

PASODEGATO

REVISTA MEXICANA DE TEATRO

DOSSIER



CRÍTICA A LA CRÍTICA
¿OFICIO, ARTIFICIO,
CREACIÓN O VOCACIÓN?

DE ITA, ENRÍQUEZ, CAPETILLO, BERT,
OBREGÓN Y AGUILAR ZINSER,
ENTRE OTROS, TIENEN LA PALABRA

TEORÍA
ENRIQUE
BUENAVENTURA
REVISASU MÉTODO
DE CREACIÓN
COLECTIVA



AÑO 2 / NÚMERO 7 / MARZO - ABRIL DE 2003 / \$ 40.00

PE
JORGE BALLI
DISEÑANDO EL ESPACIO

ESTRENO DE
ENGENDRARÁN DRAGON
DE RAFAEL E. MARTÍN
PREMIO NACIONAL OBRA DE TEATRO 2

Danza • Música • Teatro

Encuentro de las Artes Escénicas

México
Puerta de las Américas

En el Encuentro de las Artes Escénicas, del 11 al 14 de junio de 2003, en la Ciudad de México, se llevará a cabo:

El Mercado de las Artes Escénicas

•El Mercado de las Artes Escénicas es una zona de exposición donde se instalarán locales que permitirán la relación directa entre los creadores culturales y los contratantes potenciales. El Mercado de las Artes Escénicas tiene como meta construir una plataforma continental que se soporte en las capacidades de organización y de propuesta de diversas instituciones públicas y sociales del continente americano.

•La convocatoria de venta de los locales para el Mercado de las Artes Escénicas se publicará próximamente.

Para obtener mayor información, favor de comunicarse a los teléfonos: 5514 7243 ó 5514 9930.

También se puede consultar la página de internet: www.puertadelasamericas.org, o escribir a: mgascon@puertadelasamericas.org o rroquet@puertadelasamericas.org



CONACULTA



premio nacional Manuel Herrera de dramaturgia 2003

premio único
e indivisible

CONSEJO NACIONAL
DE CULTURA

Ministerio de Cultura

Las convocatorias deberán recibir sus obras de teatro, en español, teatro y poesía en verso, hasta representarse. El premio se otorga a la obra más original de un autor que presente un texto original en español. Las convocatorias deberán enviarse al Consejo Nacional de Cultura, Calle de Comercio 100, Oficina 1001, Santiago, Chile. Teléfono: 78220000. Correo electrónico: concultura@concultura.cl

La fecha límite para recepción de trabajos es el martes 11 de junio de 2003 a las 12:00 hrs.

bases generales

1. Podrán participar todos los escritores residentes en la República Mexicana.
2. Las obras deberán presentarse por triplicado, escritas a máquina, a doble espacio, en papel tamaño carta por una sola cara, en letra de 12 o 14 puntos e interlineado.
3. Las convocatorias deberán participar con resúmenes, adjuntando a su trabajo un breve resumé con datos estadísticos acerca de su mercado, que constará de nombre, domicilio y número telefónico.
4. En el caso de las obras escritas por correo, se aceptarán aquellas en que la fecha del manuscrito de la oficina postal de origen no excede la del límite de la convocatoria, siempre y cuando llegue con un máximo de diez días después de esa fecha.
5. El jurado calificará cada trabajo por sus méritos expresados en la materia y no bajo ningún otro criterio.
6. Una vez conocido el fallo del jurado, se recordará a dicho autor la obra del ganador y se le otorgará el premio. Este resultado se divulgará a través de los medios de comunicación, a partir del día 25 de agosto de 2003.
7. El participante que resulte ganador podrá recibir el monto de su premio, los honorarios correspondientes a su obra y su asistencia en Chile.
8. No se devolverán ni los originales ni los copias de los trabajos recibidos, y serán destruidos con el objeto de proteger los derechos de autor de los mismos.
9. No podrán participar ni obras que hayan sido premiadas en concursos anteriores; ni obras que estén participando en otros concursos; ni obras que estén en proceso de su edición; o que ya hayan sido publicadas o representadas; ni obras que hayan sido premiadas en concursos; ni obras que hayan sido editadas o publicadas.
10. El jurado podrá declarar para descalificar cualquier trabajo que no presente los requisitos establecidos por la convocatoria y para declarar igualmente como no concursantes por la misma.
11. El premio podrá ser declarado desierto por el jurado, y sus recursos serán devueltos a quien los aportó al CONICULTURA, para ser utilizados en favor de la dramaturgia.
12. La participación en este concurso implica la aceptación de sus bases.

La Cartelera

LA CONACULTA

CONACULTA

SECRETARÍA DE CULTURA

Mayo 1981

CONACULTA

LA VIDA EN EL MAR

MARCELO MARTÍN GARCÍA

Una gran novela sobre la vida en el mar. El autor describe con maestría los aspectos físicos y psicológicos de los protagonistas. Una obra que debe ser leída por todos los que gustan de la aventura. La novela, en su totalidad, es un estudio de carácter de los protagonistas. Una obra que debe ser leída por todos los que gustan de la aventura. La novela, en su totalidad, es un estudio de carácter de los protagonistas.

Edición: Secretaría de Cultura, D.F. - 1981
\$12.00



FORMACIÓN DE LA TIENDA MODERNA

MARCELO MARTÍN GARCÍA

Una obra que trata de la evolución del comercio moderno. El autor describe con maestría los aspectos físicos y psicológicos de los protagonistas. Una obra que debe ser leída por todos los que gustan de la aventura. La novela, en su totalidad, es un estudio de carácter de los protagonistas.

Edición: Secretaría de Cultura, D.F. - 1981
\$12.00



LOS BARRIOBANCOS

MARCELO MARTÍN GARCÍA

Una obra que trata de la evolución del comercio moderno. El autor describe con maestría los aspectos físicos y psicológicos de los protagonistas. Una obra que debe ser leída por todos los que gustan de la aventura. La novela, en su totalidad, es un estudio de carácter de los protagonistas.

Edición: Secretaría de Cultura, D.F. - 1981
\$12.00

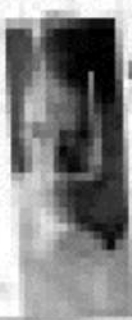


LA VIDA Y MUERTE DE DON QUIJOTE

MARCELO MARTÍN GARCÍA

Una obra que trata de la evolución del comercio moderno. El autor describe con maestría los aspectos físicos y psicológicos de los protagonistas. Una obra que debe ser leída por todos los que gustan de la aventura. La novela, en su totalidad, es un estudio de carácter de los protagonistas.

Edición: Secretaría de Cultura, D.F. - 1981
\$12.00

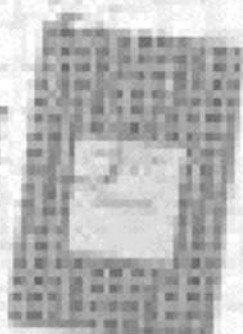


EL BARRIO

MARCELO MARTÍN GARCÍA

Una obra que trata de la evolución del comercio moderno. El autor describe con maestría los aspectos físicos y psicológicos de los protagonistas. Una obra que debe ser leída por todos los que gustan de la aventura. La novela, en su totalidad, es un estudio de carácter de los protagonistas.

Edición: Secretaría de Cultura, D.F. - 1981
\$12.00



LA TIENDA MODERNA

MARCELO MARTÍN GARCÍA

Una obra que trata de la evolución del comercio moderno. El autor describe con maestría los aspectos físicos y psicológicos de los protagonistas. Una obra que debe ser leída por todos los que gustan de la aventura. La novela, en su totalidad, es un estudio de carácter de los protagonistas.

Edición: Secretaría de Cultura, D.F. - 1981
\$12.00

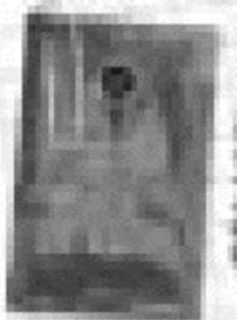


LA TIENDA MODERNA

MARCELO MARTÍN GARCÍA

Una obra que trata de la evolución del comercio moderno. El autor describe con maestría los aspectos físicos y psicológicos de los protagonistas. Una obra que debe ser leída por todos los que gustan de la aventura. La novela, en su totalidad, es un estudio de carácter de los protagonistas.

Edición: Secretaría de Cultura, D.F. - 1981
\$12.00



LA TIENDA MODERNA

MARCELO MARTÍN GARCÍA

Una obra que trata de la evolución del comercio moderno. El autor describe con maestría los aspectos físicos y psicológicos de los protagonistas. Una obra que debe ser leída por todos los que gustan de la aventura. La novela, en su totalidad, es un estudio de carácter de los protagonistas.

Edición: Secretaría de Cultura, D.F. - 1981
\$12.00



LA TIENDA MODERNA

MARCELO MARTÍN GARCÍA

Una obra que trata de la evolución del comercio moderno. El autor describe con maestría los aspectos físicos y psicológicos de los protagonistas. Una obra que debe ser leída por todos los que gustan de la aventura. La novela, en su totalidad, es un estudio de carácter de los protagonistas.

Edición: Secretaría de Cultura, D.F. - 1981
\$12.00



TEATRO

TEATRO DE LOS CARIBES



La Tron
 de los Caribes
 Dirección: [illegible]
 [illegible]



Going
 de los Caribes
 Dirección: [illegible]
 [illegible]



La princesa de la luna
 de los Caribes
 Dirección: [illegible]
 [illegible]



El otro
 de los Caribes
 Dirección: [illegible]
 [illegible]

TEATRO DE GUATEMALA



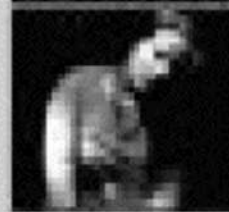
Más palabras
 de Guatemala
 Dirección: [illegible]
 [illegible]



Ansia
 de Guatemala
 Dirección: [illegible]
 [illegible]

Esperanza a Ocho
 de Guatemala
 Dirección: [illegible]
 [illegible]

SALA BRUNO VELAZQUEZ



Con tinta de fuego
 de [illegible]
 Dirección: [illegible]
 [illegible]



Juan y Beatriz
 de [illegible]
 Dirección: [illegible]
 [illegible]

Mundos posibles
 de [illegible]
 Dirección: [illegible]
 [illegible]

TEATRO NACIONAL



El grito
 de [illegible]
 Dirección: [illegible]
 [illegible]



Te amo
 de [illegible]
 Dirección: [illegible]
 [illegible]

Los negros
 de [illegible]
 Dirección: [illegible]
 [illegible]

FORO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN



Los justos
 de [illegible]
 Dirección: [illegible]
 [illegible]

TEATRO DE GUERRA



Titus Andronico
 de [illegible]
 Dirección: [illegible]
 [illegible]

FORO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN



Amaris
 de [illegible]
 Dirección: [illegible]
 [illegible]

DANZA

FORO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN



Coppelia
 de [illegible]
 Dirección: [illegible]
 [illegible]

FORO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN



El Lago de los Cisnes
 de [illegible]
 Dirección: [illegible]
 [illegible]

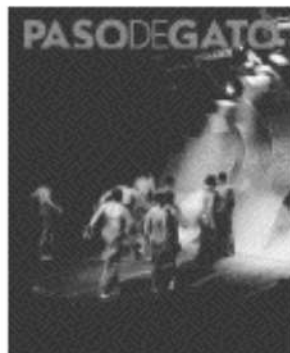
FORO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN



VII Encuentro Internacional de Mujeres en el Arte
 de [illegible]
 Dirección: [illegible]
 [illegible]

PASODEGATO

REVISTA MEXICANA DE TEATRO



Como te guste, escenografía de Jorge Ballina. Fotografía del archivo de JORGE BALLINA.

- 6 **ABREBOCA LECTURA Y PUESTA EN ESCENA**
POR JOSÉ SANCHIS SINISTERRA
- 7 **PERFIL ARQUITECTURA ESCÉNICA DE JORGE BALLINA**
POR FERNANDO DE ITA
- 8 **TRAZO DE LUZ**
POR MARICRUZ JIMÉNEZ
- 11 **ESPACIO EN MOVIMIENTO**
- 12 **PRIMERAS LLAMADAS PRIMAVERA TEATRAL**
POR PILAR CERECEDO Y PASODEGATO

- 32 **LA CRÍTICA EN LA PERIFERIA**
POR RAFAEL RODRÍGUEZ
- 34 **NEGRO EN EL ARROZ**
POR LUIS ARMANDO LAMADRID
- 35 **BIBLIHEMEROGRAFÍA**
POR LESLIE ZELAYA E IMELDA LOBATO



- 50 **INCES ANTE BÚSQUEDA DE LA OQUEADA**
POR JAIME CHABAUD Y ALFREDO VARGAS
- 52 **MARQUESINA**
POR LUIS ALCOGER
- 54 **NIÑOS ARTE PARA EL JOVEN PUBLICO**
POR LUIS MARTÍN SOLÍS
- 55 **COMPETENCIA DE NIVEL**
POR DENISSE ZUÑIGA

DOSSIER



- 14 **CRÍTICA A LA CRÍTICA ¿OFICIO, ARTIFICIO, CREACIÓN O VOCACIÓN?**
- 16 **EL CUARTO ELEMENTO**
POR FERNANDO DE ITA
- 19 **¿QUÉ SIGNIFICA SER CRÍTICO TEATRAL?**
POR LUZ EMILIA AGUILAR ZINSER
- 20 **CONFESIONES DE UN CREADOR QUE FUE CRÍTICO**
POR JOSÉ RAMÓN ENRÍQUEZ
- 22 **EN BÚSCA DE UNA POÉTICA DE LA APRECIACIÓN ESCÉNICA**
POR MANUEL CAPETILLO
- 24 **EL PRESENTE DE LA CRÍTICA**
POR BRUNO BERT
- 26 **NECESIDAD EN NUESTRO TEATRO**
POR RODOLFO OBREGÓN
- 28 **ENTRE LA AUTOCRÍTICA Y EL AUTOELOGIO**
POR JAIME CHABAUD
- 30 **PERSPECTIVAS DE LA JOVEN CRÍTICA**
POR CARLOS NÓHPAL

ESTRENO DE PAPEL
ENGENDRARÁN DRAGON
POR RAFAEL E. MARTÍNEZ
PRESENTACIÓN DE BÁRBARA COLIO

- 37 **TEORÍA BREVE MATERIAL ACLARATORIO DE CUESTIONES DEL MÉTODO DEL TEC**
POR ENRIQUE BUENAVENTURA
- 40 **REPORTAJE LOS MISERABLES: DETALLES DE LA MONUMENTALIDAD**
POR MARICRUZ JIMÉNEZ
- 42 **REPÚBLICA DEL TEATRO EL TEATRO DE NUEVO LEÓN**
POR JAVIER SERNA, VIRGILIO LEOS, SANDRA CALDERÓN Y CORAL AGUIRRE
- 44 **LOS FRUTOS DEL TEATRO DE CALLE**
POR JESÚS MARCELÍN
- 45 **SONORA PRESENTE EN EL DISTRITO FEDERAL**
POR JOSUÉ LIRA
- 46 **LO BUENO, LO MALO Y LO FEO**
POR MIGUEL MARTÍNEZ
- 47 **LAS RUTAS DEL DINERO**
POR BERNARDO GALINDO
- 48 **CRÍTICA UNA VIDA DE ESPERA**
POR JAIME CHABAUD, VALERIA CATOIRA Y EDGAR CHÍAS

- 56 **ESCE NA INTERNACIONAL TEATRO DEL COMÚN**
POR JOSÉ SANCHIS SINISTERRA
- 57 **TEATRO VENEZOLANO ACTUAL**
POR CARLOS E. HERRERA
- 57 **CARTELERA EN PARÍS**
POR MANUEL ULLOA
- 58 **ESCE NA ALTERNA REALIDADES Y UTOPIAS**
TEXTOS DE ROSSANA FILOMARINO Y JOUÉ LIRA
- 59 **ACADEMIA AMATAC**
TEXTOS DE CLAUDIO OBREGÓN Y LUZ EMILIA AGUILAR ZINSER
- 60 **CONTRA EL OLVIDO ANIVERSARIOS**
POR LUIS MARIO MONCADA
- 61 **PRESENCIAS**
POR LUIS ARMANDO LAMADRID
- 62 **LIBROS TRES GENERACIONES DE DRAMATURGOS EN ACTIVO**
RESEÑAS DE FILADELFO SANDOVAL, VALERIA ALMADA Y LUIS AYHLLÓN
- 63 **CIBERTEATRO FRACTALES ESCÉNICOS**
POR IVÁN OLIVARES
- 64 **SUGERENCIAS FELINAS FECHAS LÍMITE**
- 65 **IN MEMORIAM DE JAN HUELLA**

Las caricaturas que ilustran el Dossier son de JAVIER VALENCIA.

PASODEGATO

DIRECTOR *
jaime chabaud

EDITOR
carlos nóhpal

REDACCIÓN
josé luis herrera

COORDINACIÓN
iván olivares

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

DISEÑO GRÁFICO
pablo moya rossi

ASISTENCIA DE DISEÑO
sofía blacio

ASISTENCIA EDITORIAL
denisse zúñiga

ASISTENCIA GENERAL
diana de garay

ADMINISTRACIÓN
carola colín

FOTOGRAFÍA
fernando moguel

IMPRESIÓN
grupo fogra, s. a de c. v.

SUSCRIPCIONES Y DISTRIBUCIÓN
marco machuca

Pasodegato es una publicación de Anónimo Drama Ediciones. Correspondencia a Eleuterio Méndez 11, Colonia Churubusco-Coyoacán, C. P. 04120, México, D. F. Teléfonos: (0155) 56 88 92 32, 56 05 33 49 y 56 88 87 56. Correos electrónicos: paso_de_gato@hotmail.com y paso_de_gato@yahoo.com.mx No. de certificado de reserva al título: 04-2002-053117203600-102. ISSN: 16654986 No. de certificado de contenido: en trámite. Prohibida su reproducción total o parcial.

Esta revista se publica gracias al apoyo de las siguientes instituciones: Teatro y Danza de Difusión Cultural de la UNAM, CONACULTA, INBA, CENART, Centro Cultural Helénico, CTRU y FONCA, así como de los gobiernos de Nuevo León y Querétaro.

* Sistema Nacional de Creadores de Arte (FONCA)

LOS CRÍTICOS A EXAMEN

Rara vez los críticos tienen voz para expresarse y menos aún para autoexaminarse. Ponerlos bajo la lupa parece desmedido porque es iluminar la cómoda butaca que siempre ocupan desde la oscuridad. Ejercitan la reflexión sobre el teatro en condiciones laborales cada vez más precarias para obtener casi siempre mucho rechazo. No nos gustan los críticos. Son el patito feo del teatro sobre todo porque se asumen así. Siempre están por decidirse, por tomar las armas, por integrarse como gentes de teatro.

Quisiéramos preguntarnos qué función tiene el crítico teatral en el México de hoy, al mismo tiempo que pensarlo no como alguien que “permanece fuera del acontecer escénico; seamos del teatro, estemos dentro de él...”, dirá Manuel Capetillo en este Pasodegato.

Creímos pertinente tomar el pulso a este tema y para tal tarea solicitamos a Fernando de Ita, polémico hombre de teatro en tanto crítico, investigador y, en años recientes, creador, la coordinación del Dossier: “Crítica a la crítica: ¿oficio, artificio, creación o vocación?”.

Saludamos en este número 7 de la revista la publicación de *Engendrarán dragones* del sonorenses Rafael Martínez, en contubernio lúdico con la Dirección de Literatura del INBA, obra ganadora del Premio Nacional Obra de Teatro 2002 (que convocan el Instituto Cultural de Baja California y el INBA) apenas a unos meses de conocerse los resultados. Sueño de cualquier dramaturgo es ver su obra publicada.

También el acontecer escénico de Nuevo León aparece en nuestra sección República del teatro, abriendo así un espacio de reflexión permanente a una de las capitales teatrales más importantes del país. Desde números anteriores Pasodegato ha mostrado su voluntad por construir la nación teatral. El compromiso con los estados permea nuestras páginas. Resulta absurdo que Xalapa, Veracruz, Monterrey, Guadalajara, Tijuana, Mexicali, Querétaro, Mérida y muchas capitales teatrales no cuenten con un espacio permanente de reflexión. En la medida de lo posible, Pasodegato seguirá este proceso que se ha impuesto para descentralizar, para dar voz a los creadores de los estados.

Por último, damos la bienvenida en estas páginas a la Academia Mexicana de Arte Teatral, A. C., que a partir de este número, y a más de un año de su creación, contará con un espacio para informarnos acerca de sus actividades.

JAIME CHABAUD



EL LECTOR COMO DIRECTOR VIRTUAL

LECTURA Y PUESTA EN ESCENA

José Sanchis Sinisterra

Una obra teatral es el registro verbal, literario, de mil posibles acontecimientos escénicos, entendiendo por acontecimiento escénico el encuentro de unos actores y unos espectadores en un tiempo y en un espacio concretos.

Leer un texto teatral consiste en asistir a una representación imaginaria. Todos los niveles del discurso dramático remiten a un

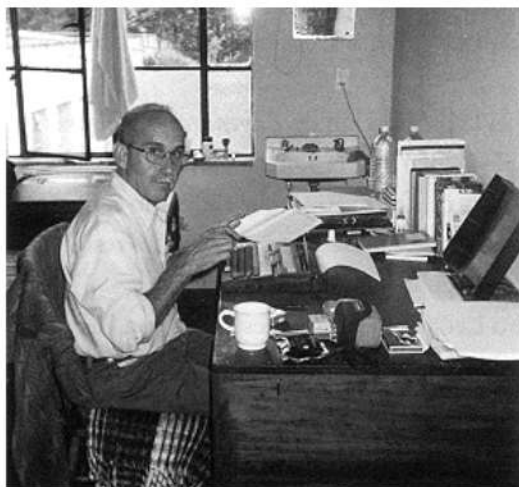
de poesía o de ensayo. Puede captar y gozar las sutilezas del texto con la mayor penetración, pero las proyecta en un escenario mediocre, mal dotado técnica y estéticamente, con unos actores que se le parecen mucho y que interpretan de un modo monótono y convencional. Puede poseer una gran cultura y una fina sensibilidad, pero escaso o ningún sentido escénico. Puede entender todas las implicaciones sociológicas,

desconcertan: cree adivinar aquí y allá segundas y aun terceras intenciones, mentiras de liberdas, autoengaños inconscientes, referencias veladas a otras palabras y otras acciones, propias o ajenas... Pero en todo aquello no ve solamente el genio de un autor o la complejidad de unos seres que parecen humanos. Percibe además otras voces: voces del autor en los personajes, voces de otros autores en el autor. Imágenes insólitas invaden la escena, imágenes que proceden de viejos escenarios, de otros dominios artísticos, del borroso filme mudo de la historia y del mito... y también de su propio tiempo biográfico: jirones de la infancia, deseos y temores presentes, noticias, sueños, libros, experiencias. Y todo tiene forma, color, sonido, ritmo. Y todo resuena y espejea.

También hay algo suyo en los personajes, quizás mucho, pero son como fragmentos de su ser diseminados, distorsionados, contrapuestos incluso: su yo ilusorio y compacto se le revela múltiple, plural, inconciliable. Casi irreconocible. La lectura le expande y le disgrega. Y cada nueva lectura más; pero, al mismo tiempo, en cada nueva lectura se esboza un movimiento de signo contrario: algo se reconstruye, se articula, se ordena. Emerge del caos la sombra de una forma, un diseño impreciso pero más y más consistente, como el plano cifrado de un nuevo microcosmos que reclama su espacio y su tiempo, su materia, sus leyes.

De esa necesidad, de ese reclamo agudo del ser disgregado, efervescente, felizmente perdido en la escena imaginaria, de ese afán por alcanzar la contingencia que simula lo real, nace la vocación —llamada, sí— de poner en escena. Y culmina cuando, además, ese microcosmos quiere ser compartido, confrontado, puesto a prueba como dispositivo de encuentro e interacción con ese Otro concreto y abstracto que es el público. Deseo de lector totalitario, pasión de demiurgo vulnerable: “director teatral”, por mal nombre.

JOSÉ SANCHIS SINISTERRA. Dramaturgo, teórico y director teatral español. Su última obra escenificada en México fue *El lector por horas*.



Sanchis Sinisterra en San Cayetano. Foto: Jaime Chabaud

Hay buenos y malos lectores de teatro, del mismo modo que hay buenos y malos directores de escena.

El mal lector, como el mal director, es aquel que sólo es capaz de imaginar, de poner en escena, la superficie y la linealidad del texto.

referente teatral, escénico, a un espectáculo que todavía no (o ya no) tiene lugar. Por lo tanto, leer teatro es poner en escena: el lector es un director virtual.

Hay buenos y malos lectores de teatro, del mismo modo que hay buenos y malos directores de escena. El mal lector, como el mal director, es aquel que sólo es capaz de imaginar, de poner en escena, la superficie y la linealidad del texto. Su representación imaginaria es plana, literal: en el mejor de los casos, literaria: organiza imágenes (visuales o acústicas) y significados (simples o complejos) en un teatro fantasmal, inconcreto, difuso, discontinuo, plástico, como el que erige mentalmente el lector de novela,

psicológicas, filosóficas, éticas y estéticas de la obra, pero se le escapa su teatralidad.

El buen lector de teatro, en cambio, es aquel que configura su representación imaginaria en un espacio escénico preciso, delimitado, sólido y altamente sensorial, aunque no responda a las convenciones y los límites vigentes. Y es capaz de tener presentes, en el curso de su lectura, todos los elementos, humanos o no, que ocupan este espacio: de percibir la simultaneidad y la interacción de todos los sistemas de signos que están ahí, funcionando, aunque el discurso textual no los focalice o ni siquiera los mencione. Las palabras y las acciones de los personajes le sorprenden, le extrañan, le resultan sospechosas, le

ESPACIOS AFINES

ARQUITECTURA ESCÉNICA DE JORGE BALLINA

Fernando de Ita

La escenografía es un arte joven en México y el mundo, aunque la disposición ritual y artística del espacio teatral comience con el teatro mismo. Hasta la mitad del siglo XX no se hablaba de escenografía sino de decorados para el teatro. En nuestro país, Julio Prieto inicia en los años 40 la que podemos llamar escuela mexicana de escenografía porque le da al trabajo artesanal de sus antecesores el rango de una profesión y una disciplina. Los artistas plásticos participaron, desde los años 20, en la modernización de la escena nacional. Todos nuestros grandes pintores hicieron los decorados o el vestuario de por lo menos una obra de teatro o danza. Con todo, es un arquitecto quien le da a la escenografía en México su dimensión contemporánea: Alejandro Luna. Con él se inicia la arquitectura escénica, es decir, la invención de un espacio ficticio que no quiere copiar la realidad sino darle un valor metafórico, que no ilustra la idea del espacio, fijándola en el tiempo, porque ha comprendido que la escenografía es el arte del movimiento.

El arquitecto Jorge Ballina parte de esta noción de la teatralidad para ir hallando su propia manera de diseñar soluciones reales para el espacio ficticio, y viceversa. Lo sorprendente es que, a su corta edad, ya nos ha dejado con la boca abierta en los mismos campos que su maestro Luna: la danza, el teatro, la ópera. Esto me lleva a pensar que Jorge es un arquitecto especialmente dotado para el diseño escenográfico, capaz de asimilar la enseñanza recibida sin repetirla mecánicamente, aunque muchas de sus invenciones tengan el sello de la casa. Es a partir de ahí, del conocimiento adquirido, que un verdadero artista toma sus propios riesgos, y Ballina



Jorge es un arquitecto especialmente dotado para el diseño escenográfico, capaz de asimilar la enseñanza recibida sin repetirla mecánicamente, aunque muchas de sus invenciones tengan el sello de la casa.

los ha resuelto ejemplarmente en distintos escenarios, con diferentes maquinarias esceno gráficas, con muy diversos presupuestos, con muy distintas propuestas dramáticas.

Tengo en la cabeza la casa húngara que este escenógrafo imaginó para darle a un melodrama decimonónico llamado *La enfermedad del amor*, su dimensión onírica. Me queda en las pupilas el impacto visual del homenaje a Mathias Goeritz, en el que la escenografía era el personaje central de la puesta en escena. Su disposición del espacio en *Erótica de fin de circo*, nos hizo pensar que Israel Cortés era un genio. Recuerdo con admiración el universo visual que diseñó para *La flauta mágica*, tomando en cuenta que lo hizo con la maquinaria manual del Palacio de Bellas Artes. *Llenando el vacío* fue un reto singular porque en la danza todo lo que está en el escenario, fuera de los bailarines, está de sobra. *Fedra y otras griegas* es la confirmación de que Ballina no es únicamente el alumno más brillante de Alejandro Luna sino uno de los artistas más talentosos, dedicados y con buen gusto de nuestro teatro. Como su maestro, Jorge escoge muy bien el es tilo, el color y el efecto de su indumentaria. Esta aparente vanalidad tiene sentido, porque el buen gusto en la vida se refleja en el escenario, no como el gusto naco burgués de la clase dominante, sino a la manera de un hombre, una mujer, que tienen sentido de la armonía. En el fondo, como supieron los griegos, la proporción es el secreto de la belleza.

FERNANDO DE ITA. Crítico e investigador teatral, dramaturgo, director de escena. Este año cumple 25 años de escribir crítica. Publica en Reforma.

LA ESCENOGRAFÍA, CONSTANTE TRANSFORMACIÓN

TRAZO DE LUZ

Maricruz Jiménez

Raro que Jorge Ballina se equivoque, tiene una intuición especial: puede asegurar cuál de los proyectos en los que participa resultará un éxito o un rotundo fracaso. Esto no es extraño, pues Ballina mira las artes escénicas desde la perspectiva del espectador. Se pone del lado del público, esa es una de sus virtudes, toma distancia y trata de ser objetivo con su trabajo. Más allá de sus propósitos, es posible afirmar que Jorge Ballina es uno de los escenógrafos más notables que ha dado la escena mexicana en la última década.

Para él cada escenografía es diferente, pero algo tienen en común: el proyecto y el equipo de trabajo. Piensa que lo más importante es crear en equipo. Así inicia todos sus proyectos: “Es un trabajo de discusión y análisis antes de empezar a diseñar. Pongo gran énfasis en el espacio. No veo a la escenografía como algo estático, sino como una serie de espacios e imágenes en constante transformación. Es algo dinámico que continuamente se está transformando, en relación con todo lo demás de la obra que está cambiando: el texto, las acciones, la música, la luz.”

—¿Dé qué manera te vinculas con la obra?

—Yo creo que los directores, los escenógrafos y los diseñadores vemos las cosas desde el punto de vista del espectador. Somos quienes tenemos que ponernos en esa posición y organizar todo. Lo hago imaginándome el cuerpo, los movimientos y las acciones del personaje, no del actor. Muchas veces parto de lo que pasa en escena: las acciones definen los espacios. Sea danza, ópera o teatro —básicamente las tres cosas que hago—, la relación del cuerpo del actor o del bailarín con el espacio es muy importante.

—¿Qué le pasa a Jorge Ballina cuando vive estos procesos?

—Cada proyecto es muy distinto, en algunos me involucro más personalmente y en otros trabajo en equipo. Por lo general el escenógrafo hace las obras que le proponen. Normalmente trato

de encontrar algo de mí en la obra, e intento que esa parte de mí se integre a todo lo demás. Lo básico de hacer teatro es ir más allá del ego y del yo personal y volverte parte de una unidad más grande que tú y crear una cosa donde los resultados están perfectamente integrados, y uno es una parte, pero donde ya no logras separar lo que tú hiciste de todo lo demás. Cuando esto ocurre es verdaderamente significativo para mí.

—¿Hay un estilo, una voz propia, de Jorge Ballina en la escenografía?



—A veces hago cosas geométricas, algunas realistas, otras oníricas. Soy arquitecto y creo que un rasgo común en mis escenografías es la importancia que doy al espacio, no pongo nada que espacialmente no tenga un significado. Tiendo a que las escenografías estén cambiando todo el tiempo; hasta cuando son estáticas, la acción o la iluminación las transforman. Aunque el estilo visual de las cosas sea muy diferente, tiendo a cierto minimalismo; trato de que en cada escena haya el menor número de elementos posibles.

—¿Hay un lenguaje de los objetos, alguna simbología que determine su cantidad sobre el escenario?

—Yo creo que más que buscar un significado o un símbolo en los objetos o elementos escenográficos, intento encontrar una especie de dramaturgia de significados; es raro que yo use algo

que tenga un significado universal y todo el mundo capte, pues le voy dando significados en relación con el texto y la dirección o la acción, y esos significados cambian y se desarrollan. No me gustan las escenografías donde se abre el telón y se ve una imagen metafórica que dice el significado de la obra, porque entonces ¿para qué ves la obra? Creo que el significado elementos visuales y espaciales en la escenografía tiene que descifrarse y transformarse conforme pasa la obra. Se plantea al principio un código una convención y después suceden cosas, igual que con el texto o la dirección; los objetos adquieren significados diferentes: un elemento se va transformando y adquiriendo su propia dramaturgia.

—¿Cómo te decidiste por la escenografía?

—No sé por qué extraña razón desde niño quise ser escenógrafo. Iba al teatro o a la ópera con mi papá, cuando regresaba a mi casa hacía los diseños de lo que había visto, en maquetas, en un teatro de juguete que tenía. Estudié arquitectura sabiendo que quería ser escenógrafo, utilizándola como herramienta; la arquitectura es una carrera muy completa, integral. Luego me fui a Londres, después me convertí en asistente de Alejandro Luna.

—¿Tu padre está vinculado con el teatro?

—No, él es arquitecto, le gusta la música, cantaba en un coro e íbamos al teatro con la familia, en una época donde la ópera era otra cosa, las escenografías eran completamente convencionales, al viejo estilo. No me gustaban y eso me provocaba. Veía la escenografía y quería hacer la mía diferente.

—¿Cómo concibes crear para el teatro?

—Hacer teatro es jugar y crear. Es jugar a ser creador, es casi jugar a ser dios. Por eso me gustan las maquetas; aunque hago modelos en tercera dimensión en la computadora, prefiero las maquetas, porque puedes visualizar mejor, mover los objetos y ver cómo se va transformando todo. Hacer teatro es un juego, donde hay muchos compañeros de equipo, para crear algo

entre todos.

—¿Te pasa algo orgánicamente cuando empiezas el proceso de crear una escenografía?

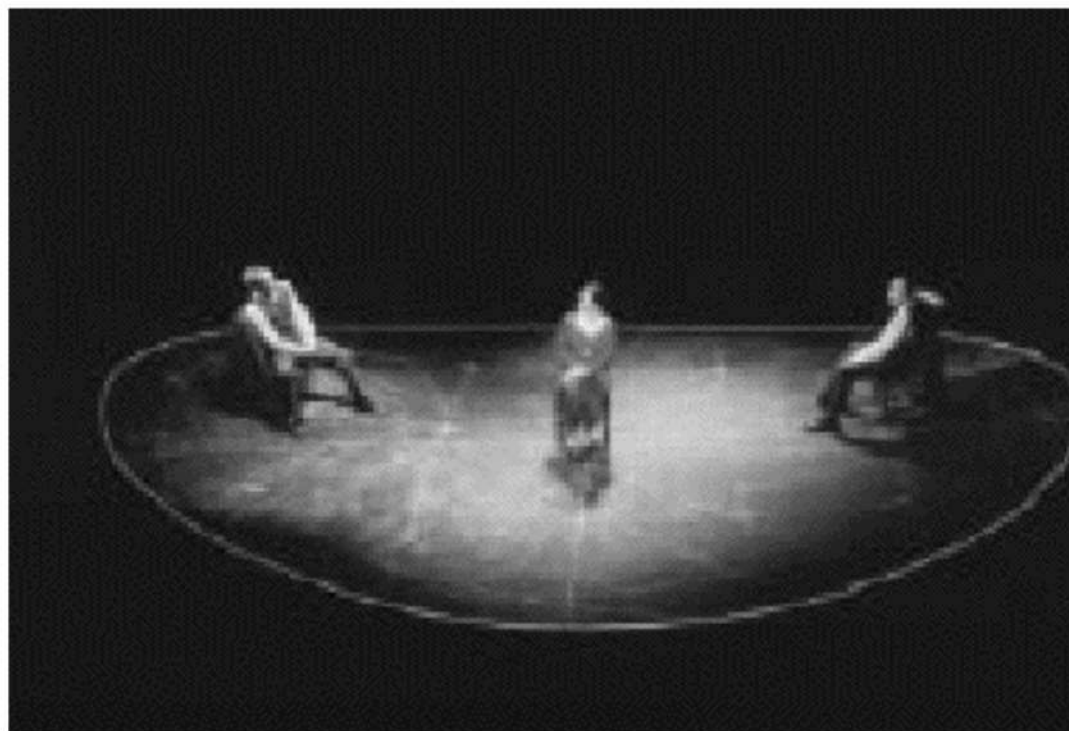
—Emocionalmente sí. Cuando estoy haciendo una escenografía pienso en ella todo el tiempo. Sobre todo en el proceso de diseño, no en el de montaje, cualquier cosa que veo la conecto y la uso. Estoy pensando constantemente en eso, resolviendo cosas, incluso dormido. Me ha pasado que cuando despierto, entre el sueño y la vigilia, es cuando diseño, cuando se me ocurren las ideas y resuelvo los problemas.

—¿Qué pasa contigo al terminar un espectáculo?

—Tiendo a olvidar. Es terrible, la escenografía pensada como imágenes que se van transformando en la obra es lo más efímero que puede existir. La escenografía no son los muebles, los objetos, las paredes ni las puertas, son los espacios en transformación, un mismo espacio existe en una escena y en la siguiente ya no. En tonces, capturar y quedarme con eso es muy difícil; aun que siempre tomo fotos, ya me acostumbre a su perar que mi creación se me va. No tengo apego por las cosas de la escenografía. Si se acaba una puesta y tiran la escenografía, la verdad es que no me importa, porque lo que importaba se acabó, los espacios y las imágenes que se crearon ya no existen.

—Prefieres trabajar sobre maqueta, ¿tú mismo bocetas, prefieres usar algún material en particular?

—Dibujo pésimo, lo cual es bueno, porque luego pasa que haces un dibujo y queda mejor que la escenografía. Incluso, para hacer maquetas no soy muy bueno. Uso la maqueta y la computadora como herramientas de trabajo, de visualización. Normalmente hago muchos *story boards*, muchos dibujos pequeños con lapicero, para ver la secuencia de las imágenes y luego trabajo en la maqueta, ahí sí con colores y probando luz. Trabajo con cartón, en escala de 1 a 25, para visualizar. A



Copenhague. Foto: Archivo de Jorge Ballina

veces muchos artistas o escenógrafos tienen el problema de que el dibujo o la computadora se vuelven un fin y no un medio. Lo importante es que la maqueta sirva para construir la verdadera escenografía. En la computadora puedes hacer cosas que en la realidad no; es muy tramposa, una animación que en la computadora queda muy bien, en la realidad puede no quedar. Eso siempre es un peligro.

—Dime qué asocias con lo que te diré a con tinuación: Amor.

—Amor a la creación. Lo que más amo es crear mi trabajo.

—El mejor espectáculo que has visto.

—Me gustan las cosas de Philippe Genty. De alguna manera es algo a lo que yo aspiro hacer algún día.

—¿Tienes algún tic?

—Me trueno los huesos de la espalda... yo solito.

—¿Qué es lo que te gustaría hacer en este momento?

—¿En este instante? Resolver mi obra... Bueno, no específicamente en este momento, pero necesito un tiempo para descansar. Estoy en la etapa de ver qué quiero hacer, fijarme muy bien en los proyectos que escojo y levantar alguno personal. Me ofrecen muchísimos trabajos, y pienso en qué aceptar y qué no. Me ha pasado que acepto, lo hago y me gusta, pero de pronto me agobio, son demasiadas cosas en donde, finalmente, no sé qué tanto estoy personalmente involucrado.

MARICRUZ JIMÉNEZ. Periodista cultural, especializada en artes escénicas.

COMPAÑEROS DE RUTA TESTIMONIOS

Pasodegato

Jorge Ballina (México, D.F., 1968) es uno de los escenógrafos más jóvenes de la escena mexicana. Egresado de la carrera de arquitectura de la Universidad Iberoamericana, ha demostrado tener un lugar incuestionable dentro de las artes escénicas. Algunos de sus compañeros de ruta expresan su opinión sobre el trabajo de este creador incansable.

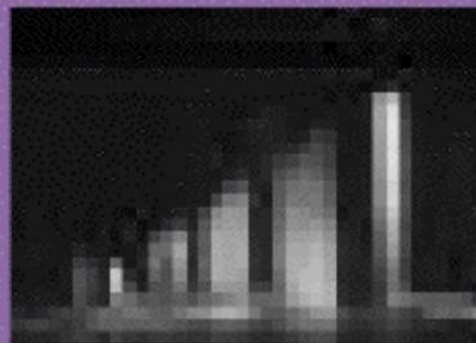
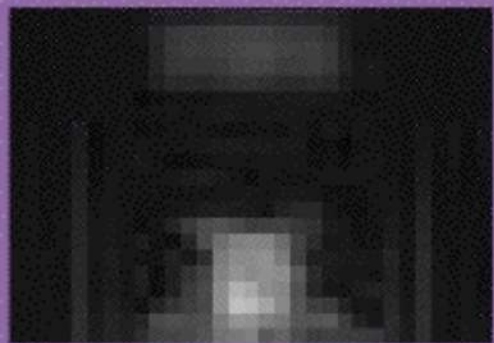
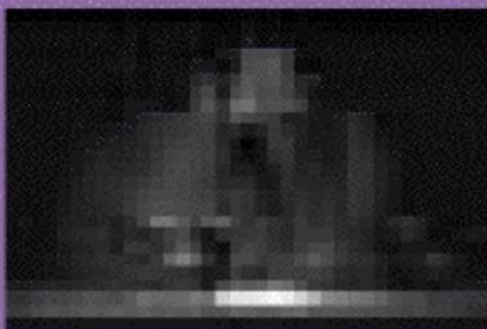
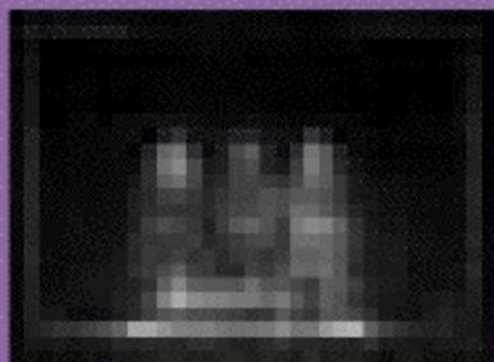
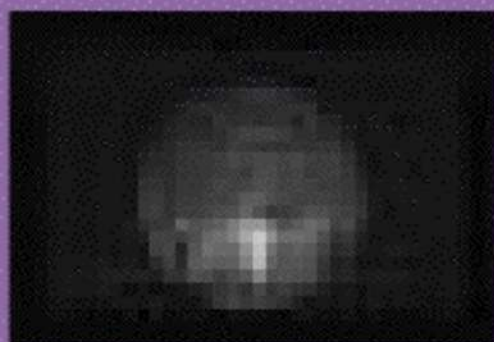
La actriz Julieta Egurrola conoció a Jorge Ballina desde que ambos trabajaron en *Roberto Zucco*. "Ballina era —del equipo que Alejandro Luna conformó para esa puesta en escena— el más observador y el más callado de todos. Lo recuerdo

discreto, analítico, propositivo, riguroso. De ese tiempo a la fecha han pasado otras puestas en escena y él ha ido afirmando su quehacer como creador. Ballina ha tocado lo mismo el teatro, la danza y la ópera. No puedo afirmar si es o no el mejor escenógrafo de su generación o de este momento, lo que sí puedo decir es que si hasta ahora ha sido capaz de dar lo que ha dado, por su juventud, aún faltan sus mejores años. Habrá que esperar de él una aportación aún mayor."

