

PASODEGATO

REVISTA MEXICANA DE TEATRO

DOSSIER



MÉXICO: PUERTA
DE LAS AMÉRICAS
ENCUENTRO DE LAS
ARTES ESCÉNICAS

REPÚBLICA DEL TEATRO

NUEVO LEÓN, VERACRUZ,
NAYARIT, MICHOACÁN,
ESTADO DE MÉXICO,
GUANAJUATO Y COLIMA

ESTRENO DE PAPEL

LISBETH ESTÁ
COMPLETAMENTE TRABADA
DE ARMANDO LLAMAS

ENSAYO

TEATRALIDAD
DE LOS NEGOCIOS
POR GABRIEL ZAI

ANONIMO
DRAMA
EDICIONES

AÑO 2 / NÚMEROS 8/9 / MAYO - JUNIO DE 2003 / \$ 40.00





Encuentro de las Artes Escénicas

México

Puerta de las Américas

Del 11 al 14 de junio de 2003, Ciudad de México

Coloquio de las Artes Escénicas

Espacio de discusión y análisis para potenciar las artes escénicas

Mercado de las Artes Escénicas

Exposición con 166 locales para establecer contacto con programadores y promotores de diversos países

Primera Muestra Escénica de las Américas

Espectáculos de danza, música y teatro

Mayores Informes tels. 5514 7243 ó 5514 9930

www.puertadelasamericas.org

mgascon@puertadelasamericas.org • roquet@puertadelasamericas.org • cmerele@puertadelasamericas.org



CONACULTA





10

FESTIVAL
INTERNACIONAL
FROCARIBEÑO

Del 17 al 27 de julio • 2003

mesas redondas

REFLEXIÓN

conferencia

ANÁLISIS

gastronomía

ALEGRÍA

danza

RÍTMO

música

REUNIÓN DE MINISTROS
DE CULTURA DEL CARIBE

Puerto de Veracruz y otras ciudades del Estado



CONACULTA

EL CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES
a través del INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES
y en colaboración con

EL CONSEJO ESTATAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES DE QUERETARO
Y TEATRO LINEA DE SOMBRA

Convocan
VI ENCUENTRO INTERNACIONAL
DE TEATRO DEL CUERPO

EL CUERPO ESCÉNICO

del 25 de agosto al 5 de septiembre, QUERETARO, 2003

TALLER I

"CUERPO Y OBJETO: CRUCE DE CAMINOS"

Imparte: Claire Heggen (Francia)

Este taller aborda el espacio y el objeto, involucrando a los participantes en el mundo del objeto y en el espacio de Elio de Borsari y de formación de diferentes tipos de objetos como: el cuerpo humano y contemporáneo, cultura etc. A través del trabajo, conocerá el papel del cuerpo en el espacio y en el tiempo de la representación.

Plan pedagógico

- A través de objetos o piezas, organizar la relación con el objeto
- Qué es el objeto del objeto del cuerpo
- Analizar la relación que se establece entre el cuerpo y el objeto a través de acciones simples como: jugar, leer, mover, crear, etc. Haciendo énfasis en la continuidad, progresión, ruptura, continuidad.
- Juegos con el cuerpo en el espacio: movimiento, espacio, tiempo, etc. (construcción de objetos)
- Juegos con el cuerpo en el espacio: movimiento, espacio, tiempo, etc. (construcción de objetos)

Dirigido a:

Actores, bailarines, directores de escena, coreógrafos profesionales

Cupo limitado a 20 personas.

TALLER II

"LA MIMIA CORPORAL Y LA DRAMATURGIA DEL CUERPO"

Imparten:

Denis Boulangier (Quebec)

Escuela de Teatros de Denis Boulangier, que existe en la ciudad de Montreal en la ciudad de Quebec desde el año 1977. Junto con Jean Asselin fundó la escuela de teatro D'Amor.

Francine Alepin (Quebec)

Artista coreógrafa acompañó Denis Boulangier en la Escuela de Montreal 1996

Plan pedagógico

- Taller basado en principios del teatro físico, donde se trabaja con el cuerpo como elemento del lenguaje escénico, con el objetivo de lograr la construcción de acciones escénicas.

Dirigido a:

Actores, bailarines, directores de escena, coreógrafos profesionales

Cupo limitado a 20 personas.

