

PASODEGATO

REVISTA MEXICANA DE TEATRO

DOSSIER



PÚBLICOS

¿A QUIÉN LE TOCA
LLENAR LA SALA?

CARLOS MONSIVÁIS, LUCINA JIMÉNEZ, LUIS DE TA
VIRA, JOSÉ RAMÓN
ENRÍQUEZ Y HUGO ARGÜELLES
DISCUTEN SOBRE EL TEMA

PERFILES

ANA OFELIA MURGUÍA
45 AÑOS DE PASIÓN
POR EL TEATRO

ESTRENO DE PAPEL

OBRA DE ALBERTO VILLARREAL DÍAZ

LA ESCENA INTERNACIONAL

FESTIVAL DE LA
MOUSSON D'ÉTÉ



CENART

NOVIEMBRE-DICIEMBRE
2002

CENTRO NACIONAL DE LAS ARTES

TEATRO DE LAS ARTES

Selecciones de la
Convocatoria 2002

El rey se muere

Grupo Laboratorio Escénico
Dirección: Fernando Yraida
Del 7 al 24 de noviembre
Jueves y viernes, 20:00 hrs. Sábados, 19:00 hrs.
Domingos, 18:00 hrs.
\$60.00

Cuando los trancaes huyaron

Compañía Teatro en Fuga
Dirección: Roberto Antonio González
Del 28 de noviembre al 15 de diciembre
Jueves y viernes, 20:00 hrs.
Sábados, 19:00 hrs. Domingos, 18:00 hrs.
\$60.00

TEATRO SALVADOR ROYO

Cartas al pie de un árbol

Autor y director: Ángel Noriega
Hasta el 10 de noviembre
Miércoles a viernes, 20:00 hrs.
Sábados, 19:00 hrs. Domingos, 18:00 hrs.
\$40.00

La Celestina

De Fernando de Rojas
Dirección: Jérémy Picotés
Del 22 de noviembre al 15 de diciembre
Miércoles a viernes, 20:00 hrs.
Sábados, 19:00 hrs. Domingos, 18:00 hrs.
Entrada libre

TEATRO DE LAS ARTES

El amado de los dioses

Ensemble Teatral El Ojo de Sbtá, A.C.
Dirección: Marta Bernard
Del 8 de noviembre al 15 de diciembre
Viernes, 20:00 hrs.
Sábados, 19:00 hrs.
Domingos, 18:00 hrs.
\$100.00 preferente
\$40.00 general

FERRI ANTONIO LÓPEZ RAMÍREZ

La muerte pesa arriba

Compañía de Teatro de la ENAT
Creación colectiva
Dirección: Andrés del Bosque
Jueves y viernes, 20:00 hrs.
Sábados, 19:00 hrs. Domingos, 18:00 hrs.
Entrada libre

La noche justo antes de los bosques

De Bernard-Marie Koltès
Del 15 de noviembre al 15 de diciembre
Sábados y domingos, 18:30 hrs.
Entrada libre

CENTRO NACIONAL DE LAS ARTES • Eje Cervantes y Toluca • Teléfono: 500 4809

Para mayor información sobre la programación artística del CENART y otros guías,
te invitamos a que te suscribas en nuestro directorio electrónico.
Envíanos a: relacionespublicas@cenart.mx

Dirección:

SEX o subdirección, nombre, INEN, Myde y Muestra e la Cultura con voluntad rigida.

CONACULTA · CENART

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

T
E
A
T
R
O

La Cartelera literaria

www.conaculta.gob.mx

colección
**PERIODISMO
CULTURAL**

TEATRO

Entre reportajes, entrevistas, crónicas, crítica y consideraciones varias que lindan casi con el capricho, el periodismo cuya mirada se centra en el arte, y la cultura en general, consigna al acontecer intelectual de un país y las circunstancias en el que se desenvuelve. La colección Periodismo Cultural da testimonio de este devenir y, a la vez, conforma en cada uno de sus tomos un fragmento de la historia.

IRES Y VENIRES DEL TEATRO EN MÉXICO

Olga Harmony
Una de las mejores críticas de México ofrece una selección de su trabajo y logra conformar una especie de radiografía del teatro. Dramaturgos, directores, actores; todos pasan por el ojo y la escritura juiciosa de la polémica autora, quien asegura que en este volumen condensa sólo sus apuestas: Sergio Magaña, Oscar Liera, Víctor Hugo Rascón Banda, entre los dramaturgos analizados.
DGP-Conaculta
383 pp.



.....
HACIA UN PAÍS DE LECTORES

TEATRO ADENTRO AL DESCUBIERTO

Armando Partida Tayzan
Un itinerario puntual y crítico de las muestras nacionales y regionales de teatro, y lo que su realización ha conllevado, así como los aspectos fundamentales sobre las compañías y los entresijos del quehacer dramático. Al hacer el recuento de los logros el autor también dispone ante los ojos del lector las carencias y las perspectivas sobre el devenir teatral.
DGP-Conaculta
282 pp.

TELÓN DE FONDO

Fernando de Ita
A esta selección de entrevistas las particulariza, por encima de otros méritos, la pasión; realizadas todas ellas desde una perspectiva teatral, como una puesta en escena -dice el propio autor-, como un montaje que busca crear una tensión dramática por medio del diálogo. Anatoli Vasilev, Jerzy Grotowski, Heiner Müller, Pina Bausch son algunos de los integrantes de la aventura, la pasión y el teatro que para la entrevista ha creado Fernando de Ita.
DGP-Conaculta
193 pp.

 **CONACULTA**

Cartelera

WWW.SOGEM.ORG.MX



Ana, ¿verdad?

sogem

Sociedad general de escritores de México

LA FOTECIA DE EMBAJADORES DE SOGEM

Invita a los personajes reconocidos en sus

Talleres y cursos gratuitos

El objetivo de estos programas educativos

es ofrecer a los escritores un espacio de trabajo con talleres y cursos gratuitos

Cursos de escritura

Escritura de cuentos y novelas cortas
Escritura de teatro y de guiones para televisión y cine
Escritura de artículos de opinión

Cursos de escritura y producción audiovisual

Escritura de guiones para televisión y cine
Escritura de guiones para cine y televisión

Talleres de escritura

Escritura de cuentos y novelas cortas
Escritura de teatro y de guiones para televisión y cine
Escritura de artículos de opinión

Escritura de artículos de opinión

Escritura de teatro

Escritura de guiones para televisión y cine
Escritura de guiones para cine y televisión

Escritura de artículos de opinión

Escritura de cuentos y novelas cortas
Escritura de teatro y de guiones para televisión y cine
Escritura de artículos de opinión

Escritura de artículos de opinión

El objetivo de estos programas educativos es ofrecer a los escritores un espacio de trabajo con talleres y cursos gratuitos

Escritura de artículos de opinión
Escritura de guiones para televisión y cine
Escritura de guiones para cine y televisión

Escritura de artículos de opinión
Escritura de guiones para televisión y cine
Escritura de guiones para cine y televisión

ajustados

Escritura de artículos de opinión
Escritura de guiones para televisión y cine
Escritura de guiones para cine y televisión

Los Viejos



LOS CUERVOS ESTÁN DE LUTO

Escritura de artículos de opinión
Escritura de guiones para televisión y cine
Escritura de guiones para cine y televisión

De Mujeres Enfadadas y otras cosas

Escritura de artículos de opinión
Escritura de guiones para televisión y cine
Escritura de guiones para cine y televisión

Mujeres de CD. Juárez



Escritura de artículos de opinión
Escritura de guiones para televisión y cine
Escritura de guiones para cine y televisión

Los Angeles Rotos

Escritura de artículos de opinión
Escritura de guiones para televisión y cine
Escritura de guiones para cine y televisión



Teatro Alberto Camín
Domingo 11:30 y 10:00

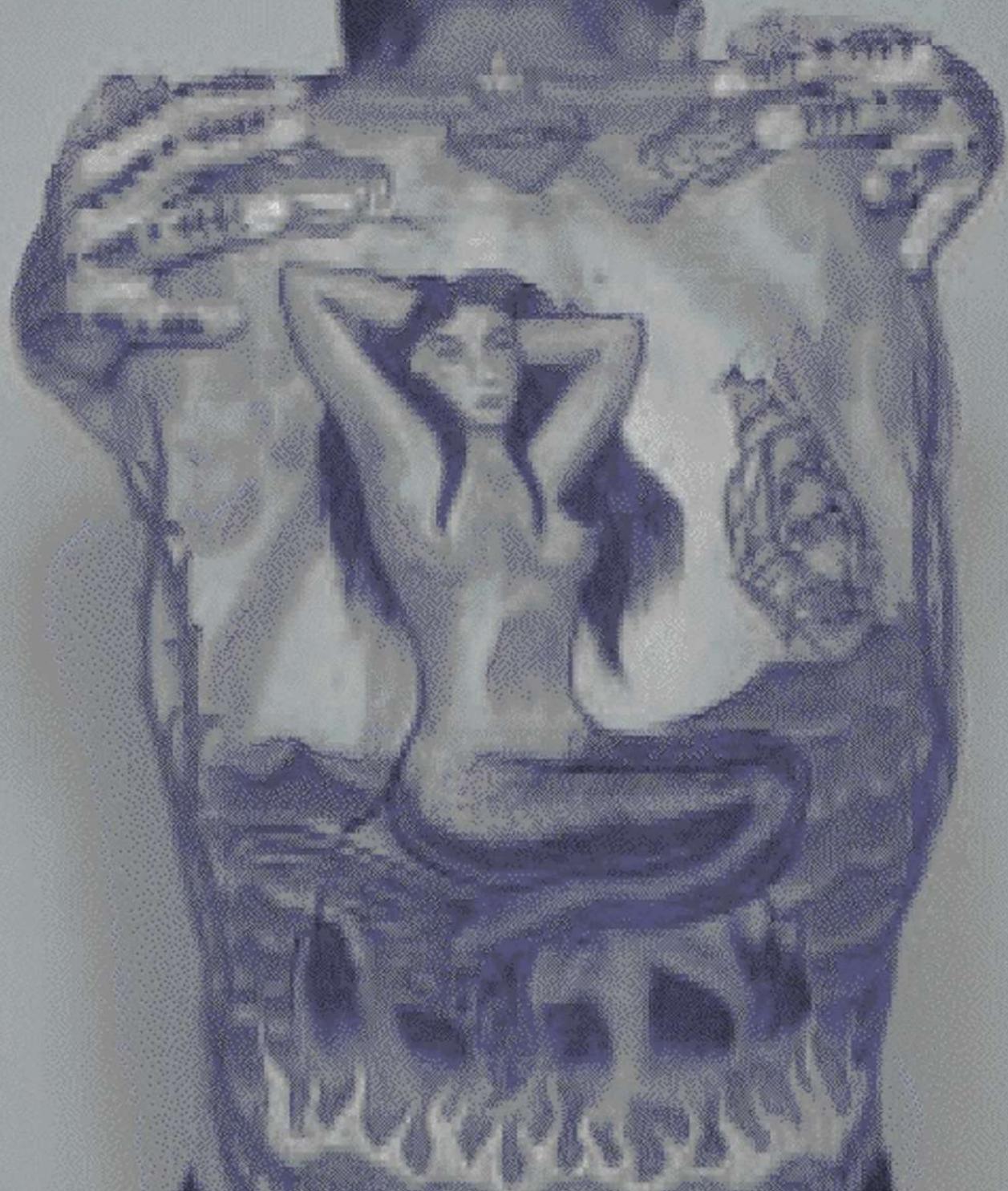
Escritura de artículos de opinión
Escritura de guiones para televisión y cine
Escritura de guiones para cine y televisión

LA MUJER LOBA

Escritura de artículos de opinión
Escritura de guiones para televisión y cine
Escritura de guiones para cine y televisión

El Hombre de la Esfera

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

EL MILAGRO



En nuestra portada:
Público en Después del terremoto, escenografía e iluminación de Gabriel Pascal. Fotografía de ELSA CHABAUD.

6 PERFILES
ENTREGARSE
AL JUEGO
POR HILDA SARAY

9 ANA OFELIA:
HONESTIDAD Y
TALENTO
POR HÉCTOR MENDOZA
ADEMÁS TEXTO DE
RICARDO RAMÍREZ CARNERO

10 PRIMERAS LLAMADAS
ESCENA DE INVIERNO
POR PILAR CERECEDO

DOSSIER



PÚBLICOS

12 ¿A QUIÉN LE
TOCA LLENAR
LA SALA?

14 OBRAS VEMOS,
DE PÚBLICOS
NO SABEMOS
POR LUCINA JIMÉNEZ LÓPEZ

16 DE MIS RAZONES
PARA ESPACIAR MIS
IDAS AL TEATRO
POR CARLOS MONSIVÁIS

18 ¿POR QUÉ HE DEJADO DE IR
AL TEATRO?
POR ROLAND BARTHES

20 EL ENSUEÑO
Y SU PÚBLICO
POR JOSÉ RAMÓN ENRÍQUEZ

22 EL TEATRO DE ESPECTÁCULO
NO INTERESA
POR HUGO ARGÜELLES

23 RETO DE LA DRAMATURGIA
POR JAIME CHABAUD

24 EL OJO
DOMESTICADO
POR LUIS ARMANDO LAMADRID

26 LA PÉRDIDA
DE ESPECTADORES
ES PROBLEMA
DE LA SOCIEDAD
POR LUIS DE TAVIRA

28 EL ESPECTADOR
EN LA MIRA
POR PATRICIA CARDONA

29 ENFOQUES
ADEMÁS TEXTOS DE GIOVANNA RECCHIA Y
ROBERTO VÁZQUEZ

44 HACIA LA BÚSQUEDA DE PÚBLICOS EN COLIMA
POR SALVADOR SILVA PADILLA

ADEMÁS TEXTOS DE RAQUEL ARAUJO,
ILEANA AZOR Y FRANCISCO BEVERIDO

46 NIÑOS
EL PLACER DEL
JUEGO TE ATRAL
POR BERTA HIRIART

ESTRENO DE PAPEL
PERFUMES Y TENTACIONES
PARA UNA MUJER MUERTA

POR ALBERTO VILLARREAL DÍAZ
PRESENTACIÓN DE
VÍCTOR HUGO RASCÓN BANDA

31 ENSAYO
DRAMA Y REPRESENTACIÓN
DE LA HISTORIA
POR RODOLFO OBREGÓN



34 CRÍTICA
DE PRINCESAS Y CAZADORES,
VERDADES ENMASCARADAS

POR ALEGRIA MARTÍNEZ
POR MARICRUZ JIMÉNEZ

36 AMISTADES ROMÁNTICAS
POR ALFREDO VARGAS
POR MICHELLE SOLANO

38 MARQUESINA
POR LUIS ALCOECER

41 REPÚBLICA DEL TEATRO
AGUASCALIENTES LUCHA POR
TENER UNA IDENTIDAD
POR MARCO NAVARRO

42 LAS VIRTUDES
DEL CHARRO
POR ENRIQUE OLMOS AVILES

43 GERMINARÁ EL DIÁLOGO
POR ELKA FEDIUK

47 TÍTERES:
METÁFORA Y ESENCIA
POR WILLIAM FUENTES GARCÍA

48 LIBROS
DRAMATURGIA
AL LÍMITE
RESEÑAS DE RICARDO GARCÍA ARTEAGA,
LUIS AYHLLÓN Y
EDGAR CHÍAS

49 CIBERTEATRO
PORTALES ESCÉNICOS
POR IVÁN OLIVARES

50 ESCENA INTERNACIONAL
FESTIVAL LA
MOUSSON D'ÉTÉ
POR JAIME CHABAUD
ADEMÁS INFORMACIÓN
DE PARÍS Y NUEVA YORK

52 CONTRA EL OLVIDO
ANIVERSARIOS
POR LUIS MARIO MONCADA

53 PRESENCIAS
POR LUIS ARMANDO LAMADRID

54 REFLECTORES
SUGERENCIAS FELINAS

55 ESCENA ALTERNA
BIENVENIDA LA LIBERTAD DE
EXPRESIÓN
RESEÑAS DE PATRICIA CAMACHO
Y JOSUÉ LIRA

LOS TRES PIES DEL GATO
Damos fe de la nueva incursión del duende de las omisiones. En el número anterior la foto de La joven monstruo (p. 14) es de José Zepeda, y la foto de Cash (p. 43), de Armando H. Égido.

PASODEGATO

DIRECTOR 1
jaime chabaud

EDITOR 2
carlos nóhpal

REDACCIÓN
iván olivares
maricruz jiménez

CONSEJO EDITORIAL
luz emilia aguilar 1
philippe amand 2
antonio crestani 2
flavio gonzález mello
elena guiochíns
leticia huijara
mauricio jiménez
luis armando lamadrid
alegría martínez
rodolfo obregón 2
rubén ortiz
enrique singer

DISEÑO GRÁFICO
pablo moya rossi

ASISTENCIA DE DISEÑO
sofía blacio

ASISTENCIA EDITORIAL
denisse zúñiga

ASISTENCIA GENERAL
francisco de león

ADMINISTRACIÓN
carola colín

CORRECCIÓN DE ESTILO
claudia vela
josé luis herrera

FOTOGRAFÍA
fernando moguel

IMPRESIÓN
grupo fogra, s. a de c. v.

SUSCRIPCIONES Y DISTRIBUCIÓN
hugo díaz
marco machuca

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 y CTRIL.

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

NO HAY QUINTO MALO

Técnicamente, si contamos el número cero, **Pasodegato** Revista Mexicana de Teatro cumple un año... Un año de necesidad, tropiezos, ajustes y aprendizaje, mucho aprendizaje. Hemos tomado muy en cuenta las voces a veces ácidas y a veces afectuosas de la comunidad teatral. Escuchamos atentos y seguimos creciendo. Guardaremos el festejo de aniversario, sin embargo, para enero del 2003. La fiesta, aquí, en las páginas de esta entrega, son para 45 años de amor y dedicación al teatro por parte de una actriz extraordinaria: Ana Ofelia Murguía.

En números anteriores, **Pasodegato** ha insistido en abordar en su Dossier temas casi siempre vinculados con los rumbos que la política de nuestro país marca a la cultura y sus instituciones, a la devastación de la educación y la cultura, también un tanto a cómo hacemos los teatreros las cosas. En este caso, con "Públicos: ¿A quién le toca llenar la sala?", nos parece que abrimos apenas la puerta de un problema que debe interesarnos e internarnos en un viaje interior, a un análisis de qué espectador perseguimos y, sobre todo, si realmente los hemos conquistado en tanto interlocutores.

Lucina Jiménez, especialista en el delicado tema del público, nos acompañó en el diseño de este Dossier. Fue sugerencia suya, afortunadísima, el acercarnos a Carlos Monsiváis para contagiarlo de generosidad. Es nuestro deseo involucrar en próximos números a personalidades de la cultura no necesariamente teatral. Creemos que implicar otras miradas nos permite dejar de mirarnos el ombligo.

Nuestro Estreno de Papel continúa dando voz a jóvenes dramaturgos nacionales aunque pronto ofreceremos también traducciones de textos del teatro mundial contemporáneo. Hoy tocó a Alberto Villarreal.

Inauguramos una nueva sección: "La Escena Internacional", cuyo fin es darnos puntos de referencia, además de invitar o envidiar las carteleras de algunas capitales del globo.

Arrieros somos y en prosenio resbalamos.

JAIME CHABAUD



ANA OFELIA MURGUÍA

ENTREGARSE AL JUEGO

Hilda Saray

Mujer y actriz de una pieza, Ana Ofelia Murguía lleva más de 40 años sobre los escenarios. Más de cuatro décadas entregada al juego del teatro, siguiendo la lección que su maestro Seki Sano le dejara. Lección que con el tiempo se ha ido enriqueciendo y que ha hecho del teatro, al mismo tiempo, la exigencia máxima de concentración y creatividad y la disposición plena para, en el escenario, “probar vidas que nunca fuiste, ni serás”.



Foto: Rodrigo Moya

El teatro entendido como una manera de ver la vida y como una forma de construirse personalmente. Ana Ofelia Murguía: “volvería a nacer sólo para ser actriz de nuevo”. El privilegio y el compromiso de que en una sola vida se reúnan “el hacer algo que te encante, y que eso sea exactamente para lo que sirves”.

Ante la naturalidad de su presencia escénica, asombra que su llegada al teatro haya sido por casualidad: “yo nunca había ido al teatro; un novio me invitó un día a ver una obra y eso fue suficiente. Lo primero que pensé cuando se levantó el telón fue que yo quería estar ahí arriba. A partir de ahí comencé a buscar dónde o con

quién estudiar teatro. La escuela de teatro de Bellas Artes fue mi primer hallazgo”.

Era 1955, el teatro mexicano se descubría en la voz de jóvenes dramaturgos que ya no se preguntaban por las influencias españolas. Usigli, el maestro, había abierto la puerta para un teatro de aquí y ahora, que se comenzó a hacer con las palabras de esta geografía social y emocional. Era tiempo también de directores que descubrían, simultáneamente, el espacio escénico y los espacios simbólicos de la creación teatral. Mexicanos y extranjeros que develaban una modernidad teatral, Seki Sano entre ellos.

“El maestro Seki decía una cosa muy bonita: el teatro es entregarse a un juego; el teatro se parece al juego candoroso de un niño y en el juego debes meterte de verdad en el personaje. Pero también decía cosas más fuertes: si quieren ser actores tienen que trabajar, y muy duro. Un actor nunca puede tener un diploma porque siempre está empezando, siempre tiene que estudiar, siempre tiene que estar listo. Si quieren ser estrellas, háganle cocteles a los chicos de la prensa, decía”.

“Otra de las cosas que nos enseñó Seki —agrega—, y que también se daba mucho en esa época, era una especie de misticismo por el teatro. Esa cosa de tomártelo de veras en serio. El saber que el teatro es una religión, es sagrado”.

De los comienzos a la fecha son más de 70 puestas en escena en las que ha participado, cada una con su historia particular, con su proceso, con sus avatares, con un lugar en la historia del teatro mexicano. Ana Ofelia Murguía y su propia historia en los escenarios.

OBRAS PARA RECORDAR, DIRECTORES QUE HAN DEJADO HUELLA

A lo que aprendí con Seki Sano le he añadido elementos. Por ejemplo, con Manuel Montoro yo aprendí mucho, había muchas cosas que yo no había racionalizado ni intelectualizado y con él como que fui encontrando lo que yo quería. Con él era un verdadero ejercicio de concentración estar en escena... y un rigor. Es curioso, porque dentro de ese rigor tan fuerte sí puedes seguir encontrando cosas.

Todos los directores te van marcando, pero hay algunos que son clave. Por ejemplo, Otomar Krejcha en Cuba, o Héctor Mendoza, en otro sentido, más intelectual. Es muy rico trabajar con él porque es mucho trabajo de mesa, es una gente suave; tiene su carácter, con él no juegas, pero es muy tranquilo.

Con los jóvenes me gusta trabajar un poco por ego, siento que si los jóvenes me reconocen todavía sigo vigente, y bueno, hay frescura. Pero con todos yo trabajo. Como actriz soy disciplinada pero hasta que no entiendo algo, hasta que no me lo creo, no lo hago. A mí no me di-gas “párate de cabeza” de gratis, porque no lo hago. Tengo que asimilar por qué y para qué y si llego a la conclusión de que sí es necesario lo hago, si no, no.

Soy de las actrices que no me callo, si yo siento que por ahí no va lo dicho, lo discuto. Claro, el director es el que va a llevar la batuta, pero tengo que estar a fuerza de acuerdo con él. Mi obligación como actriz es entender qué quiere el director, entonces le busco por todas partes. Cuando no estoy de acuerdo casi siempre llego a buscar la forma de lo que quiere el director, pero si no la encuentro, no lo hago.

Podría resultar difícil recordar todas y cada una de las puestas en escena, todos y cada uno de los rostros y de los personajes. En el mar de datos, de anécdotas, de imágenes teatrales, surgen las más luminosas, las que han marcado la vida. ¿Cuáles han sido las obras memorables para Ana Ofelia Murguía? Ella responde:

CUARENTA AÑOS Y MÁS, EN UN BREVE RECORRIDO

Tengo en un lugar muy especial a *La alondra* porque fue mi primer papel protagónico, muy difícil. Y claro, todavía era estudiante, no sé como saldría. Seki la fue a ver y me dijo “Tiene un momento de inspiración”.

Después, recuerdo *Prueba de fuego*, *Las brujas de Salem*, que fue mi debut profesional en Bellas Artes con la dirección de Seki, fue importantísimo. ¿De qué otras obras me acuerdo? *Poesía en Voz Alta?* Bueno, aunque yo nada más hice un programa —el cuarto, que dirigía Héctor y



Los rostros de una pasión. Fotos: Archivo personal de Ana Ofelia Murguía

después trabajé con José Luis Ibáñez— esa experiencia fue como encontrar mi camino, definir qué tipo de teatro quería hacer.

Qué teatro hacer, en una época en la que las tendencias parecían polarizarse, la vanguardia por un lado y las últimas muestras del viejo teatro que aún itineraban por la capital y por el país. Ana Ofelia Murguía, participaba de ambas experiencias.

Antes de *Poesía en Voz Alta* yo me había ido a una gira con Don Fernando Soler. ¡Yo, alumna de Seki, con Don Fernando! ¡Y con concha de apuntador! ¡Y con los decorados esos que se movían! me daba como vergüenza salir a escena. Sin embargo, ahora digo qué maravilla que yo haya tenido esa experiencia, no muchos actores de mi época han trabajado con concha de apuntador, por ejemplo. Por otra parte, confieso que yo no entendía nada de lo que hacía en *Poesía en Voz Alta*, era algo muy intelectual... bueno, *Un hogar sólido* de Elena Garro, sí era una obra normal, pero lo demás... yo no entendía qué estaba haciendo, pero yo lo hacía y me encantaba.

De ese 1956 en Bellas Artes, al 57 de Poesía en Voz Alta, la memoria se va a al Seminario de Superación Profesional, como miembro del Conjunto Dramático Nacional de Cuba, de 1961 a 1964. Un director: Otomar Krejcha y una obra fundamental: Romeo y Julieta.

En Cuba me encontré con un director maravilloso. Era como un Santaclosote, con una gran calidad humana, una gente sencilla que no llegó

de Superman; una gente que trabajó tan bien la obra, que nos hizo entrevistas personales y luego nos habló de su concepto sobre la vida y sobre el teatro, sobre la obra y luego sobre los personajes. Era un hombre maravilloso. Nos daba una visión de la obra totalmente moderna. Nada de romanticismos con *Romeo y Julieta*. Con él descubrí el teatro moderno. Por otra parte, para mí, Cuba fue la experiencia humana más importante de mi vida. Alfredo Guevara, que era el director del ICAIC, nos invitó a mí y al que era mi marido entonces, a trabajar. Cuando llegué a la isla, yo, que me sentía el ombligo del mundo y no veía más allá de mi nariz, empecé a ver cosas maravillosas y cosas terribles y dejé de sentirme el centro del universo. Independientemente del teatro, que lo más importante fue *Romeo y Julieta*, lo de Cuba fue una experiencia humana maravillosa.

También recuerdo *Viejos tiempos*, de Pinter, que es uno de mis amores, de mis satisfacciones; que casi nadie vio, pero me encantó, fue un trabajo redondo.

También está *Señora Klein*, que fue una obra muy fuerte y muy exitosa.

Hay otras que me han gustado mucho, pero fundamentales. De lo más reciente me ha gustado *El cerco de Leningrado...* *De la naturaleza de los espíritus* fue como un divertimento.

Ahorita ya tengo ganas de hacer algo fuerte, que fuera un reto, que me costara mucho trabajo.

Los trabajos de la actriz. Despersonalizarse en escena para ser otra. Entrar en el juego de la representación. Utilizar todos los recursos que la experiencia y el estudio le han dado. El dominio de las herramientas actorales como un reto diferente cada vez, como la posibilidad de explorar la humanidad en su amplio repertorio. Ser actriz por convicción, voluntad y estar segura de que para eso se nació.

LA ACTRIZ Y SUS PERSONAJES

Lo que he descubierto en el teatro, en mi carrera, es que la esencia del ser humano es la misma a través de los siglos, de los milenios; claro, la diferencia está en las culturas, pero la esencia es la misma, por eso te puedes identificar con un personaje tan lejano como Medea, por ejemplo. Yo para hacer un personaje me tengo que meter en él y hacer una comparación, es decir, si yo fuera este personaje, cómo reaccionaría. El chiste es jalar, jalar hilo para que puedas comprenderlo, compadecerlo.

Hay personajes que me caen muy mal y al principio me resisto a meterme en eso, pero entonces mi mecanismo cambia: bueno, es un personaje horrible, lo voy a reflejar, voy a reflejar ahí lo que yo no quiero, lo que no me gusta.

Desde que leo la obra siento si es un personaje que me va, si es un personaje que pueda sentir y entonces hay que leerlo, leerlo, leerlo, leer la obra; en las acotaciones hay muchos *tips*,

vienen muchas cosas que te pueden ayudar a conformar el carácter del personaje, cosas mínimas de pronto, pero que te dan un *tip* de cómo es; luego ya te lo empiezas a imaginar; es muy complejo, es un proceso muy complicado. Cada obra, cada personaje es un proceso diferente que no te puedes saltar.

¿QUEDARSE EN EL PERSONAJE?

Yo pienso que el juego está en escena y cuando sales, eres tú, o debes ser tú. Yo creo que es insano que te cueste trabajo salir del personaje. Después de una obra, a los actores nos gusta cenar juntos, platicar, precisamente para desparpajarnos y salirnos, pero creo que no debe ser algo tan complicado. Para mí de repente mi trabajo es una cosa muy fuerte, como catarsis, y sí, me siento como trapeador exprimido pero ¡bien ri co! Los actores no necesitamos de sacerdotes o de imos a confesar, o de psiquiatras; no quiero decir que no seamos conflictivos —soy muy neurótica, pero como todos los seres humanos—. Creo que el teatro sí te ayuda a entender muchas cosas de las emociones, de las vidas, de las reacciones del ser humano; es maravilloso probar pedazos de vidas. Es otra de las cosas que a mí me fascinan de la actuación: que pruebas vidas que nunca fuiste, ni serás.

La condición femenina de esta actriz es parte de su fortaleza. Una belleza que se encuentra más allá de lo físico pero que termina por agraciara mirada, las maneras; que incide en la creación de una belleza que se combina con la inteligencia, con el talento, con el instinto teatral, con la condición femenina.

SER MUJER EN EL TEATRO Y EN EL MUNDO

Yo sí pienso que las mujeres en esta sociedad somos como *kleenex*. Empiezas a envejecer y te tiran a la basura. Y ya estás *vieja* a los 38 años. Hay un culto a la belleza y un culto a la juventud. Un hombre se puede morir de viejo y se dice *está interesante* y pueden ponerle una galana de 18 años tranquilamente, pero a una mujer, no. En teatro no, porque hay papeles para todo, pero en cine y en televisión, verdaderamente, nadie se toma el trabajo, es rarísimo que alguien se tome el trabajo de inspirarse en una mujer vieja para una historia maravillosa. Por otra parte, una vez descubrí que en mi subconsciente me he negado a ser objeto de consumo y aunque nunca he planificado nada, no soy intelectual, he llevado una trayectoria. Mucha gente me ha dicho “qué difícil es”; yo creo que al contrario: más difícil es irte por un camino que no te interesa, que no te llena. Puede ser que el camino que escoges por las circunstancias, hace que estés marginado de alguna manera, pero es el que escogiste, nadie te obligó. Alguna vez pensé: bueno, si yo hubiera

querido ser estrella a la mejor lo podría haber sido, tal vez si hubiera tenido tripas para ser mona, ni siquiera digo acostarme —no creo que siempre tengas que acostarte con alguien, tampoco—. Pero, ser mona y hacer *public relations*, a mí nunca me ha dado por eso. No me sale. A mí me gusta mi carrera por ella misma y nunca me planteé ser estrella, me he ido por este lado y ahí he seguido.

De la congruencia que deviene ética, que se mira en el escenario, que se agradece cuando el teatro aparece de verdad. Una actriz que se sabe dueña de sus recursos, que ha construido innumerables personajes y, sobre todo, que se ha construido a sí misma como parte de una historia efímera, la del teatro que se lleva en la memoria.

EL TEATRO Y YO, EL TEATRO Y LA VIDA DE TODOS LOS DIAS

En esta carrera como en muchas otras el lavado

del ego es tremendo y si tú no tienes autocrítica y no te bajas de esa nube, ¡aguas! porque a lo mejor esto si te salió bien pero lo que sigue ¡quién sabe! No debes tomarte tan en serio, te debes respetar, sí, pero no te puedes tomar en serio; la solemnidad la detesto, es horrible, creo que te coarta mucho y te amarga. Yo creo que esta vida sin sentido del humor es horrible, mejor te suicidas ¿no?

Yo quisiera siempre estar en un escenario, siempre quisiera estar actuando. El teatro es inherente a mí. Si volviera a nacer, volvería a ser actriz, aparte de otras cosas ¿no? Me encantaría ser cantante de jazz, pianista, guitarrista, directora de orquesta, bailar...

HILDASARAY Periodista. Investigadora, forma parte del AMIT (Asociación Mexicana de Investigadores Teatrales). Actualmente es conductora del programa El Teatro en México en Radio Educación.

ANA OFELIA, POR SER REINA UNA ACTRIZ DE VIVENCIA, VIVENCIAS Y VIVIDURAS

Ricardo Ramírez Carnero

Muchos años han pasado ya desde que vi por vez primera en la escena a la Diosa Ana—más—divina—Ofelia—y—por—último—Murguía; y si transito por toda esta inopinada remembranza, no es que quiera promover esta vez, una vez más, ese tan gastado chistorete, aludiendo a esa primera actriz Ana Ofelia Murguía, malgastando noble epíteto en virtud de las edades. Muy cierto, ella digna ese título lo porta; excelsa, preclara cargadora. De las capitales radicales, meritorias de la escena mexicana... y muy probablemente, en inicio la primera.

Este tipo de afirmaciones podría tener mejor destino; si al rubricar con ellas una imagen capturada, esa similar fotografía remplazara con su esencia, congelado homicidio, perpetrado por flashazos reporteros. Si esa fría imagen se pudiera despegar de ese pie —cruento anuncio— rotulado, patronímico que el vulgo descarado, embretando de primera actriz a toda fémina tanguera —en desplazamiento metonímico— pudiera desprenderse de esa copia encorsetada y de cliché; remediando la estropeada conjetura, al creer que esos gestos deformados son los propios de una diva talentosa.

Peor aún, cuando vemos en las crónicas de antaño las famosas magistrales exegetas, legendarias y divinas señoras meritorias, congeladas como locas en la foto, retorcidas y prendidas de cortinas, despeinadas cual medusas, tan grotescas cual Gorgona, tanta mueca, mucho den-

que, más incontinencia y boato, al quedar por siempre persona misma, cual ridículo y grosero de lo propio, al personaje no es percepción que importe. Su sistema lo adquirió acometiendo de Medea, varias Hécubas, las Electras, un Rey Lear... Muchos más personajes ella sabe revivirlos y vivirlos con vehemencia, incluso con pasión tremenda, con candor y amargura, tristeza y comicidad, que tiene vis esa muchacha. Su trabajo la ha llevado a destacar siempre en lo que hace, representa en el cine, en el teatro, en la tele y hasta en fiestas, que la oí cantar un día con gran garbo.

No le gusta falso alabo, ni sincero ni grosero, mucho menos esa crítica exacerbada, tan común y frecuente entre teatreros. Ana busca (jactancioso lo recalco) en la creencia de unos años de labores, tanto ensayo y mil funciones, experiencias convidadas, coligadas de encuentros y quebrantos... Qué más puedo ya decir, que no sea puro alabo... Sólo queda recordar el origen de su genio y en otro largo jaraneco, referir no tan nueva la leyenda, legendaria no, tampoco. Una historia de primeras, las primeras *prima donnas*, infinitas y divinas; de todas ellas sólo hay una, no por nona ni antigua, la primera por ser reina, primer punto de la escena...