Según Aracelia Guerrero, con quien Ballina ha trabajado en dos puestas en escena, "él tiene obsesión por el detalle (había que checar su lista de pendientes), es perfeccionista, posee una extraordinaria imaginación y un sentido crítico que lo hace ser claro y directo en sus observaciones. Es un compañero que se compromete, se vuelve parte fundamental de los proyectos en los que participa."

Mauricio García Lozano (director de escena) resalta la importancia de haber trabajado con Jorge Ballina: "Aunque éramos amigos, hasta la puesta *Como te guste* trabajamos juntos. En sus propuestas encontré un diálogo certero, mucha claridad. Porque para él y para mí lo importante es la unidad en el resultado de la puesta en escena, donde todos los elementos que la integran construyen una totalidad donde todo está en equilibrio."

Dos de los coreógrafos de danza contemporánea con los que Ballina ha colaborado confirman las opiniones anteriores. "Con Jorge Ballina he trabajado proyectos muy importantes —comenta Raúl Parrao—. Su reto es el espacio y la unidad de todos los elementos en él". Por su parte, Alicia Sánchez afirma que "Jorge Ballina es un escenógrafo riguroso, profundamente creativo, que seguirá dando al teatro y a la danza muchos trabajos memorables."



CRONOLOGÍA ESCENOGRÁFICA DE JORGE BALLINA

ESPACIO EN MOVIMIENTO

ASISTENTE DE ALEJANDRO LUNA

- 1994 *Così fan tutte*. De: Wolfgang Amadeus Mozart. Dirección: Benjamín Cann. Teatro: Palacio de Bellas Artes. ▲
- 1995 *Roberto Zucco*. De: Bernard-Marie Koltès. Dirección: Catherine Marnas. Teatro: Teatro de las Artes. ■
- 1997 *Don Giovanni*. De: Wolfgang Amadeus Mozart. Dirección: Benjamín Cann. Teatro: Palacio de Bellas Artes. ▲
- 1998 *Idomeneo*. De: Wolfgang Amadeus Mozart. Dirección: Sergio Vela. Teatro: Palacio de Bellas Artes. ▲

ESCENÓGRAFO

- 1992 *La ginocomaquia*. De: Hugo Hiriart. Dirección: Lorena Pérez de Alba. Teatro: Aula Santa Teresa de la UIA. ■
- 1993 *Rosencrantz y Guildenstern han muerto*. De: Tom Stoppard. Dirección: José Alcántara. Teatro: Aula Santa Teresa de la UIA. ■
- 1996 *Farsa sacramental de la locura*. De: José de Valdivielso. Dirección: Javier Villegas. Iluminación: Jorge Ballina. Teatro: Aula Santa Teresa de la UIA. ■
- X para idiotas*. Autor y director: Raúl Parrao. Teatro: Miguel Covarrubias. ●
- La caja*. Autor y director: Hugo Hiriart. Escenografía: Alejandro Luna y Jorge Ballina. Teatro: Casa de la Paz. ■
- 1997 *TR3S*. De: Alicia Sánchez y Jorge Ballina. Dirección: Alicia Sánchez. Teatro: Teatro de las Artes. ●
- La enfermedad del amor*. Autor y director: Fernando de Ita. Teatros: Ocampo de Cuernavaca y Santa Catarina. ■
- 1998 *Tarde en Mogador*. De: Oscar Rubalcaba. Dirección: Tatiana Zugazagoitia. Teatro: Foro Sor Juana Inés de la Cruz. ●
- Más allá. Homenaje escénico a Mathias Goeritz*. De: Walter Hasenclever. Dirección: Natalia Carriazo. Teatro: Teatro de las Artes. ■

Picnic. Autor y director: Raúl Parrao. Teatro: Miguel Covarrubias. ●

- 1999 *Retablo embrujado*. De: Ramón del Valle-Inclán. Adaptación: Luis Mario Moncada. Dirección: Iona Weissberg. Teatro: Julio Jiménez Rueda. ■
- Erótica de fin de circo*. Autor y director: Israel Cortés. Teatro: Teatro de las Artes. ■
- De la A a la Z por un poeta*. De: Fernando del Paso. Dirección: Aracelia Guerrero, Ruby Tagle, Emmanuel Márquez e Iván Olivares. Iluminación: Jorge Ballina. Teatro: Salvador Novo. ■
- 2000 *La flauta mágica*. De: Wolfgang Amadeus Mozart. Dirección: Sergio Vela. Teatro: Palacio de Bellas Artes. ▲
- Llenando el vacío*. Autores y directores: Alicia Sánchez y Jorge Ballina. Iluminación: Jorge Ballina. Teatro: Foro Experimental de Danza del CENART. ■ ●
- Buscando el camino me encontré*. Autor y director: Tatiana Zugazagoitia. Escenografía: Jorge Ballina y Juliana Vanscoit. Teatro: Teatro de la Danza. ●
- 2001 *Venecia*. De: Jorge Accame. Dirección: Francisco Franco. Teatro: Lídice. ■
- Copenhague*. De: Michael Frayn. Dirección: Mario Espinosa. Teatro: Foro Shakespeare. ■
- El médico de su honra*. De: Pedro Calderón de la Barca. Dirección: Aracelia Guerrero. Teatro: Julio Castillo. ■
- Macbeth*. De: Giuseppe Verdi. Dirección: Sergio Vela. Teatro: Palacio de Bellas Artes. ▲

Como te guste. De: William Shakespeare. Versión: José Ramón Enríquez. Dirección: Mauricio García Lozano. Teatro: El Granero. ■

- 2002 *La italiana en Argel*. De: Gioacchino Rossini. Dirección: Hernán del Riego. Iluminación: Jorge Ballina. Teatro: Palacio de Bellas Artes. ▲
- La mirada del sordo*. Autor y director: Alicia Sánchez. Teatro: Miguel Covarrubias. ●
- Fedra y otras griegas*. De: Ximena Escalante. Dirección: José Caballero. Teatro: El Granero. ■
- Catorce Dieciséis*. Autor y director: Tania Pérez Salas. Teatro: Palacio de Bellas Artes. ●
- 2003 *Hombre partido*. Autor y director: Manuel J. López Velarde. Teatro: La Gruta. ■
- El oro del Rin*. De: Richard Wagner. Dirección: Sergio Vela. Teatro: Palacio de Bellas Artes. ▲

OBRAS EN PROCESO

En algún lugar. Autor y director: Víctor Ruiz. Teatro: Ángela Peralta de Mazatlán. Estreno: mayo. ●

La historia de la oca. De Michel Marc Bouchard. Dirección: Boris Schoemann. Teatro: Orientación. Estreno: junio. ■

El pájaro azul. De: Maurice Maeterlinck. Dirección: Aracelia Guerrero. Estreno: agosto. ■

■ Teatro ● Danza ▲ Ópera

Picnic. Fotos: José Núñez. Página izquierda, fotos: Archivos de J. Ballina y G. Recchia



PRIMERAS LLAMADAS

PRIMAVERA TEATRAL

Pilar Cerecedo y Pasodegato

SANTOS Y SANTOS

Es una obra que habla de temas muy de actualidad que nos atañen a todos: narcotráfico, conformación de identidad nacional, traición, de los dolores que nos causa la cultura nacional y la constante norteamericanización o agringamiento que todos tenemos en la vida cotidiana debido a un mundo cada vez más globalizado en un contexto de fronteras y de legalidad.

MOISÉS ARIZMENDI
actor

DE: OCTAVIO SOLÍS DIRECCIÓN: MÁFER SUÁREZ
TEATRO: HELÉNICO JUEVES Y VIERNES 20:00 HRS.,
SÁBADO 19:00 HRS. Y DOMINGO 18:00 HRS.

COMBATE DE NEGRO Y DE PERROS

Considero que esta obra es importante en la realidad mexicana ya que Koltès nos plantea en ella un problema de racismo y de cla-



se. México, por excelencia, es racista y Koltès en su obra muestra, por un lado, los niveles de poder, es decir, las manipulaciones que el poder puede generar, y, por otro lado, la impotencia del que es sometido, quien exige a través

Santos y Santos. Foto: Blanca Forzán

de sus propios valores reivindicar su identidad. En la obra se refleja la realidad africana, pero si la traspolamos a la realidad mexicana, hablamos sobre la identidad del indigenismo que tanto problema actualmente está provocando.

El personaje que interpreto es Cal, un tipo racista, que odia y detesta la raza negra, y que sería el equivalente del gobierno que desecha los valores indígenas y sobre todo la cultura que nos da una identidad propia. Existe un personaje femenino que en el mundo de los hombres desata las bajas pasiones, pero también los instintos amorosos, de ternura, de fraternidad, valores que muchas veces están ausentes y que los personajes en sus propias carencias están requiriendo; ellos ven la necesidad imperante de encontrar el amor a través de la realidad en la que están confrontados.

MOISÉS MANZANO
actor

DE: MARIE-BERNARD KOLTÈS DIRECCIÓN: DAVID PSALMON
TEATRO: SANTA CATARINA DE MIÉRCOLES A DOMINGO.

CRISTAL DE LLUVIAS

Lo obra es un texto original que Leonardo Herrera, maestro del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, escribió a petición de dos alumnos suyos que son Karina Castro y Luis Zamora, quienes fungen como productores. El elenco y el equipo creativo está conformado en su totalidad por alumnos de la Facultad. La obra trata de encuentros y desencuentros. Hay dos temporalidades: una en 1948 y la otra en la época actual. La situación ocurre en una tienda de ropa del centro de la ciudad.

En la historia de 1948 conocemos a un personaje llamado Carlos que está en un momento de plenitud en su vida: está próximo a casarse, con un ofrecimiento de un trabajo nuevo, le va muy bien económicamente, pero tiene una caída y en el 2003 viene la expiación de la situación ocurrida en el 48 que termina trágicamente. Se maneja un poco la nostalgia y la permanencia de las energías en los espacios: hay energías que quedan atrapadas en un mismo sitio y aunque la situación cambie, las energías siguen siendo

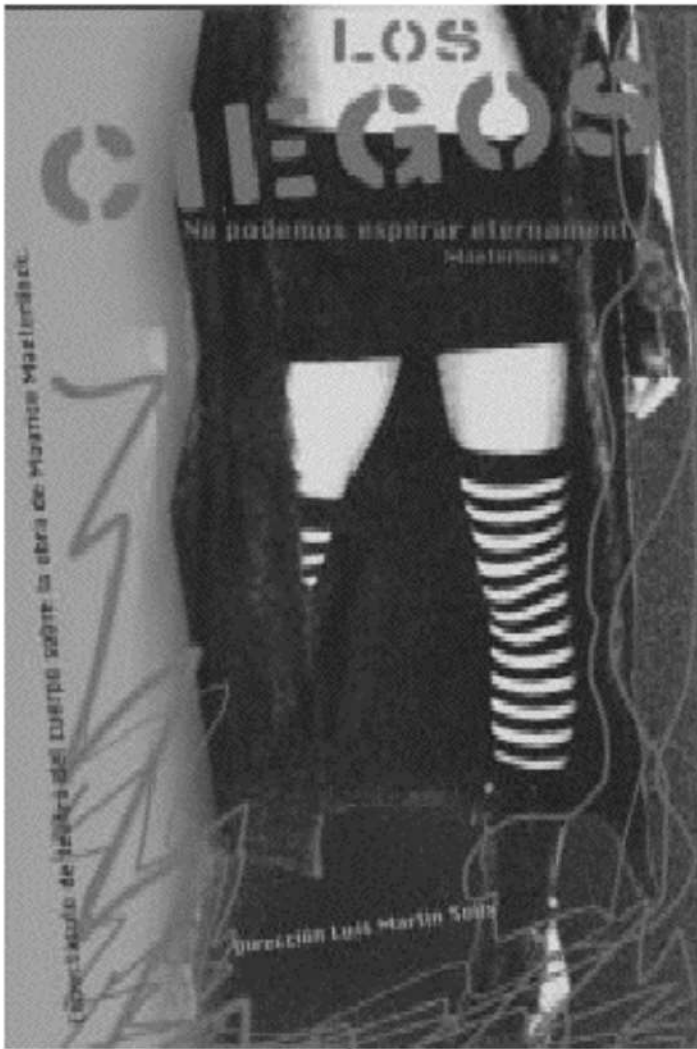


parte viva de los espacios y no son liberadas hasta que alguien sirve como sujeto expiatorio de ellas.

ROBERTO RIVERO
codirector

AUTOR Y DIRECTOR: LEONARDO HERRERA
TEATRO: SERGIO MAGAÑA ESTRENO: MARZO.





LOS CIEGOS

Un grupo de ciegos perdidos en una isla es abandonado por su guía y durante toda la obra tratan de desentrañar por qué los dejó. La obra es una metáfora de la sociedad cuando muere Dios: los ciegos, que no lo están literalmente, carentes de fe, cegados por sus problemas, son incapaces de ver una solución. Está presente el juego entre Eros y Thanatos y cómo se unen, hecho que marca a nuestra generación: a nosotros ya no nos tocó vivir una relación sexual sin el peligro del sida, la sexualidad está impregnada de muerte, es como practicar un deporte extremo. Cada texto está permeado de imágenes que pretenden develar los significados que se aproximan a cosas cotidianas. No somos bailarines, somos actores que buscan moverse a través de

la imagen y del cuerpo y, sobre todo, hacer presente y actual lo que está sucediendo.

LISA CARRIÓN
actriz

DE: MAURICE MAETERLINCK DIRECCIÓN: LUIS MARTÍN SOLÍS TEATRO: FORO DE LAS ARTES DEL CENTRO NACIONAL DE LAS ARTES JUEVES Y VIERNES 20:30 HRS., SÁBADO 19:00 HRS. Y DOMINGO 18:00 HRS.

AHORA Y EN LA HORA

Esta obra, una de las que se están preparando para hacerle un homenaje a Víctor Hugo Rascón Banda, es una de las más autobiográficas de él porque narra el encuentro del hombre frente a la muerte, cuando se inicia una serie de cuestionamientos: ¿por qué yo?, ¿por qué me tocó a mí?, ¿qué sentido tiene?, todas estas preguntas casi ontológicas que nos hacemos cuando nos resistimos a morir. El sitio es un hospital

en donde vemos varios conflictos porque se plantean siete historias diferentes simultáneamente. Nos enfrentamos a un reto ya que en un sentido vertiginoso vemos a siete personas en situaciones de muerte, y no sólo vemos a los enfermos sino también a las familias.

Hay una frase de Andrei Tarkovski que el maestro Tavira cita mucho que dice: "La misión del actor es recordarle al espectador la hora de su muerte", y esto es lo que guía a la obra con la que el espectador se sentirá de alguna manera más vivo.

ROCÍO BELMONT
asistente de dirección

DE: VÍCTOR HUGO RASCÓN BANDA DIRECCIÓN: LUIS DE TAVIRA TEATRO: FORO SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ ESTRENO: MARZO.

EL SALUDADOR

Es una obra que el maestro Germán Castillo junto con Juan Carlos Barreto decidieron llevar a escena. Mi personaje es una mujer que tiene un marido humanista que ayuda a las causas y regresa a su casa. El trabajo es muy interesante porque habla un poco de cómo está la situación del mundo actual donde ya no hay líderes, cada vez los jóvenes tienen menos esperanzas. La obra habla un poco de todo: lo que pasa en el mundo, lo que pasa con la pareja, de las mujeres y de la familia. La obra aunque está en farsa es muy digerible y no tiene ninguna complicación. Es para un público amplio.

BÁRBARA EIBENSCHUTZ
actriz y productora

DE: ROBERTO COSSA DIRECCIÓN: GERMÁN CASTILLO TEATRO: HELÉNICO ESTRENO: 21 DE ABRIL.

ANSIA

Todo en la obra gira alrededor de la lucha de cada personaje por construir su propio mundo, por encontrar su centro, ése que les dará el equilibrio. En la búsqueda del anhelo amoroso, el sacrificio resulta la única opción. Cuando durante el proceso de análisis de la obra descubres este tipo de ideas dentro de un texto tan poco tradicional, puedes darte cuenta de la grandeza de

Sarah Kane como dramaturga y la razón por la que en vida fue incomprendida.

XICOTÉNCATL REYES
asistente de dirección

DE: SARAH KANE DIRECCIÓN: IGNACIO ORTIZ TEATRO: EL GRANERO VIERNES 20:30 HRS., SÁBADO 19:00 HRS. Y DOMINGO 18:00 HRS.

EL VERDADERO OESTE

Con esta obra Shepard muestra lo que el hombre ha perdido con la civilización, es decir, éste ha ido perdiendo libertad, generosidad. Vivimos en una sociedad enferma, frustrada, en donde hay una falta terrible de solidaridad, un hastío, una insatisfacción. El autor refleja muchas cosas de



El saludador. Foto: Juan Carlos Barreto

la sociedad estadounidense. Sin embargo, no es una obra pesada, tiene un humor caústico y puede ser hasta divertida, a pesar de la agresividad tremenda que hay en ella.

ANA OFELIA MURGUÍA
actriz

DE: SAM SHEPARD DIRECCIÓN: JOSÉ CABALLERO TEATRO: POLYFORUM SIQUEIROS JUEVES Y VIERNES 20:30 HRS., SÁBADO 18:30 Y 20:30 HRS.

PILAR CERECEDO Actriz egresada de la Escuela de Arte Teatral del INBA y traductora.





CRÍTICA A LA CRÍTICA ¿OFICIO, ARTIFICIO, CREACIÓN O VOCACIÓN?

● La crítica, esta aguafiestas, recibida siempre, como el cobrador de alquileres, recelosamente y con las puertas a medio abrir! La pobre musa, cuando tropieza con esta hermana bastarda, tuerce los dedos, toca madera, corre en cuanto puede a desinfectarse.

¿De dónde salió esta criatura paradójica, a contrapelo en el ingenuo deleite de la vida? ¿Este impuesto usurario que las artes pagan por el capital de que disfrutan? ¿De suerte que también aquí, como en la Economía Política, rige el principio de la escasez y se pone un precio a la riqueza?.

Alfonso Reyes (1889 -1959)

Detalle de Cuarto de la firma, de Raffaello

EL CUARTO ELEMENTO

Fernando de Ita

Para entender el espíritu de la crítica a la producción teatral del siglo xx en México, es indispensable recordar que hasta 1950 el teatro fue una empresa privada, dependiente de la taquilla, atento a los caprichos de la moda y las veleidades del público. Los probables lectores de estas líneas nacieron, en su mayoría, cuando el Estado mexicano ya se había hecho cargo de la producción artística del país por dos vías: la Universidad Nacional Autónoma de México y el Instituto Nacional de Bellas Artes, de manera que sus referentes son los del teatro subsidiado por las instituciones públicas.



Fernando de Ita

Algo muy distinto ocurría en los teatros de la ciudad de México en los albores del siglo. Los dueños y empresarios de los foros donde se daban las tandas, la zarzuela, las comedias, el teatro lírico, veían el teatro como un negocio porque era su dinero el que estaba en juego, de manera que aún las divas que abrieron teatros como el Esperanza Iris y el Virginia Fábregas seguían las leyes del mercado, que eran muy simples: invertir lo menos posible y sacarle a esa inversión el mayor provecho.

El llamado “teatro profesional” era en realidad un oficio que se aprendía en las tablas y que estaba compuesto por tres elementos: una obra, un grupo de actores y tramoyistas, y el público. El cuarto elemento era la prensa que difundía la noticia de los estrenos más como una nota de sociales que como un acontecimiento artístico, aunque todos los diarios importantes contaban con un “periodista de teatros” que hacía la crónica del espectáculo.

Armando de Maria y Campos¹ señala que el primer cronista profesional de teatro en México fue el cubano José María Heredia, quien escribió en diversas revistas y periódicos entre 1808 y 1812. A finales del siglo xix y principios del xx Guillermo Prieto, Ignacio Manuel Altamirano, Luis G. Urbina, Manuel Gutiérrez Nájera, Amado Nervo, Ramón López Velarde, Luis G. Ortiz y muchos otros literatos escribieron en diarios y revistas sus impresiones sobre el teatro, siguiendo el canon interpretativo del crítico cartaginés Isidoro Máiquez, quien introdujo en España el modelo francés de la crítica cartesiana, a la manera de Voltaire y Diderot.

Los cronistas profesionales cumplían generalmente dos funciones: la de reseñistas de música y de teatro, en parte porque el teatro lírico era más popular en esos años que el teatro dramático, en parte porque era más común tener una educación musical que una cultura escénica, y fundamentalmente porque los periódicos preferían pagar un sueldo y no dos. Estas condiciones no fueron propicias para la crítica sino para la publicidad, de manera que el medio se llenó de gacetilleros que, como apunta Edgar Ceballos en su monumental crónica sobre la ópera², de muy reciente aparición, cobran

por sus elogios a la empresa, que a su vez exigía a la redacción de los diarios ser tratados como clientes por los anuncios que pagaban en sus páginas.

Esto explica, en parte, la ceguera de la crítica ante obras y movimientos innovadores como el Teatro del Murciélago, en 1924, y el Teatro de Ulises, en 1928. No era la primera vez que se presentaban en México obras de autores extranjeros, de hecho, cuenta De Maria y Campos, Virginia Fábregas, Mercedes Navarro y Fernando Soler “vivían pendientes de la llegada del correo de Europa con los últimos números de *La Petite Illustration*, y si veían una obra que se adaptara a sus facultades o a las posibilidades de sus respectivas compañías, la mandaban traducir y la estrenaban a los diez o doce días de haber llegado a México el ejemplar impreso”.

Lo que no perdonaban los “periodistas de teatros” era el descaro de ese “teatro de aficionados” que ensayaban las obras más de cuatro semanas, no utilizaban apuntador, diseñaban la escenografía y el vestuario para cada obra, se salían del estilo grandilocuente de actuación y hacían del texto, y no de las divas y los histriones, el centro de la acción dramática. Ahora sabemos que el triunfo que logró el Teatro de Ulises en la calle de Mesones, ante un reducido público de artistas e intelectuales, se convirtió en fracaso cuando llevaron su experimento frente al gran público, que al igual que los cronistas de fama, como Alberto Michel de *Excelsior*, Manuel Sorondo de *El Universal* y Manuel Bauche de *El Demócrata*, no estaba listo para el teatro del siglo xx.

Hacia 1938 Francisco Monterde, Xavier Villaurrutia, Manuel Horta, Alfonso de Icaza y Armando de Maria y Campos, entre otros personajes, fundan la Asociación de Cronistas de Espectáculos Teatrales y Musicales para deslindar a los estudiosos del teatro de los cronistas ocasionales. Francisco Monterde (Ciudad de México, 1894-1985), egresado de la UNAM, se inicia como crítico en 1916 y para 1934 publica su *Bibliografía del Teatro en México*, la primera obra de consulta de nuestro teatro moderno. Autor de 22 obras de teatro, traductor de otras

CRÍTICA A LA CRÍTICA
¿OFICIO, ARTIFICIO,
CREACIÓN O
VOCACIÓN?



tantas, académico de la lengua, *Panchito* es el paradigma del crítico culto y bien intencionado que sustenta su visión del teatro en la literatura dramática. Sus contemporáneos lo describen como un crítico talentoso, prudente y franco, de prosa limpia y juicio recto que le ganaron el respeto y la simpatía de sus pares.

Xavier Villaurrutia (Ciudad de México, 1903-1950) es la inteligencia más lúcida, aguda, precisa e irónica de la crítica teatral de su tiempo. Autor, actor, director, traductor, poeta del teatro, participa en la fundación del Teatro de Ulises y el Orientación, colabora en las revistas literarias más importantes de los años 20, 30 y 40, como *Contemporáneos*, *Letras de México*, *El hijo pródigo*, *Taller* y *Tierra nueva*, donde escribe que no cree en la imparcialidad de la crítica pero sí en su moralidad: "...La cultura, el gusto, y hasta el estado de ánimo del crítico determinan su juicio, pero me parece insano alabar una obra solamente porque nos complace personalmente, como me parece inmoral criticarla únicamente porque no es de nuestro gusto..."

Monterde, el intelectual sensible, equilibrado, estudioso del fenómeno dramático, y Villaurrutia, el artista inteligente, culto, sagaz, apasionado por el complot humano del teatro, son dos rarezas en el Olimpo de la crítica, más bien gobernado por periodistas prudentes, aplicados y tenaces como Armando de María y Campos (Ciudad de México, 1987-1967), empresario, autor, traductor, funcionario y crítico de teatro desde 1918 hasta el año de su muerte, quien fue el gozne entre la vieja y la nueva crítica, porque le tocó el fin de una época y el comienzo de otra, tanto en el teatro como en la vida pública de México. Don Armando fue jefe de prensa del candidato presidencial Miguel Alemán, y desde entonces ocupó diversos puestos en el gobierno federal y el de la ciudad de México, poniendo un ejemplo que seguirían buena parte de los mejores y más controvertidos críticos de los años 50, 60 y 70, como Antonio Magaña Esquivel y Rafael Solana.

A la mitad del siglo xx el teatro como espectáculo de empresarios privados estaba en aprietos porque el público de las carpas y los coliseos del centro de la ciudad había envejecido, estaba en el cine o buscaba entretenimien-

tos más acordes con los tiempos modernos. Como la mayoría de las caídas, la del teatro empresarial en México comenzó con un ascenso, con un triunfo de la iniciativa privada: la construcción del Teatro de los Insurgentes, que expresaba las aspiraciones espectaculares de la nueva clase política y empresarial que surgió con Miguel Alemán, el presidente que fundó el Instituto Nacional de Bellas Artes, la matriz del teatro nacional en su versión dramática, como la UNAM fue el útero del teatro mexicano en su versión escénica.

Vale recordar que en los años 30 y 40 llegaron a México los cuatro magníficos de nuestro teatro: Seki Sano, Charles Rooner, André Moreau y Fernando Wagner para ofrecer su versión de las técnicas y los métodos del teatro europeo, comenzando así la profesionalización del "teatro experimental", como le llamaban los críticos al teatro que estaba fuera del círculo comercial. Por desgracia no llegaron con ellos los críticos y teóricos que acompañaron las vanguardias rusa, alemana y francesa, de manera que nuestros críticos fueron tomados por sorpresa, aunque fue el propio De María y Campos, para entonces funcionario de la Secretaría de Educación, quien le brindó a Seki Sano su primer salón de trabajo en el Palacio de Bellas Artes.

A finales de los años 40 se dio el movimiento de "teatros independientes", iniciado por Seki Sano, y el de "teatros de bolsillo", puesto en

La crítica es este enfrentarse
o confrontarse, este pedirse
cuentas, este conversar con el
otro, con el que va conmigo.

ALFONSO REYES

Fueron dos décadas de intensa vida teatral pobremente reflejada en la prensa diaria, las revistas y los suplementos culturales porque los periodistas y críticos de teatro seguían atentos al viejo modelo del teatro empresarial, que les dejaba algunos centavos y entradas gratis para dos personas.

En 1951 se funda la Agrupación de Críticos de Teatro (ACT) para darle su lugar a los príncipes de la crítica, como Monterde y De María y Campos, y permitir la entrada de los nuevos caballeros de la crónica, como Antonio Magaña Esquivel y Fernando Mota. En manos de Rafael Solana, la ACT alcanzó su esplendor y su decadencia, reuniendo a los mejores críticos de los años 60 y 70, por un lado, e instaurando las nefastas premiaciones anuales que comenzaron siendo un estímulo para los artistas del teatro y terminaron como una mascarada que llevaron al extremo de la farsa las asociaciones de "periodistas" que proliferaron en los años 80 y 90, a la manera de los gacetilleros de principios de siglo que en su analfabetismo cultural confundieron el trabajo publicitario con el oficio periodístico. Lo patético del caso es que las estrellas del teatro empresarial y los apóstoles del teatro



Jorge Ibargüengoitia (1928-1983)

subvencionado le siguen haciendo el juego a una premiación que desprecian en privado y avalan en público.

Con todo, en los años 60 y 70 Magaña Esquivel, Miguel Guardia, Malkah Rabell, Juan Miguel de Mora, el primer Luis Sánchez Cevada, el mejor Solana, entre otros, le dieron a la crítica periodística un nivel intelectual de primer orden, valorando las aportaciones de los cuatro magníficos, abriendo la mirada al teatro extranjero, leyendo con agudeza las obras de autores nacionales, apreciando las innovaciones de la vanguardia, estudiando el fenómeno teatral en su conjunto. En este sentido, destaca el trabajo periodístico y de investigación de Magaña Esquivel, el crítico más completo de esos años porque su tema es la crítica, que ejerce con rigor y con soltura, con conocimiento de causa y sin ortodoxias. Magaña es el único en proponer un canon para la crítica, siguiendo las lecciones de Alfonso Reyes, y no se limita a la crónica periodística sino que pasa al ensayo, la historiografía y la sociología del espectáculo. Afortunadamente la editorial Escenología ha publicado un compendio de sus estudios que son de consulta obligada para los jóvenes críticos de teatro.³

Aunque la crítica de teatro no fue su oficio permanente, la impresionante investigación histórica que ha realizado Luis Reyes de la Maza (San Luis Potosí, 1932) desde 1955 lo convierte en una fuente invaluable para los críticos interesados en el pasado de nuestro teatro. Sus más de 20 volúmenes sobre el teatro en México en el siglo XIX son una muestra de lo que nos falta por hacer con la historia del teatro en el siglo XX.

Una figura singular en la crítica de teatro de la segunda mitad del siglo XX es Jorge Ibarguengoitia (Guanajuato, 1928-Madrid, España, 1983), quien desde la *Revista de la Universidad* se pitorreó de Dios y el mundo. Sus crónicas teatrales son piezas de humor negro que no tienen desperdicio, aunque no sirvan de modelo para una crítica formal. Como buen escritor satírico Ibarguengoitia le aventó un dardo a la vaca más sagrada del olimpo cultural de aquellos años, don Alfonso Reyes, saliendo a su defensa nada menos que el joven Carlos Monsiváis, en una polémica que Ibarguengoitia terminó de tajo, renunciando para siempre a la crítica de teatro, que está íntimamente ligada, por otra parte, a los medios en que se ejerce.

Como hemos visto, desde principio del siglo XX los periódicos han tenido un espacio para la crónica del espectáculo teatral, y desde siempre ese espacio estuvo condicionado a las exigencias de la publicidad, el capricho de los editores y el desdén de la mesa de redacción por la cuestión cultural. El mismo De María y Campos se queja en sus memorias del retraso que sufría la publicación de sus crónicas por los motivos mencionados. De ahí que Rafael Solana



Xavier Villaurrutia (1903-1950) Foto: M. Álvarez Bravo

La crítica se construye
—suppose this supposition—
diciendo si una obra de arte
ha sido hecha con la conciencia
de las grandes reglas o si las
ignora; si su condición artística
no está falseada por su
condición humana, y si ésta no
ha violado los límites del arte.

se ufana por no haber dejado de publicar su crónica semanal en la revista *Siempre!* desde su fundación hasta su muerte (la del cronista). En *México en la Cultura*, suplemento de esta revista, Félix Cortés Camarillo destripó a sus contemporáneos en los años 70 con una crítica exigente y despiadada que abandonó por la televisión comercial cuando ese medio merecía aún el apelativo de “la caja idiota”.

Como ha reiterado Vicente Leñero, los suplementos culturales de los diarios, tan valiosos para la difusión de la cultura, el ejercicio de la inteligencia y la crítica de las ideas, rara vez le han dado al teatro el lugar que merece. *La Cultura en México*, el suplemento paradigmático de don Fernando Benítez, fue la gran vitrina de la literatura, la plástica, la historia y las ciencias sociales, aunque le dio al teatro un espacio secundario, tal vez, dicen las malas lenguas, porque don Fernando fracasó rotundamente con su primer y única obra, *Cristóbal Colón*, estrenada en 1951 en el Palacio de Bellas Artes. Sin embargo, en

Sábado, el suplemento cultural del primer *Uno más uno*, Benítez le dio a Guillermo Sheridan un espacio estelar que el escritor utilizó para divertirse, un poco a la manera de Ibarguengoitia, porque la suya era más una crítica de costumbres que una crítica de teatro, eso sí, impecablemente escrita. En este apartado, *Diorama de la Cultura*, el suplemento del *Excelsior* de Julio Scherer, fue la excepción porque abrió sus páginas a la crítica de teatro, donde escribieron Malkah Rabell, Miguel Guardia y Olga Harmony, entre otros críticos y periodistas que sacaron al teatro de la página de espectáculos para analizarlo como arte dramático e interpretativo, que, como anhelaba Rodolfo Usigli, reflejaba el imaginario colectivo.

Como en el siglo XIX, en el siglo XX algunos de nuestros más destacados autores ejercieron esporádicamente la crítica de teatro. Rodolfo Usigli, Salvador Novo, Luis G. Basurto, Sergio Magaña, Victor Hugo Rascón Banda, para mencionar apenas a los escritores que se pueden contar con los dedos de una mano, nos dieron su visión del hecho escénico desde la óptica del dramaturgo, para quien el texto es la parte medular del teatro. Esta visión dominó en la mejor crítica de los primeros tres cuartos del siglo XX porque las enseñanzas de Aristóteles seguían siendo leyes para todos aquellos que veían el teatro como un hecho literario y no como una ficción que ocurre en el tiempo y el espacio. Prueba de ello es la poca atención que la crítica le puso a la escenografía, considerada como simple decorado. En donde vemos un avance para la comprensión del hecho escénico es en las pocas revistas de teatro que surgieron a partir de los años 60: *Tramoya*, *La Cabra*, *Escénica*, *Repertorio*, donde la crónica pasó al ensayo que es el género ideal para pensar el teatro, para proponer una interpretación del drama, para valorar el lenguaje escénico, la composición del espacio, la aportación de los actores y demás elementos de la representación dramática.

A finales de los años 70 aparecieron *Uno más uno* y *Proceso*, el diario y la revista, respectivamente, que cambiaron el continente y el contenido del periodismo en México, dándole, entre otras cosas, espacio al quehacer artístico y el debate cultural. Como yo soy parte de esa historia, termino aquí estos apuntes, citando, con De María y Campos, a León Blum: “Nosotros, pobres críticos del mañana, ¿sabrá alguien algún día la dura y amarga que es nuestra tarea?”

¹ De María y Campos, Armando, *Teatro del nuevo México. Recuerdos y olvidos*, Escenología, México, 2002, 668 pp.

² Ceballos, Edgar, *La ópera, 1901-1925*, Escenología, México, 2000, 632 pp.

³ Magaña Esquivel, Antonio, *Imagen y realidad del teatro en México*, Escenología, México, 2000, 632 pp.



PANORAMA ACTUAL DEL OFICIO

¿QUÉ SIGNIFICA SER CRÍTICO TEATRAL?

Luz Emilia Aguilar Zinser

La crítica teatral en México encara nebulosas perspectivas: no existen condiciones que garanticen la práctica del teatro como un arte, mucho menos su seguimiento, su estudio.

El hecho escénico merece una observación detallada, a partir de un amplio bagaje de información, el que no se obtiene sin un recorrido continuo dentro y fuera de los escenarios. Hacer crítica supone el análisis desde distintos ángulos, para ir en busca del más significativo en cada obra, para desentrañar la trascendencia de su contenido y su alcance estético dentro del contexto de la historia del teatro universal y local, y la relación con el público: un laboratorio en el que se experimenta con la propia percepción es este oficio, incesante batalla contra los prejuicios personales y colectivos.

Como la actuación y la dirección escénica, la crítica practicada a cabalidad debería ser una forma de vida. Si bien los dramaturgos, directores, actores, escenógrafos y demás dependen para experimentar, sin las devastadoras presiones del mercado, de alguna forma de subsidio —el que brinda el gobierno a través de sus programas de becas—, además de un lugar para exponer su trabajo, el crítico, para el que no existe plan alguno de estímulo, precisa de un espacio en los medios de comunicación.

El vínculo de la crítica en México con la historia del periodismo y el devenir de los valores culturales, ha confinado al crítico a la marginalidad. La tristes condiciones de los medios en el país en estos tiempos encogen sus perspectivas: es la ley de la oferta y la demanda un censor implacable.

Nuestras sociedad y conciencia giran en un subyugante juego de máscaras: se dice que hemos conquistado la democracia, cuando parecemos enfilados al totalitarismo del *rating*. Los empresarios de la comunicación encarnan en este sueño de justicia electoral factores reales de poder capaces de competir con la autoridad del Presidente de la República, quien tiene un periodo de gobierno de seis años, cuando los concesionarios de las televisoras y los dueños de

los diarios gozan de una hegemonía hereditaria y son a fin de cuentas los hacedores de los propios presidentes ¿Quién podría ganar elección alguna con los medios en contra? Es ahora que los magnates de la comunicación disfrutan de esta fuerza, que el periodismo en México se ha despojado, con singulares excepciones, de toda responsabilidad social, para asumir de lleno su existencia como un negocio. Vestigios quedan de la preocupación por construir una mejor sociedad, que caracterizó a una notable franja del periodismo de la vieja guardia. El imperativo generalizado es el éxito en la lógica del mercado, que da y quita el derecho de existir, fabrica resultados electorales, impone prioridades.

Es natural que en este universo la crítica compita por espacios o de plano se confunda con el chisme en torno a la vida privada, los caprichos y las extravagancias de celebridades. Para ponerlo en cifras, si un crítico puede aspirar a obtener por una nota el equivalente del salario mínimo por mes en promedio, el comentarista de espectáculos y el de deportes reciben o veces más por sus colaboraciones. Al momento de un recorte de personal, mucho antes se calla al crítico de arte que al cronista de telenovelas.

Como colaborador de un diario, el crítico carece del derecho a un contrato de trabajo, por lo tanto no goza de protección alguna ante el súbito despido y no cuenta con prestaciones ni seguridad social. A esto se suma la inevitable censura que cae sobre los textos por parte de editores listos para cambiar una idea, sumar y restar párrafos sin consultar al autor, movidos por insospechadas motivaciones. Y esto en el extraordinario caso de que el crítico cuente con lugar en una publicación, pues cada vez son menos los periódicos, los suplementos y las revistas —sólo en los últimos meses del año pasado se verificó el cierre del diario *Novedades* y la compra de *Excelsior* y *Uno más uno*. Entre los medios que subsisten constituyen auténticas rarezas los que reconocen la existencia del arte.

La realidad hoy es que sólo una pluma crítica, la de Olga Harmony, ha permanecido constante a lo largo de los últimos 30 años.



Luz Emilia Aguilar Zinser

Por el momento no se ve la garantía de nuevas generaciones. La crítica de teatro tiene viabilidad como un trabajo complementario de la docencia, la investigación académica, la práctica de otras especialidades, que tampoco atraviesan en estos tiempos por vientos favorables.

A lo anterior, poco ayuda el que la búsqueda teatral se torna con frecuencia entristecedora. En la abundante, disímbola, centralizada oferta escénica en México, son contadas las propuestas estimulantes. ¿Serán los esporádicos brillos de nuestro teatro suficientes para gozar en el futuro de una presencia crítica profesional y responsable, en un contexto tan desfavorable?

LUZ EMILIA AGUILAR ZINSER. Periodista, investigadora y crítica de teatro. Publica en el periódico Reforma.

ANTE EL ESPEJO

CONFESIONES DE UN CREADOR QUE FUE CRÍTICO

José Ramón Enríquez

Dejé de ejercer la crítica semanal de teatro cuando, en cierta ocasión, me releí. Una querida actriz que trabajaba conmigo me hizo saber, en aquella ocasión, que mi última nota había provocado mucho dolor al director de la obra criticada. Aunque ésos fueran gajes del oficio y supiera yo de sobra que las plumas están afiladas, y que deben estarlo para tener sentido, al releerme en aquella ocasión no sólo comprobé que se me había pasado la mano, lo cual suele pasarme siempre, sino también que debía dejar de ejercer la crítica. Me di cuenta que había perdido eso que los científicos sociales llaman "objetividad" y que yo simplemente entendía (y sigo entendiendo) como la capacidad de admiración.

No me había interesado lo que existiera fuera de mí (como entienden los filósofos la "objetividad") en aquella puesta en escena, sino que había ido a demolerla, porque sólo me importaba la manera en que yo conocía la obra... Dicho sea en mi lenguaje, que no es el filosófico: yo no había entrado al teatro a sorprenderme, como los niños frente a los magos, sino a censurar cualquier lectura de la obra que no fuera la mía.

Claro que eso puede ocurrirle a veces a algún crítico y, aunque no es lo ideal, no exige que abandone su oficio: bastaría simplemente con dejarse de dogmatismos y abrirse a lo diverso. Pero, en mi caso, el verdadero problema consistía en que yo deseaba montar esa obra, y aquel director me la había ganado. Me enfurecí por que había "manoseado" el objeto de mi deseo. Pura y simplemente me encelé.

Poca importancia tenía que mi análisis fuera el correcto, y que las luces de los espíritus santos de todas las religiones, de todas las ciencias y de cualquier sophia perenne hubieran caído sobre mí y sólo sobre mí, el hecho era que yo no estaba ejerciendo la crítica sino la amarga venganza del celoso. En aquella ocasión, la bilis amari lla ocupaba el lugar de mi bilis negra cotidiana. Y el amarillo sobre el

...del mismo modo que de la novela se ha dicho que es un género autobiográfico... la crítica es siempre una forma de autocrítica.
xavier villaurrutia



José Ramón Enríquez

negro, me mareó.

No tendría por qué asestar anécdotas personales a los lectores, si no fuera porque se me ha pedido escribir sobre el creador que se mete de crítico, y ante mi incapacidad para responder puntualmente, me salgo por la tangente de mi propia e intransferible experiencia.

Hubiera querido comenzar mis notas con Bram Stoker, que nos ofrece un caso extravagante y muy analizado desde varios puntos de vista, pero he aquí que comencé por mí. A la inversa del personaje, en varios sentidos inmortal, de Bram Stoker que no podía mirarse en los espejos, yo comencé por asomarme a mi espejo -espejito para preguntarle por qué dejé yo, que me considero un creador (malo, peor o pésimo, según se quiera, pero un creador), de ejercer y de publicar la crítica en un semanario de circulación nacional.

Hay quien sostiene que Bram Stoker hacía crítica de teatro para alimentarse de sangre de artista, como lo hacía su Conde Drácula con la sangre de jóvenes bellezas. Yo no lo creo. Yo estaría con quienes consideran que hacía crítica de teatro para seguir de cerca a Henry Irving, actor a quien amaba. Pero, además de eso, hacía crítica porque la fascinación del teatro ha llegado siempre a los artistas de cualquier expresión, incluida desde luego la novela negra. Es natural que los creadores se acerquen a la crítica para descubrir el hecho escénico, sorprenderse con él e intentar desentrañar sus resortes milenarios. Cualquiera que conozca el teatro quiere participar de la respiración del escenario, y la crítica es una forma más de continuarla.

