de la promulgación de la nueva Constitución, año del estallido de la revolución rusa y buen mirador para contemplar un panorama del teatro en México.

En los primeros meses el teatro volvió al auge de los años anteriores, hasta que el gobierno de Carranza en un arranque de generosidad decidió hacer una rebajita al anunciado impuesto del 15% a los espectáculos teatrales, para dejarlo en el 10%.

Este hecho inspiró a los autores Manuel Mañón y Guzmán Aguilera (Gus Aguila) a escribir la zarzuela *El diez por ciento*, la cual provocó uno de los escándalos más ruidosos en

la historia de la llamada catedral de la tanda, como se le denominaba al teatro Principal, y que obligó a las autoridades municipales a volver a dejar dicho impuesto por unos meses nuevamente al 5%.

Un empresario, José del Rivero, aportó datos sobre la condición tributaria del teatro en diversos países. Cuba, Chile, Venezuela, Colombia, Panamá, Argentina y Brasil ofrecían teatro, luz, empleados y no cobraban ningún tipo de gravamen a espectáculos cultos y para los comerciales el impuesto oscilaba entre el 1% y el 3%. Igual ocurría en Europa. Carranza no tuvo tiempo de tomar ninguna decisión respecto al impuesto, si mantenerlo en el 15% o reducirlo como en otras naciones, debido a su precipitada salida del juego político.

Así, mientras el teatro recibía en otros países el apoyo de las autoridades gubernamentales al considerársele un medio de educación social y no una simple fuente de ingresos, con el gobierno carrancista comenzó a padecer el peor trato posible, al cargarle otro tipo de impuestos, trabas y gabelas más o menos disimulados, que los cronistas vaticinaron terminaría por causarle la muerte.

Y por si no fuera poco, a mediados de junio de 1918, los Ferrocarriles Constitucionalistas decretaron cancelar la concesión del 30% de descuento aplicada desde *la belle époque* porfiriana a las compañías teatrales. Esa rebaja en las tarifas, había permitido a las empresas ir de gira a todos los estados. A partir de esa medida, algunos tuvieron que abandonar la legua y afrontar un presente angustioso. La prensa en defensa del arte y los artistas, solicitó al gobierno a través de diversas notas, un poco de caridad y apoyo al teatro, el cual cayó en oídos sordos.

Así, debido a la pobreza ante las cargas impositivas, la monotonía se adueñó de los espectáculos y sólo de vez en cuando figuraban en los programas nuevas obras y viejas reposiciones.

La primera semana de julio de 1918 los empresarios teatrales volvieron a presentarse ante el Ayuntamiento para gestionar la reducción de impuestos a los teatros. Alegaron sobre las entradas diarias las cuales no bastaban para cubrir los gastos. Luego enviaron un oficio a

la Secretaría de Hacienda donde solicitaban la reducción en un 50% de los impuestos, debido a que los espectáculos en la capital, a excepción de los domingos, se encontraban vacíos el resto de la semana, pues el público no acudía a ellos.

Ante la negativa de las autoridades carrancistas, los empresarios manifestaron su decisión de cerrar los teatros. Sólo un año después, el Presidente de la República decidió fuesen únicamente eximidos del impuesto municipal las funciones de ópera y conciertos vocales e instrumentales, debido a los beneficios que podían reportar a la cultura. Los demás cubrirían el 10% acordado.

Unos días más tarde, el presidente municipal de la capital solicitó una audiencia para conferenciar con el Presidente de la República a efecto de modificar el 10% de entrada bruta, por una cuota fija de acuerdo con el cupo de los salones o locales de espectáculos. El anterior sistema resultaba ruinoso para el Ayuntamiento, por la cantidad de inspectores contratados para la fiscalización, quienes se embolsaban una tercera parte de la cantidad total recaudada.

A mediados de febrero de 1920 el gobierno carrancista puso en circulación los nuevos “vales” de a peso. Había dificultades de cambio. Quien tenía diez centavos en bronce los guardaba y trataba de pagar con vales de papel, porque en la cotización financiera aquel metal costaba quince centavos más por cada peso. Esto ocasionó pérdidas y nuevas alzas de precios que alejó a la gente del teatro. Y a esto se sumó la decisión del regidor Enrique Munguía de regresar a la tasa del 15%, a ejemplo de Europa y Estados Unidos al terminar la guerra.

Como buen maestro de canto, el nuevo presidente Adolfo de la Huerta disfrutaba de la ópera y los conciertos de música clásica, en ese mismo año comenzaron a proliferar por la ciudad espectáculos de la más diversa índole. Debido a las buenas disposiciones de De la Huerta, la Secretaría de Hacienda redujo los impuestos municipales a espectáculos, con objeto de estimular al arte nacional, y por otra gravó aún más aquellos espectáculos donde se especulaba, como peleas de gallos, corridas de toros, carreras, juegos, etc.

De acuerdo con aquella propuesta presentada en julio de 1920, se reducía a un 2% el valor del impuesto a óperas, teatro dramático y conciertos vocales e instrumentales, donde se interpretasen obras de autores mexicanos o extranjeros residentes en el país, y se refiriesen a temas mexicanos. Para los demás espectáculos se regresaba a la tasa del 10%.

El nuevo impuesto despertó el descontento de algunas empresas comerciales, quienes hicieron creer a los regidores que el erario municipal dejaría de percibir una suma fabulosa ante tal reducción, y de inmediato se desataron los ánimos.

Una de las primeras voces de alarma fue la del regidor Enrique Munguía quien anunció que la reducción del impuesto a espectáculos cultos provocaría el aumento al precio de otros espectáculos, además aquella disposición presidencial favorecía únicamente a público y revendedores, pero no a empresas ni autores, quienes recibían 15 pesos por representación de su obra y concluía: ¿para qué darles más?

El impuesto teatral anterior funcionaba admirablemente, sin ser oneroso para el público, las empresas ganaron pingües utilidades con obras nacionales políticas. La diferencia es que el presidente no tomó en cuenta al Ayuntamiento. “Creo que las obras buenas, puestas en escena por compañías competentes, llevarán siempre público, cualquiera que sea el impuesto que se fije, y ganarán las empresas, los autores y el municipio.”³

Dos años más tarde, con el general Obregón al poder, se anunció una nueva reforma a la tarifa tributaria sobre diversiones públicas en julio de 1922, donde aplicó al parejo un impuesto del 6% tanto a espectáculos cultos como comerciales. Así entendía la democracia aquel gobierno del cambio.

A principios de febrero de 1925, los empresarios de teatros en Veracruz anunciaron su decisión de cerrar debido a lo elevado de los impuestos. En el nuevo presupuesto de ingresos aprobado por esos días, se había creado el llamado “impuesto de los pobres”, como parte de un programa de apoyo para el fortalecimiento de los más necesitados, el cual era equivalente al 50% del costo de entrada, más el 25% federal y un 10% adicional para la deuda pública, y todo ello hacía un total del 85%.

“En otras épocas los municipios y las autoridades del estado y federales daban facilidades a los empresarios para sostener espectáculos, especialmente si se trataba de empresas netamente artísticas, al grado que muchas veces las exceptuaban de toda clase de impuesto...”⁴

Como las autoridades se mostraron inflexibles en su santa cruzada por proteger a los desprotegidos y construir la gobernabilidad democrática callista sin lesionar la economía popular, a los capitalistas no les quedó otra que cerrar los teatros. Antes hubieron marchas y plantones por parte de empresarios y trabajadores para resolver este problema.

Hasta entonces habían pagado el 6% de entrada total. En julio del año anterior se incrementó al 10% y 7 meses más tarde se le agregaba el nuevo impuesto de los pobres, el federal y el de la deuda pública. Los empresarios teatrales y la Unión Sindical de Empleados y Trabajadores de Teatros argumentaron que ni los antros de vicio del puerto tenían una carga impositiva tan elevada, pero aquello no le quitó el sueño al general Heriberto Jara, quien gobernaba aquel estado, y por algunos meses no pudo derogarse

aquel bienaventurado impuesto, en vista de que las necesidades del pueblo demandaban tal cooperación económica. Más conciliatorio, el Tesorero del estado aclaró unos días más tarde a los empresarios que no debían ser ellos quienes cubrieran el impuesto a los pobres:

“Sino los espectadores que concurran a las funciones. Si los empresarios no han querido hacer el aumento a los concurrentes, no es culpa de esta oficina el recargo que ellos pagan [...] Si la gente se quiere divertir, que pague”.⁵

Total, la productividad recaudatoria del fisco veracruzano fue ese año la más baja, los pobres siguieron como tal y a ello se añadió el desempleo teatral en aquel estado.

Y como los nuevos impuestos obligaron a cerrar a las pocas salas que permanecían abiertas para dar funciones a butacas vacías. Por aquellos días de febrero de 1925, la Confederación Regional de Obreros Mexicanos (CROM) presentó un programa para construir un gran número de teatros en las principales poblaciones del país con la finalidad de ofrecer espectáculos cultos que elevaran el nivel de la población, ocupada todavía en pelear contra el supremo gobierno o frecuentar garitos, casas de juego y cantinas. El viejo sueño de don Porfís (Porfirio Díaz) era en aquella ocasión retomado por la administración revolucionaria del general Calles. Con objeto de tener liquidez para tal fin, se constituyó la Asociación Cooperativa de Espectáculos, la cual puso en circulación algunos centenares de miles de acciones que podrían ser adquiridos por los inversionistas a dos pesos cada una. Sin embargo no hubo el esperado flujo de capitales para la cultura, quizás porque a quienes podría interesarles el negocio del espectáculo desconfiaban de los sindicatos y además habían sido flagelados por demasiados impuestos para los pobres. Y de ese modo, el pueblo hubo de conformarse con sus viejos hábitos.

Unos meses más tarde los empresarios teatrales solicitaron amparos ante la cascada de desorbitados impuestos, fijados ahora contra los propios inmuebles. Para efecto de contribuciones, las autoridades hacendarias no los consideraban como un simple edificio teatral sino calcularon el impuesto por el valor de las rentas que pudiese percibir como si fuese cualquier establecimiento comercial.

Finalmente los teatros cerraron...

Ahora, ante el nuevo milenio ¿ocurrirá lo mismo con los creadores? ¿Cerraremos nuestros changarritos?

¹ EG 19 dic 1916.

² EG 19 dic 1916.

³ DE 13 ago 1920.

⁴ El Dictamen de Veracruz 5 feb 1925.

⁵ DI 8 feb 1925.

PURITANISMO Y SEDUCCIÓN

DILEMA ÉTICO

Noé Morales

Atina Carlos Bonfil cuando señala en esta breve pieza del autor inglés Anthony Neilson guiños, más que un parentesco contundente, al lenguaje cinematográfico en cuanto a lo temático y al empleo de herramientas narrativas, y al nuevo realismo estadounidense en lo que concierne a la arquitectura. Decadente en la línea shepardiana (aunque quizás con menos matices tragicómicos), patético en su desangelada defensa de la tabla de valores del puritanismo “WASP” de doble cara, en el protagonista homónimo convergen las contradicciones de un sistema cada vez más escaso de asideros ideológicos para justificar la arbitrariedad de los métodos de convalidación ante la creación artística. Y es la señorita Fontaine, con todo y lo endeble que pudieran resultar algunos de sus postulados teóricos y la vehemencia casi dogmática con la que los defiende, quien se convertirá en la némesis del oscuro burócrata, el revulsivo que detonará su derrumbamiento moral y desnudará las causas que le han convertido en la caricatura esperpéntica del modelo de corrección política al que una vez aspiró con convencimiento genuino. Asistimos pues a una variante del dilema ético entre el debe ser y la emergencia del instinto, entre la autenticidad y el alineamiento ante los convencionalismos sociales. Manida en esencia la naturaleza del conflicto central, la oferta dramática de Neilson, se vuelve atractiva por sus hallazgos en el uso del lenguaje, por la agilidad rítmica y de parlamentos con la que hila un relato que coquetea con el noir en su entramado y en la manera de cifrar y develar las claves fundamentales que orientan el flujo de la trama y que refuerzan la interrelación entre los personajes. Superando el previsible agotamiento de las situaciones principales y algunas nubes en las motivaciones de los dos personajes ya referidos. *El Censor* planea con éxito sobre una veta más cercana a una importante vertiente de la cinematografía y de la literatura que a una buena parte del drama contemporáneo: la del *thriller* de corte psicológico.

El texto permite a Jorge Vargas y a su compañía Teatro Línea de Sombra proseguir

con su exploración de la corporalidad como uno de los ejes expresivos fundamentales de la creación teatral. El corte intimista de la obra y la preeminencia interna de la acción dramática, habilita a Vargas para detenerse en el detalle histriónico, para diseñar con detenimiento al aparato gestual y de movimiento corporal que encuentra resonancia en la solvencia técnica de Arturo Ríos y Laura Almela. Diferenciado,



Laura Almela y Arturo Ríos. Foto de Fernando Moguel

pulcra y sobriamente, el par de ámbitos en donde transcurre la obra, el director consigue en su trabajo escénico cuadros plásticos significativos sin caer en virtuosismos forzados ni en la ilustración burda del discurso abiertamente sexual que la cineasta porno, Fontaine, emplea

como vehículo para vulnerar —en este sentido abúlico hasta lo exasperante— al funcionario gubernamental. Por el contrario, un dosificado manejo de pausas y silencios, alimenta la tensión erótica y la sensación de inminencia que presiden los encuentros y desencuentros entre las dos esferas que el censor intenta sin éxito conciliar: un ambiente matrimonial al borde de la separación irreversible y su paulatino involucramiento, con todas las implicaciones que le acarrea, con la artista visual.

Consistente es también la labor de Jorge Vargas con los tres actores, Laura Almela localiza el perfil entre subversivo y *snob* de la señorita Fontaine y le confiere un cierto dejo de espontaneidad inmadura, una deliciosa impronta entre refinamiento y fragilidad. Erika Rendón, quien sustituye a Alicia Laguna en el rol de la es posa en esta segunda temporada, entrega una interpretación en la que se trasluce todo el universo de emociones contenidas y desasosegada inconformidad contra el que Neilson hace batallar al sombrío burócrata de la censura fil mica.

Arturo Ríos asume con su característico compromiso el protagónico masculino. No sorprende ya la organicidad irrefutable, la capacidad para explosionar desde la interiorización más enraizada. Se ha vuelto meritoria su capacidad para contrarrestar lo que pareciera ser una tendencia en la mayoría de los directores escénicos de sus trabajos más recientes (con la excepción de Martín Acosta en *Alejandría Termino*) a encasillarlo en lo tanático, a intentar convertirlo en la personificación permanente de la historia, de la sordidez. Porque si bien no puede decirse ni por asomo que las pretensiones de Jorge Vargas para con él sean tales, sí se centra en su desempeño una discreta propensión del director a remarcar la decrepitud que resume el texto mediante rasgos cercanos de algún modo a la neurosis, hecho también evidente en el estridente diseño sonoro que acompaña las elipsis entre escenas.

NOÉ MORALES. 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.

EL CENSOR

DE: ANTHONY NEILSON TRADUCCIÓN: CARLOS BONFIL DIRECCIÓN: JORGE A. VARGAS CON: LAURA ALMELA, ARTURO RÍOS Y ERICA RENDÓN ESCENOGRAFÍA Y VESTUARIO: EDITA RZEWSKA ILUMINACIÓN: JORGE A. VARGAS Y EDITA RZEWSKA MÚSICA ORIGINAL Y DISEÑO SONORO: GONZALO MACÍAS ASISTENTE DE DIRECCIÓN: GONZALO FERREYRA

DIÁLOGO EN EL LABERINTO DEL MITO

FEDRA O LA IMAGINACIÓN

Michelle Solano

Ahora que la cartelera teatral de nuestro país ofrece varias puestas en escena a partir de textos clásicos que proponen una nueva lectura y buscan contemporizar el discurso original, vale la pena plantear algunas preguntas. Dejando para mejor ocasión las consabidas “por qué” y “para qué”, comencemos por aquella que, de tan primitiva, escapa al primer vuelo: ¿qué significa —o mejor planteada— qué debiera significar la contemporización de un texto dramático?

Para algunos —los más— basta con trasladar situaciones y personajes a la época actual, abandonar la retórica clásica, dotar al texto de un lenguaje coloquial y elaborar escenografía y vestuario *ad hoc*. Sin embargo, pocos son los arriesgados que asumen un compromiso que trascienda las fronteras de la seducción que ejerce tan compleja tarea. Ximena Escalante lo ha hecho con su *Fedra y otras griegas*, a través de un texto resuelto de modo tan inteligente como preciso.

Si lo trágico consiste en determinar los centros humanos con respecto de las relaciones divinas y la reciprocidad entre ambos elementos para dar pie a una nueva concepción sobre la vida, el hombre y el orden cósmico de las cosas, el trabajo de un dramaturgo al retomar un mito, una tragedia griega, encarna un salto mortal. ¿Qué pudiera decirse de Fedra, de Europa o Pasífae, que otros autores no hubieran dicho ya? ¿Qué novedades o aportaciones pueden ofrecerse de un mito que forma parte del patrimonio colectivo que nos constituye como sociedad, sobre todo después de Freud?

Escalante halló a través de Fedra y Ariadna, a dos aliadas insuperables para dar rienda suelta a su propio discurso, a su propia asimilación y conocimiento del mundo femenino, de las relaciones humanas y de una pregunta que no por manoseada ha perdido su vigencia: ¿se puede escapar al destino, a la herencia trágica, a la sangre, y más aún, los destinos forman parte de un círculo cuyos extremos siempre terminan por tocarse?

Revisar la genealogía mítica femenina y descifrar los paradigmas que la componen para realizar la disección de los más viejos estereotipos

asumidos con respecto de la mujer, desentrañar el sentido que en la actualidad le otorgamos al destino, a la casualidad y la causalidad, son los mayores aciertos del trabajo de Escalante.