Avaro fue el dios / Que dio de talentos, / Teatrales portentos / Natales primeros / De actrices teatreras. / Nos cuenta la historia / De aquellas primeeeeeras / Primeeeeeras actoras / Por gracia engendradas. / Divinas criaturas / De trágicos dramas, / De todas las dadas / Sólo hay una dama / Legítima donna / Ana la primera, /

RICARDO RAMÍREZ CARNERO. Director y docente de teatro de la EATHa dirigido a la señora Murguía en Escrito en el cuerpo de la noche y El cerco de Lenin grado.

APLAUSO DE PIE ETERNO

ANA OFELIA: HONESTIDAD Y TALENTO

Héctor Mendoza

Habría sido por ahí de 1967, principios tal vez, que en busca de nuevos elementos para montar el cuarto programa de *Poesía en Voz Alta*, acudí en mi ayuda a Salvador Novo, quien por entonces volvía a ser director de la Escuela de Arte Teatral del INBA. Entre las gentes que me recomendó figuraba el nombre de Ana Ofelia Murguía.

Esta actriz principiante no era de hecho totalmente desconocida para mí, ya que la había visto actuar en un programa compuesto de obras cortas de Jean Tardieu dirigido por el propio Salvador Novo. El trabajo de Ana Ofelia me llamó la atención particularmente por la muy extraordinaria imitación burlesca que hacía de Virginia Manzano.

A pesar de lo cual, yo de momento no supe hacer uso de la vena cómica tan notable de Ana Ofelia para el cuarto programa de *Poesía en Voz Alta* (Elena Garro y Quevedo) y, para ser honesto, tampoco aproveché las dotes de gran actriz que ya por entonces comenzaban a asomar en ella. Porque yo no sabía absolutamente nada del arte de la actuación. Yo no sabía *nada*. Por entonces yo sólo contaba con mi entusiasmo juvenil y mi imaginación plástica.

Nos hicimos, sin embargo y para fortuna mía, grandes amigos desde entonces. Ana Ofelia ha sido una de las mejores amigas que he tenido. Aunque no ha habido mucha constancia temporal en nuestra relación amistosa desde aquellos tiempos, hemos colaborado juntos en el teatro, sin embargo, un sin número de veces a lo largo de nuestra vida.

Siguiendo paso a paso la carrera actoral de Ana Ofelia Murguía, puedo decir sin temor a equivocarme, que es la de ella una de las carreras artísticas más honestas que me ha sido dado presenciar en la vida. Quiero decir con esto que el trabajo de actuación de Ana Ofelia no ha estado desprovisto jamás de las mejores intenciones creativas por parte suya. Todos, en la vida, tenemos altos y bajos, es natural; lo que

resulta extraordinario en ella es haber sabido sostener un alto nivel de exigencia en su trabajo profesional a pesar de fortuitas circunstancias adversas.

Le tengo una gran admiración.

Y se la tengo no sólo por su honestidad profesional, sino también y tal vez más aún por su muy grande talento histriónico. Lo mismo puede acercarse de manera notable al papel con la mayor de las sinceridades, entregándose por completo a la situación, que, en otros casos, lograr un distanciamiento crítico agudo, lleno de humor y hasta de perversidad hacia su personaje. Unos personajes, los muchísimos creados por Ana Ofelia, nunca desprovistos, a pesar de todo, de una rara cualidad amorosa. Tenga los defectos que tenga su personaje, que ella sabe muy bien hacernos notar, nos hace sentir al mismo tiempo una curiosa compasión y hasta una irredimible ternura por él a pesar de todo.

Y es que el bellissimo mundo interno de Ana Ofelia Murguía, su conocimiento tan minucioso y exacto de la naturaleza humana, como es el caso de todo gran creador, se transparentan con honestidad en su trabajo.

Quiero dejar aquí asentado que no sólo a nivel nacional, sino a nivel internacional, Ana Ofelia Murguía es una de las más grandes actrices que me ha tocado disfrutar a lo largo de la vida.

Un aplauso de pie eterno, ininterrumpido, a la actriz. Un agradecimiento profundo, ininterrumpido, a la amiga.



HÉCTOR MENDOZA. Director de escena, dra-

ESCENA DE INVIERNO

Pilar Cerecedo

EL HOMBRE TRISTE

El hombre triste está inspirado en el mito faústico que es una de las construcciones más sólidas en que se fundamenta la sociedad contemporánea. Este hombre que ha trascendido el conocimiento de la naturaleza y ha podido entrar en contacto con fuerzas ocultas e

una propuesta minimalista en el diseño del vestuario, la escenografía y la iluminación, con el fin de conformar una teatralidad cercana a un público joven. Personalmente, la posibilidad que me ofrece este Fausto, es la de asumirme como un individuo dolorosamente actual, desesperadamente hedonista, dis-

occidental, ha sido como aprender de nuevo a moverme; en realidad (y esto es muy lindo en términos teatrales y de construcción de personajes) la que está aprendiendo a moverse como princesa japonesa, con esos elegantes y pesados kimonos, no soy yo sino el personaje que seré: Koto-hime. Me llama especialmente la atención la propuesta sonora del montaje, pues se usa un koto (arpa japonesa) que está siendo tocado en vivo junto con un grupo de música prehispánica. La fusión es muy interesante y creo que es un sonido que va directo a las entrañas del espectador, más que a su percepción racional. El sonido a lo largo de la obra es clave para mí, pues se trata de un personaje prácticamente mudo.

CARMEN MASTACHE
actriz

DIRECTORAS: IRENE IIIIDA Y TERESA ULLOA
Teatro Rafael Solana del Centro Cultural Veracruzano
Próximo estreno

LOS PELIRROJOS

Es una metáfora de los miedos y fobias que tenemos los seres humanos hacia todo lo que se sale de lo común, aunque puede también leerse como la desconfianza que puede haber entre las parejas, acerca de la infidelidad, por ejemplo, las dudas, la paranoia que muchas veces hace mucho más daño que la verdad; es como vivir en la zozobra constante, en la desconfianza. Desgraciadamente no se ha acabado la discriminación contra los negros, las mujeres, los homosexuales, los indígenas. Los seres humanos siempre estamos desconfiando y buscando razones para crucificarnos unos a otros; parece ser que es parte de la naturaleza humana.

A mí esta obra me toca de manera muy personal, porque como gay sufrí desde niño la discriminación

de miembros de mi familia y compañeros de escuela. A mí me importa decirle al público con esta obra lo terrible que puede ser la desconfianza, la discriminación, pues al final de cuentas todos somos seres humanos que merecemos respeto y no hay por que desconfiar de nadie que se salga de lo convencional.

JAVIER ROSALES
actor

DIRECTOR: BORIS SCHOEMANN
Teatro La Capilla
Próximo estreno

DIVINO PASTOR GÓNGORA

Me siento plenamente identificado con el personaje porque es como hacerle un homenaje a todos aquellos actores que han ofrendado el quehacer de su vida, que es el actuar, aun a costa de todo, que eran considerados antes del demonio. Interpretar a un comediante que da su vida por la comedia me da la posibilidad de decir lo que llevo dentro, pues aún en estos tiempos los actores son considerados como gente rara, perversa, y yo también prácticamente he seguido la línea de la comedia, así que Divino es un



La hija del aire

incomprensibles, ha visto y vivido lo que ningún otro ser humano, ha apostado su alma al diablo a cambio de comprender cosas que aún están fuera de su entendimiento, a cambio de sentir. Para incorporar este mito a nuestro entorno, hemos decidido asumir la historia del hombre triste como un sueño, un espacio onírico en el que todo es posible, que posee su propia lógica, una lógica alterada, sorpresiva, no lineal pero consecuente, como la de los sueños. Para realizarlo hemos echado mano de diversos recursos como el video, la fusión de música electrónica y en vivo, la danza secreta del actor-bailarín,

puesto a entregar hasta su alma por conservar, por vivir, aun que sea un instante de placer, de plenitud.

ANTONIO LOJERO
actor

DIRECTOR: LUIS IBARR
Teatro Raúl Flores Canelo del Centro Nacional de las Artes. Jueves y viernes 20:00 hrs., sábados 19:00 hrs. y domingos 18:00 hrs.

NOKAI-ON SONIDOS DEL MAR

Este trabajo es un reto para mí, pues me obliga a aprender la forma de la danza tradicional del Japón, lo cual enriquece enormemente mi lenguaje corporal. Como se trata de una forma totalmente distinta de la



pedacito de mí. Todas las dificultades que pudo haber tenido Divino en aquella época, de alguna manera son un símil de lo que nos ocurre a nosotros en ésta, desde conseguir teatro, armar un proyecto, que te den dinero, apoyo, que te dejen presentarlo, que no te lo censuren, también es batallar contra las inclemencias de este tiempo. Nos obligamos a que fuera un solo actor el instrumento de su propio trabajo, que él mismo creara tanto sus imágenes como a otros personajes que le ayudaran a interpelar. Estamos hablando de 12 personajes que están en la obra, participan dentro de su vida y conducen a este hombre a crear toda su historia.

CARLOS COBOS
actor

DIRECTOR: MIGUEL ÁNGEL RIVERA
Teatro Casa de la Paz. Jueves 20:30 hrs.

II COPA DE IMPROVISADORES

Es un torneo de improvisación en el que hay dos equipos compitiendo. En el montaje de una obra de teatro, a veces, durante los ensayos surgen cosas que a la hora de querer retomarlas cuesta trabajo ubicar, porque surgieron de la inmediatez; eso es lo que me gusta de la improvisación: la adrenalina y el imaginario están al máximo para crear obras de cinco minutos, irrepetibles.

Las ideas sencillas son las que más puedes explotar y a la gente lo que le gusta es reconocerse, ver situaciones en las que se pueden sentir identificados. El público se involucra totalmente, hay porras para cada equipo y al final es la gente quien decide qué quiere ver y qué no; si les gusta la improvisación te avientan flores y si no, cojines, así no sólo te quedas con el aplauso. Y la gente es la que vota para elegir al ganador. Finalmente, el público es para quien estás trabajando, no como sucede en algunas ocasiones en las que el teatro se hace para la gente que hace teatro. La improvisación es un deporte y cada improvisación lograda es como meter un gol.

ANGÉLICA ROGEL
actriz

DIRECTORES: RICARDO ESQUERRA, OMAR ARGENTINO, ALEJANDRO CALVA, CARLOS ARAGÓN, JUAN CARLOS VIVES
Centro Cultural Helénico Explanada de

NOVIEMBRE/DICIEMBRE 2002



La hija del aire. Foto: Pablo Federico

la Capilla Gótica. Sábados y domingos
13:30 hrs.

ASAMBLEA DE MUJERES

¿Qué pasaría si la mujer tuviera el poder? Antes, las mujeres no podían tener ningún cargo ni ninguna participación en la toma de decisiones, y en esta obra las mujeres toman el poder de todo: de la casa, del gobierno... y al final se dan cuenta de que no es tan fácil. La obra habla de la igualdad, del equipo. Se logrará una sociedad mejor, igualitaria, a medida que hombre y mujer dejen de ser enemigos o rivales y se alíen, tomen decisiones y se dividan los cargos juntos, de la mano, porque una sociedad totalmente manipulada por hombres ya se vio que tampoco funciona. Es una crítica muy severa y directa a la sociedad mexicana actual, al machismo, pero también al feminismo exacerbado, que es igual de excluyente.

DAVID CASTILLO
actor

DE: ARISTÓFANES DIRECTOR: GONZALO BLANCO
Foro Stanistablas. Viernes 20:00 hrs.

LA HIJA DEL AIRE

Es la historia de Semiramis, paradigma de la mujer de fuerza y sino irrefrenable o, dicho de otra forma, de cómo una mujer hermosa puede hacer lo que desee si sabe su justo precio. Todo esto contado con elementos estilísticos de oriente y medio oriente. Se ha insistido mucho en el aspecto visual de la obra, lo cual atenta directamente contra la fisicalidad de los actores. Modificar mi corporalidad en función de una puesta en escena es lo que me atrae de este montaje. Esta exigencia en la precisión corporal te obliga a delinear de una manera distinta a tu personaje, es otra perspectiva de construcción.

ALFONSO CÁRCAMO,
actor

DE: PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA DIRECTOR: MÓNICA RAYA
Teatro Juan Ruíz de Alarcón. Miércoles
19:00 hrs.

TITUS ANDRONICUS

Hay cosas que pasan mejor a tra-

vés de la música. La música es un medio expresivo más amplio que la palabra dicha, ofrece otras posibilidades de tocar la sensibilidad del espectador, y este montaje está construido con música electrónica que va desde son jarocho hasta norteñas. La tesis de la obra será importante siempre: el asesinato o la facilidad con que hoy en día y desde siempre nos hemos asesinado los unos a los otros; la facilidad con que disponemos de la vida de los demás. No digo que todos hayamos asesinado a alguien en algún momento, pero sí es algo que todos hemos vivido muy de cerca, cómo el poder se toma el derecho de jugar con la vida de la gente, de mandar a la guerra, de matar en nombre de la patria, y eso no puede ser válido, se tiene que respetar no sólo la vida humana, sino todas las manifestaciones de vida. La obra está montada de tal manera, que inmediatamente te remite a una realidad nacional.

CONSTANTINO MORÁN
actor

DE: WILLIAM SHAKESPEARE DIRECTOR: ANA FRANCIS MOR
Teatro El Galeón. Jueves a domingos.
Estreno enero de 2003.

PILAR CERECEDO. Actriz egresada de la Escuela de Arte Teatral del INBA y traductora. Actualmente actúa en la obra Ruta G.

Divino Pastor Góngora.
Foto: José Jorge Carreón





DOSSIER



PÚBLICOS
¿A QUIÉN LE TOCA
LLENAR
LA SALA?

El ojo del público es el primer elemento de orientación. Cuando sentimos ese escrutinio como una auténtica expectación que exige en todo momento que no haya nada gratuito, que no se abandone nada a la desidia y que todo surja de una percepción constante, nos damos cuenta de que el público no tiene una función pasiva. No necesita intervenir ni manifestarse para participar. Su participación es continua a través de su presencia expectante. Esta presencia debe percibirse como un reto positivo, como un imán frente al cual uno no puede permitirse ser “de cualquier manera”. En teatro, “de cualquier manera” es el mayor y más sutil enemigo.

Peter Brook

¿MÁS VALE SOLO QUE MAL ACOMPAÑADO?

OBRAS VEMOS, DE PÚBLICOS NO SABEMOS

Lucina Jiménez López

Para Víctor Hugo Rascón Banda

Pasodegato decidió asomarse al lado oscuro de la sala, en busca del público. Vaya empresa. Preguntarse por el teatro, desde las butacas llenas o vacías, en un momento donde realidad y ficción se confunden, donde el eclecticismo, la saturación y el espectáculo de la vida cotidiana ofrecen dramas a granel, resulta por lo menos inquietante.

Esta exploración, desde la perspectiva del público, puede poner en duda muchas certidumbres o al menos obligarnos a repensar el hecho creativo y los diferentes tránsitos (o más bien peripecias) por los que la obra teatral tiene que discurrir para llegar a confrontarse con sus destinatarios.

Obras vemos, pero de público no sabemos. La falta de investigación y de sistematización es uno de los síntomas de la enfermedad que aqueja a la escena mexicana, lo mismo que a la de otras latitudes, donde los públicos llaman la atención de promotores y artistas a partir de su ausencia, su rebeldía o su masificación.

Pero como mal de muchos no es consuelo, más vale ponerse las pilas y promover la reflexión. Hasta hoy lo que tenemos son incertidumbres, las cuales compartimos con los lectores. La diversidad de opiniones es apenas el trazo de un hipertexto por donde navegar en busca de alguna tierra firme, si es que la hay.

En otros países, la década de los 80 marca el inicio de los estudios de públicos, abordados desde la teoría dramática y especialmente dentro de los denominados Performance Studies. Schechner, Turner, Blau, Eco, Barthes, Goffman, Féral, Marinis, Derrida, entre otros, han construido diversos enfoques que pueden resultar fértiles para pensar nuestra realidad escénica.

Por cierto, hablando de públicos conviene no generalizar. Hay que definir desde dónde se habla del público, porque cada tipo de teatro tiene su público, aunque no todos los públicos tienen su teatro.

Como en la iglesia, en el teatro debe haber



Cada tipo de teatro tiene su público, aunque no todos los públicos tienen su teatro. El público puede ser cómplice y fuente de energía creativa o bien, pesadilla, verdugo escondido detrás de la taquilla. Los públicos participan en la construcción de la teatralidad en un proceso que se negocia dentro y fuera de la sala, a partir de la biografía pública o privada de cada quien; de ahí que la subjetividad sea el reino infinito de la venganza o de la entrega total del espectador.

oficiantes y fieles. Sin fieles no hay misa, sin público tampoco hay función. Por ello, el público puede ser cómplice y fuente de energía creativa o bien, pesadilla, verdugo escondido detrás de la taquilla.

Por lo pronto, creo que hay que hablar en plural. Públicos hay muchos y muy diversos. Los públicos no nacen, se crean como la obra misma. Se ganan, se conquistan, se seducen o se repelen, pueden incluso vacunarse.

Pero, ¿dónde se forma el gusto estético, acaso en las escuelas o en los teatros o más bien frente a la televisión? Las jerarquías estéticas de grandes núcleos de población tienen más que ver con la telenovela, el narcocorrido, el libro vaquero o el *Big Brother*, que con las marcas teatrales.

¿Son los públicos entes externos al teatro, sujetos sólo convocados desde la difusión? ¿No tiene alguna responsabilidad el teatro mismo de la lejanía de los públicos?

Los públicos participan en la construcción de la teatralidad en un proceso que se negocia dentro y fuera de la sala, a partir de la biografía pública o privada de cada quien; de ahí que la subjetividad sea el reino infinito de la venganza o de la entrega total del espectador.

Para Grotowski, el director de escena es un espectador profesional, en tanto creador de itinerarios de la mirada. Un director puede o no pensar en el público cuando crea. Pero aun cuando piensa en sí mismo, su propia *mismidad* está construida en relación con la *otredad* de los demás. Su diálogo o confrontación estética está indisolublemente ligada con esa *otredad*, que es el público. Los actores son profesionales de la fabricación de identidades temporales que interactúan con el otro. No hay escapatoria, el teatro encierra al público dentro de la propia creación. Es como el fantasma que ronda la escena desde los ensayos y luego decide no venir al estreno.

Respecto al público, hay quien piensa: "Más vale solo que mal acompañado" y prefiere hacer un teatro críptico para unos cuantos. Eso no importa, cada quien su capilla. Si el teatro tiene calidad estética, no importa que esté pensado

PÚBLICOS
¿A QUIÉN LE
TOCA LLENAR LA
SALA?



para cuatro personas o para mil. El tema de los públicos no es un asunto de estadística, como usualmente se enfoca.

Pero también hay quien cede todo para llenar un teatro y muere de éxito. Ahí aparece la estética neoliberal con todo y su mercadotecnia tan de moda. Entonces, convoca y forma públicos a su imagen y semejanza: espectadores que aprendieron a leer y escribir, pero que no ejercen; públicos que no se formaron en la lectura de imágenes, de íconos, de símbolos, de movimientos, que no aprendieron a escuchar sonidos ni a expresarse a través del cuerpo.

La exploración de las propias distancias respecto a la escena nos coloca frente al caos que vivimos dentro del propio teatro. ¿Cómo seguir trayectorias de actores y/o directores? ¿A dónde va la dramaturgia? ¿El teatro de director es la única vía? ¿Qué pasó con las escuelas? ¿Hay una crisis de personajes? ¿Cuándo nos volvimos aburridos?

Instituciones públicas y privadas, medios, promotores, investigadores, escuelas y creadores estamos implicados. Las políticas institucionales también tienen que ajustar la fecha de su reloj para hacer del teatro un lugar de encuentro, un espacio público capaz de generar vínculos con el espectador.

La incertidumbre y la fragmentación dan lugar a más y más teatro. Parece que el hombre quiere enmendar al creador volviendo a inventar la vida. La gran metrópoli teatral se satura y, como toda saturación, crea vacío; el vacío se expresa en las carteleras que dicen mucho y no dicen nada. ¿Cuál es el perfil de los teatros? ¿Ir al teatro es un acto de fe?

El subsidio opaca el lugar del público, la difusión del teatro confunde, la promoción más fuerte sigue siendo de boca en boca. Mientras la escuela forma lectores del siglo XIX, las ofertas masivas son más visibles y ofrecen catarsis *garantizada*. Lo malo es que no devuelven las entradas.

Los públicos son ahora eclécticos, multimediales, veleidosos, hedonistas e infieles, pero no son estúpidos; considerarlos consumidores



y bote de basura de los medios electrónicos ya no es suficiente. Los públicos del siglo XXI son eso, hijos de la imagen y parientes de la palabra. Las viejas teorías y prácticas no funcionan ya ante las nuevas realidades. ¿Cuál es el lugar del teatro en nuestros días? ¿Dejamos los públicos al azar?

ALGUNOS ESTUDIOS SOBRE
PÚBLICOS Y TEATRO

- Bain, David, *Actors and audience: a study of asides and related conventions in greek drama*, Oxford University Press, Oxford, 1997.
- Bennet, Susan, *Theatre audiences; a theory of production and reception*, Nueva York, 1997, 248pp.
- Blau, Herbert, *The audience*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1990, 414 pp.
- Cardona, Patricia, *La percepción del espectador*, CENIDI-Danza, México, 1993, 105 pp.

Gourdon, Anne-Marie, *Théâtre, public, perception*, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1982.

Goutman, Ana, *Estudios para una semiótica del espectáculo*, UNAM, México, 1995, 100 pp.

Jiménez López, Lucina. *Teatro y públicos; el lado oscuro de la sala*, Escenología, FONCA, México, 2000, 306 pp.

Jiménez López, Lucina y Marisa Jiménez Cacho, comp., *Cuadernos de Viaje teatro. El público*, Centro Cultural Helénico-Fideicomiso Méx/USA, México, 2001, 89 pp.

Pavis, Patrice, "La réception du texte dramatique et spectaculaire: Les processus de fictionalisation et d'idéologisation", en *Versus*, núm. 41 mayo-agosto, 192, pp. 69-94.

LUCINA JIMÉNEZ LÓPEZ, Investigadora. Directora General del Centro Nacional de las Artes (CENART).

PÚBLICOS
¿A QUIÉN LE
TOCA LLENAR LA
SALA?



REVELACIONES Y DESENCANTOS

DE MIS RAZONES PARA ESPACIAR MIS IDAS AL TEATRO

Carlos Monsiváis

Las confesiones desgarradas no suelen interesarle ni a los policías que distraídamente las escuchan en las sesiones de tortura. Invitado por Jaime Chabaud (toda invitación es en el fondo un acto de tortura), confieso por qué me intranquiliza la idea de ir al teatro, no obstante mi interés por el género. Fui teatrófilo y tandófilo y desde hace algunos años me abstengo lo que puedo de esa doble militancia. En el caso del teatro frívolo, las explicaciones sobran. La televisión y sus productos lo liquidaron. En el caso del teatro a secas, se multiplican las razones para asistir y no asistir. Las enumero caóticamente desde mi historia de espectador.

1. Mi debut como inquilino de una butaca coincidió con un momento interesantísimo del teatro mexicano, algo similar a “La Época de Oro”.

Se creía en la actuación (María Tereza Montoya, Alfredo Gómez de la Vega, María Douglas y Amparo Villegas como La Celestina, eran nombres que suscitaban escalofríos de dicha); se creía en los dramaturgos (Sergio Magaña y Emilio Carballido eran el relevo profetizado de Rodolfo Usigli); se creía (no demasiado) en los escenógrafos; se creía en el teatro internacional (no sólo los clásicos griegos, Shakespeare, Chejov, O’Neill y Cocteau, sino Arthur Miller, Tennessee Williams, Sartre y Beckett entre muchos otros). No me tocó ver a María Douglas (Blanche Dubois) y Wolf Ruvinskis (Stanley Kowalski) en *Un tranvía llamado deseo*, pero a cambio vi en La Capilla el estreno de *Esperando a Godot* y en el teatro del Caracol (creo) el estreno de *A puerta cerrada*. Bien a bien no supe qué contemplaba, pero sí que me sentí parte de lo inefable, de la modernización teatral. También

atestiguo la ansiedad de los fieles de la Montoya en el minuto previo a uno de sus arrebatos en los que casi literalmente devoraba la escena. Y evoco la reposición de *El gesticulador*, con Gómez de la Vega en el papel de César Rubio, que le daba sentido épico a la simulación.

Ignoro qué tanto hay de manía adolescente en mis recuerdos y qué tanto de las ganas de creer de la comunidad de teatrófilos. Pero sé que el entusiasmo era real y que, por ejemplo, *Los signos del Zodiaco* le concedía a la vecindad común y corriente las dimensiones que la hacían entrañable y entendible de manera distinta. Y ver a Raúl Dantés o a Ignacio López Tarso en *Moctezuma II* era una experiencia formidable, Prometeo en Tenochtitlan.

2. Entre los dones de Ciudad Universitaria, destaco con nitidez a Poesía en Voz Alta, el experimento magnífico donde intervienen directores, actores, escritores, pintores y músicos de primer orden. Allí coincidieron Héctor Mendoza, Octavio Paz, Juan José Arreola, José Luis Ibáñez, Juan José Gurrola, Antonio Alatorre, Juan Soriano, Nancy Cárdenas. El intento, o la profecía literaria, se proponía poner el sonido teatral al servicio de obras que, además, exigían lirismo visual. Gracias a Poesía en Voz Alta experimenté mi segunda conmoción mitológica.

3. En la memoria se me confunden la emergencia de los directores surgidos de Poesía en Voz Alta, las temporadas de teatro clásico del Seguro Social y la irrupción de Alexandro Jodorowsky. Entonces un espectador disfrutaba de las tres garantías: a) lo que veía le iba a interesar y muy posiblemente a deslumbrar; b) la experimentación no le aburría y la recreación de los clásicos no le narcotizaba, y c) a la salida se podía ir a cenar tranquilamente, situación a fin de cuentas teatral. Recuerdo agradecidísimo algunas puestas en escena de Héctor Mendoza, de José Luis Ibáñez (*Las criadas* y *Los diálogos del amor*

De película. Foto: Fernando Moguel



y un viejo), de Juan Ibáñez (*Divinas palabras*), y las sesiones en el pequeño foro de la Casa del Lago, de *La cantante calva* dirigida por Gurrola en adelante.

Jodorowsky y Gurrola son, quizás en esta etapa, las cumbres del teatro como espectáculo. *Las sillas*, *La sonata de los espectros*, la muy efímera *Ópera del orden* y los happenings de Jodorowsky se complementaban armoniosamente con *Los demonios* y *Under the Milk Wood* de Gurrola. Hasta donde puedo precisar, los espectadores nos sentíamos afirmados en la modernidad desprendida del género más antiguo. Y eso nos incorporaba a la sensación generalizada: un país se pone al día parcialmente, y actualizar las sensaciones teatrales era un recurso alivianador, si se me permite una expresión tan antigua.

4. El impulso en lo básico venía de las atmósferas de Ciudad Universitaria. Luego del 68 mucho de lo obtenido se diluyó, en especial la mística que le atribuía poderes extraordinarios a la cultura. Aunque ya no tan afanosamente, persistí en mi vocación teatral, que en los viajes entreveraba con la admiración por Broadway y el Old Vic (nombres obviamente simbólicos). Luego, el culto por el director como semidios (o dios) de la escena relegó en demasía la actuación. La capacidad de los intérpretes seguía allí, renovada por nuevas técnicas, pero los reflectores (por así decirlo) los seguían a intervalos y por poco tiempo. Para un admirador de actores y actrices, como es mi caso, el viraje resultó inconvincente. La religión de los directores, como tal, duró muy poco pero me inició en la desconfianza.

La moda de autores, técnicas y tendencias me desconcertó pero me fue muy útil. Las teorías y las obras de Brecht, las teorías didácticas de Augusto Boal, el teatro de la crueldad de Artaud, la mística de Grotowski, me enfrentaron a maravillas y a catedrales del tedio, pero el resultado no fue decepcionante. En mi caso, el inconveniente mayor fue la rendición ante el teatro comercial norteamericano, que dañó el proceso formativo del teatro mexicano. Si *My Fair Lady*, en la versión de Manolo Fábregas, fue la iniciación formidable en el *musical*, lo que siguió, con puestas en escena muy decorosas y la participación inevitable de Manolo y Silvia Pinal, arrinconó a un teatro sólo ocasionalmente capaz de puestas muy costosas (por lo común a cargo del mismo director) de lo no comercial. La clonación de Broadway generó un público a medio camino entre el teatral y el espectador-de-televisión-fuera-de-casa. ¡Ah, ecos de *Hello Dolly*, *Violinista en el tejado*, *El diluvio que viene*, *Mame* y *No, no Nanette*, hasta llegar a *La Cage aux Folles*, *El fantasma de la ópera*, *Full Monty*, *La bella y la bestia* y *Chicago!* La emoción de ir al teatro se diluye y se pospone y se vuelve casi estrictamente una obligación social. Todavía me estremezo visualizando a Libertad Lamarque

en *Hello Dolly... Hello Liber*, cantaban.

5. Julio Castillo es una gran revelación. De *Cementerio de automóviles* a *Así que pasen cinco años* y *Los insectos* a *Los asesinos ciegos*, *El mundo que soñabas* (no estoy seguro del título, es una pastorela de Sergio Magaña), *De película* y *De la calle*, las puestas en escena de Castillo fueron memorables, y eso incluye sus homenajes a Lara y

nuevos directores. He visto y con agrado, puestas de Mauricio Jiménez, Mauricio García Lozano, Claudio Valdés Kuri, Francisco Franco, Martín Acosta y Boris Schoemann entre otros, pero ya no los rodea la atención partidista de otras épocas. En la Ciudad de México la multiplicidad de opciones impide o dificulta enormemente seguir los acontecimientos escénicos y ahora, como en la década de 1960, para acudir a un te-



Ofelia Guilmáin en *Electra*. Foto: Rodrigo Moya

José Alfredo en el Teatro Blanquita. Castillo lo tenía todo: imaginación, humor, sentido popular, sentido poético. Y su continuidad lógica, más politizada, más ambiciosa culturalmente, es Jesusa Rodríguez, formadora de un estilo de teatro político, reiterativo pero eficaz.

6. Hay dramaturgos de éxito sostenido (Sabina Berman, Víctor Hugo Rascón Banda, Hugo Hiriart, entre otros), y hay actrices y actores muy capaces (selección unos cuantos: Ana Ofelia Murguía, Claudio Obregón, Patricia Reyes Spíndola, los Bichir), que se salvan de la piedra de los sacrificios de las telenovelas. Lo que me cuesta trabajo seguir es la trayectoria de los

La religión de los directores, comotal, duró muy poco pero me inició en la desconfianza.

atro se depende en gran medida del rumor, del cúmulo de recomendaciones que se convierte en exigencia. A eso le añado la inseguridad

(salir del teatro o buscar taxi es una experiencia escénica evitable), las distancias, el tráfico y la pérdida evidente del espíritu de aventura que caracteriza a los menores de 30 años de edad. Con todo, lo que más me inhibe es la posibilidad de salir de mi casa y precipitarme en las fauces del teatro comercial.

CARLOS MONSIVÁIS. Escritor, articulista, sus textos se publican en los principales periódicos del país. Autor de: *Escenas de pudor y liviandad* y *Nuevo catecismo para indios*

PÚBLICOS
¿A QUIÉN LE
TOCA LLENAR LA
SALA?



PERFECCIÓN PERDIDA

¿POR QUÉ HE DEJADO DE IR AL TEATRO?

Roland Barthes

Siempre me ha gustado mucho el teatro, y sin embargo ya casi nunca voy. Es un cambio que a mí mismo me intriga. ¿Qué ha pasado? ¿Cuándo ocurrió? ¿Soy yo el que ha cambiado? ¿O el teatro? ¿Es que ya no me gusta, o es que me gusta demasiado? En la adolescencia, desde los catorce años, he frecuentado los teatros. Iba regularmente al *Mathurins* y al *Atelier* a ver los espectáculos de Pitoeff y de Dullin (menos frecuentemente Jovet y Baty); me gustaba el repertorio de Pitoeff y adoraba a Dullin como actor, porque no *encarnaba* sus papeles: era el papel el que se ajustaba a la respiración de Dullin, siempre el mismo cualquiera fuera el papel que representara. Además, hallaba esa misma virtud en Pitoeff y en Jovet: todos ellos eran actores de *dicción*, no en el sentido solemne del término, sino porque hablaban una lengua extraña y soberana (lo cual todavía se nota en las películas de Jovet), cuya cualidad no consistía ni en la emoción ni en la verosimilitud, sino solamente en una suerte de claridad apasionada. Me gustan los actores que desempeñan todos los papeles del mismo modo, si ese modo es a la vez cálido y claro; no me gusta que un actor se *disfrace*, y quizá esa sea la causa de mis altercados con el teatro. Únicamente en Jean Vilar he encontrado un reflejo de ese arte tradicional.

En 1936, con algunos compañeros de la Sorbonne, formamos el Grupo de Teatro Antiguo, y representamos *Los Persas*. La experiencia colectiva, amistosa, diría yo, predominaba sobre la experiencia teatral en este caso, y quizá esa fue la época en que menos he pensado en el teatro. Luego de años de alejamiento (guerra, enfermedad, el extranjero), volví a ponerme en contacto activo con el teatro, participando en la fundación de la revista *Theatre Populaire* con Robert Voisin, Bernard Dort, Guy Dumur, Jean Duvignaud, Morvan-Lebesque. Entonces fue posible plantear los problemas en grande, a la vez teóricamente y mediante una crítica regular de los espectáculos que se daban en Francia: economía de las salas, composición de los públicos,

dramaturgia, repertorio, arte del actor. Todo esto, previsto desde el principio de la revista, aclarado en primer término por las primeras experiencias del T. N. P., se iluminó súbitamente en el momento en que el *Berliner Ensemble* vino a París. Esa iluminación fue un incendio: ante mis ojos, no quedó nada del teatro francés. Entre el *Berliner* y los demás teatros, no tuve conciencia de una diferencia de grado sino de naturaleza y casi de historia. Por eso fue para mí una experiencia radical. Brecht hizo que no me gustara ya el teatro imperfecto, y creo que



Foto: Elsa Chabaud

desde ese momento dejé de ir al teatro.

Esto parecerá excesivo, poco razonable, poco constructivo: no está bien (al menos, así dicen) apartarse de una actividad bajo pretexto de que no puede ser perfecta. Sé que esa retirada es injusta con respecto a algunos actores y algunas compañías de hoy; pero hay que comprender que la perfección brechtiana ponía al desnudo las imposibilidades profundas de nuestro teatro. El teatro brechtiano es paradójicamente un tea-

tro caro, por el cuidado inaudito de la puesta en escena, el número de ensayos, la seguridad profesional de los actores, tan necesaria para su arte. Ese teatro resulta imposible para una economía privada, salvo que sea sostenido por un público inmenso. Hace cuatro años, en todo caso, Francia no estaba preparada para ello. Ningún *regisseur* francés, por bien dotado que estuviera, por más que quisiera, podría hacerlo. No hay duda de que Brecht, como autor, quizá se dé en nuestros escenarios; su obra es bastante ambigua; pero el brechtismo es una verdadera cultura que necesita toda una política detrás de ella: no se puede hacer brechtismo al azar, improvisadamente. Como crítico, no puedo sino volver a examinar una satisfacción no provocada por ningún espectáculo en particular sino por las estructuras mismas de nuestra dramaturgia.

Tengo, pues, que insistir sobre el deslumbramiento brechtiano, ya que fue él, parece, el que paradójicamente me alejó del teatro. Cuando se ha deseado un teatro popular iluminado por el marxismo y, por otra parte, se exige un arte que observe rigurosamente sus signos, en suma, cuando se quiere una dramaturgia que sea un encuentro entre un pensamiento político y un pensamiento *semántico*, no es necesario decir por qué gusta Brecht. De lo que quiero hablar no es de esos motivos evidentes. Me mantendré al nivel del testimonio personal, aislando, en mi amor por la dramaturgia brechtiana, un elemento en apariencia poco importante: su *distinción*. Puede parecer accesorio, hasta fútil, apreciar en un teatro revolucionario un valor tan burgués como el buen gusto; pero lo que me parece importante es precisamente esa conjunción: que un teatro político renuncie a toda estética de pequeño burgués y mantenga su forma libre de toda vulgaridad. ¿Qué es la vulgaridad? Ya no cuenta, es un valor secundario, confuso, sobre el cual cae cierto tabú de frivolidad, como sobre todos los valores ásperamente prohibidos por el esnobismo.