Yo había hecho crítica teatral por distintos motivos, según los distintos momentos. Desde obtener un dinerillo a la semana hasta una manera de no desconectarme cuando no tenía tra bajo escénico. Pero siempre con entusiasmo, siempre con la fascinación ante un ritual de vida y muerte. Desde luego con el deseo de aprender de los maestros y aun de mostrarles lo aprendido, así como de promover las propuestas de mis compañeros.

CRÍTICA A LA CRÍTICA
¿OFICIO, ARTIFICIO,
CREACIÓN O
VOCACIÓN?



Claro que el espacio de la crítica completaba y resumía las conversaciones de café después de una función, o simplemente las suplía. Había entusiasmo incluso cuando discutía acremente. Existía el placer de un encuentro transformador aun por vía negativa.

Pero en aquella cierta ocasión a que me refería al principio, lo que encontré fue la amargura no de un descubridor de mundos sino de quien ejerce una venganza. De explorador a verdugo, sin darme cuenta. Se me había acabado el placer ante el arte. No quería compartir sino imponer. Había entrado al patio de butacas, con mis mejores armas dialécticas, para establecer un canon. Y, cuando uno es creador, da pánico ver en el propio rostro los rasgos de un canonista, porque el canon es la antítesis de la creación.

Por eso me alejé. Aquel sabor amargo me pareció tan grave como vender la pluma al mejor postor. Más grave aún, porque la pluma puede venderse por hambre, y el crítico canonista lo que busca es ejercer un poder agazapado.

En estos tiempos, cuando el mercado no libre sino enloquecido amenaza todo, y al teatro mucho más por ser tan frágil, mucho más que cánones necesitamos diversidades. Y es urgente la unidad de quienes hacemos teatro, pero fincada no en doctrinas únicas sino en la pluralidad más amplia. Cualquier unidad sin pluralidad es totalitarismo. Mi yo es uno por que es múltiple y, como yo, cualquier organismo vivo. Vaya pues, ¡hasta el Dios uno y trino de los cristianos!

Desde luego, es maravilloso que establezcamos nuestros personales árboles genealógicos, los defendamos con pasión, los enriquezcamos y los propongamos, pero no es válido que descalifiquemos por principio la existencia de otras genealogías. Ni siquiera la religión griega, de don de surge nuestra escena, lo hacía con su pantheón.

Permítaseme una metáfora tomada del más vulgar urbanismo. El teatro mexicano es

tan pobre como el metro de nuestra ciudad. Carece de la red magnífica del metro de París, el de Londres, Madrid o Nueva York. Es magnífico que yo venga de una línea que arranca de Indios Verdes y acaba en Universidad o, al revés, que arranca de Universidad y acaba en Indios Verdes, pero también existen líneas del metro, quizás menos glamurosas, que arrancan de Observatorio, se hacen nudos ciegos en Pino Suárez y llegan a Pantitlán, o salen del Rosario hacia la Martín Carrera, ya para luego conectar a Santa Anita. Y todo eso recorre las tripas de nuestra ciudad teatral. Cuanto más amplias y complicadas sean las

Cualquiera que conozca el teatro quiere participar de la respiración del escenario, y la crítica es una forma más de

líneas de nuestro metro, más sana será nuestra ciudad. (Nótese con la metáfora que, de pasadita, quiero pegarle a los segundos pisos de López Obrador.)

Por el contrario, cuanto más demostremos como puros nuestros genes, más racistas seremos y también más pobres. La riqueza de un organismo, sea de la índole que sea, está en su mestizaje. Y el teatro mexicano, hoy como nunca, necesita un mestizaje orgulloso de serlo. El reto está en salir a descubrir lo que sea en donde sea, y no a salir a impedir lo que no sea como quisiéramos mi familia y yo. Menos que nunca se vale, en estos momentos, ejercer esa forma de censura que se da con el dogmatismo de la pluma, y que muchas veces hace más daño que las estupideces de Pro-Vida.

Me asusté muchísimo cuando, como creador, me vi golpeando como crítico a quien no hizo exactamente lo que yo hubiera querido. Y, en el fondo, lo que yo de verdad hubiera querido era que aquel director no hubiera tocado aquella obra. Que no existiera.

Y, de ahí, a encelarme por la simple existencia de los otros, hicieran lo que hicieran, no había más que un paso. Ese paso se llamaba fascismo y acababa siempre por ser suicida, porque aun la imagen propia en el espejo termina por volverse enemiga. Tal vez por eso Drácula no podía verse en los espejos.

Narro mi experiencia no para recibir ninguna absolución, sino porque creo firmemente que debemos dejar atrás la definición constante de las esencias del teatro y sus comediantes, para empezar a simplemente dejar correr el fenómeno teatral. Sabemos que dicen que dijo Heráclito aquello de que el movimiento se demuestra andando.

Cada vez será más importante el trabajo del crítico como descubridor de lo nuevo, y menos el trabajo de comparaciones contra un cartabón. Si el crítico parte de que el teatro es una sola cosa y se hace de una sola forma, con un solo posible resultado, entonces cuanto se aparte de su esquema será reo de algún fuego purificador. Si, por el contrario, el crítico va descubriendo cada día algo nuevo de lo que es el teatro, de cómo puede hacerse y qué resultados puede tener, entonces el crítico participará en la cadena de contagio de esa peste que planteaba Antonin Artaud. Si el crítico es capaz de admirar la peste en el teatro, al igual que el aroma más dulce, y plantear ambas posibilidades, entonces estará al servicio de su público. Si no, será tan sólo un censor más, aunque formalmente esté en contra de la censura.

Si no aceptamos la pluralidad y no tendemos hacia la unidad de los distintos, estaremos perdiendo de antemano la batalla en los tiempos del mercado salvaje. O, tal vez no tanto..., quizás dramatizo demasiado... Es probable que los nuevos simplemente dejen de aprendernos, mientras el espíritu del teatro

JOSÉ RAMÓN ENRÍQUEZ Poeta, dramaturgo, director de escena y del Centro Universitario de Teatro de la UNAM, en cuyo foro escenifica su obra Epifanio, el pasadizo.

EN BUSCA DE UNA POÉTICA DE LA APRECIACIÓN ESCÉNICAS

Manuel Capetillo

La ciencia se ha adelantado a sí misma, al reencontrar sus orígenes, al adentrarse en la poética propia de lo sagrado. Las reflexiones de Martin Heidegger, o de Carl Gustav Jung, y de científicos poetas y viceversa más recientes, incluidos no pocos astrofísicos —al indagarse la esencia de la esencia, el sueño de lo original primitivo, al constatarlo lo inexacto de las ciencias exactas, presintiéndose, por ejemplo, contra lo supuesto apenas, que el Universo no tiene fin y que el vacío es plenitud de energía provocada y que provoca seres—, resultan ser actitudes vivas rectoras que proporcionan in-

dicios siempre antiguos, renovados, para tener una *intuición poética*, la que parta de este mismo enunciado y se conduzca al término de la imagen en el espejo, nueva intuición perseguida, cuya vocación no es otra que la de transfigurar el mundo, y precisamente a los seres humanos.

El Universo, nuestra morada, no existe sólo para ser visto. El arte es una suma de sumas de Universo. De modo particular, el teatro: ese espejo vivo puesto frente a nuestra intuición dormida o muerta. Muerta por gracia de la pereza absoluta provocada por el *Mercado de la comunicación*, y cuántas veces muerta por la avispada razón del estudioso erudito, lleno de conocimientos, como el vaso de la *muerte sin fin de la pirámide altiva*, cual torre inacabada de lenguas sin decir, carente de ese conocimiento que es la sabiduría de la sensibilidad intuitiva propia del *recipiente irrompible y creciente*. La globalización se ha cumplido incluso por los afanes globalizadores de los globalofóbicos o como se diga en nuestros lenguajes tan muertos como la *semiótica del mal*.

¿Qué teatro necesitan nuestros días?, expresa en conjunto el libro de Botho Strauss *Crítica teatral: las nuevas fronteras*. ¿Qué crítica necesita el teatro de cada uno de nuestros instantes?, es pregunta implícita en el pensamiento de Strauss, y en nuestra urgencia. No es descabellado pensar que el Universo es crítica de sí mismo. De ahí sus catástrofes, su destrucción y reconstrucción constantes, su reordenamiento, siempre en persecución de ser, como en el arte —*esa imitación de la esencia de lo real*—, el imposible absoluto de la original perfección añorada.

La ciencia se sabe poco científica, porque el Universo se sabe inconcluso: de sí mismo conoce que es *poco Universo*, en realidad. Mientras, el arte persiste conforme a manías caducas de *cientificismo* decimonónico; supuesta, académicamente dedicados los estudiosos al análisis *exacto* de esos sueños personales, inatrapables, surgidos para la varia interpretación movable, individual desde y para la colectividad, interpretación estrictamente subjetiva, creados los objetos de artificio se diría que por el alma

secretamente misteriosa de lo desconocido que nos aguarda.

El teatro, como otro cualquier arte superior, modelo de las demás expresiones artísticas, en general se ha desafanado de su vocación de *acontecimiento vivo que miente desde su fingimiento para encontrar la verdad*. El gran teatro espectáculo que hubo y prácticamente se ha disuelto sin dejar herencia, aun cuando de lustro en lustro haya excepciones como *La guía de turistas*, *Cuarteto*, *Los justos...*, quedó substituido por lo destructivo en su peor sentido: por el desmantelamiento de instituciones perfectibles, nombradas a modo de mera etiqueta —Compañía, Academia, etcétera—, y por el parateatro con pretensiones de ser *cultura testimonial de entretenimiento acusatorio*. En tanto, la crítica erudita y conocedora por la experiencia o semignorante, atenta en el pasado, sin haber ocultado su entusiasmo por aquel gran teatro, fruto de su momento y provocador de su momento, continúa siendo crítica al mantener igual entusiasmo atento, sin jamás percatarse de que el ejercicio crítico, *científico*, es: *expresión respecto a otra expresión: mirada del arte que observa el arte que nos mira*.

El arte ni es ciencia ni implica algún método ni se sitúa dentro de un determinado parámetro clasificable. Las clasificaciones académicas obedecen, en todo caso, a perezas mentales de varia índole: a insuficiencia de esa parte superior a la inteligencia que es la virtud de lo sensible espiritual y pleno, eso indispensable que a alguien, a varios, a muchos todos pudiese arrebatarse.

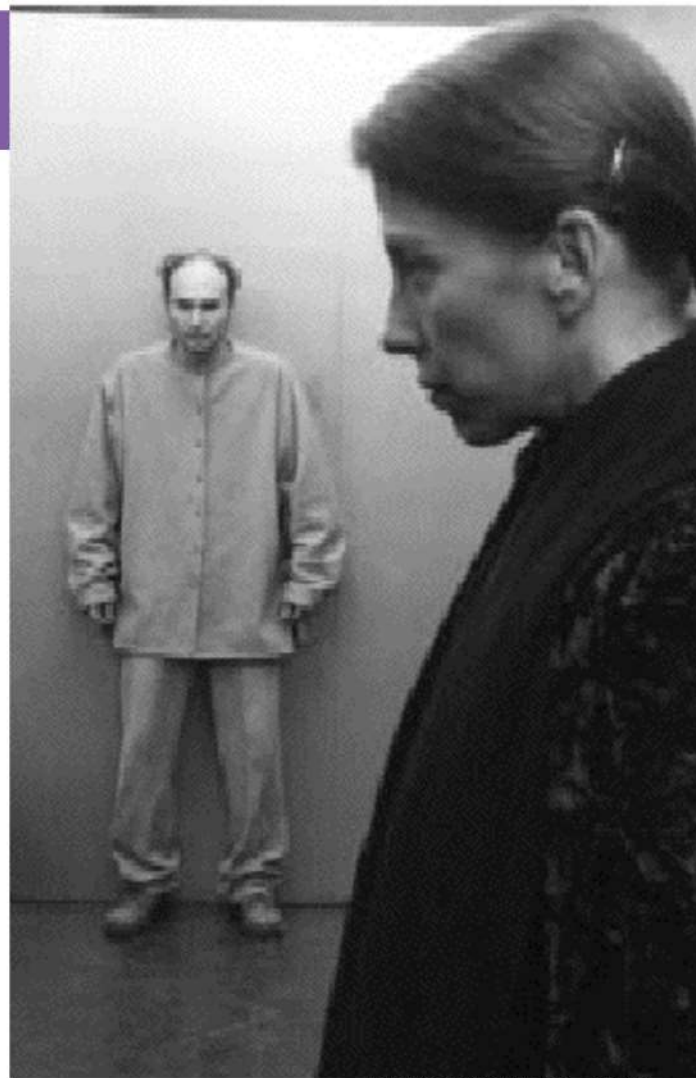
El arte es crítico en sí. En Cervantes, y desde Altamira. El teatro, el arte en general, y la cultura toda como sustento en el que respiramos, y como techo protector que nos alberga, pareciera, bajo el desprotector toldo del posmodernismo, son elementos anecdóticos de viejos y superados incidentes, el mundo feliz entregado al automatismo del entretenimiento y de la pérdida de conciencia.

A la crítica, precisamente a la crítica teatral, sobreviene la costumbre de creer que cumple con el pálido deber periodístico de decir desde



Manuel Capetillo

CRÍTICA A LA CRÍTICA
¿OFICIO, ARTIFICIO,
CREACIÓN O
VOCACIÓN?



Los justos. Foto: Fernando Moguel

la posición de poder, al que reviste con la dignidad de la Autoridad que conoce. La erudición es su apuesta fundamentalista; el conformismo y la visión escasa son sus mayores logros. Incapaz de ver el cambio del Mundo, la crítica teatral tampoco ha sido capaz de observar la incapacidad del teatro para modificarse y dar voz a los tiempos del presente exacto y fatal que vivimos.

Las excepciones gloriosas —*Los justos*— son consideradas penosamente, ignoradas o tomadas en cuenta en el mismo grado poco intenso que el abundoso teatro de la mediocridad. De algo nada, se leen y escuchan elogios como si de algo sublime se tratara. No es cuestión de gustos, sino de sustitución de intereses, de pasar por alto que el tiempo sucede y se altera en el río de la tradición. El teatro de nuestros días en este sitio corresponde a una estructura anecdótica encajada en el realismo muerto, por mucho que los incidentes de denuncia sean actuales; o en un fingimiento intelectual de cambio de siglo entre el XIX y el XX, sin que la sensibilidad aprenda de las nuevas circunstancias, sin que el teatro aprenda el ejercicio crítico respecto a la realidad que el arte practica y nos enseña desde su primer origen.

La Razón y la Voluntad produjeron guerras y hambres globalizantes en el siglo XX, así como dan pie a la insulsez de una sociedad que se desgasta en consumirse. Hay obediencia a los postulados del llamado posmodernismo, cuyas razones no son otras que la conducta social, de grupo e individual, los seres humanos todos (la clase fina y la que mal se mantiene con deseos de serlo) bajo el sello de la masificación. Nuestro teatro aquí se sitúa hundido en el contexto de la libertad aprisionante, la de esa libertad y esa razón dictadas por el Gran Hermano dictador de situaciones únicas, inamovibles, de muerte sin fin en las circunstancias cada vez más empobrecidas de un mundo inhumano, el cual se conforma incluso con su propio grito de protesta.

Defendámonos de la Voluntad siniestra, combatamos la sinrazón humana en nosotros mismos. A modo de ejemplo, o de modelo,

reduzcámonos al teatro, a lo que el teatro nos dice, a la crítica anidada en lo secreto del gran teatro que ya no sabemos desear. Sepamos entender, al saber abandonarnos al entendimiento que el Mundo y el teatro nos ofrecen, en lugar de escoger los pocos instrumentos del almacén erudito que nos ciega. Veamos en *Los justos* —guía primera y única propuesta por gracia crítica en este comienzo de siglo—, y en la memoria que nos deje, la mirada que nos mira y arrebata, la mirada no nuestra sino aquella que por el teatro nos es prestada, a fin de que el teatro diga en nosotros quiénes somos y cómo es la catástrofe de nuestros días, de la que somos protagonistas.

Almacenemos conocimiento y acudamos cuando se requiera a los almacenes de la erudición y hagamos a un lado su lastre, a fin de encontrar en el teatro experiencia de vida, la poética viva que nos connoce y nos dé la vida que en nosotros es carencia; aprendamos la crítica teatral en el teatro que nos mira y que provoca la crisis que el Edipo quien somos se niega a descubrir en sí mismo; olvidémonos de dar *juicios de autoridad*, los del erudito informador que permanece fuera del acontecer escénico; seamos del teatro, estemos dentro de él, dentro de cada personaje, de cada circunstancia; veamos en nosotros la luz y la sombra, la tensión nerviosa, la brutalidad y la calma musculares y del alma; seamos teatro antes y después del teatro, exigiendo que haya teatro que de nuevo desde nuestros días y para nosotros nos hable y sacuda, en vías de la transfiguración personal y social, y de la presente humanidad. Inventemos esta poética de vida.

La cultura no está ahí para informarnos, el arte no está ahí para dar motivo de conversación

...el crítico no debe proponerse a guiar o a conducir al espectador, ni mucho menos al director... el crítico principalmente resuelve acertijos construidos a partir de la subjetividad del artista. Pero el primer acertijo por resolver es su propia vivencia frente al espectáculo; su experiencia vital.

discutidora, el teatro no sucede frente a nuestra superior pequeña inteligencia: el teatro tiene lugar frente a nuestro espíritu arrebatado, el que corresponde a una conciencia que nos convoca y nos urge. Siempre. Siempre, antes de que sea demasiado tarde.

MANUEL CAPETILLO Ensayista, narrador y crítico de teatro. Próximamente la Universidad Veracruzana publicará su libro *Principio y fin de la puesta en escena —visión del espectador.*



CRÍTICA A LA CRÍTICA
¿OFICIO, ARTIFICIO,
CREACIÓN O
VOCACION?

DIAGNÓSTICO Y TRATAMIENTO

EL PRESENTE DE LA CRÍTICA

Bruno Bert

Hablemos de México, aunque ciertas líneas de pensamiento y comporta miento son perfectamente análogas a lo que sucede en otras partes del mundo, sobre todo en América Latina. En el aquí y ahora, la crítica teatral prácticamente parece no interesar a nadie. Y en ese “nadie” por supuesto incluyo a los tres destinatarios básicas del hacer escénico: los productores, los hacedores y el público. Aunque con este último todavía hay esperanzas.

En cuanto a los productores, como es natural, tienden a confundir la función de la crítica arreándola al campo de la publicidad. En ellos el peso de una página, impresa o virtual, de una palabra o una imagen viva retaceando elogios a un producto propio lanzado al mercado, se traduce de inmediato en el temor de una baja en las

ventas de las localidades, en salas vacías, en pérdida de dinero. En el caso de los funcionarios —no olvidemos que México es un país básicamente de teatro institucional—, el equivalente es el temor a la desautorización sobre las elecciones realizadas para la inversión y el apoyo con dineros públicos. En ambos casos no importa lo que el crítico diga sino solamente si esto es de signo positivo o negativo. Si elogias, está bien, aunque la nota sea escandalosamente primaria y pueril, incluso si técnicamente ni siquiera es una crítica. Si descalificas, eres un imbécil, carente de información y sensibilidad, que no adviertes lo bueno que el producto contiene ni la necesidad de “estimular” inversiones riesgosas en tiempos tan difíciles como los actuales. “El crítico debe saber ver lo bueno para ayudar a crecer y olvidar lo malo que a nadie ayuda”. Esto significa presiones, directas algunas, indirectas pero efectivas las más, sobre los espacios habituales de la crítica para que ésta se volatilice. Nunca hubo menos espacios disponibles ni más confusión en los medios en relación con lo que significa realmente una crítica teatral en el contexto histórico y cultural de nuestra sociedad.

Respecto a los hacedores, en casi todos sus rubros se ha generado como una especie de urticaria frente al hecho crítico en sus distintas variables y calidades. Mencionar la crítica es como provocar el lugar común del rechazo, el menosprecio y la burla. Es un tópico, no una verdadera posición. Claro que con la secuela de mala conciencia que implica la aceptación de los profusos premios que otorgan las distintas asociaciones que generalmente nuclea a los críticos del medio. Aquí la posición es más ambigua aunque perfectamente insuficiente. En el plano de la conversación sería suele admitirse que la crítica “podría” significar un motivo de reflexión para el creador, pero se habla de ella como un algo externo y perfectamente prescindible al hacer teatral. En realidad, creo que en tiempos de globalización e imperios de opinión única, la

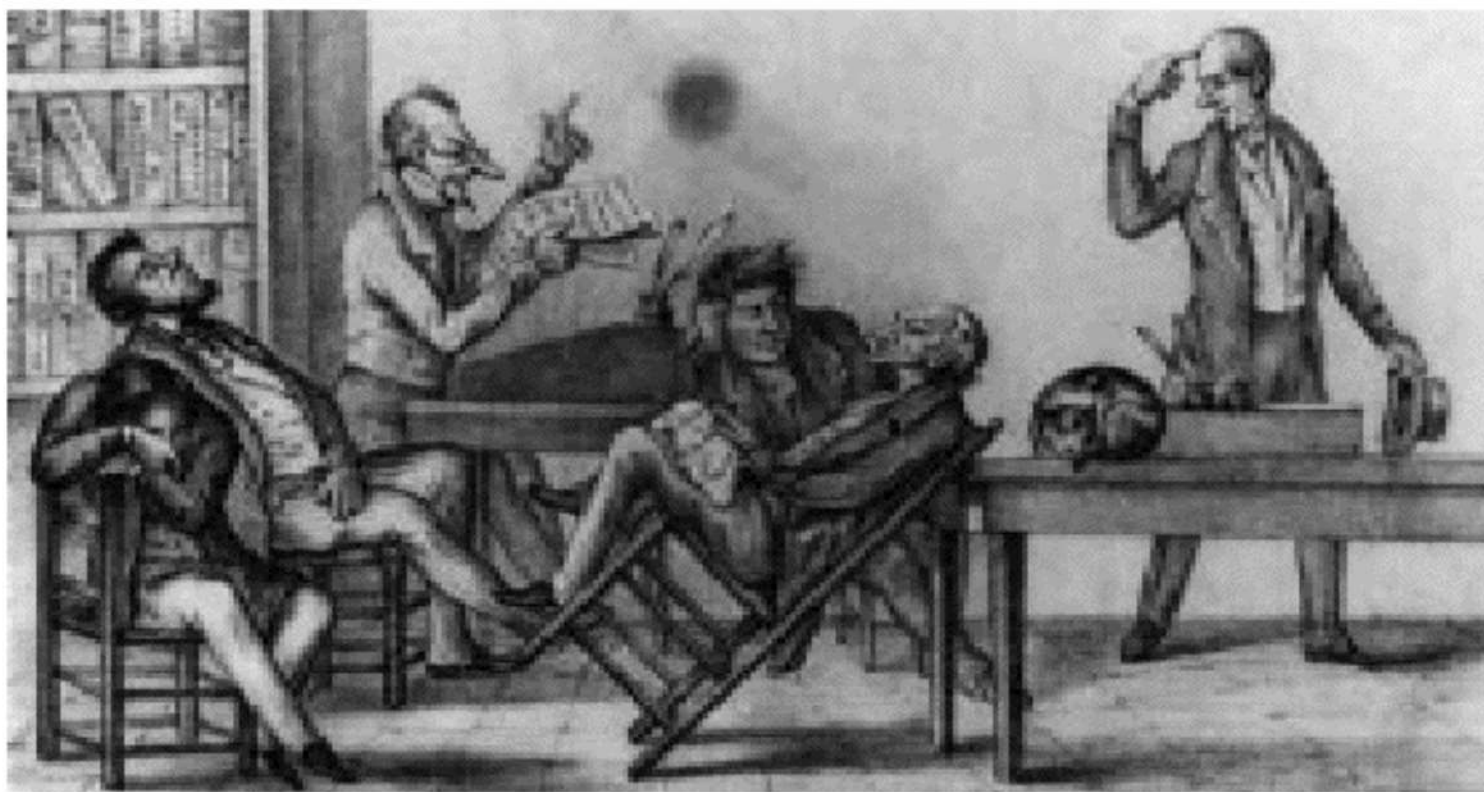
crítica —cualquiera que sea su sello— es mal vista por principio. No se desea la crítica sino la adhesión y se descalifican los procesos de pensamiento destinados a la deconstrucción y el análisis de cualquier hecho tanto político como artístico, con lo que de político esto contiene, si no nos resulta banalmente favorable. Y ésta es el área más lamentable.

Los críticos suelen tener tres distintas procedencias: escritores (incluyendo a dramaturgos, pero no sólo ellos) que se meten a críticos; periodistas culturales que se especializan en el tema pero su formación se da en las mesas de redacción y en el contacto con los hacedores, más lecturas informales, y los de raigambre académica. Los primeros aclaran todo el tiempo que no son críticos y que sólo la casualidad o la necesidad los ha llevado a ese espacio que pronto abandonarán para regresar a la querida ortodoxia de sus quehaceres literarios. Es una forma de resultar simpático en una tarea antipática, de escurrir el bulto frente a cualquier intención de cuestionamiento (“Siempre he aclarado que no soy un crítico...”) y de dar imperio a la subjetividad del creador sobre la seriedad del análisis avalados por el prestigio de su nombre. Los segundos son los que más abundan y en su mayoría no asumen la especialización de la crítica, sino que se declaran periodistas culturales en función momentánea como críticos por pedido del medio en que trabajan. Los últimos, aquellos egresados de universidades y con una formación académica confirmada por una práctica cercana a los artistas, son tan pocos que sus nombres no exceden los dedos de una mano.

Y sin embargo es “mal visto” que un hacedor de teatro asuma la labor crítica, bajo la ingenua acusación de que es juez y parte. Como si juzgara sus propios productos y no los de otros, los de su medio. Si la crítica es parte constitutiva del teatro (y no un gentil apéndice), el crítico termina por ser un hacedor de teatro... de algún modo. Por lo tanto, no estaría nada mal que los nuevos críticos sean



Bruno Bert



hacedores con rango de especialización en el área: un cocinero que habla de cocina, un médico que diserta sobre medicina... un teatrista que hace crítica. En el siglo XX abundan los teóricos del teatro que a su vez son autores del mismo. La investigación, la pedagogía... son herramientas que complementan los conocimientos teóricos de quien hace teatro y que también puede hacer crítica. Si se disolviera la distancia entre teatrista y crítico, sería mucho más fácil presionar para lograr la conciencia y los espacios necesarios en los medios correspondientes.

En relación con el público, ese pequeño público que es el frequentador de teatro, generalmente tiene a un crítico como interlocutor, no para hacer lo que éste plantee en su nota, sino para servirse de ella como referente al momento de elegir una oferta de la cartelera. El público mexicano no es abundante

La crítica hace la función de la linterna de Diógenes: busca al hombre a través del teatro.

Lo acompaña, lo sigue, lo orienta y lo corrige. Existe porque existe el teatro, por lo que es vana su pretensión pedante de autonomía, pero por el tamaño

pero suele ser inteligente, lo suficiente como para tomar la palabra final en relación con un juicio sobre una determinada obra. Aquí no se cierra una temporada por la visión negativa de un periódico o profesional, ni se llena una sala por el caso contrario. Hay una relación entre cantidad y apoyo, pero nunca es decisiva. El público es capaz de ser un interlocutor cuando se le da la oportunidad, incluso con el mismo crítico, a través del medio del Internet o de las tradicionales cartas a la redacción, aunque en menor medida. Sin embargo, es un error pensarlo como una unidad: así como no hay un teatro, sino muchos que coexisten, tampoco hay un público homogéneo, sino una suma de grupos de interés para cada tipo de teatro.

Posiblemente resulte mayoritario el público que toma al teatro como un consumo de distracción y naturalmente su nivel de conocimiento y exigencia sólo está a la altura de lo que espera: divertirse sin pensar demasiado ni ser exigido en cuanto a lenguajes, originalidad o profundidad en las temáticas. Pero éste es el espectador de retaguardia, más fácil lector de sociales que de crítica, más acercado al teatro por las figuras y los nombres que por la posible calidad del espectáculo. Sin embargo, resulta importante a la hora de hacer crecer esa área del teatro, porque su ausencia produce la quiebra directa, mientras que no lo logra con un teatro subvencionado. El otro público, el informado, el gustador de un arte llamado teatro, es el merecedor de una crítica madura que le ayude a tomar sus propias decisiones a partir del conocimiento técnico que puede ir compartiendo de soslayo con el crítico "de cabecera".

La crítica hace la función de la linterna de

Nadie es objetivo, estamos invadidos por nuestras vivencias, por nuestra ideología, esto no se puede remediar.

Así como el director parte de su punto de vista frente a una obra ajena, el crítico parte de su punto de vista para analizar.

Olga Harmony

Diógenes: busca al hombre a través del teatro. Lo acompaña, lo sigue, lo orienta y lo corrige. Existe porque existe el teatro, por lo que es vana su pretensión pedante de autonomía, pero por el tamaño de la sombra se mide la altura de los cuerpos. Una sociedad con un teatro que tiene una crítica miserable, no puede tener nunca un buen teatro, porque carece del área reflexiva, del área de devolución, que permite completar el círculo de la creación. Carecer del interlocutor donde uno se reconoce, creer que el autismo es un buen camino, es navegar en la ceguera. Los tiempos que vivimos ya nada tienen que ver con la utopía; sin embargo sigo pensando que vale la pena reivindicar la solidaridad de un cuerpo para que crezca en integridad. El cuerpo social tiene en el teatro el último espacio del encuentro vital (debería cuidarlo, casi como

BRUNO BERT: Director de escena. Maestro de la Escuela Nacional de Arte Teatral del INBA y crítico teatral en la revista Tiempo libre.

ENSAYAR: ARTE DE LA INTERPRETACIÓN

NECESIDAD EN NUESTRO TEATRO

Rodolfo Obregón

Para Carmen

Parece absurdo que en el ámbito teatral mexicano sean tan pocas personas las que ensayen. Y —dejando a un lado la malicia de la frase— me refiero, desde luego, a la práctica del ensayo literario, ese “centauro de los géneros”, tan similar y de idéntico nombre a la actividad primordial de nuestro oficio.

Si en el empleo de los vocablos que definen la acción del oficiante supremo del tablado, nuestro español “actuar” (siempre mejor que el italiano *recitare*) sale perdiendo en comparación con el inglés *to play* o el francés *jouer*, nuestro “ensayo” se paga con creces frente al inglés *rehearsal* o el francés *repetition*, vocablos que definen la práctica esencial que posibilita el hecho escénico. Sólo el italiano *probe* —¡oh, justicia compensatoria!— comparte las implicaciones científicas del término en castellano, sus connotaciones de riesgo e, idealmente, descubrimiento o rectificación.

Ya se trate de un texto previamente establecido o de un universo por explorar, el hacedor de teatro procede exactamente del mismo modo que el ensayista literario: parte de una intuición (de una materia que le resulta atractiva, inevitable) y en el camino suma conocimientos propios a materiales contextuales. Afirmando la supremacía del arte que siempre supo lo que la ciencia reconoce ahora: que el sentimiento es la base de la razón, el ensayista formula sus hipótesis y, en la página en blanco o el escenario desnudo, las pone a prueba, las verifica: las ensaya.

Habría pues que desconfiar de aquellos actores y, sobre todo, directores que saben todo de los personajes, de la obra, antes de que ésta suceda —así sea efímeramente durante las horas de prueba— en el cuerpo de los participantes. Como explica Gabriel Zaid en su brevísimo ensayo sobre el ensayo de Alfonso Reyes: “su ciencia es la del artista que sabe experimentar, combinar, buscar, imaginar, construir, criticar, lo que quiere decir, antes de saberlo. El saber importante en un ensayo es el logrado al escribirlo: el que



Sin pretender dar cuenta cabal de una obra, una materia, un universo, el ensayo ilumina zonas otrora ocultas, subraya sus momentos definitivos, multiplica sus paradojas, intensifica el goce de sus descubrimientos, lo relaciona con otras obras, otras materias, otros universos.

no existía antes, aunque el autor tuviera antes muchos otros saberes, propios o ajenos, que le sirvieron para ensayar”.

Es ésta una de las características esenciales del género, implícita en su etimología:² cuestionar, poner a prueba, dudar, sopesar, mirar desde nuevos ángulos, una materia que se pensaba ya

conocida. De aquí su parentesco con el arte y la actitud de quien lo realiza, pues el ensayo, como añade Zaid diferenciándolo del trabajo académico, “subordina los datos (especializados o no) al laboratorio de la prosa, al laboratorio del saber que se cuestiona, se critica y se recrea en un texto”.

Sin pretender dar cuenta cabal de una obra, una materia, un universo, el ensayo ilumina zonas otrora ocultas, subraya sus momentos definitivos, multiplica sus paradojas, intensifica el goce de sus descubrimientos, lo relaciona con otras obras, otras materias, otros universos. Y al hacerlo, crea una palabra nueva, una estructura de ideas que cobra vida propia y eleva su dimensión crítica por encima del simple estadio parasitario, pues (concluye brillantemente Zaid) “su ciencia principal no está en el contenido acarreado, sino en la carretilla”.

Estas palabras, que explican la dimensión creadora del ensayo, servirían también para afirmar la dimensión creadora del trabajo interpretativo, pues las similitudes entre el género literario y el teatro no se limitan al proceso de preparación de un espectáculo.

Como sugería Giorgio Strehler,³ en la tradición interpretativa del director de escena (para distinguirlo del director “creador absoluto”, a la manera de un Tadeusz Kantor o un Bob Wilson), la puesta en escena de un texto equivale a la escritura de un libro, de una exégesis crítica que se manifiesta por medio de imágenes, luces, emociones, inflexiones de voz, movimientos y demás sistemas de significación propios de la escena.

Al igual que en el caso del “centauro de los géneros”, tanto en la puesta en escena como en el trabajo del escenógrafo, el músico y, sobre todo, el actor, la ciencia principal “está en la carretilla”, en la muy peculiar articulación del lenguaje (actoral, espacial, escénico) que obtiene un nuevo saber y permite, por ende, trascender el mero ejercicio interpretativo hacia los terrenos de la creación; sin que ello implique necesariamente modificar el texto original, “la mecha, dispuesta por otro, que enciende el relámpago” (tal y como

CRÍTICA A LA CRÍTICA
¿OFICIO, ARTIFICIO,
CREACIÓN O
VOCACIÓN?

gustaba decir el director italiano). De aquí el fracaso de todos los métodos que pretenden definir la inasible geometría de una obra de arte (del análisis genérico al análisis tonal, pasando por los inventarios de la semiótica), fórmulas cercanas a los procedimientos académicos, de indudable utilidad para el ensayista de las tablas, pero estériles a la hora de reconvertir ese conocimiento acumulado en una nueva materia sensible. Por eso la insistencia de Strehler en que el único método posible es un método de artistas.

Y de aquí también la necesidad de ensayar más en el ámbito de nuestro teatro. Ensayar más en el estricto sentido literario, articular el saber del oficio a través de un ejercicio del conocimiento y la imaginación de jerarquía, superior a la crítica ordinaria, aquella que se limita a añadir alguna información contextual del autor, la obra, los participantes, o a juzgar (por adhesión o rechazo) "el contenido acarreado"; superior

En el mejor sentido del término, la crítica tendría que ser un ejercicio literario, evidentemente narrativo.

también a un trabajo académico (imprescindible quizás como plataforma de lanzamiento) cuyos afanes son, por el contrario, la acumulación de datos, la certificación de lo ya conocido, la definición última de los fenómenos, y que, por un absurdo complejo de inferioridad frente a la ciencia, inventa a menudo métodos (del estructuralismo a las visiones desconstructivas, pasando por los préstamos de otras ciencias) que terminan siempre por limitar las posibilidades de lectura.

Cuando los físicos (los representantes de la ciencia "dura" por antonomasia) hablan de "conciertos de violines" para explicar el comportamiento subatómico,⁴ es tiempo de revalorar el auténtico arte de la interpretación, la ciencia del artista: es hora de ensayar.

¹ Zaid, Gabriel, "La carretilla alfonsina", en *Leer poesía*, Océano, México, 1999.

² Al respecto véase Souto, Arturo, *El ensayo*, ANUIES, México, 1973.

³ Strehler, Giorgio, *Un'art pour la vie*, Sayard, París, 1980.

⁴ Al respecto véase González de Alba, Luis, *El burro de Sancho y el gato de Schrödinger*, Piados Amateurs, México, 2000.

RODOLFO OBREGÓN Director, pedagogo y crítico teatral. Docente de El Foro Teatro Contemporáneo. Publica en el semanario Proceso.

RECUESTO OBLIGADO DECÁLOGO DE LOS LUGARES COMUNES SOBRE LA CRÍTICA

Rodolfo Obregón

Para todos los que voluntaria o involuntariamente colaboraron en la elaboración de este decálogo

EL CRÍTICO ES UN CREADOR FRUSTRADO

a don Antonio Magaña Esquivel se encargó de desfacer este entuerto al voltearle la tortilla al más grande lugar común y asegurar que nuestra estirpe prolifera porque el autor (el director, escenógrafo, actor, y demás miembros del hecho escénico, podemos añadir) es un crítico frustrado. Puesto que ha perdido la capacidad autocrítica, alguien tiene que ayudarlo a verse y entenderse.

EN MÉXICO NO EXISTEN CRÍTICOS

Si el mismo don Antonio no basta como botón, añádanse a su nombre los de distinguidos estudiosos y cronistas de la talla de Manuel Gutiérrez Nájera, Xavier Villaurrutia, Celestino Gorostiza, Ermilo Abreu Gómez, Marcial Rojas, Rodolfo Usigli, Armando de María y Campos, el implacable Jorge Ibarguengoitia, Carlos Solórzano, el no menos virulento Guillermo Sheridan y... no me meto con aquellos en activo para no herir susceptibilidades.

EL CRÍTICO SÓLO HABLA BIEN DE SUS AMIGOS

En materia de oficios, uno se hace amigo de aquellas personas cuyo trabajo respeta; luego habla de ellos, y, a menudo, pone en riesgo la amistad. (Desconozco si alguna vez Ibarguengoitia intimó con Jodorowsky, pero resulta admirable que el crítico vilipendiado por un joven Carlos Monsiváis sólo hablara bien de los experimentos escénicos de Alexandro, tan a contrapelo de su propia creación teatral.)

EL CRÍTICO TIENE QUE SER OBJETIVO

Refuta Albert Einstein, quien se pasó este lugar común por el arco de la relatividad.

SI LA CRÍTICA CELEBRA LA OBRA, ES BUENA Y ESTÁ BIEN ESCRITA. SI NO, ES QUE EL CRÍTICO NO ENTENDIÓ NADA

¡Qué pobreza de crítica a la crítica! Y luego quieren que uno sea objetivo... (En todo caso, muchos deberían tomar en cuenta el sabio consejo de Ana Francis: "Yo soy de las que cree que la crítica sirve para algo... sobre todo cuando la lees seis meses después".)

EL CRÍTICO LADRA PORQUE QUIERE UN HUESO

Lugar común autóctono y exclusivo de estas tierras, donde el canino cree que todos son de su ralea. Por fortuna, o porque los huesos ya están más que roídos, es especie que tiende a desaparecer.

LA CRÍTICA AFECTA (PARA BIEN O PARA MAL) A LA TAQUILLA

Parece que nadie ve las salas vacías donde se representan espectáculos atractivos para los especialistas o las pésimas obras que convocan multitudes. Además, aquellos que opinan que la crítica debe promover al teatro deberían pagarnos como publicistas.



EL CRÍTICO TIENE LA ÚLTIMA PALABRA

Refuta el lector, quien se apoya en la crítica para juzgar mejor la obra, y de paso juzga al crítico. (Por otra parte, la crítica no va siempre detrás de la creación. Como señalaba Xavier Villaurrutia, casi siempre los aciertos poéticos comienzan por ser aciertos de crítico.)

EL CRÍTICO VE LOS TOROS DESDE LA COMODIDAD DE SU BARRERA

Tampoco es cómoda la posición del crítico, a medio camino entre la escena y la sala; menospreciado por unos y, a menudo, contradiciendo la opinión de los otros. "Y ya se sabe lo difícil que resulta para un espectador aislado aceptar o rechazar un espectáculo en contra de sus vecinos... no es agradable estar solo en el teatro" (Ubersfeld *dixit*). La batalla del crítico, además, suele darse también en sus medios, donde debe defender los valores de su arte frente a las exigencias de venta y los códigos de moda.

EL CRÍTICO AYUDA A CONOCER MEJOR LA OBRA

Como la excepción que confirma la regla, algo hay de cierto en esta frase; tanto como lo hay al decir que la obra ayuda a conocer mejor al crítico.

Publicado en Proceso, No. 1364, 22 de diciembre de 2002.



CRÍTICA A LA CRÍTICA
¿OFICIO, ARTIFICIO,
CREACIÓN O
VOCACIÓN?

ASOCIACIONES DE CRÍTICOS

ENTRE LA AUTOCRÍTICA Y EL AUTOELOGIO

Jaime Chabaud

La crítica teatral puesta bajo la lupa no suele sentirse cómoda. Su trinchera se piensa inexpugnable. No obstante la crítica a la crítica es tema frecuente en lobbies, pasillos de oficina y reuniones gremiales, no se le encara por sabe dios qué temores. Nos acercamos a cuatro* presidentes de asociaciones de críticos para poner a discusión algunos de los puntos que flotan en el aire pero no se confrontan de manera directa. Gerald Huillier de la Unión de Críticos y Cronistas de Teatro (UCCT), Tomás Urtusástegui de la Asociación Mexicana de Críticos de Teatro (AMCT), Gustavo Suárez Ojeda de la Asociación de Críticos y Periodistas de Teatro (ACPT) y Reyna Barrera de la Asociación Internacional de Críticos de Teatro (AICT) de la ITI UNESCO entran en diálogo arbitrario en este reportaje. Sus voces se preguntan y se contestan.

LA CORRUPCIÓN, MITO O REALIDAD

URTUSÁSTEGUI: En todos lados debe existir algo. Yo no digo ni puedo lavarme las manos por todos. Sé que hay gente que por ningún motivo acepta ni siquiera un regalo de ningún tipo. Pero si se habla tanto algo habrá. Considero que por lo menos en mi agrupación nadie lo hace..., pero no lo sé. Por atrás imposible enterarse.

SUÁREZ OJEDA: No entiendo en qué estriba eso de la corrupción porque nosotros no cobramos la entrada a nuestros eventos. De la venta de premios no ha vivido ningún compañero. Lo que pasa es que tenemos algunas ayudas de algún productor para apoyar su obra... La apoyamos pero dar premios porque nos pueden dar cierta cantidad, no. No vendemos premios. Son apoyos. Nosotros no cobramos nada por hacer una fiesta para la gente de teatro, que nos va a costar 60 000 pesos; y muchas veces sale de la bolsa de uno. No creo que nadie logre vivir dignamente de dar premios.