Las griegas de Escalante van más allá del comportamiento “trágico-clásico”, Fedra y Ariadna representan un desdoblamiento que sirve como eje para el análisis que la dramaturga emprende del mundo femenino contemporáneo. Ariadna debe asumir la traición de su hermana Fedra y Teseo, pero aquí no es recompensada o redimida con otro amor (como la mitología lo dicta) aprende a vivir con un dolor conciente muy lejos de la resignación, aquí Ariadna ha dejado de ser mito para convertirse en una mujer que acude a un bar (Naxos, obviamente) en donde cuestiona las relaciones de pareja actuales... ¿cuánto tiempo estamos dispuestos a ofrecerle al amor, una noche, minutos, toda la vida?

Fedra padece la herencia de su madre Pasífae y la abuela Europa, ese “don” que le permitió arrebatar a Teseo de los brazos de Ariadna, y que, por obra del destino, será también lo que le impida escapar de su trágico final. Fedra se mueve en un mundo completamente familiar, nuestro; asume su sexualidad, se muestra como dueña irreductible de su placer erótico y sin embargo está perfectamente conciente de las consecuencias terribles de su pasión desmesurada por su hijastro Hipólito, su “cielo imposible”, y a pesar de haber vivido siempre amores atormentados, esta vez no será capaz de ejercer su pasión y se auto impone un castigo, un destierro voluntario de sí misma.

Quizá uno de los puntos más interesantes de la obra sea la capacidad que la autora ha tenido para hacernos creer (o saber) que lo que en ella se revela puede sucederle a cualquier mujer, incluso sin ser una heroína trágica, o justamente por no serlo. La obra va más allá de la propia Fedra, pues todos los personajes pueden encontrar un eco perfecto, un acomodo natural en la realidad: una adolescente precoz preocupada por las pastillas anticonceptivas y los cigarrillos *light* (porque son menos cancerígenos), las drogas y los maquillajes, unas sirenas que han dejado de encantar a los marinos para recordarnos a una

suerte de vecinas chismosas que parecen tener el don de la ubicuidad, un Baco estridente que busca ligue en los antros de moda, un Hipólito asexual que rinde culto a su físico para mantenerse lejos de las tentaciones y consecuencias que derivan de las relaciones de pareja, pues le aburre pensar en todo eso que viene después: matrimonio, hijos, vida en común; argumento socorrido tanto por hombres y mujeres ante el compromiso amoroso. Y en este contexto resulta igual de interesante cómo femenino y masculino se mimetizan, para dar paso a la desmitificación de exclusividades propias de la cuestión de género.

Esta lectura de Escalante, sus diálogos concretos, medidos, casi minimalistas, la destreza con que obsequia a sus personajes han sido bien acogidos por la dirección de José Caballero, y espléndidas actuaciones de Erika de la Llave y Arcelia Ramírez. Nunca un texto sobre actuado o fuera de tono, momentos de gran contención que dan paso a otros verdaderamente desgarrados.

Pareciera entonces que al final, *Fedra y otras griegas* propone la sublimación del mito, la demostración de que siguen vigentes, frescos y tan sólo es necesaria la reflexión y la buena pluma para rescatarlos del lugar común y los tratamientos maniqueos.

Si antes la tragedia suponía el vacío de los personajes ante su destino y la ira de los dioses, ahora consiste en la incertidumbre de la espera ante un final conocido, ante la indiferencia que el individuo contemporáneo padece en un mundo donde la masificación y los apóstoles de la aldea global pretenden convertir a la humanidad en un ente homogéneo. En tiempos donde la ciencia genética ha sustituido al destino, donde todos nos parecemos tanto hasta en esa idea de querer diferenciarnos, la tragedia moderna se conforma de conflictos que se libran al interior del individuo, y que poco trascienden al exterior de la sociedad en que vivimos. Ante tal panorama, es un hallazgo que en el teatro mexicano se realicen propuestas como la de Escalante. Y sin ánimo de gastar más tinta, me atrevo a resumir lo anterior con una sola frase: por fin.

MICHELLE SOLANO. Crítica teatral. Publica en *La Jornada Semanal*.



Bruno Bert

La crisis del teatro mexicano —insoslayable en su realidad— parece ser menos aguda en el área de la dramaturgia. Es bastante explicable, ya que nuestro país es uno de los más fértiles de Latinoamérica en cuanto a escritores de teatro. Y esto abarcando a cuatro generaciones que coexisten productivamente con las más variada gama de intereses tanto temáticos como estéticos. Y entre ellos, dispersos e individualistas pero potentes, los de la penúltima generación. Hablo de creadores que van entre los treinta y cuarenta años y que de alguna manera, a través de su obra, han cuestionado una clasificación generacional de este tipo como también el afinamiento a grupos de pertenencia. Pero allí están y entre ellos se encuentra Ximena Escalante, una escritora bastante atípica que esta temporada estrenó *Fedra y otras griegas*, que es el material que va a ocupar la atención de esta nota.

Lo primero que interesa es el gusto por el rescate del elemento mítico. A esto se suma la seguridad del tratamiento que nos habla de un conocimiento fluido de la materia y de los autores que antes que ella abordaron el tema. Podemos agregar también una clara habilidad en el manejo del texto y en la resignificación actualizada de los componentes de la narración. No es poco si consideramos que ésta es la primera obra suya que recuerdo haber visto en un escenario; las otras —no muchas— más bien están publicadas y de manera un tanto casual.

Aquí vamos a recorrer la vida de la Fedra mítica, en donde los acontecimientos esenciales se mantienen, pero no el contexto social y psicológico que los acompaña y explica, ya que se la finca en la actualidad por un lado y en la fantasía teatral por el otro. Es decir, que el tema del lenguaje como reflexión —tanto escrito como escénico— es insoluble en la exposición y no es algo dejado un poco al azar a la mano del director.

En el tratamiento, el tema de la mujer, de sus circunstancias y su pensamiento, pasa a ocupar el primer plano. Con un mucho de ironía, con un fondo de tristeza y con un reclamo a la libertad y la imaginación. Naturalmente, el

material es factible de leerlo desde muy distintas perspectivas, pero creo que una que resulta esencial es esa imaginación de la que hablamos: La herencia, existente y negada sólo conduce a la destrucción por el error. Fedra y su hermana Ariadna heredan de su abuela —Europa— y de su madre —Pasífac— el placer por la desmesura erótica, por la trasgresión que desafía a hombres y dioses. Pero aquellas lo viven desde el acto y Fedra desde la incapacidad para cometerlo. Resulta como una historia moral contada al revés. Aquí mamá y abuelita aparecen avergonzándose de la debilidad, recordando con orgullo aquellos toros blancos a los que tomaron como amantes y repiten el amor por el hijo, mientras que Fedra una y otra vez se esfuerza en aclarar que sólo es un hijastro. ¡Oh, la moral! Si la cosa estuviera puesta en tono serio diríamos que Fedra rebaja su tragedia a melodrama. Y allí está su pecado esencial. Los personajes femeninos son orgiásticos, desde la púber que todo lo quiere probar aquí y ahora, pasando por las sirenas chismosas al servicio de Baco hasta las antepasadas “tore-

ras”. Sólo su hermana, Ariadna, cambia el tono y se vuelve una *dark* que en Naxos rechaza a un dios borracho y festivo para reclamar una pareja estable como algo valioso. Un discurso “fuera de historia” que más bien refiere a lo contemporáneo y empareja los dos protagónicos femeninos. Eso y el final —con un suicidio pasivo y un texto sobre la muerte que bien podríamos encontrar en una obra de Camús— son los elementos de reflexión directa que la autora se permite, manejando las caras de sol y luna que la obra contiene contemporáneamente.

Pero creo, decíamos recién, que el tema del lenguaje teatral es insoluble. Y allí entonces son varios colaborando en la eficacia de la escritura final que es la que vemos sobre el escenario: Jorge Ballina en la escenografía y propuesta de manejo espacial, Víctor Zapatero en la iluminación, Tolita y María Figueroa en el vestuario y por supuesto José Caballero en la dirección, una de las más acertadas que le he visto en los últimos años.

Ballina divide el pequeño espacio del Grane-

Arcelia Ramírez y Guillermo Iván. Foto: José Jorge Carreón





Erika de la Llave y Andrés Weiss. Fotos de José Jorge Carreón

ro en diagonal creando como la ventana de un gran teatrino al que vemos de manera sesgada. Al abrirse el telón el piso del escenario aumenta esa sensación por el fuerte grado de inclinación con que está construido. Es decir, que lo que presenciaremos es un juego ilusionista de feria pueblerina que nos ubica literalmente al sesgo de la doble realidad tanto narrativa como de lenguaje. Y de allí partimos en un doble viaje manteniendo este juego de dualidades: el primero es la historia misma que se nos cuenta, y ella se desarrolla en algo así como el viaje de bodas entre Ariadna y Teseo, con la compañía de Fedra y el previsible final del cambio de pareja.

Creo que toda esta primera parte —hay un intermedio tras el abandono de Ariadna— es la más sólida del espectáculo en todo sentido. Tanto en la dramaturgia textual como en la contextual. Y la más rica en posibilidades de lectura, en sorpresivas imágenes, en juegos que diseñan alternativas y sutilezas que a mí me recordaron los famosos baúles tallados de Onilalá: ingenuos, recargados, que hay que mirar en detalle para gozar de una variedad infinita de matices sobre un mismo estilo. Y por sobre todo la capacidad de ser como el enjoyado —y un tanto humorístico— contenedor de lo que queramos poner en su interior. Amén de su indudable mexicanidad aunque —como uno que tiene una persona amiga— sea un catálogo erótico al estilo de los templos hindúes tan famosos. De allí los elogios del principio, aunque en este caso debamos naturalmente extenderlos a todo el equipo por la unidad y eficacia que representa.

La segunda parte se divide en dos: la primera es Ariadna en Naxos (en este caso un bar

y la segunda aborda la situación de Fedra con Hipólito hasta la muerte voluntaria de la segunda aunque ésta no sea consecuencia de ninguna desgracia del muchacho. En todo este segmento las cosas tienden a ponerse pesadas, a “tomárselas demasiado en serio”, para usar un texto de la propia obra.

Lo primero que llama la atención es la importancia que aquí se otorga a Ariadna, cuando lo mítico no solamente no la muestra en una situación terminal como aquí, sino que además, la compensa del abandono de Teseo nada menos que con el amor de un dios tan cachondo como el mismo Dionisos. Y digo amor porque no la usa para una noche como parece proponer en el diálogo de la obra, sino que la vuelve su pareja, perdiéndose en este rol en la bruma del mito. El por qué de este arrastre sobre la historia de Fedra de una inventada sobre neurosis de su hermana no es muy seguro, pero pareciera un recurso para entrar en la zona oscura y además preanunciar las desgracias de Fedra.

La etapa final, la narración de la pasión y finalmente la muerte, muestra la habilidad de la actriz principal —Erika de la Llave— para abarcar todas las gamas en edades y tonos de su personaje. Un trabajo complejo porque debe equidistar de la tragedia y el melodrama, y por lo tanto generar una gran tensión y luego contenerla, quebrándose por momentos. Distanciarlos de la empatía emocional pero no enfriarnos hasta la indiferencia frente a quien finalmente está sufriendo las consecuencias de su destino. Un trabajo delicado, posiblemente cuestionable para algunos, pero muy interesante en definitiva tanto por ella como en el manejo de la dirección. Pero hay que decir que prácticamente todos

los actores —y son una docena asumiendo a muchos personajes a veces sumamente efímeros— tienen un desempeño de muy buen nivel, capaces de jugar con riesgo a quien los está observando. Pero igualmente son las actrices las que tienen un mayor lucimiento. Tal vez apoyadas por la autora y su manejo del texto, tal vez por la historia porque en definitiva es un planteo sobre las mujeres desde las mismas. Vale la pena mencionarlas: Arcelia Ramírez (Ariadna), la más contemporánea y por ende tal vez la menos imaginativa como personaje. Lucero Trejo, excelente como siempre en Medusa, Pasifae, Europa... Patricia Marrero en la equilibrada Nana, Eléa Bárcena y Aurora de la Lama como las sirenas y algunas otras “cosas” más, siempre más allá del desenfreno y Guillermina Campuzano como una niña a quien seguramente hubiera envidiado Alicia (la del país de las maravillas) dos o tres años después del cuento célebre.

Los hombres son otro tema, y aquí casi invariablemente a la saga de la fuerza (aún volviendo a esta cobardía) de las mujeres. Teseo (Ari Brikman) un acofado que termina ascendiendo en el escalafón social; Baco (Arturo Reyes) un dios con minúsculas aunque demuestre simpatía; Andrés Weiss, como un homosexual viscontiano pero bastante *light* y Fabián Storniolo en un Hipólito superficialón mostrando musculatura pero también una mayúscula cobardía frente a los sentimientos... En fin... buenos actores cediendo el paso al concepto de la autora.

En definitiva. *Fedra y otras griegas* se muestra como uno de los espectáculos más interesantes y completos de nuestra temporada teatral. Tal vez no todos compartamos ciertas ideas de la autora, pero es indudable la calidad y capacidad de proposición que el material contiene, junto con esa envidiable unidad de trabajo. Es cierto que hay cierto descenso en el segundo acto, pero esto no alcanza a lastimar el producto en sí mismo, que se vuelve un exponente para gozar y reflexionar sobre las capacidades y limitaciones que tiene hoy la parte más joven y viva de nuestra escena.

BRUNO BERT. Director de escena, maestro de la Escuela Nacional de Arte Teatral del INBA y crítico teatral en la revista Tiempo Libre.

FEDRA Y OTRAS GRIEGAS

DE: XIMENA ESCALANTE DIRECCIÓN: JOSÉ CABALLERO CON: ERIKA DE LA LLAVE, ARCELIA RAMÍREZ, ARI BRICKMAN, ARTURO REYES, LUCERO TREJO, PATRICIA MARRERO, GUILLERMO IVÁN, AURORA DE LA LAMA, ELÉA BÁRCENA, ANDRÉS WEISS, GUILLERMINA CAMPUZANO Y FABIÁN STORNILO ESCENOGRAFÍA: JORGE BALLINA VESTUARIO: TOLITA FIGUEROA Y MARÍA FIGUEROA ILUMINACIÓN: VÍCTOR ZAPATERO ESCENOFONÍA: RODOLFO SÁNCHEZ ALVARADO COREOGRAFÍA Y DISEÑO DE MOVIMIENTO: RUBY TAGLE.

LAS OTRASVOCES MARQUESINA

Luis Alcocer / Archivo Vertical/Bitru-INBA / Fotos: Fernando Moguel

El teatro también es lo que se dice del teatro. Más allá del escenario, el teatro vive en otras voces. He aquí el testimonio hemerográfico de la vida metateatral de algunas de las puestas en escena más sobresalientes del momento.

BOING

“Sin duda, éste es uno de los mejores trabajos en el presente del director Francisco Franco desde su memorable Venecia. Este hombre de teatro, nacido en Aguascalientes, se distingue por generar una belleza visual que sea recíproca a la existente en el texto; porque tiene que haberla, para él, que lo mismo aborda los escenarios de búsqueda que los comerciales, la seducción mayor reside en la inteligencia de las palabras. Este hedonismo literario se manifiesta en cada uno de sus trabajos y vaya

Boing, dirigida por Francisco Franco



que es un vicio difícil de mantener en estos días!”

ADRIANO NUMA, crítico
Tiempo libre, No. 1156, 4 de julio de 2002

CASH

“Me gustaría hacer énfasis en que no creo que mis obras puedan ser consideradas propiamente como teatro de denuncia, que comúnmente se confunde con el teatro social. Mi teatro es social porque se refiere directamente a los conflictos inmediatos y no creo que por eso vaya a envejecer al paso del tiempo, no utilizo las referencias inmediatas como chistes para armar un discurso político, sino un modo de vida, una manera de explicar mi entorno. Mi teatro tiene mucho que ver con el crimen y la creación...”

LUIS AYHLLÓN, dramaturgo y director
Entrevistado por Michelle Solano en
La Jornada Semanal, No. 382,
30 de junio de 2002

“Cuando parecía que los temas estilo Tarantino ya habían pasado de moda aunque no fuera más que por saturación, un dramaturgo mexicano los renueva con un hábil texto en el que las elipsis —en forma de oscuros— dan vueltas de tuerca que cambian por completo las situaciones. La técnica dramática empleada por Ayhllón tiene la ventaja de la novedad y de que permite al espectador completar a su manera lo no visto, pero entranña también la dificultad de que el desarrollo de cada personaje no se logra a cabalidad...”

OLGA HARMONY, crítica
La Jornada, 2 de julio de 2002

“Los personajes de Ayhllón son completamente marginales, tocan fibras muy profundas del espectador porque reclaman la atención que comúnmente les negamos en la calle, acostumbrados como estamos a ser sólo espectadores del dolor y la miseria ajenas. Uno de los puntos álgidos en la concepción dramática de *Cash* es que el autor se las arregla para que el espectador disfrute y se divierta, al tiempo en que la historia abofetea la cajita de creencias y prejuicios que poco a poco van cediendo paso a la catarsis.”

MICHELLE SOLANO, crítica
La Jornada Semanal, No. 379,
16 de junio de 2002

EL ÁGUILA DE DOS CABEZAS

“...el artificioso texto de Cocteau resulta un tanto envejecido no obstante que es atractivo —sacrificio de amor e intrigas palaciegas al canto— para un sector del público y podría serlo para todos



Cash de Luis Ayhllón

si se hubiera enfrentado con rigor e inteligencia.”