Sin embargo, creo que la vulgaridad es un enigma serio. *Vulgaridad-distinción*: estos fenómenos, por su propia etimología, remiten

a fenómenos de clase (la distinción en el vestir proviene del momento en que la burguesía, condenada a llevar el traje de todo el mundo, buscó *distinguirse* por detalles); por eso, sin duda, la oposición resulta sospechosa de esteticismo. Sin embargo, me parece absolutamente necesario llevar al arte *democrático* un valor de secesión. No hay historia, no hay movimiento de la historia sin conflicto; no hay obra total sin contradicción. Incluir en un espectáculo político, *popular*, un germen incesante de *distinción* (cualquiera que sea el contenido), me parece precisamente una regla política y *popular* en primer lugar porque una forma *separada* da a la obra una tensión interna sin la cual *no pasa nada*, y además porque ese problema interesa a toda nuestra cultura de masa. Agrego que hoy me parece posible definir con precisión qué es una obra vulgar: hoy, y no ayer, porque el análisis estructural nos proporciona los medios para definir la vulgaridad como una distinción semántica, una mala economía de los signos; estoy seguro de que pronto el buen gusto ya no parecerá una gracia misteriosa y anacrónica, sino muy precisamente un problema técnico de código (como ya lo fue en la época clásica).

Creo que estaba en lo cierto al considerar la "distinción" brechtiana no como un refinamiento de los colores o una plástica de los movimientos (que se pueden hallar en otros contemporáneos), sino como un *código*, tan claro y moderado que el espectáculo se torna a la vez deslumbrante y tenso. Frente a este equilibrio superior que resolvía al fin la contradicción del sentido político y de la forma difícil, pues el uno consiste en el otro, todo espectáculo me parece incompleto y, en suma, *frustrado*. Ese defecto no es accidental: se debe a una estética de complacencia ligada a las estructuras económicas de nuestro teatro: a causa de su formación, de su oficio, de una práctica que le es impuesta, un actor, por ejemplo, sólo puede escapar de la vulgaridad *por casualidad*; con relación al cine, y sobre todo al cine último, el arte del actor de teatro me parece extraordinariamente estancado, casi prehistórico.

La visión que tuve de Brecht, de la dramaturgia brechtiana, sin duda es de orden fantasmal; pero también puede decirse que es simplemente utópica, y en este momento puede desembocar en algo nuevo. ¿Cómo hacer un arte a la vez accesible y difícil? Hay en ello una contradicción que siempre se ha considerado insoluble. Pero Brecht la resolvió. *En la regla, descubrid el abuso*: yo veía en nuestro teatro, en el momento en que me aparté de él, demasiadas reglas abusivas para poder seguir complaciéndome en él, lo cual también es una recomendación brechtiana.

Tomado de *El teatro y su crisis actual*, varios autores, Monte Ávila Editores, 1992.

A HIDRA BAJO LA LUPA UN REFLECTOR SOBRE LA SALA

Giovanna Recchia

Teatro & públicos. *El lado oscuro de la sala* (Escenología, México, 2000, 311 pp.), reciente investigación de la antropóloga Lucina Jiménez López, logra llenar un gran hueco en el discontinuo horizonte de publicaciones, estudios y reflexiones acerca del fenómeno teatral y el "trabajo del espectador", tanto en México como a nivel mundial; un hueco abismal ya denunciado por De Marinis hace 10 años.*

Si volvemos a leer las crónicas teatrales tanto mexicanas como de otros países, podemos constatar que, desde tiempos inmemorables, periódicamente se comenta y se vuelve a comentar el tema de la crisis del teatro y de la falta de público. Sin embargo, las abundantes críticas y quejas a lo largo de muchos años acerca del desencuentro del teatro con su público y de la creciente desertización de las salas de espectáculos se han traducido y se siguen traduciendo en estériles lamentaciones sin un análisis profundo de los motivos que generan tal situación y sin propuesta alguna.

Por primera vez, la investigación de Lucina Jiménez se ocupa de estudiar el comportamiento de esta "hidra de mil cabezas", componente indispensable del fenómeno teatral, pero al mismo tiempo sujeto y objeto de investigación mutable en su metamorfosis constante, de noche a noche, de sala a sala, en sus múltiples maneras de apreciar, disfrutar y criticar, ya que es el primer crítico, el más espontáneo y escondido en el anonimato y en el silencio.

La paciente y rigurosa labor de Jiménez en este campo tendría que ser tomada en cuenta en el análisis y las críticas de lo que pasa en otras disciplinas afines como, por ejemplo, la arquitectura, si se considera ésta desde el punto de vista de la teatralidad del vivir urbano, misma que ha experimentado en los últimos años un alejamiento progresivo y creciente entre diseño arquitectónico-urbano y sus usuarios.

Mientras se multiplican producciones de todo tipo, se construyen o se adaptan espacios teatrales en todos los rincones de la ciudad y la cartelera registra un número exorbitante de funciones y espectáculos, el público ha emprendido la huida de estos lugares. ¿Los motivos? Gracias a la paciente y rigurosa investigación de Lucina Jiménez, realizada a lo largo de siete años, podemos entrever el camino por seguir para entender y quizás revertir este fenómeno.

Jiménez no se queda en el plan de las lamentaciones, sino que se arma de fuerza y valor para bajar del escenario a la sala y transitar entre las butacas, en los pasillos, en el foyer con el fin de encarar a este monstruo anónimo que es el pú-

blico y estudiar su comportamiento, las causas y los factores que determinan este desencuentro, esta actitud de amor y odio, de atracción y repulsión en la relación público-teatro en la ciudad de México y trata de encontrar posibles caminos rigurosamente fundamentados en diferentes cuestionamientos y respuestas del público estudiado. Frente a la magnitud del tema, la investigadora delimita su marco de estudio a un periodo determinado de la historia del teatro en México, la década de los 90, y abre una de las ventanas que reflejan las miles de maneras que componen el abanico de los modos de producción teatral.

El *teatro profesional* la autora lo define como "aquel complejo de obras teatrales que ha logrado el más sofisticado nivel de organización en su producción, difusión y consumo, alcanzando un importante grado de autonomía y especialización" (p. 27). Asimismo, dentro de este tipo de teatro identifica dos vertientes: la del *teatro de arte* y la del *teatro comercial*, enfocando los reflectores de su investigación sobre la primera, que incluye "las obras teatrales producidas como propuestas y que tienen como principal motivación la creación, experimentación o búsqueda de nuevas formas de expresión artística y temática..." (p. 28). Dichas vertientes están asumidas únicamente con fines metodológicos ya que autora reconoce, a lo largo de su texto, que sólo hay un teatro y que puede tener o no calidad, sin importar sus motivaciones.

El trabajo de Jiménez se alimenta y sustenta en diferentes técnicas, poco comunes en el campo de la investigación teatral, gracias a la formación profesional de la autora como antropóloga y actriz. El libro presenta por primera vez un horizonte de posibles caminos de solución al problema planteado: el divorcio teatro-público.

Este libro es un trabajo sumamente riguroso que en ningún momento cede y concede a fáciles interpretaciones ni a intereses personales o de grupo; una investigación que puede ayudar mucho a quienes, motivados por objetivos semejantes a los de la autora y que se interesan y reflexionan sobre el camino de los fenómenos escénicos, se encaminen por esta senda de análisis y estudio de la problemática teatral.

A escasos años y medio de su publicación, el libro de Jiménez ya se ha vuelto un texto fundamental en muchas universidades y centros de investigación que se ocupan de problemáticas similares tanto en teatros como en museos, en México, Costa Rica, Brasil, Colombia y Cuba.

* Marinis, Marco de, *Capire il teatro*, Bulzoni Editore, Roma, 1999, p. 212.

GIOVANNA RECCHIA Investigadora del CITRINBA donde tiene a su cargo proyectos de investigación sobre los espacios teatrales y la escenografía en México. Su producción más reciente es el CD-ROM Escenografía mexicana del siglo XX. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores.

PÚBLICOS
¿A QUIÉN LE
TOCA LLENAR LA
SALA?



SIN NINGUNA ESTÉTICA NEOLIBERAL

EL ENSUEÑO Y SU PÚBLICO

José Ramón Enríquez

Si lleváramos a sus inmediatas consecuencias el punto de vista de los defensores de un cierto pragmatismo cultural acorde con los tiempos que corren, los movimientos del mercado deberían marcar tanto las líneas estilísticas como los contenidos del arte. De todo arte, no sólo del teatral. Por lo tanto, podríamos señalar con justicia que sí existen los postulados para una estética neoliberal, quiérase o no aceptar tal nombre. Desde el pragmatismo y en buena lógica, no habría otro camino estético, si tratáramos de salvar al teatro o, al menos, si deseáramos recuperar algo de un público perdido sensiblemente durante las décadas de crisis.

Y, a partir de este punto de vista, serían las encuestas y los *ratings* los que deberían marcar el futuro de la escena. Un futuro por demás promisorio, puesto que el teatro de una estética neoliberal sería perfectamente capaz de recuperar y aun de aumentar su público, porque —aceptando los obvios reduccionismos— las fórmulas irían por los rumbos de un *Big brother very very VIP*, en vivo y con todos los efluvios corporales y emotivos ofreciéndose a la vista y al olfato del espectador —lo cual lo volvería mucho más atractivo que la tele—, aunque prohibido al tacto —lo cual marcaría una leve pero algo aristocrática línea divisoria respecto al *table dance*—.

Camas en acción constante y buenas duchas en escena durante 24 horas, con un plus de retrete en acrílico translúcido y argumento arrancado de la terrible realidad de nuestros días, con uno que otro alarido espontáneo de la hija violada por el protagonista, construirían un “espectáculo” que la gente haría cola para ver, siempre y cuando los productores no se equivocaran en cuanto a la presencia de sus *very very VIP stars* que deberían rotar de acuerdo con los *ratings* y la propia fatiga

—la propia fatiga siempre da un toque de sudor y más tierna humanidad a la terrible realidad de nuestros días—. Quizás, inclusive, algún historiador perspicaz podría encontrar en ciertas imaginaciones cachondas y aun coprófilas con que los productores utilizaran a sus *very very VIP stars* alguna memoria de los chivos expiatorios



que fueron sacrificados en los inicios del ritual dramático.

En este último punto, no estaría yo de acuerdo. Aquellas pornografías, coprofilias y obscenidades mil del ritual original, en todas las culturas, obedecieron siempre a voces que llegaban desde el fondo de algún sueño. De algún sueño o ensueño colectivos que, para bien y para mal, eran sueño y ensueño de iniciados. Porque, como diría Artaud, el teatro se contagia. O, como dirían los más antiguos, en el teatro hay que iniciarse,* o ser iniciado. Contagiarse o

ser contagiado.

Sin embargo, esos iniciados eran gente del pueblo. Tan populares que fue expulsado Tespis de la Atenas de Solón. Por ello, nunca me atrevería yo a despreciar a ningún tipo de público cuando afirmo la trivialidad de sus gustos, porque jamás aceptaría la idea de que un pueblo tiene el *show business* o la televisión que se merece. No. Ante un bombardeo ideológico e imaginativo constante no hay pueblo que se resista. Y, con tal bombardeo, la televisión construye los gustos del público para luego, en un políticamente maquiavélico y comercialmente eficazísimo círculo vicioso, preguntar a ese mismo público sobre sus gustos. Más que una consulta democrática, las encuestas y los *ratings* son demostraciones de eficiencia pavloviana en la emisión de los mensajes.

Y ya que me puse a hablar de “emisión” y de “mensajes”, déjese me continuar en términos de “estructura”, aunque estructurarme suele provocarme entre migraña y urticaria. En fin. Si una voz interior, ya sea de los dioses como decían los antiguos, o de mi subconsciente como diría Freud, o del inconsciente colectivo como Jung; si una voz interior desea “emitir” por medio mío, resulta

muy posible que exista por lo menos un “receptor” dispuesto para oírlo. Tal vez algún “amigo desconocido”, como diría Flaubert. Por lo tanto, más que modificar “los contenidos” de acuerdo con el *rating*, debo hacer saber a ese “receptor” que en algún escenario me encuentro en proceso de “emisión”. En algún pinchérrimo escenario, en algún sitio de un país tercermundista, con cien millones de habitantes cada vez más depauperados, aunque con 24 horas seguidas de *show business* televisivo por multitud de canales abiertos o de paga.

PARA LA COMUNIDAD ESTRATEGIAS EN EL TEATRO POPULAR

Roberto Vázquez

Creo, sinceramente que ésa es la cuadratura posible del círculo: llevar al espacio público un teatro que cada vez se vuelve más y más insignificante. Entre los gustos del *reality show* como reflejos condicionados en el público, la peligrosidad creciente de las calles, los altos costos de un boleto para el teatro, comparados con el clic del control remoto, y aun la comodidad de quedarse en casita —por sólo señalar algunos aspectos que vacían más y más las mismas salas que hace algún tiempo solían tener algo de público—, sólo queda luchar por hacerse lo más visible, como aquel náufrago que lanzó su botella al mar, si no se quiere sucumbir a la estética pragmática del neoliberalismo.

Creo también que eso no nos tocaría hacerlo a los creadores, sino al Estado, que no debería abandonar nunca su esencial función de mecenas cultural. Sin embargo, los creadores tenemos que tomar el problema en las manos para, en primer término, exigir del Estado mayor promoción o, dicho con exactitud etimológica, mayor publicidad. En términos coloquiales, que el poder tire menos línea y pague más publicidad. Y, en segundo lugar, imaginar nuevas formas de llegar a mayores públicos gracias a las vías que nos ofrece la globalización; vías que, sobre todo los más jóvenes, ya transitan con heroísmo y eficacia. Por último, y dado que la depauperación es un hecho irrefutable, buscar también formas más baratas de producción. Todos, los grandes y los chicos, a fin de que los presupuestos alcancen lo suficientemente para esa publicidad indispensable que es el Estado el responsable de propiciar, pero que todos debemos intentar.

No lo sé. Ante el problema del público vienen a la mente tantas cosas, pero la principal es cumplir con esa voz interior de un ensueño que va en busca de su público...

Por ello, estas notas apenas han querido ser ideas sueltas movidas por el terror de que el pragmatismo neoliberal, convertido en una estética perfectamente "estructurada", sea lo que contagie a los jóvenes artistas. Que no sea el teatro sino su doble lo heredado por nosotros al naciente milenio.

* Permítasme una nota al pie: escribí "iniciarse", así, con el pronombre "se" que hace transitivo y reflexivo al verbo "iniciar". Este lastimado verbo, entre varios otros, ha sido convertido en intransitivo por nuestros cultos locutores y periodistas que piensan en inglés. Ello, lo confieso, saca chispas en mi ya deteriorado cerebro porque me voy a la cama preguntándome: ¿qué carajos "inició" lo que "inició"? O sea, cuando oigo que "la función inició"... ¿qué cosa, me digo, inició la función...? ¡A sí misma, me dicen las voces interiores...! Pues, entonces, llega la gramática de mi primaria: ¡se inició! Se inició, como luego se terminó... ¡Tengan caridad para los de sintaxis monolingüe, como yo!

JOSÉ RAMÓN ENRÍQUEZ. Dramaturgo, director de escena. Actualmente es director del Centro Universitario de Teatro de la UNAM Ha colaborado en importantes periódicos y revistas del país.

Después de tres proyectos de teatro comunitario, *Mimesis*, *Skene* y *Escoria Angelina*, quienes realizábamos teatro callejero y en vecindades formamos en 1989, en la Delegación de Tláhuac, la Agrupación Teatral Utopía Urbana, un grupo de teatro popular cuya necesidad principal sería la de crear un nuevo público. Un teatro para un público ávido de experiencias escénicas, quizá nunca antes vividas. Las propuestas con las que arrancaríamos este sueño tenían la prioridad de contagiarnos con la magia del teatro a aquellas comunidades. La tarea consistía en llevar el hecho escénico a las zonas más marginadas de la ciudad, la zona conurbada y la provincia de la República Mexicana.

Esta actividad nos ha conducido a sitios donde el teatro suele verse como algo completamente ajeno a la vida de la propia comunidad. En este sentido hemos considerado esta labor como iniciática, en la medida que logra tocar el alma primigenia de nóveles espectadores.

La primera pregunta que habremos de plantearnos será: ¿formamos nuevos públicos para el teatro o los inmunizamos con nuestros espectáculos? La misión en la que nos hemos involucrado desde hace ya más de 13 años, ha ido generando nuevas tareas; la principal: crear cada vez con mayor calidad; es decir, realizar mejoras en la producción y el trabajo actoral. La incorporación de nuevos recursos escénicos nos ha conducido por diversos caminos de la creación que incluyen la dirección de escena, actuación, dramaturgia e investigación teatral.

Los elementos pragmáticos de nuestras puestas en escena han surgido del desarrollo y conocimiento de la comunidad para la cual habremos de trabajar. Hemos incorporado a la escena: el rito, el carnaval, las fiestas populares con sus danzas, sus máscaras y su música, su religiosidad, sus historias, mitos, leyendas, sueños y hasta sus pesadillas.

En la búsqueda y formación de nuevos públicos para el teatro popular ha sido necesario que nos involucremos con la comunidad con la que trabajamos; así, hemos crecido con ella y hemos hecho de nuestro proyecto un teatro de la comunidad misma, que le hable de problemáticas propias.

La concepción del espectáculo y la difusión del mismo han dependido de diversas estrategias para que el público sienta que el espectáculo es suyo.

La estrategia inicia con la realización de un cartel, que a veces se crea en computadora y luego se reproduce en fotocopias, otras en cartulina y a mano. Después se diseña y reparte un volante.

Tanto el volanteo como la pega de carteles suelen realizarse con una comparsa integrada por varios actores y actrices que están maquillados y portan máscaras, zancos, banderas e instrumentos de percusión; en ocasiones apoyados por algún altavoz de baterías, o "a puro pulmón". El "pasacalle" o "convite" suele convertirse en procesión, cuando la obra por representar es solemne, como en el día de muertos. A veces tocamos puerta por puerta e intentamos motivar a la comunidad. Otras veces, el recorrido puede hacerse sobre una camioneta decorada como carro alegórico de algún desfile. Así empieza la tarea para atraer a un posible público para el teatro que realizamos. Hacemos esto aun cuando la función se realice en un foro o en la calle, casi siempre en las calles aledañas al sitio de la representación. Esta actividad promocional abarca también, ocasionalmente, la utilización de espacios gratuitos en la cartelera de algún diario o revista especializada en espectáculos. Otro apoyo que refuerza esta actividad, suele ser el voceo permanente desde dos horas antes de la representación a manera de una radio comunitaria donde se intercalan spots de la función en cuestión, música y alguno que otro comentario sobre el grupo, la obra, el teatro popular o la vida misma.

Utilizamos un poco el llamado "teatro de guerrilla": breves diálogos improvisados sobre el tema de la obra en cuestión, que suelen desarrollarse en un vagón del metro, el microbús o la plaza de un mercado; es decir, aquellos sitios donde suele reunirse nuestro posible público.

No contentos con este trabajo, al final de cada representación solemos romper una vez más con la cuarta pared, agradeciéndole al público su presencia en la función, para recordarle que el teatro le pertenece y que sin su participación el hecho dramático carece de sentido. Por último, solicitamos su ayuda para difundir la representación por medio de volantes, carteles o ejerciendo la mejor publicidad: la recomendación de boca en boca.

La tarea de llevar nuestro teatro a una comunidad y convertirla en público nos ha obligado a crear nuevos foros, que solemos compartir con otros grupos teatrales.

Es así que hemos sobrevivido, formando un público para nuestras representaciones; es así que hemos hecho de nuestro trabajo creativo, una necesidad para la comunidad. Hemos logrado ser parte de la comunidad e ir llenando sus expectativas y exigencias, pues de lo que se trata es de acercar al pueblo al teatro. Hemos dejado de pertenecernos para formar parte de la comunidad que se gesta en el teatro de calle, en el teatro popular, en el teatro hecho por la comunidad para la comunidad misma.

ROBERTO VÁZQUEZ Actor, director, escenógrafo, dramaturgo. Ha impartido múltiples talleres y cursos de teatro. Es director de la Agrupación Teatral Utopía Urbana A. C. Es miembro de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral (AMITA. C.).

YA NO SON LOS HISTRIONES DE ANTES

EL TEATRO DE ESPECTÁCULO NO INTERESA

Hugo Argüelles

Puedo decir que fui testigo de una relación óptima entre el público y el teatro. Recuerdo las espléndidas temporadas de antes. Cuando llegué de Veracruz a la ciudad de México en 1951, fui testigo de cómo el público llenaba el Teatro de la Ciudad (antes Esperanza Iris) en funciones exitosísimas de Solana, Carballido, Usigli, Basurto, hasta llegar a un dramaturgo de mi generación, Luis Moreno, que estrenó *Sueños encendidos* en 1959, durante una de esas Temporadas de Autores Mexicanos, que hoy han desaparecido, sin duda, por intereses malinchistas.

Vi también las obras de otros dramaturgos, como Sergio Magaña, Carlos Prieto y Jorge Ibarguengoitia. Yo debuté en el año de 1960 con *Los cuervos están de luto*, obra que logró larga permanencia en la cartelera y ha tenido miles de representaciones. Creo que nosotros sí teníamos contacto con el público. También pienso que hay un público que quiere ver teatro mexicano y responde siempre de manera entusiasta, como lo prueban las obras de Vicente Leñero, Antonio González Caballero, Felipe Santander y Wilebaldo López.

Sin embargo, en los años 70 comenzaron a cambiar las cosas y creo que los factores a los que se puede atribuir son muy diversos. Por una parte, al auge de las telenovelas, que se revela ron con una fuerza inusitada. El público prefirió ver un programa de televisión, antes que salir a la calle.

Por otra parte, desde estos años, se advertía ya un estado de inseguridad que actualmente se ha convertido en un estado de horror. Creo que el público no irá al teatro en tanto se sienta amenazado. Otro factor insoslayable es el económico, cualquier padre de familia difícilmente pensará en llevar al teatro a sus hijos, si antes debe atender otras necesidades. En realidad, hablamos de factores que son objetivamente demoleedores.

Pero hay otro aspecto que no se puede negar, a excepción de algunos autores —y estoy seguro que entre ellos se encuentran mis alumnos

Sabina Berman, Víctor Hugo Rascón Banda, Jesús González Dávila, Luis Eduardo Reyes, Carlos Olmos y siete más que todavía no han tenido temporadas profesionales— podríamos ver que no hay una propuesta interesante de los actuales jóvenes autores. Hay algo que está fallando en la formación dramática. A pesar de esto, es posible destacar que entre los autores las obras de Jaime Cahabaud, Ignacio Solares y Gerardo Mancebo del Castillo, y los montajes de directores como Martín Acosta, Mauricio Jiménez, Antonio Crestani y Mauricio García Lozano, sí han aportado propuestas novedosas en sus trabajos.

Por otra parte, me parece que en los actuales actores jóvenes hay un gran interés en el teatro

No hay una propuesta interesante de los actuales jóvenes autores. Hay algo que está fallando en la formación dramática.

de espectáculo, pero este interés no se corresponde con el público. Es terrible admitirlo, pero en México se produce un tipo de teatro de espectáculo que no le interesa mayormente al público. A esta situación se añade la falta de preparación de los grupos y de los actores.

La calidad a la que llegaron como hacedores de montajes espléndidos Héctor Mendoza y sus actrices Julieta Egurola, Rosa María Bianchi y Margarita Sanz, y, por otra parte, Julio Castillo y sus montajes, ha bajado; también se ha olvidado lo que significaba ser primeros actores. Ya no son los histriones de antes. No hay grandes figuras como la Guilmáin, la Montejó, la Douglas, Magda Guzmán y María Teresa Rivas, o como Carlos Ancira, José Gálvez, Narciso Busquets, Claudio Brook o Sergio Bustamante. ¿Dónde están los equivalentes de estas actrices y actores? Las generaciones de hoy son débiles,

sin brillo, sin presencia, salvo excepciones muy notables (como Angélica Aragón y Luisa Huertas). El endiosamiento del director ha evitado que surjan ejemplos de excelentes actrices y actores. Los “montajes de...” no son garantía para ninguna temporada y sin embargo esa frase tan manida es el resultado del endiosamiento de una enorme cantidad de directores mediocres. Me parece que debemos hacer un recuento de cuántos directores de este tipo surgieron en los años 60 y cuántos quedan actualmente y qué importancia real tienen para el público.

Para empezar a resolver este problema, es necesario hacer una Compañía Nacional de Teatro, que en realidad lo sea con figuras destacadas. Volver a los concursos que estimulen la creación al interior del país. Hace años, en los festivales que se realizaban en la ciudad de México y que eran producto de los certámenes que se hacían en los estados del país, llegamos a estar hasta 20 autores representando diferentes geografías. Y siempre tuvimos una respuesta del público. Sería ideal conseguir que los canales culturales de la televisión, como el Canal 11, el 40 y el 22, se comprometieran a difundir realmente el teatro, para que el público tuviera un conocimiento acerca del arte que se propone, así como que la Secretaría de Educación Pública incluyera en sus programas escolares el conocimiento de las obras básicas del teatro mexicano, incluidos sus montajes. Y finalmente, un factor definitivo es la formación de actores, dramaturgos y directores que logren interesar al público con sus propuestas.

En un país reconocido vergonzantemente como de habitantes que no leen, sería imprescindible, además, hacer tirajes de obras de teatro universal y mexicano a precio reducido, para ponerlas al alcance del público. Y tal vez así animarlo a que gaste un poco de su dinero, de su tiempo y de sus neuronas de manera útil.

HUGO ARGÜELLES, Dramaturgo mexicano. Estrenó su primera obra *Los cuervos están de luto* en 1960. Ha formado a diversas generaciones de dramaturgos.

¿ESCRIBIR PARA QUIÉN?

RETO DE LA DRAMATURGIA

Jaime Chabaud

La obra artística en general, y la teatral en particular, apela a la construcción de un público. Pienso que quien afirma que éste le tiene sin cuidado, que no le importa para nada, amén de ejercitar el pecado de hibris, miente, enmascara sabe dios qué temores, o bien es un onanista. Porque antes que nada no es sino el público quien cierra el círculo semántico del hecho teatral en su cabeza y con su respuesta. Pero me estoy adelantando, vamos paso a paso.

Existen muchos teatros y por tanto el público no es uno sino varios. O mejor, el público representa espectadores diversos. Y la obra teatral aspira a un receptor ideal, a un cierto tipo de espectador. También hay obras con más de un nivel de lectura y su captación de tipos de receptor es proporcional a los niveles de lectura que proponga. Algunas se presumen “para todo público” y quizá lo cumplen dado que no exigen del receptor proceso mental alguno en tanto su construcción, lejos de estar hecha del material de los sueños, se factura con lo menos nutritivo de la imaginación humana. A esta última categoría correspondería el teatro que ha querido competir con los productos televisivos y que no invita al espectador a una experiencia estética o espiritual otra, retardora. En estas páginas, Carlos Monsiváis lo califica como espectador-de-televisión-fuera-de-casa.

Si el teatro de la dramaturgia verborrérica gastó a un público, el teatro de la imagen y la fisicalidad a manos del director de escena, hizo otro tanto (salvo excepciones). En ambos casos, me parece, se volvió la espalda al receptor y éste nos mandó literalmente a la mierda.

Por lo anterior, en los últimos años me han interesado las dramaturgias paradigmáticas de otros países y, también, plumas mexicanas que se despegan del mal llamado “realismo” o buscan otras maneras de articulación escritural que exploran la implicación del espectador en un sentido “nuevo”. Una dramaturgia en donde la palabra no es un fin sino un medio de dudoso valor; en donde la palabra, al igual que los personajes, resultan poco fiables e incapaces de

describir o desentrañar el mundo; una palabra insuficiente, esquiva, que no lo dice todo porque no reside en ella el total de significados, sino en lo que se calla y en los demás signos de la teatralidad. Asimismo, esas palabras que no son el diálogo y que algunos directores se empeñan en tachar de los libretos antes de comenzar ensayos: “El pinche autor quiere dirigir”. Sin duda se ha escrito mucha didascalia inútil, pero igualmente se pasan por alto aquellas que sí tienen significado, suman, complejizan el mundo ficcional, reclaman interpretación y exigen un nuevo tipo de receptor.

Es una sorpresa que la enseñanza de la dramaturgia siga planteando no sólo la teoría genérico-estilística en tanto prospectiva, sino también aberraciones como la necesidad de la “escena de los antecedentes” para que la pieza esté bien hecha. Quienes continúan mal formando incipientes escritores tachan de modas o influencias extranjeras a las nuevas maneras de encarar los textos; se niegan a ver que el receptor ha cambiado radicalmente y que la dramaturgia no ha estado a la altura de sus espectadores. Pero no nos engañemos, la puesta en escena tampoco. Claro que todas las generalizaciones son malas, incluida ésta.

Pero lo que me interesa resaltar es lo que ya está en muchas escrituras teatrales, sí, en su mayoría foráneas pero cada vez más en las nacionales sin por ello dejar de ser “muy mexicanas” (otro temor de extraña procedencia). Me refiero a aquella dramaturgia que arriesga y ofrece al espectador una alternativa respecto de la dramaturgia informativa y digerible que no exige del receptor más allá de su culo en

la butaca, que lo complace regurgitándole los contenidos para que no haga el mínimo esfuerzo de la digestión.

Apelaría a una escritura que abra huecos en la cabeza y el corazón del espectador, que le escamote los datos y que la dosificación de éstos ponga *casi* en riesgo su atención, que lo desafíe a convertirse en tejedor de la trama, a ejercer

PÚBLICOS
¿A QUIÉN LE
TOCA LLENAR LA
SALA?



hipótesis, a equivocarse y, no obstante, lo invite a no renunciar al desciframiento de aquello que ocurre sobre el escenario. Esto se refiere, sí, a la creación de expectativas pero no en el sentido tradicional que afecta al ámbito de la intriga, al qué o cómo va a pasar, sino al ámbito cognoscitivo del receptor, al qué está pasando, al quiénes son en verdad estos personajes que tengo enfrente, al enigma de lo humano.

JAIME CHABAUD. Dramaturgo y pedagogo. Algunas de sus obras más importantes son *El Ajedrecista*, *Perder la cabeza* y *Divino Pastor Góngora*. Es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte.

EL OJO DOMESTICADO

Luis Armando Lamadrid

En ocasiones, al asistir a una representación teatral que por actuaciones deficientes o mala dicción no permite calificarla ni como “pasable”, he observado que el público no muestra ningún síntoma de descontento; por el contrario, le premia con su aplauso. Entonces me pregunto: ¿Qué fue de la capacidad para manifestar nuestro descontento? ¿Cómo es que ahora nos tragamos algunos mamotretos sin pies ni cabeza? ¿Por qué nos hemos convertido en entes sin capacidad de protestar? ¿Ha sido siempre ésta la actitud del espectador a lo largo de nuestra historia teatral?

Al revisar algunos periódicos del siglo antepasado, tratando de buscar algún dato que me ayudara a responderme, encontré la siguiente anécdota:

A principios del mes de noviembre de 1848, en el Teatro Nacional, durante la representación de la obra *Mentira y Verdad* de Eugenio Scribe, tuvo lugar un hecho inusitado. Según el cronista del diario *El siglo XIX*,¹ como protesta por la pésima representación, el público empezó a mostrar su descontento, y de manera cada vez más manifiesta a partir del segundo acto, hasta el grado de que los actores no pudieron llegar a concluir el cuarto. El escándalo en la sala impedía que éstos pudieran hacerse escuchar; por tanto, el empresario mandó suspender la representación, lo que enardeció aún más a los espectadores, que empezaron a lanzar cojines y sillas al escenario y al foso de la orquesta, como respuesta a lo que consideraban una estafa. Este hecho trajo, como consecuencia, la publicación de un Bando en el que se prohibía este tipo de manifestaciones y se dictaminó pena de cárcel para todo aquel que se comportara con propiedad en el teatro.

Esta protesta no era de ninguna manera la primera con la que el público manifestaba su descontento ante una mala representación, aunque, claro, sin llegar a estos extremos; tal vez se podría argumentar que el público que asistía al teatro más caro en ese momento,² pertenecía a la clase pudiente y, por tanto, contaba con los elementos —dinero, poder, autoridad moral y cultura— para exigir un espectáculo de calidad.

Sin embargo, casi 30 años más tarde

—1876— se relata en otro periódico³ —*El Monitor Republicano*— un acontecimiento en el que el público tuvo una participación activa y no se trataba de gente pudiente, sino más bien de extracción humilde. En el Teatro Hidalgo (lugar en el que se llevaban a cabo obras dedicadas al pueblo llano —puestas con gran decoro—, que no podía pagar los precios exorbitantes de otros teatros) se presentaba una obra de Alberto G. Bianchi (de oficio periodista y que se iniciaba como dramaturgo) titulada *Los Martirios del Pueblo*, cuyo tema central era la “leva”.⁴ El público sumamente conmovido interrumpía la obra con “vivas” al autor y “muera” al gobierno, demostrando una sensibilidad política envidiable en nuestros días. Al final el pueblo salió en tal estado de excitación, que tuvo que ser dispersado por la policía. A causa de esta manifestación la

obra fue prohibida y el autor pasó casi un año en prisión.

Hechos como los anteriores se siguen repitiendo a lo largo del siglo y a principios del xx, aunque cada vez en formas más aisladas hasta llegar a nuestros días, donde nos encontramos con un público totalmente domesticado.

Una de las causas de esto —me atrevería a decir— se debe a la aparición del cinematógrafo. Revisemos esta posibilidad.

El miércoles 5 de agosto de 1896 apareció anunciado en el periódico *El Nacional* la próxima exhibición de un aparato óptico llamado “Cinematógrafo Lumiere”. Dicho evento se llevó a cabo el 14 de ese mismo mes en el entresuelo de la Droguería Plateros, en el número 9 de la calle del mismo nombre (hoy Madero).⁵

En un principio, en México, el invento se

ENTRE BALANZAS Y REGISTROS MÁS TEATRO PARA LOS ESTUDIANTES

Pasodegato

Uno de los retos que ha enfrentado la Dirección de Teatro y Danza de la UNAM es la formación de públicos para los espectáculos que se presentan en sus foros: el Teatro Santa Catarina, el Teatro Juan Ruiz de Alarcón, el Foro Sor Juana Inés de la Cruz y la Sala Miguel Covarrubias.

Actualmente, la población estudiantil de la UNAM —considerados todos sus centros educativos, incluidas preparatorias y facultades— llega a un total de 245 317 estudiantes. Se ha realizado un registro de la asistencia a las funciones de danza y teatro durante los últimos cinco años, el cual ilustra diversos cambios.

En el año de 1997 los asistentes a los recintos de la UNAM fueron 84 066. Hubo un descenso significativo en el año de 1999, pues el resultado fue de 40 302. Pero cierto repunte se dio en el año 957, ya que el registro es de 132 957. En el presente año se dio un incremento, pues a la fecha las cifras señalan 205 000 personas.

Existe un Programa de Vinculación y Enlace con la Comunidad Estudiantil el cual forma parte de las actividades que realiza la Dirección de Teatro y Danza, éste abarca las escuelas incorporadas y 47 áreas culturales, que se encuentran fuera de la UNAM y otros estados. Como estrategias de difusión en este programa se cuentan tres actividades: el Carro de Comedias, que recorre diversos lugares llevando espectáculos de teatro; el Festival de Teatro Universitario, en el cual participaron 106 grupos de 18 estados, y la Jornada de Teatro y Danza Itinerante, cuyo objetivo es crear vínculos entre las comunidades estudiantiles de diferentes lugares.