BARRERA: Hay una corrupción general.
HUILLIER: Puedo decirte que hace unos 10 o 12 años había quien recibía en la premiación 140 000 pesos. A mí me consta. Hay gente que ha vivido de eso. Lo más importante para los pseudocríticos son sus fiestas de premiación a la que todos van de gala. Cuando reapareció Elsa Aguirre dirigida por mí, me citó un presidente

de otra asociación para darme a entender—cosa que no quise entender— que para que premiaran a mi actriz había que poner un precio. Terminé la entrevista diciéndole a este presidente: “¿Lo que quieres decir es que tengo que comprar el premio?” El hombre me había platicado que cuando él comenzó a escribir Elsa Aguirre, que ya era una estrella consagrada, le echó la mano. Y estábamos sentados en una mesa de café con el señor intentando convencerme de pagar un premio para quien lo ayudó a convertirse en crítico teatral. Otro ejemplo que podría citarte, todavía viva Ana Ofelia Bello, fundadora de la UCCT, fue el telegrama recibido sobre la conveniencia de premiar a la Chica Chiquitibúm por cuestiones de mercadotecnia. No se vale.

EL DOBLE JUEGO, LAS PREMIACIONES

BARRERA: Las asociaciones tienen una tradición que se remonta a los años 40 o 50 del siglo XX. Quisiera hablar de los 60 pues hubo momentos en que lograron buenos resultados. Eran reconocidos o afamados por los premios y por quienes las constituyeron. Incluso determinaban largas temporadas en cartelera. Sus premios aparecían muy anunciados en cualquier cartelera, promoción, programa de mano o revista de teatro. En donde se hablara de un elenco, un actor o una actriz galardonado por ellos parecía legitimarse una calidad. Las asociaciones nacieron y se multiplicaron durante los 70 y los 80. Empieza entonces el desprestigio porque quisieron quedar bien con ciertos grupos ignorando, además, al teatro no comercial o dándole un lugar secundario en los estándares de calidad; ahí surge el error. Me parece que también se dejan de esperar los premios de las asociaciones en cuanto aparecen las becas otorgadas por CONACULTA. El aval de los críticos pasa a ser secundario ante un estímulo económico del Estado. ¿Qué resulta más alentador para los creadores de arte: una beca o un premio de la crítica? En la AICT, por



Jaime Chabaud

ejemplo, no planteamos premios. Hay reconocimientos del ITI, como institución, a la vida de un personaje en el teatro, pero nada más... No es por una obra reciente, ni por actuación, sino por una trayectoria o por la aportación de una familia al teatro. La AICT corresponde a la versión mexicana de una instancia internacional que depende de la UNESCO. Sin duda le falta crear confianza y generar un intercambio real con críticos de otros países. Incluso debería aglutinar a todos aquellos que se dedican a la, llamémosle, "crítica" sin distinción de tendencias.

SUÁREZ OJEDA: Nosotros hemos tratado de hacer un trabajo muy honesto y digno. Si existe algún actor que diga que no lo somos, pues se ve mal porque nunca fallan a las premiaciones. Cuando entregamos premios no es para lucrar sino por simple amor al teatro. Mi agrupación en particular ha tenido mucho éxito porque son premiaciones muy claras y transparentes. No cobramos entradas ni mesas con cena para que la gente asista.

URTUSÁSTEGUI: Sé que durante años se ha criticado a la crítica: no hay, no sirve, se vende, inclusive. Es atacada por todos lados. Que quién es crítico, que muchos no tienen medios dón-de escribir, que cómo es posible *x* o *y*, etc. Pero todo el mundo, por otro lado, está pendiente de los premios, de lo que digamos, de nuestras actividades. Y si se da un premio a uno de ellos, van acompañados de sus grupos a pesar de que hablen pestes, y abrazan y besan a quienes los premian. Es una realidad, siento que esas premiaciones sí tienen un objetivo. Sirven, funcionan en muchos aspectos: el principal, estimular a quien hace un teatro con una calidad suficientemente buena.

HUILLIER: La crítica responde a una serie de intereses secundarios poco cercanos con la bondad o los valores intrínsecos del producto artístico. En la UCCT, a partir de mi ingreso como Presidente, abolimos el término "lo mejor del año" cambiándolo por "destacados trabajos a lo largo del año". Porque quién es quién para juzgar lo mejor de un año en el quehacer teatral.

¿LOS CRÍTICOS TENDRÍAN QUE ESCRIBIR?

BARRERA: El problema es que muchos se pueden ir con la finta y creer que un reportaje es crítica. También las instituciones o los productores privados tienen la culpa porque han tratado a todos por igual. Ni la reseña crítica ni la nota informativa ni la entrevista ni el reportaje ni la entrevista ni el boletín de prensa son una crítica. La crítica es un género que no depende de ninguno de éstos. Puede ejercitarse la escritura conteniendo alguno de sus rasgos pero eso no la convierte en una crítica. La crítica es resultado de la decodificación de los elementos de una obra de arte, de ninguna manera del juicio de

gusto o preferencia de alguien. Es un músculo que si no se ejercita no crece. Quien deja de hacerlo muere ante la página en blanco, cuando menos en su calidad de crítico. No hay reglas ni normas ni parámetros establecidos, pero el crítico debe analizar la obra a partir de lo que ve y de su escritura diaria.

HUILLIER: Cuando reorganicé mi agrupación incorporé a varias gentes con pluma estable en medios, justo para conjurar esta situación. Pero no sólo eso, sino que también los agremiados debían cumplir con una asistencia regular de por lo menos al 80% de los espectáculos en cartelera. Ésa es otra tara. Los críticos de las agrupaciones dudosamente van al 50% de las obras. ¿Qué premian?

URTUSÁSTEGUI: Es cierto que algunos críticos no escriben. En el caso de la AMCT se debe a que muchos de los viejos críticos perdieron sus espacios o se ven incapacitados, por la edad, a seguir en activo. Me parecería muy injusto relegarlos porque dedicaron toda su vida al teatro. Saben de lo que hablan y asisten a las salas. Existe la crítica respecto a la ausencia de los miembros de las asociaciones en medios de expresión. Por ello creamos una página web de nuestra asociación para dar sitio y voz a los agremiados. Lo que me sigue sorprendiendo es que todavía existan críticos. No deberían existir. Nadie puede vivir de eso. El 90 y tantos por ciento no cobra un quinto por lo que hace. Además de no ganar gastan en taxis, cafés..., en fin. Otras actividades son mejor remuneradas y sin embargo está la persistencia. Lo ejercen porque aman y tienen necesidad de expresar y decir lo que piensan del teatro. Es un trabajo muy ingrato.

SUÁREZ OJEDA: Nadie nos pregunta eso a la hora de recibir un premio.

LA FORMACIÓN DE LOS CRÍTICOS

URTUSÁSTEGUI: ¿Dónde se estudia para ser crítico? ¿A qué escuela se acude? Para mí es milagroso que alguien siga escribiendo de teatro, bien o mal, aunque sea muy mal. Pero ha habido gentes de teatro, profesionales, que se dedicaron a la crítica aunque fuese de manera temporal. Rascón Banda, Olguín, Moncada, Liera, Solana, Germán Castillo, tú mismo, yo. Es válido porque de tanto estudiar el teatro y saberlo estamos quizá más cerca que el crítico. Muchos críticos o periodistas se acercan al teatro sin haber tenido previamente la experiencia en alguno de sus rubros. Ellos se van preparando en la medida en que pueden. Y peor es en la República. En la capital siquiera pueden ver mucho teatro, asistir a conferencias, conseguir libros, tomar cursos... Hay distintos tipos de críticos. Creo que depende mucho del interés personal el superarse.

SUÁREZ OJEDA: Cada quien, dentro de la ACPT, tenemos criterios muy propios. A mí me

El ejercicio de la crítica es solamente una más de las tareas del quehacer teatral. Es tratar de ejercer uno de los varios aspectos de la tarea escénica.

pudo haber gustado mucho una obra pero otro dice que no. Lo importante es llegar a ponernos de acuerdo en qué se debe premiar. De ninguna manera me considero un gran crítico y de hecho mis compañeros me critican por ser dulce. No me creo autoridad para destrozar una obra que costó tanto trabajo y dinero.

BARRERA: No hay autocrítica en la crítica. Cuando llegamos a reunirnos algunos compañeros nos tratamos con pincitas. En ninguna escuela de teatro está considerada la especialización de crítico. No contamos con una crítica seria y respetable. La crítica, cuando el gremio la considera tal, recorta, masaca, tritura, escupe, derrite, desbarata, vacía... Es una crítica con mucho éxito porque contiene sangre... Yo apelaría por una crítica que se despoje del adjetivo, de la calificación imbécil y comience a preguntarse por el teatro como espectáculo y no desde una perspectiva literaria.

HUILLIER: Para hacer la crítica, antes que nada, se debe ser gente de teatro; conocer el teatro e incluso practicarlo. Pero mientras los medios desamparen y desacrediten cada vez más esta profesión, dando preferencia al comentario desechable sobre la vida privada de los actores, nadie va a exigir conocimientos en quien critica. ¿Cómo pedir formación en el crítico cuando los actores e incluso directores carecen de ella? Cabe preguntarse: ¿dónde está la crítica?, ¿cuántos son nuestros verdaderos críticos?, ¿cuándo se ha preocupado en darle seguimiento a un proceso creativo?, ¿quiénes verdaderamente desentrañan el espectáculo aunque sea para un solo lector?

Varias cuestiones quedan inéditas en este arbitrario tintero "pasogatuno" que sí se tocaron con los entrevistados. El espacio, siempre enemigo, permitió incluir sólo estos comentarios que servirán al gremio teatral (donde se cuentan nuestros colegas críticos) para iniciar una discusión más a fondo.

* Lamentamos no haber contactado a Emmanuel Haro Villa de la Asociación de Periodistas Teatrales (APT) para recibir sus respuestas, y de quien recientemente nos enteramos de su fallecimiento.

JAIME CHABAUD Dramaturgo y pedagogo. Miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte.

¿EXISTE UN RELEVO GENERACIONAL?

PERSPECTIVAS DE LA JOVEN CRÍTICA

Carlos Nóhpal

En el libro *La Crítica*, publicado por el Centro Cultural Helénico en su colección Cuadernos de Teatro (México, 2000), Rodolfo Obregón señala que: “El crítico de teatro es alguien que ha ejercido la actividad teatral y en un momento determinado se hace a un lado para observar lo que otros hacen. Decía Baudelaire que todo creador es un crítico. En el momento en que nos preguntamos acerca de nuestra actividad, nos convertimos en críticos”. Cabe recordar también a Goethe, el brillante intelectual del siglo XVIII, que al hacerse este mismo cuestionamiento planteó las que pudieran ser las tres preguntas básicas del crítico: ¿qué es lo que el artista trata de hacer?, ¿lo hace bien?, ¿merece hacerse?

Ante la premisa de un posible relevo generacional, Pasodegato se dio a la tarea de plantearle estas y otras preguntas a un grupo de jóvenes críticos de teatro, tal vez no de edad pero sí de actividad crítica, y ellos nos hablan de los avatares de su profesión, pasando por su formación y las perspectivas de su oficio, tan vituperado y a la vez tan necesario.

LOS NUEVOS RESEÑISTAS

RUBÉN ORTIZ. *Director y articulista de teatro en Cambio. Miembro de Gomer: caracol exploratorio.* La ausencia del público en las salas teatrales mexicanas, ese gran argumento inmediateista y mercantil, no tiene sólo motivos estéticos. El aumento del costo de la vida, la violencia ciudadana, la medianización del discurso de izquierdas y la pobreza educacional dieron lugar a otro efecto que yo llamo *teatro de la miseria*. El resultado: teatros semivacíos en butaca y discursos semiautistas sobre el escenario. La respuesta: atraer al público a como dé lugar.

Del teatro de la miseria brotó el teatro de la prudencia (o de la amabilidad, como dice Rodolfo Obregón). Una prudencia que, a mi ver, se va consolidando en las nuevas camadas de hacedores de teatro, al grado de que, efectivamente, se siente la aparición de una línea

gruesa entre aquellos ahora llamados maestros y los niños con *charm*.

¿Para qué, entonces, el teatro? ¿Para qué un relevo en los creadores o críticos? ¿Para reproducir fórmulas de un modelo aséptico? ¿Para consolidar instituciones al servicio del mercado amable? Lo que quiero decir es que sí, un nuevo espíritu crítico sopla sobre las aguas del teatro, pero me parece que su aire es viejo, aunque los pulmones parezcan nuevos. Los comentarios y artículos teatrales que me toca leer distan de ser

...un crítico debe estar muy bien informado de las distintas teorías, de la muy amplia literatura que es la filosofía del teatro, para poder emitir juicio crítico confiable.

ensayos críticos. En primer lugar porque carecen del espacio y en segundo porque carecen del panorama, o viceversa. ¿Cómo contextualizar la puesta, al autor, a los actores, a los creativos en el breve espacio en que no caben? ¿Cómo seguir una pista de obra en obra, situar una labor en un momento histórico o personal, buscar analogías reveladoras, ser copartícipe y copadeciente de los que hacen la talacha, en media página impresa? Y ¿cómo tener un panorama si la dinámica y la retórica de la escritura son, como nuestros actuales diálogos, inmediateistas? Escribir por unos pesos, darse a conocer, “emitir una opinión”, sin el ejercicio en la reflexión a largo plazo, de la búsqueda estilística que permita abrir a la discusión los postulados y ventilar referencias.

Los nuevos reseñistas siguen dirigiendo su mirada hacia el drama escrito, como autoridad escénica. Un siglo de vanguardias, de pensamiento

autónomo de la escena sobre sí, nunca existió.

CIERTOS AVATARES DE LA CRÍTICA TEATRAL

MICHELLE SOLANO. *Crítica teatral. Publica en La Jornada Semanal.* Quizá sería bueno puntualizar que, al menos para la cronista, hay una diferencia muy clara entre la crítica que se hacía antaño —incluso entre los fines, los recursos, las formas, la metodología y la ética— y la que se ejerce ahora, pues aunque siempre es un pecado generalizar, sí puede decirse que los críticos que arribaron recientemente al oficio trabajan también de dramaturgos, directores o actores.

La realidad es que algunas veces resulta más fácil y permisivo hablar de lo que se conoce en sustancia, en origen, que de aquello que se desconoce. Para el crítico, el teatro debiera ser más que una puesta en escena que uno se da el lujo de calificar como buena o mala, el crítico debiera ir más allá de ese momento, conocer más a fondo la fenomenología teatral de la que habla. No existe mérito alguno en lanzar juicios que aprueben o desapruében una obra, a un director o a los actores, desde un pedestal de huacales.

El crítico debería tomar su trabajo como una aproximación para el mejor discernimiento del teatro, observar su trabajo como parte del aprendizaje del arte, como una forma de echar a andar sus recursos y tamizar a través de ellos el evento que ha presenciado.

Si no se sabe lo que significa escribir una obra, montarla, producirla, conjuntar un elenco, conseguir teatro, presupuesto, apoyos, es fácil caer en la primera trampa: la superficialidad, y aquí me permito un énfasis: la superficialidad no tiene que ver con ligereza, con sentido del humor, y éstos no están reñidos con la capacidad de verter una opinión interesante, profunda.

Es evidente que existen voces respetables en la crítica teatral, pero los que venimos detrás de ellos no estamos presionando por su pronto retiro, sino por la diversidad de opiniones. De ellos aprendimos el oficio, pero también estamos a la

CRÍTICA A LA CRÍTICA
¿OFICIO, ARTIFICIO,
CREACIÓN O
VOCACIÓN?



búsqueda de nuevas formas para reinventarlo y lograr que no desaparezca.

El crítico es el cronista de lo que acontece, pero también debiera ser alguien preocupado por lo que gira alrededor de la escena: los nuevos dramaturgos, directores, actores, escenógrafos, las políticas culturales, la difusión, la investigación, el público.

¿A QUIÉN SIRVE LA CRÍTICA?

ALFREDO VARGAS ORTEGA. *Crítico, actor y productor*. La crítica se debe al teatro mismo. Sin embargo, los espacios de difusión de esta actividad son, con mucho, aquellos que la prensa diaria destina en periódicos y revistas. Luego entonces, el crítico es, más allá de un analista, un observador, un comentarista, un relator. La crítica no construye ni destruye proyectos artísticos, sólo comenta y reflexiona aquellos elementos propositivos que una obra puede contener.

La crítica, en suma, es una expresión necesaria, es el recuento y la memoria de los acontecimientos cotidianos alrededor del teatro. Es por ello, que en muchos casos esta actividad plantea una encrucijada que va más allá de la buena intención por elaborar una reseña crítica: ¿me dirijo al lector o al creador? Desde mi punto de vista, la mayoría de la gente que ha escrito y que escribe sobre teatro en los distintos medios impresos (y me incluyo) elabora un lenguaje tan distante del lector que reduce la reseña a un debate, en el mejor de los casos, con el creador.

Convivimos dentro de un medio que tiene muy poca capacidad de autocritica y que, por el contrario, despliega un enorme egocentrismo. “No importa que hablen mal de uno, lo importante es que hablen”, reza un dicho. El teatro sufre de una falta de consistencia y de rigor que lo hace sumamente impredecible. Es decir, el crítico ante una puesta en escena puede encontrarse con una idea espléndida o, en la mayoría de los casos, desastrosa. Si un crítico es un espectador especializado, debe dirigir sus comentarios a los otros espectadores. Y si estamos conscientes de que el espectador no tiene la obligación de ser un “conocedor”, la labor del crítico debiera facilitarle las cosas. Por lo tanto, el crítico debe ser un punto de referencia para el público.

OFICIO DE MARINOS

JAVIER ACOSTA ROMERO. *Dramaturgo y crítico teatral*. Publica en *El Financiero*. La profesión del crítico periodístico es ante todo un ejercicio literario. Y por la naturaleza del material teatral, una crítica teatral, con subjetividad literaria, se presta muy bien para expresar la complejidad del fenómeno escénico. Para mí es importante la forma en que se presentan los textos críticos.

Para otros será importante lo que se presenta, sin importar que se vuelva difícil al lector, pues las ideas claras pueden ser sólidas, pero la solidez también se paga con pesadez lectora.

La mayoría de los críticos no escriben con calidad. Esos textos es fácil reconocerlos porque en ellos dominan datos históricos, nombres, fechas, saludos, alabanzas y mucha retórica improvisada. Si bien el fenómeno teatral requiere del espectador, también se hace teatro,



Carlos Nóhpal

y mucho, pero con fines terapéuticos a favor de la agrupación que lo presenta, nunca a favor del espectador que lo atestigua. Un crítico no puede sino angustiarse y advertir. Por último, el teatro que los hacedores producen tan seguros de sí mismos (como en la UNAM, en el INBA o en OCESA) no requiere de la crítica ni de la autocritica porque su vanidad les impide leerla y porque no sabrían cuál “virtud divina” reformar o por lo menos reflexionar sobre sí mismos.

BREVE CRÓNICA DEL AVINAGRAMIENTO

NOÉ MORALES. *Especie de crítico y dramaturgo mexicano*. Escribe en *La Jornada Semanal*. El ejercicio crítico es en esencia independiente de la edad en tanto la capacidad de análisis es una característica que, si bien se afila con la experiencia, es inherente a la perspicacia de cada individuo. En esta época de cierre de diarios, de soslayo hacia las secciones culturales en los medios impresos —salvo excepciones—, la búsqueda de parámetros sólidos entre los críticos profesionales se vuelve titánica.

Ahora que el maestro Fernando de Ita ha cambiado las charlas de lobby por la placidez de los llanos de Apan, que Luz Emilia Aguilar Zinser ha dejado de publicar en *Reforma* y que ya no es posible ver cómo Gonzalo Valdés Medellín cosecha enemigos en *Uno más uno*, se antoja aún más imprudente hablar de un “relevo generacional en la crítica de teatro en México”. Por supuesto que la maestra Olga Harmony sigue dando ejemplo de lo que es pasión por ir a sentarse cada ocho días en el patio de butacas; Rodolfo Obregón continúa con su insustituible labor como contrapeso inteligente a tanta banalidad circundante desde *Proceso*; Ximena Escalante es el único motivo para leer un suplemento por lo demás perfectamente prescindible. También están Rubén Ortiz, Reyna Barrera, Bruno Bert, entre algunos otros casos que pudieran interpretarse como razones para el optimismo. Empero, me permito señalar, so riesgo de obiedad, que salvo Ortiz y Escalante, los de más vienen ejerciendo su labor desde mucho tiempo antes. Así que hablar de relevo generacional es para mí asunto bizantino.

Me inicié en la crítica teatral casi sin darme cuenta, las certezas con respecto a esta labor se me han ido presentando arbitrariamente, de golpe y sin previo aviso. Algunas de ellas reconfortantes, como el derrumbe de la imagen del crítico como el sabio inexpugnable, incapaz del más mínimo tropiezo.

La última de estas certezas tiene que ver con la caducidad: no creo durar demasiado tiempo más ejerciendo la crítica de teatro. Y, contrario a lo que pudiera pensarse, no lo digo por una cuestión de desencanto sino de mínima honestidad. Siempre he querido ser un escritor de ficción; estudie dirección de teatro y guionismo de cine y por momentos me resulta difícil regatearle tiempo a mis proyectos personales para entregárselo a la crítica, sin que esto implique falta de rigor o de respeto. Más falta de respeto sería suscribir el apotegma de Mauriac: “Un mal artista puede llegar a ser un excelente crítico por la misma razón que un pésimo vino puede llegar a ser un buen vinagre”.

CARLOS NÓHPAL. Poeta, narrador y dramaturgo que se define a sí mismo como un escribidor al que no le sirven las palabras. Director de Anónimo Drama Ediciones.

TAN LEJOS DEL CENTRO

LA CRÍTICA EN LA PERIFERIA

Rafael Rodríguez

A treverse al ejercicio de la crítica en lugares tan “distantes y remotos” como puede ser la provincia mexicana, se antoja para muchos como una suerte de divertimento al que sólo se atreven aquellos que, ya sea por afán protagonístico o un ocio mal orientado, han optado por hacerse un lugar en la comuna como los más indeseables de la fauna del teatro. Y es que hay que ser “contreras” para dedicarse a esto de la crítica en ciudades donde la actividad teatral es casi inexistente o cuando menos no goza de tantos adeptos como sí los tiene el cine, la televisión y otros productos de la industria del espectáculo.

¿A quién le interesa leer la reseña crítica del trabajo de unos desconocidos de cuyos nombres jamás hemos tenido noticia a través del canal de las estrellas? ¿Quién tiene interés en seguirle la pista a una actividad artística como ésta en lugares donde los estrenos por año se cuentan con los dedos de una mano y donde el contacto con obras producidas fuera de la escena local es igual de escaso y a veces nulo? ¿Se puede hacer

un sano ejercicio de crítica en estas condiciones? ¿A quién sirve un trabajo así? Vamos, ¿para qué tomarse la molestia?

Escribimos, sí. Y aunque el tiraje de los medios que se atreven a publicarnos es siempre muy superior a nuestros lectores potenciales, lo hacemos con la conciencia de ser leídos por unos pocos, la mayor parte de las veces, sólo por los directamente interesados en el comentario a su trabajo, y guiados por la motivación de saber si el texto pasará o no a formar parte de la carpeta de recortes, siempre dispuesta para el concurso por una beca o por los apoyos para el próximo montaje. El diálogo entre el crítico y el creador brilla por su ausencia, y la crítica como interlocutor entre los dos polos del fenómeno teatral —el público y los actores— se pierde en el soliloquio de sus palabras.

En un escenario así poco se puede esperar de quien se atreve a dar la cara para representar el papel del villano; poco público espera por él y siempre está dispuesto a condenarlo por los parlamentos que le toca interpretar; y ni para qué lamentarse: para eso se ha preparado, y ade-

Quienes en provincia nos atrevemos a la crítica teatral improvisamos sobre la marcha nuestro discurso. Ciertamente, nos esforzamos por mantenernos al día en cuanto a lecturas y capacitación, pero la brecha abismal de oportunidades que tenemos frente a las metrópolis nos hace vivir en un rezago del que no siempre salimos bien librados.

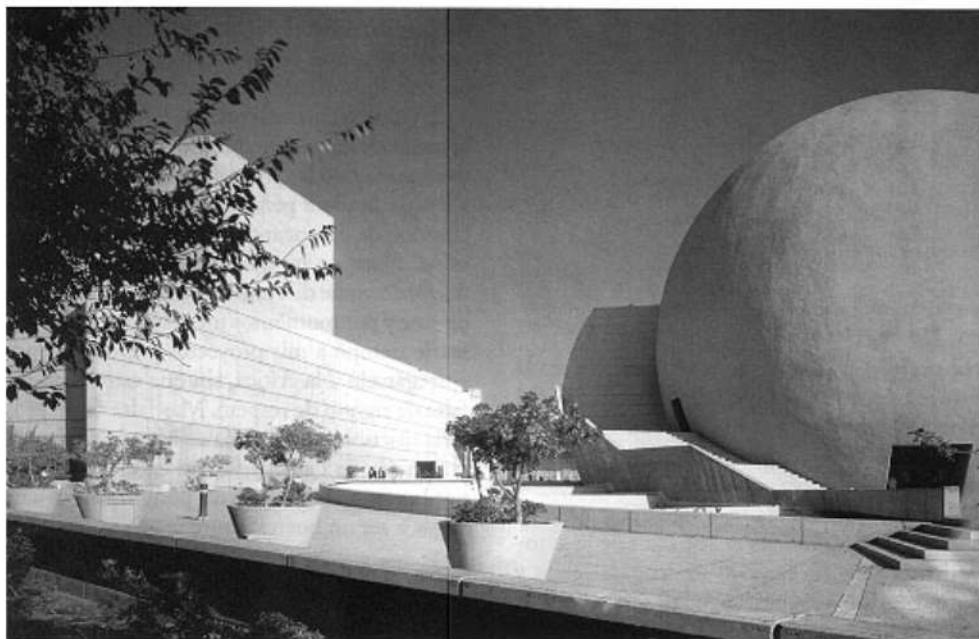
más alguien tiene que hacer el papel del malo en esta historia.

Pero entonces, ¿por qué insistir? ¿Para qué la crítica? ¿Quiénes y por qué escriben crítica en la provincia mexicana?

Empecemos por decir que, contrario a lo que se piensa, el crítico no es alguien ajeno al fenómeno escénico, por cualquier lado que se le mire. El crítico forma parte integral de la comunidad de teatreros, es uno más de la tribu, aunque no falta quien le niegue esa condición. De manera inevitable, su trabajo alimenta las puestas en escena, a veces como censor, otras como vindicador del trabajo realizado por los creativos, ocupando el vacío dejado por éstos cuando se trata de analizar críticamente el trabajo propio. Por otro lado, el crítico forma, también, parte del público, es de hecho la voz y conciencia que lo expresa y lo hace participar en el intercambio de ideas que, inevitablemente, sobreviene después de cada representación. En él no se agotan todos los puntos de vista, pero sí es una voz experimentada en el ejercicio de apreciar, a prudente distancia, todo aquello que ocurre sobre las tablas.

Para cumplir bien con esta encomienda, hipotéticamente y desde una perspectiva profesional, el crítico debe satisfacer por lo menos

Centro Cultural Tijuana



CRÍTICA A LA CRÍTICA
¿OFICIO, ARTIFICIO,
CREACIÓN O
VOCACIÓN?



tres condiciones:

1. Tener una cultura vasta, de manera que sus comentarios acerca de la obra analizada puedan dimensionarla en el concierto de las artes y la cultura general de nuestro tiempo.
2. Contar con una sólida formación teórica en el terreno del teatro, que le permita ubicar a cada obra objeto de su análisis en el contexto del quehacer contemporáneo de esta disciplina.
3. Estar en contacto regular con la producción escénica que se realiza, por lo menos, en su país y conocer un poco acerca de los movimientos teatrales de vanguardia.

Para que todo esto ocurra, el crítico tendría que ser por definición un profesional que vive de esta actividad y que cuenta con los recursos económicos necesarios para cumplir con las condiciones anotadas. Nada de esto ocurre en provincia, pero a pesar de ello, tercamente, sobrevivimos.

Quienes en provincia nos atrevemos a la crítica teatral improvisamos sobre la marcha nuestro discurso. Ciertamente, nos esforzamos por mantenernos al día en cuanto a lecturas y capacitación, pero la brecha abismal de oportunidades que tenemos frente a las metrópolis nos hace vivir en un rezago del que no siempre salimos bien librados. En general, no contamos con una preparación formal que nos capacite para el ejercicio de la crítica, o por lo menos no estamos al día en el debate académico que debería nutrir nuestros puntos de vista. Y lo más grave es que, salvo casos de excepción, nuestro contacto con la producción escénica contemporánea es pobre en más de un sentido. Por ello, hablar de crítica teatral desde una perspectiva profesional, en nuestro caso, obliga a repensar el término antes de emplearlo.

En provincia, teatreros y críticos se definen como profesionales porque han hecho de su pasión por el teatro una profesión de fe; antes que nada se definen a sí mismos como gente de teatro, aunque para vivir tengan que hacer de todo un poco, ya que del teatro no siempre se vive o se vive mal.

Entonces, ¿cómo se hace la crítica en provincia? ¿De dónde alimenta el crítico sus

El crítico es un interlocutor profesional que enriquece la percepción del espectador y, con un poco de suerte, la de los creadores.

IGNACIO FLORES DE LA LAMA

expectativas en torno a la escena? “A falta de pan, buenas son las tortillas”, reza el refrán. Y algo así ocurre con la crítica en nuestro entorno. A falta de teatro, nos valemos de todo cuanto esté a nuestro alcance para mantener alerta nuestra capacidad crítica. El video, la televisión y el cine son nuestros mejores aliados para esos fines. Estamos conscientes de que la experiencia única de la representación escénica nunca es equiparable ni en lenguaje ni en emotividad a los productos ofrecidos por dichos medios, pero éstos representan nuestra mejor alternativa ante la ausencia de ofertas, generosas en cantidad y calidad, en relación con el movimiento teatral de nuestro tiempo.

¿Qué nos queda por hacer para mejorar esta condición? Me temo que todo. Creadores y críticos tendríamos que insertarnos de manera más integral al movimiento teatral que corre disperso y aislado a lo largo y ancho de toda la República mexicana. Inevitablemente, y como parte de ello, los vínculos con el centro del país tendrían que ser más estrechos y, por supuesto, más equilibrados en todos los sentidos. Una mayor capacitación y contacto entre quienes ejercen la función de la crítica se impone como condición obligada para el avance en la profesionalización de esta actividad en provincia. Pero, sin duda, el paso más importante tiene que ver con un renovado impulso a la actividad teatral más allá del centro, en la periferia, donde todavía sigue viviendo la mayor parte de los mexicanos.

RAFAEL RODRÍGUEZ. Escritor, crítico y periodista cultural. Coordinador editorial del Centro de Artes Escénicas del Noroeste. Director de la editorial independiente

RECORDANDO A AUGUSTO “TITO” MONTERROSO (1921-2003)

Este escritor guatemalteco, aunque nacido en Tegucigalpa, Honduras, el 21 de diciembre de 1921, y radicado en México desde 1944, a donde llegó como exiliado a consecuencia del golpe de Estado en Guatemala, falleció el 7 de febrero de 2003, a los 81 años de edad. Para recordarlo reproducimos la siguiente fábula tomada de *La oveja negra*.



EL FABULISTA Y SUS CRÍTICOS

En la Selva vivía hace mucho tiempo un Fabulista cuyos criticados se reunieron un día y lo visitaron para quejarse de él (fingiendo ale gremente que no hablaban por ellos sino por otros), sobre la base de que sus críticas no na cían de la buena intención sino del odio.

Como él estuvo de acuerdo, ellos se retiraron corridos, como la vez que la Cigarra se de cidió y dijo a la Hormiga todo lo que tenía que decirle.



CRÍTICA A LA CRÍTICA
¿OFICIO, ARTIFICIO,
CREACIÓN O
VOCACIÓN?

“COSAS VEREDAS SANCHO...”

NEGRO EN EL ARROZ

Luis Armando Lamadrid

Llegar a ser un buen crítico teatral requiere de cultura, imparcialidad, objetividad, valor y sobre todo un profundo conocimiento del teatro; dicho en otras palabras: ser un “todólogo teatral”. Esto es la visión idealizada, pero al menos en México la realidad es otra. Son pocos los que reúnen estos requisitos. En gran parte los críticos son gente improvisada que se limita a comentar si la obra “le gustó o no”, sin exponer un sustento teórico a su valoración.

Existe otro tipo de críticos, aquellos quienes en sus escritos llevan segundas intenciones: alabar en exceso a alguien que detenta un puesto importante en la política cultural o es un drama turgo reconocido, que además está conectado con las dependencias culturales que se dedican a otorgar becas, entre otros estímulos; o bien, los que usan el espacio para ventilar rencillas personales destrozando el trabajo teatral sin importar si fue bueno o no; o los que realmente son verdaderos críticos pero que en un momento dado (*errare humanum est*) se les pasa un pequeño detalle que convierte su nota en una verdadera “perla japonesa”. A continuación presento una pequeña selección (que como todas resulta arbitraria, pues está basada en un criterio personal) que pretende demostrar que “A la mejor cocinera se le cuele un prietito en el arroz”.

El gesticulador. “...A Rodolfo Usigli le estaba reservada esta gloria. Que pisa terreno seguro lo abonan dos cosas: su éxito y la entraña popular de su género. Si ha de haber un teatro nacional, donde sea, éste hace frente al público desde sus primeros pasos. Ahora bien: el autor sin querer, se excede en la sátira. Ya hemos visto que el meollo de la obra reside en el duelo entre la verdad y la mentira. Lo sucedido es que Usigli tuvo más acierto en dibujar lo falso que lo verdadero...” Max Aub, “*El gesticulador* de Rodolfo Usigli en el Teatro de Bellas Artes”, en *El Nacional*, 20 de mayo de 1947.

A lo largo de su larga reseña, Max Aub en un párrafo alaba la obra, para en el siguiente dar le un descolón. Esta aparentemente esquizoide y críptica crítica por parte de un intelectual tan brillante, se debe a un mecanismo de defensa: en

En primer lugar, el crítico tiene que decidir si va a hablar bien de la obra, si va a hablar mal de ella, o si va a andarse por las ramas.



Luis Armando Lamadrid

su calidad de refugiado español, no podía tomar una actitud de total apoyo a una de las obras más importantes del siglo pasado sin correr el peligro de que algún recalcitrante nacionalista del partido oficial exigiera que se le aplicara el “33”. No hay que olvidar que *El Nacional* nació como un periódico del PRI. Es lo que podríamos llamar un “crítico sobreviviente”.

La Culta Dama. “Señor Director: He cumplido con mi deber de cronista de teatro, asistiendo a la representación de la obra lla-

mada *La Culta Dama*; pero quiero hacer saber la imposibilidad en que me encuentro del cumplimiento de mi deber (...) Una crónica de la misma tendría que iniciarse opinando en torno al problema de la actitud de un burócrata que aprovecha los recursos que han sido puestos en sus manos para el desempeño de una misión, para darse bombo o gastarse el lujo —en nuestro medio lo es y grande— de estrenar una obra suya.” El Cronista, “Sobre *La Culta Dama*”, en *Excelsior*, 28 de agosto de 1951.

A lo largo de la crítica se dedica más a cuestionar las actividades del “burócrata” (que para el lector de la época era conocido que se trataba de Salvador Novo, quien fungía como Director del Departamento de Teatro de Bellas Artes) que la valía del dramaturgo. Este “crítico”, que firma con pseudónimo, entraría en la categoría de los “cobardes mala leche”, además de un poco esbirro ya que era de todos conocidos la animadversión que el periódico *Excelsior* tenía hacia Salvador Novo.

La Celestina. “En el caso de la prohibición, por las autoridades del Departamento Central, de una nueva reposición de *La Celestina*, caso muy difícilmente defendible, creemos que el Licenciado Peredo, jefe de la Oficina de Espectáculos, ha argumentado ingeniosa y sólidamente; dice que no se trata de la venerable obra completa, sino de una adaptación que ha hecho [Álvaro] Custodio, mutilando mucho, y no con un sentido literario, sino con uno pornográfico.” Rafael Solana, “Espectáculos”, en *Siempre!*, 3 de febrero de 1960.

He aquí un crítico completamente vendido al sistema y tratando de justificar sus arbitrariedades, en este caso, dándole una salida al ignorante de Octavio Peredo quien le ordenó, en principio, mandar un citatorio al autor Fernando de Rojas para que respondiera ante él por la obscenidad que había escrito. Lástima que Solana, persona inteligente y culta, optara por defender lo indefendible, por lo que podría entrar en la categoría de “crítico lambiscón”. Si la palabra les parece fuerte, la pueden sustituir por “traidor al gremio” (en todos los sentidos).

Manga de Clavo. "...A los personajes de la comedia les falta delinear los intereses y una línea de acción que conduzca al desarrollo y al desenlace. La farsa saturada de escenas incongruentes es realizada en forma lineal: falta un juego, nos deja estáticos ante un movimiento que nada tiene que ver con lo que el autor pretende. La mayoría de las veces, los personajes se encuentran en el proscenio en línea frontal. Solamente en dos escenas se acuerda el director que existe un foro, un lateral derecho y un izquierdo..." Aldo Alonso, "*Manga de Clavo*, tropi (sin farsa)", en *Uno más uno*, 16 de febrero de 1986.

Es evidente que aquí el crítico arremete contra el director —José Caballero— olvidándose casi por completo de la obra. Son muy pocos los datos que da sobre ella: no menciona si la anécdota está bien desarrollada o los personajes bien delineados. Este "crítico" entraría en la categoría de los "críticos destruye-carreras", o al menos esa era notoriamente su intención.

La Malinche. "... Kresnik, quien se asume como director y coreógrafo no logra *epater* ni burgueses ni funcionarios ni mucho menos al enterado público mexicano que ha podido ver en escena desde las vanguardias de los sesentas, los pininos y logros de Jorodowsky (¿lo conoce rá el austriaco?), los primeros y últimos pasos de los hoy envejecidos directores egresados de la Universidad o de la escuela de Sarrás y otros nombres ilustres. La actitud de Kresnik es pura y netamente la excrecencia de la mente colonialista de un Maximiliano de petate que hizo erogar quién sabe cuánto dinero a los incautos productores, malgastar más de dos años de trabajo y, sobre todo, lanzar una imperdonable afrenta no a la moral sino a la inteligencia del público mexicano." Enrique R. Mirabal, "Línchen a la Malinche", en *El Heraldo de México*, 8 de noviembre de 1998.

Si bien es cierto que la obra causó controversia, que era uno de los objetivos de los creadores, el autor de la nota se pasa de chauvinista y xenóforo, además de dar por descontado que la mayoría de los espectadores de la obra pasaban ya del medio siglo al dar referencias tan lejanas acerca de los creadores mexicanos y al dar por sentado que uno vio sus obras. Este personaje es el crítico "nacionalista recalcitrante", que se deja llevar por la ira y escribe al calor de su furia, lo cual se nota en su extraña sintaxis.

La moneda de oro. "...La estructura es interesante, porque supone a un personaje femenino, paciente primero de Freud y luego de Jung (*rara avis* sólo posible en el teatro), que narra su relación con ambos psicoanalistas, y sobre todo la vinculación conflictiva que tenían entre ellos..." Bruno Bert, "Dos psicoanalistas en una novela gótica", en *Tiempo libre*, 21 al 27 de marzo de 2002.

Lo siento, don Bruno, para mí es usted uno de

los pocos críticos serios con los que contamos, pero en este caso sí se le fue el "negrito en el arroz". La paciente que estuvo bajo tratamiento con Freud y después con Jung sí existió y su historia se publicó en *Historia secreta del psicoanálisis* de John Kerr, quien, basándose en la correspondencia de ella, reconstruye ese momento de su relación con ambos personajes.

Podríamos concluir mencionando a esos otros "críticos" que han hecho su carrera pegándose como rémoras a conocidos críticos intelectuales, robándoles su estilo y después tratando de seguir por sí mismos con lamentables resultados, o aquellos que se dedican a la crítica debido a que "no hay de otra" y esperan se desocupe un puesto en el que realmente luzca su talento.

LUIS ARMANDO LAMADRID. Actor, director de teatro e investigador del CITRU en el área de Estudios de Teatro Novo-hispano y siglo XIX

CRÍTICA TEATRAL BIBLIOHEMEROGRAFÍA

Leslie Zelaya e Imelda Lobato

Los críticos a examen: elemento intrínseco del proceso de difusión teatral; agente prioritario de relación entre los creadores del espectáculo y sus receptores potenciales; intérprete a veces de las intenciones de los artistas y del sentido literal de las obras; analista de los estilos y de las técnicas para subrayar la originalidad de los maestros... Sería mejor hablar de críticos que de "la crítica": en su diversidad, ejercen su oficio bordeando las sutiles fronteras que van de la descripción a la valoración, y de ahí a la exégesis o a la reprobación, incluso a la preceptiva. Ofrecemos una selección de fuentes que analizan sus funciones y responsabilidades desde variados enfoques y que pueden consultarse en el CITRU, en el Centro Nacional de las Artes.

Cardona, Patricia, *Anatomía del crítico*, Pórtico de la Ciudad de México, México, 1991, 188 pp.

Se entiende la crítica como escritura de una *percepción creativa*, en la que confluyen la intuición y el conocimiento. Al descifrar "el misterio de la propia percepción" y al traducir su vivencia y lealtad hacia el espectáculo, el crítico funciona como un transmisor clave de la memoria del teatro y de la danza.

"Crítica teatral", en *Gestus: revista de la Escuela Nacional de Arte Dramático*, Instituto Colombiano de Cultura, Santafé, Bogotá, número especial, 1995.

Se analizan aspectos estéticos, técnicos y parateatrales que inciden en la crítica como especialidad profesional del campo teatral. Contiene las ponencias "La crítica: profesión dudosa", por José Monleón; "Crítica de la crítica teatral", por Georges Banu; "Crítica teatral: entre arte y ciencias", por Vidas Siliunas; "La crítica: autobiografía y hermenéutica", por Ugo Volli, y "Crítica: la búsqueda de lo invisible", por Osvaldo Quiroga.

"La crítica: ¿crisis de criterios?", en *Repertorio: revista de teatro*, Universidad Autónoma de

Querétaro, Querétaro, nueva época, núms. 4-5, febrero-mayo, 1988.

Selección de propuestas que han influido en los últimos 200 años en la teorización de la crítica teatral: de Lessing, Brahm, Stanislavski, Clurman, Strehler, Gouhier y Lerminier. Desde la perspectiva mexicana, se transcriben los testimonios de Rafael Solana, Patricia Cardona, Carlos Solórzano, Bruno Bert, Vicente Leñero, Rodolfo Obregón, Raúl Zermeño, Olga Harmony, Fernando de Ita, José Antonio Alcaraz y Braulio Peralta.

De Toro, Alfonso y Fernando de Toro, *Hacia una nueva crítica y un nuevo teatro latinoamericano*, Vervuert Verlag, Frankfurt, 1993, 174 pp.