TEATRO
LINEA DE
SOMBRA



EITC

ENCUENTRO

INTERNACIONAL

DE TEATRO

DEL CUERPO

TALLER III

"Dramaturgia de la Luz"

Imparte: Philippe Lacombe (Francia)

Artista y docente francés especializado en la escuela Superior Nacional de Artes de la Ville de París en Chateaufort, Francia y en la Escuela Nacional Superior de Artes Decorativas de París.

Plan pedagógico:

- La luz como elemento escénico.
- La luz como elemento de comunicación.
- El uso de la luz en el teatro.
- El uso de la luz en el teatro.
- El uso de la luz en el teatro.
- El uso de la luz en el teatro.

Dirigido a:

Luz, actores, coreógrafos, actores, directores, coreógrafos

Cupo limitado a 12 personas.

TALLER IV

"Teatro mediocrónico"

Imparte:

Grupo Blackakryvite (Rusia)

El concepto de teatro mediocrónico de Blackakryvite se basa en crear nuevas formas de teatro que sean más accesibles y más fáciles de entender para el público. El teatro mediocrónico de Blackakryvite se basa en crear nuevas formas de teatro que sean más accesibles y más fáciles de entender para el público.

Plan pedagógico:

- El teatro mediocrónico: definición y ejemplos.
- Tiempo espacio: el teatro mediocrónico.
- La acción: el teatro mediocrónico.

Dirigido a:

Actores, bailarines, directores de escena, coreógrafos profesionales

Cupo limitado a 20 personas.

PARA TODOS LOS TALLERES

Duración: 10 días, 5 horas diarias

Solicitud de inscripción:

Del 2 de junio al 20 de junio
(tel: 5280-6129 o más tardar el 11 de julio)

Las solicitudes de inscripción

deben estar a la disposición en la
Coordinación Nacional de Teatro del INBA
Tel: 5280-5599 y

Teatro Línea de Sombra Tel: 5033-6129

Costo: \$ 1,600.00 sin hotel

\$ 4,000.00 con hotel

Fecha límite para efectuar el pago: 20 de junio

Las solicitudes de inscripción

serán recibidas en:

Coordinación Nacional de Teatro del INBA

Tel: 5280-3478

Informes Teatro Línea de Sombra Tel: 5849-1000 y 5033-6129
e-mail: diazibos@prodigy.net.mx

Próximo Estrón de
Teatro Línea de Sombra

Demonio
de Lara Norén

Dirección Jorge Vaz
04 de Julio de 2003
Teatro El Galeón

SALVADOR

LA MONTAÑA, EL NIÑO Y EL MANGRO

"La esperanza hace vivir, Salvador. Basta con creer."

De **Suzanne Lebeau** · Dirección **Sandra Félix**

Con **Luisa Huertas** · **Antonio Zúñiga** · **Carlos Aragón** · **Lucía Muñoz** · **Paola Izquierdo** · **Gabriela Murray**

Escenografía e iluminación **Philippe Amand*** · Vestuario **Tolita y María Figueroa** · Diseño Sonoro **Mauricio García Lozano**

Escenofonía **Rodolfo Sánchez Alvarado** · Video **Julián de Tavira** · Realización de video **Lavandería Producciones**

Diseño de imagen gráfica **Sergio Carreón** · Diseño gráfico **Blanca Herrerías** · Traducción **Gilbert Amand, Sandra Félix*** y **Antonio Zúñiga**

Asistente de dirección **Ángeles Hernández** · Asistente de producción **Ana Francis Palomares** · Producción ejecutiva **Fabiola Rivera**

*Miembros del Sistema Nacional de Creadores

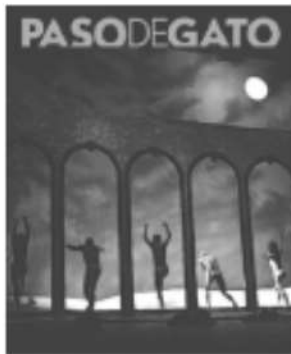
Temporada: 17 de mayo al 9 de noviembre · Sala Villaurrutia · Funciones: Sábado y Domingo · 13:00 horas · Mayores de ocho años



Centro Cultural
del Bosque

Reforma y Campo Marte (atrás del Auditorio Nacional)