Los esfuerzos que realiza la UNAM, como institución pública, en este sentido son notables. Pero la paradoja persiste: son cientos de estudiantes que —incluso al iniciar su formación profesional— no conocen un teatro. Como todos sabemos, el problema de los públicos en México no inicia ni se resuelve en las universidades. Empieza en los programas de estudio de la SEP, donde la palabra educación artística parece excluida con toda su diversidad. Sería importante recordarle al Estado Mexicano que el verbo *ir* es transitivo. Así, además de decir la frase “¡Vamos México!”, podrían hacernos el infinito favor de

PÚBLICOS
¿A QUIÉN LE
TOCA LLENAR LA
SALA?



dirigió únicamente a la clase pudiente y a los miembros del gobierno. Así, por ejemplo, el presidente Díaz lo utilizó como un eficaz medio de promoción en reuniones con estadistas, para giras por la República y para festejar las fiestas del Centenario de la Independencia.

Aunque la naciente industria cinematográfica mexicana se limitaba a producir documentales, pronto se adentró en los terrenos de historias de ficción, siendo la primera (registrada hasta la fecha) *Don Juan Tenorio*, filmada y exhibida por Salvador Toscano en 1899.⁶ No obstante, rápidamente el cinematógrafo se popularizó y en 1904 el mismo ingeniero Toscano abrió su primera sala para todo tipo de público, y en 1906 la capital contaba con siete salas de proyección, sin mencionar los “jacalones” instalados en la periferia de la ciudad, los cuales aparecían y desaparecían rápidamente. Si bien, en un principio, eran películas cortas, éstas fueron evolucionando y así nos encontramos en 1907 la producción *El grito de Dolores o sea la independencia de México* de Felipe de Jesús Haro en 7 cuadros.⁷

Fue tanta la popularidad del cinematógrafo, que llegó a llamársele la “diversión de moda” e incluso el poeta José Juan Tablada —metido a cronista de espectáculos— en el periódico *El Imparcial* publicó el siguiente comentario refiriéndose a una función de cine: “...nunca he mirado a nadie apartar los ojos del lienzo de proyección de uno de estos lugares de encanto y maravilla”.⁸

La entrada “oficial” del cine a las salas de los teatros se da en enero de 1907, al anunciar las hermanas Moriones, empresarias del Teatro Principal, que se iban a programar funciones de películas por las mañanas y tardes, y a la hora de las “tandas” como gran final se exhibiría una “vista”.

Con el advenimiento de la Revolución Mexicana las compañías de teatro extranjeras de renombre cancelaron sus giras al país debido al clima de inseguridad que se vivía, lo cual limitó las posibilidades del público en la elección de sitios de distracción y esparcimiento, con lo que el cine cobró mayor importancia. Como detalle curioso cabría mencionar que la primera comedia mexicana *Aniversario del fallecimiento de la suegra de Enbart*, filmada en 1913 por los



hermanos Alva y exhibida en el teatro Lírico,⁹ es una de las pocas producciones mexicanas de ficción realizadas durante este periodo, debido a la crisis económica; esto convirtió el negocio de la exhibición en un campo fértil para las producciones extranjeras, cosa que continúa hasta la fecha.

Pero si la película no gustaba, ¿cómo manifestar el descontento? Los actores de las películas ni se inmutaban ante los gritos de protesta. Quedaba el “cácaro”, pero no servía de mucho para el desahogo del respetable.

Al concluir la lucha revolucionaria y entrar el país en una aparente calma, los intelectuales (Jaime Torres Bodet, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Rodolfo Usigli, entre otros) tomaron conciencia del peligro de que el cine llegara a sustituir al teatro, ya que ofrecía adelantos técnicos ante los cuales era imposible que el espectáculo escénico compitiera; por otro lado, los precios eran muy por debajo de lo que costaba el teatro. Lo peor fue cuando llegó el sonido al cine y los espectadores acudieron en masa para escuchar hablar a sus actores favoritos.

El teatro se vio obligado a buscar nuevas formas escénicas y estilos dramáticos, entre otras cosas, para poder hacer frente a esta avalancha de avances tecnológicos. Pero faltaba aún algo para acabar de domesticar al público por completo: la televisión. Con esto se abortaba cualquier intento de protesta ante algo que no gustara.

Ya lo escribía Salvador Novo: “Al ir al teatro van a ocupar con ello un tiempo que les sobra, y a gastar un dinero que no les hace falta para otras cosas. Como cuando en vez de cenar en casa van a un restaurante; porque también podrían, si quisieran, cenar teatro en casa, y todo

lo gratuitamente que puede ser gratuito haber gastado 5 000 pesos en un reluciente aparato que vocifera anuncios, instala en la privacidad de los hogares el cretinismo insolente de los cómicos por autosugestión, y eyacula y vomita retazos de comedias adaptadas”.¹⁰

El teatro se ha salvado y “convive apaciblemente” con el cine y la televisión. Pero ¿alguien se ocupa del público? Hemos sido educados para recibir lo que se nos da, sin importar que sea bueno o no. Nos hemos convertido en vegetales sembrados en un patio de butacas. ¿Hasta cuándo?

¹ “Los Gemelos”, en *El Siglo XIX*, 9 de noviembre de 1848.

² No queda por demás recordar que el Teatro Nacional —llamado a veces Santa Anna, según hacia dónde corrieran los vientos políticos— era considerado uno de los más lujosos y en los que se presentaban compañías de fama internacional.

³ Sin firma, *El Monitor Republicano*, 24 de abril de 1876.

⁴ Costumbre de gobiernos dictatoriales que consiste en aprehender hombres, sin importar edad, en la calle y obligarlos a servir en el ejército como soldados rasos, totalmente incomunicados y por lo tanto imposibilitados para notificar a sus familiares. Esto no es una cita de diccionario, pero... ¿no lo parece?

⁵ De los Reyes, Aurelio, *Filmografía del cine mudo mexicano 1896-1920*, UNAM, México, 1986.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Tablada, José Juan, “México sugestionado”, en *El Imparcial*, 16 de octubre de 1906.

⁹ De los Reyes, Aurelio, *op cit*.

¹⁰ Novo, Salvador, *Viajes y Ensayos*, Tomo 1, Fondo de Cultura Económica, México, 1996, p. 405.

EL RETO ES CREARLOS

LA PÉRDIDA DE ESPECTADORES ES PROBLEMA DE LA SOCIEDAD

Luis de Tavira

Tendríamos que definir qué entendemos hoy en día por *público*. Yo distingo al espectador del público. El teatro se hace para el espectador, todos los que hacemos teatro estamos buscando un espectador, no hay teatro sin él: es parte constitutiva de la esencia del hecho teatral.

Pero el espectador no es necesariamente el público. El público fue el espectador del teatro en un momento determinado de la historia. El inventor del público fue Lope de Vega cuando dijo que él quería hacer teatro para todos y se refería al todo social, es decir, la corte, los clérigos, los artesanos, los labradores, los viajeros: el todo social como espectador del hecho teatral. Pero esto no siempre fue así, ni antes ni después de Lope. El público es la expresión de la relación social del teatro. Cuando el todo social va al teatro, hablamos de público. Debido a que toda sociedad se divide en clases, en clanes, en gremios, en cofradías, y éstos forman públicos y teatros, no podemos hablar de un público ni de un teatro, sino de los diversos públicos y los diversos teatros.

Esto es así hasta principios del siglo xx, pero de pronto sucede una catástrofe espiritual terrible y la sociedad entra en el proceso brutal de la atroz masificación. Y la masificación significa una uniformación total de ese todo social en la masa consumidora. El público está incluido en la masa y ésta es la exclusión de la persona, es esa deformación social que tiende a reducir todo a la unidimensión de la cifra del consumo. Yo pienso que el teatro no tiene nada que hacer frente a un público convertido en masa, sino que el teatro es el fundador del concepto del ser humano en tanto persona, es el arte de la personificación.

La humanidad se concibe a sí misma como persona tras ir al teatro. *Persona* es una palabra teatral. La relación teatral es una relación personal, no puede haber una relación del teatro

con la masa, como sucede con los medios masivos. Por lo tanto, hoy en día tenemos que aceptar que el espectador del teatro ya no es el público, ni puede ser el público porque éste, el todo social, está retratado en la unidimensión del mercado.

Entonces, yo reconozco al espectador del teatro en tanto persona. El espectador es necesariamente el resultado de la comparecencia

Yo pienso que el teatro no tiene nada que hacer frente a un público convertido en masa, sino que el teatro es el fundador del concepto del ser humano en tanto persona, es el arte de la personificación.

física frente al actor, frente al escenario, en el aquí y el ahora escénicos, aunque esto no implica una relación con la persona, ya que es la persona la que está siendo expulsada del mundo actual.

La gran crisis espiritual de nuestro tiempo es la crisis de la subjetividad, es decir, la aniquilación del ser humano en tanto persona. Lo que llamamos deshumanización no es otra cosa que la terrible alienación del individuo en la masa, e implica ante todo la despersonificación: es el imperio de la máquina en donde el hombre está atrapado en el mecanismo y convertido en robot, en autómatas. Esta es la gran crisis de la que hablan el teatro, la poesía y el arte del siglo xx. No otra cosa nos dicen Kafka, Beckett. Frente a esto el teatro tiene que cambiar; es decir, frente

a la sociedad posindustrial de la superproducción de basura, la masificación y la alienación y la robotización de la sociedad, porque en ella el teatro no tiene lugar, es alérgico a la industria, a la intermediación. El teatro es la inmediatez de la comunicación viva del ser vivo pensante, inteligente, frente al escenario.

El teatro para que exista tiene que exiliarse de la masa, del mercado, del mecanismo de producción industrial; tiene que dirigirse a la comunidad viva, a las relaciones personales, lo cual implica un exilio, un salirse de esta conformación, y esto en principio es una vía negativa. Si el teatro no se exilia va a terminar por ser tragado por esta avalancha masificadora, como estamos viendo que empieza a suceder. Entonces ya no será el arte del acontecimiento, sino un sucedáneo o una extensión de la televisión, (porque ni siquiera del cine). El teatro tiene que volver a transitar hacia la dimensión de la calidad y abandonar la de la cantidad, que es lo que le preocupa a la gente cuando habla de la relación con el público, es decir, cuántos fueron. Ese cuántos queda totalmente superado por los índices de relación, cuando hablamos en el sistema industrial de los medios masificadores, es decir, todo el teatro que se hace en todo el mundo, todos los días del año, en todos los teatros del mundo, es inferior numéricamente al número de espectadores de una transmisión de fútbol por la televisión.

El teatro tiene que dejar de intentar ser discernido en la condición cuantitativa para empezar a serlo en la condición cualitativa. Es necesario preguntar cuál es la calidad de la experiencia de quien acude al teatro, no cuánto, ni cuántos, ni cuántas veces. Claro, es difícil pensar en el teatro fuera del dominio de las cifras. Yo pienso que lo que el teatro ha perdido en los índices cuantitativos puede ganarlo en el índice cualitativo y que ir al teatro debe ser una experiencia profunda, honda, de un efecto

PÚBLICOS
¿A QUIÉN LE
TOCA LLENAR LA
SALA?

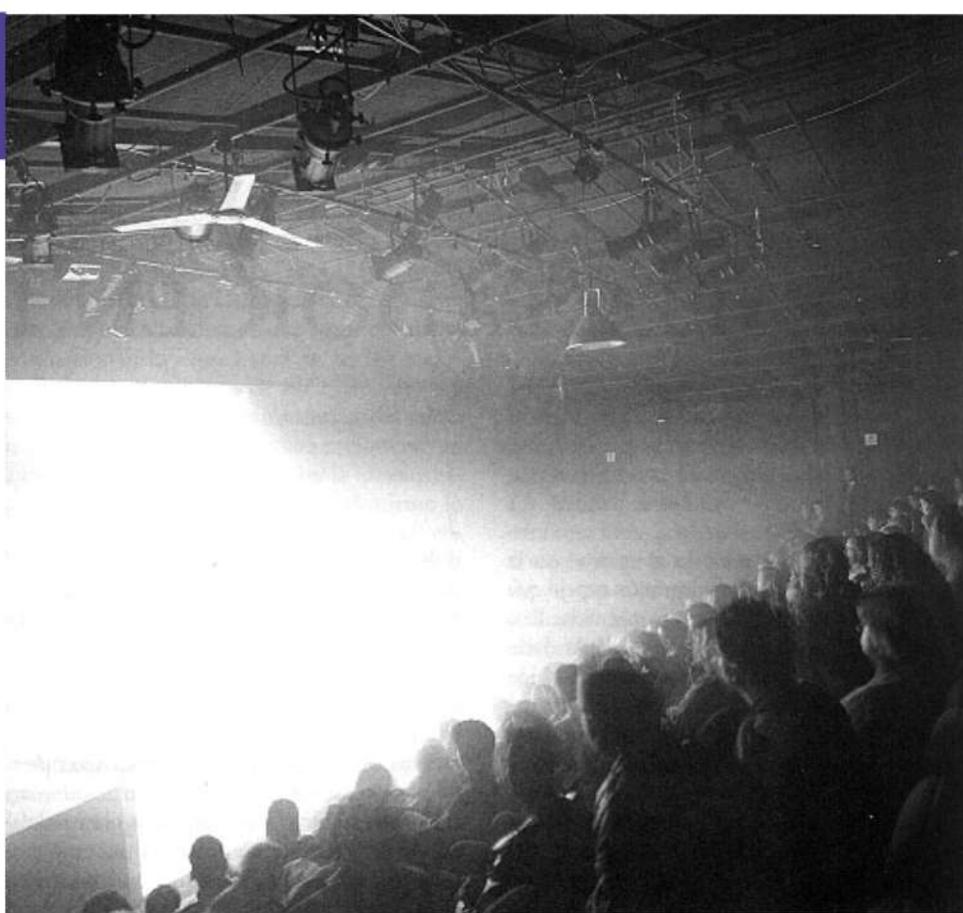


Foto: Elsa Chabaud

prolongado.

El consumo produce un efecto transitorio inmediato y efímero en quien lo experimenta, mientras que el teatro en la hondura de la calidad de la relación con el espectador puede ganar esta experiencia. Por lo tanto, en este fenómeno el teatro sale fortalecido en su esencia. El teatro es más necesario que nunca para rescatar al ser humano en su dimensión de persona.

También hay que aceptar que no siempre el espectador fue el público. En su origen, el teatro era para el iniciado en el misterio escénico. Para llegar a ser espectador del hecho teatral había que formar a éste mediante una iniciación que le costaba la inconsciencia personal. Por lo tanto, no hay nada más alejado para el espectador del teatro que el consumidor del mercado masivo, el consumidor de basura. Yo creo que hoy en día el espectador del teatro no es el público, desafortunadamente.

La pérdida de público no es un problema del teatro, en principio, sino de la sociedad, la cual sigue cambiando, desgraciadamente, para mal. Las calles de la ciudad ya no son las calles de un sitio humano y habitable, sino un circuito de máquinas en donde el ser humano no cuenta. La gente no lee, es más, tampoco piensa, consume compulsivamente: está automatizada en este sistema. La democracia tampoco existe porque se ha convertido en un fenómeno de mercado: las campañas electorales son campañas de mercadotecnia, la gente va a las urnas a elegir entre un candidato y otro como elige en el supermercado entre una marca de detergente y otra.

Ante este sujeto, lo que el teatro puede ofrecer es una exigencia tal, que evidentemente ausenta a la gente; lo mismo diría yo de la lectura. Que se lea cada vez menos no quiere decir que está mal la literatura. La sala de conciertos es una experiencia viva, intensa, de un arte colectivo como es la música, y es cada vez menos frecuentada, lo cual no es un problema de la música, de las orquestas, es un problema de la sociedad. Pienso que el gran error del teatro es

Hoy en día tenemos que aceptar que el espectador del teatro ya no es el público, ni puede ser el público porque éste, el todo social, está retratado en la unidimensión del mercado.

querer entrar en ese sistema, querer explicarse bajo la lógica del mercado, bajo la lógica de la producción industrial. Ya en los años 30 del siglo pasado, Walter Benjamin advertía de la muerte del arte en la era de la superproducción industrial. Yo pienso que esto es lo que está pasando. Más que un asunto que tenga que ver con el teatro, creo que hemos reaccionado mal ante este fenómeno social, lo hemos hecho con culpa, y queriendo el éxito de la televisión y del mercado. Esto es un error.

El éxito del teatro es un éxito espiritual. El teatro debe exigir más, tiene que radicalizarse más en su esencia; por lo tanto, debe volverse vigente, buscar una experiencia profunda e inolvidable en la vida de aquel que se allega al teatro. Yo creo que el teatro tiene que caminar en el sentido inverso, tiene que exiliarse de ese sistema.

El espectador del teatro es inteligente, la masa está alienada. El teatro es el arte de la anagnórisis, del reconocimiento, de la fundación de la identidad; es el arte de la construcción del ser como persona. Esto no se va a lograr a través de las estrategias del mercado ni de los

medios alienadores, sino al revés. Yo pienso que el teatro no debe renunciar a su exigencia para que el espectador entre en este reto. Yo lo he experimentado, la gente me dice: "Estás loco, cómo vas a hacer un espectáculo de cinco horas, no va a ir nadie o se van a salir". No, no se salen, se quedan ahí entusiasmados; se disponen a ir, ya no van a cualquier evento para consumir.

El teatro es peor lleno que con unos cuantos que no están en la masa, esos cuantos que no fueron al estadio, que no se quedaron para hacer la digestión conectados a la televisión, que están en la fiesta viva del hecho artístico. Yo sí tengo esperanza que es por ahí. Resulta que ese espectáculo de cinco horas sobre un análisis crítico y rudo de la sociedad en el capitalismo salvaje, entusiasmo a los jóvenes, que forman el público mayoritario, el que está ahí y vuelve además. Soy tan pesimista que no me queda de otra que tener esperanza.

LUIS DE TAVIRA. Director de escena y dramaturgo. Fundador de la Casa del Teatro. Entre sus obras más destacadas se encuentran Grande y Pequeño, El Caballero de Olmedo y Santa Juana de los mataderos.

EL ESPECTADOR EN LA MIRA

Patricia Cardona

Siempre he asistido al teatro con la intención de encontrar un espejo que refleje algo de mi propia vida. Los grandes creadores me lo han dado casi todo. He reconstruido mi biografía personal a partir de sus confesiones y, sobre todo, sus impulsos. He llegado a conocer el mapa de mis propias necesidades gracias a la descarga emocional de sus auténticas acciones. He aprendido a expresarme gracias al hecho de descubrir que la palabra verosímil nace del cuerpo sensible, y no del “cuerpo” impuesto de la “academia”.

Entendí que el pensamiento de mayor impacto nace de las necesidades esenciales y primarias de todo individuo. La razón las embellece y elabora en rítmica poesía, en enormes ensayos de elaborada terminología. Pero también las envilece cuando se utilizan como armas de destrucción. El lenguaje es, finalmente, el espejo de nuestros niveles de conciencia.

El espectador es un mundo de subjetividad, al igual que el creador. Una subjetividad le dice a la otra: “Mírame, porque yo soy tú, y tú eres yo, y juntos, somos lo mismo”. O podría decirle: “Mírame, porque yo soy lo que podría llegar a ser el mejor tú”.

El espectador lee cuerpos. Más bien, lee el verbo (incluso textual) en los cuerpos. El espectador construye un sentido a partir de la totalidad escénica: acciones de actores y bailarines, luces y sombras, ambientación sonora, escenografía. Todo estímulo visual es susceptible de lectura e interpretación. Así, el espectador, como el bailarín/actor, se compromete con su propia dramaturgia.

Entiendo por *dramaturgia* la acción escénica articulada de tal manera que permite la construcción de un sentido particular, subjetivo. Es lo que el espectador se lleva en su corazón, en su mente, en su cuerpo.

El espectador, al igual que el creador, estructura los estímulos. Manipula, a partir de su propia subjetividad, los contrastes cualitativos de la información. Ambos seleccionan aquellos elementos que resuenan en su interior. Hacen abstracciones del mundo exterior, tomando pequeños fragmentos de la información y uti-

lizándolos para representar una totalidad. Sacan conclusiones basadas en la razón y los datos. Proceden a utilizar la lógica y argumentos razonados.

Pero esto sólo sucede después de la aprehensión sensible del espectáculo. El espectador conoce y capta directamente la realidad sin intervención del análisis y de la lógica. Comprende las relaciones metafóricas entre dos elementos y tiene inspiraciones repentinas, corazonadas, ya sea en patrones completos o incompletos. Tiene una visión holística, integral, de los hechos. Luego viene la comprensión intelectual.

La percepción del espectador, como la del artista, es un proceso de selección. Su tarea es eliminar aquello que no haya sido codificado o estructurado suficientemente. Descarta todo lo que no interesa a sus necesidades emocionales, físicas, a sus referencias de vida, a sus expectativas del futuro. Su historia de vida es su archivo cultural y emocional y dicta la sentencia sobre la información recibida.

Los críticos o espectadores especializados cuyas expectativas de un espectáculo se ven violentadas por los hechos de la obra, suelen reaccionar de manera agresiva. Puede suceder, por el contrario, que transformen sus patrones de percepción y amplíen su visión y comprensión del arte escénico.

El crítico, ese espectador profesional, elige, organiza y transforma las informaciones que le llegan del exterior y cuando escribe, se refleja a sí mismo, no a la obra en cuestión. En este sentido, el espectáculo es solamente un detonador de los impulsos internos del espectador, quien utiliza los estímulos de la obra para reforzar su hipótesis, confirmarla o desmentirla. Es decir, cuanto más fuerte es su convicción o expectativa (ejemplo: el arte expresionista es el más representativo de la condición humana), mayor es la probabilidad de que rechace violentamente cualquier otra propuesta, como podría ser la posmodernista. Y menor es la cantidad de información que requiere el individuo para confirmarla, como podría ser la danza-teatro neoexpresionista de los años 80.

Los críticos que no creyeron en la danza moderna a mediados de siglo pasado necesitaron

numerosas experiencias para finalmente apoyar este género. Y esto le sucede a todas las vanguardias del mundo.

En síntesis, la percepción no es el conocimiento total del objeto. Es sólo una interpretación provisional incompleta hecha a partir de datos y señales manipulados subjetivamente. De ahí que la percepción no implique garantía alguna de validez objetiva. Se mantiene en la esfera de lo íntimo. Puede ser modificada o corregida, según el cúmulo de experiencias del individuo y el impacto de esas vivencias sobre su estructura emocional, física y mental.

Finalmente, todo gira alrededor de la *atención*, esa fuerza o poder de los estímulos que acapara todos los sentidos del espectador. La intensidad de la imagen, su posición dentro de un contexto determinado, la luminosidad y los movimientos alrededor o dentro de la misma son los factores determinantes de la atención. Las artes escénicas se construyen alrededor de las leyes de la percepción y de la atención. Los creadores deben tener en cuenta que para grabar una imagen o determinada información en la memoria del espectador ésta debe pasar por lo que suele llamarse “el portero de la memoria”. Es decir, la atención.

Las vinculaciones novedosas de lo ya familiar, las tensiones estructurales, el uso del contraste, el equilibrio precario o manejo del riesgo, el suspenso, los movimientos impredecibles, las acciones indispensables, la progresión articulada y congruente de todos los elementos escénicos vuelven fascinante el estímulo que se graba permanentemente en la memoria del espectador. A éste no le basta la técnica virtuosa del bailarín/actor. Necesita comprender la intención de los cuerpos y sus mentes mediante la lectura de múltiples detalles en la acción física o verbal. Necesita descifrar identidades. Y entre más lecturas pueda hacer de un trazo coreográfico o de un parlamento, más atento se mantendrá como espectador.

Memoria y comunicación van de la mano.

PATRICIA CARDONA. Crítica e investigadora de artes escénicas. Ha publicado libros sobre crítica y teoría del espectador. Actualmente es directora del CENIDI Danza “José Limón” del INBA.

¿TENEMOS LOS TEATROS VACÍOS QUE NOS MERECEMOS?

ENFOQUES

Pasodegato

El público: oscuro objeto del deseo, región vas-tísima del imaginario teatral; reto y coyuntura, abismo. Todo o nada. Pensar o no pensar en él es la cuestión. Aquí hablan los creadores, los que se enfrentan cara a cara con el monstruo de mil cabezas, para relatar las gestas de la gloria o el fracaso.

Bicho raro, bicho de mil cabezas, a veces indescifrable; no hay aún un termómetro que te pueda indicar cómo funciona o cómo siente. Creo firmemente que debes cultivar futuros espectadores. Recuerdo cuando el teatro Julio Castillo era el Teatro del Bosque todavía, lo atascaban de camiones de escuela para ver *Sueño de una noche de verano*, dirigida por José Solé. El primer contacto que los chavos tienen con el teatro es fundamental. Existe un teatro infantil muy mal hecho y los chavitos, cuando tienen ese primer contacto, no se encantan. A muchos adolescentes los obligan en sus escuelas a ver unos putos bodrios horrendos, miserables, aburridísimos. Y dicen "gracias", pero no vuelven más. *Sueño de una noche de verano* era divertidísima, los chavos aullaban de felicidad, eso es parte del trabajo que hay que hacer a futuro. Y para los adultos debería haber una exención de impuestos, tener el chance de deducir la cultura, para que no afecte al gasto familiar; deducir una visita al museo, a la sinfónica, al teatro...

DEMIÁN BICHIR, actor

Es el tercero en discordia. Es una presencia de la que te tienes que olvidar y la cual nunca puedes omitir en el proceso artístico. En la realidad, en

nuestros teatros, pienso que no hemos encontrado los públicos que hemos estado buscando porque no hemos definido nuestra identidad como grupos. Existe un público para cada proyecto artístico; es decir, no hemos buscado el público en general, sino un público en específico para una estética, para una propuesta en particular. Por otro lado, no hay tanto público como imaginamos, la gente no se vuelca sobre las salas teatrales, está ocupada en otras cosas, tiene cinco opciones antes que ir al teatro.

JORGE VARGAS, director

El público que asiste a nuestras presentaciones en el D. F. es muy heterogéneo, incluso todos sabemos que existen salas que preferentemente son visitadas por un tipo de público; en el Helénico hay un tipo de público, en las salas universitarias hay otro, en el foro de ciudad Neza... Creo que para ese público, nosotros los teatreros debemos tener la obligación de representar espectáculos de calidad para recuperarlo. Deberíamos ser más plurales en nuestras propuestas,

ser menos rigurosos, desde el punto de vista del tipo de público al que queremos mostrarle nuestro trabajo. Un buen director tendría que ser capaz de crear un espectáculo que le guste al público llamado popular, al culto, al enterado, al estudiantil. La causa principal de la pérdida de público sigue siendo la educación, la educación formal: la SEP no propicia el gusto por el teatro.

RAFAEL PIMENTEL, actor

Hemos perdido público y sobre todo el perfil del público del teatro que hacemos. Antes había un nivel cultural mayor, quizá, existía el gusto por ver cosas padres, clásicos, gente con aportaciones a nuestro teatro. Y ahora existe una extorsión dramaturgica que trae cierto manierismo, hay mucha forma, mucha limpieza de cuadros, y siento que los contenidos se han perdido. También porque la exigencia del público es la risa fácil, y no desarrollar una conciencia, es decir, lo que nos permite reflexionar para ver propuestas más serias. No sé si también tenga

Sin público. Magú



que ver con los precios, con la situación del país, pero hay obras con las que sí se llenan los teatros, entonces dudo que sea determinante el aspecto económico, pues esa afluencia no se refleja en otras obras que exigen más reflexión.

JOSÉ CARLOS RODRÍGUEZ, *actor*

Hemos sido muy mamones, sentimos que el público tiene que entender el lenguaje que nosotros hablamos, sin que lo hayamos entrenado, sin que se lo hayamos enseñado hablándolo, como lo ha hecho el cine. El cine tiene cien años y es impresionante cómo sabemos las convenciones de su lenguaje. Nosotros, los teatreros, hemos sido muy orgullosos al tener un lenguaje propio, pero sin compartirlo, y no a través de una cátedra, sino a través del ejercicio mismo

Viñeta de Mario Ficachi



de ese lenguaje para que el público lo entienda. Creo que tenemos los teatros vacíos que a veces nos merecemos.

DONALD, *director*

Para recuperar público lo que hay que hacer es no tomarlo en cuenta, lo que hay que tomar en cuenta son las inquietudes más profundas que uno tiene, tratar de responderse a esas preguntas de la manera más vehemente, más comprometida y más profesional que uno pueda. Eso surge de mí como una necesidad vital y creo que en la medida en que lo logre, podré capturar a los espectadores. No acudir a ellos, más bien apelar a nosotros, a nuestro compromiso profesional.

LORENZO MIJARES, *director*

Para recuperar público hay que hacer cosas buenas y darles la difusión suficiente. Entre el público y yo no hay diferencia; si me gusta lo que hay en escena, pienso que le va a interesar al público, y eso implica mucho trabajo y rigor, cero complacencia. Existe una complacencia disfrazada de intelectualismo, se inventan muchas cosas alrededor de los errores de una obra. En esta ocupación lo único que cuenta es la subjetividad, es imposible adivinar qué quiere el público, sólo puedes saber lo que a ti te interesa, te apasiona; si es así, ya estás del otro lado. No hay fórmulas.

SABINA BERMAN, *dramaturga*

Yo creo que al público no se le toma en cuenta para nada, desde el estacionamiento, la taquilla, el vestíbulo, hay un descuido total, las carteleras son confusas. Tú abres la cartelera del CONACULTA y quieres ver lo que hay en el Centro Cultural del Bosque y si una obra no está subsidiada por la institución, no aparece. Es un descuido tanto de los artistas como de toda la infraestructura para atender al público; el que llega es de milagro. Hay que empezar por cuidar al público desde tu repertorio hasta cómo lo recibes.

GABRIEL PASCAL, *escenógrafo e iluminador*

Yo no siento que se ha perdido público, sino que se hace más teatro, entonces el público que siempre existió se ha dividido en más salas. Casi siempre que voy al teatro hay gente, claro, no estamos hablando del cien por ciento. Hay que educar a un nuevo público. Cada proyecto tiene su público de búsqueda personal, tanto de los creadores como del espectador. Cada creador tiene un impulso tan personal, que no puede estar pensando en lograr grandes taquillazos. El teatro va más allá de un deber, como decía Ta-

vira; es un bien cultural en esta ciudad. La gran cantidad de teatro que se hace y la gran cantidad de gente que lo ve son un porcentaje ridículo en el contexto de 20 millones de habitantes.

JULIANA FAESLER, *escenógrafa y directora*

No es un problema de la obra, la obra tiene un valor en sí misma, el problema es el escaparate, en qué nicho la colocas para que a ese nicho se acerque la gente, pero ésta tiene que saber que la obra está ahí. Si la obra va a estar a salto de mata, pues seguramente tendrá un solo espectador; pero si la obra está diseñada para tener un espectador, entonces está teniendo éxito. *Copenhague*, una obra de buen nivel, no tuvo la vitrina adecuada y creo que el problema es ése, es un problema de las instituciones, de los creadores y del público, porque si algo te gusta lo recomiendas.

MARCO ANTONIO SILVA, *director, coreógrafo y funcionario*

Yo creo que hemos hecho en varias ocasiones un mal teatro, que al público lo hemos perdido y para ganarlo necesitamos de un buen teatro. Supongo que debemos enterarnos de lo que está pasando socialmente porque uno como dramaturgo escribe de lo que está aquejando en este momento.

GABRIELA YNCLÁN, *dramaturga*

Para ganar público hay que bajar el precio, hay que hacer las funciones a una hora más accesible para que uno no tenga que salir tan tarde del teatro, eso en cuestión de seguridad y transporte. Una época particularmente exitosa del teatro mexicano fue en los años 70 cuando en una temporada de teatro popular el boleto costaba diez pesos y los estudiantes pagaban cinco, así yo pude ver una cantidad de obras tanto mexicanas como clásicas.

ALEJANDRO LICONA, *dramaturgo*



A los lectores se les recomienda, además del libro *Teatro & públicos. El lado oscuro de la sala* de la maestra Lucina Jiménez, el *Cuaderno de viaje teatro*, núm. , editado por el Herlenico, donde productores, promotores, directores,

actores y críticos hacen reflexiones importantes

PRESENTE RADICAL DEL ESCENARIO

DRAMA Y REPRESENTACIÓN DE LA HISTORIA

Rodolfo Obregón

Este texto es un extracto del capítulo redactado para el libro *Métodos y enseñanza de la historia*

que, junto con tantos otros, duerme el sueño de los justos.

El ensayo original contiene, a petición de los editores, un “análisis de caso”: en éste, sobre *Manga de Clavo*, la tropifarsa de Juan Tovar y Beatriz Novaro, escenificada por R.O. en 1990.

Para Concha y Rodrigo, mis hermanos

“Jamás se da el caso de ofrecer la verdad con tanta exactitud como cuando se le inventa”

LUIGI PIRANDELLO

Las relaciones entre el teatro y la historia son, desde luego, un terreno fascinante y pleno de complejidad ya que, por una parte, el teatro como todo acto humano es un producto histórico y, por la otra, trasciende como todo hecho poético los límites de la historia e instaura en el instante de su realización un eterno presente, un tiempo arquetípico, “imposible de fechar”, total y autosuficiente. O, como lo ha dicho inmejorablemente Octavio Paz, “el poema da de beber el agua de un perpetuo presente que es, asimismo, el más remoto pasado y el futuro inmediato”.¹ Y en ningún lugar es este presente más radical que sobre el escenario, metáfora predilecta del mundo y su devenir.

Arte de paradojas, sólo en un escenario podemos “presenciar” un acontecimiento ya sucedido; al re-presentar, el teatro afirma su privilegio incompañable que ha llevado al director francés Antoine Vitez a denominarlo como “el conservatorio de las formas del pasado”. Por esta razón, a lo largo de su historia el teatro constantemente se asume “histórico”. Y lo hace, como lo define el investigador Patrice Pavis, “cuando relata los hechos históricos o cuando plantea la pregunta de la interpretación de los hechos pasados o presentes”.² Este enfoque del teatro constituye pues una fuente y una importante tradición de interpretación de la historia; interpretación que, como en todo acto creativo, no desdeña conocimiento ni intuición, pues asume que en su origen la imaginación y la razón no son sino una sola forma de entender el mundo y cuya percepción se expresa a través de signos sensibles claros, contundentes y a la vez abiertos en su significado como lo son el mito y la imagen artística.

En su *Poética*, el primer libro dedicado a estudiar el fenómeno del teatro, Aristóteles establece la distinción entre el arte de la historia y el arte “de la poesía y de sus especies”, pues el primero da cuenta de las cosas “tal como sucedieron”, mientras que el segundo lo hace “como deberían o podrían haber sucedido”.³ En palabras de Alfonso Reyes, la distinción aristotélica implica que la poesía dramática “no cuenta lo que sucede y perece, como la historia, sino lo verosímil, las especies imperecederas que siempre pueden suceder, las virtudes siempre operantes de la vida humana. Claro es que la poesía, junto a lo verosímil, puede incorporar lo real. Como que lo real, por serlo es también verosímil. [Y, al hacerlo,] el poema elimina lo fortuito y conserva la esencia. Si es un espejo de la realidad práctica, su imagen posee coherencia mayor que el objeto. Lo simplifica en sus líneas de equilibrio, en sus nervios de comunicación verdadera; lo hace más captable y más

cognoscible”.⁴ Mas este carácter “imperecedero” puede también estar dado por la naturaleza invariable del único sujeto de la historia, y así, el dramatismo vendría a ser el resultado del mutuo intercambio, las tensiones y contradicciones entre “la inmutable condición humana y la crueldad mutable de la historia”.⁵

Como señala Pavis, el teatro histórico requiere por lo general de una distancia crítica entre el acontecimiento y su conversión al lenguaje dramático o espectacular. En términos generales, la respuesta inmediata a los sucesos que en el futuro habrían de ser históricos, se ha dado en épocas pasadas en espacios teatrales que radicalizaban aún más —si esto es posible— su condición efímera y anteponian el discurso de actualidad, la respuesta circunstancial, aún a expensas de sus contenidos artísticos. Desplazada la función social del teatro como comentario de actualidad por la aparición de medios mucho más veloces y efectivos, esta respuesta inmediata se ha reducido en nuestros días prácticamente al teatro frívolo o al espectáculo de cabaret. Una excepción muy interesante la constituyó, sin duda, el teatro en los países del otrora bloque socialista. Bajo la cortina de hierro y ante la ausencia de medios de comunicación libres, de espacios donde debatir las ideas políticas o comulgar con un credo determinado, el teatro fue, sin menoscabo de su gran calidad artística, prensa libre, parlamento e iglesia. El acontecer histórico se discutía día a día por medio de las alusiones formuladas sobre el escenario y comentadas en la calidad del silencio de la sala.