Antología de estudios que documentan aspectos relevantes de la renovación y el cambio de paradigma, en proceso en el teatro latinoamericano contemporáneo, así como el papel que en este esfuerzo renovador juegan actualmente autores, directores, académicos y críticos de teatro.

"Sobre la crítica teatral", en *ADE: revista teatral de la Asociación de Directores de Escena de España*, núm. 29, abril, 1993.

Ensayos, ponencias, entrevistas, que configuran un bloque monográfico en torno al tema: "Notas teóricas sobre el meta-discurso de la crítica teatral", por Anne Ubersfeld; "Conversación entre Bernard Dort y Bertrand Poirot-Delpech"; "Epístola moral a los críticos de teatro", por Giorgio Strehler; "La propiciación y hostilidad al teatro como parámetro de la crítica teatral", por Luis de Tavira, entre otros artículos.

Wright, Edward A., "El público y la crítica teatral", en *Para comprender el teatro actual*, Fondo de Cultura Económica, México, 1982, pp. 11-80.

Estudio introductorio que propone al espectador categorías de reflexión crítica sobre el espectáculo teatral. Se analizan las especialidades profesionales que confluyen en la puesta en escena: dramaturgia, actuación, escenografía, dirección y crítica.

LESLIE ZELAYA E IMELDA LOBATO. Investigadoras del CITRU. Responsables del proyecto Teatro: biblioteca de obras de consulta.

EL TEATRO COMO CREACIÓN COLECTIVA

BREVE MATERIAL ACLARATORIO DE CUESTIONES DEL MÉTODO DEL TEC

Enrique Buenaventura

Desde 1955, el dramaturgo, teórico y director teatral Enrique Buenaventura (Cali, Colombia, 1925) ha estado al frente del Teatro Experimental de Cali (TEC), una de las compañías teatrales más importantes de América Latina. A partir de las experiencias con esta agrupación y con el fin de modificar las relaciones clásicas entre dramaturgo, director y actores, Buenaventura compone un método de creación colectiva que, aun cuando está relacionado con la práctica específica del TEC, ha sido y es útil a otros grupos teatrales en nuestro continente. Ante el riesgo de que su método se malinterprete o lo conviertan en fórmula, para este creador es fundamental revisarlo y aclarar aspectos del mismo. Sirvan los siguientes apuntes a este propósito.

Este material está dedicado al elenco del TEC y pretende esclarecer —especialmente para los nuevos— cuestiones fundamentales del método.

LA IMPROVISACIÓN

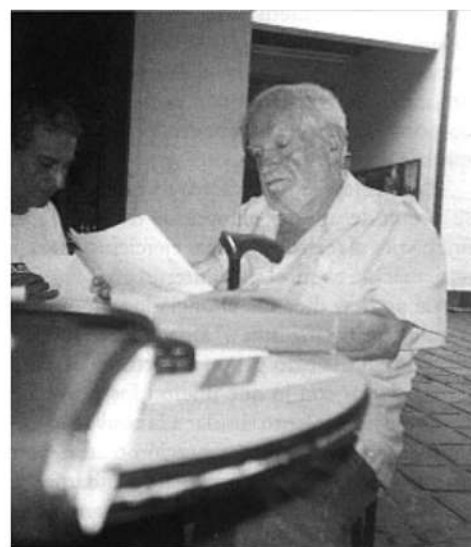
La improvisación es la base del trabajo del Teatro Experimental de Cali (TEC). No se improvisa, sin embargo, de cualquier manera. Ya hemos dicho muchas veces que la falta de límites y leyes es fatal en el trabajo artístico, especialmente en el teatro, pues éste es un trabajo o, si

se quiere, un juego colectivo. De allí que en el TEC la improvisación esté reglamentada.

No se improvisa nunca con el texto, ni con el verbal ni con el no verbal, ni tomando en cuenta las acotaciones del autor.

IMPROVISACIÓN POR ANALOGÍA. Los actores y actrices que van a improvisar se reúnen y buscan una acción analógica. (Como dice el *Diccionario de sinónimos y antónimos*, *analogía* es similitud, semejanza o equivalencia.) Este procedimiento tiene varias finalidades: exige a los actores imaginar, crear y ponerse de acuerdo con la mejor propuesta; establece una distancia con los textos verbal y no verbal, pero una distancia prudente, y hace aportes —a veces muy importantes— al proceso de montaje. La puesta en escena es un texto tan orgánico, tan autónomo como los textos del autor; es el texto de la dirección y de los actores, el que ellos escriben en el escenario, y si bien su autonomía es relativa (puesto que el teatro es una imbricación de textos entre los cuales no existe jerarquía), el texto de la puesta en escena es el verdadero teatro, ya que es el que crea la relación con el público, es el texto de la *representación*.

EL ACERCAMIENTO AL TEXTO VERBAL. El autor (que casi siempre tiene una relación con el mundo del teatro cuando no es actor o director) *imagina* la puesta en escena y he conocido autores que defienden esa imagen o representación mental con un celo digno de mejor causa. Un solo ejemplo nos puede aclarar esto: durante mucho tiempo se dijo que las obras de Don Ramón del Valle-Inclán no se podían llevar a escena, debido a las “locas” acotaciones que solía poner en sus piezas. Directores audaces empezaron a montar sus obras en Francia, mientras en España seguían montando a Don Jacinto Benavente, que era un académico, algo seguro. Las acotaciones de Valle-Inclán querían crear una atmósfera poética. Él sabía que el teatro es *poesía*, que los autores, en el llamado Siglo de Oro, eran llamados poetas y trataba de influir



Enrique Buenaventura. Foto: Jaime Chabaud

en actores y directores para romper el prosaísmo ramplón que invadía los escenarios. Pío Baroja no lo quería y, sin embargo, escribió sobre él así, más o menos: si sus innovaciones no las hubiesen estimado más de 10 o 12 personas, se hubiera mantenido en ellas a riesgo de quedar en la miseria.

Pero regresemos a la improvisación. Como se toma distancia del texto del autor, cualquier uso del mismo sería un retroceso, de modo que la improvisación usa un lenguaje verbal *analógico* que llamamos “lenguaje adámico”. En otros términos, usa el *sonido* de las palabras de manera que la improvisación no se convierte en una pantomima. Un buen autor sabe que lo que escribe es para ser dicho y cuida la música de las palabras como, por ejemplo, Valle-Inclán y, por supuesto, William Shakespeare.

Como se sabe, el teatro del siglo XVII en España era en verso, se buscaba una musicalidad y si se logró en Tirso de Molina y en Guillen de Castro, en Lope de Vega la versificación

tomó tanta importancia que —salvo momentos felices— reemplazó otros valores esenciales.

LOS TALLERES CON “ACTOS DE HABLA”

Es importante que el teatro se asesore de ciencias que le son afines, tales como la lingüística y la antropología. Cuando estudié a John Austin y a John Searle me dije: “Esto es teatro”. ¿Por qué? Porque el planteamiento fundamental de ambos es que *hablar es una acción* y ¿dónde es ese planteamiento más claro que en el teatro? Ahora algunos autores han inventado un teatro sin palabras, pero cortarles la lengua al teatro es un delito. Sólo las imágenes, dicen ellos, como si el lenguaje verbal verdaderamente teatral no estuviera pleno de imágenes. La imagen verbal es tan importante como la fónica o la objetual. La representación teatral no es más que la imbricación ordenada de todas esas imágenes, incluyendo, por supuesto, la imagen corporal del actor, el vestuario, el maquillaje, la escenografía, etcétera.

En los ejercicios con actos de habla se pretende aplicar elementos de la lingüística al teatro para crear ejercicios de actuación como el siguiente: un grupo de actores dice los enunciados propuestos por Searle: *a)* pregunta, *b)* afirmación, *c)* orden, etc.; enseguida otro grupo de actores *crea* una *acción teatral* con lo que dijeron los primeros. Es un procedimiento similar a la conversión de un texto verbal en representación teatral, pero en mínima escala. El propósito fundamental es que los actores ejerciten la *imaginación*. Además forma parte de la tan mal interpretada y peor practicada por muchos “creación colectiva”. Por enésima vez repito que, en primer lugar, el teatro es, per se, una *creación colectiva* y, por lo tanto, no he descubierto nada, y, en segundo lugar, eso no significa la eliminación del director, del autor, etc., sino una *valoración* del actor, de quien, en último término, depende el espectáculo.

LOS TALLERES CON POEMAS

Demás está insistir en la esencia poética del teatro. Decir poemas o fragmentos de poemas y convertirlos en acciones teatrales es un ejercicio que refuerza el hecho de que la *función poética* es la función dominante tanto en la poesía como en el teatro. Y ¿qué es la función poética? Es aquella que se refiere al mensaje verbal de manera predominante. Veamos las distintas funciones del lenguaje según Roman Jakobson: 1. emotiva o expresiva; 2. connotativa o apelativa; 3. metalingüística o glosante (la que explica el mensaje); 4. poética o estética; 5. referencial o

cognoscitiva, denotativa, ideativa; 6. fáctica.

La función poética es aquella, como dice Todorov, que pone el acento en el lenguaje. Ahora bien, la mayoría de los mensajes verbales son multifuncionales pero hay, siempre, una función que predomina y que le da su carácter al mensaje. La función poética está, de hecho, en casi todos los mensajes, pero está en relación con las otras funciones y, de algún modo, en *oposición* a ellas, en el sentido en que *se concentra en el mensaje*. Y ¿qué es “el mensaje?” Volvamos



Fachada del TEC. Foto: Jaime Chabaud

a Jakobson: “En cualquier acto de habla o en cualquier comunicación verbal hay seis factores fundamentales: 1. hablante; 2. destinatario (oyente o lector); 3. código o lengua; 4. mensaje o discurso o texto dicho o escrito; 5. contexto o referente (de qué se habla); 6. contacto o canal físico entre el hablante y destinatario.”

¿Y, el teatro? El teatro es *poesía dramática* y la función poética se da en él por la coherencia interna de los distintos lenguajes que determinan o conforman la estructura teatral. Y no confundamos estructura con armazón o andamiaje, veámosla, como la define Hjelmslev, como “un conjunto de un todo formado por fenómenos solidarios en el cual cada elemento depende de los demás y no puede ser lo que es más que en y por su relación con ellos”. Durand nos da una definición más cercana al teatro: es “una *oposición* de sistemas antagónicos en la cual hay que privilegiar la tensión energética.”

POESÍA DEL ESPACIO

Me voy a referir al teatro llamado “de sala”. El teatro callejero tiene más relación con el circo. La cavidad teatral, ese hueco, no es un vacío sino un espacio cargado de energía que crea, desde que entran los espectadores, una expectativa, algo va a pasar allí. Esa tensión le da una función poética, tal como la hemos definido antes. ¿De qué habla ese “espacio vacío”? De sí mismo, de una ausencia que va a llenar de presencias, es un texto mudo pero en el cual todos los lenguajes

del teatro están latentes.

Y luego ese espacio empieza a llenarse y se convierte en el espacio del conflicto, en el espacio donde vive el drama, en el espacio donde se despliega la poesía dramática.

Todos sabemos que el lenguaje humano (lengua y habla)¹ es el modelo de los demás lenguajes, pero, atención, modelo no quiere decir camisa de fuerza y esto es aplicable a las relaciones entre el lenguaje verbal y los otros lenguajes del espectáculo teatral. Cada uno

de los otros lenguajes es *significante*: produce sentido, en la medida en que es autónomo, pero contribuye a crear el metalenguaje de la representación. Dicho de otro modo, la autonomía de los lenguajes del espectáculo teatral está supeditada a la creación de sentido de la totalidad sin que esta subordinación implique una estructura “totalitaria”, pues hay espectáculos teatrales en los que predomina lo plástico y ello, ya sabemos, se debe a la “globalización” del teatro, al fenómeno de los festivales, etc. Y, citando de nuevo a Durand: “La lengua desaparece poco a poco ante la inflación de la imagen visual”. Pero si esto es válido para los estudios lingüísticos (válido y dudoso, diría yo),

no tiene por qué serlo para el teatro donde —ya lo dijimos— la música de la palabra forma parte de la creación de sentido.

Si bien es cierto que “un significado latente no puede manifestarse sino a través de una significante que es una distorsión, una traducción y una traición”, también hay que verlo como un “distanciamiento” que permite, entre otras posibilidades, la poesía escrita.

POESÍA DRAMÁTICA ESCRITA Y ORAL

Aparentemente, el origen de la representación teatral es el texto escrito, pero ha existido y existe aún toda una poesía dramática de tradición oral. En otros términos, la literatura teatral (si tenemos en cuenta que “literatura” viene de *littera*, letra) es relativamente nueva, mientras que la representación teatral confunde sus orígenes con la cultura humana. De ello hay pruebas en las pinturas rupestres.

La sacralización del texto escrito como origen del espectáculo teatral tiene que ver con la autoridad de Aristóteles, quien afirmó: “La representación es cosa seductora pero muy ajena al arte y la menos propia de la poética, pues la fuerza de la tragedia existe sin representación y sin actores.”

Hay que subrayar la conversión de texto escrito en texto oral, puesto que tanto la poesía como el teatro son expresiones orales aunque hayan pasado por la escritura. Paul Valéry señaló cómo “el lenguaje, en su empleo estándar, se desvanece tan pronto se ha cumplido su

objetivo, tan pronto como el mensaje ha sido comprendido por el oyente”. El oyente olvida las palabras y guarda el contenido. “El mensaje ordinario muere cuando ha cumplido su objetivo; lo contrario sucede con el lenguaje poético que no muere por haber vivido. Ha sido creado para renacer de sus cenizas.”

Tanto en el teatro como en la poesía —debido al carácter evanescente de la palabra y de la imagen— existe una hermenéutica que, en lugar de oscurecer, aclara. Los especialistas han contado el número de veces que aparece en *Macbeth* la palabra “blood” (sangre) y, en un análisis especialmente profundo, Jean Kott muestra cómo la obra es una metáfora, una pesadilla y cita un parlamento de Donalbein, hijo de Duncan:

*Aquí, donde estamos, los puñales
Brillan en las sonrisas. Aquel
Que está más cerca de nuestra sangre
Es quien está más decidido a verterla.*

Las visiones y los delirios de Macbeth, como la del puñal con el que asesinará al rey, aparecen en el escenario a través de sus palabras, acciones y gestos. Lo importante es que la reiteración casi morbosa de “blood” crea un subtexto subliminal, un invisible telón rojo que perturba al espectador en cuanto se dirige a su inconsciente. Por eso es comprensible la fascinación que los grandes personajes de ficción ejercían sobre Freud. Aunque esos personajes no tengan una existencia tangible, la ficción les confiere una transparencia que no tenemos los seres de carne y hueso. Por eso nosotros somos complicados y ellos más complejos. Honoré de Balzac creía que sólo Bianchon —personaje que es médico en *La comedia humana*— lo podía salvar de la muerte.

En una de sus paradojas Bertold Brecht retoma a René Descartes y dice: “De todas las cosas seguras la más segura es la duda”, pero esa duda, que puede esclarecer o detener la acción, en el escenario, es Hamlet, que —como ocurría cuando no había derechos de autor ni policía que los vigilara— tuvo varios autores. Aparte de una versión representada en 1594 e influida por Séneca, sabemos de la de Thomas Kyd, representada entre 1585 y 1587. Al caer en manos de Shakespeare, Hamlet no es el filósofo que duda ni el que se finge loco en una Dinamarca tan podrida como la Inglaterra del complot y la ejecución de Essex. Shakespeare lo “aleja” para mejor recrearlo en su contexto y quien tenga el coraje de montar *Hamlet* ahora tiene que montar un Hamlet —no con jeans y tenis— como se ha hecho, sino un Hamlet relacionado con las catástrofes contemporáneas y, para lograrlo, no hay fórmulas.

“EL LENGUAJE DE LA CALLE”. La ilusión o la falacia del lenguaje callejero y de los personajes

“de la calle” —una imitación mentirosa de una realidad que se supone “la realidad”— lleva a lo contrario de lo que se busca: a un lenguaje sin sonoridad, sordo y —a veces— sórdido, y la pretendida carne y hueso de esos personajes son enlatados, carne y hueso de conserva, y porque se trata de una ilusión que niega o pretende negar la ilusión del teatro, todo lo cual es un suicidio.

Más aún, el lenguaje teatral no sólo no debe imitar el callejero o el de la vida, sino que también debe tomar distancia de la lengua, recreándola, distorsionándola, convirtiéndola en una hermenéutica inteligible pero exigente, creando una sintaxis propia. Los ensayos del llamado “teatro del absurdo”, pero especialmente Samuel Beckett, que resuelve escribir en una lengua que no es la suya, son ejemplos brillantes.

POESÍA DE LOS OBJETOS

“Muchos objetos hay en un objeto” dijo Brecht desde su trinchera contra el naturalismo que cada vez que nos descuidamos saca la cabeza y las manos. Cuando el TEC montó *Ubu Rey* de Alfred Jarry, el escenógrafo (Pedro Alcántara) fabricó unas armas tan enormes como inútiles, y Tadeusz Kantor convirtió unas máquinas de fotografía en ametralladoras en *La clase muerta*.

Si hemos dicho que el teatro es un conjunto no jerarquizado de lenguajes, el lenguaje o los lenguajes plásticos entran en la escenografía y en los objetos. Tomemos como ejemplo la marimba que se usa en “El Guinnaru”. Es, en realidad, una imitación de las estatuas africanas, no es una marimba cualquiera. Por lo tanto, el lenguaje iconográfico es tan importante en el escenario como los otros, y cuando decimos lenguaje, estamos diciendo que cada signo, ícono, objeto debe estar en relación con los otros. Todo lo que “entra” en la estructura de la representación debe “encajar” (como forma, color y función) en dicha estructura. La economía de elementos, la condición de “indispensables”, hace que nada sobre o sea casual en el discurso espectacular.

EL TEATRO Y EL MITO

El mito existe a través del relato mítico. En sí mismo es como “un agujero negro” que absorbe todo lo que se relaciona con él. El espectáculo teatral, que nace de un relato oral o escrito (porque el teatro que no cuenta nada no cuenta para nada), tiene un tema que se divide en “mitemas” (como llamó Claude Lévi-Strauss a las variantes temáticas del mito), temas redundantes porque el espectador necesita la redundancia, es decir, la aparición del tema “central” en cada acción y situación para poder apreciar constantemente la totalidad. Así como hay un número limitado de mitos (teniendo en cuenta las distintas culturas), también hay un número limitado de situaciones

dramáticas. Es como si la “lectura” que hace el espectador —de donde se deriva la escritura y que la recoge—² tuviera tres instancias:

1. La sincronidad estructural del espectáculo. Aquello que hace que sea un todo unitario, evite la dispersión y le permita al espectador ver y oír esa totalidad el tiempo que dure la representación.
2. La diacronicidad estructural del espectáculo: el hilo conductor que une los acontecimientos y sus redundancias.
3. La temporalidad cronológica, es decir, aquello que hace que *Macbeth* “pertenezca” a nuestro tiempo de barbarie, por ejemplo. O la ruptura de esa cronología con la introducción de expresiones o “momentos” contemporáneos en el tiempo histórico que corresponde al espectáculo.

Es evidente que Don Juan es un mito que se ha ido transformando y desgastando en diferentes versiones, desde *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina, el de Molière, el de Charles Baudelaire, el de Lord Byron hasta el de José Zorrilla, donde es ya casi una caricatura. Si retrocedemos en la “cronología” vemos que Prometeo es, también, un mito, como lo son, por excelencia, Edipo, Electra y Antígona. Agreguemos, en ese universo épico y dando saltos cronológicos *Le Cid* de Pierre Corneille y *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro, y aún agregaría mitos fantásticos como la gigantesca muñeca del bunraku del teatro de marionetas de Osaka (Japón) de donde viene el drama guerrero llamado kabuki. Esta muñeca enorme cuyo texto es leído por un actor, es movida por cinco “sombras”, no tiene rostro y sus movimientos son lentos. Hay un coro y músicos pero el canto es, como dice Paul Claudel, un gemido en melismas y, a veces, un aullido animal sin texto.

Casi todo el teatro oriental tradicional se basa en mitos y los escenarios —el del noh, el del kabuki— son como moradas de los dioses o territorios de los demonios.

El teatro, como centro de una mitopoyesis (creación de mitos), sufrió un duro golpe con el naturalismo, un movimiento que se impuso en el siglo XIX en Europa y Estados Unidos especialmente y que remarca, hasta lo inverosímil, la condición del teatro como imitación de la vida.

¹ “La lengua es el ‘arsenal’ de palabras del cual disponemos para hablar, y el habla es el uso que hacemos del arsenal.” Ferdinand de Saussure.

² La escritura se hace en un contexto determinado y para unos “lectores” que “saben” leerla y pueden apreciar si se trata de una ruptura con lo tradicional, una innovación, etc. El autor tiene que tener eso en cuenta.

PARTE AGUAS EN EL TEATRO MUSICAL

LOS MISERABLES: DETALLES DE LA MONUMENTALIDAD

Maricruz Jiménez / Fotos: Elsa Chabaud

También para la producción de musicales hay un antes y un después en este país. Si en décadas pasadas *Jesucristo Superestrella*, *Cats*, *Amor sin barreras* o *El fantasma de la ópera* significaron para el género un parte aguas en la concepción y realización de sus obras más espectaculares, en la actualidad, *Los miserables* es sin lugar a dudas la piedra de toque que muchos se esforzaron en construir.

Con una estructura —separada en dos blo-



ques simétricos, la cual pesa en su totalidad 6 toneladas, único elemento escenográfico sobresaliente— y la plataforma giratoria que la soporta, además de 2500 cambios de ropa, alrededor de 40 actores, dos vestidores para cada uno, 20 músicos, 4 *stage manager*, 126 pelucas (63 en uso para cada personaje y su respectivo repuesto), una consola de luces para 2000 *dimers*, 250 aparatos para luz convencional, 40 de robótica, incluido un notable equipo de tramoyistas, iluminadores, jefes de piso, técnicos, maquillistas y utileros, la producción que Cameron Mackintosh creara hace 20 años se ubica en la memoria inmediata del *boom* del musical mexicano.

EL DISCRETO ENCANTO DEL MUSICAL

La exitosa temporada que *Los miserables* (versión libérrima del texto homónimo de Victor Hugo) tiene desde hace unos meses en esta ciudad, a decir de sus creativos, es el resultado de la conjunción de tres elementos: la destreza desarrollada por un equipo —integrado desde actores hasta utileros— que ha tomado parte en las producciones de OCESA, compañía responsable de los montajes en México de musicales como *La bella y la bestia*, *Full Monty*, *Chicago* y *El fantasma de la ópera*, entre otras; la calidad lograda en el montaje (el cual requiere de precisión, experiencia y entrega incondicional), y el reconocimiento de un público fiel a la trayectoria del musical, que gusta de los espectáculos y que, en este caso, se siente conmovido por el tema, pues *Los miserables* “habla de un hecho real, de la búsqueda de la libertad de un país y una cultura”.

Así, *Los miserables* ha demostrado una vez más que el teatro musical en México tiene un futuro insospechado: no sigue el sino de otras producciones, tiene un público cautivo y producciones monumentales que propician la presencia de elementos escenográficos o creativos, que de otra forma serían inaccesibles para el género.

En el caso de *Los miserables*, que es casi una franquicia, pues los derechos para representarla en México otorgan espacios de acción muy específicos, tanto la estructura como la plataforma giratoria y su sofisticado mecanismo, así como la “biblia” de los vestuarios y maquillajes (diseñados para recrear la época en detalle), fueron traídos especialmente para esta puesta en escena.

CADA FUNCIÓN ES LA ÚNICA Y LA MEJOR

Lorena Gutiérrez, maquillista, sabe que su pulso debe ser exacto, porque los instantes para maquillar a los actores de *Los miserables* están contados: “Si me equivoco no hay tiempo para

corregir. A ciertos personajes debo envejecerlos en 35 segundos; son los momentos en que les cambian ropa, peluca y maquillaje, para que vuelvan a salir a escena”.

Los pies para cada una de las canciones son la señal: “Tras bambalinas —explica Lorena— tengo 5 estaciones de maquillaje, más una estación base cerca de los camerinos. En la obra transcurren 20 años y tengo que envejecer a todos los personajes: en 15 minutos maquillo a 7 actores, con trabajo de caracterización”.

La maquillista señala que el rigor y la precisión deben estar presentes en su trabajo, pues el lema de la empresa es: “Cada función es la única y la mejor”, por eso debe ser memorable.

QUIENES VIERON NO OLVIDARON

Antonio Romero, *stage manager* de la obra, recuerda que fue hace 13 años cuando vio en Londres el montaje de *Los miserables*. Tan profunda fue la huella que esta experiencia le dejó, que, a pesar de estudiar Comunicación, se propuso trabajar en el teatro para colaborar en el montaje.

De acuerdo con Romero, el montaje de *Los miserables* era un reto, “y nadie pensó que fuera posible, pero estamos aquí, con más de 100 funciones representadas”.

El *stage manager*, quien afirma que muchas vocaciones actorales fueron definidas por el deseo de participar en la obra o gracias a la música de la misma, señala que el proceso para traerla a México ha sido muy largo, que el mismo productor, hace años, cuando la vio por primera vez la quiso traer a los foros mexicanos, sin embargo, en ese tiempo el proyecto era incosteable y no se contaba con la gente preparada para hacerlo.

Así, desde el primer musical impulsado por la empresa OCESA, se acumuló una experiencia que ahora enfrenta el quehacer cotidiano en *Los miserables*.

“La maravilla de esta puesta de *Los Miserables* —dice Antonio Romero— consiste en que con la sencillez se logró crear algo monumental”.

Luis René Aguirre —actor y cantante,

quien interpreta el papel de Javert— coincide con Romero en que *Los miserables* ha decidido la vocación de muchos actores y cantantes por la belleza de la música y el reto actoral que implica. Sin dudar afirma: “*Los miserables* es la reina de los musicales”.

MÁS ALLÁ DE LA REPOSICIÓN

Violeta Rojas, coordinadora de vestuario, peluquería y maquillaje, comenta que todos los elementos utilizados en *Los miserables* están contenidos en una “biblia” donde “se encuentran los modelos, los diseños, con todas las especificaciones de material, cortes y texturas. Lo que hacemos es repetirlos, pues hay mucho rigor en ese sentido”.

El trabajo es complicado, pero la repetición —señala— no implica en este caso el sacrificio de la creatividad: “No es una reproducción, porque cada actor es diferente. El reto es crear, dentro de los parámetros especificados —y esto es válido para todos los que intervienen en la obra—, un personaje propio, con todas sus características. Sobre todo, nosotros trabajamos con el color. En la definición de cada uno de los factores, hay que ajustarnos y adaptarnos para crear una imagen propia; en este sentido hay mucho espacio para la creación”.

MINUTOS E INSTANTES

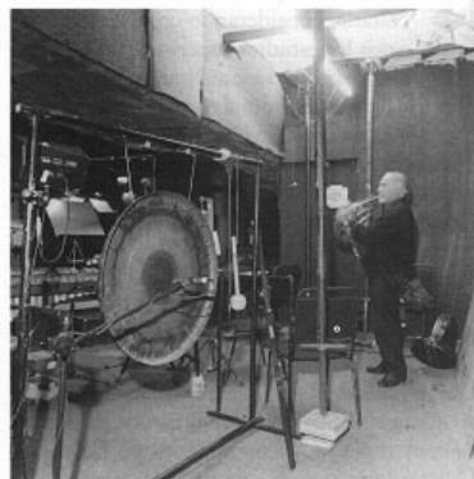
A las 19:15 hrs. —los días en que la función es a las 20:30 hrs.— se hace el *preset* del escenario, se revisa que el giratorio y la estructura estén funcionando, la iluminación debe estar correcta; también se realiza la limpieza de todo el material.

En el departamento de audio se cuida que el sonido esté perfecto y los micrófonos funcionando, con pila y en su lugar. Se preparan los vestuarios de cada actor —la ropa se lava todos los días, se cose y arregla—, el equipo de maquillaje comienza a ubicarse en sus respectivos lugares; utilería pone todos los accesorios en la parte correspondiente.

A las 19:30 hrs. llegan los actores. Se reparten los papeles, quién interpretará a quién esa noche, porque en este tipo de obras hay *swings*: actores que conocen todos los papeles, listos para sustituir a un compañero ante cualquier eventualidad.

“La parte técnica, en cualquiera de sus especialidades, sobre foro y fuera de él, debe ser impecable —explica Manuel Ruíz, iluminador—. Pero no es sólo esto lo que garantiza el éxito de la obra, es su vigencia lo que hace que el público venga a verla”.

La función da inicio a las 20:30 hrs. Todos preparados y en su lugar. Detrás del telón todo es penumbra, silencio, concentración, a veces se escapa un tenue susurro o un suspiro. La adre-



Lo que no se ve en cada función

nalina corre e inicia la cotidiana carrera contra el tiempo, para que éste ceda su lugar a la magia. Actores, utileros, técnicos y maquillistas se consumen en una trayectoria vertiginosa y alrededor de 50 personas están en foro, frente al público y tras bambalinas. Son 100 seres humanos en total quienes hacen el espectáculo.

Más allá de la lectura ideologizada que carac-

teriza al género musical en todos los puntos del planeta, donde algunas comunidades prefieren leer y reflejar, sin mayor conflicto, la historia de su devenir y de sus anhelos, la suma de voluntades y elementos hacen de *Los miserables* una de las puestas más costosas y espectaculares que se hayan visto en México.

SECCIÓN PERMANENTE EN PASODEGATO

EL TEATRO DE NUEVO LEÓN

Javier Serna, Virgilio Leos, Sandra Calderón y Coral Aguirre

La cultura —y el teatro, porque de teatro estamos hablando— podría leerse en uno de sus sentidos como el producto de las historias que cuenta su gente, pero al mismo tiempo ésta es también lo que reflejan dichas historias. Este flujo y reflujo entre el hacer y ser al mismo tiempo producto y reflector del mismo fenómeno en su acción, ha permitido el desarrollo de situaciones de confusión. Ése es el caso de Nuevo León durante los últimos 500 años, o 400 oficialmente. En estas “confusiones”, algunas culturas del mundo han resistido ser domesticadas por un puñado de naciones europeas en el pasado, y hoy por hoy por su fiel imitador, nuestro vecino

TEATRO UNIVERSITARIO

La primera Ley de Educación en Nuevo León. La representación teatral universitaria, considerando como universitarios los estudios superiores no eclesiales, debió iniciarse en Nuevo León poco después de que se promulgó su primera Ley de Educación en 1826. Se iniciaba el México independiente, republicano y federalista, excelente momento crítico, provocador de soliloquios y escenificaciones. En Nuevo León, la forma escénica de “velada artística” o “velada literaria”, tan difundida en los círculos culturales del siglo XIX, perduró hasta la primera mitad del XX, dentro de los ámbitos estudiantil y académico.

La Primera y Segunda Leyes Orgánicas de la Universidad de Nuevo León. En mayo de 1933 fue promulgada la primera ley orgánica, en la cual se contempla un Departamento de Extensión Universitaria, pero la agitada controversia sobre el artículo tercero constitucional que estableció la educación socialista, terminó con la disolución de la Universidad en poco más de un año.

Pese a su efímera existencia, la Universidad presentó los días 18 y 19 de diciembre de 1933 el espectáculo musical *Liberación*, en un teatro de barrio al aire libre.

En 1943 se publicó la segunda ley orgánica de la Universidad y se establece un Departamento de Acción Social Universitaria. Con el Lic.

del norte. Ese puñado de naciones han llegado a creerse y reconocerse como el centro del universo e imponen y controlan no sólo el poder cultural, sino también los poderes económico y político, inventando el centro como concepto, negando otras grandes voces culturales. El intento en este proyecto de colaboración, promueve la necesaria remoción de dicho centro tanto en su invisible y presunta localización en la Europa Occidental, como en la de su ambicioso heredero de tal vicio en América del Norte.

La oportunidad que brinda un sitio abierto como el que CONARTE está patrocinando y el apoyo del Gobierno del Estado de Nuevo León al espacio autogestivo de expresión para los ar-

Raúl Rangel Frías a la cabeza y el poeta Pedro Garfías como secretario, el Departamento lo conformaron un grupo de intelectuales, quienes desde allí le darían rumbo a la nueva Universidad. En el verano de 1944 se creó la Sección de Declamación y Teatro. En octubre de 1945, Acción Social Universitaria fundó la Academia Dramática y nombró como director al Sr. Miguel F. Trommer, de origen alemán y proveniente de la ciudad de México. Ya para 1947 el Departamento de Acción Social Universitaria clausuró la sección de teatro.

En 1948, José de Jesús Aceves impartió un curso de teatro durante el verano. Fue hasta 1950 cuando nuevamente se impartió un curso de teatro a cargo del profesor Anastasio Villegas, originario de Chihuahua y promotor de teatro en la Secretaría de Educación Pública. Tres años estuvo al frente del teatro universitario el maestro Villegas y con su participación el teatro universitario inicia su desarrollo y empieza a estabilizarse. Lo sustituye en la dirección de la sección de teatro por otros tres años, el Lic. Sergio Garza Zambrano, maestro que proviene del Cuadro Artístico del Templo de los Dolores. Hubo cambios de enfoques, prioridades de objetivos, montajes más ligeros y amables, pero ya la semilla estaba plantada y germinando. En el medio intelectual y sobre todo en la juventud, el nuevo discurso escénico universitario, libre

de catequesis, alejado del teatro altruista y parroquial, libre también de las ataduras económicas del teatro profesional, empezó a llevar al movimiento teatral por senderos de una rápida renovación estética y estilística. También en 1950 surge *La revista musical universitaria*, espectáculo novedoso en Monterrey. Con dirección general de Víctor M. Robles, la revista es gestada, realizada y promovida por los estudiantes.

Nos damos la bienvenida a Pasodegato —Revista Mexicana de Teatro— que, radical y crítica, piensa en otros contadores de la historia como colaboradores, desplazándose del centro.

JAVIER SERNA. Actor y director escénico. Coordinador de la sección Nuevo León en Pasodegato.

En 1955, el INBA creó 10 delegaciones para la organización de festivales dramáticos regionales, con el fin de seleccionar a los grupos para participar en un concurso nacional. Monterrey fue sede de una de ellas y vino como delegado Sergio Magaña y al año siguiente lo substituyó Guillermo Serret. La familia Serret radicaría varios años en Monterrey. El dinamismo, el talento, la militancia en la vanguardia teatral y el poder de persuasión de Lola Bravo, en aquel tiempo esposa del señor Serret, se conjuntaron con la avidez de la juventud universitaria, la disposición de las autoridades culturales y los apoyos de producción del INBA por vía de la Delegación.

A partir de la década de los sesenta el teatro universitario nuevoleonés entra en su adolescencia y juventud.

VIRGILIO LEOS. Teatrista regiomontano. Maestro en la facultad de Artes Escénicas de la Universidad Autónoma de Nuevo León.

HACIA LA VISIBILIDAD DE UNA PRESENCIA

Hace algunos años conversaba con un amigo acerca de lo diferente que percibíamos, a distancia, la situación teatral en Monterrey. Ambos habíamos practicado teatro ahí, pero el deseo de continuar nuestra formación teatral abordándola desde otros puntos de vista, nos hizo salir de Monterrey. Esta experiencia, aunada a la de la distancia, que casi siempre conduce a una reflexión de la identidad, nos llevó a coincidir en la idea de que a Monterrey le hacía falta una fuente que hiciera de la expresión teatral neolonesa una expresión representativa de su identidad, algo que le hablara al espectador acerca de sí mismo y no de una realidad completamente ajena. En consecuencia, localizamos tal fuente en la escritura y la dramaturgia específicamente, ya que, razonamos entonces, es el texto literario lo que se lleva a escena. Pasado algún tiempo, sin embargo, reconsideré mi opinión acerca de la localización de tal fuente, ante una distinta perspectiva de lo que constituye un texto, y reflexionando particularmente sobre mi experiencia teatral personal con el colectivo Universiteatro.

Monterrey no carecía de textos que representaran la identidad de sus habitantes, al contrario, éstos se hacían presentes a cada momento en el diario quehacer regiomontano, más bien (a excepción de casos singulares) dichos textos no ha bían sido aún hechos visibles como tales y por ende tampoco utilizados estéticamente; yacían bajo la ignominia de la imposibilidad de reconocerlos. Lo que se requería entonces era una manera de identificarlos; concretamente, la articulación de una epistemología teatral que auxiliara en la identificación de dichos textos con base en criterios locales, flexibles y de inclusividad, pero concretos, así como del reconocimiento de las metodologías a través de las cuales estos textos pudieran ser codificados como estrategias estéticas teatrales regiomontanas.

Con base en tal necesidad, y en un intento por elucidar las consecuencias de tales articulaciones, visto desde una perspectiva más amplia, no es difícil imaginar cómo la falta de “paradigmas abiertos” regiomontanos de estrategias estéticas teatrales, podría encontrarse directamente ligada a la continua invisibilidad de nuestra identidad en relación con el centro del país. Esta invisibilidad, en turno, propicia la carencia de apoyos, tanto de la presencia ciudadana en los teatros, como, en el ámbito financiero, de las instituciones culturales, que con facilidad podrían descontar el trabajo artístico de numerosos teatristas neoloneses con argumentos que apuntan hacia la falta de cohesión de nuestro campo, al igual que de lo fundamentalmente innecesario de la experiencia teatral crítica en Nuevo León.

La presencia articulada de nuestro auto-



Niños de sal. Foto: Enrique Gorostieta

reconocimiento como identidad artística con epistemologías y metodologías tan válidas como las de cualquier otro lugar del país y del mundo, marcaría una fuerza difícil de ignorar, ya que la responsabilidad de constituir tanto la lente que nos daría visibilidad, como los criterios con poder de decisión a través de los cuales trabajaríamos y nos haríamos presentes caerían sobre nosotros.

En oposición a este llamado, yo argumentaría que la articulación “definida” de las fuentes y los haceres de nuestra práctica, y por ende de lo que pudiera constituir nuestra identidad teatral, es por una parte imposible, ya que es una expresión artística, y por otra parte indeseable, debido a que son justamente la indefinición, falta de concreción y cacofonía existencial lo que de alguna manera nos caracteriza. Sin embargo, ante una disposición mundial, nacional y estatal cada vez más conservadora, no nos queda más que establecer relaciones y trámites de intercambio pares a aquellas que “otorgan” visibilidad y presencia, con el fin de elucidar y transgredir sus mecanismos de supervivencia. Un punto de vista teatral con características tales tendría la potencia de hablar al espectador *en acto* acerca de sus dilemas diarios.

Las implicaciones de tal llamado son bastas y no sencillas de abordar. Éste consistiría, primeramente, en adquirir un compromiso crítico real y sobre todo *colectivo* que permita el autorreconocimiento artístico sin pretensiones egocéntricas. En segundo lugar, exigiría la responsabilidad de mantener en equilibrio el peligro de perpetuar un punto de vista único que debido a su exclusividad podría alimentar el estatismo y la paralización de ideas. Y finalmente, implicaría nada más que trabajo en el sentido más concreto y amplio de la palabra.

SANDRA CALDERÓN. Pasante de la maestría en la Universidad de Southern Illinois Carbondale, EU, en donde es instructora de lenguaje, razonamiento y comunicación.

CONTRASEÑA

Contraseña es una agrupación que surge en 1998 como utopía. Utopía que presupone la solidaridad estética y al mismo tiempo la libertad de creación.

Su utópico mayor, el dramaturgo regiomontano Mario Cantú, me propone a mí, la dramaturga extranjera y periférica, una alianza de creadores a la conquista de textos teatrales cortos que pudieran cubrir las necesidades de los estudiantes de teatro y de nuevos actores y directores en pos de estructuras dramáticas contemporáneas y contestatarias. Así nos reunimos cuatro cómplices de cuatro generaciones —Mario Cantú, Hernando Garza, Jorge Silva y quien escribe— e incluimos en 1999 a Vidal Medina, el más joven pero no el menos desafiante.

Nuestra historia se construye alrededor de nuestra primera publicación: *Teatro breve nuevoleonés*, publicado por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Nuevo León. Esta publicación ve la luz acompañada de las primeras puestas en escena de dicho material. A la propuesta que incluye la presentación del libro y escenificación de cuatro obras la bautizamos con el nombre de Contraseña.

Desde entonces y bajo ese nombre hemos probado diversidad de caminos que manifiestan nuestro desarraigo a un tipo de ejercicio teatral tradicional u ortodoxo.

En el 2000 ganamos la convocatoria en el concurso de publicaciones de CONARTE con nuestra segunda antología, también de obras breves, cuyo resultado se verá en los próximos días. Sin embargo, como sucediera con el primer volumen, las obras que lo conforman ya andan por los escenarios de Nuevo León, el D. F. o Tepic, poblando aulas, presentándose a exámenes y concluyendo licenciaturas y diplomados, como es el caso de *Sistema de ausencias* de Coral Aguirre, *El hombre del látigo* de Mario Cantú o *Contrición* de Jorge Silva, entre alrededor de 25 puestas de nuestros textos, que hemos llegado a contabilizar sólo en Monterrey.

Y entre tiempos nace *Intertextos*, ejercicio de didáctica escénica, dejando de lado una vez más la práctica del teatro didáctico convencional y aburrido para proponer lo lúdico de todo aprendizaje formal o alternativo. Mientras, cada uno de los integrantes del grupo se ve favorecido con diversos premios a niveles regional y nacional.

Hoy Contraseña discurre por nuevos senderos donde es acompañado por otro tipo de integrantes, actores, directores y críticos como Jaime Villarreal, Dardo Aguirre, Jorge Luis Paz, entre otros. Y reunidos alrededor de nuestro primer taller de puesta en escena nos aventuramos en la concreción de una obra de nuestra autoría: *Sofía al borde de la luz*, que será la punta de lanza de nuestro ejercicio de autogestión.

CORAL AGUIRRE. Corresponsal en Nuevo León.

DESDE CHIAPAS PARA TODA LA REPÚBLICA

LOS FRUTOS DEL TEATRO DE CALLE

Jesús Marcelín

Después de su participación en el Primer Festival Internacional de Teatro de Calle en Zacatecas, con la obra *El eterno retorno*, el grupo de teatro Obra negra regresó a su tierra, Chiapas, a presentar el orgullo de un trabajo laborioso, pero como reza el adagio: "Nadie es profeta en su tierra". Todos los grupos de teatro en México han experimentado que la mayoría de las veces las instituciones en lugar de ayudar atrasan. En este caso el Consejo Cultural de Chiapas no fue la excepción, ya que el encargado de la logística tenía tanta sapiencia que la utilería y el vestuario podían estar en el lugar indicado a la hora indicada, pero los actores tuvimos que ir hasta caminando a la presentación, pues no se nos proporcionó el transporte necesario, como sería su obligación.

Pero con dedicación se llevó a cabo el trabajo. Lo que se presentó al público fue bien recibido. Mucha gente se acercó a nosotros para preguntar si éramos un grupo de la UNAM o de otro estado e incluso de otro país. Nuestra calidad era buena, lo suficiente para que nuestros paisanos no creyeran que éramos un producto cultural chiapaneco. Esto es un elogio y una ofensa: un elogio porque juzgaban el trabajo agradable, y una ofensa porque el público en Chiapas no cree en sus valores, lo cual no es malo, simplemente es una muestra sociocultural de nuestra propia formación.