OLGA HARMONY, crítica
La Jornada, 18 de julio de 2002

“La vigencia de este texto de Cocteau reside en que expone cómo el poder, al enajenar, conduce a la muerte; de ahí que los personajes se utilicen unos a otros frente a la imposibilidad de amarse”.

OFELIA MEDINA, actriz
Citada por Julieta Riveroll en
Reforma, 10 de julio de 2002

EL AJUSTADOR

“Mi intención es resaltar la actuarialidad. Decidí no utilizar muchos elementos escenográficos. ¡Puro actor! Llevar a los personajes a su límite, al extremo.

La farsa es un tono difícil de sostener, a veces se te va de las manos y ya estás haciendo payasadas. Yo estoy ahora abordándolo con objetividad, miro como podría mirar el público. Pensar y corregir.”

EDGAR MUÑIZ, director
Citado por Juan Hernández en
Uno más uno, 21 de julio de 2002

“La dramaturga Ivonne Reyes ante la pregunta que cualquier reportero o investigador teatral le haría:



Fedra y otras griegas puesta de José Caballero

¿De qué escriben las dramaturgas? Tendría que contestar: De lo mismo que escriben los hombres. Pero la autora tiene otra visión, plantea las situaciones desde el otro lado, al que la crítica llama: el lado moridor. Refiriéndose a la perspectiva femenina, sólo que de manera sutil, como el machismo cuya sombra se esparce en la obra, para terminar moribundo en la zona iluminada.”

REYNA BARRERA, crítica
Uno más uno, 20 de julio de 2002

EL CANTO DEL DIME-DIME

“Ser fuera de lo común genera un conflicto tremendo con el resto del mundo. A estos personajes los va a llevar a la muerte.”

BORIS SCHOEMANN, director
Citado por Juan Hernández en
Uno más uno, 22 de junio de 2002

“...el director narra, con imaginación y buen trazo escénico, la extraña historia de estos hermanos sobrevivientes y al tiempo víctimas de una tormenta eléctrica que los dejó huérfanos y a la deriva. Schoemann se apoya en la habilidad corporal de sus actores... Por desgracia, los jóvenes actores tienen dificultades de dicción que empañan su desempeño.”

OLGA HARMONY, crítica
La Jornada, 4 de julio de 2002

“Sin prisa y con mucha pausa, el texto lleva al espectador de la mano hacia el interior de una trama oscura, aunque parece pintada de colores pasteles y pretende ocultar la crueldad de los hechos, es inevitable llegar hasta el fondo, hasta el final...”

Los actores, vestidos siempre con el mismo juego de ropa y utilizando una cama como único elemento escenográfico... llevan la sutileza de su trabajo al punto de transmitir la orfandad y el abandono de estos hermanos tirados en un pueblo del fin del mundo...”

XIMENA ESCALANTE, crítica
Reforma, 16 de julio de 2002

“...vale apuntar que el verdadero trabajo en equipo ha sido sangre de esta puesta. Los actores enfrentan terrenos peligrosos; una intención en falso puede colocarlos en el cuadrante de la poesía coral escolar, tanto como la ruptura del tono o un exceso de emotividad podría anular el efecto onírico. Coordinación y disciplina son los primeros adjetivos en mi teclado...”

BRUNO BERT, crítico
Tiempo libre, No. 1159,
25 de julio de 2002

FEDRAY OTRAS GRIEGAS

“Lo que sin duda interesa a Ximena Escalante es dar dos tonos del erotismo femenino que contrastan grandemente. En la primera parte asistimos al despertar amoroso en la adolescencia a partir de la atracción que siente la muchachita por su cuñado y... que se diferencia de manera muy intensa con el furor, el amor loco que la mujer madura siente por su hijastro.

El muy buen texto tuvo la fortuna de ser escenificado por José Caballero, en uno de los trabajos

más creativos e inteligentes que se le conocen en los últimos tiempos.”

OLGA HARMONY, crítica
La Jornada, 13 de junio de 2002

“Sin aterrizar en una imagen obvia de la actualidad, estos ‘legados de las percepciones de la introspección humana’ (como definió Sagan al mito) encuentran en la teatralidad expuesta... su cualidad de ‘nunca acontecido’, mientras se adueñan de los personajes demostrando su condición de ‘siempre presentes’.”

RODOLFO OBREGÓN, crítico
Proceso, No. 1338, 23 de junio de 2002

GOYA O LOS CAPRICHOS DE LA OCA

“Victoria Gutiérrez dice más de lo que con imágenes Goya dejó expuesto, las siluetas que cobran vida, la risa falsa, hipócrita, nerviosa o auténtica, encuentra su contraposición en el chasquido de los labios, en el gorgoreo gutural de los actores que sorprenden al espectador ya de gitanos, de toreros o de truhanes...”

Cada casilla es una estación de la vida que Goya ilustró con sus emociones y pensamientos, de manera silenciosa, con un pincel energético, cuya genialidad hoy sigue denunciando con absoluta claridad cómo se ejercía la justicia —nada diferente a la de hoy.”

REYNA BARRERA, crítica
Uno más uno, 13 de julio de 2002

Sólo un hombre de Carlos Corona



A NOCHE QUE RAPTARON A EPIFANIA

“Como ninguna otra de sus obras representadas, donde los préstamos no eran asimilados aún de una manera definitiva, *La noche que raptaron a Epifania* es una mezcla homogénea del calánime mundo de Mancebo y el original shakespeariano. Duodécima noche, con su característico juego de ambigüedad sexual y su disfraz de idealidad (Iliria), le viene como anillo al dedo al dramaturgo que se revela un amante ardoroso de las teatralidades clásicas pese a su atavío iconoclasta.”

RODOLFO OBREGÓN, crítico
Proceso, No. 1279, 6 de mayo de 2001



El homosexual o la dificultad de expresarse de Copi

“*La noche que raptaron a Epifania* es, sin lugar a dudas, un hito que señala el afortunado paso entre nosotros de un gran dramaturgo hábil de palabras y de humores.

El texto versificado es espléndido y logra conjuntar a la perfección estructuras del Siglo de Oro con locuciones de una contemporaneidad hilarante. Gerardo Mancebo del Castillo Trejo (q.e.p.d.) traza certeramente personajes alucinantes devenidos de los arquetipos shakespearianos, dentro de una historia pletórica de vueltas de tuerca donde la anarquía reina rampante en un corrupto Hades teatral.”

PEDRO KÓMINIK, crítico
Milenio diario, 26 de abril de 2001

LAS SILLAS

“Y aun cuando nunca ha dejado de haber guerras en este mugre planeta el 11 de septiembre se desató una entre distintos fundamentalistas, que repercute en el mundo. De ahí la importancia de retomar este texto dramático escrito hace medio siglo...”

Hoy día no es razonable tener

una sola concepción de las cosas.' En la obra, Ionesco expresa: una sola verdad para todos no es posible, cada uno tiene su verdad y posición ante la vida. Lo importante, continúa el creador escénico, es que podamos escucharnos y tolerarnos."

JORGE GALVÁN, director
Citado por Carlos Paul en
La Jornada, 23 de julio de 2002

NO SER HAMLET

"Por otro lado, no pensamos a Hamlet como el muchacho desesperado, tonto, incapaz, pero tampoco como el gran héroe. El no ser nos parece más interesante que la pregunta planteada por Shakespeare, porque vivimos tiempos distintos. La cuestión de no ser se presenta como la linde, la frontera cuando tenemos que enfrentarnos con otros que piensan de manera distinta, pero al mismo tiempo somos otros de otros y nos



La noche que raptaron a Epifania

enfrentamos a los límites de la tolerancia y la intolerancia, lindes que pueden ser aparentes o dibujadas con toda intención."

RICARDO DÍAZ, director
Citado por Carlos Paul en
La Jornada, 24 de julio de 2002

SÓLO UN HOMBRE

"Es una obra que habla de nuestro tiempo. Tiene momentos de crueldad que vamos a identificar claramente; se habla de la tortura, de la violación de los derechos humanos, y de la enajenación. Todos son temas que nos competen y contra los que cada



Eva Perón de Copi

vez tenemos menos herramientas para luchar."

CARLOS CORONA, autor-director
Citado por Haydée Murakami en
Reforma, 19 de abril de 2002

"Es bien sabido que Brecht, al igual que muchos autores clásicos, tomaba prestadas sus historias de obras ajenas y de varias fuentes. Ahora una anécdota del propio dramaturgo alemán y sus colaboradores... es retomada por un joven teatrero mexicano, casi a un siglo de distancia, para escribir una obra diferente que diga mucho a su lugar y su época, lo que no deja de tener un abierto trasfondo brechtiano."

OLGA HAROMNY, crítica
La Jornada, 20 de junio de 2002

TRES OBRAS DE COPI

"Hay que admitir que tres obras seguidas de Copi son demasiado testimonio de lo efímero de las vanguardias. Claro que esto es una obviedad: una vanguardia con vigencia 25 años después sería un sinsentido..."

Sin embargo el talento de Copi es innegable, y también el del equipo que aquí lo intentó volver fenómeno para la intelectualidad."

BRUNO BERT, crítico
Tiempo libre, No. 1153,
13 de junio de 2002

"Divertidísimas, exageradas, equivocadas: ellas son ellos, que eran ellas, pero que en realidad no se sabe

qué sexo tienen, como si mucho importara, sexo o género natural o teatral, fársico o dramático, los personajes son una de las mil máscaras de Copi. Buscan una salida, pero se estorban a sí mis-



Goya de Victoria Gutiérrez

mos, en una obcecada parodia, tan teatral, que construyen y recrean constantemente, propuestas antiteatrales, dignas del éxito exagerado."

REYNA BARRERA, crítica
Uno más uno, 22 de junio de 2002

"Estridentes y excesivas por definición, las farsas de Copi son suficientemente irritantes por sí solas. De hecho, estos monumentos a la anarquía suelen convertirse en auténticas máquinas de irritar. Puestas en fila, provocan —para bien y para mal— un efecto orgiástico que no excluye, desde luego, ni la

saturación ni la intensidad..."

...la cohorte de actores compartidos... garantizan la unidad del abigarrado universo descrito por el autor, ofrecen ricas combinaciones de temperamentos y, gozosos en la vorágine energética y de acontecimientos, dan colorido cuerpo a tres sensibilidades de dirección diametralmente opuestas, cuya constatación resulta el elemento más atractivo de este enorme depósito de inmundicias. ¡Basuras!"

RODOLFO OBREGÓN, crítico
Proceso, No. 1342, 25 de julio de 2002

[*Sobre Las cuatro gemelas*]: "...pasa todo y no pasa nada. He aquí el corazón de la farsa y de la vida. Copi descubrió estas absurdas verdades y nos las restringe con sonidos, furias, pasiones y despropósitos dignos de algunos momentos de los hermanos Marx y de Laurel y Hardy. Julieta, danzarina impetuosa; Mariana,

compadrita pistolera y Enrique y Juan Carlos, descangayados e implacables, dirigidos por Carlos Calvo, nos hacen reír, nos impacientan y nos enseñan las enormes verdades de la farsa."

HUGO GUTIÉRREZ VEGA, crítico
La Jornada Semanal, No. 281,
23 de junio de 2002

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 CIRLU.

PUEBLA ABRE SUS PUERTAS

ESPACIO 1900, EN EL MAPA TEATRAL

Marko Castillo

Angelópolis, julio de 2002. Los teatreros en provincia (sobre todo en Puebla) somos muy que jumbrosos. Nos quejamos de: falta de espacios, presupuestos, público, infraestructura, desarrollo, interés, progreso, maestros, obras, impulso, proceso, perfeccionamiento, vanguardia, programas, carteles, salas y ganas.

En contrapartida nos sobra: apatía, abulia, dejadez, indolencia, flojera, desidia, abandono, pereza, inercia, negligencia, holgazanería, desinterés, indiferencia, desgana, incuria, desánimo. En una palabra, "hueva".

Dentro de este panorama hay una opción para poder presentar el producto teatral que, grupos independientes, compañías sin espacio, estudiantes de teatro, aficionados, amateurs, diletantes, experimentadores y especímenes solitarios, prepara para poner a consideración del público. Este es Espacio 1900.

Centro Cultural que se alberga en una añeja casona del siglo XVII, que en la actualidad luce una fachada de puro origen francés. Conserva su distinción de dama porfiriana que ahora se dedica al bataclán. Esconde tras su portada conservadora el maquillaje de cómica vieja que tiene todas sus esperanzas cifradas en el teatro. Guarda dentro de sus arcaicos polizones cuatro salas que pueden albergar cuatro espectáculos distintos; además de dedicarse a la enseñanza.

La transformación de esta casa en Centro Teatral es la culminación del sueño de un teatrero de buena cepa que ha dedicado toda su vida a los escenarios: Manuel Raygadas Huergo.

Inicia su carrera hace cincuenta años en Puebla y desde entonces, su continuo bregar para que esta actividad tenga un público cautivo, ha sido incansable. Es de los pocos teatreros que trabajaban dando funciones a beneficio de la reconstrucción del Teatro Principal, el primer Teatro de América que aún sigue en pie, y que ahora sirve para los festivales de graduación de todas las escuelas, de todos los niveles, de toda la Ciudad de Puebla.

Manuel Raygadas crea la primera com-

pañía estable de teatro en esta ciudad en el año de 1972, al mismo tiempo su casa, en vías de transformación, acoge la segunda Escuela de Teatro de la Angelópolis (la primera se la habían escamoteado). Ya transformada la mansión abre sus orgullosas puertas como espacio alternativo en el año de 1977. Desde entonces es



Espacio 1900. Foto: Archivo PasodeGato

sede de las mejores producciones locales.

No hay evento teatral en esta ciudad en donde no intervengan las instalaciones de Espacio 1900, o su director general, Manuel Raygadas Huergo. Festivales, conferencias, muestras, homenajes, temporadas, jornadas (como las actuales Jornadas Latinoamericanas de Teatro que ya llegan a su X edición), toda actividad relacionada con el Teatro en Puebla, pasa por las instalaciones o por la sonrisa de este hombre, que sin faltar a la verdad, es un apóstol de las

artes escénicas.

Los Teatros "Arlequín", "De interiores", "Renacimiento" y el "Café Teatro" han sido testigos del acontecer de la historia del teatro poblano. Directores, actores, dramaturgos, escenógrafos, maquillistas, vestuaristas, iluminotécnicos, maestros, utileros, carpinteros, tramoyistas, boleteros y alumnos nos hemos beneficiado con la generosidad de este hombre que se extiende hasta compartir y hacer sentir su casa como la de todos los teatreros poblanos.

Después de esta larga apología, pueden sonar a verdades ocultas o mentiras disfrazadas estas palabras escritas. Si algún teatrero quiere corroborarlas es fácil. Estamos muy cerca de la capital de país, alguna vez cuando surja la necesidad o el placer de querer regalarnos una presentación en esta ciudad, acérquese y las puertas del Centro Cultural Espacio 1900 y la esplendidez de su director siempre van a estar al alcance de todos, no es balde su experiencia como productor (todas las obras que salen de gira para presentarse en la Ciudad de Puebla, pasan por sus manos), director, actor, maestro, consejero, caballero y gente de mundo que ha vivido el teatro local durante medio siglo.

En cada región y ciudad de nuestra República existen columnas que sostienen el mapa teatral del país. Evitan que sólo el Centro lo sostenga, nos evitan la triste imagen de una carpa de rumbada sin soportes exteriores que le dan su clásica forma de circo, que en su interior, ampara las emociones humanas.

En Puebla, aún contamos con un soporte firme que sostiene el pedacito, que nos es tan querido, de lo que nos toca de Teatro.

Espacio 1900 se ubica en el Centro Histórico de la ciudad de Puebla núm. 2, Oriente 412. Casa de todo el teatrero que quiera acercarse a habitarlo.

MARCO ANTONIO MORALES CASTILLO (MARKO CASTILLO). Actor y Director de Teatro en la Ciudad de Puebla. Como dramaturgo es ganador del III Premio Nacional "Elena Garro" con su ópera Prima "Esperadoras" columnista de la Jornada de Oriente e interesado en el desarrollo del Teatro Regional del Estado de Puebla.

SÍ, SEÑOR, CON TELÓN Y TODO

OTRO ESCENARIO CONDENADO A PERECER

Sergio Galindo

En el principio fue “Los Güevos”. Un 17 de agosto de 1995 “en una fonda chiquita que pa recía un restaurante” dio inicio la aventura. Mi compadre y propietario del lugar, José Manuel Real Valencia, no lo pensó mucho para lanzarse al experimento novedoso por estas cálidas tierras. La memoria económica registra ese año como especialmente crítico. Para ese entonces, varios lugares como el suyo habían optado por el cierre. En lugar de cerrar, mi compadre dijo: “¡Chingue a su madre, vamos a entrarle, pues, al teatro!”. Algunos cercanos a él voltearon a verlo con acentuada suspicacia; supusieron que la crisis lo hacía desvariar. La verdad es que no sabía, mi bondadoso e intrépido compadre, bien a bien en la que se metía. Fue entonces cuando nuestro querido Roberto Méndez, escenógrafo sonorense y cronopio consumado, echó una ojeada al espacio, sacó medidas, hizo sus trazos, armó su diseño y en un rincón de tres y medio por dos, nos acomodó a cinco actores y a dos muñecos. Intrigados los medios, los amigos y los parientes, el lugar se abarrotó. Dieron las diez de la noche de jueves y el telón —¡sí señor, telón y todo!— diseñado por Paula Martins, se abrió para que, lo que hoy es La Compañía Teatral del Norte, estrenáramos, en lo que fue “Monte Grande”, el lugar de mi compadre, la farsa medio musical, titulada: *Güevos rancheros*.