LA TRADICIÓN DEL DRAMA HISTÓRICO

Si Aristóteles pudo hacer tan sabias distinciones entre teatro e historia, fue porque, como corresponde siempre a las relaciones entre la creación y la crítica, varios siglos antes de él los dramaturgos áticos habían puesto ya en práctica sus teorías. Apoyados en el origen ritual del tea-

tro, y por tanto en el mito que se revive, estos dramaturgos seminales echaron mano de su pasado heroico, principalmente de los héroes homéricos, anteriores a ellos en al menos mil años, y compartieron con su público la representación simbólica de un pasado que los reunía e identificaba como nación. Una excepción, por tanto, la constituye el primer drama histórico que ha llegado hasta nuestros días: *Los persas* de Esquilo. Basada en un importante acontecimiento militar, la batalla de Salamina, en la que el propio autor habría participado, la obra obtiene su distancia crítica al plantearse no desde el punto de vista de los vencedores griegos sino desde “la visión de los vencidos”.

De entonces a la fecha, el teatro ha echado mano del hecho histórico de muy distintas maneras y para fines muy diversos. Entre los siglos xvii y xix, del siglo de oro español y la Inglaterra isabelina al romanticismo, la dramaturgia histórica europea conoce una edad de oro en la que, según Pavis, “Europa comienza a tratar su pasado bajo la forma de una crónica, en la que la historia se traduce siempre en lecciones morales y políticas”.⁶ Este enfoque moralizante desde luego no es privativo del drama histórico, pues en España, y por extensión lógica en nuestras latitudes, incluso las comedias de honor y las representaciones alegóricas son importantes medios de difusión ideológica. Y en el caso de la Inglaterra isabelina, si bien es cierto que la crónica histórica constituye toda una gama de su literatura dramática, principalmente a través de Christopher Marlow y William Shakespeare, lo cierto es que el drama histórico tiene también una función que habrá de repetirse a lo largo del tiempo y en muy diversas latitudes: burlar a la censura. Al hablar de asesinatos, conspiraciones, despotismos o actos de traición, sucedidos en tiempos remotos o en sitios tan exóticos como la Roma imperial, España o Dinamarca, los dramaturgos ingleses hablaban en un código velado de alusiones y referencias sobre el clima de violencia de su lugar y su tiempo. No es de extrañar entonces que, a partir de la interpretación crítica del ensayista polaco Jan Kott que hace énfasis en los mecanismos del poder presentes en Shakespeare —“nuestro contemporáneo”—, el teatro de la Europa Oriental de los años setenta y ochenta haya hecho de los dramaturgos isabelinos la materia prima para hablar a sus espectadores sobre los sótanos propios de sus regímenes totalitarios. Curiosa reinterpretación a través de la puesta en escena de una dramaturgia del pasado, basada a su vez en un acontecimiento ya desde entonces histórico, para eludir la acción de la censura y dialogar con su público sobre las condiciones de su presente; un presente cuya densidad de lectura se ve desde luego enriquecida por ambas interpretaciones.

La sustitución del contexto presente por

otro histórico, sin embargo, puede tener —y ha tenido— un significado radicalmente opuesto. El romanticismo alemán, por ejemplo, idealiza el pasado y con frecuencia recurre a él como negación de un presente asumido con una angustia tan profunda que su única alternativa resulta la evasión; mientras los románticos franceses, como Victor Hugo y Dumas, se sirven de la historia como una “decoración exótica”, lejana mentalmente, carente de contradicciones y en la cual los conflictos presentados son estrictamente de orden individual. Con todo, en el romanticismo y el clasicismo alemanes encontramos algunos de los dramas históricos más brillantes de la tradición, como *La muerte de Dantón* de Georg Büchner, y el germen de toda una interpretación histórica cuya riqueza le permitirá sobrevivir hasta nuestros días. La dramaturgia histórica alemana tendrá que esperar a la influencia del pensamiento marxista, cuyo énfasis está puesto en los grandes conflictos y las grandes transiciones; pero, sobre todo, a la aparición del teatro épico y su profeta Bertolt Brecht, para hacer coincidir los momentos cruciales de la historia universal con el drama individual y el conflicto íntimo perteneciente a la historia privada. A partir de entonces, la interpretación de los grandes acontecimientos públicos suele ser hecha a través de su influencia o su relación con las pequeñas vidas de los hombres.

Una excepción en este sentido la constituyó, sin duda, la corriente dramática de los años sesenta del siglo xx que intentó borrar los límites entre la historia y su expresión poética sobre un escenario. El teatro documental de Peter Weiss, Rolf Hochhuth, Heinar Kipphardt y sus epígonos y secuelas en la dramaturgia latinoamericana, tuvo como propósito introducir directamente los documentos reales, cifras, testimonios, y limitar al máximo la intervención del dramaturgo; tal y como los naturalistas de principios de siglo subían al escenario sin una aparente elaboración previa, una *tranche de vie*, una tajada tomada de la vida misma. El tema predilecto de este teatro lo constituyen algunos episodios pretéritos o recientes que, en opinión del dramaturgo, han sido mal comprendidos, malinterpretados o definitivamente rechazados por la historia oficial. De aquí el afán de presentar los documentos reales incluso por encima del acontecimiento mismo y de aquí también su amplia difusión por la América Latina de los años setenta donde la manipulación historiográfica y el contraste entre las versiones oficiales y las versiones desautorizadas no podría ser más evidente. Sin embargo, el paso del tiempo ha dejado ver demasiado pronto las debilidades de esta pretendida objetividad. Tanto el proceso historiográfico extraoficial, como la selección de los materiales por parte del dramaturgo implican que los datos se han alejado sustancialmente

del acontecimiento. Por lo demás, al pretender desaparecer las fronteras entre la realidad y el hecho de ficción, el teatro documental, como el naturalismo en su momento, sólo logran subrayar la necesaria metamorfosis de los materiales tomados de la realidad para adaptarse a las convenciones, ya señaladas por Aristóteles, de una realidad otra. La posible objetividad del arte sólo obedece a la coherencia de su propio universo; como bien lo sabía Rodolfo Usigli cuando señalaba con gran ironía: “Si la historia fuera exacta y fiel como la poesía, me avergonzaría de haberla eludido”.⁷

EL TEATRO ANTI-HISTÓRICO

A partir de reflexiones y afirmaciones semejantes, de un titánico programa de creación del Teatro Nacional y de una obra no siempre a la altura de sus aspiraciones pero plena de valores fundacionales, Rodolfo Usigli es el padre de una rica tradición que conforma uno de los aspectos más interesantes del repertorio mexicano: el teatro antihistórico. Pero antes de hablar de Usigli y su herencia, conviene mencionar algunos antecedentes del teatro histórico en nuestro país.

Como ya hemos mencionado, el destino del drama durante la época virreinal estuvo ligado a la interpretación y las corrientes dominantes en la metrópoli española; si bien existen elementos sincréticos muy poderosos en la plástica, la temática y los personajes del teatro colonial,⁸ la relación con el hecho histórico no podía desprenderse de la visión globalizadora del Imperio. Por lo tanto, no será sino hasta que el país se asuma como una nación y una historia independientes cuando se dé, entre nosotros, la reflexión sobre el pasado común y el heroico presente que habrá de realizarse en el medio de reunión social por excelencia en aquella época: el teatro. Aunado a la fuerte influencia y difusión del romanticismo, con sus múltiples maneras de asomarse al pasado, este hecho determinó la amplia recurrencia de la dramaturgia mexicana del siglo xix al acontecimiento, la temática o el personaje históricos. Sin embargo, la forma en que los dramaturgos mexicanos trataron esta materia presenta también una gran cantidad de variables. En primer lugar, tendríamos que señalar la conversión en materia dramática de los hechos históricos como forma de expresión de la nacionalidad naciente y de la tan debatida identidad mexicana. En este sentido, la dramaturgia romántica exalta el carácter heroico de los personajes y acontecimientos que condujeron a la Independencia, haciéndolos coincidir con el espíritu de rebeldía en boga, e incorpora el pasado indígena como expresión de una herencia cultural; por lo tanto, no se ocupa ni preocupa por el destino y la actualidad del mundo indígena sino que circunscribe su pre-

sencia a los idílicos tiempos precolombinos y a los miembros de la realeza mexicana, los únicos personajes dignos de una tragedia. En lo que al periodo colonial se refiere, para los románticos, “nuestra propia edad media”, el tratamiento en la dramaturgia del XIX está estrechamente ligado al gusto melodramático de la época; las desventuras de los criollos, las persecuciones de jóvenes heroínas, los despóticos actos de inquisidores y virreyes, las revelaciones de identidades ignoradas, resultaban un material idóneo para la intriga y la conmoción de una sociedad que se regodeaba con su exaltado sentimentalismo. Una tercera tendencia la constituye la recurrencia a la historia reciente; las novedades políticas y los actos de heroísmo que ayudaban a la conformación de la patria eran motivo de comentario en los teatros, como hemos dicho. Finalmente, la dramaturgia del periodo romántico, al igual que la de otros países o tiempos, echó mano también de material histórico propio y ajeno como forma de evasión o como velada referencia al presente.

De cara a esta tradición, Rodolfo Usigli se planteó en el segundo tercio del siglo pasado, un programa estético equivalente al nacionalismo que recorre la novela de la tierra, la música de compositores como Carlos Chávez, o la escuela mexicana de pintura. La aventura teatral de Usigli, con su deliberado afán fundacional, comparte con estas expresiones artísticas la obsesiva búsqueda de identidad y, por tanto, recurre permanentemente a la historia como fuente inagotable de tramas, personajes y, sobre todo, temas para establecer el perfil de un posible repertorio, una dramaturgia mexicana. Pero el tratamiento y la elección de esta temática adquieren en el padre del teatro mexicano contemporáneo características singulares; ante todo, y a juzgar por la frase citada al final del apartado anterior, porque Usigli propone al teatro como un doble de la historia, es decir, como un simil que contiene su propia veracidad. Coincidiendo con la interpretación que Alfonso Reyes hace de las afirmaciones aristotélicas, Usigli cree que el poema dramático refleja la esencia de los acontecimientos y su carácter imperecedero. Su inquebrantable fe en las virtudes del teatro lo llevarían a formular su legendaria afirmación: “Un pueblo sin teatro es un pueblo sin verdad”.

No menos importante en el caso de Usigli, y a diferencia de los románticos, es su actitud frente al reduccionismo, las falsificaciones y la mitificación a las que resulta tan afecta la historia oficial. Su rechazo de semejantes versiones lo llevó a realizar la idea, mejor lograda en sus ensayos que en sus propias obras, de un teatro antihistórico; y, en palabras de Juan Tovar, “componer teatro antihistórico implica, desde el nombre, pasar por alto cualesquiera lineamientos oficiales, tomar la historia por cuenta propia y hacerla verosímil, bajar a los héroes

de sus monumentos, ponerlos a la altura de los hombres...”⁹ Finalmente, en el tratamiento del material histórico de Usigli existe otra importante singularidad determinada por su intención nacionalista y que habrá de ver sus mejores frutos en las plumas de sus hijos, nietos y bisnietos teatrales: la importancia del tema histórico elegido reside fundamentalmente en la huella indeleble que marca en la idiosincracia y el ser de la nación. O como él mismo lo explica recurriendo a sus siempre modélicos dramaturgos griegos: “lo que importa no es la fecha del hecho, es el hecho, su incorporación a la sangre nacional, su trascendencia en ella. Importa cómo concibe Sófocles la tragedia, o cómo la escribe Esquilo, porque cada uno representa la reunión del pasado supervivido con el presente en la acción de vivir”.¹⁰

A través de sus postulados, su obra y su labor como maestro de una importante generación de dramaturgos, Rodolfo Usigli fecundó una riquísima corriente teatral cuya sabiduría corre hasta nuestros días y que contrasta en su profundidad y, sobre todo, en la dimensión de su aliento poético, con el realismo ilustrativo, coloquial o tremendista, que pretendió imponerse como escuela nacional después de su muerte. De *El gesticulador* a *La noche de Hernán Cortés*, de *Moctezuma II* a *Lo que cala son los filos*, de *Felipe Ángeles* a *El jinete de la divina providencia*, de *El atentado* a *La madrugada*, la significación actual de la historia mexicana o la desmitificación de sus protagonistas adquiere todos los matices y tonalidades y afirma la presencia de toda una estirpe descendiente de un autor cuya intención fue “servir al teatro y servir a la historia siguiendo mi criterio de que la historia no es ayer, sino hoy, mañana y siempre”.¹¹

De entre todos los discípulos de Usigli, directos o indirectos, quizás ninguno haya estado tan marcado por su idea del teatro antihistórico como Juan Tovar, autor hasta la fecha de ocho obras teatrales basadas en otros tantos episodios de la historia patria, así como del guión de la película *Reed, México insurgente*. Convencido, como los poetas de todos los tiempos, de que “sólo la imaginación permite tratar teatralmente un hecho histórico”,¹² Tovar ha esbozado a partir de su experiencia y reflexión una teoría en la cual afirma que “la imaginación antihistórica opera primordialmente en los dominios del carácter (...) Vayamos por partes. Los hechos están dados; de ellos partimos. Seleccionándolos, estructurándolos, articulándolos, armamos la trama, la nueva versión de la historia. Luego, para que la historia reviva, es preciso que haya gente que la viva, y ahí es donde llegamos al alma de los hechos: en la creación de personajes, que viene a ser esto de imaginarlos: intuirlos, actuarlos, serlos de alguna manera, darles vida: crearlos a nuestra íntima semejanza, para que alguna verdad haya y el tinglado se sostenga”.¹³

Bien puede decirse que al dotar a sus personajes de una profunda verdad humana, Tovar, como su admirado Ibarguengoitia, logran en sus ficciones llegar “al alma de los hechos” y, al hacerlo, entroncan con la tradición establecida por Usigli y descubren su significación en el presente de la nación; e incluso, se da el caso en el que al hacerlo, la obra dramática prevee y anticipa sorpresivamente los acontecimientos por venir. La realidad se refunda en la imaginación. No otra cosa sentimos al releer *El atentado*, la genial farsa de Jorge Ibarguengoitia sobre el asesinato de Álvaro Obregón, a la luz de la ultimación del candidato presidencial del PRI en 1994. La advertencia formulada por Ibarguengoitia: “si alguna semejanza hay entre esta obra y algún hecho de nuestra historia, no se trata de un accidente, sino de una vergüenza nacional”,¹⁴ resuena con doble eco en nuestros oídos, como la frase del Santa Anna (*Manga de Clavo*) de Tovar y Novaro, escrita en 1985, cuando pide a su hija que cante el “Vals del Príncipe Extranjero” con “más solidaridad”.

¹ Paz, Octavio, *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1972, p. 188.

² Pavis, Patrice, “A la découverte de l’Amérique et du drame historique” en *Théâtre/Public*, núm. 107-108, Théâtre de Gennevilliers, París, diciembre de 1992, p. 9.

³ Aristóteles, *Poética*, México, Espasa Calpe, Colección Austral, 1981, p. 45.

⁴ Reyes, Alfonso, *La crítica en la edad ateniense, Obras Completas, Tomo XIII*, México, Letras Mexicanas, Fondo de Cultura Económica, 1961, p. 304.

⁵ Monleón, José, “El rescate” en *O teatro e a interpelação do real*, Lisboa, Asociación Portuguesa de Críticos de Teatro-Edições Colibri, 1990, p. 144.

⁶ Pavis, *op. cit.*, p. 9.

⁷ Citado por Luis de Tavira en: Usigli, Rodolfo, *Teatro Completo, Tomo IV*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 9.

⁸ A este respecto ver: Stein, María, *Vida y muerte del Teatro Náhuatl*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1982.

⁹ Tovar, Juan, “El alma de los hechos”, en *Repertorio* núm. 32, Querétaro, Universidad Autónoma de Querétaro, diciembre de 1994, p. 32.

¹⁰ Usigli, Rodolfo, citado por Francisco Beverido en *Repertorio* núm. 32, Querétaro, Universidad Autónoma de Querétaro, diciembre de 1994, p. 22.

¹¹ *Ibid.*, p. 25.

¹² Tovar, *op. cit.*, p. 32.

¹³ *Idem.*

¹⁴ Ibarguengoitia, Jorge, “El atentado” en *Teatro Completo, Tomo III*, México, Joaquín Mortiz, 1999.

ESA OSCURIDAD QUE NOS SEPARA

DE PRINCESAS Y CAZADORES, VERDADES ENMASCARADAS

Alegría Martínez

Juan y Beatriz dan acceso al espectador a ese secreto gigante que cada uno de nosotros ocultamos para evitar que se descubra, el de nuestra necesidad más profunda: sentir que somos amados.

Ella y él son opuestos, sin embargo los une un terror de la misma magnitud aunque distinto: ella se siente seca, no tiene más que el ingenio para atraer a alguien que la humedezca, que le toque la piel, el alma, la sonrisa.

Él tiene creatividad, sensibilidad, talento para inventar aquello que le permita conseguir su recompensa; el hombre está aún más lejos siquiera de aceptar que necesita algo más que eso, su miedo marca la distancia.

Son dos desconocidos golpeados por su propio destino, envueltos en un juego de engaños para conseguir el objetivo real, encerrados en un departamento del piso 33, donde las preguntas de él y el parloteo de ella se vuelven nubes que complican el acercamiento.

Botellas de agua vacías y llenas dominan el espacio, como si el objetivo fuera saciar a un ejército de sedientos, o como si buena parte del preciado líquido fuera puesto a resguardo ahí para salvar vidas de la sequía. Un tragaluz y una ventana le abren lugar al sonido y al color del cielo que parecen intervenir como coro en este diálogo entre una mujer que habla para no escuchar y un hombre que miente con verdades para convencer.

La obra escrita por Carole Fréchette (Montreal 1949), de quien pudimos ver en 1999 *Las cuatro muertes de María* bajo la dirección del mismo Mauricio García Lozano, disecciona el interior femenino y el masculino con humor y rigor. Evidencia los falsos asideros de Beatriz, encarnada espléndidamente por Lisa Owen, cuyo personaje, en busca incansable de la verdad, de ser salvada a través del amor, de hacer preguntas para su archivo personal, de hurgar en los rincones

para encontrar definiciones de amor; ansiosa de una emoción y de dejar de ser desierto, sufre una maravillosa transformación tanto interna como externa.

La actriz, bajo la firme pero delicada y certera dirección escénica de Mauricio García Lozano, aparece disfrazada de princesa al principio hasta llegar paulatinamente a ese ser desesperado, capaz de cualquier hecho, que muy lejos de la



pose y el vestuario llega después de un largo viaje a portar las vestiduras que apenas le cubren por fuera lo que por dentro no halla forma de ser cubierto.

Juan, a cargo de Carlos Aragón, quien para este montaje ya casi deja atrás por completo ciertos vicios actorales, presentes en todo montaje anterior, construye a un conmovedor y contradictorio ser que no responde preguntas pero sabe contar historias, que busca su recompensa y utiliza cuanto recurso viene a su mente, que dice ignorar su edad, el significado del amor y la manera de defenderse, pero en cambio es capaz de conmover con un muñeco guiñol, de atemorizar con una narración, de seducir con las

armas que inconscientemente le dio su oponente, de encaramarse al azar y desde lo alto afrontar toda prueba.

El montaje es más que una obra sobre la condición humana, un análisis profundo de lo que somos, lo que nos contiene, nos aparta, nos ciega e impide unirnos; un juego que hace reír y causa dolor, mezcla de placer con ganas de continuar hasta el infinito.

Juan y Beatriz de Fréchette bajo la dirección diseccionante de Mauricio García Lozano, su capacidad para comprender el último rincón de la contradicción femenina y de tomar distancia del mismo ángulo masculino para poder rehacerlo sobre la escena con absoluta honestidad, es un trabajo teatral de filigrana, de los que no se ven en muchos años.

La escenografía de Raymond-Marius Boucher, la iluminación de Etienne Boucher y la música original de Serge Arcuri y Lucy Aubry, hacen de este espacio escénico acogedor con muros de madera y un ventanal ambivalente que inquieta y sosiega por ratos, el hábitat idóneo para dejar sueltos los aullidos internos; escenario acogedor para la existencia estrangulada, donde todavía puede haber campanadas, agua, manzanas y la

esperanza del espacio que deja el desencanto.

ALEGRÍA MARTÍNEZ. Dramaturga, periodista y crítica teatral. Durante muchos años tuvo a su cargo la sección cultural del periódico *Uno más uno*.

JUAN Y BEATRIZ

DE: CAROLE FRÉCHETTE DIRECCIÓN: MAURICIO GARCÍA LOZANO
 CON: LISA OWEN Y CARLOS ARAGÓN ESCENOGRAFÍA: RAYMOND-
 MARIUS BOUCHER ILUMINACIÓN: ETIENNE BOUCHER MÚSICA
 ORIGINAL: SERGE ARCURI Y LUCY AUBRY
 SALA XAVIER VILLARRUTIA LUNES Y MARTES 20:30 HRS.

JUAN
Y
BEATRIZ



Maricruz Jiménez

Edmond Jabès escribió alguna vez: “No es la verdad lo que importa, sino el uso que se hace de ella”. ¿La diferencia entre lo masculino y lo femenino es una verdad incuestionable? El añejo estereotipo donde navegar es propio de los hombres, y la permanencia en los castillos, de las mujeres, alimentó siglos de lírica y narrativa, tanto como patrones sociales: el espacio de las verdes llanuras y los territorios por conquistar, en tre ellos la Luna, les pertenecen a ellos; la casa, los hijos, las esperas y los lamentos, a ellas.

Nuevamente, para regresar a Jabès, una verdad tan explícita como la diferencia entre una mujer y un hombre se ha concretado en otras verdades, cuya paradoja radica justamente en su vulnerabilidad. Con *Juan y Beatriz*, Mauricio García Lozano regresa a dos de los ejes que han caracterizado su creación como director de escena en los últimos tiempos: la necesidad de reflexionar sobre los estereotipos construidos a partir de los géneros sexuales, propiciando las gamas posibles del juego teatral (*Las cuatro muertas de María*, 1999, y *Como te guste*—versión libre y en silvas de *As you like it* de Shakespeare, realizada por José Ramón Enríquez—, 2002), y la complicidad con la obra dramática de Carole Fréchette—autora también del texto estrenado hace tres años.

La afortunada reunión de García Lozano con el proyecto de Théâtre D’Aujourd’Hui ha dado por resultado una puesta en escena esencial y demoledora. Entrañables hasta el límite de su imposibilidad, los dos personajes (interpretados por Lisa Owen y Carlos Aragón, impecables, precisos) van por las sendas de sus verdades enmascaradas. En su discurso, lo que pasa parece ser, pero no es, y es justamente en este punto donde cada uno se desgarras; de cada grieta surge una breve luz que los descubre; así, el espectador los construye, fábula a fábula, en un teatro dentro del teatro.

Él—como una mítica contador de relatos, que los cuenta para no perder la vida, en este caso, los billetes de \$20; cazador como un Don



Lisa Owen. Foto: José Jorge Carreón

Coartados, ensimismados, los personajes de Carole Fréchette dan cuenta de lo que son: una deconstrucción de sí mismos, así se encuentran y separan. La autora no busca cuestionarlos, simplemente los muestra; en esa transparencia está su condición reveladora.

Juan inasible— sueña que le abren el pecho con un serrucho, ese es el origen de su pesadilla: la imposibilidad de verse por dentro, el miedo a ser abierto. Ella—princesa tirana del siglo xv o del xxi, dinero es más poder, pero con el desierto de Nevada en la boca y los bolsillos— se dio cuenta de “que no podía contar con la respiración de los demás para seguir viviendo”. Arrojada a sí misma, esta Beatriz (desamparada de Dante, incapaz de inspirar los poemas, salvo la elegía que puede cantar para sí misma), con la sed del desierto adentro, va construyendo diálogo a diálogo su frágil universo (“¿Tiene usted idea de lo que significa perder la cabeza de un padre?”).

La escenografía esencial (una ventana, un diván, una puerta y un muro construido de botellas de agua) revela el correlato de una temporalidad y la permanencia de la convención, no sólo la teatral (el trayecto del día se atisba desde este espacio, tanto como la descomposición interna de los personajes), sino también la social (“Alguien me dijo que una mujer que espera a un hombre tiene el cabello largo hasta la cintura”, dice el personaje femenino; “Me voy,

no puedo darte lo que me pides”, concluye el masculino).

Coartados, ensimismados, los personajes de Carole Fréchette dan cuenta de lo que son: una deconstrucción de sí mismos, así se encuentran y separan. La autora no busca cuestionarlos, simplemente los muestra; en esa transparencia está su condición reveladora. Su objetivo no es la transgresión, aunque subvertida con esta evidencia todo lo que de imposibilidad habita en las verdades establecidas.

Y si es cierto que “el desierto es universo de transparencia”, como dice Jabès (y no es casual citar lo en este texto, pues justamente aparece con esta frase en el programa de mano de *Juan y Beatriz*), también lo es que “la escritura es violencia en sus esfuerzos por transigir con el vacío. Ahí radica su desesperación”. Desesperadamente, pero no sin esperanza, estos personajes nos lanzan al abismo de nosotros mismos. Sin duda, estamos hablando de teatro, en el más alto sentido de la palabra.

MARICRUZ JIMÉNEZ, Periodista cultural, especializada en artes escénicas. Ha colaborado en el diario Crónica.

CONTRA LA INTOLERANCIA

AMISTADES ROMÁNTICAS

Alfredo Vargas

Maricón, marimacha, batea de zurda, se le pegan las tortillas, se le hace agua la canoa, es del club de la valedniciana, son algunos epítetos que se utilizan en la jerga cotidiana para señalar, despectivamente, la preferencia sexual de aquellos que se inclinan hacia personas de su propio sexo. Las tendencias sexuales, contrarias a las toleradas dentro de una sociedad, han sido marcadas por una serie de prejuicios, ataques y discriminaciones de la peor naturaleza.



Cecilia Sotres y Vanesa Ciangherotti. Foto: Andrea López

Hasta hace algunos años el lesbianismo y la homosexualidad se consideraban enfermedades. Y bastó la presencia de una enfermedad como el SIDA para que se les volviera a señalar haciéndolos causantes de dicho mal. Como muchas cosas de la vida diaria, el ser humano parece no aprender de sus errores y vuelve con mayor fuerza a las posiciones de intolerancia y regresión cuando encuentra “justificaciones” necias que le permiten cerrarse ante las cosas más naturales de la propia vida. Bien decía Cioran, “el mundo debió haber desaparecido hace cincuenta años, o mejor aún, hace cincuenta siglos”. Pero más allá de las trasgresiones morales a las que se enfrentan cotidianamente quienes buscan el amor entre sus semejantes (de sexo), conviene pensar en lo engañoso que se ha inferido alrededor de sus vidas. No falta quien se aventure a afirmar que las relaciones entre homosexuales o lesbianas están enmar-

cadadas por la promiscuidad, la violencia y la soledad. Viejos prejuicios advierten que cualquier relación de esta naturaleza es, también, insana. La religión (sobre todo la católica, ¡oh, paradoja!) condena las uniones sentimentales de hombres con hombres y mujeres con mujeres. Bastaría entender que las relaciones, sean éstas de la preferencia que sean, están sostenidas por la calidad y el calor humano y no por los reglamentos morales de una sociedad. En el caso de las mujeres que aman a otras mujeres, las conductas machistas de una sociedad como la nuestra hacen más delicado el asunto. El buen macho no puede darse el lujo de ver a dos mujeres “solas” que conversan en un restaurante o en un bar, sin acercarse para ofrecerse a acompañarlas o insinuarse fanfarronamente. Sin mencionar las exclusiones en el aspecto legal que sufren las parejas *gay*, en comparación con los derechos de una pareja heterosexual. Todos estos hechos, y muchos más, se han convertido en actos habituales ante los que nos mostramos indiferentes, desconociendo realmente la vida cotidiana de quienes viven y luchan contra toda esta clase de convencionalismos.

Bellas atrocidades, de Elena Guiochíns, hace un llamado de atención sobre algunos aspectos del ser lesbiana en la actualidad. Resulta evidente observar en la dramaturgia, y la propia dirección, una marcada declaración de denuncia. Existe una necesidad muy grande por hacernos entender la naturaleza real, con sus virtudes y contrapuntos, que viven las mujeres que llegan a amarse. En el plano menos afortunado cabría señalar el acentuado tono de autocondolencia que el texto aborda en varias ocasiones. Dramáticamente, el sentido de compasión queda señalado en el monólogo de Lilith: “Tu miedo hace imposible que puedas apreciarme... Te excluyes a ti mismo al juzgarme a mí diciendo que soy diferente y me repudias...”, y después con la intervención de María, en lo que parece un segundo final: “Quieres ver estereotipos, adelante... Mi imaginación es más amplia que tu rigidez... Nadie te invitó a la fiesta. Viniste porque quisiste, y se te olvidó quitarte el disfraz...” O las afirmaciones sobre el no asumirse con el personaje de La invitada del Clóset quien es en realidad una intrusa, alguien

que no fue precisamente invitada pero que se encuentra allí, como una conciencia errada. O tal vez, en lo manifiesto de su nombre, un ser que definirá finalmente su salida del clóset o, incluso, sea los ojos de cualquier espectador que sienta perturbada su sexualidad.

El texto, finalmente, se utiliza como un instrumento discursivo el cual se lanza en forma directa al público, lo que hace que realmente las actrices actúen poco. El peso de esta historia recae esencialmente en el texto y tal vez sea por esto, también, que la puesta en escena pierda brillo ya que se antoja un tanto pobre en el movimiento así como en la propuesta de iluminación y escenografía. El trazo escénico, a pesar de la profundidad que ofrece el propio teatro, se maneja siempre en planos frontales. Las entradas y salidas resultan ser siempre iguales; la sucesión de escenas se realiza, casi todo el tiempo, en proscenio. El tener una preferencia sexual, ya sea lésbica, homosexual o heterosexual, es independiente de lo que es un hecho artístico. La historia bien podría hablarnos sólo de la relación sentimental entre mujeres sin necesariamente remarcar esta desavenencia, casi como un manifiesto político. La obra parece más destinada a la aceptación de una diferencia sexual que a la libre exposición de un relato de amor y desamor entre mujeres, entre seres humanos al fin y al cabo. Esta aventura parece enarbolar una bandera que busca la reivindicación de un acto personal relegando la ficción, el hecho teatral, a un segundo plano.

ALFREDO VARGAS Estudió Perfeccionamiento Actoral y Dirección en el Núcleo de Estudios Teatrales (NET) con Ludwik Margules. Fue miembro del equipo de Producción de Ocesa Presenta. Actualmente es crítico teatral en la revista semanal *Vértigo*.

BELLAS ATROCIDADES

DE: ELENA GUIOCHÍNS DIRECCIÓN ANA FRANCIS MOR CON: VANESA CIANGHEROTTI, MARÍA RENÉE PRUDENCIO, CECILIA SOTRES Y MARISA RUBIO ESCENOGRAFÍA: XÓCHITL GONZÁLEZ ILUMINACIÓN FABIOLA HIDALGO Y MATÍAS GORLERO VESTUARIO: DOLORES ROSALES TEATRO HELÉNICO LUNES Y MARTES 20:30 HRS

BELLAS ATROCES



Michelle Solano

No hace tanto que el tema de la sexualidad era un tabú, hace menos que conceptos como orgasmo femenino y punto G estaban en boca sólo de unos cuantos y hace poquísimo que la homosexualidad femenina es vista con ojos objetivos y analíticos, a pesar de que todavía existen quienes sin mucho conocimiento de causa, juzgan y condenan a dos mujeres que deciden amarse. Uno de los primeros puntos que se pierden de vista al hablar de una relación homosexual es el amor, como si lo verdaderamente importante fuera el acto sexual; quizá esto se deba al hecho de que la sociedad, liberación femenina auestas, aún se rige bajo los términos que imponen la conciencia y las reglas machistas. El tema del lesbianismo es comúnmente tratado a través de la óptica sexual: ¿cómo se hacen el amor dos mujeres?, ¿cómo satisfacen su placer sexual?, ¿de qué modo alcanzan el orgasmo?, ¿cuáles son sus técnicas amorosas? Y son pocas las propuestas que rebasan el morbo y develan otra arista de las relaciones entre mujeres, aquellas que hablen de eso que les toca en principio por ser lazos que establecen dos seres humanos.

Quizá desde la década pasada surgieron en la escena del teatro nacional (en parte por la carencia de una dramaturgia que traspasara la obviedad) una serie de obras que al paso del tiempo han conformado una tendencia muy clara: hablar de la homosexualidad —generalmente masculina— para denunciar la discriminación y la intolerancia, ahondar en el proceso de asimilación del gay, la “salida del clóset”, tocar temas como promiscuidad, sida, crímenes pasionales, las causas o razones por las que una persona decide asumirse como homosexual y dejar bien claros (no se sabe si para la gente heterosexual o para la comunidad gay) los diferentes tipos de homosexuales (diferencias establecidas por las costumbres o preferencias para realizar el acto sexual) y un largo etcétera. Una cuestión que vale la pena analizar es si esta tendencia obedece a la necesidad que los homosexuales tienen de verse reflejados, o a la abrupta (nunca gratuita ni casual porque vaya que costó) “tolerancia” que los medios y la sociedad muestran hacia

la cuestión gay, pero algo que siempre llama la atención es la carencia de un teatro que, alejado de la protesta y el mensaje panfletario, entre en el tema por el lado humano, un teatro que deje de lado los estereotipos maniqueos y consabidos con respecto de los homosexuales; un teatro que, a pesar de o con todo y personajes homosexuales centre sus conflictos, discursos y anécdotas en los seres humanos de los que habla y que se aleje del propósito de atraer al público a través de artimañas publicitarias cuyas expectativas no sobrepasan la representación burda y corriente del tema gay. Aunque bien sabido es que son socorridas por ciertos sectores del público y que bien pueden durar bastante en cartelera y generar ganancias nada despreciables.

Ante tal panorama, la falta de ese teatro sorprende sobre todo cuando en antecedente existen obras como *Y sin embargo se mueve*, primera obra mexicana declaradamente homosexual, escrita por José Antonio Alcaraz y Tito Vasconcelos en los años setenta, o *Los chicos de la banda* dirigida por Nancy Cárdenas, que vio la luz en la década de los ochenta. Estas dos se mostraban más congruentes con la realidad homosexual, con los conflictos que de ella se desprendían y con una teatralidad que a toda costa pugnaba por un discurso y una propuesta. En cambio, las otras (como *En el clóset* hace algunos años o *Un departamento de ambiente* en fechas más cercanas) se mueven en un esquema repetitivo, poco imaginario y hartamente vulgar, que insiste en apartarse, en provocar una discriminación que paradójicamente atacan ya no digamos por los contenidos y los tratamientos de los mismos, sino desde los llamados publicitarios que hacen: “una excelente comedia gay que hasta los *bugas* disfrutarán”.

Las estructuras también dejan mucho que desear, pues aún insisten en trabajar las puestas bajo patrones anacrónicos que no van más allá del refrito; no falta el esquema de *El juego que todos jugamos* de Alejandro Jodorowsky (aunque sin la novedad que ésta proponía en su tiempo) con el que fallidamente intentan una disección (que no deja de ser un experimento interesante, a pesar de lo rudimentario del caso) del mundo gay, pero siempre defendiéndose o justificán-

dose ante la cosmovisión heterosexual.