En Chiapas, como tal vez en todos lados, el público no está acostumbrado a ir al teatro, sólo acude a él cuando se presenta una obra con actores conocidos en el ámbito nacional o cuando la obra es "de risa". En este sentido, una productora reconocida por quienes asisten al teatro en Chiapas es Dolores Montoya, que gusta poner en escena obras al estilo del teatro de carpa en México, con tintes políticos y modismos regionales. Esto acostumbró al público a ver un teatro sin grandes pretensiones. También existen personas preocupadas por confrontar al público, como Jorge Zárate quien dirigió *La muerte, esa bestia negra* de Héctor Córtes Mandujano, que participó en la Muestra Nacional de Teatro en 2001; esta obra trató de sacudir al público con

el tema controvertido de la muerte.

El tratrista Jorge Escobar se ha dedicado al teatro para niños y en dos ocasiones ha participado en teatro escolar: en el 2002 con casi 100 presentaciones, y en el 2003 con la obra *Vieja el último*.

Dentro del teatro para niños, la agrupación independiente *Vientos culturales* ganó en el 2002 un estímulo por parte del Instituto Mexicano de la Juventud en el rubro de títeres. Este grupo se constituyó como asociación civil, realiza su propia agenda de trabajo y colabora con las instituciones que lo solicitan.

En Chiapas muchos grupos o asociaciones

... los 15 involucrados en el proyecto de teatro de calle en Chiapas tenemos la consigna de acercarnos a los espacios en que el público se encuentra, como los parques, las plazas, las escuelas, los centros culturales.

se interesan en el trabajo teatral, pues ven en el teatro un instrumento vital para tratar de cambiar las vidas de los espectadores o un medio propagandístico.

Pero, ¿cuáles son los frutos del teatro de calle?

En Chiapas sólo se puede hacer teatro de manera real en espacios alternativos o en la calle. Es difícil llenar los teatros formales. Por ejemplo, el Teatro de la Ciudad Emilio Rabasa, con capacidad de poco más de mil butacas, no se llena a menos que haya un presupuesto de alrededor de 10 a 20 mil pesos para publicidad. En nuestro estado no hay un tratrista que pueda invertir esa cantidad de dinero en publicidad, considerando que los boletos tendrían que venderse de 100 a

150 pesos, aproximadamente, costo que al público no se le antojaría pagar. Por lo tanto, las otras opciones son presentar obras en lugares diferentes, como cafés, patios de escuelas, kioscos, canchas de basquetbol, y crear obras para teatro de calle. En ese sentido, los 15 involucrados en el proyecto de teatro de calle en Chiapas tenemos la consigna de acercarnos a los espacios en que el público se encuentra, como los parques, las plazas, las escuelas, los centros culturales.

De ahora en adelante, el grupo Obra negra se hará independiente del Consejo Cultural del Estado, ya que terminamos el compromiso que teníamos con él en relativos buenos términos.

Por mi parte, mi responsabilidad me lleva a explorar nuevos espacios y actualmente trabajo con estudiantes universitarios de escuelas normales, los futuros maestros, a quienes les enseño a andar en zancos, así como técnicas elementales de actuación y de entrenamiento corporal.

Este trabajo culmina con la puesta en escena de una versión de *La divina comedia* de Dante Alighieri a cargo del grupo Aedros, el cual dirijo, está integrado por estudiantes normalistas, de educación superior y de bachillerato, y tiene un apoyo de la Secretaría de Educación.

Creo que he aprendido lo suficiente y dado que también dirijo además de actuar, me toca aventurarme en estas tierras extrañas e inciertas que son el teatro de calle. Pero no estoy solo, cuento con la esperanza de mi grupo de trabajo, lo cual es lo más difícil de lograr; una vez contando con esto lo demás viene solo.

Finalmente quiero mencionar a mis dos maestros de teatro de calle Arif Ovalle y María Morett, cada uno en su área. A ellos les agradezco, me siento fruto de sus enseñanzas que, aunque cortas, durarán muchos años y cambiaron la forma en que veía el teatro; a ellos ¡gracias!

JESÚS MARCELÍN. Licenciado en Ciencias de la Comunicación, promotor cultural y director del grupo de teatro de la Normal Superior de Chiapas.

MÁS ENCIMA... EL CIELO

SONORA PRESENTE EN EL DISTRITO FEDERAL

Josué Lira

A pesar de la situación crítica de nuestro país, incluso aquí en nuestra rida y tormentosa ciudad, en cuanto a las posibilidades de hacer teatro, aún hay necios que contravienten y marea lo siguen haciendo. Eso está muy bien; lo que preocupa es ¿cómo se hace? y ¿para qué se hace? Tal vez como posible respuesta a esto conviene mencionar la 2ª Invasión Excéntrica que del 20 de enero al 2 de febrero de este año se llevó a cabo en el Centro Cultural Helénico con la participación de grupos provenientes de Puebla, San Luis Potosí, Veracruz, Sonora y Nuevo León.

Durante este tiempo pudimos presenciar una minúscula variedad de puestas en escena muy disímiles entre sí, tanto en concepto como en realización y, sobre todo, en calidad.

Hay que mencionar los propósitos del Centro Cultural Helénico al realizar un ciclo de teatro como la 2ª Invasión Excéntrica: "... buena parte de los artistas teatrales que encuentran limitadas posibilidades de desarrollo profesional en sus estados suelen emigrar a la capital para alcanzar mejores oportunidades, así como el reconocimiento a su talento. Ante este panorama, el Centro Cultural Helénico se propuso ser un espacio de vinculación, intercambio y circulación de experiencias teatrales provenientes de todo el país (...) Este año, en su segunda edición, la Invasión Excéntrica busca ratificar el impulso al desarrollo del teatro nacional, que permita a los grupos de todo el país enfrentar experiencias enriquecedoras y, al mismo tiempo, crear en el público un gusto por las nuevas y diversas experiencias artísticas."

Sin duda alguna es indispensable hacer periódicamente una muestra del teatro realizado en provincia en estos tiempos en que la cultura sigue tercamente centralizada; sin embargo, después de haber presenciado la totalidad de obras que comprenden dicha muestra, quedan algunas inquietudes: 1. ¿Será suficiente sólo la representación de cinco estados para visualizar el panorama teatral del interior de la República?, 2. ¿Qué criterios imperaron en la

selección de las compañías participantes? y 3. ¿Qué es lo que, en realidad, se quiso mostrar?

Ahora examinemos la obra que quizá fue la más completa en cuanto satisfactora de espectativas. Representante del Estado de Sonora, la Compañía de Teatro del Norte presentó *Más en cima... el cielo* de Sergio Galindo, quien también la dirige. Representación no sólo digna sino solvente y eficaz.

Con gran oficio, sensibilidad y compromiso social, el maestro Galindo denuncia un hecho verídico ocurrido en la sierra de Sonora a mediados de los años sesenta, donde la totalidad de los habitantes de Batuc, Tepupa y Suaqui sufrieron las graves consecuencias de la inundación provocada por la Presa Plutarco Elías Calles. Esto lo consigue al llevarnos al interior de una de las viviendas que sucumbieron en esta catástrofe y por medio de una pareja de edad avanzada que reclama la miseria, la opresión, el abandono y la injusticia. Altagracia representa la resignación de lo perdido, mientras, antagónicamente, Fortunato es el grito angustioso del "No me moverán de aquí", aunque sabe en el fondo que ya nada tiene remedio. Con un poco de humor negro Altagracia insiste en que lo que más urge salvar es la estufa, sin darle importancia a la picadura de un animal venenoso, que significará su muerte.



Centro Cívico del Estado, en Hermosillo, Sonora

Con gran oficio, sensibilidad y compromiso social, el maestro Galindo denuncia un hecho verídico ocurrido en la sierra de Sonora a mediados de los años sesenta.

En un espacio pequeño, delimitado por una tarima que denota la estrechez de la situación apremiante en relación con la pobreza en la que viven, se construye todo un drama íntimo y desgarrador, propiciado en mayor medida por la magnífica interpretación de Irineo Álvarez. Alicia Encinas cumple aun que por momentos su actuación decae. En conclusión, *Más encima... el cielo* es un motivo más para seguir creyendo que vale la pena hacer y ver teatro.

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

XXIII MUESTRA NACIONAL DE TEATRO EN XALAPA, VERACRUZ

LO BUENO, LO MALO Y LO FEO

Miguel Martínez

La reciente Muestra Nacional de Teatro dejó de todo, como en botica, aunque en el balance general destacan los aspectos positivos. Sin embargo, y a despecho de las voces triunfalistas de algunos funcionarios, hubo aspectos que empañaron la celebración de la máxima fiesta escénica del país.

Un total de 25 obras, representando a 13 estados de la República, fueron escenificadas en un lapso de nueve días, en siete distintos escenarios de la ciudad; además, se realizaron diversas actividades paralelas a la Muestra: mesas



Las pirañas aman en cuaresma. Foto: Fernando Moguel

redondas, foros de investigadores, conferencias, presentaciones editoriales, talleres, exposiciones y expoventa de literatura teatral.

LO BUENO

Pervirtimento, texto de José Sanchis Sinisterra, con la dirección de Marcos Barbosa de Matos y la actuación del grupo Percha Teatro de Nuevo León, presentó un interesante ejercicio escénico del teatro visto desde adentro, en el que se plantea de una manera sólida y precisa el antiguo dilema del actor ante su personaje.

Por su parte, Adriana Duch, actriz de *La ven ganza de las margaritas*, obra representante de Veracruz, realizó uno de los trabajos actorales más completos de la Muestra, con un

texto de ella misma y de Jean Marie Binoche, quien también dirigió la puesta y supo sacar el máximo partido a las capacidades histriónicas de Adriana.

En *Mujeres en el encierro*, María Morett, dramaturga y directora del montaje, se propone recrear la atmósfera de la vida carcelaria desde la perspectiva íntima de la condición femenina. Cuenta para ello con un equipo de actrices que cumplen bien su cometido de encarnar a un grupo de mujeres confinadas al enclaustramiento, todas víctimas, todas responsables por los errores cometidos, todas cargadas de dolor y amargura, de soledad.

La obra *Impecable y diamantina* entusiasmó a los espectadores, quienes aplaudieron con frenesí a los cinco payasos que se atrevieron a representar juguetonamente la fundación de México. La propuesta de Fausto Ramírez y la Compañía de Teatro de la Universidad de Guadalajara halló eco al despojar de solemnidad los símbolos patrios. Si al decir de Carlos Marx, la historia se presenta primero como tragedia y después como farsa, los actores tapatíos se siguieron de largo hasta clamar, con angustioso grito, que la historia de este país es y ha sido una *payasada*.

Asimismo resultó destacada la asistencia del público a la mayoría de los espectáculos escénicos; los foros, en ocasiones, fueron insuficientes para dar cabida a los espectadores ávidos de teatro. Enrique Singer, titular de la Coordinación Nacional de Teatro del INBA, comentó que esa respuesta sorprendió incluso a los mismos organizadores.

Igualmente destacable —aunque con sus *asegunes*— fueron los homenajes a dos dramaturgos veracruzanos: Emilio Carballido y Hugo Argüelles, de quienes se escenificaron *La prisionera* y *Las pirañas aman en cuaresma*, respectivamente.

LO MALO

Sólo tres trabajos no estuvieron a la altura de la calidad escénica que se espera de una Muestra Nacional. La Compañía Estatal de Teatro de Colima presentó tres obras cortas de Emilio

Carballido (*Los días*, *Teléfono celular* y *Ayuda celestial*), en el que fue el trabajo más flojo en cuanto a capacidad histriónica, con tres actores jóvenes y voluntariosos, pero con escasos recursos escénicos.

Por su parte, la compañía michoacana pecó de ingenuidad al desafiar al sanguinario general *Macbeth*. Prescindir de la escenografía sin ofrecer nada a cambio y reducir un drama tan poderoso a tres actores, no parece indicativo de finalidad artística sino de limitaciones presupuestales.

La *versión de los vencidos* del grupo Bambalinas de Quintana Roo, es una visión despreocupada, caótica y por momentos incoherente de la conquista vista por los conquistados, sólo que aquí el ritmo escénico se pretende manejar con base en un frenético juego corporal, en donde los movimientos prevalecen sobre el texto, y en el que las intenciones están ausentes y con tonos planos.

LO FEO

Indudablemente todo evento del calibre de una Muestra Nacional requiere de infraestructura y logística a la altura. En el caso de Xalapa, se comentó en su momento que esos aspectos no estaban del todo resueltos; los problemas que se suscitaron con el público que no pudo entrar a algunas funciones, debido al poco aforo de ciertos escenarios, pareció confirmar esta impresión.

Por otra parte, el mismo titular de la Coordinación Nacional de Teatro reconoció la necesidad de modificar los criterios de selección de las obras participantes, con el fin de que la Muestra Nacional cumpla con el cometido de exhibir lo mejor de la producción escénica nacional. Otro aspecto cuestionable fue la inclusión de tres obras veracruzanas en la programación, sin haber pasado por un proceso de selección, y atendiendo a criterios como “la trayectoria”, en el caso de *Las pirañas aman en cuaresma*, de Abraham Oceransky, o los compromisos institucionales, en el caso de las obras presentadas por la Orteu y la Facultad de Teatro.

MIGUEL MARTÍNEZ Periodista. Colabora en la sección de cultura del periódico AZ de Xalapa.

LA PROMOCIÓN TEATRAL EN DURANGO

LAS RUTAS DEL DINERO

Bernardo Galindo

A la creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA) le ha seguido el establecimiento de diversos programas en los estados de la federación. Algunos, como los fondos estatales o el Programa Nacional de Teatro Escolar (PNTE), son operados en cada entidad, otros, como los llamados Circuitos Regionales, son organizados en conjunto por los estados que componen cada región del mapa cultural diseñado en el CNCA, es de suponer que en coordinación con los consejos estatales. Aunque parte de estos programas ya han sido comentados ampliamente, no está por demás señalar ciertos elementos, probables errores cuya permanencia tarde o temprano redundaría en la desaparición de los propios programas, algunos de suyo interesantes.

Los procedimientos que instituciones como el CNCA aplican para la asignación de recursos hacia programas específicos en los estados no acaban por ser entendidos. Durante años he tratado de identificar un patrón, una constante, un rasgo recurrente que explique, bajo la lógica de esa misma recurrencia, el criterio establecido, si lo hay, para la selección de quienes resultan “beneficiados”.

En general los creadores —por lo menos eso sucede en Durango— saben poco de circuitos regionales o de teatro escolar. Se enteran cada año de las becas porque eso sí se difunde. A la lamentable apatía de los teatristas locales hay que sumar la por lo menos sospechosa conducta de quienes han dirigido la cultura estatal en la última década y son incapaces de informar. En una encuesta informal realizada entre un grupo de directores de teatro, sólo uno de ellos estaba enterado de los circuitos regionales, aunque ignoraba que se hacen cada año, desde antes que Carlos Salinas dejara el poder, en 1994.

En Durango, el programa de teatro escolar ha llegado apenas tres veces. La primera ocasión, en 1997, se lanzó una tímida convocatoria en la que participaron apenas cuatro proyectos; para la segunda, en 2001, se hizo una designación directa, una fina especie de dedazo; en 2002, se lanzó otra convocatoria y resultó ganador el mismo director de 2001, quien, entre otras cosas, es trabajador



Teatro Principal Ricardo Castro

A la lamentable apatía de los teatristas locales hay que sumar la por lo menos sospechosa conducta de quienes han dirigido la cultura estatal en la última década y son incapaces de informar.

del Instituto de Cultura del Estado y tuvo acceso irrestricto a los demás proyectos que compitieron, desde el momento en que éstos se entregaron.

Por cierto que, meses después del fallo, conocí dos de los tres proyectos que participaron: uno, el perdedor, parecía, a mi juicio, una propuesta bastante elaborada, con el posible defecto de no incluir el texto dramático; el otro, el que ganó, es un planteamiento definitivamente burdo, resumido en media cuartilla. Sin necesidad de debate, afirmo que es imposible plantear en sólo media cuartilla una idea de puesta en escena, sobre todo si en ella

se invierten más de 300 000 pesos.

¿Qué nos deja este recuento? No resulta ocioso bautizar a cada uno de los caminos seguidos por los administradores de la cultura nacional y estatal para escoger ganadores. En orden cronológico son: *concurso, dedazo y simulación*. El primero, caro, lento y laborioso, resulta el menos susceptible de cuestionamientos, pero no está libre de sospechas, porque durante el proceso a veces intervienen factores que inclinan la balanza hacia un lado; el segundo es inadmisibles por autoritario; el tercero, deleznable y hasta perverso, no precisa mayor comentario.

Otras prácticas, como la de dar crédito a los números al margen de las condiciones del entorno, han truncado no pocos intentos válidos por impulsar el avance del teatro. Y es que en el arte las cifras con frecuencia resultan fuentes de engaño y la veracidad de las mismas depende de funcionarios locales; además, aun siendo ciertas, no siempre reflejan el efecto social de un programa. Un niño que es llevado a ver una representación de la obra producida en el marco del PNTE, cuenta igual si llora, se ríe o se aburre.

Entregar recursos a cambio de cifras, revela, en el caso del CNCA, una visión utópica de federalismo o de franco desdén por el teatro que se hace en esto que llaman “el interior de la República”.

El más viejo de los sistemas, encontrar a un realizador sobresaliente, favorecerlo hasta la saciedad, ignorar al resto —quizá menos capaz y un tanto menos cumplidor—, moldear, pues, a un cacique, al final siempre resulta enojoso para el resto de teatristas, además de lamentable. Tal vez sea hora de preguntar en cada lugar qué es lo que los artistas consideran apropiado para su propio crecimiento. En ocasiones sucede que las pequeñas voces se dan el lujo de rechazar lo que sus grandes guías desconocidos han decidido para ellos. Algún motivo tendrán; ¿será que defienden sus convicciones? Insisto: quizá es tiempo de preguntarles.

BERNANDO GALINDO Productor, director, actor, diseñador de escenografía e iluminador. Catedrático de la Universidad Autónoma de Durango. Director titular de la Compañía Estatal de Durango, en formación.

BECKETT EN SAN QUINTÍN

UNA VIDA DE ESPERA

Jaime Chabaud y Valeria Catoira

En un taxi. Tres personajes lo ocupan además del conductor: Rick Clucci, Alan Mandell y, plato fuerte, Samuel Beckett.

RICK CLUCCI: Alan, te presento a Samuel Beckett.

ALAN MANDELL: (Conmocionado.) ¡Mucho gusto, señor Beckett...!

SAMUEL BECKETT: Por favor, nada de señor, llámame Sam.

ALAN MANDELL: Está bien, señor Beckett.

SAMUEL BECKETT: Sam.

ALAN MANDELL: Sí, señor Beckett.

"Me costó mucho trabajo acostumbrarme a llamar Sam a Samuel", refiere Mandell. "Tan complejo como era su trabajo y su pensamiento, era así de sencillo como ser humano. Era un maravilloso ser humano. Así son los verdaderamente grandes."

El famoso actor y director de escena estadounidense Alan Mandell se encuentra en Barcelona por invitación expresa de la Sala Beckett para

montar *Un ligero malestar*, de Harold Pinter, como parte del programa del Festival Otoño Pinter que homenajea al gran dramaturgo británico. Gracias a este hecho tuvimos ocasión de conversar con Mandell sobre su trabajo y su estrecha amistad con el Premio Nobel 1969 Samuel Beckett. Alan Mandell en los años 50 cambió completamente la lectura de la obra de Beckett con el montaje clave de *Esperando a Godot* en la prisión de San Quintín. Hasta esa época se había etiquetado a Beckett dentro del teatro del absurdo y la relectura de Mandell rompió con ello.

"Estaba trabajando muy duro en Toronto a principios de los 50 y me fui a San Francisco para tomar dos semanas de vacaciones, cosa que no hacía desde mucho tiempo atrás.

Entonces visité un teatro donde un grupo de aficionados montaba *Las brujas de Salem*, de Arthur Miller. Inmediatamente supe que TENÍA que trabajar con ellos. El grupo se llamaba San Francisco Actors Workshop. Quería actuar. Estaban haciendo un trabajo que no había encontrado nunca antes. Montaban obras de Ibsen, Chéjov, Brecht, cuando en Estados Unidos no eran autores muy frecuentes en cartelera. Finalmente dijeron que sí. Me trasladé a San Francisco e

ntonces. "En 1995 fui a París y regresé con una copia de *Esperando a Godot*, que se acababa de estrenar. En ese momento Beckett no era un autor conocido en Estados Unidos. Era tan nuevo para mí que no sabía qué buscar en semejante texto. Mis compañeros Jules Irwing y Herbert Blau estaban tan perplejos como yo, pero accedieron a que trabajáramos con el material de manera experimental. Discutíamos al interior del grupo acerca de la obra. Es que cuando hablas sobre ella estás básicamente hablando de ti mismo.

"Casualmente recibí la llamada de una persona que se presentó como administrador de San Quintín y nos preguntó si teníamos una obra para llevarla a la cárcel (ríe). Las condiciones eran: no mujeres, pocos actores y una escenografía muy simple. Le ofrecimos *Esperando a Godot*, para nuestra sorpresa, aceptaron. La primera vez que fuimos a San Quintín teníamos muchísimo temor y después de pasar por varias revisiones e innumerables puertas que se abrían para luego cerrarse a nuestras espaldas, llegamos a donde estaban los presos peligrosos; por ello están en una isla. Nos daba miedo que los reos no aceptaran la convención teatral y no sabíamos si algo les ofendería y por tanto no podíamos prever sus reacciones. La sorpresa resultó enorme. Más de mil presos recibieron con aplausos y zapateos fabulosos el final de *Esperando a Godot*, porque quién mejor que ellos para entender plenamente el significado de la 'espera'. Era sobrecogedor. La empatía entre los presos y *Esperando a Godot* fue total. Identificaron al personaje de Pozzo con el Alcalde, el condenado de muerte

era Lucky, y los presos, Vladimir y Estragon. Inclusive a partir de entonces bautizaron el pasillo que servía tanto para entrar a la prisión como para salir rumbo a su ejecución (los condenados a pena capital) con el nombre del personaje Lucky, que casualmente quiere decir suertudo.

"Hubo tal entusiasmo, que decidieron crear un grupo que llamaron San Quintín Drama Workshop. De inmediato comenzaron a montar su versión de *Esperando a Godot* y me invitaron a ver cómo iban sus ensayos. Les propuse entonces dirigirlos y a ellos les pareció estupendo. El estreno se produjo en 1957 y cambió completamente la visión de la obra de Beckett, porque no era en absoluto 'teatro del absurdo', dado que en ese contexto cobraba un sentido muy específico y concreto.

"Quien quedó a cargo del grupo era un joven preso condenado a cadena perpetua por asesinato y ataque a mano armada. Lo asumió con tal entusiasmo que al cabo de unos cuantos años trabajando con el grupo y por buena conducta le fue conmutada la pena y se pudo reincorporar a la sociedad como un trabajador del teatro bajo libertad condicional. Este joven preso era Rick Clucci. Beckett se había enterado de su trabajo y dado que Clucci se encontraba en Europa, el dramaturgo lo invitó a trasladarse a Berlín donde preparaba el montaje de *La última cinta de Krapp*. Clucci comenzó a trabajar como asistente de dirección de Beckett y éste consintió dirigir *Final de partida* con el San Quintín para incorporarme al elenco y fue entonces cuando conocí a Samuel Beckett."

VALERIA CATOIRA. Actriz y dramaturga boliviana. Fundadora de la Agrupación Cultural CONARTE de La Paz, Bolivia.

ESPERANDO A GODOT

DE: SAMUEL BECKETT TRADUCCIÓN: ALFREDO VALERO DIRECCIÓN: AGUSTÍN MEZA CON: GUSTAVO MUÑOZ, HARIF OVALLE, CÉSAR ESTRADA, MARIO BALANDRA Y JUAN ANTONIO OVALLE ESPACIO ESCÉNICO Y CONCEPTO SONORO: AGUSTÍN MEZA ILUMINACIÓN: JOSÉ ÁNGEL LONGORIA. TEATRO: EL GRANERO. JUEVES Y VIERNES 20:00 HRS., SÁBADO 19:00 HRS. Y DOMINGO 18:00 HRS.



Samuel Beckett

ESPERANDO A GODOT



Edgar Chías

"T

odo es presencia, todos los siglos son este presente", dijo Octavio Paz. Frase oportuna, acuñada en las monedas de veinte, que nos permite

cuestionarnos la pertinencia o no de regresar a los clásicos (y si fuera posible, de cómo los abordamos). Samuel Beckett (1906-1989), en carta que recibe en 1954, de la prisión alemana de Luttringhau, firmada por Prisonnier, lee: "Su Godot era nuestro Godot" (1400 presos asistieron a la representación).

Tiene un enorme sentido saber que la misiva fue enviada por un hombre que llama al lugar donde la escribe, "residencia de ladrones, hombres locos y asesinos" que no hacen otra cosa que "vivir una vida de espera... y de espera... y de esperar. ¿De esperar qué? A Godot, tal vez"; escuchar los fragmentos del segundo acto de Esperando a Godot, cuando Didi y Gogo hablan de todas las voces muertas que no callan, que no pueden callar y del desfile de huesos ("¿De dónde vienen esos cadáveres?"), si se tiene presente la inminencia, no ya del hecho en sí, sino de la sola palabra guerra; escenificar Esperando a Godot porque representa la piedra angular de lo que José Sanchis Sinisterra llama "la palabra alterada", la caída del logocentrismo y la enorme posibilidad de explorar los límites del lenguaje, sus exasperantes repeticiones e impropiedad, recursos éstos que inaugura Beckett y desarrollarán Peter Handke, Bernard-Marie Koltès, Harold Pinter y Heiner Müller para orientar a las nuevas tendencias de la escritura dramática del siglo XX y ahora XXI.

No tiene sentido que un nutrido grupo de muchachos solicite un espacio para hacer su teatro sirviéndose de los esfuerzos del novel irlandés, justificados de antemano con la ridícula chanza de que es teatro del absurdo y todo se vale, hasta decir Hey, Joe con técnicas de circo y danzas hindúes reciclando las clases que da Ludwik Margules; que se elija un dramaturgo a la ligera, porque es mi reto o porque quiero probar con algo que no haya escrito yo; que se escenifique a Beckett y quede entretenida la obra maestra



César Estrada, Mario Balandra y Gustavo Muñoz. Foto: Jaime Chabaud

de uno de los autores más radicales del siglo XX, quien dijo: "Ya que no podemos eliminar el lenguaje de una vez, deberíamos abrir en él boquetes, uno tras otro hasta que aquello que se esconde detrás empiece a rezumar a través de él."

Hablar del vacío del ser humano es una pseudo preocupación que puede detectarse en las nuevas generaciones de teatristas que asaltamos la escena, porque arremetemos contra el asunto furiosa, lírica y hasta graciosamente sin preocuparnos por indagar medianamente en las posibles causas de tal vacío, que no son ni serán las mismas ayer, hoy o mañana.

Una revisión menos respetuosa, pero no por ello irresponsable, de los materiales susceptibles de adecuación o adaptación a la escena no nos hace mal. Bertold Brecht habla de actualizar a los clásicos y de reescrituras que hagan contemporáneo el material para la escena. Suponer que respetar la consecución de los eventos, casi como enumeración, es la representación y tiene ya un valor interpretativo, de relectura y dramaturgia, es demasiado ingenuo y desolador.

En la versión de Esperando a Godot de Agustín Meza, director que ha dado muestras de innegable talento y capacidad plástica (como en Fe de erratas), apreciamos, salvo pocos momentos brillantes de inevitable fugacidad, un esfuerzo valioso pero inmaduro, un homenaje vacío al vacío del hombre. La traducción del texto, atribuida a Alfredo Valero no dista mucho de la que la editorial Tusquets ofrece, hecha por Ana María Moix.

Puede cotejarse en la puesta y en la versión referida el mismo uso de voces españolas no socorridas corrientemente en nuestro mexicano defenimiento, incluso el de las esferas culteranas (la maestra Olga Harmony notó la misma debilidad). ¿Cabría preguntar entonces, por qué la traducción?

Un cuidadoso seguir las pistas dejadas en didascalias y aligerar los contenidos que se enuncian en el programa de mano y que no son palpables en esta lectura de Meza, como en el texto mismo, son acompañados por la silla vacía, suspendida sobre nuestras cabezas, que viene a representar la ausencia que es la presencia que impera en la pieza. Un subrayado que poco aporta, mientras que la inminencia de la llegada, al menos aquella supuesta que impide a Gogo y Didi dejar sus puestos, está diluida en la repetición gastada de no nos vamos porque esperamos, reducida a chistorete. La velada transcurre sin sobresaltos, incluso amena, pero sin sorpresas.

Si pensamos en lo que Beckett decía de Joyce, y que el dramaturgo francés Israel Horowitz decía después de Beckett: "Nunca escribió sobre algo. Siempre escribió algo", pensaremos que no se trata de hacer algo en el espectáculo, sino de que sea algo y suceda. Se busca asistir a un evento. Quienes hemos visto el resultado del binomio Meza-Beckett, tuvimos la suerte de presenciar un derroche físico aderezado por los gags que pretenden

EDGAR CHÍAS. Actor y dramaturgo. Pasante de la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro de la UNAM. Su última obra escenificada fue Cuando quiero llorar, no lloro.

EL DEMONIO HACE ACTO DE PRESENCIA

INCESANTE BÚSQUEDA DE LA OQUEDAD

Jaime Chabaud

Un primer acto brillante, hermoso, intenso... Un segundo acto agotado desde los primeros minutos, anecdótico, discursivo en tanto inútil, que no agrega nada... Resumir en dos frases el montaje de *Los justos* de Albert Camus (1913-1960) a manos Ludwik Margules en codirección con Hilda Valencia, no sólo suena irresponsable sino que lo es. No obstante me atrevo ante los muchos elogios que en prensa ha recibido el maestro y porque creo firmemente que el demonio, diría Peter Brook, es el aburrimiento. El segundo acto de esta versión de *Los justos* es ganado por el demonio y me produce coraje, frustración o dolor. Quizá dolor porque ésta podría ser una

de las puestas más redondas de Margules en los últimos años. No quisiera repetirme con lo ponderado por otros sobre la vigencia con que Margules dota el original, desde una visión personal que pasa por el 11 de septiembre en Nueva York y el terror. En cambio, me interesa dar testimonio de la experiencia vivida por una espectadora colombiana que, durante el primer acto, comenzó a inquietarse sobre la butaca, a tronarse los dedos y a sudar angustia. Su comentario en el entreacto, entusiasmada y aturdida, fue que sintió como si asistiese a una reunión de las FARC preparando un atentado terrorista. Conquista brutal sin pirotécnica teatral alguna ni respiro para el espectador.

Los actores solos, con una propuesta tan exigente que, cuando no se produce el proceso mental o éste flaquea, se nota. El nivel es de primera pero hay aún niveles en cuanto a los actores. Pareciera a ratos resquebrajarse la unidad.

En el primer acto hay un trabajo interesantísimo, deliberado o no, con la espacialidad. El espacio se vive en una indeterminación desquiciante: no sabemos dónde pasa aquello, dónde ocurre la acción. Parece imposible darle una identidad al lugar y el público no recibe ningún indicio del que asirse para construir el aquí de la ficción. Esto abre una posibilidad especulativa magnífica en el imaginario de quien observa; crea una poética muy particular y propositiva. Sin embargo, el segundo acto dinamita el hallazgo y regresa a un convencionalismo al concretar el espacio de la prisión. Sí, está en el original. Pero ¿por qué no apostar a una premisa que resultaba tan perturbadora: borrar la ubicación, el aquí? Lo que al principio regala Mónica Raya con su escenografía en tanto sitio indeterminado, en la segunda parte se pierde pues "normaliza" la teatralidad y traiciona la posibilidad que nos ofrece.

Se produce, también, otro equívoco del que no fui única víctima. Margules opta por doblar con el mismo actor al terrorista Shkurátov del primer acto con el policía Boris Ánnienkov del segundo, generando el implícito (que no lo es tanto dado que un diálogo apoya la ambigüedad) de que ambos son en realidad el mismo. Lo que apunta como una

Rodolfo Arias, Luis Rábago, Emma Dib, Arturo Beristáin y Rodrigo Vázquez. Foto: Fernando Moguel



LOS JUSTOS

DE: ALBERT CAMUS TRADUCCIÓN: LEONOR FUENTES DIRECCIÓN Y VERSIÓN LIBRE: LUDWIK MARGULES DIRECCIÓN ADJUNTA: HILDA VALENCIA CON: ARTURO BERISTÁIN, EMMA DIB, CLAUDIA LOBO, LUIS RÁBAGO, RODOLFO ARIAS, CARLOS ORTEGA, RODRIGO VÁZQUEZ Y CHRISTIÁN BAUMGARTEN ESCENOGRAFÍA E ILUMINACIÓN: MÓNICA RAYA VESTUARIO: BEATRIZ RUSSEK TEATRO: FORO TEATRO CONTEMPORÁNEO LUNES, MARTES Y MIÉRCOLES 20:30 HRS.



Alfredo Vargas

Si Albert Camus hubiera sido testigo de la trágica experiencia que se vivió en aquel inimaginable 11 de septiembre de 2001 en Nueva York, jamás hubiera pensado que, a la vuelta de la historia, su obra *Los justos* (1949) se ubicaría en medio de una dimensión sorprendente y contemporánea, a más de 50 años de haberla escrito. Más allá de este lamentable episodio en la historia de la humanidad moderna, la obra de Camus pone el dedo en la llaga sobre un hecho que se nos ha metido en la vida diaria con pasmosa familiaridad: el terrorismo. Para Camus el hombre terrorista asume su posición como acto último de resistencia ante la opresión de un poder que no deja otra oportunidad para manifestarse. Los personajes que Camus describe tienen una cuota muy grande de idealismo y en ello el sacrificio de la vida se convierte en un hecho romántico.

La propuesta marguleana deja de lado cualquier vestigio sentimental, haciendo hincapié en el conflicto del individuo, el hombre finalmente, que se prepara para cometer un atentado, aun en favor de una causa legítima. En *Los justos* de Ludwik Margules, se coloca como punto de partida la cruda descripción del atentado en contra del duque Sergio (sobre un texto traducido del ruso por él mismo de las *Memorias* de un personaje de Savinkov). Estos hechos funcionan como una revelación inusitada en el lenguaje dramático de la historia, los detalles del crimen dan una proporción escalofriante al acto mismo y eliminan cualquier reducto de compasión.

Al principio uno no puede recordar exactamente el comienzo de esta obra cuando aparece Ánnienkov leyendo este registro periodístico, como si el sentido original de la historia se extraviara de pronto ante nuestros ojos. Lo mismo sucede cuando Kaliáyev, en el umbral de la muerte, descubre que el objetivo de una acción violenta, su sacrificio al fin y al cabo, termina colocándolo en el mismo

lugar de sus enemigos. Para Margules, los actos radicales ponen a los justos en el mismo camino de aquellos contra quienes se lucha. Los que combaten el autoritarismo de un poder terminarán por ser los jueces de ese totalitarismo y ellos mismos acabarán siendo inclementes con sus adversarios, parece decirnos. De ahí que su propia reflexión sea más categórica: "... de tanto amor al pueblo, Stalin como resultado".

Lo que hace a esta escenificación tan actual no es el texto en sí, sino la visión y experiencia de un director de escena como Ludwik Margules para situar éste y otros elementos, que ofrecen un giro revelador y sorprendente a la historia, más descarnada y cruda. La singular propuesta comienza desde el momento en que se ingresa al modesto espacio del Foro Teatro Contemporáneo, que recibe apenas a unos 40 espectadores. La primera fila está tan próxima al área de acción del actor, que no se puede hacer ningún movimiento, por discreto que sea, sin tener la sensación de perturbar el trabajo del intérprete. Una pared metálica, desprovista de cualquier artificio, es decir sin ninguna clase de pintura o textura, es el límite escénico; permite apenas que entre los actores y el público exista una breve distancia. Otro elemento que rompe la tradicional barrera entre el actor y el público, es el de la iluminación. El escenario y el área de butacas se encuentran iluminados de la misma forma, con una luz blanca de neón. Así, desde que se ingresa al foro no existe ninguna atmósfera en particular creada a través de otro elemento que no sea la aparición de los actores. Se establece una especie de espejo en el cual el espectador es testigo de todos y cada uno de los gestos, movimientos, reacciones y actitudes del actor sin que exista ningún tipo de "resguardo". Lo mismo sucede con el actor (se presume) frente al público, quien puede sentir plenamente y, hasta, encontrarse varias veces con la mirada del espectador. Ambos, actores y espectadores, se encuentran desnudos, sostenidos en una

relación que no permite la desatención de ese contacto.

Para Margules es imperativo que el actor no utilice ninguna estratagema que le permita descubrir cualquier "comodidad" escénica. Ni en los medios tonos de la luz, ni en el maquillaje, ni en la distancia con el espectador. El actor está tan desprovisto de cualquiera de estas herramientas, que no tiene otra elección que acudir a la verdad escénica. Una verdad que debe sostenerse puntualmente ya que el margen para enflaquecer cualquier expresión actoral puede ser descubierta de inmediato.

Despojada de todo efecto escénico, llevada al minimalismo más puro, *Los justos* de Ludwik Margules plantea una forma diferente de abordar una obra. No es reciente la obsesión de este creador por despojar al espacio y a sus actores de cualquier reposo en el escenario. En su incansable búsqueda de verdad escénica recurre a toda clase de subterfugios de compleja elaboración intelectual que, muchas veces, la mayoría de los espectadores no alcanzan a comprender. Su carácter y la manera tan peculiar de llevar al actor, y a todo creador que trabaja cerca de él, a situaciones límite le han creado una fama poco considerada.

Hablar de Ludwik Margules es hablar de una visión excepcional del mundo de las artes escénicas mexicanas. Es quizás el director más inquietante (junto a Juan José Gurrola y Luis de Tavira) y el que mayor curiosidad, interés y hasta envidia provoque. Tal vez la falta de sensibilidad del propio medio teatral para distinguir, rescatar y valorar las aportaciones estéticas, pedagógicas y artísticas que este director ha impulsado, sea una de las mayores injusticias que se han cometido en su contra. Pero más allá de las anécdotas cotidianas, aquellas que reflejan la personalidad de un artista que busca ofrecer su concepción

ALFREDO VARGAS. Crítico, actor y productor teatral. Escribe en la revista semanal *Vértigo*.

LAS OTRAS VOCES

MARQUESINA

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

CONTRATIEMPO

Tal vez debiéramos asombrarnos de haber entrado tan fácilmente a través de los clichés (de estructura en la obra y construcción de los personajes) para encontrarnos luego en terreno tortuoso donde se mueven pensamientos, acciones y compromisos (o temor a ellos) bastante más profundos y seguramente mucho menos cómicos, en los que el humor lineal se va tiñendo de negro.

BRUNO BERT

Tiempo libre, No. 1184,
16 de enero de 2003.

DEFENDIENDO AL CAVERNÍCOLA

Durante la función se ve que las parejas comparten la

Titus Andronicus



Contratiempo

experiencia con complicidad, unos a otros se miran en momentos precisos...

Pocas veces se ve a un público tan absorto y plenamente identificado con el asunto tratado en el escenario.

...¿por qué es tan exitosa? Se trata de un texto poco propositivo, plagado de tópicos que repiten las frases de contraportada de libros de autoayuda, y aunque algunas de ellas son ingeniosas y a todos recuerdan algunos episodios vividos, la superficialidad con que toca el punto es tal que uno no puede más que sentir un tibio sabor de boca.

... no deja de ser una adaptación desfasada, con anécdotas inverosímiles para nuestra realidad y claramente estadounidenses...

XIMENA ESCALANTE

Reforma, 18 de enero de 2002.

KAI ON (SONIDOS DEL MAR)

La estructura se basa en el teatro clásico japonés, sólo que manejado de manera reminiscente, con amplia libertad para cambiar elementos o introducir otros de corte occidental.

Tal vez lo más débil sea el uso de la voz por parte del actor ...me refiero ...a una elección tonal por parte de la directora, que incluye así un material casi naturalista... en una estructura en donde todo es simbólico. Esto vuelve a los textos intrascendentes... Siento que [los textos] deberían haber sido tratados con el mismo valor simbólico que el resto de los elementos para poder gozarlos en un mismo nivel.

BRUNO BERT

Tiempo libre, No. 1186,
30 de enero de 2003.

LA DAMA DE NEGRO

Teatro de misterio, que pretende revivir las viejas historias de fantasmas, La dama de negro



La dama de negro

establece su punto de partida a través del humor—negro, desde luego— y apoyándose para esto en el juego efectista, así concebido deliberadamente por Malatratt, que entrelaza escenas y acentúa atmósferas asfixiantes en que los dos personajes se van desarrollando.

Rafael Perrín siempre se ha destacado por ser un eficaz ar-



Nunca es tarde para amar

tesano del entramado escénico; y en esta ocasión, su reposición de La dama de negro muestra de nueva cuenta sus muchos atributos y capacidades para conjuntar una puesta redonda y equilibrada dentro de los parámetros del más puro y deliberado teatro comercial.

GONZALO VALDÉS MEDELLÍN

Uno más uno, 16 de abril de 2001.

LA HUA DEL AIRE

Un juego de contraposiciones sumamente atractivo que nos propone a Calderón desde otra perspectiva, tanto visual como ideológica, respetando sin embargo las líneas básicas sobre las que fue construido el original, donde los ejes pasan una vez más por la dualidad de libertad y destino, más el desafío a los dioses y la crítica al gobierno de los hombres.

...el punto más importante y original está en la dirección, y si se trata de un ópera prima como supongo, es de esperar los

próximos trabajos de Mónica Raya.

BRUNO BERT

Tiempo libre, No. 1119,
18 de octubre de 2001.

LECCIONES PARA CASADAS

La atinada dirección de José Elías Moreno se atiene a los códigos de la comedia para sorprender y tocar las emociones del espectador.

Julio Alemán revela una vena dramática poco explotada por sus productores, su honestidad interpretativa y comicidad tributan a este juego escénico un lustroso valor adicional.

En plena resaca del nuevo milenio, globalizados, con las mujeres a medio liberar y tres [sic] tabúes debilitados, es muy gratificante encontrar espectáculos como Lecciones para casadas, donde el espectador puede reestrenar conciencia de género mientras se divierte y halla su reflejo en una historia de amor tan disparatada como las de la vida cotidiana.

ADRIANO NUMA

Tiempo libre, No. 1173,
31 de octubre de 2002.



Lecciones para casadas

NUNCA ES TARDE PARA AMAR

Confuso resulta el significado de este drama elaborado a partir de estereotipos de la vejez y la femineidad. Un peligro lamentable se esconde en la posibilidad de ver una heroína en esa mujer de nula sabiduría...

La actriz se afana en hacernos creer que sufre mucho... A la

verosimilitud de su empeño ayuda poco el trazo de dirección atorado en un concepto ilustrativo...

Si la intención es cuestionar esos estereotipos y prejuicios [los que empobrecen la idea de la mujer, de la madurez y del amor] me parece que al lenguaje dramático, actoral y de dirección les falta oficio, claridad para plantearlo.