En nuestra portada:
Eclipse, coreografía creada por
Claudia Lavista y Víctor Ruiz para
conmemorar el décimo aniversario
de Delfos danza contemporánea.
Foto: HÉCTOR HEVA

6 **ABREBOCA**
BRECHT, POETA PROLÍFICO
POR BERTOLT BRECHT

7 **PERFIL**
LUIS RIVERO
EL ESTILO LUIS RIVERO
POR JUAN HERNÁNDEZ

9 **EL MÚSICO ESCÉNICO**
POR HÉCTOR MENDOZA, LUIS DE TAVIRA,
TOMÁS URTUSÁSTEGUI, JOSÉ CABALLERO Y
MARIO FICACHI

12 **PRIMERAS LLAMADAS**
A MITAD DE AÑO
POR PASODEGATO

DOSSIER



14 **MÉXICO: PUERTA DE LAS AMÉRICAS**
ENCUENTRO DE LAS ARTES ESCÉNICAS

16 **EMPLEO, ARTE Y PRODUCCIÓN**
POR MARIO ESPINOSA

18 **ARTES ESCÉNICAS DE CARA AL FUTURO**
POR LUCINA JIMÉNEZ

20 **DE LAS PROFESIONES**
POR RODOLFO OBREGÓN

22 **EL ARTE NUEVO DE MERCAR EL ARTE**
POR IGNACIO FLORES DE LA LAMA

24 **CULTURA Y ESTADO O EL ESTADO DE LA CULTURA**
POR JAVIER GROSMAN

26 **GENERACIÓN DE EMPRESAS CULTURALES**
POR OCTAVIO ARBELÁEZ

27 **MERCADO DE LAS ARTES ESCÉNICAS**
POR ESTHER HERNÁNDEZ PALACIOS

28 **PARA VIVIR BAILANDO**
POR CLAUDIA LAVISTA

30 **A DEBATE LAS PREGUNTAS INCONTESTABLES**
POR JAIME CHABAUD



ESTRENO DE PAPEL
LIBSBETH ESTÉVEZ
COMPLETAMENTE TRABADA
POR ARMANDO LLAMAS
PRESENTACIÓN DE HERVÉ PONS

32 **ENSAYO TEATRALIDAD DE LOS NEGOCIOS**
POR GABRIEL ZAID

34 **REPÚBLICA DEL TEATRO NUEVO LEÓN**
CARLOS BARRERA:
UN TEATRO DE IGUALDAD SOCIAL
POR LUIS MARTÍN

35 **TEATRO POPULAR, BREVE RECUENTO**
POR CLARA EUGENIA FLORES

36 **VERACRUZ VERACRUZ EN ESCENA**
POR FRANCISCO BEVERIDO
Y DAGOBERTO GUILLAUMIN

38 **ESTADO DE MÉXICO UN TEATRO PARA LA CIUDAD**
POR ESVÓN GAMALIEL

39 **NAVARRIT INFRAESTRUCTURA TEATRAL**
POR OCTAVIO CAMPA

40 **MICHOACÁN MORELIA EN LA MIRA**
POR ANA PERUSQUÍA

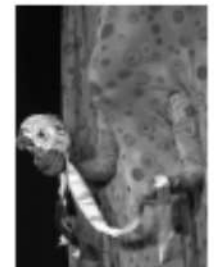
41 **GUANAJUATO FOROS INDEPENDIENTES**
POR JUAN MANUEL GARCÍA