Bellas atrocidades, de Elena Guiochins, tiene mucho de lo anterior, pues aunque el texto se debate entre el discurso aleccionador y el planteamiento de la realidad que viven las parejas femeninas homosexuales, el montaje se muestra como su primer detractor. Nada de lo que en la obra se revela resulta una novedad y quizá no sea este el problema más grande, sino el miedo evidente de una dirección que ha preferido quedarse a varios pasos del clavado definitivo: un trazo torpe y muy predecible cuyos recursos se ahogan a sí mismos. Si el texto presenta a cuatro personajes que han resuelto su orientación sexual, que desnudan sus motivos e historias personales, ¿por qué evitar que asuman su desnudez física, por qué esconderla tras un biombo?, ¿por qué estas mujeres muestran parcialmente sus caricias y su cachondez? Las opciones son escasas: por miedo, por hacer concesiones a una doble moral que, por un lado (el texto) las lleva a “salir del clóset” y por el otro (la puesta en escena) las obliga al recato. El resultado es una obra en donde la acción dramática no fluye, sino que permanece atrapada en los convencionalismos y se desvía de los objetivos que en principio persigue: hablar del lesbianismo desde el punto de vista de las mujeres y no dar pie a las creencias o prejuicios que de estas relaciones abundan en una conciencia sexual colectiva morbosa y moralina.

Al texto le estorban los monólogos interminables y panfletarios, los diálogos que pecan de obvios y redundantes, y estorban más cuando el montaje se empeñó en no “salirse de la raya”, en no sobrepasar la línea políticamente (o sexualmente) correcta. Si hasta en las revistas femeninas más ameno e interesante, la pregunta que aquí cabe es ¿para qué montar una obra que no aportará algo nuevo a la perspectiva que de las lesbianas tiene el público?

Para el espectador heterosexual *Bellas atrocidades* debe encarnar una curiosidad que al final no ofrece nada nuevo; para el espectador homosexual (en especial para las lesbianas) la obra resulta una caricatura grotesca y elemental del asunto. Para el teatro mexicano es una muestra más de que el tiempo presente aún está a la espera de una obra que sostenga un discurso interesante, digno y divertido (basta de azotes gratuitos) de las relaciones entre mujeres. El lugar común reza que la realidad supera a la ficción y esta puesta en escena no altera la regla: tan superficial como la película *Sexo, pudor y lágrimas* y tan evidente como la canción *Mujer contra mujer*.

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

LAS OTRAS VOCES

MARQUESINA

Luis Alcocer / Archivo Vertical CITRUIINBA/ Fotos: Fernando Moguel

LA BANDA DEL AUTOMÓVIL GRIS

—Me doy cuenta de que cuanto más información genera un suceso, más enriquecida es la puesta en escena. Para esta obra lo primero



Bellas atroces. Foto: Andrea López

que investigamos fue la historia y las características del cine mudo mexicano... Después comenzamos a escribir el guión. Tal como lo hacían los beshis en aquel entonces, empezamos escribiendo lo que las actrices interpretaban al ver la película. Luego recurrimos al guión original, publicado por la Cineteca Nacional, que nos aclaró muchas cosas. También resultaron de gran aportación los doblajes que se realizaron de esta película en 1933 y 1940. Pero algo muy importante en esta investigación fue la historia original de la banda. En esta película, Enrique Rosas se centra únicamente en los hechos policíacos, es decir, asaltos, persecución, detención y castigo de los malhechores, pero no aborda las implicaciones políticas y sociales que tiene esta historia. Se sabe que Higinio Granda, el jefe de la banda, salió 17 veces de la cárcel y murió de enfermedad. ¿Hasta qué punto estaría involucrado con el gobierno esta fichita para gozar de tanta impunidad?

—De esta banda de delinquentes no quedaron testimonios judiciales y se eliminaron los archivos. ¿Dónde está, pues, la frontera entre la realidad y el mito?

—Es tan realidad y tan ficción como cualquier caso actual en este país; sin ir más lejos, ahí tenemos el caso Colosio. Cuando se mezcla farándula, hampa y gobierno, no distingues qué es verdad y qué es mentira.”

CLAUDIO VALDÉS KURI, director
Entrevistado por Mariana Norandi en *La Jornada*, 2 de septiembre de 2002.

“La intención del talentoso Claudio Valdés Kuri de introducir muy tardíamente el arte japonés del beshi en México no pasa, no puede pasar de un muy interesante experimento.

...y todo lo que sea experimentar con las formas escénicas es bienvenido, siempre que esté tan bien resuelto como éste, a diferencia de otras pedantísimas

propuestas muy mal llevadas a cabo).”

OLGA HARMONY, crítica
La Jornada, 8 de agosto de 2002.

JUAN Y BEATRIZ

“Nunca fue mi objetivo presentar una disección de las psiques masculina y femenina, sino poner de manifiesto el conflicto que se entabla dentro del ser humano a partir de estos dos aspectos que coexisten en su interior, en el momento de encontrarse con el otro.”

CAROLE FRÉCHETTE, autora
Citada por María Eugenia Sevilla en *Reforma*, 19 de agosto de 2002.

“Lo interesante del texto es su contacto frágil con lo que puede ser real, pues aquí ninguno de los dos es lo que parece. Sin embargo, esas actitudes revelan diversas esencias humanas. Es una especie de viaje del mundo de la máscara

El doliente designado



No ser Hamlet

—la cual se usa más como protección— al ámbito de una realidad más transparente.

[Se plantea] una disección de la naturaleza masculina y femenina dentro de la concepción del todo, es decir, cómo la parte masculina de Beatriz y la femenina de Juan operan para propiciar o no el encuentro.”

MAURICIO GARCÍA LOZANO, director
Citado por Carlos Paul en *La Jornada*, 15 de agosto de 2002.

BELLAS ATROCES

“*Bellas atroces* de Elena Guiochíns llega al escenario con dos o más décadas de atraso, en relación con la época del destape sexual que trajo como consecuencia el movimiento de la liberación gay. Pero aquí está, reúne datos, reflexiones, experiencias de vida de quienes considera estereotipos, en otras palabras: establece una genealogía femenina nada apegada a la estampita que la sociedad patriarcal ha estado vendiendo desde siglos atrás. (...)

Expresiones que podrían caer en estereotipos, aquí se miran



de otra manera, poseen una luz distinta, tal vez sea la exposición de ideas que respalda la obra, la soltura de dirección de Ana Francis Mor, la seguridad actoral de estas jóvenes actrices, los nuevos modeloslésbicos...”

REYNA BARRERA, crítica
Uno más uno, 21 de septiembre de 2002.

“Hubiera sido mejor que la dramaturgia se olvidara de esa intención subterránea de dotar a las mujeres lesbianas de parentescos míticos... La historia de esa muchacha que teme afrontar su verdadera manera de ser —y que es la verdadera historia y el conflicto en el texto— y que por fin se decide al amor de su elección, es lo suficientemente ilustrativa y posee el suficiente peso dramático para no requerir tantos apoyos.

Ana Francis Mor hace su segunda incursión en la dirección escénica. Al igual que en la primera, tiene muy buen ritmo y buenas soluciones en los cambios de escena... pero no da diferencias de matiz y tono... Las actrices tienen poco apoyo en su directora y en sus endeble personajes, excepto María Renée Prudencio como Eva, y se mantienen en el grito y en la inexpressividad actoral.”

OLGA HARMONY, crítica
La Jornada, 26 de septiembre de 2002.

EL DOLIENDE DESIGNADO

“Los personajes son excesivamente prototípicos, como en toda obra de tesis, y sus motivos son más de intención del autor que de veracidad en una trama con resabios pinterianos al principio y con un fuerte acento beckettiano en su desolada solución. (...)

Me atrevería a decir que es una dirección impecable por contenida en los estrictos límites que Gurrola se impone.”

OLGA HARMOY, crítica
La Jornada, 5 de septiembre de 2002.

“*El doliente designado* es, pues, una obra que se va construyendo en la subjetividad del espectador, o, mejor dicho, del oyente. En la



Después del terremoto

medida en la que el oyente esté atento, su imaginación construirá el contexto y el significado de la obra. Es una obra personal, que cada quien interpreta y siente de acuerdo a su criterio.”

XIMENA ESCALANTE, crítica
Reforma, 17 de septiembre de 2002.

DESPUÉS DEL TERREMOTO

“[El texto] pretende ser una violenta reflexión sobre el desplome de una sociedad que ya no puede moverse y se niega a revisar sus cimientos.”

CARLOS OLMOS, autor
Citado por Carlos Paul en *La Jornada*, 10 de septiembre de 2002.

“[El montaje] podría ser una especie de burlesque místico. (...) Olmos utiliza la atmósfera del terremoto para reflejar nuestro estar efímero en la tierra, nuestros anhelos e ilusiones de ser distintos a lo que somos, así como esa búsqueda de un ambiente más favorable para el amor y la vida.”

MAURICIO JIMÉNEZ, director
Citado por Carlos Paul en *La Jornada*, 10 de septiembre de 2002.

“[Es una obra] en la que se cuestionan muchas cosas, entre ellas, la crueldad humana y cómo estamos paralizados frente a la vida. Creemos que estamos haciendo algo y no es cierto, estamos paralizados por muchos miedos, ya sean amorosos, políticos, sociales, espirituales... Y no nos damos

cuenta, seguimos vagabundeando por ahí como zombis. Nos acostumbamos a una cotidianidad que es la nada. Y ante eso hay que movernos.”

DELIA CASANOVA, actriz
Citada por Carlos Paul en *La Jornada*, 10 de septiembre de 2002.

LA CONSPIRACIÓN VENDIDA

“[*La conspiración vendida*]... es antecedente de una de las más espléndidas novelas de Ibarguengoitia: *Los pasos de López*; en ésta —a diferencia del texto dramático— el escritor juega con ese tono irónico y crítico que lo caracteriza, para contar el mismo acontecimiento. De la novela traslado el temperamento de Hidalgo, La Corregidora y otros personajes a la obra de teatro; inserto esa ironía y crítica en el planteamiento monográfico de

escenificarlo en la efeméride de las fiestas patrias, ahora que esta nación que llamamos nuestra corre tanto peligro.”

OLGA HARMONY, crítica
La Jornada, 12 de septiembre de 2002.

NO SER HAMLET

“Así, en el filo que cuestiona nuestras percepciones habituales, la obra se adentra en la ambigüedad de aquello que parece ser y no es, en sus implicaciones, en la identidad del individuo o el juego de la máscara social, en la referencia metateatral o su clara dimensión metafísica. (...)”

El rasgo estilístico más atractivo mostrado hasta ahora por el director es, en mi opinión, el contraste de ese tejido externo con una capacidad poética que logra descubrir el gesto, el elemento



Esperando a Godot

Ibarguengoitia.”

ALEJANDRO AINSLIE, director
Citado por Carlos Paul en *La Jornada*, 12 de agosto de 2002.

“Ignoro si veré completa una representación de una obra que me gusta poco, a pesar de que se cuenta con uno de los más sólidos elencos que se puedan dar en un escenario y de que lo ya presenciado me permitió gustar una de las más eficaces direcciones de Ainslie. Y si el texto de Ibarguengoitia no es de los más felices del dramaturgo, sí es muy válido

escenográfico, la acción escénica, más simples para sintetizar la esencia del fenómeno puesto en juicio.”

RODOLFO OBREGÓN, crítico
Proceso, No. 1347, 25 de agosto de 2002.

“Pero algunos puntos juegan en contra si de capturar la atención se trata. El primero es el manejo de la voz y el texto...”

...si no alcanzamos a oír con claridad (a pesar de ecos y repeticiones) entonces no podemos retener el valor de las palabras

ni otorgarles un valor nuevo. Es como un murmullo repetitivo e inconexo... y volvemos a aburrirnos, perdiéndonos aquellos fragmentos que el director consideró importantes conceptualmente.”

BRUNO BERT, crítico
Tiempo libre, No. 1164, 4 de septiembre de 2002.

ESPERANDO A GODOT

“Siento que es casi como un homenaje al autor porque la factura de la misma oscila de una manera muy equilibrada entre la experimentación y... ¿cómo llamarlo?, un cierto “clasicismo” que sintetiza las muchísimas incursiones que en todos estos años se han hecho de esta pieza.

...la saga de los mendigos que esperan a Godot adquiere una transparencia que nos permite especular sobre sus significaciones,



Químicos para el amor

pero también comprender lo que este medio siglo ha sedimentado sobre el texto y la situación teatral planteada.”

BRUNO BERT, crítico
Tiempo libre, No. 1167, 19 de septiembre de 2002.

QUÍMICOS PARA EL AMOR

“El reto es crear tres obras diferentes tan sólo con dos actores quienes con un solo vestuario interpretarán a seis personajes en un solo espacio con sólo una pequeña mesa como escenografía, similar a las que ocupará el espectador para ver las obras. Queremos lograr un sueño. No sé si todos lo tengan, pero yo sí: cuando voy



La casa de los siete balcones

a un restaurante y veo en una mesa a una pareja interesante, daría cualquier cosa por oír qué teatro están haciendo. En ese sentido, el único elemento extracotidiano son los micrófonos que llevarán los actores. Hemos cuidado mucho el hecho de saber que estamos en un restaurante y que los que están en las otras mesas son iguales a los personajes. Queremos alejarnos de la idea de que el teatro sucede ahí lejos, sobre el escenario, en el que algunos creadores en lugar de entablar un diálogo con el espectador, lo hacen con las ideas de algún autor extranjero. Nuestro propósito es entablar un diálogo con nuestros congéneres, con esos seres humanos que corren el mismo peligro que nosotros y que es el hecho de estar vivos.”

SABINA BERMAN, directora
Citada por Carlos Paul en *La Jornada*, 8 de agosto de 2002.

LA CASA DE LOS SIETE BALCONES

“Quienes expresan desprecio por el melodrama o bien son ignorantes o son víctimas de un lamentable olvido, porque el melodrama es un género grandioso, que es subalterno de la tragedia, así como la farsa lo es de la comedia. Van pegados. La tragedia puede tener escenas melodramáticas y el melodrama puede y debe llegar a escenas absolutamente trágicas. (...)”

El trabajo actoral exige de los intérpretes cadencia precisa del idioma, respeto por las imágenes del teatro español, y también poder llegar a la grandiosidad emocional que requiere el género, para que realmente funcione como tal y que no pasen de ese peligroso hilo en donde caen en el ridículo. La propuesta escénica tiene la complejidad de ir a lo esencial, que es lo más difícil de lograr en el teatro.”

ROSENDA MONTEROS, directora
Uno más uno, 18 de septiembre de 2002.

EL MISTERIO DE IRMA VEP

“El tono y la construcción, sobre todo en los personajes manejados por Darío T. Pic, nos recuerdan más bien a la forma en que se suelen mal montar los espectáculos infantiles de tipo tradicional. Y es extraño, porque de esta manera se echa a perder la efectividad del texto, ya que si se parodia una escritura que ya es paródica en sí, el resultado se vuelve contraproducente.”

BRUNO BERT, crítico
Tiempo libre, No. 1163, 22 de agosto de 2002.

“Su autor, Charles Ludlam montó 30 obras con su compañía de teatro, con la firme convicción de que el teatro debe empujar a los extremos, rechazando el

minimalismo. En el caso de *El misterio de Irma Vep*, construye un laberinto de misterio, melodrama y aventura mezclados con tonos paródicos.

La directora Jesica Korbman aprovecha al máximo a su reducido elenco así como los recursos de su propia producción...”

SALVADOR PERCHES GALVÁN, crítico
Uno más uno, 19 de septiembre de 2002.

TRILOGÍA... AMOROSA

“La adaptación está escrita de una manera magistral. No conozco a alguien que sepa y conozca tan bien a Shakespeare como Salvador Garcini. Creemos que estas tres historias no son bien conocidas. Don Juan ha sido un personaje mal interpretado, se ha ido por el rollo frívolo y fácil. Salvador conoce perfectamente al ser humano y quiere que la gente



El misterio de Irma Vep

venga a curarse un poquito.”

DAVID OSTROSKY, actor
Citado por Marisela Naranjo en *Reforma*, Supl. Primera Fila, 23 de agosto de 2002.

LUIS ALCOCER Estudiante de Literatura Dramática y Teatro en la UNAM. Ha publicado en las revistas *Navegaciones*, *Zur y El Centavo*. Actualmente tiene a su cargo el Archivo Vertical del CITRU.

NO ESTÁ EN SU MEJOR MOMENTO

AGUASCALIENTES LUCHA POR TENER UNA IDENTIDAD TEATRAL

Marco Navarro

Quien llegue de visita a Aguascalientes probablemente no encontrará siquiera un montaje en cartelera. Esto no quiere decir que no se haga teatro, sólo que éste no está en su mejor momento.

Dos son los centros teatrales: el de más tradición es el de la Casa de la Cultura dirigida por el maestro Jesús Velasco y el Centro de Investigación Teatral (CIT) del Centro Cultural "Los Arquitos".

El CIT tiene siete años de vida y es la primera escuela con pretensiones de crear profesionales del teatro (aún con la deficiencia de egresar con el título de "Técnico superior en actuación"). La estructura de la escuela fue desarrollada por Alcibiades Zaldívar, con base en los programas del INBA y pensando en una opción para los teatristas que antes se formaban por medio de talleres o grupos independientes y se especializaban en una visión realista o naturalista del teatro.

La escuela se ha mantenido a pesar del reducido presupuesto y la apatía de la sociedad. Hasta ahora, han egresado cinco generaciones y acaba de empezar clases la novena. Son los egresados de esta escuela quienes mayormente se mantienen en el medio, razón por la cual las posibilidades de trabajar se reducen a proyectos esporádicos, convertirse en maestros del Programa de Educación Artística en el Nivel Básico o, en el mejor de los casos, participar en el teatro escolar.

J. Concepción Macías, director y primer beneficiario en el Estado de una beca de coinversión con el FONCA, dice que la escuela permite "una metodología" y les da a los estudiantes apuntes de una disciplina que no existía. Sin embargo, aún no podemos hablar de una profesionalización seria. Concebirse como actor en el Estado es muy difícil, cuando no un acto de vetetismo o moda que se refleja más fuera del escenario. Muchos de los actores quieren trabajar sólo dos horas al día. Hay más actores retirados que en activo. Carecemos de escenógrafos, iluminadores, realizadores y son pocos los directores que se aventuran fuera de propuestas tibias".

En una sociedad que aún sufre de una doble moral adversa a las necesidades artísticas que no preservan una identidad aceptable, como lo hacen la ópera, el ballet y la orquesta sinfónica, el teatro se abre paso a pesar de sus evidentes carencias. "No hay periodistas (críticos), los funcionarios no tienen la sensibilidad del quehacer teatral, no hay un directorio de actores, no hay patrocinadores. Los buenos trabajos son producto de directores todólogos que sacan dinero de donde pueden y lo peor es que no hay un público. Al final —dice Concepción— no quedan ganas de luchar contra las instituciones por la producción y el desfado de los actores, se desencanta uno de hacer cartas al 'niño dios' y las opciones son seguir haciendo teatro con dificultad, irse al Distrito Federal o definitivamente dejar de hacer teatro".

Y sin embargo se mueve. Aparte de la beca de Concepción, el año pasado se dio la primera beca del FONCA para proyecto a la joven directora Marcela Morán. Este año hubo un

encuentro estatal de teatro que conjuntó a diversas corrientes, teatro aficionado, teatro de "instinto" y gente que pretende dedicarse profesionalmente al teatro. Afortunadamente, el Estado es la sede del festival internacional Telón Abierto que cada dos años trae creadores de distintas partes del mundo, así como puestas en escena que de otro modo serían imposibles de ver y que dan la oportunidad de ampliar los conocimientos. También existe el Programa de Educación Artística en el Nivel Básico que pretende acercar a los niños al quehacer artístico desde temprana edad para formar creadores, público y críticos en el futuro.

Y algunos teatreros que siguen creyendo en la magia del escenario.

MARCO NAVARRO. Estudiante del Centro Universitario de Teatro de la UNAM. Ha laborado en el Centro de Investigación Teatral de Aguascalientes en el Programa de Teatro Escolar. Actualmente es director del grupo de teatro "Goliardo".

DESASTRE EN YUCATÁN ISIDORE ARRASÓ CON LOS TEATROS

Raquel Araujo

El arrebato de la naturaleza con el nombre de Isidore se llevó buena parte de los techos de los teatros de la ciudad de Mérida. El teatro Mérida, recién restaurado en el año 2000 resultó el más afectado ya que perdió parte de las láminas del techo de foro, se rasgó la pantalla de cine, el foso se inundó, perdió el portón de desembarco, la antena de *edusat* y su subestación eléctrica, aparte del daño de escenografías que albergaba. El histórico teatro José Peón Contreras perdió parte de su techo de foro, lo mismo que el Daniel Ayala, el Candita y el Carlos Acereto, estos últimos de iniciativa privada.

El Carlos Acereto está casi recuperado y reiniciará la temporada de *El hombre araña... el presupuesto* de Don Héctor Herrera "Cholo". No tenemos noticias de reparaciones al teatro

Candita, pero es importante comentar que Madeleine Lizama "Candita" fue una de las promotoras del maratón artístico *Ilumina Yucatán*, que junto con el Instituto de Cultura de Yucatán y un gran número de artistas como Ofelia Medina, María Teresa Gómez y Armando Manzanero, recaudaron fondos para pies de casa el pasado 12 y 13 de octubre en la plaza mayor de Mérida.

El Teatro Mérida está en espera de recibir apoyo del estado para cubrir su techo y poder llevar a cabo una programación emergente del

RAQUEL ARAUJO. Actriz por vocación, dramaturga por necesidad y directora por convicción. Trabajó con el Teatro de la Rendija y actualmente es directora del Departamento de Artes Escénicas del Instituto de Cultura de Yucatán.

EN HIDALGO NO LE ENMIENDAN LA PLUMA A MOLIÈRE

LAS VIRTUDES DEL CHARRO

Enrique Olmos Aviles

El *Avaro* de Molière, en versión “charra” de Fernando de Ita fue la mejor obra de teatro del estado de Hidalgo en la temporada 2001-2002. No es extraño que así sea porque fue el proyecto de teatro escolar apoyado por el INBA y el Consejo Estatal para la Cultura y las Artes. Esto quiere decir que contó con un presupuesto de producción diez veces superior al que reciben los grupos locales. Aunque no fue únicamente este apoyo el motivo de su fortuna.

La razón principal de su éxito fue haber colocado la obra de Molière en una hacienda del estado de Hidalgo, para convertir al nefasto Harpagón en un cacique pulquero. Y no en cualquier hacienda, sino en la hacienda de Chimalpa, que fue donde vivió su niñez el director y dramaturgo de esta versión “charra” de la comedia francesa.

La elección de Fernando de Ita como director del proyecto provocó un sentimiento contradictorio entre la comunidad teatral del Estado, porque el maestro de Ita es un hidalguense respetado como autor y crítico de teatro, pero no se sabía que fuera director de escena. Él mismo ha dicho que sólo se atreve a dirigir sus propias obras para que el autor no le reproche su descaro.

Por esta vez no hay que reprocharle nada, porque tuvo el tino de convocar a los mejores actores del Estado para obtener, por audición, los papeles de la obra. Como en toda la República, la actividad cultural de Hidalgo está focalizada en la capital del Estado, y a nadie le conviene viajar diario durante dos meses para ensayar una obra que terminará por castigar los flacos bolsillos de los actores. Con el apoyo de Lourdes Parga se logró que el elenco estuviera formado por actores de Pachuca, Tulancingo, Tula y Apan. Fue el primer paso.

El segundo estuvo en conseguir el concurso del maestro Alejandro Luna, de María y Tolita Figueroa para la escenografía, las luces y el vestuario, respectivamente. El día del estreno, con el teatro Romo de Vivar hasta la coronilla, todos esperábamos una escenografía espectacular y una iluminación deslumbrante. Por el contrario,

el maestro Luna resumió en un sólo objeto toda la atmósfera de las haciendas pulqueras, al erigir un gigantesco maguey como faro y centro de la puesta en escena.

La versión “charra” del maestro de Ita no se limita a vestir de charros a los actores y a servir pulque en escena, comienza con el texto, que ha sido reescrito no para enmendarle la pluma a Molière sino con el objeto de hacerlo más legible. Se han cortado escenas, cambiado parlamentos, suprimido personajes, y el espíritu de la comedia molieresca sigue reinando en el escenario. La idea de agregar un prólogo didáctico parece demás con el público en general, aunque funcionó muy bien con los estudiantes, que se ubicaban de entrada en el universo charro de sus abuelos.

Al final de la temporada escolar, el maestro Ludwik Margules nos dijo en la develación de la placa que era una feliz versión mexicana de la obra de Molière, llena de humor local, que por lo mismo, no debería salir de Pachuca para no perder el encanto provinciano.

La obra se presentó ante el variopinto público del Teatro Salvador Novo del Centro Nacional de las Artes, quien disfrutó igual, o mejor, las felonías de Harpagón, las burlas de los criados, el romance de los jóvenes y las equivocaciones de la comedia clásica. Lo mismo pasó en el Festival de Teatro de Monterrey, donde la obra obtuvo la más alta calificación del público.

En Hidalgo, donde una obra de teatro difícilmente llega a 12 representaciones en una temporada, estar en un montaje que ya va para sus 150 representaciones ha servido para comprobar que el mejor actor se hace en el escenario.

Las nuevas generaciones sabíamos de oídas que Edmundo Lima era un actor sobresaliente, aunque nunca lo habíamos visto. Su último éxito en escenarios de Pachuca lo había tenido hace 10 años. Con *El Avaro* nos damos cuenta que tenemos un actor capaz de llenar las botas de Harpagón, que es un personaje tan alto y ancho como el genio de su autor. Un actor que algunos juzgan muy formal, aunque una de sus gracias es improvisar en el escenario, a veces para bien, a veces para mal del personaje.

Anuar Jotar es el actor, director, profesor, locutor, promotor teatral más famoso de Tulancingo, que halló en los tres personajes que interpreta la oportunidad de mostrar el talento de un actor nato, de esos que entran al escenario para vivir la historia del personaje, o como dice el maestro Margules: para hacer real lo ficticio.

Román Valenzuela también es de Tulancingo y se formó como actor en el Centro Universitario de Teatro. Esto se nota en el escenario por la eficacia técnica con la que aborda sus tres personajes. Aunque sus caracteres son cómicos, él los resuelve con toda seriedad.

Pita Domínguez emigró de la Baja California a los llanos de Apan para encontrarse con Frosina, la alcahueta de la comedia, que requiere de la corpulencia, la energía, la sensualidad y la picardía que ella tiene de sobra.

Doris Miranda dejó la ciudad de Tula para estudiar danza en la ciudad de México, de manera que su figura y su manejo corporal son ideales para darle cuerpo a Elisa, la hija de Harpagón que anda en amores con Valerio, interpretado por Alfredo Ávila con justeza y desparpajo a la vez, dejándonos ver el desarrollo dramático de su personaje, que pasa de la servidumbre a la dignidad.

Jorge Alvarado es un actor que se está formando en los escenarios locales, de manera que se deja guiar sobre todo por su intuición y por el encanto personal que le funciona muy bien como Clemente, el hijo de Harpagón.

Gisela Cortés es una flor de Hidalgo; figura de modelo, piel canela, ojos árabes. Le falta estudio pero le sobra belleza, y eso siempre se agradece en el escenario.

En octubre *El Avaro* se presentó en el Encuentro de Teatro del Noroeste, en el marco de los 20 años del Centro Cultural Tijuana. En noviembre estará en la ciudad de Xalapa en la Muestra Nacional de Teatro. Hace muchos años que una obra del teatro hidalguense no tenía tan buenos resultados. Lo triste del asunto es que desde ahora sabemos que esta golondrina no hará verano.

ENRIQUE OLMOS AVILES, Periodista cultural, co labora en diarios y revistas del Estado de Hidalgo.

GERMINARÁ EL DIÁLOGO ENTRE

Elka Fediuk

Todo proyecto educativo implica una visión del futuro, ya sea conservadora en las relaciones, formas y modelos, o involucrada en las transformaciones sociales y disciplinarias. Una visión prospectiva conlleva un germen utópico, pero se sustenta en el estudio y la valoración de las tendencias, para implementar estrategias a favor del futuro deseable.

Sabemos que muchos de los cambios en el campo de la actividad teatral no satisfacen a los creadores, pero también encontramos allí valores nuevos que hemos decidido incluir en la currícula de la Licenciatura en Teatro de la Universidad Veracruzana, que en su *Plan de estudios 2000* imprime precisión hablando de “perfiles diferenciados”. De esta manera, la carrera dedicada por más de dos décadas exclusivamente a la formación de actores (o ejecutantes, como se suele llamarles) se abrió a la formación de teatristas, comprendiendo la actuación entre sus posibles perfiles y procurando un aprendizaje significativo para los diversos proyectos teatrales.

El lema de la Facultad: *Hay más teatro que la industria del espectáculo y hay más país que la ciudad de México*, refleja la conciencia de la ubicación del programa académico en su entorno geocultural y la comprensión de su papel en el panorama de la educación teatral superior. Asimismo, demuestra una posición que pretende alterar la relación moderna entre la institución o empresa (cultural/de entretenimiento), la comunidad teatral y los públicos comprendidos ahora como comunidades hete-rogéneas.

Los contenidos de la currícula están agrupados en las siguientes áreas: *creación* (actuación, dirección, dramaturgia, diseño escénico), *investigación*, *pedagogía*, *gestión* y *producción*. El área de gestión y producción, al igual que las demás, cuenta con dos cursos obligatorios y ofrece cierta profundización a través del laboratorio *Mercadotecnia del espectáculo*, cuyos contenidos permiten conocer y aplicar las estrategias para atraer a los espectadores potenciales hacia un producto artístico concreto, utilizando diversos procedimientos, por ejemplo: la inclusión al proceso, la inducción a un compromiso común,

el diseño de un plan integral desde la gestación del proyecto artístico, planificación promocional con el material de información y mensajes en concordancia con el contenido de la propuesta artística y con la sensibilidad de su público potencial y/o al que va dirigida. Todo esto implica un acercamiento teórico (psico-antro-social) e investigación de campo acerca del público en relación con las diversas formas teatrales, los espacios en que se sitúa el hecho teatral y los lenguajes teatrales (teatralidad) como vehículo de comunicación.

En la cultura de la imagen que domina actualmente es importante saber seleccionar los

En la cultura de la imagen que domina actualmente es importante saber seleccionar los canales adecuados.

canales adecuados para conectar a los públicos específicos, así como comprender el poder del lenguaje visual, las reglas de la percepción, la fuerza de la condensación, la efectividad de los distintos medios, las formas y las estrategias de comunicación.

Por otra parte, el seminario *Gestión, promoción y públicos* es un estudio socioantropológico que enfoca el sentido y los valores en la “negociación” cultural, acercando así a los futuros teatristas en el conocimiento de distintas formas de operación institucional, privada, independiente y en el estudio de los “públicos” que tienen distintas expectativas y deseos de consumo artístico.

Hay, además, un espacio académico integral donde se aplican el conocimiento y las habilidades desarrolladas en experiencias educativas específicas. En lugar de la anterior linealidad que conducía a una puesta en escena al final de la carrera, ahora cada alumno debe participar en tres proyectos artísticos expuestos al público, lo cual implica para la Facultad cinco producciones al año.

Obviamente, un centro educativo no es ninguna instancia productora, los presupuestos

son los mismos con los que contábamos hace 10 años. Sin embargo, aunque sólo fuera por esos mínimos apoyos, en cada caso el profesor con los alumnos deben presentar como parte del contenido de aprendizaje un proyecto con calendarización e indicar los procedimientos y tareas, así como el presupuesto justificado por lo anterior y un elemento más: clasificar a quién está dirigida la obra o el espectáculo y la estrategia para “conectar” con los públicos.

Naturalmente, por ahora estamos en los inicios; la primera producción en esta modalidad se estrenó en enero de 2001: *Hamlet*, en versión y dirección del maestro Carlos Converso, que realizó 24 funciones entre Xalapa y la ciudad México; la segunda se presentó en septiembre de 2002 y otras dos (teatro clásico y teatro musical) inician el proceso, de acuerdo con el pau-latino despliegue del *Plan 2000* que convive por ahora con la modalidad anterior de producciones únicas. En 2001 fue *El eco de las sombras* basada en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo con dirección de Martín Zapata; en 2002 *Mi Fausto* de Paul Valéry con dirección de Arturo Sastré, y actualmente se encuentra en preparación el próximo trabajo, dirigido por el maestro Abraham Oceransky.

Como observación final, quiero subrayar tanto las dificultades del proceso de cambio hacia la cultura dialógica entre los teatristas y el público, como los elementos que nos alientan a insistir en su efectividad y significatividad profesional. Existe la costumbre de esperar que algo “se resuelva” desde una instancia separada del proceso creador y en una estricta división del trabajo característica del modelo funcionalista. El deseo de expresión —de acuerdo con el discurso artístico correspondiente— supera por ahora la necesidad de comunicación. Por otra parte, en las nuevas condiciones nuestros alumnos descubren oportunidades para desarrollar dentro y fuera del recinto educativo acciones integrales con significatividad artística y social.

ELKA FEDIUK Directora de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana.

MONEDA DE TRES CENTAVOS

HACIA LA BÚSQUEDA DE PÚBLICOS EN COLIMA

Salvador Silva Padilla

En Colima se empezó a trabajar en torno al tema de la formación de públicos, a raíz de la creación de la Compañía Estatal de Teatro (CET) y de la Coordinación de Estudios en Valores Culturales de la Secretaría de Cultura (CEVC), en 1997-1998. De hecho, ambos esfuerzos fueron complementarios y tuvieron como objetivo romper el típico círculo vicioso: los esfuerzos por hacer teatro de calidad no podían sostenerse por mucho tiempo pues no había público que acudiera a los foros teatrales, y el público no acudía al teatro porque no se presentaban obras con la riqueza temática y la variedad requeridas.

Así, se buscó resolver este falso dilema mediante la puesta en escena de obras de calidad, haciendo, simultáneamente, estudios y seguimiento de los públicos. Con motivo del centenario del natalicio del dramaturgo alemán Bertolt Brecht (1998), la CET realizó el montaje de *La ópera de los tres centavos*. Ante la complejidad de la obra y su marco de valores, se realizó un estudio que pretendía conocer la vigencia del mensaje de la misma. No se pretendía recrear una obra de manera costumbrista, sino abarcar las lecturas que la obra tiene —esto es, qué de la obra se actualiza y cómo se hace—.

Simultáneamente a la puesta en escena, se realizaron encuestas sobre diversos tópicos,

que tenían entre sus objetivos incorporar una cultura de evaluación del quehacer institucional. Esto es, diseñar e implementar políticas culturales cada vez más eficientes; avanzar en el conocimiento específico de los públicos, y profundizar en torno a los valores culturales de los colimenses; en resumen, conocer el *sentido*, —es decir, el porqué y el para qué— de la acción cultural institucional. De esta forma se reconoce, por supuesto, que la cultura no se agota en las políticas institucionales, pero se asume que es tarea fundamental del Estado trabajar en dicha área, de la misma manera que resulta indispensable la participación estatal en materia de salud o de educación.

Así, en la formación de públicos se trabaja al mismo tiempo en tres frentes: la preparación actoral profesional, el montaje de obras de calidad y el estudio de los públicos. Y es que se descubrió que la mejor manera de solucionar este problema es enfrentarlo de manera coordinada. Entonces, se han tomado en cuenta tres elementos:

1. Taller de formación teatral: que la gente de teatro, y particularmente de la CET —directores, actores, dramaturgos, escenógrafos, etc.— avancen en la profesionalización de su quehacer.

2. Compañía Estatal de Teatro: montaje de obras para diferentes foros y públicos.

3. Evaluación del grado de avance en la formación de públicos.

Recientemente un grupo de alumnos de la Facultad de Letras y Comunicación de la Universidad de Colima, asesorados por la responsable de la CEVC, Guadalupe Carrillo, y el que escribe realizaron una encuesta en torno al Programa de Teatro Escolar en Colima. Entre los principales resultados que se obtuvieron está la necesidad de una mayor coordinación entre quienes hacen posible el Programa, la SEP y la Secretaría de Cultura, pues si bien el que más de 30 mil alumnos de educación primaria y secundaria vean propuestas teatrales de calidad representa, sin duda, un gran esfuerzo, no obstante consideramos que aún falta que los maestros y promotores se involucren personal y

CONTEXTO ACTUAL EN PUEBLA LA GESTIÓN CULTURAL, EJE EN LA FORMACIÓN TEATRAL

Ileana Azor

En un contexto donde la dinámica de la producción artística debe moverse con bastante habilidad y conocimiento por la precariedad de los apoyos federales y estatales a la cultura, plantearse la formación de profesionistas desprovistos de un instrumental básico en el terreno de la procuración de recursos y la ubicación y el movimiento de los productos culturales, sería cuando menos una carencia que no deberíamos perdonarnos como pedagogos y participantes iniciales del ciclo productor-receptor del teatro en México.