LUZ EMILIA AGUILAR ZINSER

Reforma, 10 de agosto de
2000



Todos tenemos problemas sexuales

TITUS ANDRONICUS

Encuentro en este montaje mayores aciertos que en los anteriores de la directora, aunque también existan algunos borrones y elementos desconcertantes.

Entre los aciertos, el clima opresivo que da a la escenifica-

La hija del aire. Foto: Pablo Federico



ción, muy apoyada por la eficaz iluminación de Juliana Faesler y el interesante vestuario debido a Cordelia Dv orak... También el manejo de los espacios..., así como el deliberado manejo de los anacronismos.

Ya que existen esos elementos anacrónicos, no se entiende esa reversión a los tiempos isabelinos de que los papeles femeninos los encarnen actores varones... ..en la época actual, los travestismos sin un sentido conceptual, de universalidad



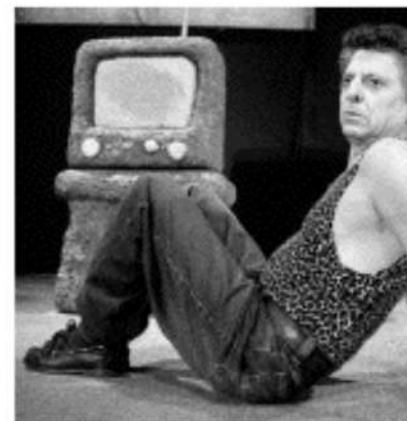
Kai On. Foto: José Zepeda

la traición, la guerra y la muerte. Quizá el acierto más grande de esta versión de Titus sea que no hace las concesiones típicas del teatro de la época, si -no que la dirección ha preferido evitar obviedades y lugares comunes.

Sólo teatro, actores y una música estupenda... Podría decirse que Titus Andronicus es el primer musical posmoderno que se hace en el teatro mexicano.

MICHELLE SOLANO

La Jornada Semanal,
9 de febrero de 2003.



Defendiendo al cavernícola

del personaje más allá del género, desconciertan. Otra observación que se puede hacer a la directora es la disparidad de estilos actorales de su elenco, que van de una cierta ampulosidad en algunos, como Juan Manuel Bernal y Alejandro Reza, al realismo de los demás, como sería el caso de Tito Vasconcelos y del sobresaliente Ángel Enciso.

OLGA HARMONY

La Jornada, 30 de enero de
2003.

La reivindicación de un texto tan peculiar sólo puede entenderse a partir de un discurso que ha retomado la materia prima que el dramaturgo inglés planteó, pero visto desde los ojos del presente y no para dar respuestas, sino para plantear preguntas a una sociedad que se muestra cada vez más propensa a la indiferencia ante

TODOS TENEMOS PROBLEMAS SEXUALES

...[los actores] todos son muy profesionales y aquella cuota de ritmo, sensualidad y manejo fluido del texto está presente.

LUIS ALCOECER. Estudiante de Literatura Dramática y Teatro en la UNAM. Actualmente tiene a su cargo el Archivo Vertical del CITRU.

LES COUPS DE THÉÂTRE

ARTE PARA EL JOVEN PÚBLICO

Luis Martín Solís

Del 18 de noviembre al 1 de diciembre de 2002, se realizó en Montreal, Canadá, la séptima edición de Les Coups de Théâtre (Foro Internacional de Artes para el Joven Público).

En esta ocasión, Remi Boucher, director artístico del festival, reunió una veintena de espectáculos para niños y jóvenes, provenientes de Alemania, Francia, Canadá, Bélgica, Quebec, Holanda, Dinamarca y México.

Una característica interesante fue que muchos trabajos abordaban temáticas acerca de lo masculino. Desde los juegos de guerra de los niños, el amor y la rivalidad entre hermanos, la definición de la sexualidad, las estrategias de juventud, hasta la reflexión sobre el hacerse cargo de otra persona, ya sea por discapacidad intelectual o por vejez. Trabajos para dúos o tríos de actores, algunas veces los personajes femeninos eran interpretados por hombres, como una manera de jugar con la formas del teatro clásico.

También abundaron los trabajos que son producto del intercambio cultural. Obras de un autor nacional dirigidas por un director extranjero o al revés, o bien actores de diferentes países compartían la escena. Muchas de las obras fueron actuadas en su idioma original, casi todas subtitradas, rompiendo una de las exigencias de muchos festivales: actuar en el idioma del país anfitrión. Remi Boucher selecciona trabajos que puedan tener un impacto estético, sin importar las procedencias de sus creativos. No obstante, Montreal tiene una población multicultural consciente de que ésa es parte de su riqueza cultural.

Los invitados especiales fueron dos creadores y renovadores de la escena para niños, cuyas trayectorias de casi tres décadas están marcadas por el riesgo y la experimentación: Ad de Bond, del grupo Wederzijds de Holanda, y Gitte Katt, del Teatro Mollen de Dinamarca.

Escrita por Ad de Bond y dirigida por el italiano Tej Keijser, *Bets (Apuestas)* nos relata cómo una trabajadora social sentencia al anciano Neuteboom de 89 años a mudarse a un asilo, ya que está completamente solo y no puede valerse por sí mismo. Su vecina Bets Versteengen de 67 años, decide ocuparse de él. A partir de la teatralización de las más simples acciones, comer,

ponerse los pantalones, tomar una medicina, etc., los actores nos llevan por una cascada de emociones y, con un fino humor, nos orillan a la reflexión sobre el cuidado de nuestros viejos.

Con gran oficio de dirección, De Bond presentó una versión perturbadora y decadente de *El enfermo imaginario* de Molière, centrando su lectura en dos personajes: el rico e hipocondríaco Argan y la sirvienta Toinette. Los demás personajes son representados por grotescos muñecos. También se realizó una lectura dramatizada de la



Lennie and George. Foto: Jonna F. Keldsen

obra más reciente de Ad, *Madre África*, que recuerda el pasado esclavista que ejerció su país.

Gitte Katt nos ofreció una estremecedora versión de la obra de John Steinbeck *Lennie and George*. Tres actores con vendajes que ocultan heridas, se resisten a contar la historia de dos amigos: Lennie, un ser encantador que sufre deficiencia mental, y George, su leal amigo que busca la manera de hacerse cargo de él y sacarlo de grandes líos. Un teatro épico lleno de acertadas convenciones teatrales que nos apabulla por la desnudez de su exposición, sin concesión alguna a niños y adultos. De menor aliento, *Harry*, pieza de cámara de Gitte Katt, cuenta cómo Harry recibe una herencia que le permite contratar a Fabricius, ganando así a un amigo, de quien termina enamorándose. En ambas obras, Gitte utiliza una plástica similar que es sello de su teatro: objetos desgastados por el tiempo.

Los juegos de guerra entre niños, con su pactos, alianzas e invención de armas destructivas, fueron llevados a escena en *Le garçon aux sabots*

(*El muchacho con suecos*) de L'Arrière Scène (Quebec). Mientras que las compañías D'Acadie (Quebec) y Papyrus (Bélgica) se confabulan para realizar el reencuentro de un adulto con su casa de infancia en *La petite ombre (La pequeña sombra)*, una puesta llena de finos efectos y una actuación poco convincente.

El viaje y la búsqueda de las realizaciones estuvo presente en dos trabajos de Montreal: *Au moment de sa disparition (El momento de su desaparición)* de Théâtre le Clou, una especie de road-movie con música y video, en la que Dave se lanza a la búsqueda de su hermano desaparecido, y *Deux pas vers étoiles (Dos pasos hacia las estrellas)* de Mathieu, Françoise et les Autres, en donde un chico decide escapar de la autoridad paterna y se aventura en un viaje en tren, en el camino se halla a Cornelia, quien lo devuelve a la realidad que tarde o temprano habrá que enfrentar.

Émile y Angèle, correspondanse (Emilio y Ángela: correspondencia) es una pieza sobre el sentido de la escritura; en ella dos escolares, un niño de Montreal y una niña de Francia, tienen que escribirse por lo menos unas vez al mes como parte de un curso de francés. La comunicación inicia desde la simpleza de una postal y poco a poco se va convirtiendo en una verdadera invención lingüística. Una interesante propuesta fraguada por los actores-dramaturgos Joël da Silva (Quebec) y Françoise Pillet (Francia).

Alemania fue representada por dos obras de la Cia. Puppentheater der Stadt Halle. *El taller de mariposas*, dirigido por Ralf Meyer, en donde los actores-marionetistas juegan con la idea de la creación y de un rollo de papel de seda van elaborando sus creaturas. Además de una versión de Christoph Werner sobre *La bella y la bestia*,

México estuvo presente con la obra *¿Quién ha visto a mi pequeño niño?*, de la dramaturga holandesa, Suzanne van Louhizen, dirigida por Luis Martín Solís. Los actores Carlos Cobos y Arturo Reyes lograron saltar las barreras del idioma y encantar al público.

LUIS MARTÍN SOLÍS: Director de teatro. Actualmente está en cartelería su puesta en escena de *Los ciegos* de Maurice Maeterlinck.

MALAS PALABRAS

COMPETENCIA DE NIVEL

Denisse Zúñiga

El Centro Cultural del Bosque se engalana de nuevo con excelente teatro para niños, primero con la obra *El Ogrito*, que ahora tiene funciones en el teatro Orientación, y en El Granero se presenta el Grupo 55 con el monólogo de Perla Szuchmacher *Malas palabras*, ganadora del Premio Feria Internacional del Libro Infantil y Juvenil (FILIJ) de dramaturgia, el mejor teatro para niños, 2001.

A lo largo de su trayectoria, Grupo 55 ha producido espectáculos que han hecho del teatro para niños en México un teatro de calidad y fina estética. Además de fomentar y producir un trabajo creativo, complementa su labor con talleres y cursos de capacitación, así como con la publicación de obras de teatro y textos teóricos al alcance de todos los interesados en profesionalizarse en el quehacer teatral para niños.

Malas palabras es un ejemplo del teatro contemporáneo para niños, desde la temática hasta

la propuesta de dirección, a cargo de la autora. El niño acostumbrado a ver muñecos en escena, actores bailando y cantando canciones sosas y repetitivas, escuchará en *Malas palabras*, canciones basados en poemas de Antonio Machado, musicalizados por Mariano Cossa, que hace de la música un recuerdo entrañable. El espectador observará personajes a partir de elementos cotidianos como son objetos de oficina. Así, por ejemplo, sin necesidad de presentar todos los personajes de la obra en escena, con una simple llamada desde un teléfono que es un despachador de cinta adhesiva, Benitez, el niño regañado, adquiere vida con sólo mencionarlo. Además de Benitez, existen otros personajes inolvidables como El Pelos, ¿quién no quisiera tener un amigo como él?, un amigo divertido y cariñoso que no deja de ser una pinza para cabello, pero que proporciona a la obra el toque cómico y ameno. La autora conmueve por igual a niños y adultos, emociona e interesa con la historia de Flor, la ni-

ña que supo que era adoptada y todo lo que ocurrió después.

Hay teatro para todo tipo de niños. *Malas palabras* es quizá un teatro para niños acostumbrados a que les lean cuentos y a asistir a las salas teatrales, ya que la convención no es simple, pues no es el clásico cuentos de hadas, sino la historia de una realidad: la adopción y todas las dudas que genera, contada desde la perspectiva de una adulta que al referirse al pasado, actúa a ella misma cuando era niña, sin necesidad de convenciones complicadas, ni trucos para salir y entrar de los tiempos en los que transcurre la obra. Estos cambios se dan con una forma narrativa que no peca de excesiva, es como si te contarán un cuento sin necesidad de decir "Había una vez"...

Este monólogo está actuado magníficamente por la actriz y titiritera, Haydeé Boetto, una mujer que no necesita ser carismática con los niños, ni esforzarse por serlo. *Malas palabras* es, sin duda, fuerte competencia para las demás obras de teatro para niños en la Ciudad de México.

DENISSE ZÚNIGA. Egresada de la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro de la UNAM y de la Escuela de Escritores de la SOGEM



Haydeé Boetto. Fotos: Guillermo Méndez



MALAS PALABRAS

ESCRITA Y DIRIGIDA POR PERLA SZUCHMACHER CON: HAYDEÉ BOETTO ESCENOGRAFÍA E ILUMINACIÓN: JORGE FERRO MÚSICA ORIGINAL: MARIANOCOSSA ASISTENCIA DE DIRECCIÓN: MICAELA GRAMAJOTEATRO: EL GRANERO SÁBADO Y DOMINGO 12:30 HRS.

ESPAÑA: LA CREACIÓN EN TIEMPOS DE TRANSICIÓN

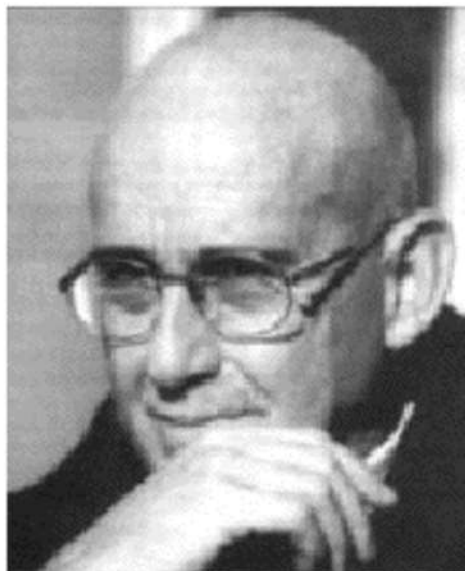
TEATRO DEL COMÚN

José Sanchis Sinisterra

Hace varios años recibí una propuesta para dictar un taller de actuación a un grupo de profesores de secundaria que llevaban un año organizando talleres que coordinaban, por ejemplo, actores del Teatro de la Abadía de José Luis Gómez; incluso habían invitado a Eugenio Barba y a Tapa Sulana, el actor de Peter Brook. Me pareció tan insólito que un grupo de profesores, con lo dura que es su actividad y los horarios agotadores que tienen, robaran tiempo a su vida personal para formarse teatralmente, que acepté.

Hicimos un taller de dramaturgia acoral y fue muy buena la relación, todos los integrantes se interesaron mucho por el trabajo y al terminar me dijeron que querían seguir trabajando conmigo. Además, como ya habían participado en muchos talleres, tenían ganas de subir a un escenario, de poner a prueba su capacidad para montar una obra, con la condición de que yo la escribiera. Bueno, no es fácil encontrar una obra para 30 personas con edades que variaban entre los 20 y 50 y tantos años. Finalmente, como yo estaba rescribiendo un texto que se llama *Terror y miseria del primer franquismo* que está formado como la obra de Bertolt Brecht, la obra modelo, por una serie de piezas breves con dos o cuatro personajes, pensé que serviría para someterlos a un proceso de montaje. Esta obra es un texto bastante peculiar en su gestación por que nació entre 1978 y 1979, durante los años de la transición a la democracia, es decir, después de la muerte de Franco. En ese momento me di cuenta que había una gran prisa por olvidar el pasado y pensé es cribar esa obra, dejé cuatro escenas acabadas, varias más empezadas y después la abandoné en 1980 porque me dediqué a fabricar textos para Teatro Fronterizo que tenían que ser mucho más simples y también más experimentales.

Retomé el texto cuando ganó las elecciones el Partido Popular, es decir, la derecha representada por los inmediatos sucesores del franquismo que son los que están ahora en el poder. Estaba escribiendo nuevas escenas, acabando algunas otras, cuando recibí esta propuesta de los profesores, de manera que



Era necesario hacer un trabajo con esta joven generación que ya no sabe qué fue el franquismo, es decir, trabajar sobre la memoria histórica.

consideré oportuno no sólo montarla sino aprovechar la relación directa que la obra tuviera con los institutos de Madrid y de provincia. Era necesario hacer un trabajo con esta joven generación que ya no sabe qué fue el franquismo, es decir, trabajar sobre la memoria histórica. Esto entusiasmó a los profesores quienes empezaron a trabajar: elaboraron un cuaderno pedagógico y relacionaron el tema de la obra con las materias de historia, literatura, filosofía, de tal manera que el proyecto cobró una dimensión no sólo teatral sino también pedagógica y política.

En septiembre pasado, regresé de un viaje por América Latina y empezamos a ensayar. Todavía me faltaban terminar cuatro obras, una de ellas acerca de exilios, un pequeño homenaje a un tío mío, periodista, que se exilió en México en el 1939 mientras mi padre permanecía en España. Otra de las breves obras trataba sobre

el Opus Dei, en clave humorística, porque el Opus Dei nació en las estructuras de poder de la sociedad española, justamente en la década que va del 39 al 49, que es donde situó la totalidad de las nueve obras de la serie, que hasta ahora he escrito.

Estaba terminando esta obra, cuando un amigo mío me hizo una entrevista durante la cual le comenté de esta obra justo en la víspera de la canonización de monseñor Escrivá y él, ni corto ni perezoso, después de la canonización publicó a cuatro columnas la noticia de que yo estaba terminando un texto satírico sobre el Opus Dei. A partir de entonces empezaron a surgir problemas: se nos retiraron dos subvenciones, una del Ministro de Educación y otra de la Consejería de la Comunidad de Madrid, sin darnos ninguna explicación y, claro, sin decirnos que esta medida tenía que ver con el tema del Opus Dei.

El proyecto estaba planeado para presentarse en un espacio magnífico que habíamos encontrado, un teatro en el Ateneo de Madrid, en obras de remodelación. De pronto surgió una misteriosa premura para finalizar las obras y cuando estaba todo apalabrado y aprobado por el Ateneo, por el arquitecto, por la constructora, se nos dijo que era imposible utilizar dicho espacio y nos quedamos sin teatro. Entonces se tuvo que cambiar toda la concepción del montaje y adaptarla a un espacio a la italiana.

El grupo, que hemos bautizado Teatro del Común, me ha dado una experiencia extraordinaria. Para sus miembros este trabajo ha sido una compensación a la aridez de la vida escolar. Como los resultados han sido muy positivos, nuestro espectáculo ha sido seleccionado como uno de los mejores de la temporada. La obra, que dura dos horas y 20 minutos, está compuesta por varias obritas cada una de las cuales tiene, a diferencia del modelo brechtiano, su propia estética, de manera que una de ellas sería un pastiche del teatro del absurdo, otra del teatro épico, del drama rural, del sainete, de la alta comedia dramática, del teatro coral, etc. Es decir, el espectáculo está pensado contra lo monotónico y la uniformidad. Finalmente, estamos armando nuevos proyectos para este año.

MUCHOS NÚMEROS Y POCAS NUECES

TEATRO VENEZOLANO ACTUAL

Carlos E. Herrera

Venezuela en el albor del año 2003 es, sin duda, un país atrapado por una feroz polarización de lo político que acrisola con pasmosa velocidad el enconamiento de lo ideológico, la división del parecer social y la acentuación de la crisis económica. Ciertamente, factores inocultables que amenazan la tranquilidad del presente y la estabilidad del futuro social y cultural de esta nación.

En la actualidad, cada vez menos teatristas tratan de explicarnos y autenticarnos de forma sincera y audaz, el tiempo político y socioeconómico que vivimos de forma perturbante. Incluso, ya no basta retrotraernos simplistamente a los ecos ideológicos de la historia o a las filigranas de lo contemporáneo dados en la palabra dramática o en la imagen escénica provocadora como la ejercieron, en su momento, César Rengifo o Carlos Giménez.

Un mal síntoma ha ido empañando el esfuerzo creativo del teatro venezolano desde que iniciamos la alborada del siglo XXI: el pavonearse en la cesta de las cifras y no en la contundencia de un hecho catalizador que, desde un arte osado, trascienda lo cotidiano. Se escribe y se monta teatro nacional y foráneo, de ello no hay duda; se constatan montajes de alta y baja factura pero deleznable a la memoria; es obvia la activa presencia de grupos tanto emergentes como consagrados; hay festivales, encuentros y muestras que alborotan pero que poco o nada aportan al quehacer porque mueren en su temporalidad..., en fin, hay muchos números y pocas nueces.

Pareciese que el teatro venezolano de estos últimos dos años apuesta al triunfo de lo vacío, de la cuantificación más que de la cualificación conceptual, del yo creador, de la adulancia al ego, del éxito comercial vestido como símbolo de una autenticación sin resonancias en lo social y menos en lo que debería serle natural: ser arte transformador.

La dramaturgia se ha adormecido. Conspicuas plumas con resonancia nacional e internacional (como podrían ser Edilio Peña, Rodolfo Santana, Isaac Chocrón, Román Chalbaud, Javier Vidal, entre otros) no atisban con pertinencia el hoy y, menos aún, el ahora. Sus obras anquilosadas en forma y contenido no se acercan

al meollo nacional. La contraparte generacional media y emergente representada por Gustavo Ott, León Febres Cordero, Ana Sosa Llanos o Xiomara Moreno, pareciesen lucir “pantalones cortos”, es decir, no arriesgan, ni se arriesgan. Hay algo de pose y hasta de cierto “deja vu” tanto en sus búsquedas temáticas como en sus manejos estilísticos.

La gran cuestión es: ¿dónde están las obras capaces de descubrir los latentes mecanismos que conducen a una nación a un posible fratricidio? ¿Quién se comprometerá a adecuar un discurso escénico que exponga crudamente lo que aparentamos ser? ¿Cuál director se arriesgará a emplear distintas formas, imágenes y situaciones capaces de dinamizar la necesaria catarsis social que en estos tiempos nos urge?

Algunos de los factores que truncan el avance del teatro venezolano actual son, por ejemplo, su dependencia del dinero estatal, de la que nuestro

teatro debe desprenderse definitivamente (la fortaleza del teatro venezolano se ha debilitado y degradado por la consecución de este elemento); el apego a una inorgánica creatividad; la ausencia de una discusión seria del sistema sobre el cual opera el actual momento artístico; un anquilosamiento de las maneras de entender el oficio, y autocomplacencias del yo creador.

La inacción de unos y la apatía del resto apuntalan los débiles discursos acomodaticios, las formas ahuecadas y las estéticas ramplonas. Lo sintomático es que el teatro venezolano se ha ido carcomiendo por la dependencia económica y su falta de coraje creativo. El teatro venezolano espera tiempos más saludables; mientras tanto, vemos discurrir la escena de esta tragicomedia nacional que aún no tiene personaje central.

CARLOS E. HERRERA. Crítico teatral venezolano.

MARZO-ABRIL 2003
CARTELERIA EN PARÍS

Manuel Ulloa

Marys' a la medianoche, de Serge Valletí, dir. Catherine Marnas. Théâtre de la Commune, 21/2-29'. "A Serge Valletí le interesa la gente sencilla, la gente diferente, no para caricaturizarla y ridiculizarla sino porque su habla, su truculencia, su manera de hacer que las cosas choquen, que choquen las palabras, les permite soñar, poner las cosas patas arriba, el norte en el sur y al revés." Programa de mano.

NoBody (danza), coreografía y dir. Sasha Waltz. Théâtre de la Ville, 19/3-22'. "¿Quiénes somos fuera y más allá de nuestra envoltura carnal? ¿Cómo es que la carne, ese montón de átomos, puede palpitar a partir de nuestros deseos, nuestros sueños, nuestras angustias y fantasmas? ¿Qué es lo que queda cuando nuestra materia desaparece? ¿El alma? ¿La memoria? Esas son las preguntas que hace Sasha Waltz en *NoBody*..." Gwenola David.

La tragedia de Hamlet, de William Shakespeare, adap. y dir. Peter Brook. Théâtre des Bouffes du Nord, 7/1-13/4. "Detenga usted a quien quiera en la calle y pregúntele: '¿Qué conoce usted de Shakespeare?' Es muy probable que la respuesta sea: 'To be or not to be, ser o no ser...' ¿Qué es lo que se esconde detrás de esta pequeña frase? ¿Por qué se ha vuelto inmortal? Después de haber creado una versión de *Hamlet* en inglés, continuamos ahora nuestro trabajo, esta vez en francés." Peter Brook.

Argelia 54-62, de Jean Magnan, dir. Robert Cantarella. Théâtre National de la Colline, 22/4-7/5. "La crónica de lo ordinario de todos los días, de la inquietud permanente, de la espera nociva ilumina una serie de testigos atados a la historia. Y la novela se vuelve pesadilla. '¿Será la entrada al infierno?', dice alguien y Jean Magnan hace escuchar su queja universal de la gente pequeña, actores involuntarios de la historia en marcha". Philippe Minyana (2002).

MANUEL ULLOA. Corresponsal de Pasodegato.

VOCES FEMENINAS

REALIDADES Y UTOPIÁS

LA DANZA EN EL 2003

La danza escénica ha sido históricamente relegada respecto a las otras artes en cuanto a producción y difusión; sin embargo, hoy su crecimiento no puede ser ignorado. En los últimos años el desarrollo de la danza contemporánea ha sido muy espectacular. Año tras año egresan de las escuelas (cuyo



Réquiem por mi amigo. Foto: Christa Cowrie

número también va en continuo aumento) nuevas generaciones de bailarines que no encuentran un campo de trabajo. Se genera así una proliferación de nuevos grupos, de tendencias y propuestas muy diferentes; unos lo gran mantener una cierta continuidad, otros desa-

parecen para, a su vez, dar lugar a otros. Al mismo tiempo, se siguen consolidando casi todas las compañías que tienen una trayectoria más larga, pero con mayores dificultades por la disminución de los subsidios que el Estado otorga.

La danza es un universo en expansión y en constante cambio, sin embargo su campo de trabajo no ha aumentado a la par. Las instituciones, que no previeron estos mecanismos, siguen siendo las mismas y están rezagadas respecto a estos cambios acelerados; operan atendiendo a la cantidad y no a la calidad. Los bailarines, a su vez, para poder sobrevivir, se ven obligados a participar simultáneamente en varios grupos, en detrimento no sólo de su desarrollo personal como artistas, sino también de un trabajo grupal más sólido que pueda acumular experiencias y conocimientos en el proceso de la construcción coreográfica.

Entonces, en estas condiciones de pobreza, donde todo se planea al día, ¿cómo entrar a un sistema de mercado como el que se está proponiendo en el Encuentro de las Artes Escénicas México, Puerta de las Américas? La propuesta en sí es excelente, es necesario que el arte escénico de México sea difundido y se conozca en el mundo, ya que en calidad artística sí podemos ser altamente competitivos. Pero el que tal vez algunos grupos puedan tener acceso al mercado globalizado, no subsana ni cancela las carencias de infraestructura y las dificultades de llegar a contactar públicos. Hay que abrir nuevas puertas, pero manteniendo abiertas todas las anteriores. Es necesario que no disminuyan los subsidios ya existentes —como sucede día a día—, sino que se incrementen en la medida de lo posible; que se implementen nuevos mecanismos que respondan a este proceso de crecimiento y se

fortalezcan los que existen.

Por ejemplo, es urgente que el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) cree un programa de apoyos a mediano plazo —de un mínimo de tres años— para grupos que hayan logrado una cohesión y puedan seguir así desarrollando su propuesta artística. El arte, el que se opone a la cultura uniforme y globalizada de puro entretenimiento, requiere de esfuerzo, dedicación y trabajo constante; no es autofinanciable en ninguna parte del mundo. Si el Estado no puede cumplir cabalmente con la función social de producir y difundir la cultura y es necesario que la iniciativa privada aporte recursos para este fin, ¿por qué no legislar al respecto? En la actualidad existen aportaciones de sector privado en algunos renglones del amplio espectro que conforma la cultura, pero son casi nulas en el campo de las artes escénicas. Los sectores públicos y privados deberían coincidir en la certeza de que una sociedad sin acceso al consumo de bienes artísticos es una sociedad que está limitando su desarrollo.

ROSSANA FILOMARINO. Bailarina, maestra y coreógrafa. Directora de la compañía de danza contemporánea Drama Danza y del recientemente creado Colegio Coreográfico de México, A.C.

BANQUETE MUSICAL

BUT ONE DAY...

> UTE LEMPER
> DECCA MUSIC, 2002

Sin olvidarse de su preferencia por las composiciones de Kurt Weill, al igual que en Punishing Kiss (donde Nick Cave, Tom Waits, Elvis Costello, Philip Glass y The Divine Comedy fueron convocados), Ute Lemper reúne una serie de exquisitos de diversa índole en *But one day...* En esta ocasión, junto con el maestro alemán, Astor Piazzolla, Jacques Brel, Werner Richard Heymann y Hanns

Eisler, además de ella misma, son los chefs de este banquete al que está usted invitado por la artista más completa que hay en la actualidad sobre el planeta. Cantante, bailarina, actriz, periodista y, ahora, responsable de la autoría de tres de los 15 manjares que integran el festín sonoro cuyo ingrediente principal es su expresiva, sensual, provocadora y versátil voz, Ute Lemper deja en claro, una vez más, que nació para crear sensaciones múltiples y sublimes en todo aquel co-



mensal, gourmet o no, que deguste tanto de sus grabaciones como de sus presentaciones en vivo. Condimentados por los arreglos de Robert Ziegler y Peter Scherer y aderezado con la participación del Matriz Ensemble, los deliciosos platillos que aquí se sirven cuentan historias tristes y desgarradoras, de deseo y obsesión, de esperanza, de antirracismo y de amor por los niños. Y, aunque diferentes entre sí, cada una de estas historias forman un todo orgánico que, en todo momento, dejan un gratísimo sabor de boca. Lo mismo da que se trate de un tango, una balada, jazz o música de cabaret; rítmico o acompasado; suave o juguetón; apasionado o reflexivo, el resultado es el mismo: delirio estético altamente proteínico que dota al espíritu de grandeza y paz.

JOSUÉ LIRA.

PASODEGATO LE DA LA BIENVENIDA

AMATAC

NUEVO ESPACIO DE ENCUENTRO TEATRAL

La creación de la Academia Mexicana de Arte Teatral, A.C. posibilita un espacio de encuentro e integración, una suma de voluntades para salvaguardar el desarrollo del teatro en México. Agradecemos a Pasodegato que nos haya abierto las puertas para que la Academia continúe con su propósito y pueda plantear desde este espacio la defensa de nuestra actividad ante la creciente amenaza de criterios consumistas que consideran que toda actividad artística debe ser reductible económicamente para subsistir.

Por otra parte, deseamos comunicar que finalmente nos hemos establecido en una sede en la calle Miguel Lerdo de Tejada No. 139, Col. Guadalupe Inn, donde empezaremos a programar actividades como celebración de nuestras asambleas, cursos de especialización, conferencias, lecturas, recitales, etc. Así, podremos iniciar nuestro acercamiento con todos los hacedores de teatro nacional e internacionalmente, con el fin de compartir experiencias y conocimientos que enriquezcan la vida teatral de México.

Nuestra intención es hacer de este lugar un espacio de comunicación donde seguramente encontraremos campo fértil para que el teatro en México adquiera cada vez más presencia y significado.

CLAUDIO OBREGÓN. Actor. Presidente de la AMATAC.

¿QUÉ ES LA ACADEMIA MEXICANA DE ARTE TEATRAL, A.C.?

La formación de la Academia Mexicana de Arte Teatral, A.C. (AMATAC) fue un proceso iniciado por la inquietud de la crítica y dramaturga Olga Harmony, ante la ausencia de asociaciones representativas del

teatro mexicano, mientras este arte enfrenta graves desafíos y crece la incapacidad general de distinguir entre los productos comerciales, sin calidad, y aquellos que ofrecen un auténtico bien cultural.

Los miembros fundadores de la Academia, que en los inicios sumamos 91, convenimos en constituirnos ante notario el 27 de agosto de 2001. Con este acto se dio existencia a la primera asociación de teatristas en la historia de México, en la que confluyen profesionales de todas las especialidades de este arte. La primera directiva de la AMATAC estuvo compuesta por Germán Castillo como Presidente, Luz Emilia Aguilar Zinser como Secretaria, Olga Harmony en el cargo de Presidenta del Comité de vigilancia y Ana Ofelia Murguía en la responsabilidad de Tesorera. Luego de las elecciones del 11 de noviembre de 2002, el nuevo Presidente de la Academia es Claudio Obregón, Julieta Egurrola es la Secretaria, Olga Harmony permanece en la Presidencia del

Comité de vigilancia, con Pilar Bolívar en el cargo de Tesorera.

La Academia se propone dos ámbitos generales de actividad: el político y el estético. En el primero, partimos del reconocimiento de que el arte teatral debe considerarse un derecho de la sociedad y debe existir una legislación que lo contemple como tal. En consecuencia, el Estado está obligado a canalizar recursos suficientes para la formación de creadores teatrales de todas las especialidades, así como impulsar la creación, investigación, crítica y difusión en esta materia. Frente al vacío de diálogo y representatividad de la comunidad teatral ante las autoridades y la sociedad, asumimos la responsabilidad de constituirnos en interlocutores para pugnar por la integridad de este arte, ante el poder público y la ciudadanía.

En el ámbito estético nos proponemos estimular el debate, la reflexión crítica y autónoma en la comunidad

teatral, en el intercambio de experiencias y puntos de vista entre los distintos especialistas y con otros individuos y organizaciones afines. Acordamos que podrán ser miembros de la Academia los creadores, investigadores y críticos teatrales mexicanos o extranjeros que cuenten con una labor relevante y se mantengan en activo.

El nacimiento de la Academia es un signo esperanzador, un rasgo de madurez democrática para el teatro mexicano, amenazado por los desvaríos populistas de los gobernantes de todo rubro. Esta organización, sin fines de lucro, no busca la reivindicación de derechos gremiales, sino la unión de saberes y esfuerzos de quienes conocemos y valoramos la trascendente potencia del teatro, milenario arte, cumbre de la creatividad humana, que puede constituir un vitalísimo instrumento de gozo, crítica y reflexión.

LUZ EMILIA AGUILAR ZINSER.

Cartón de Noé Lynn



CONTRA EL OLVIDO

ASÍ PASAN... CIEN AÑOS DE TEATRO EN MÉXICO

ANIVERSARIOS

Luis Mario Moncada

Nuestra entrega bimensual destaca en esta ocasión por consignar numerosos aniversarios luctuosos, entre ellos el de José F. Elizondo, André Moreau, Anita Blanch y Mario Moreno Cantinflas, quien precisamente inaugurara, hace 50 años, el Teatro de los Insurgentes. También nos encontraremos con importantes estrenos que despertarán la nostalgia de los afortunados que estuvieron allí. Comencemos pues.

hace 100 años

1903/03 El arquitecto italiano Adamo Boari presenta ante la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas el proyecto para la construcción del nuevo Teatro Nacional, que, según se calcula, deberá estar concluido en breve. Todos sabemos, sin embargo, que transcurrirán 31 años exactos antes de que el inmueble sea inaugurado como Palacio de Bellas Artes.

1903/03/27 Nace en la Ciudad de México Xavier Villaurrutia, uno de los intelectuales más importantes de los años treinta y cuarenta del siglo pasado. Poeta y ensayista, fue miembro de la generación llamada de Contemporáneos, nombre de la principal revista en donde publicó. También fue dramaturgo y crítico de teatro y cine.

hace 80 años

1923/04 Por iniciativa de Julio Jiménez Rueda, el Ayuntamiento de la Ciudad de México lanza una convocatoria pública para elegir a la que será nombrada Compañía del Teatro Municipal, que deberá realizar temporadas

de impulso al teatro de autor nacional.

hace 70 años

1933/03/11 Presentación estelar del cómico Don Catarino, después de haber realizado exitosas temporadas en teatros del interior del país y en el sur de los Estados Unidos. La revista con la que se da a conocer en el Teatro Iris se titula Don Catarino y Cía. Actúan a su lado el Trío Garibay, las hermanas Arozamena y la joven actriz Gloria Marín, que cuenta apenas con 14 años.

hace 60 años

1943/04/18 El Proa Grupo inicia presentaciones en el Teatro del Sindicato Mexicano de Electricistas (que con esta temporada se inaugura) interpretando las obras Vertedero, de José Attolini, El rencor de la tierra, de Edmundo Báez, La tarántula, de Magdalena Mondragón, y Primer sueño, del director del grupo: José de Jesús Aceves.

1943/04/23 Muere en la Ciudad de México el célebre escritor José F. Elizondo, autor, entre otras, de las zarzuelas Chin Chun Chan y El país de la metralleta.

hace 50 años

1953/04/30 Inauguración del Teatro de los Insurgentes con la representación de Mario Moreno Cantinflas en la revista Yo, Colón, libreto de Alfredo Robledo y dirección de Ernesto Finance.

hace 40 años

1963/04/18 Estreno de La señora en su balcón, de Elena Garrido, dirección de Alejandro Jodorowsky, con las actuaciones de Elda Peralta, Lourdes Canale, Carlos Bribiesca y Carlos Ancira. La temporada tiene lugar en el Teatro 5 de diciembre.

1963/04/19 Salvador Novo estrena su obra La guerra de las gordas, dirigida por él mismo, con Guillermo Zetina, Enrique Aguilar, Mónica Miguel, Alicia Montoya y Guillermo Zarur, entre otros. La escenografía es de Antonio López Mancera y el vestuario ha sido diseñado por



Palacio de Bellas Artes

Berta Mendoza López.

1963/04/19 Los fantoches, de Carlos Solórzano, y La hora de todos, de Juan José Arreola, interpretadas por la Compañía Teatro Independiente de México, se presentan en el festival Teatro de las Naciones, que este año se realiza en París, Francia. La compañía está integrada por Magda Guzmán, Susana Alexander, Héctor Ortega y Juan López Moctezuma, entre otros, bajo la dirección de Antonio Passy.

hace 30 años

1973/03 Casi 11 años después de su fundación, finaliza la primera etapa de trabajo del Centro Universitario de Teatro (CUT), centro concebido y desarrollado por Héctor Azar. A manera de balance, se indica que en ese tiempo se realizaron 27 ciclos o seminarios de duración trimestral, se creó la primera compañía estable de la Universidad Nacional Autónoma de México y se inauguró el Foro Isabelino. A partir de ahora inicia un nuevo ciclo para el teatro universitario con el nombramiento de Héctor Mendoza como jefe del Departamento de Teatro de la UNAM.

1973/03/07 Muere a los 72 años el director y maestro André Moreau, quien llegó a nuestro país con la compañía de Louis Jouvet y aquí

400 AÑOS NO SON NADA

PRESENCIAS

Luis Armando Lamadrid

dio a conocer buena parte del repertorio clásico francés.

hace 20 años

1983/03 Inauguración del Foro de la Compañía de Shakespeare, ubicado en Zamora número 7, Colonia Condesa.

1983/03/18 Ludwik Margules estrena en el Foro Sor Juana Inés de la Cruz De la vida de las marionetas, de Ingmar Bergman, uno de los montajes más elogiados de los últimos años. La escenografía e iluminación son de Alejandro Luna; participan los actores Fernando Balzaretto, Luis de Tavira, Rosa María Bianchi, Emilio Echeverría y Julieta Egorola, entre otros. La producción es de la UNAM.

1983/04 En un periodo de apenas 10 días mueren tres de las principales leyendas del cine y el teatro nacional: Dolores del Río, quien debutó en el teatro en su edad madura protagonizando Espectros (1963), fallece el 12 de abril; el día 14 desaparece Gloria Marín, quien se iniciara en el teatro de revista participando en la célebre temporada de En tiempos de Don Porfirio (1938), y Anita Blanch muere el 24 de abril, a los 72 años, después de constituirse como la principal figura de la comedia rosa de la primera mitad del siglo XX.

1983/04/15 Inauguración del teatro Wilberto Cantón, perteneciente a la SOGEM, que presenta De pétalos perennes, de Luis Zapata, bajo la dirección de José Estrada. Actúan Beatriz Sheridan y Leticia Perdigón.

hace 10 años

1993/03/19 Estela Leñero escribe y dirige Insomnio, teatro sin palabras protagonizado por Lucero Trejo y José Carlos Rodríguez, cuya temporada tiene lugar en La Gruta del Centro Cultural Helénico.

1993/04/20 A los 82 años muere Mario Moreno Cantinflas, máximo actor cómico

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

13 de mayo de 1644

En la ciudad de Puebla se da una controversia entre el Cabildo de la Ciudad y el obispo Fray Juan de Palafox y Mendoza sobre la representación de comedias para el Corpus. El obispo se negaba a estar presente durante las representaciones y prohibía a todos los eclesiásticos asistir. Esto creaba problemas al Cabildo ya que por más de 100 años Iglesia y Estado estaban presentes durante las funciones.

Ramos Smith Maya, Xavier Lizarraga, Tito Vasconcelos y Luis Armando Lamadrid, Censura y teatro novohispano (1539-1822), INBA-Escenología, México, 1998, pp. 447-450.

1646

En Puebla, el Obispo Juan de Palafox y Mendoza dicta una prohibición a los curas de asistir a comedias, fiestas y juegos, argumentando entre otras cosas que "las comedias son la peste de la república, el fuego de la virtud, el cebo de la sensualidad, el tribunal del demonio, el consistorio del vicio, el seminario de los pecados más escandalosos, hijos de la idolatría..." [y ahora tenemos un Festival Cultural Palafoxiano].

Ibidem, p. 439.

1790-1791

Inicia una de las controversias más interesantes de la historia del teatro en México entre los censores del Coliseo y el juez de teatro sobre los dictámenes de la obra México rebelado o se gunda vez conquistado. El 14 de septiembre, con la aprobación de Silvestre Díaz de la Vega, para la representación de la mencionada obra, el juez de teatro Cosme de Mier y Tres Palacios da la autorización para su representación, pero el 21 del mismo mes prohíbe la representación de la obra argumentando que "en dicha comedia se representan hechos falsos, inciertos y contrarios al carácter de la nación" [Es necesario mencionar que el tema ya había sido tratado en otras obras como La conquista de México de Fernando de Zárate, publicada en Madrid en 1668]. Esto dio lugar a una extensa correspondencia entre el censor y el juez de

teatro, en la que exponen las ideas estéticas de la época en relación con las artes escénicas, la cual termina abruptamente a principios del siguiente año.

Ibidem, pp. 583-594.

30 de mayo de 1841

Se inauguró el Teatro de Nuevo México, ubicado en la calle del mismo nombre (hoy Artículo 123), con el drama El Torneo de Fernando de Calderón. Con esto se entabló una formidable competencia entre los dos coliseos (los teatros Principal y de Nuevo México) Ibidem.

26 de julio de 1863

Muere el gran actor Antonio Castro, considerado el mejor de su época. Los actores del Teatro Principal, sus compañeros, y los de los demás teatros de la ciudad, asistieron a su entierro que se verificó el lunes 27 a las cinco de la tarde, con la solemnidad que permitió la lluvia en el Panteón de San Fernando. De Olavarría y Ferrari, Enrique, Reseña histórica del teatro en México, tomo I, Porrúa, México, 1961.

4 de noviembre de 1865

Se inaugura el Teatro de la Corte en uno de los salones de Palacio Nacional. La organización estaba al frente del poeta español José Zorrilla, con un sueldo de 3500 pesos anuales. El teatro se estrenó con la primera parte de Don Juan Tenorio y con un largo poema del mismo Zorrilla, leído por él, titulado Corona de pensamientos y dedicado a la Emperatriz. Reyes de la Maza, Luis, El teatro en México durante el Segundo Imperio, UNAM, México, 1959.