De miércoles a sábado, por treinta devaluados pesos, el público disfrutaba de un bufete al mejor estilo sonorense. La voz corrió: había que reservar con dos semanas de anticipación. Así duramos ocho meses hasta cumplir cien funciones. Añejos asuntos legales relacionados con el local que rentaba mi compadre complicaban su normal funcionamiento y nosotros debimos salir de gira. Nos hicimos de una vieja combi sesentera que nos llevó de Sonora a Sinaloa y luego de regreso hasta Baja California, donde

llegamos a Tijuana con el hocico sangrando, para luego, a paso más lento, volver a Hermosillo y expirar en un último y renegrido acelerón.

Mientras esto ocurría, empresarios y teatreros se sentaron a la mesa y negociaron. El sésamo se abrió y dio lugar a espacios para nuevos foros, en algunos restaurantes-bares no sólo de Hermosillo, sino de otras ciudades del estado.

De aquellos días a la fecha ha corrido mucha agua por estas desérticas tierras. Ha egresado la primera generación de licenciados en actuación del Centro de las Artes de la UNISON (Universidad de Sonora) y ahora miran inquietos a

¿A qué principio testicular alude la frase primera de este escrito? Con pleno reconocimiento a la historia teatral que los antecede, sin la cual quizá no se entenderían, *Güevos rancheros*, vino a marcar el despegue definitivo en la etapa de profesionalización de la actividad teatral en Sonora

su alrededor en busca de una sombra que los cobije. “Los Güevos” han sido secuestrados por su público y se mantienen firmes en su sitio rebasando mil representaciones. El próximo 17 de agosto celebrarán siete años continuos en cartelera.

¿A qué principio testicular alude la frase primera de este escrito? Con pleno reconocimiento a la historia teatral que los antecede, sin la cual quizá no se entenderían, *Güevos rancheros*, vino a marcar el despegue definitivo en la etapa de profesionalización de la actividad teatral en Sonora y a siete años de distancia, la Compañía Teatral del Norte, ha concretizado el sueño de tener un lugar fijo y permanente; un foro estrenado en diciembre pasado con una farsa

musical, en verso, titulada *Dos muñecos de cuidado*, que el próximo 15 de agosto cumple sus primeras cien funciones. A siete años de distancia este proyecto, amenaza con tornarse pesadilla. Entre otras cosas, no menos esenciales y de todos conocidas en el ámbito de la Cultura, producto de la paquidérmica sensibilidad artística del cambio, hoy, hoy, hoy, nuestro nuevo espacio, y otros similares, parecen condenados a perecer ahogados en las nuevas “tarifas eléctricas” ideadas por el Gobierno Federal, para quien, por lo visto, los límites geográficos de México continúan siendo los del de efé.

Difícil se antoja remontar a nosotros y salvos este verano que ha alcanzado ya los 50 (¡cincuenta!) grados centígrados y traído como consecuencia recibos de \$3,200.00 (tres mil doscientos pesos) a mi casa, donde vivo y trabajo, y de \$300,000.00 (treccientos mil pesos) para Casa de la Cultura de Sonora, donde los grupos solemos llevar a cabo los ensayos; ambos por un mes, por uno sólo. El primero rebasa con doscientos pesos el monto mensual de la beca a que me he hecho acreedor por espacio de un año, bajo la promesa de escribir y montar un espectáculo; el segundo ha obligado a la Casa de Cultura a anunciar su cierre este verano, lo que desde la óptica de la producción teatral suena muy lógico, pues saldría más caro el caldo que las albóndigas, aún en el supuesto de que un mes de ensayos fuese suficiente para estrenar un nuevo montaje. ¿Qué hacer, entonces? Por lo pronto, esperar que llueva e intentar llegar vivos a las celebraciones pendientes.

SERGIO GALINDO (Hermosillo, Sonora. 1951) Autor y director de *Cananeas*, *Güevos rancheros*, *Dos muñecos de cuidado*, entre otras.

CANTIDAD NO ES CALIDAD

EN GUADALAJARA EL RETO ES REACTIVAR LOS TEATROS

Víctor Manuel Castillo

La actividad de los teatros en la ciudad han tenido en los últimos 5 años una saturación tal que se ha visto en la necesidad de organizar la programación de sus actividades desde 6 meses a un año de antelación.

Desafortunadamente, sabemos bien que cantidad no es calidad. Su saturación se ha debido, entre otras cosas, a una programación mal entendida: "se lo damos al que lo solicite siempre y cuando cubra los gastos". Teatros en los que se programan de igual manera: actividades de fin de cursos de academias de diferentes giros, escuelas públicas, colegios, asociaciones civiles de diversa índole, conciertos de música de cualquier género, danza, conferencias, teatro amateur, estudiantil, universitario, profesional y comercial. En otras palabras, de chile, de dulce y de manteca. Todos juntos y revueltos. ¡Viva la democracia!

A continuación en número las actividades a las que los teatros locales dan más importancia: Teatro Degollado: reservado principalmente para las actividades de la filarmónica de Jalisco, el Ballet folclórico de la Universidad de Guadalajara y temporadas de ópera, fuera de esto es prácticamente imposible acceder a él por los altos costos de operación. Teatro Experimental de Jalisco: 6 meses al año reservado para la compañía de teatro de la Universidad de Guadalajara y los otros 6 al que lo aparte primero. Foro de Arte y Cultura: utilizado tanto para teatro, danza, eventos de fin de curso escolares, académicos y graduaciones de academias particulares de diversa índole. Teatro Guadalajara -IMSS: eventos escolares, jubilados y sindicato del IMSS, producciones teatrales comerciales locales y foráneas. Teatro Torres Bodet: actividades de asociaciones civiles y escolares, conciertos de academias musicales particulares, conferencias y

para cualquier grupo teatral que lo solicite. Dicho lo anterior podemos concluir que no existen teatros con un perfil definido. ¿Cuatro salas con tan poco tiempo disponible, para más de 20 grupos teatrales y otros tantos de danza?

Un ejemplo: la compañía de teatro de la U. de G. es la única agrupación teatral que desde hace 17 años cuenta, además de un considerable apoyo financiero, con un espacio asegurado para la realización de sus ensayos, trabajo administrativo y temporadas; esto redundante, además de

Sin estas mínimas medidas seguiremos derrochando recursos tanto financieros como humanos y ni el gremio artístico ni el público sabrán para qué sirve las salas, ni cual es su verdadera vocación social y artística para la que han sido creadas.

su calidad artística, en una mayor afluencia de público a sus espectáculos ya que con seguridad pueden elaborar su estrategia para difundir sus actividades. A diferencia de lo que sucede con el resto de los grupos y esta incertidumbre provoca entre otras cosas: mala o nula promoción de sus trabajos, incertidumbre en la viabilidad del proyecto artístico y desmotivación de sus integrantes al no tener asegurada su temporada, viéndose en la necesidad de realizar otras actividades y provocando que la calidad de sus espectáculos decrezca.

Ante tal panorama es urgente que las autoridades tomen las medidas mínimas necesarias en este rubro, como son las siguientes:

1) Que los teatros sean, única y exclusiva-

mente, para las actividades escénicas.

2) Que se provean y actualicen los teatros de equipo técnico y humano necesarios para un mejor funcionamiento de grupos artísticos y planta laboral, así como para el público que asiste a ellos.

3) Que, ante la falta de apoyos económicos para las producciones, se apoye a los grupos artísticos solicitantes con convenios que les den ven taja, así como también que los teatros asuman la responsabilidad de la promoción y difusión de los espectáculos a realizarse en su espacio.

4) Que, ante la falta de espacios dignos de trabajo para la preparación de los espectáculos, se otorguen los teatros como sede para los grupos que tienen un proyecto de finido de sus actividades anuales.

5) Que el Teatro de la Ciudad sea concluido a la brevedad y se privilegie a las producciones escénicas de la localidad para mostrar su producto artístico.

Con esta profesionalización se podría dinamizar y mejorar la actividad tanto de los teatros como de los grupos para poder ver la calidad y cantidad del teatro que merece la ciudad. Esto debe partir de una mejor planeación surgi da de un diálogo franco entre la comunidad teatral y las instituciones de cultura involucradas. Sin estas mínimas medidas seguiremos como siempre, derrochando recursos tanto financieros como humanos y, a fin de cuentas, ni el gremio artístico ni el público sabrán para qué sirven las salas, ni cual es su verdadera vocación social y artística para la que han sido creadas.

VÍCTOR MANUEL CASTILLO. Egresado de la carrera de teatro de la U. de G. Además de cursar dramaturgia, actuación y dirección con reconocidos maestros, es director del grupo de teatro "Piedra de Sol" y miembro del SNCA.

SAN LUIS POTOSÍ

LA VIDA TEATRAL EN LA PRIMAVERA MITAD DEL 2002

Fernando Betancourt

En este segundo año del nuevo siglo, la producción teatral en la ciudad de San Luis Potosí es pobre, salvo el trabajo que realiza un grupo de nominado El Rinoceronte Enamorado que dirige Jesús Coronado, comodatarario del Teatro del Seguro Social, en cuya sede realizan una buena promoción cultural independiente.

Jesús es el director más talentoso que hay en el estado. Recién terminaron una temporada de 200 funciones con la obra *La verdadera venganza del Gato Boris* de Maribel Carrasco, con la actuación destacada de Antonio Orta dentro del Programa de Teatro Escolar que impulsa el Instituto Nacional de Bellas Artes. Para próximos meses preparan *La Pira* de Oscar Villegas. Siguiendo con la salvedad, está la Asociación Teatral La Carrilla que dirige Martha Aguilar, ganadores de la Muestra Estatal de Teatro con la obra multirepresentada desde hace muchas décadas *La noche de los asesinos* de José Triana, buen trabajo de las actrices Isabel Dávila y Nydia Verástegui y en estos momentos sigue en temporada *La Gorda* de Darío Fo con la sobresaliente actuación de Ileana Illescas. Cabe destacar que La Carrilla es el único grupo con foro propio, en los próximos meses cumplirán once años de trabajo ininterrumpido.

En el terreno del teatro para niños hecho por niños, ha mostrado constancia la compañía estatal de teatro infantil, fundada a mediados de 1996, y que en el mes de abril estrenaron la obra *Sin pies ni cabeza* de Jaime Chabaud, con una producción surrealista de buena factura realizada por Jaime Limón, bajo la dirección de Alejandra Mendoza. En el campo de las mario netas y guiñoles, el Grupo Camaleón/

Teatro de Títeres, dirigido por Sagrario Rodríguez, ha tenido temporadas exitosas en el teatro del IMSS.

En el nivel estudiantil destacan las muestras estatales de teatro del Sistema Colegio de Bachilleres, que año con año se realizan en esta ciudad, en la última edición obtuvo el primer Lugar. *El Principito* de Antoine de Saint-Exupéry con adaptación y dirección de Antonio Orta. Estos eventos constituyen



un recordatorio de que existe y que cientos de jóvenes son partícipes de su quehacer. En el municipio de Cedral, S. L. P., se encuentra la Normal del Desier to, escuela que desde la década de los 80's ha impulsado el teatro entre los estudiantes, acaban de estrenar una versión de *La Celestina* de Fernando de Rojas bajo la dirección de Álvaro Flores, Becario del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes.

Rodrigo Solo, dramaturgo, actor y director, este año presentó su tercera obra, componente de una trilogía sobre la problemática del conflicto generacional: *Valta, Exposición de motivos*

y *Los poderosos mitos*, teatro discursivo sin ningún aporte a la escena contemporánea.

La Compañía de Teatro del Instituto Potosino de Bellas Artes, en meses pasados, presentó una obra de super héroes, con una dramaturgia descuidada, ausente de dirección y actuaciones a nivel primaria.

Por último, hablaré de la Escuela Estatal de Teatro, dependiente del Sistema Estatal de Educación Regular (SEER), con más de una década de existencia. El SEER nunca se ha preocupado por dotar de un espacio a dicha escuela, y la escuela misma, tampoco se ha preocupado por tener una plan ta de maestros de primer nivel, por consiguiente esto se refleja en la baja población estudiantil. Sin embargo de sus aulas han salido algunos buenos actores; a saber: Álvaro Flores, Lizandro Cisneros, Antonio Orta e Irma Alvarado. Para culminar este ciclo escolar tuvieron la presentación de *La Risa Extraviada* de Carlos Corona con la dirección de Lizandro Cisneros, y *Lux in Tenebris*, de Bertolt Brecht bajo la dirección de Jesús Coronado. Hablando de educación teatral, diplomados van, talleres vienen, y los resultados en el grueso de la comunidad teatral no se ven. Respecto a la Promoción Institucional que realiza el Instituto de Cultura de San Luis Potosí en el Teatro de la Paz, van algunas cifras: 95 % teatro comercial, el resto, institucional.

FERNANDO BETANCOURT. DIRECTOR, actor y promotor cultural. Fundador del grupo "Zopilote", en San Luis Potosí. De 1998 a 2001 es Director de Apoyo a la Creación Artística del Instituto de Cultura de esa ciudad. Actualmente dirige el Museo de las Revoluciones "Mariano Jiménez".

SINALOA SIN ESTEREOTIPOS

INBA EN LA CONFORMACIÓN DE LA REGIÓN TEATRAL

Rodolfo Arriaga

El teatro en Culiacán de 1951 a 1961, se genera principalmente desde el centro del país, donde a través del recién creado Instituto Nacional de Bellas Artes (1946) se pone en marcha una política nacional, a través de los congresos de directores de teatro de los estados, la promoción de la dramaturgia nacional, los concursos nacionales y regionales, estos últimos se convirtieron en el paso obligado para ser seleccionado y participar en un nacional, procedimiento que los grupos, Teatro Universitario Sinaloense, Teatro Experimental Sinaloense y La Escalera siguen en muchas ocasiones, principalmente éste último.

La destacada participación de los grupos teatrales de la localidad le valió a Culiacán ser sede regional de teatro del noroeste, hecho que hicieron valer con trabajos de calidad pues de 1955 a 1960, el teatro sinaloense ganó los concursos regionales, haciéndose merecedor a becas para estudiar las diferentes materias que se requerían para el desarrollo del teatro.

Es la etapa de la modernización en la agricultura, con la apertura de los distritos de riego en Sinaloa, particularmente en el Valle de Culiacán. El centro más importante de actividad económica, política y cultural de Sinaloa, fue Culiacán. En esta ciudad radicaban los poderes del estado, y se tenía a la Universidad de Sinaloa como la institución más importante en la difusión de la cultura. Contaba para ello con diversos programas tales como el de las Misiones Culturales, la Hora Universitaria (radio), recitales, conferencias y la presentación de obras teatrales.

La Universidad de Sinaloa fue sede permanente de los encuentros regionales celebrados en Culiacán, que eran organizados de manera conjunta entre el Instituto Nacional de Bellas

Artes, la Universidad y el gobierno del estado.

Sin duda, la política nacional promovida desde el INBA, fue factor decisivo para conformar en Culiacán una de las regiones teatrales más importantes del país de los años cincuenta, a esto también contribuyó la disposición de las personas encargadas de las instituciones como la Universidad de Sinaloa que aprovecharía esta coyuntura de política nacional, para conformar una sólida agrupación teatral, que fue muy bien vista por los gobernantes de Sinaloa en turno:

A pesar de la política de folclor que pretendía el gobierno, hay que reconocer, que su política interior generó un movimiento artístico universitario en lugares como Jalapa, Guanajuato, Hermosillo, Querétaro y Culiacán.

Rigoberto Aguilar Pico y el general Gabriel Leyva Velázquez.

Se dio, pues, esta relación del centro con la región, donde se encontró un campo fértil para el impulso de la política artística federal en materia teatral, se correspondieron de alguna manera lo macro con lo micro y viceversa, como la plantea Pedro Pérez Herrero en sus estudios sobre la región. "No todo se puede explicar por el exterior; tampoco por las dinámicas internas únicamente: una mezcla cruzada de ambos impulsos parece lo más acertado." Cabe hacer mención que el repertorio de obras presentadas

por los grupos, también vino del centro del país. Así pues, la generación de los cincuentas, estuvo ampliamente representada no solamente en Culiacán, sino en Hermosillo y Monterrey, de tal forma que autores como Carballido, Luisa Josefina Hernández, Sergio Magaña y Luis G. Basurto, se presentaron en los diferentes concursos regionales que se llevaban a cabo en algún lugar del noroeste.

Es preciso decir, que la demarcación geográfica que el INBA hizo a través de los congresos anuales de directores de teatro, al mapa del país, no se quedó en la formalidad de los escritorios, fue una realidad que estuvo presente por más de 10 años y realmente dio impulso a las regiones del país, a actores, directores, escenógrafos y, por su puesto, a los autores que fueron notablemente estimulados con la presentación de sus obras a lo largo del territorio nacional. Sin duda, esta política influyó positivamente para el cambio en el gusto del público al presentarles un teatro netamente mexicano.

Así pues, a pesar de la política de folclor que pretendía el gobierno, al estereotipar el nacionalismo cultural de los treinta y cuarentas, para mostrar al mexicano universalmente. Hay que reconocer que su política interior generó un movimiento artístico universitario en lugares como Jalapa, Guanajuato, Hermosillo, Querétaro y Culiacán y una dramaturgia que si bien no fue contestataria, sí constituyó una expresión crítica adversa al estrechismo folclórico oficial.

RODOLFO ARRIAGA Actor y director de escena. Director Artístico del Taller Universitario de Teatro de la Universidad Autónoma de Sinaloa (TATUAS), fundado junto con Óscar Liera. Actualmente tiene en comodato el teatro Óscar Liera del IMSS de la ciudad de Culiacán.