Lo anterior es la base de un pensamiento que ha guiado a la Licenciatura en Teatro de la Universidad de las Américas, Puebla, desde su apertura en 1996. Entonces existían dos materias (Fundamentos de Administración y Administración Artística y Cultural) que informaban al estudiante acerca de un universo bastante

complejo y poco desarrollado en el entorno nacional hasta hace pocos años.

Con el Plan de estudios del 2000 las posibilidades se amplían y refuerzan porque además de mantenerse una de las materias como obligatoria, existen tres opcionales que tienen la finalidad de desarrollar una especialización y entrenamiento en aquellos estudiantes con mayor inclinación en este u otro campo. Por otra parte, cada montaje que se realiza en la carrera y que ahora forma parte del repertorio de la Compañía de Teatro de la UDLAP, conlleva en estos cursos la distribución de responsabilidades en la conformación del producto teatral —desde el trabajo más artístico, incluyendo diseños, así como el de la promoción y el económico— por los propios estudiantes que en ellos participan. De manera que si no formamos productos teatrales, que tanta falta nos hacen, por lo menos estamos abriendo ventanas de información dentro de nuestros egresados para que puedan hacer sus propios proyectos, conscientes de que la gestión cultural está en la base de esa magia creativa que es la esencia del teatro.

ILEANA AZOR. Coordinadora de la Licenciatura en Teatro de la Universidad de las Américas, Puebla.

profesionalmente en dicho programa, para que los alumnos comprendan y reconozcan el hecho teatral como de acuerdo con la antropología, *tiempo especial*; es decir, el teatro como propuesta artística y como clave de interpretación del mundo. Algo más profundo que ir al teatro para matar el tiempo, de la misma manera como se puede ir “de pinta” al cine o a jugar con las “maquinitas”.

Ahora bien, ¿cuál es el sentido profundo que se pretende cubrir con estos estudios? Independientemente de la definición de cultura, sabemos que una de las características esenciales de ésta es que se transmite, o mejor dicho, se “hereda” de una generación a otra. De hecho, una crisis de valores no ocurre por falta de valores, sino, paradójicamente, por su abundancia o, al menos, por su dispersión; es decir, porque no se comparten ni se reconocen los mismos valores entre una generación y otra, o un grupo social y otro.

Así pues, ¿qué tanto comparten valores los adultos, los jóvenes y los niños? En escuelas secundarias del estado de Colima, en el mismo cuestionario que se aplicó sobre teatro escolar, en 2002, se preguntó a adolescentes de entre los 12 y 15 años (2002) acerca de la tolerancia, y al comparar resultados con los obtenidos en otros estudios (uno realizado en 1998 y otro en 2002), las respuestas fueron interesantes:

Pregunta: *¿Aceptarías en tu casa?*

Un motivo de preocupación es el alto nivel de intolerancia que se tiene (uno de cada tres personas no admitiría en su casa a “otra” persona indígena, y los niveles de aceptación hacia personas de “otra” religión o preferencia sexual son aún menores). También muestran en gene-



ral mayor intolerancia que los adultos. Aunque no todas son malas noticias, pues hay mayor apertura religiosa entre los jóvenes.

Pregunta: *¿Cuál considera que es la función más importante que cumplen el cine y el teatro?*

La enseñanza que hemos obtenido es que hablar de profesionalización del quehacer teatral (y del quehacer cultural en general) implica abordar el tema de la formación sistemática, integral y permanente de los creadores: dra-

matargos, directores, actores, escenógrafos y un largo etcétera; pero también requiere directamente cuestionarse la formación —casi didáctica en ocasiones— de los públicos. Son, pues, las dos caras de una moneda. Precisamente de una moneda de tres centavos.

SALVADOR SILVA PADILLA. Comunicólogo por la Universidad Jesuita de ITESO. Actualmente es director de Artes y Humanidades de la Secretaría de Cultura de Colima.

UN PROYECTO CULTURAL MÁS EN QUIEBRA CIERRA “CANDILEJA” A.C., POR FALTA DE FONDOS

Francisco Beverido

Candileja inició sus operaciones el de septiembre de 1995, aunque su constitución formal como Asociación Civil quedó finalmente registrada hasta el 31 de enero de 1997. Aunque su labor más importante a la vista del público ha sido la de una biblioteca especializada en teatro y como tal ha servido no sólo al público local sino que ha recibido también visitas de actores, directores, estudiantes, maestros e investigadores de otras localidades (e incluso países), ha venido realizando otras actividades de las cuales la más importante es el registro histórico de las actividades teatrales en la ciudad de Xalapa.

Candileja es una institución independiente. Ha recibido en varias ocasiones el apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, y

para alguna de sus actividades contó también con el apoyo de la Secretaría de Educación y Cultura del Estado de Veracruz y del Instituto Veracruzano de Cultura, pero no tiene un subsidio establecido y el 95% de su funcionamiento es financiado por su propio director.

Su crecimiento en el acervo bibliohemero-gráfico, en el acervo documental y en las actividades relacionadas con ese registro histórico ha rebasado sus posibilidades económicas actuales.

No ha sido una decisión fácil y sabemos cuánto afecta sobre todo a la población estudiantil, pero la realidad del momento es contundente.

Candileja espera estar pronto en posibilidades de reanudar su servicio. Se han hecho trámi-

tes ante algunas instancias educativas y culturales a fin de obtener el apoyo necesario pero aún no se tienen respuestas concretas en ningún sentido. Hasta esta fecha se han realizado dos reuniones con algunos amigos y simpatizantes buscando soluciones. Se han recibido expresiones de solidaridad por parte de maestros, creadores e investigadores de diferentes instituciones y ciudades. Se trabaja en la posibilidad de establecer un sistema de “socios” o “amigos” que puedan apoyar parcialmente su funcionamiento. No es tiempo perdido, sin embargo, pues parte de sus actividades de registro siguen realizándose aunque el servicio al público se haya cancelado: no se cuenta con personal para atenderlo y, entre otras cosas, el equipo de fotocopia debe ser renovado totalmente.

FRANCISCO BEVERIDO, Director, actor, pedagogo, investigador teatral. Con entusiasmo sigue siendo director de Candileja en Xalapa, Veracruz.

PARA ENTENDER Y CONOCER EL MUNDO

EL PLACER DEL JUEGO TEATRAL

Berta Hiriart

En varios sentidos, el público conformado por niños y niñas tiene características que lo distinguen del resto. De entrada, sólo acude al teatro si algunos adultos le facilitan la experiencia. Por una parte, debe haber artistas interesados en crear obras que lo tomen en cuenta. Por otra, las mamás, los maestros, quienes han de estar convencidos de que el teatro es una actividad enriquecedora para todo el mundo y especialmente benéfica para la formación intelectual y emocional de los niños quienes han de estudiar el panorama teatral y elegir la obra. Y aquí es donde enfrentamos la mayor dificultad.

Gran parte de los adultos no va al teatro y si lo hace es porque desea entretenerse en algo ajeno a la rutina, descansar. Los niños, en cambio, aunque también quieren pasarla bien, tienen la necesidad fundamental de conocer y entender el mundo al que recientemente han llegado. Ellos no están cansados, su rutina está llena de sorpresas y su energía les exige probar incansablemente cosas nuevas. Si pese a los adultos logran saber lo que es el teatro, querrán explorarlo igual que si fuese un bosque, y aún más, porque el teatro habla en algún sentido de ellos mismos, en tanto que su materia prima es el ser humano.

El lenguaje teatral es para los niños más que familiar, pues los elementos que utiliza son los mismos con los que ellos arman sus juegos de representación. Por tal razón, están perfectamente preparados para aceptar la convención de que una tela sea el mar, o una joven cierta fantasmagórica anciana. Pero lo que acaba por subyugarlos es que tales elementos, que en su juego aparecen de un modo caótico —dado que no tienen otro fin que el propio ordenamiento interno— sobre el escenario, cumplen una función precisa para impactar estéticamente al espectador.

En la estructuración artística de gestos y palabras, música y luces, vestuario y elementos escenográficos, en torno de una situación vital, los niños encuentran un placer que querrán repetir. Un placer lúdico, en principio, pero también otro más profundo: aquél que proporciona el asomarse a aspectos de la vida, a opciones y posibilidades que no habían percibido antes, al menos desde

el ángulo en que la obra los presenta.

Los adultos, sin embargo, limitan los favores que el buen teatro puede hacer por los niños. Como ellos mismos, en general, no son asiduos espectadores, carecen de referencias para mirar con juicio crítico, primero la cartelera y luego la obra. Es lógico que se remitan a lo que conocen. Y lo más cercano al teatro que conocen la mayoría de los mexicanos de hoy es, ya se sabe, la oferta televisiva. De modo que buscarán espectáculos que les suenen familiares. No es de extrañar que elijan una obra porque en ella aparecen los actores de su serie preferida o porque se trata de una historia de tono, estructura, e incluso trama previsible.

Otro hecho que pesa en contra de los niños es la enorme cantidad de prejuicios acerca de lo que deben o no deben ver. La censura a la que se ven sometidos es muchas veces absurda, mojigata, sin memoria ni conocimiento de lo que es la infancia.

Un niño de cuatro o cinco años ya cuenta con suficientes experiencias como para poder hablar con él de casi cualquier cosa. Lo más probable es que ya haya tenido contacto con la muerte —aunque sea en la forma de un pájaro tirado en el parque— con el amor y el desamor, con el miedo y los celos. En fin, quizá sólo las ideas muy elaboradas y las vivencias particulares de la edad adulta, le son ajenas. Pero no es que le haga daño ver *Hamlet* —como hicieron los niños de las generaciones renacentistas— sino que probablemente, al no lograr hacer contacto con el lenguaje y las situaciones, se aburra hasta quedarse dormido. Más daño le hace limitar su experiencia teatral a ñoñerías que han sido hechas con el único propósito de obtener ganancias económicas. Por fortuna, hay también en nuestro país obras que ni duermen a los niños por su complejidad ni los aturden como un mero entretenimiento de feria. Trabajos elaborados desde un dominio del oficio teatral aunado al deseo de compartir con los niños y sus acompañantes; situaciones humanas que sacuden la emoción y el entendimiento. Son pocas todavía, pero las hay.

No obstante, en un conflicto que se muestra como un círculo vicioso, estas últimas obras

atraen poco a los adultos, cuando no de plano los inquietan hasta el rechazo. Vistas así las cosas, para formar un público infantil es indispensable sensibilizar a la gente encargada de su cuidado. Animarla a acercarse a un teatro que en vez de la comodidad y las pseudocertidumbres de la tele, le ofrece el sabor de la aventura. Ánimo que los chicos no necesitan. Todo niño se encuentra más que dispuesto a entregarse a las innovaciones. Su apertura hacia un teatro experimental, alejado de los cánones frecuentados, es absoluta.

Por otra parte, la gente mayor tendría que confiar y respetar más la individualidad de cada niño. Tener pocos años no significa ser parte de una masa homogénea. Hay tantos tipos de espectadores como asistentes a una función. La respuesta frente a una obra depende de incontables factores, y en este punto no hay diferencia entre niño y adulto. Entran en juego el grado de familiaridad que se tenga con el hecho teatral, la identificación que se logre con los personajes y sus circunstancias, y por supuesto, las propias sensibilidad e inteligencia. Lo ideal sería dejar que los espectadores niños vivan el complejo proceso interior de relacionarse con una estética y saquen sus propias conclusiones a su manera, que no será verbalizando como hacemos los adultos, sino asimilando en su ser lo que la obra les ha provocado. Entonces podríamos comenzar a hablar de que hay en México una cultura teatral.

Lo único que puede hacerse, me parece, es atender a la vez varios frentes. Fomentar al aumento de un público adulto mejor informado se traducirá automáticamente en un mayor número de espectadores niños, que poco a poco irán teniendo la oportunidad de ver obras menos complacientes que las acostumbradas. Por otra parte, estas obras, elaboradas con un rigor estético que considere los intereses profundos de la infancia, tendrían que estar al alcance del bolsillo de la mayoría y contar con suficiente publicidad para que los adultos y niños sepan de su existencia.

BERTA HIRIART. Tiene más de 30 años de experiencia en el teatro, el periodismo y la literatura infantil. Algunas de sus obras son: *Salir al mundo*, *Crecer* o *La ley de Darwin* y *El deseo de Tomás*.

OTRO EN EL ESPEJO

TÍTERES: METÁFORA Y ESENCIA

William Fuentes García

Por la empatía y los resultados obtenidos, el teatro para niños ha hecho casi suyo al teatro de títeres, para fortuna de este último y también para su desgracia pues su desconocimiento por parte de teatristas y público lo ha convertido casi exclusivamente en teatro de títeres para niños.

Para hablar sobre la importancia de la relación entre el títere y niño habría que remitirse, por una parte, a la definición del títere como arte teatral, su origen y evolución hasta la actualidad. Al establecer una conceptualización del teatro de títeres como género teatral, por otra parte, habría que indagar sobre la psicología infantil y encontrar en ella los factores que hacen posible esta relación de empatía entre ambos; así surgirán conclusiones precisas y objetivas para valorar cómo el títere es importante en la formación y desarrollo del niño en los planos psicológico, artístico y humano. Por supuesto este tema abarcaría por sí mismo todo un libro. Muy brevemente hablaré sobre el teatro de títeres, pues esta revista va dirigida a los teatristas y pienso que es muy necesario el conocimiento de este género para entender su profunda relación con el niño. Todos fuimos niños y muchos creemos recordarlo, deo entonces al lector sacar sus propias conclusiones.

El teatro de títeres dobla en profundidad la admirable ficción que es el teatro en sí, el cual se complace en ponernos de relieve su complicada trama. Partamos de que el personaje teatral,

encarnación de un ente de la realidad, es un muñeco, un títere, una ficción en sí misma. El personaje por su naturaleza no humana tiene poderes “extra-ordinarios” que lo definen, es siempre una representación y recreación estilizada de un ente real, ya sea un objeto natural o

de títeres, es el punto de partida para analizar y definir la empatía de la relación entre el niño y el títere. Otros puntos importantes en esta relación, serían por ejemplo: la relación actor-titiritero con el títere (personaje) y con el público —niño— dentro del espectáculo; la estética que

define al espectáculo de teatro de títeres visto desde los aspectos temporales (¿cómo es manejado el factor tiempo en el espectáculo titiritero?); las proporciones plásticas desde el ángulo del diseño total escénico y su percepción; la psicología de los personajes, habría que preguntarse: ¿cómo son tratados los cambios psicológicos de los personajes dentro del espectáculo titiritero, si éstos son sólo siluetas y son verosímiles?; ¿cómo son presentadas, superadas y percibidas las deficiencias humanas? En fin, todos los aspectos que definen al teatro de títeres como un



El agujero negro. Foto: José Jorge Carroón

artificial del mundo real o de la fantasía, animal, persona o planta; por lo tanto, este personaje teatral hace lo que el ente que representa no puede hacer en la realidad: ésta es su naturaleza y la razón de su existencia. El títere —nuestro personaje teatral— precisamente hace lo que nuestra imaginación quisiera que hiciese el ente real que representa; por tanto, el títere es el reflejo de nuestra fantasía, de nuestra inconformidad con respecto a nuestra naturaleza humana y sus limitaciones, y en consecuencia también la superación de esta inconformidad. El títere es pues una *metáfora* y esta es su esencia.

Este primer y fundamental aspecto del teatro

género de las artes escénicas parten en sí de una sola condición: la doble ficción que constituye su definición; su objetivo consiste en superar las limitaciones humanas a las que estamos atados por nuestra naturaleza y que no podemos cambiar o superar en la realidad.

WILLIAM FUENTES GARCÍA. Licenciado en Arte Teatral en el Instituto Superior de Arte de La Habana en 1992. Director de la Compañía Teatro 2 de Cuba. Cuentan en su trayectoria más de 30 premios como director, dramaturgo y actor.

SAQUES DE BANDA, GUARRADAS Y OFICIOS

DRAMATURGIA AL LÍMITE

TEATRO PELADO

VARIOS AUTORES
EDITORIAL PAX, MÉXICO, 2002.

Teatro pelado es uno de los dos volúmenes que se presentaron el 8 de abril de 2002 en el teatro Rodolfo Usigli de la SOGEM.

Las piezas teatrales reunidas en estos dos volúmenes, inscriben en sus poéticas las condiciones culturales principalmente de la ciudad de México a finales del siglo XX. Son obras realistas basadas en una anécdota que anima a la mayor parte de la acción de los textos.

Hablaré sobre Teatro pelado, donde las malas palabras, groserías, peladeces, guarradas o chingaderas no sustituyen a la acción dramática.

El libro inicia con tres textos breves del jalapeño José Camacho Salvá, director y guionista especializado en títeres para adultos.

La obra El paseo dominical ocurre en cualquier parque donde una pareja entre versos y chistes, cuajan el ligue dominguero. Cada quién cree que hizo güey al otro.

El billetero es la historia de una mujer que va a reclamarle a su hombre para que le dé el gasto de la casa y dinero para sus cuatro hijos.

Las adivinas se desarrolla en una calle donde a dos teporochitas se les ocurre volverse adivinatoras para engañar a los transeúntes.

El hombre de acero es una parodia divertida de la vida íntima de Superman en México -metrópolis.

Castigo a infractores de la ley refleja la corrupción de un Ministerio Público.

Entonces seremos felices es la historia de un prófugo que regresa con su esposa después de algunos años y encuentra a otro hombre en su cama.

Un texto histórico, elaborado cuidadosamente y exitoso en escena es La insurgenteada de Hugo Fragozzo

La vieja locura se escapa de su loquero para invitarnos a tener orgasmos placenteros.

Cumbia en el llano o los futbolistas estampa de ligue dominguero a ritmo de los Bukis en los llanos futboleros.

Existen también dos textos de Tomás Espinosa: Cacos, donde dos ladrones "decentes" atracan a una pareja en los condominios del edificio Condesa. Finalmente, La puerca, tunca, ma rrana vida es una obra con una anécdota sórdida donde un pariente borra chín lleva como pareja a una marra na a la fiesta de quince años de su sobrina.

RICARDO GARCÍA ARTEAGA, Doctorante en letras en la UNAM investigador teatral, vicepresidente de la Asociación Mexicana de Investigadores teatrales (AMIT).



ONCE EN LA CANCHA

VARIOS AUTORES
CENTRO DE ARTES ESCÉNICAS DEL NOROESTE,
TIJUANA, 2002.

Once autores se reúnen en este volumen para escribir obras muy breves en torno al fútbol. Con algunas bases de participación (entre las que se encuentran la propuesta temática, así como el número de personajes), los autores se lanzan a escribir obras que en su mayoría poseen una gran frescura y desenfado,

para hablar entre líneas, acerca del fenómeno futbolero.

En palabras de Vicente Leñero (quien también participa como autor con un breve guión de cortometraje) se trata de lo siguiente: "Entendi do como reacción al botepronto; mejor dicho, como disparo de bolea, a como viene, el teatro puede jugarla muy bien cuando se trata de pa sar lista de tes tigo en lo que ocurre entre nosotros".

Y sí, es palpable el oficio de las autoras(es) en lo directo y cotidiano de su discurso.

Continuamente los espectadores o lectores de teatro en México nos encontramos ante universos contruidos para ser complejos y hasta indescifrables. Las instituciones privilegiadas los temas trascendentales, con referencias tan lejanas como rebuscadas.

En otra parte del país hay dramaturgos que prefieren escribir de primera mano: reflejos de nuestra realidad inmediata, sin que por ello se condene a su próximo reciclaje (como puede llegar a su ceder con las obras que utilizan los chistes del momento). Escribir sobre lo cotidiano resulta aburrido para muchos genios que prefieren la perpetuidad universal y el reconocimiento de grupos suministradores de apoyos o becas. Para quien esto escribe es una gran posibilidad del teatro, ya que a través de la realidad diaria (cuyos referentes se pueden tocar), es posible llegar a construir cualquier tropo.

En ese sentido hay algunas obras en la antología que logran (sin nunca perder el sentido del juego), un mejor relato, buena estructura dramática así como ricas interpretaciones. Centro de lantero (Ángel Norzagaray), Ley de la ventaja (Daniel Serrano), Medio tiempo (Ricardo Gómez), Inconsciente conciencia mía (Juan José Luna) y Los últimos 15 minutos (Rafael Rodríguez) po-

seen una mirada ácida sobre lo que sucede tras bambalinas del espectáculo de portivo. Los tejemanejes inquietudes y problemas de seres que tienen su vida puesta en un partido de fútbol. En el caso de Pan y circo (Bárbara Colio) se propone una delirante situación en torno al televisor para mostrar una familia violenta y disfuncional.

De cualquier forma, se trata de un teatro congruente con la realidad que vivimos en el país, puesto en nuestras manos para disfrutarlo.

LUIS AYHLLÓN, Dramaturgo y director, mención honorífica del Premio Nacional de Teatro Nueva Dramaturgia en el 2000. Autor de la obra Cash.



OFICIO DE DRAMATURGO

SILVIA PELÁEZ
EDITARE, MÉXICO, 2002.

Dice Silvia Peláez que el oficio de dramaturgo "se construye, inevitablemente, con los años". La prueba de ello se puede encontrar en este afortunado libro (que da título a esta breve reseña), y que merced al apoyo del CONACULTA-FONCA y la Fundación Cultural BANCO MÉRCECE recientemente la compilación de entrevistas realizadas a siete importantes y probados dramaturgos mexicanos.

En forma de charla, Peláez hurga en las historias personales de Hugo

PORTALES ESCÉNICOS

Iván Olivares

Argüelles, Sabina Berman, Emilio Carballido, Jesús González Dávila, Vicente Leñero, Víctor Hugo Rascón Banda y Juan Tovar. La autora organiza de manera sensible e inteligente su material, evitando dirigir su contenido específicamente a la gente de teatro, tornándolo chocante e inabordable para públicos más amplios. Posibilita al lector la sumersión en la materia viva, la savia profunda y creativa de los escritores de teatro. Conecta la experiencia vital con el resultado del trabajo sobre la ficción, pues como dijera Thomas Mann, "no se puede sino escribir de aquello que nos es próximo y que se conoce," ¿y qué más conocido y cercano que la vida y la experiencia propias?

Otro acierto de la también dramaturga es que evita establecer fórmulas e imponer criterios mecánicos de composición y lanzarlos al ruedo de la conversación para ser rechazados o aprobados por los autores. Coincide, pues, con aquello que Luis de Tavira expone constantemente en sus libros y presentaciones públicas: "la actuación [aquí cabe hacer extensiva esta reflexión para incluir el oficio de la dramática], en tanto que es una técnica y un lenguaje, es susceptible de aprenderse y enseñarse; pero en tanto que es poesía [poiésis: un hacer] se aprende, pero nos enseña."

Así, a lo largo de lectura de Oficio de dramaturgo, podemos encontrar varios y contrastantes puntos de vista de los autores, de los que podría destacarse como una constante la necesidad de la enseñanza y el perfeccionamiento de una técnica de escritura, indispensables herramientas; sí pero necesaria, entrañablemente aderezadas por la experiencia vital.

EDGAR CHÍAS. Actor y dramaturgo. Su última obra estrenada es Cuando quiero llorar no lloro.

VUELTA AL MUNDO

PORTAL DE LAS ARTES DEL ESPECTÁCULO EN PORTUGAL
teatrolinks.com.sapo.pt/
IDIOMA: PORTUGUÉS

El teatro en Portugal, a través de los más importantes links de instituciones, compañías, grupos, temporadas y salas. También ofrece información sobre historia del teatro, dramaturgia, festivales internacionales.

ARTE MOTORE - ITALIA

www.artemotore.com/
IDIOMAS: ITALIANO, INGLÉS, ESPAÑOL, PORTUGUÉS, ALEMÁN Y FRANCÉS



Una muy buena puerta al arte en Italia. Un buscador especializado en arte italiano, con una sección especial para teatro, que contiene accesos a las páginas de varias compañías italianas de teatro, artículos, programaciones, reservas de boletos, entrevistas, etcétera.

TEATRO EN RUSIA

www.theatre.ru
IDIOMAS: RUSO Y BASTANTES SECCIONES EN INGLÉS

Servidor oficial de todo el acontecer teatral en Rusia. Lamentablemente mucha información se encuentra sólo en ruso, pero las partes en inglés pueden ser de gran utilidad para adentrarse en el teatro de este país.

DRAMATURGIA

HAROLD PINTER.ORG
<http://www.haroldpinter.org>
IDIOMA: INGLÉS



Sitio oficial de este importante dramaturgo inglés. Extensa información sobre su vida, obra, publicaciones, películas y puestas en escena. Altamente recomendable.

INVESTIGACIÓN

SOCIEDAD AMERICANA PARA LA INVESTIGACIÓN DEL TEATRO - ASTR
<http://www.astr.umd.edu/>
IDIOMA: INGLÉS

La misión de esta Sociedad creada en 1956 era reforzar la formación teatral en los Estados Unidos y actualmente es la representante de ese país en la Federación Internacional de Investigación Teatral. Información sobre membresías, publicaciones y bibliografía.



LIBRERÍA VIRTUAL DEL TEATRO - STAGEPLAYS.COM
www.stageplays.com
IDIOMA: INGLÉS

Se anuncia como la más completa librería de teatro publicado en inglés que existe en la red. Cuenta con diversas formas de búsqueda, por autor, título, país, género; pequeñas sinopsis de las obras, e información sobre derecho de autor. Si entra, probablemente encontrará ese texto que ha buscado por todos lados.

DE INTERÉS

MÁSCARAS.ORG
www.masks.org
IDIOMA: INGLÉS



Un buscador especializado en máscaras. Artículos, galerías e información. Lo mejor es hacer una búsqueda por palabra, pues ofrece varias opciones de links.

FXFACTORY
<http://www.fxfactory.net/>
IDIOMAS: ESPAÑOL E INGLÉS

Servidor mexicano con amplia información sobre todo lo relacionado con efectos especiales en teatro, cine y televisión, desde efectos en maquillaje y vestuario hasta animatronics, botargas y pirotecnia. Distribuidores de varias marcas nacionales e internacionales.

IVÁN OLIVARES. Actor, director de escena y dramaturgo.

LETRAS FRESCAS EN FRANCIA

FESTIVAL LA MOUSSON D'ÉTÉ

Jaime Chabaud

Comenzar esta sección dentro de Pasodegato implicaría una gran responsabilidad que no pienso asumir... por lo pronto. Sin embargo, quiero lavarme las manos respecto al mega reportaje que puede esperar el lector.

Cuando menos dos razones creo que validan esta actitud: la primera, que fui invitado a participar en el Festival de La Mousson d'été como autor por la traducción que Armando Llamas hizo de mi obra *Perder la cabeza* (que se conservó como *Perdre la tête*), hecho que me coloca como colaborador subjetivo y poco digno de crédito; y la segunda, porque la intensidad de convivir una semana con directores de escena, actores, traductores, académicos, historiadores del teatro, productores, programadores de festivales, escenógrafos, músicos, iluminadores, vestuaristas, público (sorprendentemente mucho) y, encima, con otros varios escritores lo hace inabarcable en tanto experiencia.

Más de 200 o 300 gentes de teatro, además de los amantes de este arte, cruzándose a todas horas en la Abadía de Prémontrés, de arquitectura gótica, nos transporta necesariamente a un mundo otro y a una manera muy distinta de

pensar la cultura. A pesar de las innumerables quejas que se escucharon respecto a los apoyos institucionales al teatro francés, en comparación, en México seguimos no a la saga sino



en el sótano. Sin embargo, buen susto se han llevado los galos con el triunfo de Lepen en las elecciones primarias. Y esa preocupación se percibe en el ambiente.

El Festival La Mousson d'été se realizó por octava ocasión en la pequeña y casi medieval ciudad de Pont-à-Mousson, en el noreste de Francia. Este es un encuentro en torno a las escrituras contemporáneas del teatro mundial.

Espectáculos (los menos), lecturas y reuniones con los autores, en un ambiente desenfadado, caracterizan este festival, cuyo director, un loco entusiasta de nombre Michel Didym, reúne cada año lo que las tintas frescas de Francia y otras partes del mundo han producido en los últimos tiempos; textos dramáticos que aspiran a volverse carne de escenario. Así, La Mousson d'été funciona como paso intermedio para que las obras encuentren a sus interlocutores ideales.

Actores de la Comédie Française y otras organizaciones teatrales privilegian la palabra dramática para difundir la escritura teatral, sí, pero también para crear un público. Y hace acto de presencia ese público... y llena los espacios escuchando el teatro. Participaron 24 dramaturgos en total. Las ocho obras de autores extranjeros elegidas dan cuenta de cómo Michel Didym mira fuera de su país para abreviar en letras dramáticas de otras partes del mundo. Al mismo tiempo, me parece un hallazgo privilegiar una zona como la Lorraine para descentralizar la actividad cultural francesa, además en agosto, cuando la cartelera teatral francesa está en receso.

EN NOVIEMBRE PARÍS DESDE LA ESCENA

Manuel Ulloa

El sueño de la vispera, de Jean-Luc Lagarce, dir. François Berreur, con Olivier Achard, Bérangère Allaux, Hervé Pierre. Théâtre de la Ville/Abbesses. "Entrar en la historia como si penetrara uno más y más en el escenario [...] como si fuera uno de paseo por su propia imaginación, como explorador y director de escena de su propia vida, uno juega y jugando dice la verdad más verdadera que la verdad." Jean-luc Lagarce.

4:48 *Psicosis*, de Sarah Kane, dir. Claude Régy, con Isabelle Huppert. Théâtre des Bouffes du Nord. "La obra habla de una depresión psicótica y de lo que sucede en la mente de una persona cuando desaparecen completamente las barreras

que distinguen la realidad de las distintas formas de imaginación, a tal punto que ya no distingues entre la vida despierta y la vida soñada." Sarah Kane (1971-1999).

Normalmente, de Christine Angot, dir. Michel Didym y Christine Angot, con Pascal Bongard. Théâtre National de la Colline (Petit théâtre). "Ni novela ni teatro. Estas frases, normalmente, fueron hechas para la danza, para la coreógrafa Mathilde Monnier. 'Escribir para la danza'. Extraña fórmula, en verdad. Enumeración de temas varios, todas esos pequeños gestos, preguntas, reiteraciones y otros micropensamientos que parecen insulsos: repaso esencial de todo ese ordinario aparente." Michel Didym.

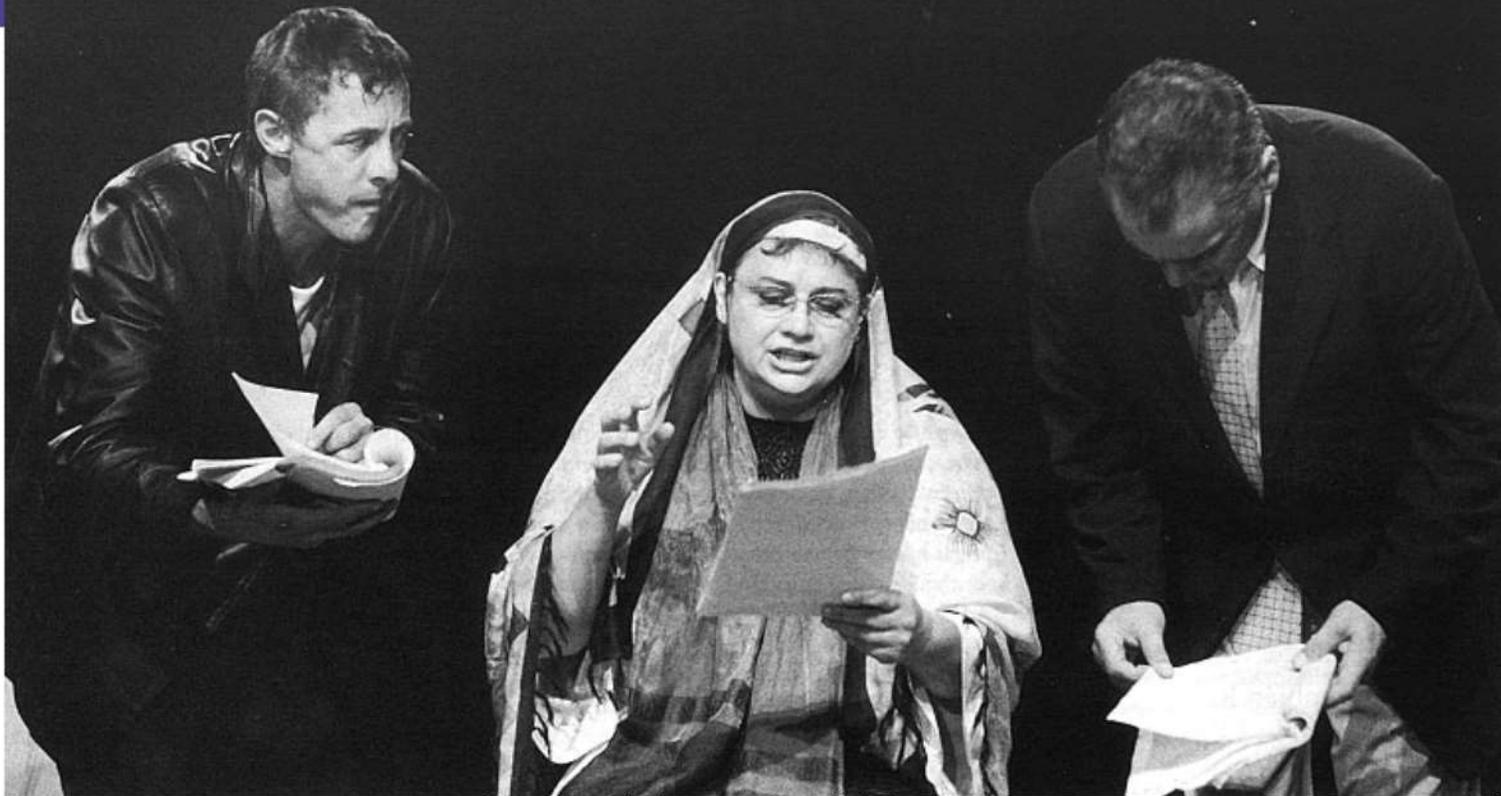
El intruso, de Jean-Luc Nancy, dir. Nicolas Klotz, con Franck Frappa, Guiseppe Molino, Elisabeth Perceval, Olivier Renouf, Xavier Tavera, Nanténé Traore, Hélène Viaux. Théâtre Ouvert. "El in-

truso explora, a partir de una experiencia íntima —un trasplante de corazón—, las temáticas de la extranjería, del extranjero, de la intrusión/extrusión: un texto con resonancias políticas sobre el Otro, en nosotros y junto a nosotros." Programa de mano.

Don Juan, de Molière, dir. Jacques Lassalle. Comédie Française (Salle Richelieu).

"Al igual que algunas raras obras de teatro, *Don Juan* es una obra maestra inagotable. [...] Es de una audacia de pensamiento que la hace todo menos una simple crónica de las fechorías de un seductor impenitente, o la enésima versión de un mito que circulaba por toda la Europa teatral. Arrastrado muy lejos por su tema, Molière dibuja un personaje que razona en silencio sobre un cielo que el Galileo de Brecht declarará 'vacío'." Programa de mano.

MANUEL ULLOA, Corresponsal de Pasodegato.



Lectura de *Perder la cabeza* en *La Musson d'été*. Fotos: Eric Didym

En nuestro México, siempre viéndose el ombligo, defendiendo la dramaturgia mexicana en una ceguera poco inteligente, el único paradigma reciente en cuanto a un festival como el de *La Musson d'été*, lo representan los encuentros que ha organizado (con las instituciones correspondientes detrás) Boris Shoemann.