1876

Gracias a una subvención a las artes escénicas otorgada por el presidente Lerdo de Tejada, lo gran estrenarse en ese año en los principales teatros de la ciudad un total de 43 obras mexicanas. Cantidad inusitada aun

DEL NORTE, SURESTE Y CENTRO DEL PAÍS

TRES GENERACIONES DE DRAMATURGOS EN ACTIVO



LA CONQUISTA DEL GORDO

DANIEL SERRANO /
SANBORNS LIGHT

VIRGINIA HERNÁNDEZ

CAEN EDITORES, COL. LOS INÉDITOS, TIJUANA, B.C., 2002.

Virginia Hernández y Daniel Serrano son dos dramaturgos de Baja California que en esta ocasión nos presentan cada uno, en una propuesta escénica inaudita, las características del posmodernismo que rige a nuestra sociedad: violencia, crueldad, indiferencia y deshumanización.

En *Sanborns light*, tres amigos gordos llegan a un *Sanborns* y mientras ordenan el menú conversan sobre las comidas, los ejercicios físicos y las dietas. Un agente de ventas de paquetes funerarios se acerca a ellos y les ofrece sus servicios. Los tres amigos comen ávidamente hasta que la reunión se convierte en un festín caníbalesco. La situación se va degradando, las actitudes de los personajes se vuelven grotescas y el lugar se transforma en un escenario perfecto para una ceremonia ritual de humor macabro.

En *La conquista del gordo*, Daniel Serrano describe la violencia de un grupo de jóvenes amigos que regresan de una fiesta y hablan de Elena, una chica que se encontraba en aquella fiesta, y de su amigo Omar. A lo largo de la obra se mezclan imágenes reales, por parte de los amigos,

y sueños románticos, de Omar, quien está enamorado de Elena, hasta que estos sueños son rotos por ráfagas de una metralleta anónima.

Dos obras de teatro llenas de elocuencia escénica, con ingredientes del teatro de vanguardia que Ionesco, Adamov y Genet han propuesto en anteriores épocas y que en manos de dos dramaturgos mexicanos sirven para señalar la degradación humana.

FILADELFO SANDOVAL. Egresado de la Escuela de Escritores de la SOGEM. Pasante de la licenciatura de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM.



BELLAS ATROCES

ELENA GUIOCHÍNS

ANÓNIMO DRAMA EDICIONES, MÉXICO, 2002.

Bellas atroces, obra de la prolífica dramaturga veracruzana Elena Guiochíns, es un texto que explora, a través de la sexualidad de sus cuatro personajes, el camino para definir la identidad y cuestionar los estereotipos de las preferencias sexuales, valiéndose de los arquetipos femeninos más importantes de la tradición judeocristiana: Eva, María y Lilith, quienes en la forma de evocaciones, memorias propias de tan colectivas, van orillando casi imperceptiblemente a "La invitada del clóset" a que enfrente su propia

identidad sexual.

La dramaturga emplea una estructura de escenas breves, con diálogos fluidos y vigorosos, que en un principio parecen inconexas, con ruptura de tiempos y espacios para que los personajes representen encarnaciones modernas de los arquetipos y transgredan los convencionalismos sobre la sexualidad femenina (aunque limitados al universo de lo homosexual).

De este modo Eva se presenta como la "causa del pecado y perdición de Adán", pero es también la poeta estadounidense Emily Dickinson y una madre que descubre con horror que su hija no sólo es su peor enemiga sino que también es lesbiana, o una mujer que acude con una terapeuta a quien confiesa que el primer hombre del que se enamora es una mujer disfrazada de Adán, o la mujer que casi inconscientemente busca el primer encuentro físico con alguien de su mismo sexo; es toda mujer que ha experimentado una amistad romántica con otra mujer, o la que ha sentido un amor erótico, o la que quizás sufre de una inversión congénita. En pocas palabras, es la víctima de una etiqueta, de versiones parciales de la realidad, porque nadie es solamente su identidad sexual sino muchas otras cosas, aquellas que uno decide que lo definan.

María es la representación de la madre virgen y pura, así como de la mujer que asume su lesbianismo sin limitaciones ni autocensura, la que sufre porque su objeto amoroso no termina de definirse, la que puede travestirse por diversión, la que experimenta y no se constriñe a una categoría que la defina, la que quiere ser mujer y madre y amante de otra mujer y seguir siendo ella con sus contradicciones y miedos pero también con su fortaleza y libertad.

Lilith es la primer mujer que se

rebeló, la que vive una amistad romántica y está en contra del matrimonio de su amada, la que cuestiona a la Historia y a las instituciones que han limitado a la mujer, la feminista, la crítica, a la que no le importa el qué dirán, la que se libera de la opresión y el abuso con una actitud contestataria.

La invitada del clóset es el personaje que sirve de hilo conductor a la obra. Es la única que en realidad sufre un tránsito de la sombra a la liberación, al autoconocimiento y la aceptación. En apariencia, representa una mirada objetiva, cuando en realidad vive una lucha interna al discurrir como espectador "inmune" entre las vivencias y los recuerdos de las otras tres protagonistas.

VALERIA ALMADA. Psicóloga. Egresada de la Escuela de Escritores de la SOGEM. Colabora en la revista *Voz y Voto* y en el periódico *Uno más uno*.



LA CUEVA DE MONTESINOS

JOSÉ RAMÓN ENRÍQUEZ

EDICIONES EL MILAGRO-CONACULTA, MÉXICO, 2002.

Por un sueño como mal guía, el delirio de un autor comienza en la cueva encantada de Montesinos. Cual Don Quijote, un viajero de nuestros días penetra en ella descubriendo a los mismos personajes que confundidos la habitan y sobreviven al tiempo. No olvidan que hace siglos un mago los condenó

FRACATALES ESCÉNICOS

Iván Olivares

a la eternidad; para ellos cualquier desconocido puede tener el rostro del engaño.

Con la nueva visita, en ellos afloran viejas preguntas; las voces poco a poco recuperan su forma. No ha sido en vano tanto tiempo de encierro. Los seres se han vuelto remedos de sí mismos y al parecer se encuentran ahí para que nosotros, viajeros ávidos, conozcamos los restos de Dulcinea, Durandarte o Belerma. Esta última, aún cuida el corazón momificado de su amado (sí cuando el Quijote la conoció ya estaba demacrada por la tragedia, imagínense cómo se encuentra ahora en plena globalización y ante un mundo del que sólo conoce los rumores).

La farsa se gesta en un espacio mágico y lleno de locura. Los personajes inician una nueva historia con cada nuevo visitante. No dejan nunca de intrigar, de imaginar, de explicarse (aún con los engaños de la memoria) su existencia. El mundo de afuera les hace hablar lo mismo de Durandarte, que de las muñecas Barbie.

Las situaciones avanzan con dificultad y difícilmente pueden seguirse. Los acontecimientos responden a la arbitrariedad de un sueño. Da la impresión de que detrás del texto se encuentra un prestidigitador haciendo cuanta cosa le venga en gana para sorprendernos, sin responder a ningún impulso justificado. La acción se diluye en diálogos discursivos y elevados, a grado tal que los mortales no tenemos acceso al delirio, más bien debemos conformarnos con descifrar el mundo cervantino mezclado con elementos que el autor considera posmodernos.

Para gustos exquisitos, buscadores de marañas metafóricas y alto nivel de raciocinio.

LUISAYHLLÓN Dramaturgo y director escénico.

VUELTA AL MUNDO

GUÍA DEL TEATRO EN ÁFRICA Y EL OCEANO ÍNDICO

www.mediaport.net/AeC/Theatre/index.en

IDIOMAS: INGLÉS Y FRANCÉS



Completísima puerta al teatro de esta región, el cual es poco conocido en nuestro país. Contiene índices por países, tipos de teatro, compañías, eventos, festivales y organizadores de actividades teatrales.

TEATRO EN ASIA

www.curtainrising.com/world/africaasia.html

IDIOMA: INGLÉS

Portal de enlace a páginas web de compañías teatrales de países asiáticos y dos africanos. Varias con versiones en inglés. Interesante no por la cantidad sino por la información de teatro en países de los que conocemos muy poco.



TEATRO BRASILEÑO

www.teatrobrasileiro.com.br/

IDIOMA: PORTUGUÉS

Información clasificada en autores, directores, compañías, actores, técnicos, compañías productoras y teatros, además de foros de discusión, chats y diversos links nos brindan un amplio panorama del teatro en Brasil.

ILUMINACIÓN Y TECNOLOGÍA

DISEÑO DE ILUMINACIÓN ESCÉNICA

www.mts.net/~william5/sld.htm

IDIOMA: INGLÉS

Una sencilla página dedicada al di-



seño de iluminación para la escena, sus aplicaciones, sus instrumentos y diversos consejos. Resulta muy útil como introducción a la iluminación teatral. Creada por Bill Williams.

DISEÑO, PRODUCCIÓN Y TECNOLOGÍA EN ARTES ESCÉNICAS

www.usitt.org

IDIOMA: INGLÉS

Asociación de Profesionales del Diseño, Producción y Tecnología en Artes Escénicas y Entretenimiento de Estados Unidos. Exclusiva para miembros. Permite conocer sus actividades y entrar en contacto con la Asociación. Cuenta con un archivo fotográfico de diseños de escenografía, iluminación y vestuario de recientes

montajes en los Estados Unidos.

HISTORIA

TEATRO CRISTIANO

www.newadvent.org/cathen/14559a.htm

IDIOMA: INGLÉS

Artículo sobre el desarrollo del tea-



tro cristiano. De interés histórico, por presentar la evolución en las estructuras de este tipo de teatro, desde los primeros siglos de la era cristiana hasta el fin de la Edad Media.

CALENDARIO DE ESPECTÁCULOS EN FRANCIA DE 1601 A 1774

www.foires.net/cal

IDIOMA: FRANCÉS

Óperas, comedias francesas e italianas, espectáculos cortesanos y al aire libre, franceses y extranjeros. Varios de ellos con las fechas exactas de presentación.

CRONOLOGÍA DEL SIGLO XVIII

andromeda.rutgers.edu/~jlynch/Chron

IDIOMA: INGLÉS

Los principales acontecimientos en teatro, literatura, música, arte, tecnología, ciencia, entre otros, de 1660 a 1800 compilados por Jack Lynch en listas anuales.

IVÁN OLIVARES. Dramaturgo y director de escena.

PREMIOS Y ENCUENTROS

FECHAS LÍMITE

CONVOCATORIAS

PREMIO NACIONAL DE DRAMATURGIA JOVEN. GERARDO MANCEBO DEL CASTILLO 2003

Podrán participar todos los escritores mexicanos no mayores de 35 años que envíen una obra de teatro inédita, con tema y forma libres y una extensión entre una y dos horas de duración escénica. La obra deberá presentarse por cuadruplicado. Los datos del autor deberán enviarse en un sobre cerrado. Fecha límite: 31 de marzo de 2003. Los trabajos deberán ser enviados a: Centro Cultural Helénico Premio Nacional de Dramaturgia Joven, Av. Revolución 1500, Col. Guadalupe Inn, C.P. 01020, México, D.F. Consultar bases en los teléfonos: 01 (55) 54909895 y 54909921.

PREMIO OBRA DE TEATRO 2003

El Gobierno del Estado de Baja California por medio del Instituto de Cultura de Baja California convocan a todos los escritores residentes en la República Mexicana que deseen enviar una obra de teatro inédita y que no haya sido representada. El tema de la obra y el número de actos serán libres, siempre y cuando el trabajo alcance un mínimo de 50 minutos de representación efectiva. Los trabajos deberán remitirse a las oficinas centrales del Instituto de Cultura de Baja California (Av. Álvaro Obregón núm. 1209, C.P. 21100, Mexicali, Baja California), a más tardar el 19 de julio de 2003. Premio único e indivisible: 75 mil pesos en efectivo y diploma.

PREMIO OBRA DE TEATRO PARA NIÑOS

El Gobierno del Estado de Coahuila a través del Instituto Coahuilense de Cultura y el Patronato del Te-

atro Isaura Martínez convocan a todos los escritores residentes en la República Mexicana que deseen enviar una obra de teatro inédita que no haya sido representada, de acuerdo con la modalidad o las modalidades que el autor consid-



Viñeta de Mario Ficachi

ere apropiadas: actores, guiñol, muñecos de guante, marionetas, etc., con tema y número de actores libres. La duración mínima de representación efectiva deberá ser de 30 minutos. En el caso de las obras para muñecos, el autor deberá presentar un mínimo de dos piezas, que juntas cumplan con el tiempo

anteriormente señalado. Las obras deberán remitirse a la siguiente dirección: Premio de Obra de Teatro para Niños, Teatro Isaura Martínez (Galeana núm. 73 Sur, C.P. 27000, Torreón, Coahuila), a más tardar el 9 de agosto de 2003. Las instituciones convocantes estudiarán la posibilidad de representar la obra ganadora en la sede convocante o en el Distrito Federal, en un plazo no mayor de 12 meses a partir de la fecha del fallo. Premio único e indivisible: 30 mil pesos en efectivo y diploma.

RECOMENDACIONES

No dejen de escuchar la serie El teatro en México que se transmite por Radio Educación en el 1060 de AM, conducido por Hilda Saray, los lunes a las 22:30 horas. Programa de entrevistas, mesas redondas, debates, testimonios y pequeñas escenas dramáticas en las que estarán presentes todos aquellos que con su trabajo han contribuido al arte teatral en México.

¡CIUDAD JUÁREZ A ESCENA! MUESTRA DE UN FEMINICIDIO

La Delegación Coyoacán junto con la Coordinación General de Teatros de SOGEM y Tenzin A.C. organizan una semana donde el teatro mexicano levanta la voz ante la tragedia de Ciudad Juárez; tiempos de furia desatada contra la mujer ante los que no se puede ni se debe permanecer en silencio.

La muestra presentará montajes y lecturas dramatizadas de Hotel Juárez de Víctor Hugo Rascón Banda, Mujeres de polvo de Humberto Robles, Los trazos del cierzo de Alan Aguilar, Estrellas enterradas de Antonio Zúñiga, Rumor de viento de Norma Barroso y Mujeres de Ciudad Juárez de Cristina Michaus. ¡Ciudad Juárez a escena! se inaugurará el 3

de marzo con la participación de María Rojo, Elena Po niatowska, Sergio González y Víctor Hugo Rascón Banda en el Teatro Coyoacán de SOGEM también se instalará una exposición pictórica y fotográfica del feminicidio en Ciudad Juárez. Se invita al público en general y a la comunidad teatral a que se solidarice con el evento.

SEGUNDA SEMANA DE LA DRAMATURGIA CONTEMPORÁNEA

A partir del 17 al 22 de marzo de 2003, en el Centro Cultural Helénico y el Teatro La Capilla. Los países invitados son España, Canadá y México. Todas las mañanas a las 11 hrs. habrá una mesa redonda, todas las tardes a las 17 hrs. una lectura-espectáculo, y en las noches, puestas en escena. A continuación, los eventos confirmados: lunes 17 de marzo 11.00 hrs.: inauguración. Presentación de las actividades y de los invitados canadienses, españoles y mexicanos, entre otros, Amela Simic, Larry Tremblay, Jason Sherman, Guillermo Heras e Iñigo Ramírez de Haro. Lectura-espectáculo La sangre de Sergi Belbel. Martes 18 de marzo: lectura-espectáculo Extinción de Iñigo Ramírez. 20.30 hrs. Químicos para el amor de Carmina Narro, en La Cafetería del Helénico, u otra obra en cartelera. Miércoles 19 de marzo: lectura-espectáculo El ventrílocuo de Larry Tremblay. Concierto de pianista que bequense en la Capilla Gótica del Helénico. Festejo de la semana de la francofonía. Vino de honor, cortesía de la Embajada de Canadá. Al terminar el evento, una sorpresa que se anunciará en ese momento (22.00 hrs.): lectura-espectáculo Coahuilense de Yvan Bienvenue. Jueves 20 de marzo: lectura-espectáculo It's all true de Jason Sherman. Viernes 21 de marzo: lectura-espectáculo de la nueva obra de Flavio González

DEJAN HUELLA

Mello. Sábado 22 de marzo: lectura - espectáculo Blanco y negro de los hermanos Malpica. Pensión Vudú de Louise Bombardier, en el teatro La Capilla. 20.30 hrs.: clausura.

X ENCUENTRO DE INVESTIGACIÓN TEATRAL DE LA AMIT

La Asociación Mexicana de Investigación Teatral, AMIT, A.C. y el Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, CITRU-INBA-CENART, invitan a los socios de la AMIT y a todas aquellas personas interesadas en el estudio y la práctica del teatro al X aniversario de la AMIT con 10 años de encuentros ininterrumpidos, teniendo como sede el Centro Nacional de las Artes (CENART), en la Ciudad de México los días 10, 11 y 12 de abril de 2003. Informes: 54 20 44 07.

IV ENCUENTRO INTERNACIONAL DE TEATRO DEL CUERPO, QUERÉTARO 2003 "EL CUERPO ESCÉNICO"

Del 25 de agosto al 6 de septiembre en Querétaro y del 5 al 10 de septiembre en el Distrito Federal. TALLERES: I El cuerpo y el objeto, Claire Heggen, Francia; II Creación y juego físico; Francine Alepin, Denise Boulanger, Quebec; III Circo, Quebec; IV Dramaturgia de la luz, Francia; V Blackskywhite, Rusia. ESPECTÁCULO: Mousson, Francia; Aquel que tiene ojos, Quebec; Interior Mujeres, Quebec; Anatomía de insectos, Rusia. Informes: 58 49 10 00 dionisios@prodigy.net.mx

SERVICIOS

INTRODUCCIÓN a la ópera. Primera parte. Impartido por el Doctor Ernesto de la Peña. Inicio: miércos les 12 de marzo. Horario: 17:00 -20:00 hrs. Duración: 16 sesiones. Costo: \$1,000.00. Lugar: Museo Soumaya, Plaza Inbursa (antes Plaza Cuicuil -

co). Informes e inscripciones en los teléfonos 56 16 37 31, 56 16 37 61, 52 23 17 48 y 52 44 09 16.

ESCENOGRAFÍA e iluminación de teatro y danza. Iluminación, dirección de arte y ambientación para cine y comerciales. Llamar a Mónica Kubli. Tels. 56 65 31 47 y 52 64 25 11. kublim@yahoo.com

ESGRIMA artística. Informes: victoractor@hotmail.com victoractor@mixmail.com Voy a su Estado o sede.

MAQUILLAJE, efectos especiales, máscaras y utilería. Roberto Ortiz. Tels. 55 90 16 48 y 044 55 10 60 10 85.

HATA-ASHTANGA yoga. Cursos continuos para actores y bailarines. Centro de yoga, Amsterdam 12, Col. Condesa. Con Victoria Gutiérrez. Tel. 55 16 42 35.

IMAGEN-movimiento. Multimedia (filmación, remasterización, creación de DVD'S de obras de teatro, piezas de danza, VCD'S, etcétera). Alessandro Lameiras. Laboratorio Imaginario. Tels. 56 11 83 14 y 044 55 32 27 92 60. alessandrolameiras@yahoo.com.mx

LA REVISTA

Pasodegato necesita voceadores. Informes con Marco Machuca en los teléfonos 56 88 92 32, 56 88 87 56 y 56 05 33 49, de lunes a viernes de 10:00 a 15:00 hrs.

ANÚNCIATE en esta revista: paso_de_gato@hotmail.com Teléfonos 56 88 92 32, 56 88 87 56 y 56 05 33 49.

FORO STANISTABLAS

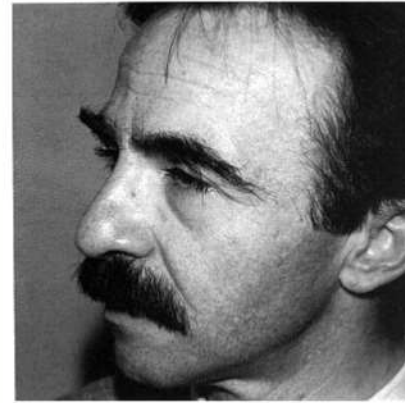
Con la presentación por tercer año consecutivo de su tradicional pastorela ¡Císcale, císcale, diablo panzón! de Willebaldo López, en diciembre del año pasado el Foro Stanistablas cerró sus puertas. Este espacio para el teatro independiente, fundado en la década de los noventa por Patricia Reyes Spíndola, fue dirigido los últimos años por Felipe Oliva.

CARLOS ROCES DORRONSORO (1943-2003)

Nació el 27 de octubre de 1943. Estudió la licenciatura en Economía en la UNAM y la maestría en una escuela especializada en Londres. Impartió clases en la UNAM, El Colegio de México y la Universidad Anáhuac, entre otras instituciones. También estudió cine en la National School of Film Technique, en Londres, y en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), en México, y teatro en la Mountview Theatre Club, en Londres, y en el Núcleo de Estudios Teatrales (NET) en México, centro en donde tuvo como maestros a Ludwik Margules y Alejandro Luna. Desde los años sesenta realizó diseños de vestuario para más de 40 obras. Trabajó en varias ocasiones con los directores Salvador Flores, Ludwik Margules y Hugo Hiriart, entre otros. Murió el 6 de enero de 2003 a los 59 años de edad.

BLAS ADOLFO BRAIDOT FERRANTE (1924-2003)

Nacido en Montevideo, Uruguay, el 7 de enero de 1924, participó desde muy joven en varios grupos teatrales hasta fundar con varios de sus colegas el grupo El Galpón el 2 de septiembre de 1949. A consecuencia de la dictadura militar en su país natal, en 1976 llegó a México como exiliado político. En 1981, junto con Raquel Seoane y



Carlos Rocés. Foto: Hilda Valencia

Mario Fiacchi, fundó la compañía de teatro independiente Contigo América en la que, además de ser director, actor y formador de actores, impulsó un teatro de búsqueda y promovió la difusión de dramaturgos latinoamericanos, especialmente mexicanos. Antes de su muerte, acaecida el 17 de enero de 2003, trabajaba en la puesta en escena de la obra de Víctor Hugo Rascón Banda El ausente, la cual será montada próximamente y servirá para festejar el aniversario número 23 del grupo, así como para homenajear a este hombre de teatro llamado Blas Braidot.

SOCORRO AVELAR (1925-2003)

Nació en Cuernavaca, Morelos, en 1925. Egresada de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y de la Escuela de Arte Teatral del INBA. En 1948 fundó el grupo de "teatro de cámara" Xenia, junto con Emilio Carballido y Sergio Magaña, entre otros. Actuó en obras de dramaturgos mexicanos como Carballido, Magaña, Luisa Josefina Hernández, Hugo Argüelles, Rodolfo Usigli, etc. Esta incansable actriz y directora, pionera de la televisión en México, murió el 10 de febrero de 2003.

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?

LOS UNIVERSITARIOS

Publicación mensual de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM



NÚMERO 30 MARZO

- Ahora y en la hora de Víctor Hugo Roscón Banda
- Dylan y las ballenas, poema de María Barrantes
- Cuento de Miquelín Molina
- Lourdes Frausto sobre Torres Bodet y Orta de Montellano
- La presencia de los literatos en el cine mexicano por Carlos Martínez Assad
- Reportaje fotográfico: Librerías de Raúl Estrada Díez

SUSCRIPCIONES: 56 65 17 33



Salones
surtos
eventos culturales
y artísticos

Cebsis y Centros de Cultura

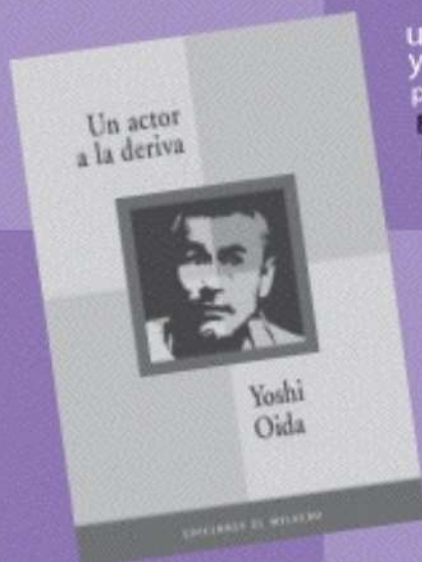
DELEGACIÓN CUAUHTEMOC

La Esperanza también tiene sucursales...

<p>SANTAMARÍA LA RIBERA</p> <p>Asirio Torres Becerra 160 col. San Andrés La Ribera 55 51 51 80</p>	<p>VISTA ALBIREO ALFONSO REYES</p> <p>Boa Bórisnia 281 col. Vista Alegre 57 40 40 37</p>	<p>HIPÓCRITO-COCONOA JOSÉ ROMERO FLORES</p> <p>Culcán 103 col. Hipócrito-Coconoa 57 64 64 51</p>	
<p>REVISTA</p> <p>Picoa Soriano 26 col. Berrío 57 55 57 77</p>	<p>GENERAL LAGUNILLA GRIBELDA RIVERA</p> <p>Boa de Huelmo 43 col. Coahuila 55 29 13 03</p>	<p>CENTRO CULTURAL COMUNITARIO LAGUNILLA-TEPITO</p> <p>Francisco Ibarra Bucareanga col. Tepito 55 55 55 52 64 99</p>	<p>CENTRO CULTURAL DEL CARMEN TEATRO DEL PUEBLO</p> <p>Boa de Veracruz 72 col. Coahuila 57 02 07 95</p>

Coordinación de Cebsis y Centros de Cultura
 Difusión Cultural UNAM
 Culcán 103
 col. Hipócrito-Coconoa
 56 65 17 33
 044 55 51 51 57 33

EDICIONES EL MILAGRO



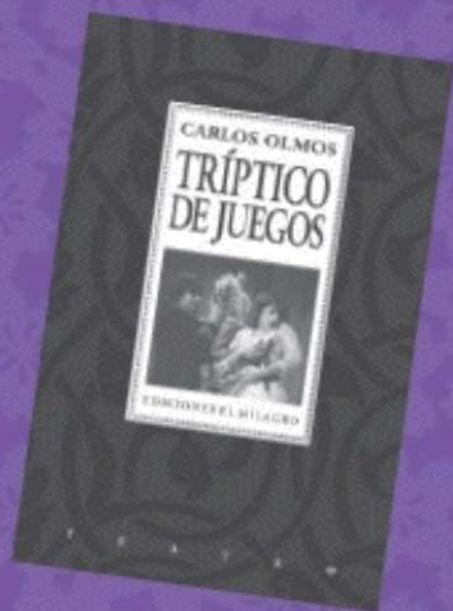
un actor a la deriva
yoshi oida
prólogo de peter brook

En este notable testimonio se analiza, de manera original, la experiencia de un actor en quien convergen las culturas de Oriente y Occidente.
colección el apuntador

tríptico de juegos
carlos olmos

introducción de enrique serna
incluye: juegos profanos,
juegos impuros y juegos fatuos

Estas obras han resistido el paso del tiempo. En ellas encontramos rituales de muerte, juegos perversos, crítica de estructuras familiares y sociales y una búsqueda, aún vigente,



DIRECTORES DE NUEVO LEÓN



SERGIO GARCÍA - Doble cara • JAVIER SERNA - El Reyno • GERARDO VALDEZ - Pasión • GERARDO DAVILA - Camino de arena • LETICIA PARRA - El derecho al grito • ANGEL HINOJOSA - Estaba en mi casa esperando la lluvia • CÉSAR ARISTOTELES - Metro • GERARDO LEYVA - No hay teatro que por bien no venga • MÓNICA JASSO - La mil traumas • HEIDI NAYELI PÉREZ - Desenterradores



CONARTE
NUEVO LEÓN

www.conarte.org.mx



TEATRO LA CAPILLA

(Premio Salvador Novo al Mejor Teatro Independiente) presenta

CANCIÓN PARA UN CUMPLEAÑOS, basado en Sibiria Plotk, dir. Hugo Arellano, domingos 18 y lunes 20 hrs.

PENSIÓN VUDÚ, de Louise Bombardier, dir. Boris Schoenaru y Emanuel Márquez, viernes 20 hrs. y sábados 19 hrs.

SI, ¿NO?, de Lost Sockets, espectáculo basado en *Los Peñeros* de J. C. Drumberg y *Porque esto pasa no*, de M. Samonte, dir. Boris Schoenaru, sábados 18 hrs.

CALLEJÓN DE LIS, de Joseph Dutton, dir. Jean-Frédéric Chevallier, miércoles y jueves 20 hrs.

FAUSTO, UN CUENTO DEL DEMONIO, de Brian Clivares, con Emanuel Márquez, Programa Nal. de Teatro Esc. de C. Ene. 9, 11 y 15 hrs., noches a viernes 9 y 11 hrs.

TEATRO LA CAPILLA (al lado de El Hábito)
Madrid # 13, Coyacán - Tels. 5650 1130 / 5650 6305
\$100 / 50% a estudiantes, maestros e INSEN
Página Web: www.gob.mx.com/mosencapilla
E-Mail: teatrolacapilla@notmexi.com

PRESENTANDO ESTE ANUNCIO : 2X1

un texto fundamental sobre la primera etapa formativa del actor



la in determinación

morris savariego

una apasionada reflexión sobre la actoralidad a la venta en la Casa del Teatro
56 59 43 48 · 56 59 59 81 · 56 59 42 38

\$130.00 (incluye gastos de envío)

Cartelera

BOGOTÁ, SEPTIEMBRE 2011

LA ESCUELA DE ESCRITORES DE SOGEM

invita a la primera convocatoria de la

BOGOTÁ
CREACIÓN LITERARIA

A escribir y participar en el proceso de selección para formar parte de la 100ª generación del más importante festival literario del 1º semestre de 2012

Expone: EUGENIO F. RODRÍGUEZ
Dirección de Arte: Liliana Gilardi Soto

Información y inscripción
Bogotá del 17 al 22 de Julio. Clonificación Gratuita
De lunes a viernes de 9:00 a 17:00 hrs y sábados 9:00-13:00 hrs.
Tel: 5448-2344

Reservados
los derechos

SOGEM



Antes que nada debe saber la Escuela de Escritores de Bogotá que es una institución de carácter social y sin ánimo de lucro. Su misión es promover la cultura literaria y el desarrollo de los escritores de Bogotá y del país. Su sede se encuentra en la Carrera 14 con la Calle 100. Bogotá, Colombia. Teléfono: 5448-2344. Correo electrónico: escuela@soigem.org

MUJERES AL DESNUDO

Y OTRAS OBRAS DE LA ESCUELA DE ESCRITORES DE BOGOTÁ

Teatro Capilla

del 17 al 19 de Julio

del 20 al 22 de Julio

del 23 al 25 de Julio

del 26 al 28 de Julio



Teatro
LA CAPILLA

El Circosmo Encantado



Teatro Wilfredo Camilo
Reservados los derechos

Teatro Wilfredo Camilo, José María Villalba, Calle 14 con la Calle 100, Bogotá. Teléfono: 5448-2344. Correo electrónico: teatro@wilfredo.com

CENART

2003

CENTRO NACIONAL DE LAS ARTES

Selección de la Convocatoria FORO DE LAS ARTES 2003

PRESENTACIÓN

Niño de arena
Grupo Añás
Dirección: María Laura Zaldívar y Jesús Laredo
Funciones del 30 de enero al 23 de febrero
\$20.00

Los días
Compañía del Diplomado Teatro del Cuerpo
Dirección: Luis Martín Salís
Funciones del 6 al 30 de marzo
\$20.00

El secreto de Susana
Compañía Operando
Dirección: Ragnar Conde
Funciones del 30 de abril al 4 de mayo
\$20.00

Los trazos del viento
Grupo Conjuro Teatro
Funciones del 15 de mayo al 8 de junio
Dirección: Dana Aguilera
\$20.00

El sueño de Mercator
Dirección: Ciudadía Cabrera
Funciones del 19 de junio al 13 de julio
\$20.00

Altazor
Vértigo Teatro
Dirección: Ana María Muñoz
Funciones del 24 de julio al 17 de agosto
\$20.00

Manchas sobre el silencio
Dirección: César Eduardo Almeida
Funciones del 28 de agosto al 21 de
septiembre
\$20.00

Salomé o del pretérito imperfecto
Teatro-ojo
Dirección: Héctor Bourges
Funciones del 2 al 26 de octubre
\$20.00

Dragonario
Dirección: Cecilia Larrosa
Funciones del 6 al 30 de noviembre
\$20.00

CENTRO NACIONAL DE LAS ARTES • Bo. Churubusco y Tlalpa • México • Teléfono: 5230 4809

Para mayor información sobre la programación artística del CENART y otros eventos,
lo invitamos a acercarse a las oficinas de nuestro directorio distribuido.

Enlaces a: relacionespublicas@cenart.conaculta.gob.mx

www.cenart.org

SEX a niveladas, unívoco; INEEN, Nipale y Plurales a la Cultura con voluntad vigente.

LA CONACULTA • CENART

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

T E A T R O



LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE SINALOA
A TRAVÉS DE LA COORDINACIÓN GENERAL DE EXTENSIÓN DE LA CULTURA Y LOS SERVICIOS
CONVOCA AL
Primer Premio Nacional de Dramaturgia *Oscar Liera* 2003



El premio Oscar Liera de Dramaturgia es un reconocimiento a la excelencia en el arte de escribir para el teatro. Este premio busca promover y reconocer a los autores de obras teatrales que contribuyan al desarrollo cultural y artístico de México y del mundo hispanoamericano.

El premio Oscar Liera de Dramaturgia se otorga a la mejor obra de teatro escrita en español por un autor mexicano o hispanoamericano, que haya sido representada en un teatro profesional o universitario durante el año 2002.

El premio Oscar Liera de Dramaturgia se otorga a la mejor obra de teatro escrita en español por un autor mexicano o hispanoamericano, que haya sido representada en un teatro profesional o universitario durante el año 2002.

El premio Oscar Liera de Dramaturgia se otorga a la mejor obra de teatro escrita en español por un autor mexicano o hispanoamericano, que haya sido representada en un teatro profesional o universitario durante el año 2002.

1. El premio Oscar Liera de Dramaturgia se otorga a la mejor obra de teatro escrita en español por un autor mexicano o hispanoamericano, que haya sido representada en un teatro profesional o universitario durante el año 2002.
2. El premio Oscar Liera de Dramaturgia se otorga a la mejor obra de teatro escrita en español por un autor mexicano o hispanoamericano, que haya sido representada en un teatro profesional o universitario durante el año 2002.
3. El premio Oscar Liera de Dramaturgia se otorga a la mejor obra de teatro escrita en español por un autor mexicano o hispanoamericano, que haya sido representada en un teatro profesional o universitario durante el año 2002.
4. El premio Oscar Liera de Dramaturgia se otorga a la mejor obra de teatro escrita en español por un autor mexicano o hispanoamericano, que haya sido representada en un teatro profesional o universitario durante el año 2002.
5. El premio Oscar Liera de Dramaturgia se otorga a la mejor obra de teatro escrita en español por un autor mexicano o hispanoamericano, que haya sido representada en un teatro profesional o universitario durante el año 2002.
6. El premio Oscar Liera de Dramaturgia se otorga a la mejor obra de teatro escrita en español por un autor mexicano o hispanoamericano, que haya sido representada en un teatro profesional o universitario durante el año 2002.
7. El premio Oscar Liera de Dramaturgia se otorga a la mejor obra de teatro escrita en español por un autor mexicano o hispanoamericano, que haya sido representada en un teatro profesional o universitario durante el año 2002.
8. El premio Oscar Liera de Dramaturgia se otorga a la mejor obra de teatro escrita en español por un autor mexicano o hispanoamericano, que haya sido representada en un teatro profesional o universitario durante el año 2002.
9. El premio Oscar Liera de Dramaturgia se otorga a la mejor obra de teatro escrita en español por un autor mexicano o hispanoamericano, que haya sido representada en un teatro profesional o universitario durante el año 2002.
10. El premio Oscar Liera de Dramaturgia se otorga a la mejor obra de teatro escrita en español por un autor mexicano o hispanoamericano, que haya sido representada en un teatro profesional o universitario durante el año 2002.

COORDINACIÓN GENERAL DE EXTENSIÓN DE LA CULTURA Y LOS SERVICIOS
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE SINALOA
CALLE ALVARO OBREGÓN, SINALOA, SINALOA, SINALOA, SINALOA



17-30 MARZO 2003

UN FESTIVAL PARA TODOS

MÚSICA - DANZA - TEATRO - ARTES PLÁSTICAS - CINEMA - ACTIVIDADES INFANTILES - GASTRONOMÍA





PASODEGATO

REVISTA MEXICANA DE TEATRO

- Seminario Internacional de dramaturgia, organizado por la revista Pasodegato, la Academia Mexicana de Arte Teatral, A. C., CNA, UNAM, INBA y Centro Cultural Helénico dirigido a dramaturgos. Impartirán talleres dramaturgos internacionales reconocidos durante un año a partir del 2003. Los interesados comuníquense a nuestra oficina a los teléfonos 56 88 92 32, 56 88 87 56 y 56 05 33 49
- Colaboren en la construcción de nuestras páginas. Nuestro objetivo principal es ser reflejo del acontecer teatral del país. Manténganos informados de sus estrenos, temporadas y proyectos. Asimismo, envíenos sus propuestas y críticas sobre la revista.
- Anúnciense en la sección Sugerencias felinas. Si venden, cambian, regalan, donan u ofrecen servicios, envíen sus datos en un máximo de 15 palabras.
- Adquieran su revista en librerías Gandhi, Educal, El Péndulo y La Torre de Lulio, así como en los foros Teatro Contemporáneo, Luces de Bohemia, Casa del Teatro, La Madriguera, Cadac y Sogem.
- Reciban en su hogar la revista Pasodegato, suscribiéndose anualmente por \$ 360.00. Pero mejor aún, ayúdenos a no perder el paso, convirtiéndose en protectores de este proyecto con una suscripción solidaria, a partir de \$ 700.00, además de beneficiarse con libros de cortesía de Anónimo Drama Ediciones, Ediciones El Milagro y Cuadernos de Teatro del Centro Cultural Helénico.

para suscribirse envíen este cupón hoy mismo por fax a 56 05 33 49 o llamen a los teléfonos 56 88 92 32 y 56 88 87 56. Para información de suscripciones escribanos a suscripcionesgato@hotmail.com

Anexo copia de depósito a nombre de Carlos Nohpal de la Rosa en BANAMEX, cuenta 01417701997, suc. 141

Pasodegato

Eleuterio Méndez 11, Col. Churubusco-Coyoacán,
C.P. 04120, México, D. F.

paso_de_gato@yahoo.com.mx

paso_de_gato@hotmail.com

Teléfonos: 56 88 92 32, 56 88 87 56 y 56 05 33 49

NOMBRE _____

DIRECCIÓN _____

COLONIA _____

CUIDAD _____

ESTADO _____

CE

TELÉFONO(S) _____

MX

CORREO ELECTRÓNICO _____



Cartelera

.....marzo • abril, 2003

teatro y danza unam



Información de actividades culturales: 5665 0709 y <http://difusion.cultural.unam.mx>

TEATRO JUAN RUIZ DE ALARCÓN
Centro Cultural Universitario • Insurgentes Sur 3000

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

Héctor Ortega

1822
el año que fuimos Imperio



De Flavio González Mello
Dirección: Antonio Castro

TEATRO JUAN RUIZ DE ALARCÓN
Centro Cultural Universitario • Insurgentes Sur 3000

Sábados y domingos
12:00 hrs.

LUISA HUERTAS

LA CELESTINA

(La Familia Tragicomedia de CALISTO Y MELIBEA)

de Fernando de Rojas
Dirección: Claudia Ríos



BREVE
TEMPORADA

REPERTORIO
TEATRO UNAM 2003

FORO SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ
Centro Cultural Universitario • Insurgentes Sur 3000

Miércoles a viernes 20:00,
sábados 13:00 y 19:00
y domingos 13:00 y 18:00 hrs.

**AHORA
Y
EN LA HORA**

de Víctor Hugo Rascón Banda
Dirección: Luis de Tavira

TEATRO SANTA CATARINA

Plaza de Santa Catarina 10, Barrio de Santa Catarina, Coyoacán

Miércoles a viernes 20:00,
sábado 19:00 y domingo 18:00 hrs.



de negro y de perros

de Bernard-Marie
Koltès

Dirección:
David Psalmon



SALA MIGUEL COVARRUBIAS

Centro Cultural Universitario • Insurgentes Sur 3000

Jueves y viernes 20:00, sábado 19:00 y domingo 18:00 hrs.
Del 13 al 16 de marzo Del 20 al 30 de marzo Del 3 al 13 de abril

DEL **13** AL **13** TRES

**ROSTROS,
DANZAS
POR CIELO
Y TIERRA**

Dirección:
Vivian Cruz

**EN
EL PRINCIPIO
DEL FIN**

Contempodanza
Dirección:
Cecilia Lugo

**ARCHIVO
DE PIEZAS
CORTAS**

Contradanza
Dirección:
Cecilia Appletón



Para información sobre los eventos de la Dirección de Teatro y Danza,
favor de comunicarse al teléfono: 5606-0679

foro la gruta



excavando
tus emociones

centro
Cultura
helénico

2003

jueves



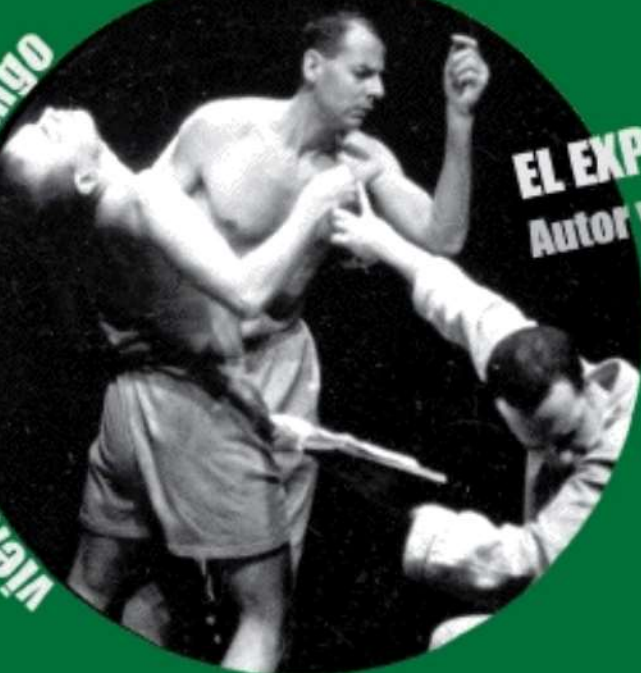
AUTOCONFESIÓN

De · Peter Handke

Dirección · Gerardo Trejoluna

La lucha de un artista por quebrar
sus propias máscaras

viernes
sábado
domingo



EL EXPERIMENTO DAMANTHAL

Autor y Director · Javier Margulis

Lenguaje visual en la historia
de un experimento científico

Lunes a Viernes · 20:00 · Sábados · 19:00 · Domingo · 18:00

CONACULTA · HELENICO

Av. Revolución 1500 Guadalupe Inn México D.F. 5662 8674 www.helenico.gob.mx

BOLETOS DISPONIBLES EN TAQUILLA DE 12 A 14:00 HRS. Y DE 16:00 HRS. EN ADELANTE TEL 5662 2945 DESCUENTOS PARA INSEN, MAESTROS Y ESTUDIANTES CON CREDENCIAL VA