RECICLAJE//XPERIMENTAL

Zonar.tv

DISCOS

ESA OSCURA ANSIEDAD DEL SER

> MIMA
> TRAJEDESALIVA

Suena simple aludir a trabajos como los de Goldfrapp, Ataraxia, Joy Division, In the Nursery —o que por momentos (me) recuerda a los tamaulipecos del experimento de Cuca— para acercarse a *Mima* (Free Records, 2000), segundo material del dueto vigués (Galicia) *Trajedesaliva* (www.lanzaderacom/trajedesaliva) el cual es un basto recordatorio del expresionismo alemán con ciertas tendencias del trance, trip hop, avantgarde, clásica, new age y pop experimental.

En su primera larga producción, *Trajedesaliva* repite la fórmula de composición de su EP debut (El cuerpo y la ciudad, Splat, 1999): la música correo a cargo de Mon Ninguén y los textos son autoría de Una Vena —bajo la producción de Santiago Alcalá—, creaciones sonoras estructuradas conceptualmente, a la manera de un film sinies tro donde el cuerpo es con cebido de manera brutal, tal parece que Cioran engalana los pensamientos de esta diva underground, donde la repulsión, el dolor y la belleza bailan un vals mientras todo cuanto existe es devorado por nuestras propias ansiedades.

Mima gira en torno a este personaje lleno de aflados y oscuros sentimientos/recuerdos, en relación a una asfixiante figura masculina, que bien podría ser padre o amante.

Un entrañable laberinto de soledad auspiciado de metafísica "saudade", así como cierta ambigüedad lírica, definen estos melancólicos nueve cortes.

La Danza Macabra es el tema que más me ha impactado del disco.

Musicalmente atraviesa por distintas vertientes (drum n' bass, pop y new age), que sirven de atmósfera a una interpretación/recital verdaderamente magistral —maldito sea el halago, todo lo entorpece—, divida en dos cuasi sonetos necrófilicos:

Es miedo y dolor que arranca / ver espejada a la muerte / su desnuda figura me espanta / y deja frío el latir de mi vientre ("La Niña").

Mima, sobre tu tierna boca / nieva ahora una suerte / de tu se ducir de loca / me cobraré un baile ("La Muerte").

Como dato curioso, encontramos que la canción que da pie a este álbum, apareció en una variante en el acoplado *Músicas desde el abismo* (2001) del sello Margen Rec., quienes por cierto, se encargan de distribuirlos en Sudamérica, Australia y Japón.

Según nuestras fuentes, *Trajedesaliva* se presentará en nuestro país a mediados de año. Mientras tanto, Ramón Naveira (Mon Ninguén) presumiblemente aparecerá en el próximo disco de Javier P. Corcobado. La paciencia es una virtud...

Para conseguir este disco, es necesario que visites la página web del grupo.

ANDRÉS SOLERA

NAKED MUSIC

> BLOOD MONEY
> ALICE
> TOM WAITS

Todo mundo conoce la indescriptible vocación lírica y actoral de Tom Waits; tan sólo basta recordar su participación en *Down by the law* (1986) del cineasta independiente Jim Jarmusch o en *Paradise Alley* (1978) al lado de Silvestre Stallone; o incluso su trabajo junto a Robert Wilson —director artístico del Teatro Thalia en Alemania— y el escritor William S. Burroughs, para la puesta en escena *The Black Rider* cuyo registro musical se produciría en 1993.

A propósito de la relación Wilson-Waits, en este año se realiza un lanzamiento simultáneo de dos producciones que el tiempo parecía haber puesto en reposo: el cd *Blood Money* (2000), cuya construcción musical al lado de su esposa, Kathleen Brennan (*Frank's wild years, The sons of Lee Marvin*) esta basada en *Woyzeck* (1836), una obra futurista de Georg Büchner donde se refleja una extenuante y decadente realidad que anticipaba la crítica existencial de Sartre y que, en noviembre del 2000, Wilson montara en el Betty Nansen Theater en Copenhague.

A este disco se une *Alice* (Sum Records), una parodia a *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll que Wilson, Waits y Brennan desarrollaran al inicio de la década de los 90'.

En ambos trabajos, el sonido surge de una especie de narrador lunático que en cada track va perdiendo su fortaleza para finalmente extraviarse en una devastadora melancolía.

NAHUM TORRES

LECTURAS

EL DESTINO NO IMAGINADO

> AZUL CASI TRANSPARENTE
> RYU MURAKAMI
> ANAGRAMA, 1982

Azul casi transparente es el cris tal que limita a la vida pacífica de la ruda supervivencia, más si está marcada por una guerra que no se conoció ni se saben sus motivos, sólo se entiende que todos son partícipes y su es tela los cubre a tal grado que la vida no tiene sentido más allá de sus vestigios. Así ocurre en la unidad habitacional que se encuentra cerca de la base norteamericana en Yokoda, donde viven Ryu, Moko, Kazuo, Reiko, Yoshiyama y Kei, cuya única

diversión gira en torno a la heroína, los ácidos, las orgías organizadas por sus amigos negros de la base y, la música que, en todo momento marca el ritmo de la penetración estadounidense.

Bajo un tono realista, Murakami muestra sentimientos encontrados ante una sociedad superficial. Su importancia radica no en la representación de "formas de vida juvenil" sino en el oscuro trasfondo que implica la occidentalización del Japón de la Post Guerra.

Acreedora del Premio Literario "Akutagawa", *Azul casi transparente* (1976) es la primera novela del escritor japonés Ryu Murakami (1952), siendo un estudiante de 24 años al momento de su publicación. Dos años después Murakami escribiría y dirigiría una versión cinematográfica. Actualmente radica Japón y sigue siendo un autor controversial con títulos como *What could we have done with the money?*, y la película *Tokio Decadence*.

NADIA ISLAS NAVARRO

¿SOCIEDAD POST HUMANA?

> EL CUERPO TRANSFORMADO
> NAIEF YEHYA
> COL. AMATEURS, PAIDÓS, 2001

Bajo la premisa de que la humanidad es una especie en extinción, Naief Yehya realiza un libresco recuento para explicar al lector cómo la alta tecnología ha logrado un cuantioso avance con el fin de desarrollar vida inteligente no biológica. Esta amenaza de la cultura a la naturaleza humana del hombre a través de seres maquinales o biológicos (cyborgs) comparables a éste, genera nuevas formas de percibir la propia evolución, la cual, concebida desde la biotecnología, existimos para mejorar nuestro cuerpo y así, superar nuestra condición mortal.

NAHUM TORRES

SÓLO FALTA QUE SUCEDA

UN TEATRO INFANTIL HECHO CON INTELIGENCIA

Denisse Zúñiga

Debido a la respuesta favorecedora del gremio hacia el dossier del número anterior de la revista dedicado al teatro infantil, *Paso de Gato* se compromete, en una sección fija, a dar cabida a las opiniones de creadores de teatro para niños; reflexiones acerca de su quehacer, así como reseñas y crónicas de obras infantiles. Esta labor creativa, muchas veces relegada, es importante para crear una base en la formación de públicos potenciales.

El teatro para niños en México permanece gracias a la experiencia, nadie nace sabiendo hacer teatro, es por ello que quienes manifiestan un sincero interés por llevar a escena espectáculos infantiles, toman la responsabilidad de encontrar mecanismos para contar historias que refuercen la imaginación del niño, o bien, compartan su mundo por medio del juego y la fantasía haciendo divertida la realidad.

Muchos se quejan de que no se le muestra al niño la realidad tal y como es, que se le ocultan cosas o que es rebajado a "personita que no entiende"; sin embargo, creo que el reto del dramaturgo infantil es mostrar una realidad paralela, otorgar una esperanza, sin desligarse de los conflictos propios de los niños o los adultos, pero tratándose de un ser humano en formación, es necesaria una perspectiva alentadora para el futuro. Los cuentos son mucho más que cuentos "para pasar el tiempo" y, lejos de infantilizar a los niños, se relacionan con su porvenir como adultos.

Lamentablemente, existe en la escena teatral infantil mexicana la exageración del gesto, la pedantería del adulto frente al niño al pretender educarlo en lo que él considera correcto: la moralina y la tontería. La comunicación con el pretexto de la claridad, raya en lo descriptivo y lo obvio que nada deja a la imaginación del infante. El niño acude al teatro no sólo a escuchar y ver lo que se cuenta, sino a ejercitar su conocimiento y percepción del mundo, a confrontar sus deseos, pero si no se le permite, se irá a la cama como si nada hubiera ocurrido.

La cultura del consumismo es otro de los monstruos dispuestos a detener el crecimiento del teatro infantil. Es cierto que no sólo de sueños vive el hombre, pero el aprovecharse de la explosión demográfica para encontrar en los niños un mercado fácilmente accesible, y que su fin último sea vender artículos sumados al precio del boleto, me parece una actitud propia

de tivas estéticas y dejen a un lado el desarrollo intelectual y espiritual de su público como si poco importara su existencia en el mundo. Es necesario evitar que el teatro infantil se infeste de pedantes que repiten fórmulas, como el chiste barato para hacer reír, porque creen que lo que están haciendo es excelente y merecen la permanencia en la historia teatral del país.



Foto: Archivo Mireya Cueto

de desesperados o farsantes que se cuelgan en el cuello del letrado de "artistas". Para eso está el metro, el tianguis, la televisión misma.

Por fortuna, el panorama no es tan desalentador como parece, se siguen esparciendo minas de cultura en el suelo teatral. Cuesta trabajo y dinero, sí, pero por más que el hambre retumbe en las tripas, el creador debe replantearse el objetivo de su oficio. Es válido aprender por ensayo y error, lo que no es aceptable es que no renueven sus espectáculos, no busquen alterna-

Para crear un teatro infantil mexicano de calidad se requiere no sólo de dinero, sino de inteligencia.

El espacio crítico está abierto, las salas y los teatrinos permanecen calientes, los niños están en sus marcas, sólo falta que suceda.

DENISSE ZÚÑIGA. Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro de la UNAM. Egresada de la Escuela de Escritores de la SOGEM. Actualmente dirige la sección infantil en la revista *Paso de Gato*.

UN CUENTO CLÁSICO

EL SECRETO DE SAINT-EXUPÉRY

Elena Alcocer

El domingo llega, los niños han estado en casa toda la semana. La familia decide ir al teatro, que es entretenido y cultural. Se consulta la cartelera que está inundada de anuncios de obras comerciales. Linda propaganda llena de dibujos y promesas. El nombre de la actriz suena conocido, el título de la obra llama la atención y un recuerdo de infancia de los padres los hace decidir. La obra en esta ocasión es *El Principito*, original de Antoine de Saint-Exupéry, adaptada, dirigida y producida por Susana Alexander.

Existirán siempre ventajas y desventajas al elegir el teatro comercial. Se podrá ver a esos actores que salen en televisión, y se puede tener la certeza de que los vestuarios y la escenografía valdrán la pena. Usted pagará más por esas comodidades y probablemente saldrá conforme del teatro, confiando en que es todo cuanto podría esperar. Lo que no se garantiza es la calidad de la obra, el nivel actoral y el aporte cultural del "espectáculo".

En medio de un constante crujir de bolsas de papitas y olor de palomitas, el niño es

conducido durante 70 minutos a través del peregrinar de este personaje; conoce a la rosa amiga del Principito, al aviador, a la serpiente y a la zorra; recorre cada uno de los planetas junto con el héroe de la obra, en la que, por cierto, hay un abuso de cámara de humo. El lenguaje de Saint-Exupéry es complejo *per se*, lleno de imágenes poéticas y símbolos, y la rígida adaptación no ayuda en nada a la comprensión de las ideas, si se considera el público al cual se dirige. Por otro lado, se deja poco margen para que el niño ejercite la imaginación. En cuanto a las actuaciones, son gratificantes la fresca participación de Pilar Padilla (la zorra) y el candor de la inexperiencia de Manuel Francisco Valdés (el Principito). Una vez considerado todo esto, se puede decir que el espectáculo es entretenido, que los recesos están bien empleados y que los niños se divierten.

La intención de Susana Alexander con este montaje, según ella misma explica en el programa de mano, es que en el nuevo milenio "nuestros niños y sus padres, recuerden el legado 'secreto' de Saint-Exupéry: que lo esencial es invisible para los ojos, sólo se ve con el corazón". Noble cruzada, y aunque es agradable poder



encontrar algo más interesante entre tantas "bellas durmientes", "peter panes" y "pinochos", que han sido explotados hasta el cansancio de mil mediocres maneras, ya es hora de dejar de adaptar cuentos y novelas clásicos hechos para leerse y mejor hacer acopio de creatividad para lograr montajes nuevos y originales, como tantos que se pueden encontrar fuera de los límites de "lo comercial". En cuanto al Principito, es mejor que los niños se queden con su propia interpretación al leer el cuento clásico. (El cual usted puede también adquirir en el lobby del teatro.)

ELENA ALCOCCER es egresada de la escuela de escritores de SOGEM, así como del Instituto Arte Escénico de Miguel Córcega, donde estudió la carrera de Artes Dramáticas.

EL PRINCIPITO

DE: SAINT-EXUPÉRY DIRECCIÓN: SUSANA ALEXANDER CON: HORACIO VILLALOBOS, MANUEL FRANCISCO VALDÉS, TATIANA ZUGAZAGOTIA, ENRIQUE BECKER, JORGE NAVA, JUAN IGNACIO ARANDA, MIGUEL TAPIA Y PILAR PADILLA.
Nuevo Teatro Independencia. Sábados y domingos 11:30 y 13:30 hrs.

CENTRO CULTURAL BOLDÁN SANDOVAL ESA LOCURA LLAMADA TEATRO

Rodrigo Hernández

El teatro "comercial" en México (sobre todo en el D.F.), se ha caracterizado por no dar la oportunidad a gente que desea incursionar en este medio, se ha forjado la imagen de los empresarios teatrales como voraces dragones de siete cabezas que no perdonan la pérdida de un sólo centavo y de individuos a los cuales no les importa difundir la cultura del teatro en la capital y en los estados de la República Mexicana.

Hace seis años, un matrimonio con más de veinte años de trayectoria, se aventuraron en un proyecto que hoy en día sigue dando frutos.

Esa aventura lleva el nombre de Centro Cultural Roldán Sandoval, el cual nace el 13 de febrero de 1997 con el musical *El Retrato de Dorian Gray*, original de Oscar Wilde y adaptado por Citlalixayotl.

A lo largo de estos años, la pareja de Fred Roldán y Lupita Sandoval, empresarios, productores, directores, actores, aparte de ser padres y en educadores, han presentado en este foro, enteramente suyo, obras que van desde: Santa (con más de un año de éxito), *El Arca de Noé*, *El hombre Elefante*, *El jorobado de Notre*

Dame, *Celestina*, *Y llegaron las brujas* (cuatro años de presentaciones) y hasta hoy los infantiles: *Pinocho*, *La Bella Durmiente* (también con más de cuatro años en cartelera siendo la obra infantil musical que más tiempo ha durado en este país) y ahora con *El patito feo*, que ha ocupado el lugar que dejara *Peter Pan*, que se presenta en el teatro Rafael Solana.

En el Centro Cultural Roldán Sandoval también se imparte la carrera de Actor de Musicales y cursos de verano para niños y adultos. Esto habla de que cuando hay ganas, talento y la necesidad de trabajar en este medio, uno puede buscarse los medios para continuar.

RODRIGO HERNÁNDEZ SANDOVAL. Estudiante de la carrera de Literatura Dramática y Teatro en la UNAM. Ha trabajado durante diez años haciendo televisión, cine y teatro.

ESCRITURA Y ESCENA

DRAMA DE TINTA



SAZÓN DE MUJER / TABLE DANCE

VÍCTOR HUGO RASCÓN BANDA
CAEN EDITORES, LOS INÉDITOS,
TIJUANA, B.C. 2001.

La colección Los inéditos del Centro de Artes Escénicas del Noroeste (CAEN) nos ofrece las dos obras más recientes de Víctor Hugo Rascón Banda. En ambos casos las protagonistas son mujeres y son sus vivencias las que construyen diversas facetas de lo que significa ser mujer en un contexto donde opresión, marginalidad y explotación son sólo algunas formas en las que se expresa la violencia hacia este género.

En *Sazón de mujer*, tres mujeres nos cuentan sus historias mientras cocinan en un *stand* de feria: María Müller, menonita y desamparada, sufre el rechazo de su comunidad desde que su marido la abandonara para conseguir un empleo en los Estados Unidos que les permita recuperar lo que ni el Barzón pudo: su hogar, sus tierras, su pasado; Consuelo Armenta, mujer de la sierra de Chihuahua, se enamoró, se casó, tuvo hijos. Un día tuvo que esconderse con sus hijos en una noria, con el agua hasta el pecho. Su marido era narco; Amanda Campos viste como tarahumara y lleva una vida casi monástica rodeada de gente que no habla su mismo idioma. Su pasado, no obstante, incluye persecuciones, asaltos y muertos, ahora enfrenta la disyuntiva de regresar a la sierra o huir.

Table dance recuerda la catástrofe de un bar ciudadano en el que perecieron numerosas víctimas en un incendio. La anécdota, extraída de la realidad, se vuelve predecible (particularmente hacia el desenlace). Ahora bien, lo que aquí interesa no es la anécdota, que en realidad es un pretexto del autor para explorar los mecanismos del abuso y la explotación, sino la forma en que están contruidos los personajes, cómo deambulan desnudos en cuerpo pero con la mirada fría y distante que les proporciona el espacio interior necesario para subsistir rodeadas de sordidez y aislamiento. En esta obra Rascón Banda emplea una estructura de cuadros, de temporalidad, progresiva aunque no lineal, en la que toman su propio espacio pensamientos y fantasmas.

VALERIA ALMADA

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.



LA ZONA DEL SILENCIO

ANTONIO ZÚÑIGA, DRAMATURGO
BIBLIOTECA ENCICLOPÉDICA DEL ESTADO DE MÉXICO, NUEVA ÉPOCA, TOLUCA, ESTADO DE MÉXICO, 2002.