“Escribir el teatro de hoy”, descubrir cómo y qué se escribe, es la consigna que Didym utiliza para invitar a los dramaturgos latinoamericanos con el fin de que “sobre los bordes, en la rivera de la Moselle irriguemos juntos nuestro imaginario”. Javier Daulte, Alejandro Urdapilleta, Rafael Spregelburd y Alejandro Tantanian de Argentina, Gustavo Ott de Venezuela, Víctor Viviescas de Colombia, Rodrigo García de España y quien esto escribe de México, convivimos con autores franceses de muy diversas edades y escrituras, de entre quienes Joachim Salinger, Armando Llamas y Fabrice Melquiot, más Michel Azama posiblemente demos a conocer alguno de sus textos dramáticos en próximos números de *Pasodegato*, con la colaboración de la Embajada de Francia y la Association Française d'Action Artistique (AFAA).

Y la invitación permanece abierta. Los teatristas y traductores franceses muestran un creciente interés por la dramaturgia mexicana. Actualmente, se encuentran en proceso de traducción obras de David Olguín, Ximena Escalante, Luis Mario Moncada y Ángel Norzagaray, entre otros.

El Centro Cultural de México en París (que dirige el novelista Jorge Volpi) está preparando un ciclo de lecturas de dramaturgia mexicana, coordinado por el actor y director Manuel Ulloa y el imparable Michel Didym, quien, no contento con involucrar el local y el personal de la

famosísima Comédie Française, aún planea participar en el Festival Internacional Cervantino del 2003 con el montaje *Cabaret de autor* que involucrará a 12 autores franceses y 12 latinoamericanos con textos cuya escenificación requieran no más de cinco minutos de duración.

BROADWAY NUEVA YORK 2002 Alicia Madrazo

Nuevas propuestas en Broadway para esta temporada Noviembre-Diciembre.

Dos de las más esperadas son obras de artistas que incursionan en los escenarios teatrales: el cineasta australiano Baz Luhrmann (*Moulin Rouge —Amor en rojo—*) estrena el 8 de diciembre, *La Bobemia* de Puccini en el teatro Broadway, y *Moving out, a dance musical*, es puesta en escena por la bailarina y coreógrafa Twyla Tharp, basada en 31 canciones de Billy Joel, en el teatro Richard Rodgers. Después de una exitosa temporada, el 8 de diciembre se escenifica por última vez la obra más reciente de Edward Albee: *The goya*, interpretada por Sally Field y Bill Irwin, en el teatro Golden. Dos obras del dramaturgo Terrence McNally (*Master Class*) son representadas simultáneamente: en Broadway, en el teatro Belasco,

Frankie and Johnny in the clair de lune, y en Off Broadway, *A man of no importance*, en el teatro Lincoln Center. Para quienes gustan del teatro clásico, el Teatro Nacional de Grecia presenta los tres primeros días de noviembre en el Civic Center la obra *Antígona* de Sófocles, y *Enrique V* de Shakespeare extiende sus funciones hasta el 15 de enero en el Jean Cocteau Repertory. La Compañía de Teatro Signature, dedicada a representar durante toda una temporada que va desde septiembre hasta marzo-abril, las obras de algún dramaturgo estadounidense contemporáneo, escogió a Landford Wilson para mostrar tres de sus obras. Una de ellas *Book of days* que se presenta del 15 de octubre al 5 de diciembre, y a la cual le fue otorgado el premio como mejor obra en 1999 por la Asociación de Críticos de Teatro. Los días 6 y 20 de noviembre se llevará a cabo un debate con el propio autor y algunos de los integrantes del elenco después de la función en el Espacio Peter Norton.

ALICIA MADRAZO. Corresponsal de *Pasodegato*.

ASÍ PASAN... CIEN AÑOS DE TEATRO EN MÉXICO

ANIVERSARIOS

Luis Mario Moncada

Los meses que corresponden al número 5 de **Pasodegato**, nos recuerdan aniversarios importantes, como el cierre de la Compañía Arcaraz y el último bastión colonial del teatro español en México. También hay inauguraciones trascendentes, como la Ciudad Universitaria, el teatro El Galeón, y aniversarios luctuosos dignos de recordar. Vayamos en orden con esta historia:

HACE 100 AÑOS

1902/12 El arzobispo de Michoacán, Don Atenógenes Silva, prohíbe a los feligreses asistir al teatro, particularmente a las obras *Electra*, *Tosca* y *Enseñanza libre*, pues considera que no son recomendables para la salud espiritual de los católicos.

HACE 90 AÑOS

1912/11/15 La Empresa Arcaraz Hermanos Suc. da por terminada su actuación como empresa del Teatro Principal, luego de 12 años de administrar el inmueble. En el periodo que estuvieron al frente de dicho coliseo, las célebres hermanas Moriones produjeron más de 600 revistas y zarzuelas, siendo las verdaderas gestoras del último destello del teatro de revista en México.

HACE 80 AÑOS

1922/11/20 En una cárcel de los Estados Unidos, muere el ideólogo y escritor Ricardo Flores Magón, autor de numerosas obras teatrales de carácter político.

HACE 60 AÑOS

1942/11/28 Un incendio deja materialmente destruido el Salón Verde del Palacio de Bellas Artes,

un pequeño teatro de cámara donde se presentan algunos de los llamados grupos experimentales. Precisamente, el fuego tuvo lugar pocas horas después de que el Proa Grupo presentara en ese recinto la obra *El barco tenacidad*.

HACE 50 AÑOS

1952/11/20 Como broche de su administración, el presidente Miguel Alemán inaugura la Ciudad Universitaria, construida sobre un área de siete millones y medio de metros cuadrados. En el momento privilegiado que vive la Universidad Nacional, cabe destacar que en este año las labores de difusión de la cultura y las artes pasan a formar parte de las funciones sustantivas de la Institución. En particular, el teatro universitario comienza a cimentar su prestigio como arte experimental y alternativo.

1952/12 Enrique Alonso y su Teatro del Pequeño Mundo estrenan *El portal de Belén*, uno de los primeros intentos por recuperar la tradición de la pastorela mexicana.

HACE 40 AÑOS

1962/11/08 Muere la actriz y empresaria Esperanza Iris, una de las principales figuras del género lírico en nuestro país, conocida también

como la "reina de la opereta".

HACE 30 AÑOS

1972/11 Inicia en San Cristóbal de las Casas, Chiapas, el proceso de selección para formar las primeras brigadas campesinas del programa Teatro Conasupo de Orientación Campesina (TCOC).

1972/09/29 Se inaugura en Guanajuato el Primer Festival Internacional Cervantino que tiene como objetivo mostrar las más altas manifestaciones del arte escénico mundial.

1972/11/21 Inauguración del teatro El Galeón, que para la ocasión presenta *Simio*, puesta en escena de Abraham Oceransky.

1972/12 Rodolfo Usigli obtiene el Premio Nacional de Literatura como un reconocimiento al conjunto de su obra dramática y narrativa.

HACE 20 AÑOS

1982/11/25 En el marco de la exitosa exposición *Los Picassos de Picasso*, el Museo Tamayo presenta *El deseo atrapado por la cola* y *Las cuatro niñas*, de Pablo Picasso, bajo la dirección de Juan José Gurrola. Actúan, entre otros, Chela Braniff,

Ciudad Universitaria



500 AÑOS NO SON NADA PRESENCIAS

Luis Armando Lamadrid



Manolo Fábregas

Ramón Barragán, Pedro Gurrola, Georgina Tabora, Alejandro Tommasi y Daniel Giménez Cacho.

1982/12 Primera edición de *Vivir del teatro* (Joaquín Mortiz), donde Vicente Leñero repasa su experiencia en el teatro desde su comienzo como dramaturgo en 1966 con *Pueblo rechazado*, hasta 1981 con *La visita del ángel*, ambas obras dirigidas por Ignacio Retes.

1982/12/29 Manolo Fábregas estrena la comedia de Darío Fo: *No tengo... no pago*, con las actuaciones de Susana Alexander, Luis Torner y Guillermo Orea, entre otros. La temporada tiene lugar en el Teatro San Rafael.

HACE 10 AÑOS

1992/12 Aparece el primer número de la efímera revista (sólo se publican dos números) *Gala Teatral*, dirigida por Miguel Ángel Pineda.

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

9 DE DICIEMBRE DE 1574

Da inicio uno de los episodios más penosos de la historia del teatro novohispano: la controversia entre el Virrey Marqués de Guadalcázar y el Inquisidor Arzobispo Pedro Moya de Contreras, con motivo de la representación del *Entremés del Alcabalero*. Lo que no era más que un pretexto para evidenciar la lucha interna entre el Estado y la Iglesia por razones de poder, siendo el chivo expiatorio el dramaturgo Fernán González de Eslava que fue llevado a prisión. Este asunto terminó hasta finales de enero de 1575. Maya Ramos Smith, Xabier Lizarraga, Tito Vasconcelos y Luis Armando Lamadrid, *Censura y teatro novohispano*, Escenología-INBA, México, 1999.

11 DE NOVIEMBRE DE 1700

En un tablado erigido en la plazuela de San Juan de Dios, se representaron las comedias con que en México se celebró la canonización de ese santo: *El príncipe prodigioso*; el viernes 12 la titulada: *No puede ser*. Un escándalo o riña que ocurrió esa tarde, hizo que no se diera la comedia el 13 y se quitase el tablado. Enrique de Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México 1538-1911*. Porrúa, México, 1960.

17 DE NOVIEMBRE DE 1729

Por el cumpleaños del rey se representaron en el Real Teatro del Virrey las comedias *El amor excede al arte* y *Máquinas de Arquímedes*, con la concurrencia de nobles y autoridades. [Esta noticia nos hace ver que además del Coliseo existía también otro teatro en el Palacio de los Virreyes] *Ibidem*.

23 DE DICIEMBRE DE 1753

Se inaugura el Coliseo Nuevo con la comedia *Mejor está que estaba*, y con la asistencia del Virrey don Juan Francisco de Huemes y Horcasitas, acompañado de su corte. [Este teatro viene a sustituir al que se encontraba en el Hospital Real de Naturales y que empezó a funcionar entre 1671 y 1672 y que se quemó el 19 de enero de 1722. Casi inmediatamente se construyó otro,

pero no ofrecía mucha seguridad ya que parte del material con el que se construyó provenía de los sobrantes del incendio del anterior. Así que se construyó otro en 1725 al que se le llamó Real Coliseo]

Ibidem.

3 DE NOVIEMBRE DE 1796

Da inicio una serie constante de edictos, prohibiciones y ataques contra el teatro de Voltaire, que empiezan a menguar hasta 1804. Maya Ramos Smith, *et al.*, *op. cit.*

9 DE DICIEMBRE DE 1796

Con motivo de las celebraciones por la erección de la estatua ecuestre de Carlos IV se estrena en el Coliseo Nuevo *La lealtad americana* de Fernando Gavila, con la asistencia del Virrey Marqués de Branciforte.

Ibidem.

22 DE DICIEMBRE DE 1796

Se anuncia la próxima presentación del actor español Andrés Prieto y su compañía, éste era uno de los actores más reconocidos en Europa. Luis Reyes De La Maza, *El teatro en México durante la Independencia*, UNAM, México, 1969.

9 DE DICIEMBRE DE 1844

Se estrena en México la obra *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla en el Gran Teatro Nacional, llevando en los papeles principales a Juan de Mata, María Cañete y Antonio Castro. [La costumbre de representar esta obra durante el mes de noviembre empezó durante el Segundo Imperio, en 1864; desde entonces, esto se ha convertido en una tradición que prevalece hasta nuestros días.]

Luis Reyes de La Maza, *El teatro en México en la época de Santa Anna*, Tomo 1, UNAM, México, 1972.

LUIS ARMANDO LAMADRID · Actor, director e investigador del CITRUL en el área de Estudios de Teatro Novohispano y siglo XIX

MISCELÁNEA

SUGERENCIAS FELINAS

CONVOCATORIAS

6º CERTAMEN INTERNACIONAL DE TEATRO BREVE

La Coordinadora de Actividades Teatrales "Arrabal Teatro" y la Fundación Ciudad de Requena convocan al 6º Certamen Internacional de Teatro Breve.

La temática será libre. La extensión será: mínimo de 20 cuartillas y máximo de 35, mecanografiadas a doble espacio. Las obras tendrán que ser inéditas, escritas en castellano, no premiadas en ningún otro concurso y no representadas. Se podrá participar individualmente o en grupo, con dos obras como máximo. Las obras serán enviadas a la Coordinadora de Actividades Teatrales "Arrabal Teatro" c/ Villajoyosa, 13. 46 340 Requena (Valencia) España. E-mail: arrabalteatro@mundivia.es

Fecha límite: 15 de noviembre de 2002.

Fecha de premiación: sábado próximo del Día Mundial del Teatro, en marzo de 2003.

XI FESTIVAL DE TEATRO DE LA HABANA

El Consejo Nacional de las Artes Escénicas de Cuba convoca a teatristas de todos los continentes al XI Festival de Teatro de La Habana (FTH) que tendrá lugar entre el 18 y el 28 de septiembre de 2003.

El FTH es un encuentro trascendental dentro de la escena cubana, donde podrán presentarse espectáculos para niños y para adultos.

Durante esos días el circuito teatral se extenderá por toda la ciudad.

No se costean gastos de boleto internacional ni de hospedaje. El FTH asume la responsabilidad organizativa y los gastos de programación, alquiler de salas y promoción.

Los interesados deben enviar un video y un dossier a: XI Festival de

Teatro de La Habana. Calle 4 # 257 e/ 11 y 13, Vedado, Ciudad de La Habana, CP 10400, Cuba. Teléfono: (537) 8304126. Correo electrónico: cnae@min.cult.cu

2º ENCUENTRO SUDAMERICANO DE DANZA CONTEMPORÁNEA

La Red Sudamericana de Danza (RSD) convoca a través de sus nodos de trabajo de Santiago de Chile, Montevideo, Asunción y Buenos Aires, a los interesados en participar en la elaboración de proyectos que tengan relevancia para el desarrollo de la danza, a escala local, regional o internacional, del 21 de noviembre al 1 de diciembre de 2002.

Importante: los interesados en participar en las actividades de la RSD y del ESD que se encuentren desvinculados de los nodos deben comunicarse con el coordinador existente en su país y plantearle las posibilidades de colaboración e intervención.

El contacto se encuentra en la página web www.movimiento.org

V CONGRESO INTERNACIONAL EN FLORENCIA

Con motivo de la celebración, en el año 2005, del IV Centenario de la aparición del Quijote, la revista Theatralia, en colaboración con la Università degli Studi di Firenze, dedicará su volumen monográfico número V al siguiente tema: "Cervantes y el teatro".

El número V de la revista Theatralia recogerá las actas del V Congreso Internacional, que se celebrará en Florencia bajo la organización local de la Profr. Dra. Maria Grazia Profeti, durante los días 17, 18 y 19 de diciembre de 2003.

Todos aquellos especialistas interesados en participar con algún trabajo relacionado con este tema podrán

enviar, si lo desean, su colaboración a la dirección: theatralia@poetic.com

CONGRESO MUNDIAL DE TEATRO POPULAR

El verano chileno suele convocar a los artistas de las artes escénicas en importantes festivales que se realizan en su capital, Santiago. Para el 2003, entre el 13 y el 25 de enero, la Compañía de teatro La Carreta está organizando el Primer Encuentro y Congreso Mundial de Teatro Popular.

Si desea asistir con una propuesta o como espectador intensivo, puede contactar con la organización en el sitio: <http://www.geocities.com/teatrolacarreta.cl>. lacarreta@entelchile.net

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. Lunes a las 22:30. Programa de entrevistas, mesas redondas, debates, testimonios y pequeñas escenas dramáticas en que estarán presentes todos aquellos que con su trabajo han contribuido al arte teatral en México.

IV FESTIVAL DE MONÓLOGOS: CENTRO CULTURAL JOSÉ MARTÍ

NOVIEMBRE Viernes 15, 20:00 hrs. y sábado 16, 19:00 hrs. La llamada. Dir.: Antonio Peñuñuri. Viernes 22, 20:00 hrs. y sábado 23, 19:00 hrs. Los últimos días. De y dir.: José Alberto Gallardo. Viernes 29, 20:00 hrs. y sábado 30, 19:00 hrs. Parásitas. Dir.: Eduardo Castañeda. Viernes 6 a las 20:00 hrs. y sábado 7 a las 19:00 hrs. Patriota y amante

de usted. Dir.: Alejandro Ainslie. Viernes 13 a las 20:00 hrs. y sábado 14 a las 19:00 hrs. Brinca la border. Dir.: Eduardo Castañeda. Viernes 20 a las 20:00 hrs. y sábado 21 a las 19:00 hrs. La montaña. Dir.: Alberto Villarreal Díaz.

SERVICIOS

ESCENOGRAFÍA e iluminación de teatro y danza. Cursos de iluminación, dirección de arte y ambientación para cine y comerciales. Llamar a Mónica Kubli. Tel. 55 74 59 95 y 26 64 25 11. E-mail: Kublim@yahoo.com

TERAPIA alternativa. Atención integral a niños con problemas de aprendizaje y adultos. Terapia física y de apoyo psicológico. Informes: Maestra Carmen Muñoz. Tel. 55 47 98 03

CURSOS de esgrima artística. Informes: victoractor@hotmail.com victoractor@mixmail.com. Voy a su Estado o sede

ERIKAMonteros. maquillista, efectos especiales. Cine, teatro, televisión. Tel. 57 11 61 51

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 de gato necesita voceadores. Informes con Hugo Díaz: 56 88 92 32 y 56 05 33 49 de lunes a viernes de 10:00 a 15:00 hrs.

ANUNCIATE en esta revista: paso_de_gato@hotmail.com Tel. 56 88 92 32 y 56 05 33 49

LA DANZA EN MÉXICO: VISIONES DE CINCO SIGLOS

BIENVENIDA LA LIBERTAD DE EXPRESIÓN

PRESENTACIÓN

Pocas veces la complicitad es algo digno de celebrarse, expresó la directora del Centro Nacional de las Artes (CENART), Lucina Jiménez, al referirse al complot creativo que dio origen a la antología que documenta, tematiza y da fe histórica de cinco siglos de danza en México.



Dicha antología, de dos volúmenes, que como dijo Lucina Jiménez será difícil cargar en el bolsillo debido a su gran dimensión, obedece a una iniciativa de la historiadora de danza Maya Ramos Smith, quien, junto con la crítica de danza Patricia Cardona, comandó los trabajos, cuyo resultado se presentó en público en el vestíbulo del Teatro de las Artes del CENART. La danza en México: visiones de cinco siglos (Escenología-INBA/CENID-Danza, México, 2002) es "una obra ambiciosa que, en sólo dos tomos, cumple con la tarea de revisar, cuestionar y reflexionar nuestra historia en una de sus manifestaciones más

elocuentes: la danza escénica", dijo el director del INBA, Saúl Juárez Vega. El funcionario agregó que en este trabajo "llama la atención la profusión y variedad de géneros, estilos, técnicas y conceptos que han emanado a lo largo de los siglos en esa cuna que es el cuerpo humano". El crítico Gustavo Emilio Rosales expresó que ambos volúmenes son la manifestación de "un credo hecho de la constatación fundamental de la identidad del otro que es uno mismo. Esto, a mi modo de ver, une los tonos de las voces aquí reunidas en un discurso cuyo sentido primordial es trazar la cultura de la danza como una praxis integrada por motivaciones y motores de crecimiento". La nota disonante durante la presentación la puso el director del Ballet Teatro del Espacio, Michel Descombey, quien "con el hígado muy hinchado", de acuerdo con sus propias palabras, reclamó el porqué no aparecía en la antología un texto que hablara de la época en la que su compañía mantuvo llenos el Palacio de Bellas Artes.

La directora del CENID-Danza, Patricia Cardona, le propuso realizar en ese centro una mesa redonda acerca de la situación del Ballet Teatro del Espacio. Aclaró que, por si alguien no se había dado cuenta al leer la portada y los lomos de ambos volúmenes, los libros presentados no eran la historia de la danza en nuestro país, sino una antología de ensayos, documentos, crónicas y críticas que incluye a autores en ejercicio del testimonio escénico a lo largo de 500 años. "Los autores vivos seleccionaron sus textos y lo que aparece es lo que nos autorizaron a publicar", dijo y comentó: "Bienvenida la libertad de expresión

en cualquiera de sus formas". A la presentación acudió lo más representativo del medio de la danza en la ciudad de México. Estuvo muy concurrida y fue motivo de celebración para quienes ven en este esfuerzo la culminación y a la vez el inicio de retos académicos en materias investigativa y documental de las artes escénicas en nuestro país. Esta antología, gracias a lo que algunos consideran ausencias, nace viva, dejando abierto el territorio para que las nuevas generaciones de investigadores habiten otras páginas con los testimonios de su presente. La obra está prologada por el historiador Enrique Florescano y por el director teatral Luis de Tavira. Está dedicada a la memoria de los especialistas José Antonio Alcaraz y Carlos Ocampo.

PATRICIA AMACHO Crítica e investigadora de danza. Actualmente labora en el CENID-Danza "José Li món".

MÚSICA PARA LA ESCENA

PORTALS OF GRACE

> AZAMALI
> NARADA WORLD 2002

Un embrujo; un suave y dulce viaje rítmico; un melódico obsequio que casi no se cree; una voz que conduce su alfombra mágica a través de la Europa medieval con impune plasticidad. Azam Ali, hechicera que invoca el pasado en conjuros áureos, reparte, cual lluvia, sonidos provocadores, etéreos y, a la vez, festivos.

Portals of grace (Narada World, 2002), álbum debut de esta cantante iraní, ex integrante del grupo

VAS es una pócima de receta ancestral aplicada en 11 pequeñas dosis directamente a los oídos y que se esparce de manera expedita por todos los recovecos sensibles de nuestro menesteroso cuerpo. Once piezas que datan de los siglos XII al XIV y que sin embargo suenan muy contemporáneas. Once frascos de elixir para comulgar, algunos de ellos de corta duración, que transitan desde la más sublime música sacra hasta las canciones de amor de trovadores y juglares. Placer espiritual y terrenal, lo sacro y lo profano, lo erudito y lo popular: combinación perfecta que el mismo medieval se encargó de generar y que recibimos con beneplácito. Música proveniente de Francia, Inglaterra, Portugal y la España sefardí son el motivo sensual para un encuentro con lo místico, con lo erótico, con el recato y el regocijo, con la caricia de una voz que acaricia, agita, seduce, encanta, transforma, hace volar.

La recopilación, los arreglos y la producción de Portals of Grace son de la propia Azam Ali, así como la fascinante e hipnótica interpretación con un timbre más que bello y ese toque exótico del más puro estilo árabe que hacen que este C.D. nos ubique en planos lejanos pero conocidos. Todo lo anterior aunado a una cuidadosa y singular instrumentación, donde Greg Ellis participa también en el hechizo encargándose de los arreglos de las cuerdas. Un embriagante pretexto para sugerir, arrobar, inquietar o, simplemente, degustar.

JOSUÉ LIRA. Músico, coreógrafo y director de escena. Actualmente convina la docencia en el CEDART con la escritura sobre el aire.

ocio df

la revista chiquita

Guía cultural de la
Ciudad de México

Agenda Mensual

Artículos de interés

Galerías y Museos

Literatura

Teatro y Danza

Cine

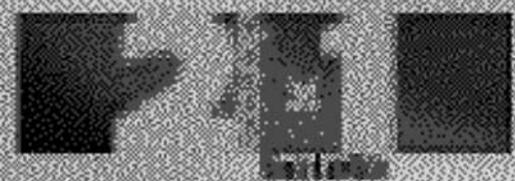
Música

Galería Urbana

Bares, Restaurantes y Cafés

www.ociodf.com

¿qué? ¿dónde? ¿cuándo?



TEATRO

1970



**GALERIA
LA MADRIGUERA**
Alvaro Obregón 291-B

Galería y Espacio de Arte
EXPOSICIONES, TEATRO, CURSOS, CONFERENCIAS

Noviembre-diciembre

Exposición colectiva de fotografía
Del 14 de noviembre al 27 de noviembre de 2002
Inauguración 14 DE NOVIEMBRE 7:00 P.M.

Exposición colectiva de pintura (acuarela)
Del 28 de noviembre al 12 de diciembre de 2002
Inauguración 28 DE NOVIEMBRE 7:00 P.M.

Exposición colectiva de grabado
Del 19 de diciembre de 2002 al 2 de enero de 2003
Inauguración 19 DE DICIEMBRE 7:00 P.M.

Contacto a:

lamadrigueradelacondesa@hotmail.com

REVISTA CULTURAL



**LOS
UNIVERSITARIOS**

Publicación mensual de la Coordinación de
Difusión Cultural de la UNAM



NÚMERO 25 OCTUBRE

- El laberinto: cuento inédito de Eduardo Antonio Parra
- Miguel Ángel Granados Chapa sobre el 68
- Breve historia de la poesía de Luis Ríos
- Ensayo de Juan Pollioer
- Textos de Arnaldo Kraus, Sergio Vela y Anabel Rodrigo
- Reportaje fotográfico: Espacios habitados de Enrique Besselmann

SUSCRIPCIONES: 56 65 17 33

**El Foro
Teatro Contemporáneo**

Director: Ludwik Margules

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 nuestro 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 131,
Cul. Roma,
Tel. 56 74 64 20
62 64 08 73
www.krart.com.mx/elforo
info_elforoyahoo.com.mx

SEMPER LA MENTIRILLA
CON SUAVES
ENTRASCOS

**¡ASI QUE PASAN
EN LAS CASAS!**

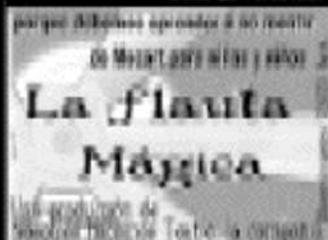
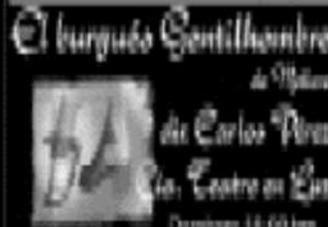
Con Patricia Castillo
En: Acahuah
Del 14 de noviembre al 14 de diciembre

Del 14 de noviembre al 14 de diciembre



**Cosas de
Muchachos**

De Villancielos López
En: Acahuah
Del 14 de noviembre al 14 de diciembre



TEATRO DE BARRIO



PRESENTACION
 Compañía Nacional de Teatro
Trupeta de los
 de María Mercedes
 Música: Mercedes
 Escenografía: Francisco
 Dirección: Francisco

Salinas
 El teatro de Salinas
 Salinas de los Andes
 Dirección: Francisco
 Música: Francisco
 Escenografía: Francisco

TEATRO DE BARRIO



Compañía Nacional de Teatro
Belice
 Música: Francisco
 Escenografía: Francisco

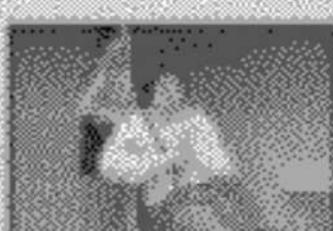
TEATRO DE BARRIO



Compañía Nacional de Teatro
El automóvil gris
 Música: Francisco
 Escenografía: Francisco



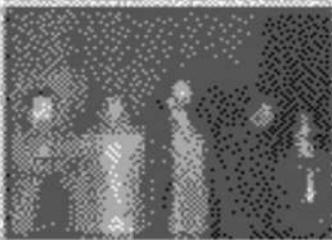
Después del terremoto
 Música: Francisco
 Escenografía: Francisco



PRESENTACION
 Compañía Nacional de Teatro
El grito
 Música: Francisco
 Escenografía: Francisco

Tiempo Andino
 Música: Francisco
 Escenografía: Francisco

TEATRO DE BARRIO



Compañía Nacional de Teatro
Los juques
 Música: Francisco
 Escenografía: Francisco

TEATRO DE BARRIO



La rosa de los vientos
 Música: Francisco
 Escenografía: Francisco

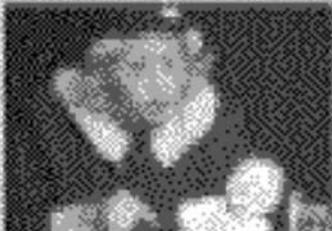
TEATRO DE BARRIO



Juan y María
 Música: Francisco
 Escenografía: Francisco



El delirio designado
 Música: Francisco
 Escenografía: Francisco



PRESENTACION
La vieja Claretina
 Música: Francisco
 Escenografía: Francisco

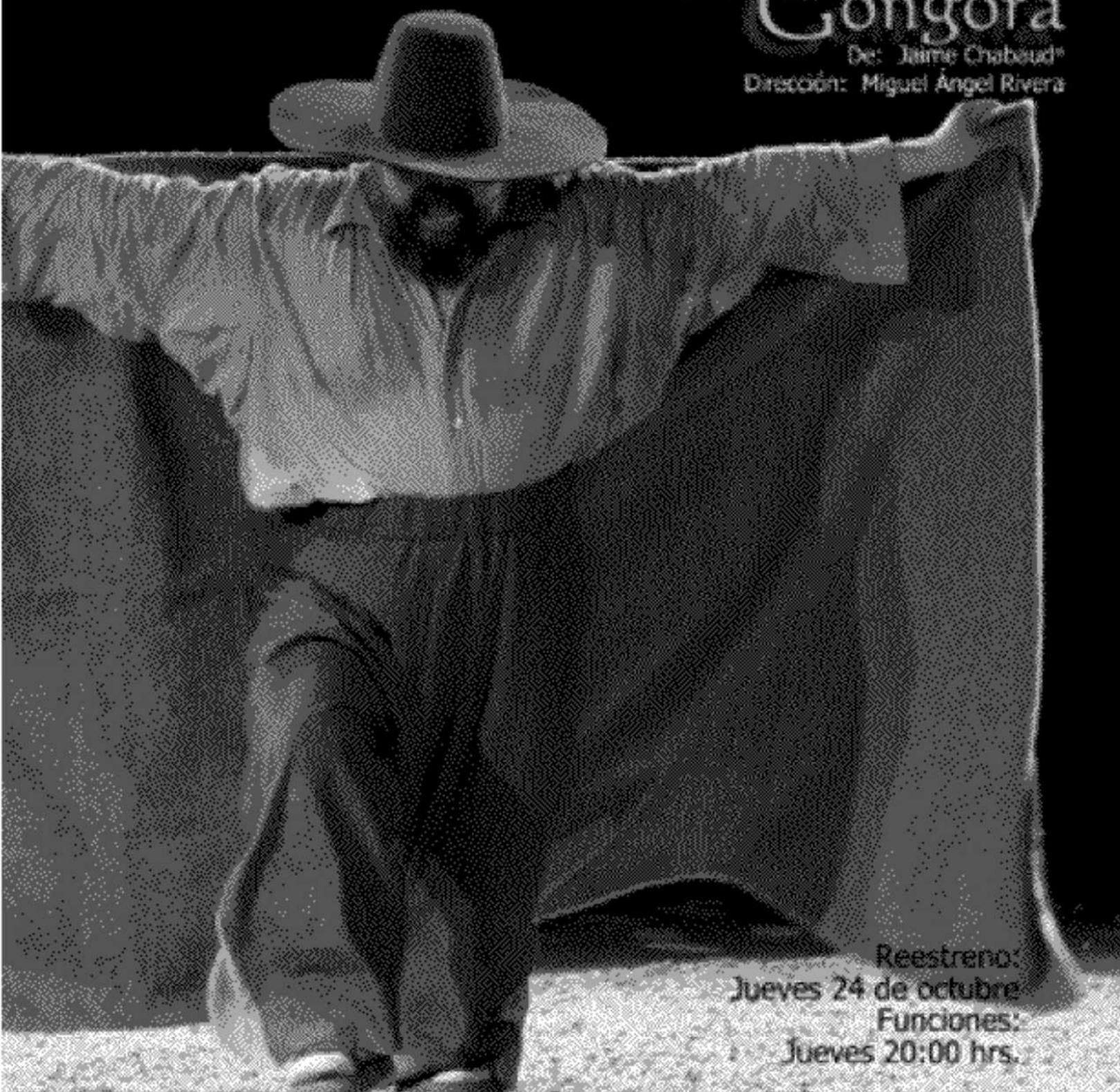
TEATRO DE BARRIO



No ser Haroldo
 Música: Francisco
 Escenografía: Francisco

Carlos Cobos
es
**Divino
PASTOR
Góngora**

De: Jaime Chabaud®
Dirección: Miguel Ángel Rivera



Reestreno:
Jueves 24 de octubre
Funciones:
Jueves 20:00 hrs.



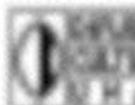
Teatro Casa de la Paz
Cozumel 33, (entre Durango y Sinaloa) Colonia Roma Tel. 5286.5315

CONACULTA • INBA



Cartelera teatro unam

enero + febrero, 2002



<http://dte.unam.mx>

información de actividades culturales: 5655 0709

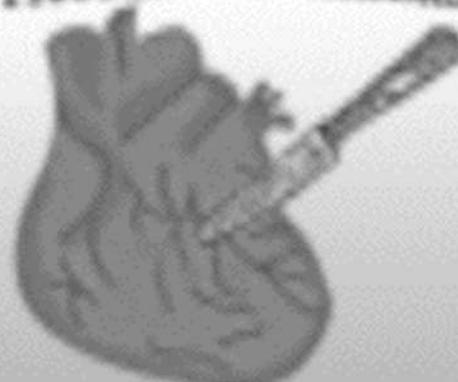
TEATRO SANTA CATARINA

Carretera México-Toluca, s/n, Santa Catarina, México

Viernes 19:00

Sábados 19:00, Domingos 18:00 hrs.

tiernas Puñaladas



Texto y dirección: Héctor Nieves

Escenografía: Alejandra Lora

TEATRO DON MIGUEL DE ALAMÁN

Carretera México-Toluca, s/n, San Miguel de Alcalá, México

Jueves y viernes 19:00

Sábados 19:00, Domingos 18:00 hrs.

Héctor Ortega y María Iván Martínez

1822



FORO DON JUAN DE LA CRUZ

Carretera México-Toluca, s/n, San Juan de la Cruz, México

Viernes y sábado 19:00

Sábados 19:00, Domingos 18:00 hrs.

Laura Cavazos en

PRISIONERA

de la obra escrita por
Guillermo Martínez de la Cruz

TEATRO DON MIGUEL DE ALAMÁN

Carretera México-Toluca, s/n, San Miguel de Alcalá, México

Sábados 18:00 hrs.

La hija del aire

(juventud y rebeldía)



Texto de Pedro
Valdeolmillos y de Antonio
García Gual. Dirección:
Antonio Tapia

FORO DON JUAN DE LA CRUZ

Carretera México-Toluca, s/n, San Juan de la Cruz, México

Sábados y domingos 19:00 hrs.

Los estudiantes y adultos

MIGUEL
FLORES

en



Autor y director:
Francisco Monzón

FORO DON JUAN DE LA CRUZ

Carretera México-Toluca, s/n, San Juan de la Cruz, México

Viernes y sábado 19:00

Sábados 19:00, Domingos 18:00 y 18:30 hrs.

Más allá del mar



Unipersonal. Dirección:
Sra. Cecilia Arango López



Para información sobre las actividades de la Dirección de Teatro y Danza,
favor de comunicarse al teléfono 5655-0709

El espectáculo más grande
de todos los tiempos

OCESA teatro, una empresa de CIE
Presenta una producción de Cameron Mackintosh
de Boublil y Schönberg

Los Miserables

UN IMPACTANTE CANTO A LA LIBERTAD



ESPECTACULAR ESTRENO
14 DE NOVIEMBRE

Línea Los Miserables: 5207 7871 www.losmiserables.com.mx



Funciones:
Mié, Jue. y Vie. 8:30
Sáb. 5:00 - 9:00
Dom. 1:30 - 6:00

Teatro 1
Av. Coahuiltepec
esq. Av. Chapultepec
Col. Roma

BOLETOS DESDE \$150
HASTA \$350
Y PREGUNTA POR
NUESTRO PAQUETE VIP