El teatro de Antonio Zúñiga tiene garra. Esa fiera condición que nombra la cruel lucidez de Segismundo y que es fruto de la paradoja en que apenas sobrevive dolorosamente aquel rehén de la caverna que teniendo más alma, tiene menos

libertad. Este teatro cumple a su manera mexicana, ríspida, serrana, cabal, aquel imperativo dramático que la poética artaudiana asignaba al teatro contemporáneo que pugna por la recuperación de su vigencia social: la crueldad.

En el caso de *La zona del silencio*, es aquella crueldad que resulta de la denuncia de un rapto: el del derecho a saber la verdad política de los hechos que explican la atroz descomposición de un sistema en el que apenas sobrevive, humillante y ofendida, una conciencia social que teniendo más alma, tiene menos libertad.

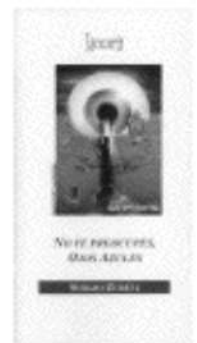
Por la ruta de una intuición desasosegada que indaga en el silencio para alcanzar la reconstrucción dramática de lo que el parte oficial ha sustraído a los hechos hasta volverlos incomprensibles, Antonio Zúñiga urde la escena que testimonie contra la amnesia de una sociedad indolente y contra el carpetazo judicial con que los gobiernos se han hecho cómplices de la impunidad y a favor de la verdad de la realidad que sólo el teatro puede revelar, cuando asume su condición liberadora; aquel atributo poético que hizo afirmar a Ibsen que un pueblo sin teatro es un pueblo sin verdad.

La zona del silencio va invadiendo la escena a través de un diálogo de claustrofobia en cuya violencia se asoma y evade la decible verdad que precisamos. Una declaración rendida entre exabruptos que enmudecen al hablar desnudando la elocuencia de los hechos. Desnudez que consigue alterar al ritmo inalterable de las horas en que transcurre el adentro de ese afuera que es el mundo. Secuestro de la conciencia en la caverna donde platican solos los arquetipos de la catarsis nacional: el judicial, la puta, el narco, el diputado. Triunfo de la muerte como única salida, ahí donde el silencio es la tumba

inmejorable. *La zona del silencio* es una de las obras iniciales de una dramaturgia que ha ido construyendo con admirable congruencia, un enérgico discurso teatral sobre la realidad mexicana de estos tiempos decisivos.

LUIS DE TAVIRA

LUIS DE TAVIRA. Director escénico de puestas importantes como *Clotilde en su casa*, *El caballero de Olmedo* y recientemente *Santa Juana de los mataderos*. Fundador de la escuela de San Cayetano y la Casa del Teatro de la cual es director.



NOTE PREOCUPES, OJOS AZULES

SERGIO ZURITA
ANÓNIMO DRAMA EDICIONES. COL. ESCE-NARIA.
MÉXICO, 2002. SEGUNDA EDICIÓN.

La fama está puesta al descubierto. ¿Qué pasa por la mente de un próximo suicida consumido por la vida y el supuesto éxito? ¿Cómo se expresa el fantasma de Sinatra (vestido con un traje Armani) que viaja del futuro para intentar contener a un colega postmoderno?

En la noche en que Cobain (líder legendario del grupo Nirvana) decide quitarse la vida con una escopeta Remington, se lleva a cabo un insólito encuentro entre dos seres que vivieron de forma muy distinta en la tierra de las oportunidades. Un ser endeble e inseguro, con la carga del éxito como una cruz insoportable; un ser de procedencia obrera, con

TEATRO EN LA RED

Iván Olivares

un destino trágico como muchas voces que han sido importantes para la juventud. Otro, con el cinismo causado por haber salido aparentemente ileso de la batalla; alguien duro, misógino, cuya oportunidad de salvar una vida se ha presentado (en una total ironía) por Dios, quien también suele escuchar canciones melancólicas. Ambos tienen la necesidad de comunicarse y conocerse en una grieta inexplicable del tiempo, quizás por una curiosidad incontrollable, quizás para no estar tan solos. No te preocupes, *Ojos Azules*, es el debut de un dramaturgo que sorprende sobre todo por su habilidad para contar un breve encuentro de forma casual y entretenida, sin que esto sea un impedimento para revelar los vericuetos en las mentes de los protagonistas. La obra posee un ritmo ágil, estupendos diálogos así como sentido del humor en todo momento. Además logra mostrar la paradójica realidad escondida tras la fama: las mecánicas ocultas y contradictorias de la autodestrucción, de lo efímero, de lo patético.

Es una obra joven, reconfortante, en medio del "profundísimo" y pretencioso panorama de la cartelera defecha. En la aparente sencillez de la anécdota, se vislumbra un autor con gran oído y oficio dramático. Porque no es sencillo el poder tocar a los personajes, conocerlos en la intimidad y casi tener la oportunidad de hablar con ellos.

LUIS AYHLLÓN

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 el 2000. Actualmente tiene en cartelera la obra *Cash*.

COMPAÑÍAS TEATRALES

TEATRO DE LA DRAMATURGIA CORPORAL

www.teatrodeladramaturgiacorporal.cl
IDIOMA: ESPAÑOL



Compañía chilena dedicada a la creación de espectáculos a partir de la dramaturgia corporal. Actualmente tienen en temporada la obra *Eduardo II*. En su página, presentan reseñas de sus anteriores puestas en escena y fotografías.

VANGUARDIAS TEATRALES

THEATRE CONTEMPORAIN
www.theatre-contemporain.net
IDIOMA: FRANCÉS



Un sitio muy recomendable para adentrarse en lo que sucede actualmente con las nuevas tendencias teatrales. Información de festivales, asociaciones, espectáculos y una lista de dramaturgos a nivel mundial bastante completa, con posibilidad de contactar a algunos de ellos. También se ofrece contenido multimedia.

DRAMATURGIA

UNIÓN ESCRITORES TEATRALES DE CANADÁ
www.puc.ca
IDIOMA: INGLÉS

Asociación de escritores teatrales canadienses ofrece diversos servicios, desde información de cada uno de los escritores hasta un catálogo de sus obras. Merece visitarse para ampliar el conocimiento sobre la dramaturgia canadiense; dada su importancia en su desarrollo y la experimentación de nuevos lenguajes durante los últimos años.

DRAMATURGOS DEL PERÚ

geocities.com/athens/3248
IDIOMA: ESPAÑOL



Una página dedicada a los dramaturgos del Perú, en la que muestran extractos de sus obras, así como artículos varios.

VUELTA AL MUNDO

UNITED KINGDOM THEATRE WEB
uktw.co.uk
IDIOMA: INGLÉS

Interesante portal relacionado con toda la actividad teatral del Reino Unido. Información sobre teatro amateur, ofertas de trabajo, musicales, ópera, entrenamiento teatral, cartelera y links bastante llamativos.

FORMACIÓN TEATRAL

THEATER ACADEMY OF FINLAND
www.teak.fi/e/default.htm
IDIOMAS: FINLANDÉS E INGLÉS

Desde sus orígenes hasta el día de

hoy, nos presenta la importancia de esta academia y sus actuales planes de estudio. Lejos de México, pero a más de uno podrá interesarle, por lo menos conocer los planes de estudio y la visión de la formación teatral de los finlandeses. A lo mejor alguien se anima a irse a estudiar allá.

EQUIPO TÉCNICO

PRO-SOUND AND STAGE LIGHTING
www.pssl.com
IDIOMA: INGLÉS

Venta y catálogos de equipo de audio e iluminación especializado para el escenario.



REVISTAS TEATRALES

CORREO-E: redactuar@hotmail.com y redactuar@yahoo.com.mx —en construcción—
www.geocities.com/redactuar
IDIOMA: ESPAÑOL

Red@ctuar, nodo virtual de cambalache chorero sobre artes escénicas y demás chunches. "red@actuar se contempla como un espacio en el que pueden interactuar diversas formas de sentir, pensar y vivir la escena, sin hacer de estas reflexiones un hecho aislado". "pretende convertirse en un nodo más en la red de esfuerzos que apuestan al mundo de la cooperación y la tolerancia entre cómplices y colegas teatreros".

IVANOLIVARES Actor, director de escena y dramaturgo.

ASÍ PASAN... CIENTAÑOS DE TEATRO EN MÉXICO ANIVERSARIOS

Luis Mario Moncada

Septiembre y octubre arrojan efemérides importantes para el teatro, como son la creación de la hoy tan cuestionada Federación Teatral, el cincuentenario del teatro universitario y la fundación de la Compañía Nacional de Teatro. Comencemos el recorrido:

HACE 80 AÑOS

1922/10/17 Se constituye legalmente la Federación de Trabajadores de Teatro, conocida posteriormente como Federación Teatral, conformada por las siete organizaciones que convocaron para su creación: la Unión de Tramoyistas, Escenógrafos, Electricistas, Utileros y Similares del Teatro (TEEUS), el Sindicato Mexicano de Actores, la Unión Mexicana de Apuntadores, el Sindicato de Filarmónicos del D.F., el Sindicato

Nacional de Autores, la Unión de Empleados de Teatro y Espectáculos Públicos y el Sindicato de Empleados Cinematográficos

HACE 60 AÑOS

1942/10 Con la fusión de varias organizaciones, entre ellas la Asociación de Cronistas de Espectáculos Teatrales y Musicales, queda oficialmente constituida la Unión de Cronistas de Teatro y Música, que tiene como su primer presidente al escritor y periodista José F. Elizondo.

HACE 50 AÑOS

1952/10 Con el estreno en el Teatro Molière de *Doña Beatriz, la sin ventura*, de Carlos Solórzano, con las actuaciones de Carmen Montejo y Alicia Montoya, hace su presentación el Teatro Universitario, dependiente de la Dirección de Difusión Cultural de la UNAM. Su responsable es precisamente Carlos Solórzano, quien afirma que el principal objetivo del Teatro Universitario será dar a conocer lo mejor del teatro contemporáneo.

HACE 40 AÑOS

1962/10/12 Teatro en Coapa ocupa el Teatro de la Universidad, donde presenta *La paz*, de

Aristófanes, en versión de Héctor Azar. La escenografía es de Marcela Zorrilla.

HACE 30 AÑOS

1972/09/04 El Departamento de Teatro del INBA, anuncia la creación de la Compañía Nacional de Teatro, que, bajo la dirección general de Héctor Azar, contará con un elenco estable de 17 actores, entre los que se incluyen Maricruz Nájera, Adriana Roel, Mónica Serna, Patricio Castillo, Héctor Gómez y Sergio Bustamante. El productor es Antonio López Mancera.

HACE 20 AÑOS

1982/10 Estreno en Casa del Lago del espectáculo *Novedad de la patria*, de Luis de Tavira basado en la poesía de Ramón López Velarde, con las actuaciones de Ignacio Retes, Rosa María Bianchi, Julieta Egurrola y Arturo Beristáin. La escenografía e interpretación musical es de José de Santiago.

1982/10/16 Estreno en el teatro Coyoacán de *Salón Calaveras*, espectáculo policiaco y musical de Alejandro Aura que, empleando como pretexto un caso de nota roja, aborda el candente tema del sindicalismo en México, particularmente del gremio de los actores. En la obra participan miembros del Sindicato de Actores Independientes (SAI): Margarita Isabel, Arturo Beristáin, Paloma Woolrich y el propio Aura, entre otros. La música es de Alicia Urreta.

1982/10/29 El Centro de Teatro Infantil del INBA estrena en su espacio *Titiriglobo*, el espectáculo *Rosete Aranda como en su tiempo*, bajo la dirección escénica de Enrique Alonso y dirección de animación de Rafael Lemus. El espectáculo es fruto de la recuperación y restauración que el INBA ha hecho de cientos de títeres de la legendaria compañía tlaxcalteca.

HACE 10 AÑOS

1992/10 Inauguración de la Bodega de Baúl, segundo teatro especializado en títeres que funciona en el país, también bajo la administración de Baúl Teatro. El acto de apertura incluye la presentación del espectáculo *De miedosos y asustados*, de Luis Neves y Carlos Gorostiza.

LUIS MARIO MONCADA. Dramaturgo, actor, investigador teatral y director del Centro Cultural Helénico.

Compañía Nacional de Teatro. Foto: José Jorge Carreón



400 AÑOS NO SON NADA FUNDACIONES

Luis Armando Lamadrid

18 DE OCTUBRE DE 1620

Felipe III envía una carta al Arzobispo de México, Juan Pérez de la Serna, reprendiéndole por permitir y presenciar “representaciones indecentes” hechas por monjas en sus conventos.

Archivo General de Indias.

Legajo 29, No 55.

7 DE OCTUBRE DE 1621

El fraile Urbano de Rebenga, del poblado de San Lucas, envía cartas al Santo Oficio en las que se queja de que los indios del lugar insisten en representar y danzar las historias de los santos, la Biblia y hasta los sermones.

Archivo General de la Nación.

Inquisición, Vol. 486 2ª parte, ff. 669-673 r.

12 DE SEPTIEMBRE AL 12 DE NOVIEMBRE DE 1680

Se lleva a cabo el proceso contra la representación de la obra El estudiante de día y galán de noche, de Cristóbal Lozano, representada el día de San Nicolás Tolentino en casa de un artesano. Resultado: prohibición de volver a representarla y un Bando dirigido a los libreros de no imprimirla ni venderla.

Archivo General de la Nación.

Inquisición, Vol. 667, ff. 379-393 r.

5 DE OCTUBRE DE 1684

El Santo Oficio suspende las representaciones de El pregonero de Dios y patriarca de los pobres, de Francisco de Azevedo, que se venía representando en el Coliseo y confisca los libretos de los comediantes.

Archivo General de la Nación.

Inquisición, Vol. 1508, Exp. 8, ff. 165-169

Manuscrito de la obra en ff. 1720-231.

22 DE SEPTIEMBRE DE 1793

Dos espectadores son arrestados durante la ejecución de un jarabe en el Coliseo, “por haber proferido en voces altas y descompuestas, unas expresiones ajenas de la moderación y decoro con que debe asistirse al teatro.”

Archivo General de la Nación.

Historia. Vol. 478, Exp. 6, ff. 3-4 r.

27 DE OCTUBRE DE 1821

Se celebró una gran función de gala en el Co-

liseo Nuevo con motivo de la conmemoración de la consumación de la Independencia con la presentación de la obra *México Libre* de D. Francisco Ortega.

Ibidem.

9 DE OCTUBRE DE 1823

Inauguración del Teatro Palenque de los Gallos, convirtiéndose así en el segundo teatro de la capital después del Coliseo Nuevo.

Ibidem.

15 DE OCTUBRE DE 1824

Gran función en el Coliseo Nuevo en honor del General Guadalupe Victoria; con el siguiente programa: *El Régulo o El patriotismo en triunfo*, un terceto de baile artístico y representación de la *Alegoría* del triunfo de la Libertad.

Ibidem.

14 DE OCTUBRE DE 1826

Debut de la actriz mexicana Guadalupe Munguía con la comedia *El sí de las niñas* en el teatro Principal — nombre con el que se rebautizó al Coliseo Nuevo el 16 de enero del mismo año —, obteniendo críticas favorables.

Ibidem.

25 DE SEPTIEMBRE DE 1826

Antonio Castro (considerado el mejor actor mexicano de la primera mitad del siglo XIX) se consagra con la obra *La Carrajada* que, estrenada por él en el mes de agosto, tuvo que representarla en 3 ocasiones más siendo ésta la cuarta, convirtiéndose así en pieza obligada de su repertorio. [Antonio Castro nació en Guadalajara el 2 de mayo de 1816. Ingresó a la Academia o Conservatorio que fundó el Gobierno en 1831, poniéndolo bajo la dirección de D. Bernardo Azevedo, de quien recibió las primeras lecciones de declamación. Protegido por D. Manuel Eduardo de Gorostiza, debutó en el Teatro Principal, el 15 de agosto de 1834, con la comedia francesa titulada *La Madrastra*, cuya traducción hizo el propio Gorostiza.]

Ibidem.

LUIS ARMANDO LAMADRID Investigador del Centro en el área de Estudios de Teatro Novohispano y siglo XIX.

SIN BRONCE, SÓLO ESCENARIO
MIGUEL HIDALGO,
TEATRERO

Jaime Chabaud Magnus

El padre de la patria fue un teatrero; sí, Miguel Hidalgo y Costilla fue un teatrero. Y no me refiero a todo aquello que de representacional, que de teatralidad, tienen algunos episodios de la vida de Hidalgo. De hecho, el Grito de Dolores aparece como paradigma de materia dramática explotable, como demostró Ibagüengoita en *La conspiración vendida* o Hugo Fragozzo con la *La Insurgenteada*. No. Hablo de un dato que la historia oficial olvida u omite, en perjuicio de una dimensión humana más compleja del Padre de la Patria.

¿Qué le dio a un cura de pueblo por traducir a Molière y tragedias de Racine? Su rebeldía lo llevó a sembrar vides y a criar gusanos de seda, actividades prohibidas por la Corona Española. ¿Por qué habría, pues, de extrañarnos que ejerciera de histrión ocasional? Bajo el seudónimo de “López”, Jorge Ibagüengoita nos da a un héroe, sí, pero inédito: de católico ilustrado a putañero venturoso, un Hidalgo que franquea postigos y lame la entrepierna de rameritas que lo veneran.

Pero don Miguel no se conformó con traducir a los prohibidos dramaturgos franceses, sino que los representó con los feligreses de su parroquia habilitados como actores. Cuando los mexicanos nos permitamos bajar a Miguel Hidalgo y Costilla de las estatuas de mármol y del helado de bronce, podremos pensarlo chachotero, desmadroso, dirigiendo a un Molière nunca inocente.

Luis Castillo Ledón, biógrafo de Hidalgo, asegura que traduce y hace interpretar la obra maestra: *El Tartufo*. Ver como teatrero al cura nos da una dimensión desmitificadora, iconoclasta, y devasta la construcción oficial de estampita monográfica. ¿Cómo era su sentido del humor? No podría resistir seguramente la corrosión molieresca y se tiraba al piso muerto de risa, a lo mejor levemente ebrio por el amargo vino de la cosecha de sus vides piratas.

Molière y Racine, transformadores de la teatralidad de su época, no pudieron ser una elección inocente de Hidalgo, de ninguna manera. Seguramente, y porque fue teatrero, se divirtió como enano: por refrescar con esas ideas violentadoras, por descubrir escrituras novísimas y poco morales, por representarlos, seguramente, de manera muy privada si no oculta, porque el arte de la representación, cuando está vivo, no puede ser comparado con nada.

MISCELÁNEA

CONVOCATORIAS

CÁTEDRA DE TEATRO

El CLETA junto con el Consejo Nacional de Casas de Cultura de Cuba; la Sociedad de Narración Oral de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba y el Ministerio de Cultura Cubano, convoca a la realización de la Cátedra Latinoamericana de Teatro José Martí, así como a la conformación de la Delegación Mexicana que asistirá a dicho evento en la Habana del 9 al 22 de septiembre.

Interesados comunicarse al teléfono: 55 92 33 28 Fax: 56 94 07 47 o al Apartado Postal 14-339 México 14 D. F.

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

ENCUENTROS CON LA MUERTE

La Agrupación Teatral Utopía Urbana en coordinación con la Delegación de Iztacalco, convocan al VII Encuentro Teatral con la Muerte, del 9 al 17 de noviembre de 2002, en el Foro Abierto del Parque Pantitlán, en la Colonia del mismo nombre. Los

participantes deberán presentar una obra cuyo tema central sea la muerte, con una duración mínima de 25 y máxima de 75 minutos. La convocatoria vence el viernes 27 de septiembre de 2002. Informes e inscripciones al Tel.Fax: 57 58 62 55. E-mail: robevazmont@hotmail.com

RECOMENDACIONES

ENTREVISTAS Y DEBATES

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 se transmite los lunes a las 22:30. Es 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.

AGRUPACIÓN TEATRAL UTOPIA URBANA

Dos tandas por un boleto. *Un tremendo delirio* de Tomás Urtegasategui, dirección Maricruz Montesinos y *La que hubiera amado* tanto de Alejandro Licón, dirección Rosalía Pantoja. La soledad en una sociedad que nos lleva a amarla y a conformarnos con vivir de ilusiones y sueños, frente a la imperiosa necesidad de amar y sentirnos amados. Apta para toda la familia. Sábados a las 19 hrs. *Las puertas del corazón*. Autor y director Roberto Vázquez. El hombre, la tierra, la vida y la muerte en la visión de tres niños que viven, aman y juegan al futuro, a partir de la poesía y el pensamiento filosófico de Nezahualcóyotl. Apta para toda la familia. Domingos a las 19 hrs. Foro Teatro de Bolsillo Tomás Espinosa. Privada Nuevo León No. 46, Colonia Pantitlán.

Tel. 57 58 62 55. Temporada hasta el 27 de octubre de 2002.

FAUSTO, UN CUENTO DEL DEMONIO

¿Quiere ver cómo el diablo manipula los hilos de las pasiones de los hombres?

Permítanos tentar su alma. Después del Festival en Tolosa España, regresamos a México a presentar esta versión de Iván Olivares con Emmanuel Márquez 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. Funciones: sábados 17:00 hrs. Domingos 13:00 hrs. Precio \$35.00 general, \$20.00 estudiantes e INSEN.

NARIZ ROJAY LENTEJUELAS

Peste de circo para un payaso Autor y director: José Alberto Gallardo con Rodrigo Ostap, Cinthia Patiño y Javier Sánchez. Teatro La Capilla. Madrid 13 Col. Del Carmen Coyoacán, México, D.F. Funciones: Martes 20:00 hrs. Localidad \$100 con 50% a estudiantes, maestros e INSEN

LUCES DE BOHEMIA

VII Ciclo de Lecturas Dramatizadas (el ciclo de lecturas dramatizadas más largo en la historia de México. Se presentan desde autores reconocidos, hasta escritores que inician). Lunes 20:00 hrs. *Delirio*, original de Edgar Flores, dirección: Renato de la Riva. Estreno: 6 de Agosto. Martes 20:30 hrs. *El vuelo de Libertad* en un instante, original de Oskar Santoscoy, dirección: Jessica Belén. Miércoles a las 20:00 hrs. *Un departamento de ambiente*, original y dirección de Jorge Acosta. Jueves y Viernes a las 20:00 hrs. Domingos a las 18:00 hrs. *El hombre de traje de seda blanco*, original de León

Chávez y Alejandro Ostoa, dirección de Francisco Ornelas. Sábados a las 20:00 hrs. *Mutilados*, original de Hugo Salcedo y Erick Leyton, dirección de Belem Magaña. Domingos a las 12:00 hrs.

SERVICIOS

SE VENDE vestuario de la obra *Don Tierrote y su sancho Luna*. Informes con Andrés García Barrios. 55 43 88 48

LA COMPAÑÍA Por Amor al Arte solicita Promotores de Teatro. Interesados comunicarse: 55 77 60 63 / 55 77 78 07. Correo electrónico: amorarte@yahoo.com

LA REVISTA Paso degato necesita voceros. Informes con Adrián: 55 15 31 36 y 26 14 66 75 de lunes a viernes de 10:00 a 15:00 hrs.

ANUNCIATE en la revista: paso_de_gato@hotmail.com Tel. 55 15 31 36 y 26 14 66 75



Paso degato felicita el primer aniversario de la *Hoja del espectador* celebrado el pasado 9 de agosto en el teatro El Galeón. Esperamos cumplamos más años en beneficio del arte teatral y de su público.

SIN DUENDES NI ERRATAS

RESPUESTA A FELIPE OLIVA

Paso degato extiende una disculpa a los lectores y, en especial, a Felipe Oliva por los cortes a su texto, que por razones de espacio y cambio de corrector de estilo, fueron realizados. No se en tienda, de ninguna manera, un acto de censura. A continuación se escriben los fragmentos faltantes.

- (1) ...Solicitar beca a sabiendas de que ya están otorgadas... (aunque los funcionarios digan que no)
- (2) ...Cada nueva administración dice que será diferente... Estoy esperando en el rincón de mi cama, el 29 de septiembre, para hacer la última inversión: comprar el periódico para ver si esta vez...
- (3) ...Inmediatamente, incluimos en esa revista de cartelera una inserción que ofrecía pagar sólo 30 pesos... (¡qué ridículo!)

(4) ...Hemos aprendido a construir, con honradez y humildad, cada una de las partes del conglomerado teatral.

Si no nos conocen, es porque sólo piensan que el teatro sólo lo hacen las Instituciones Oficiales, o los mega-productores. El teatro independiente, es una alternativa real, sin limitaciones de tiempo, de espacio. Nosotros Hacemos Teatro, es una compañía sólida, con recursos financieros propios, con preocupaciones sociales claras, con estilo definido. Si no nos conocen es porque confunden el teatro independiente con el amateur, si no nos conocen es porque no han querido rebasar esa dependencia inútil, que les hace esperar interminablemente, una oportunidad de pisar esos teatros, y no arriesgan nada, ni su pasión. Para romper con esas ficciones del teatro, se deben comprometer a ser espectadores (que paguen) y no

sólo creadores bianuales, o ráfagas ensalsadas hasta el colmo de crear premios con el nombre de jóvenes recién desaparecidos. La injusticia que se puede reclamar, es hacia ustedes mismos. ¿Cuántos proyectos han tirado al basurero por no recibir becas? ¿Cuándo dejarán de reparirse el presupuesto unos cuantos? ¿Cuánto tiempo se quedarán esperando? Sumemos realidades, no ficciones.

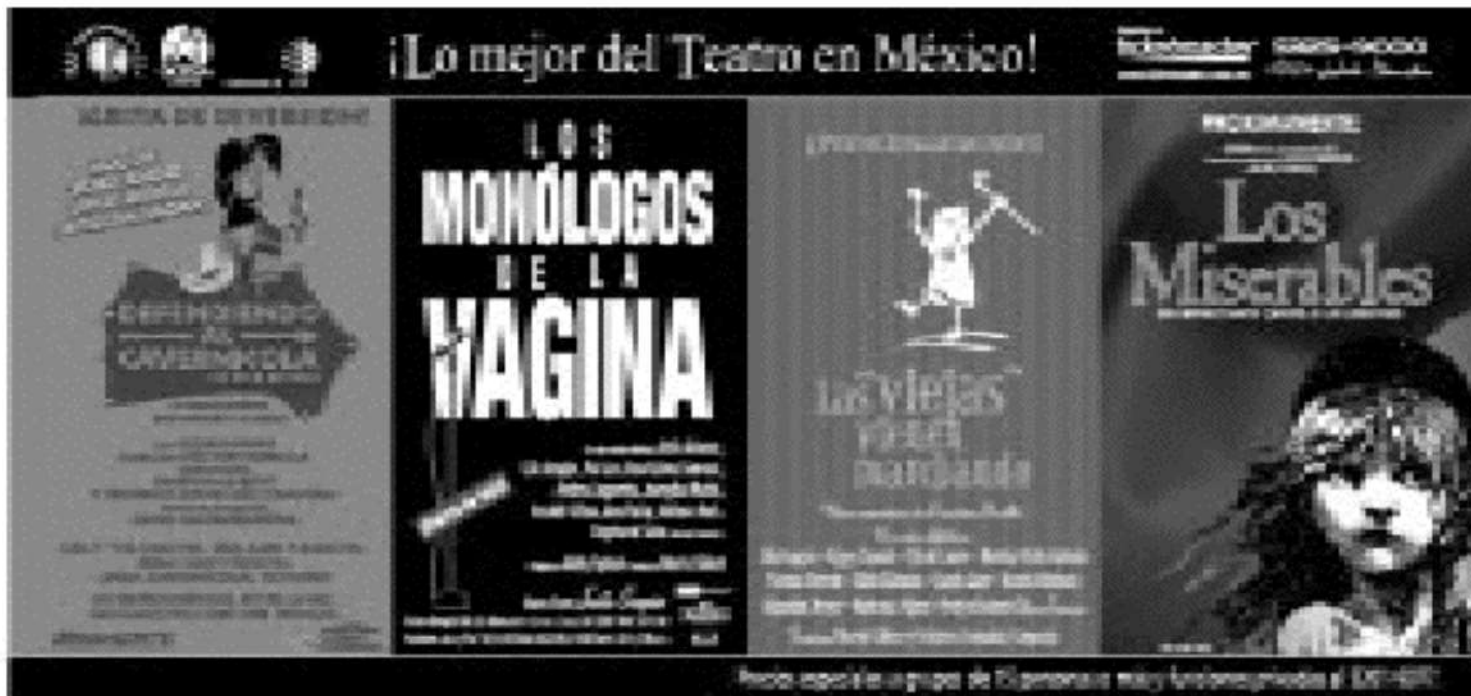
(5) Hagamos teatro. ¿Vale?

Paso degato:

Lamento sumar reclamaciones a la lista cotidiana, pero me parece importante no dejar pasar este asunto. Como convenimos, envíe no una crítica, sino un ensayo sobre *Macbeth*, en relación con la puesta de Jesusa Rodríguez. Razones de espacio, sospecho, acortaron su extensión.

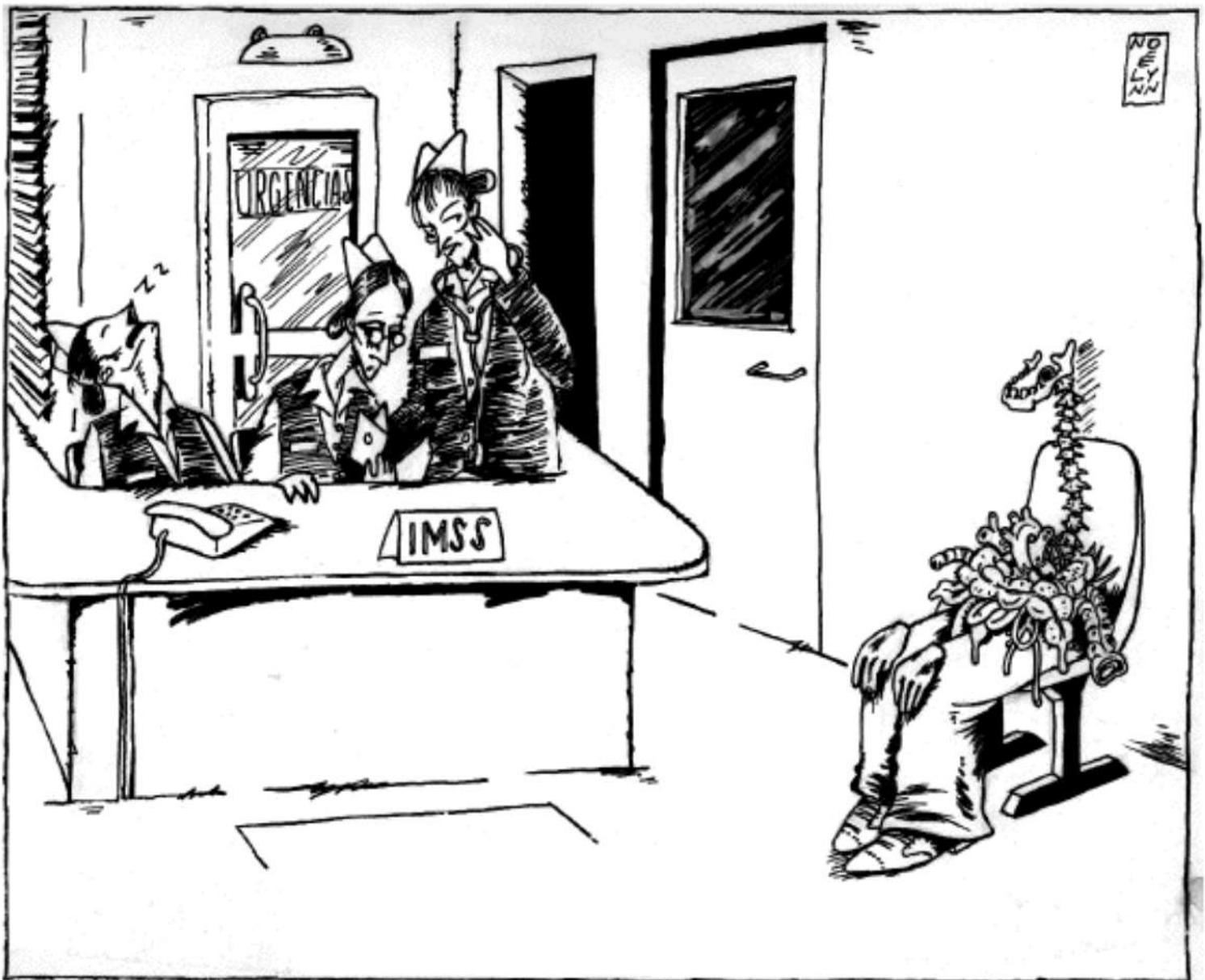
Esto es lo de menos, lo de más fue encontrarme con cortes bruscos que hacen notar al autor como un balbuceador oligofrénico, incapaz de hilar un argumento ensayístico con una demostración crítica. Con respecto a mi persona esto también es lo de menos, pues los que me quieren me aceptan disperso como soy. Pero no creo que ni la directora ni los lectores merezcan leer un material así. Bastante ha costado levantar una revista y, supongo, a la compañía levantar la obra como para no cuidar la calidad de lo que publicamos. No me deshago de mi responsabilidad y pido disculpas a los mencionados en el ensayo y a los lectores que se encontraron con un texto mocho. Espero que los noveles correctores puedan corregir estas faltas en los siguientes números, por el bien de la publicación. Muchos saludos.

RUBÉN ORTIZ



LA RISA DEL GATO

“Lo cómico es una especie de juego enloquecido,
pero que reafirma la superioridad de la razón.
En realidad, lo cómico es razón”.



Ilustrador: Noel Lynn

...Dice que es el TEATRO NACIONAL... que si no
podríamos pasarlo con el médico familiar



No podemos hacer el de saire. Que no vé las de Caín que pasa doña Sari pa sacar el presupuesto



2002

G. DORÉ/NOÉ LYNN

**LIBROS
Y ARTE
COMERCIAL**

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

- Librerías con sede en las principales Bibliotecas
- Librerías Independientes
- Bazaros
- Tiendas
- Tiendas
- Librerías de Arte, Museo y Cultura de las ciudades
- Productos de autoría
- Productos importados
- Librerías
- Representación de productos de autoría



II FERIA de las Calacas

26 de Octubre
2 de Noviembre 2008

Niños y niñas
¡No olviden que en sus casas
podrán encontrar fantasmas,
pero si quieren ver calacas,
vayan a la Feria de las Calacas!

Actividades Infantiles:

-  Exposiciones
-  Venta de artesanías
-  Talleres Creativos
-  Ofrendas
-  Exposiciones
-  Un paseo con los muertos
(Narraciones escénicas)

Horario: 11:00 hrs. a 20:00 hrs.

Centro Nacional de las Artes:

Río Churubusco y Calzada de Tlalpan, Colonia Country Club.

Para mayores informes, contáctanos en:

"Alas y Raíces a los Niños"; Tels: 54909600 ext. 9796 y 9721

Puedes visitar la página web de "Alas y Raíces a los Niños" en:

<http://artenavias.conaculta.gob.mx>

Evento organizado por:

El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

a través de la Dirección General de Vinculación Cultural y Organización,

y de su programa especial "Alas y Raíces a los Niños".

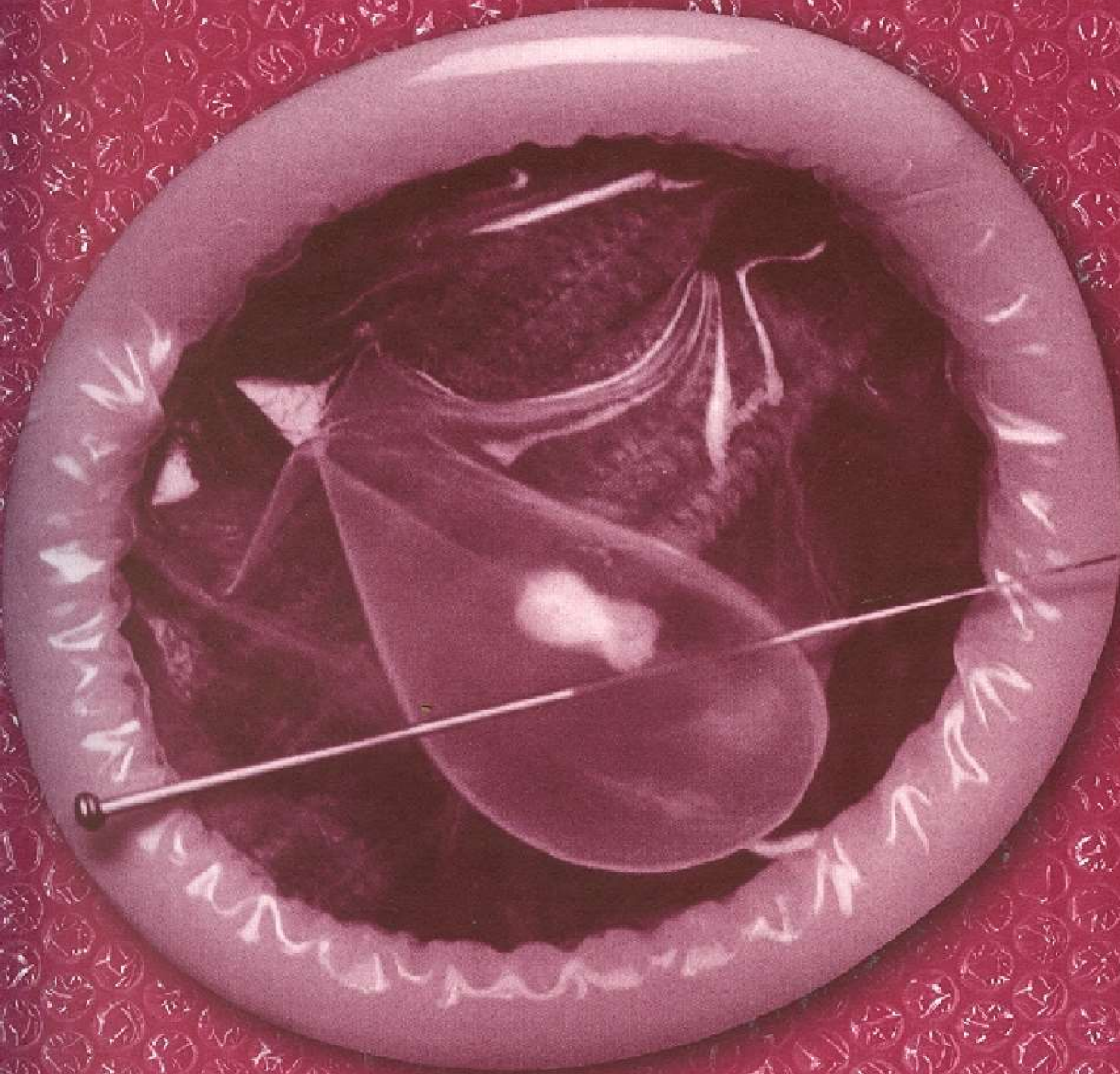
y El Centro Nacional de las Artes.



LA CONACULTA - CENART
Alas y Raíces a los Niños

Entrada

Te aseguramos la mejor reproducción



par
tu
próxim
proyect
d
comunicación
impres



mártires de tacubaya 62 / col. tacubaya / tel 5273 7900
fax 5272 7465 / ventas@fogra.com.mx / www.fogra.com.mx



Si quieres estar enterado de lo que pasa en la actualidad lee

revista
Vértigo



*¡Visita nuestra página!
www.revistavertigo.com*



TEATRO LA CAPILLA
(Premio Salvador Novo al Mejor Teatro Independiente)
presenta



"PESTE DE CIRCO PARA UN PAYASO"
de José Alberto Gallardo

con Rodrigo Ostap
Cynthia Patiño,
Javier Sánchez

dirección: José Alberto Gallardo,
grupo: La Peste del Teatro
La ópera prima de un joven dramaturgo

MARTES
20 hrs



"MOLIÈRE, POR ELLA MISMA"

de François Thyrion
con Guadalupe Domínguez

dirección: Boris Schoemann

La historia se hace teatro, se vuelve un divertido juego entre realidad y ficción.

JUEVES 20 hrs



"EL CANTO DEL DIME-DIME"
de Daniel Davis

con Eugenio Barriotti
Mauro Isaac,
Juan Ríos,
Yuriria del Valle /
Montserrat Marañón

dirección: Boris Schoemann
La obra maestra de este dramaturgo de Québec.

VIERNES 20 hrs
SÁBADOS 19 hrs
DOMINGOS 18 hrs

TEATRO LA CAPILLA (al lado de El Hábito)
Madrid # 13, Coyoacán - Tels. 5659 1139 / 5659 6305
\$100 / 50% a estudiantes, maestros e INSEN
Página Web: www.geocities.com/losendebles
E-Mail: teatrolacapilla@hotmail.com

PRESENTANDO ESTE ANUNCIO : 2X1



**CENTRO CULTURAL
NUEVA DRAMATURGIA
ESPACIO DE
ESTUDIOS ESCENICOS**

**CARRERA
TEATRO**

INCLUYE TODAS LAS AREAS
MODULOS TRIMESTRALES
HORARIOS A ELEGIR

DIPLOMADO

Dramaturgia

LECTURAS
DRAMATIZADAS

PUBLICACIONES

**METODOLOGIA DE LA
dirección escénica**

CURSO
3 MESES

PLAN DE BECAS * SIN LIMITE DE EDAD

LAUREL 33 STA. MA. LA RIBERA
5240-0545 dramaturgia@xnet.net



Director: Esteban Margales

**Convocatoria 2002
Carrera
de
actuación**

Duración 3 años y medio



El Foro Teatro Contemporáneo, tiene como objetivo principal la formación de actores y directores de escena en un proyecto marcado por un alto grado de profesionalismo que revitalice los escenarios de nuestra país. Nos anima la aspiración de unir la enseñanza con la creación, la experimentación, la investigación, la producción y difusión de las artes escénicas.



Informes: Jalapa 121,
Cal. Roma,
Tel. 55 74 64 20
62 64 68 73
www.kuarto.com.mx/elforo
info_elforoyahua.com.mx



La experiencia del teatro independiente



LUNES 20:00 hrs.

Las niñas prohibidas

de J. Guzmán Ojeda
con Silvia Balleza
MONTAÑA MARIANO TORRES, 10 20



VIERNES 20:00 hrs.

JESIE EL MONSTRUO

de J. Guzmán Ojeda
con Silvia Balleza
MONTAÑA MARIANO TORRES, 10 20



VIERNES 20:00 hrs.

ARABIELLA de Mujeres

de J. Guzmán Ojeda
con Silvia Balleza
MONTAÑA MARIANO TORRES, 10 20



MARTES 18:00 hrs.

Cruce de Muchachos

de J. Guzmán Ojeda
con Silvia Balleza
MONTAÑA MARIANO TORRES, 10 20



VIERNES 20:00 hrs.

La ley del Amor

de J. Guzmán Ojeda
con Silvia Balleza
MONTAÑA MARIANO TORRES, 10 20



VIERNES 20:00 hrs.

Calígula

de J. Guzmán Ojeda
con Silvia Balleza
MONTAÑA MARIANO TORRES, 10 20



VIERNES 20:00 hrs.

Molinos

de J. Guzmán Ojeda
con Silvia Balleza
MONTAÑA MARIANO TORRES, 10 20



VIERNES 20:00 hrs.

MAMA DE LOCA O ESTA FUERTE

de J. Guzmán Ojeda
con Silvia Balleza
MONTAÑA MARIANO TORRES, 10 20



VIERNES 20:00 hrs.

TRATADO DE MEMORIA

de J. Guzmán Ojeda
con Silvia Balleza
MONTAÑA MARIANO TORRES, 10 20



VIERNES 20:00 hrs.

La Flauta Mágica

de J. Guzmán Ojeda
con Silvia Balleza
MONTAÑA MARIANO TORRES, 10 20



Foro Gramatibálica
MONTAÑA MARIANO TORRES, 10 20

¡NUEVAMENTE!

DOMINGOS
13:00 horas

El Condominio del Arte

TEATRO LEGARÍA

Presenta:

CON MUSICUENTOS MUSICANTE

-Cuentos sobre los instrumentos de la orquesta-
De Norma Changay y Guillermo Diego



La prensa ha escrito:
El espectáculo que todos los niños deben conocer para
adquirir de manera divertida a la música clásica

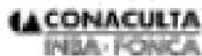
¡Ven al teatro más barato de México!

Entrada: sólo \$15.00

Cada domingo un cuento diferente

Informes: 56 01 46 74 o visítanos en:
www.musicante.com.mx

Calle Legaría esq. Lago Gran-Oso-junto al VIPS- estacionamiento
Cerca Metro Tacuba



El Instituto Nacional de Bellas Artes y las Escuelas de
Cultura estatales, dentro del marco del PROGRAMA
NACIONAL DE TEATRO ESCOLAR 2002, auspician

DIPLOMADOS DE INYECCIÓN, ACTUACIÓN Y DISEÑO TEATRAL

DIPLOMADOS DE INYECCIÓN, ACTUACIÓN Y DISEÑO TEATRAL

1er. Módulo: 18 de octubre a 14 de noviembre de 2002
2do. Módulo: 25 de febrero a 26 de marzo de 2003

Abren con una formación integral bajo la metodología del
Grupo 55
Maestros: Perla Sotomayor, Larry Silverman, Alberto Loraiz,
Jorge Ferro, Miguel Alcaso, Claude-Helmar, entre otros.

Informes y inscripciones en los Centros de Cultura de los estados

Grupo 55, Formación Integral en Artes Escénicas.
Tel. 5638-2072 Tel/Fax: 5674-2061
e-mail: grupo55@conaculta.gob.mx

*El Grupo de Personalidad Integral en Artes Escénicas del Grupo 55 está apoyado por
una serie del Programa de Pasadizo a Proyectos y Colecciones Culturales del FONCA.

Cartelera

SEPTIEMBRE - DICIEMBRE 2002

Ana, ¿verdad?



Teatro del Niño
Española 1130 y 1135

Teatro del Niño
Española 1130 y 1135



Mujer Loba
Española 1130 y 1135



Los Viejos
Española 1130 y 1135



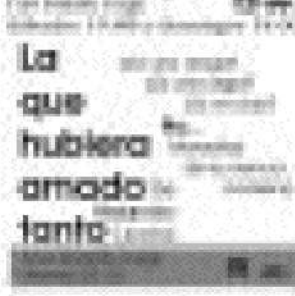
La Mujer Loba
Española 1130 y 1135



Los Viejos
Española 1130 y 1135



El Niño Encantado
Española 1130 y 1135



La que hubiera amado tanto
Española 1130 y 1135

El Niño Encantado
Española 1130 y 1135



PASODEGATO

REVISTA MEXICANA DE TEATRO

¡ALERTA! PASODEGATO, ES UNA ESPECIE PROTEGIDA

Tú que estás interesado en apoyar la cultura teatral, te pedimos que colabores para su conservación.

La mejor forma de hacerlo es adquiriendo una **SUSCRIPCIÓN SOLIDARIA**, a partir de \$ 700.00 y hasta \$ 100 000.00 (no más por favor) que te permitirá recibir en tu domicilio la revista por un año y convertirte en **PROTECTOR DE PASODEGATO**, además de beneficiarte con libros de cortesía e invitaciones especiales. También tenemos suscripciones anuales ordinarias por \$ 360.00. Todas incluyen gastos de envío. Para suscribirte manda este cupón hoy mismo por fax al (0155) 55 15 31 36 o llama al teléfono (0155) 26 14 66 75, o envíalo al Apartado Postal 18-801 (de la ciudad de México.) Anexa también copia de depósito a nombre de Carlos Nóhpal de la Rosa en Banamex cuenta 01417701997 sucursal 0141.

NOMBRE

DOMICILIO

COLONIA

CIUDAD

ESTADO

C.P.

TELÉFONO (S)

FAX

CORREO ELECTRÓNICO



Cartelera Septiembre • octubre, 2002

teatro unam



<http://difusion.cultural.unam.mx>

información de actividades culturales: 5665 0709

Teatro Juan Ruiz de Alarcón
Centro Cultural Universitario y Escuelas No UNAM

Jueves y viernes 20:00,
sábados 19:00, domingos 14:00 hrs.

Héctor Ortega

1822

de los años de la Independencia



De Flavio González y
de los años de la Independencia

TEATRO JUAN RUIZ DE ALARCÓN
Centro Cultural Universitario y Escuelas No UNAM

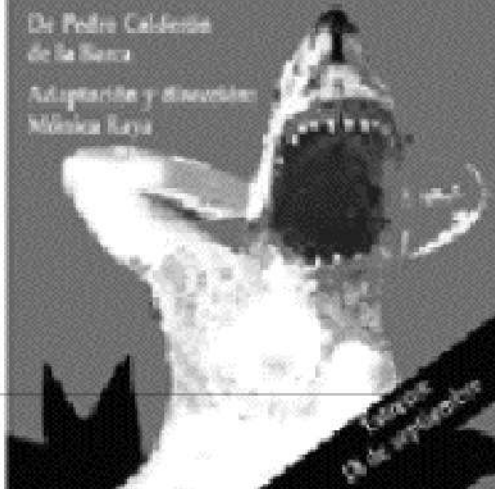
Miércoles 19:00 hrs.

La hija del aire

(Primera y segunda parte)

De Pedro Calderón
de la Barca

Adaptación y dirección:
Mónica Riva



Adaptación
de la adaptación

FORO SAN JUANA INÉS DE LA CRUZ
Centro Cultural Universitario y Escuelas No UNAM

Miércoles y viernes 20:00,
sábados 19:00, domingos 14:00 hrs.

Luzmila Cavazos en



LA PRISIONERA

De Emilio Cembalido

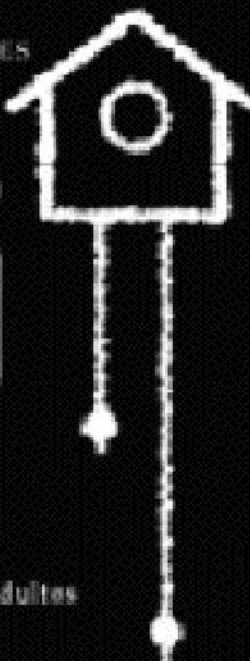
Dirección: Mercedes de la Cruz

FORO SAN JUANA INÉS DE LA CRUZ
Centro Cultural Universitario y Escuelas No UNAM

Viernes y domingos 14:00 hrs.

MIGUEL FLORES

Cu-Cú



Autor y director:
Francisco Mena

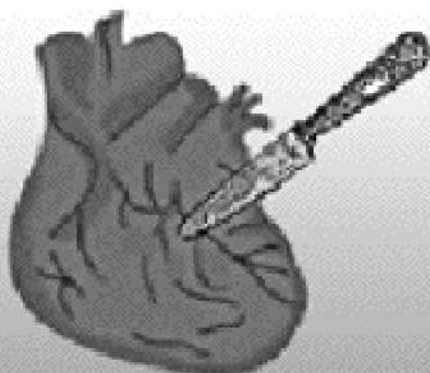
Adolescentes y adultos

TEATRO SANTA CATERINA
Escuela Santa Caterina de San José, Santa Caterina, Veracruz

Miércoles a viernes 20:00,
sábados 19:00, domingos 14:00 hrs.

tiernas Puñaladas

Autor y director: Héctor Mendoza



Escenografía: Alejandro Luna

SALA MIGUEL COVARRUBIAS
Centro Cultural Universitario y Escuelas No UNAM

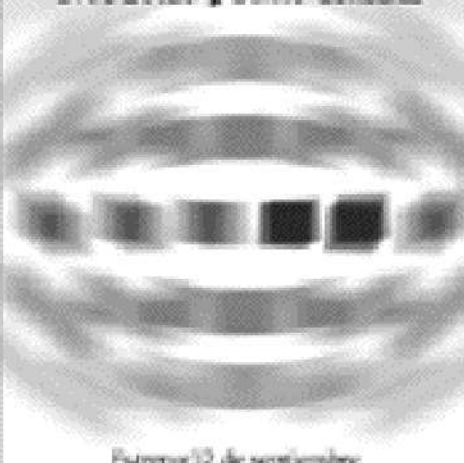
Jueves y viernes 20:00,
sábados 19:00, domingos 14:00 hrs.

los radicales libres

(desesperadamente buscando un electrón)

QUIATORA MONORRIEL

Dirección y coreografía:
Evoé Sotelo y Benito González



Estreno: 12 de septiembre



Para información sobre los eventos de la Dirección de Teatro y Danza,
Línea de consulta a través del teléfono: 5665-0709