41 **COLIMA COLIMA EN PIE**
POR JANET PINELA

42 **CRÍTICA AUTOCONFESIÓN POLÉMICA SIMBIOSIS TEATRAL**
POR ALFREDO VARGAS Y JAVIER ACOSTA

44 **MARQUESINA**
POR JOSÉ LUIS HERRERA

46 **NIÑOS ¿ES POSIBLE COMERCIALIZAR UN ESPECTÁCULO PARA NIÑOS?**
POR PERLA SZUCHMACHER
Y LARRY SILBERMAN



47 **PALLETI Y SU COSTAL DE TÍTERES**
POR ISMENE MERCADO

48 **ESCE NA INTERNACIONAL FRANCIA**
PARIS INVITA
POR MANUEL ULLOA

48 **ARGENTINA TEATRO EN BUENOS AIRES**
POR REDACCIÓN DE TEATRO AL SUR

49 **PUERTO RICO TEATRO DEL SESENTA**
POR JOSÉ LUIS RAMOS

50 **ESCE NA ALTERNA ENCUENTROS I NELUDIB LES**
TEXTOS DE CARLOS BONFIL,
HÉCTOR M. GARAY Y JOSUÉ LIRA

52 **CONTRA EL OLVIDO ANIVERSARIOS**
POR LUIS MARIO MONCADA

53 **PRESENCIAS**
POR LUIS ARMANDO LAMADRID

54 **LIBROS EL ARTE ESCÉNICO EN PAPEL**
RESEÑAS DE ARTURO ALVAR, VALERIA
ALMADA Y JOSÉ CANDÁS

55 **CIBERTEATRO BATALLAS TEATRALES**
POR IVÁN OLIVARES

Las fotografías que ilustran el Dossier corresponden a obras que participan en México: Puerta de las Américas.

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.

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, FONCA, Centro Cultural Helénico y CTRU, así como de los gobiernos de Nuevo León y Veracruz.

* Sistema Nacional de Creadores de Arte (FONCA)

LAS PUERTAS ABIERTAS

Las promesas de mejorar las condiciones de trabajo y de vida de los creadores de arte, en países como el nuestro y aun de primeras potencias, parecen desvanecerse. Las derechas en el poder ven la cultura y la educación como la piedra incómoda en un zapato económicamente muy caro, muy difícil de sostener sin sacrificios radicales.

Es entonces cuando caben las preguntas siguientes: ¿Cómo se vende el producto artístico? ¿Cuáles son las estrategias que nos permiten posicionar la obra en tanto producto? ¿Cómo afectan las formas de producción al trabajo creativo? ¿Cuál es la fórmula para programar los teatros de una manera eficaz en términos de atracción de públicos? ¿Por qué el artista sigue peleado con la mercadotecnia como si fuese un gesto contranatura? Rehusamos, de hecho, enterarnos de la materia aunque con ello apretemos más la soga a nuestro cuello.

Desde varios años atrás Mario Espinosa Ricalde, en su doble papel de funcionario y teatrero, se ha preocupado por indagar en estos temas áridos al tiempo que inexplorados. Es por ello que acogimos entusiasmados la realización de un dossier dedicado a la relación entre el hecho teatral y el mercado de trabajo. Tal expedición no asegura necesariamente soluciones pero sería de lamentar no comenzar a abrir preguntas con estos materiales.

En nueve números, en esta revista se han publicado obras de dos clásicos mexicanos que son Víctor Hugo Rascón Banda y Jesús González Dávila, cuatro jóvenes dramaturgos también nacionales y tres escrituras internacionales que corresponden a la inglesa Sarah Kane, a la canadiense Suzanne Lebeau y al franco-argentino Armando Llamas (discípulo de Copi). No es sino gracias a la tenacidad y fe de Micheline Durand de la Oficina del Libro de la Embajada de Francia que podemos concretar el presente número de Pasodegato. Este proyecto editorial siempre está transitando en el filo de la navaja, y ahora Micheline empujó la balanza del lado que significa seguir existiendo.

Nuestra República del Teatro sigue creciendo al incorporar ahora a Veracruz como una entidad permanente en nuestras páginas. Creemos, sinceramente, en lo necesario que es llegar a los estados para cumplir con una doble necesidad: aportar materiales dramaturgicos, teóricos, históricos y reflexivos que sirvan de referencia, y generar, al fin, un intercambio del quehacer de los estados que nos ponga en contacto como nación teatral. Esto último suena pretencioso pero es una urgencia que en todo foro de discusión se solicita. Si Pasodegato abre una puerta para cumplirla, significará que no vamos mal.

JAIME CHABAUD



INBA

HELENICO



LA POESÍA DEL DRAMATURGO

BRECHT, POETA PROLÍFICO

Bertolt Brecht / Versión y notas de Otto Minera

Bertolt Brecht (1898-1956) fue tan buen poeta como dramaturgo. Y como poeta también fue prolífico. La edición en inglés de su obra poética, cuidada por John Willet y Ralph Manheim (*Poems 1913-1956*), reúne casi 500 poemas. Es de esta colección de donde entresaco los poemas directa o indirectamente relacionados con el teatro, que son más de 40, pocos conocidos, algunos desconocidos en español. Estas traducciones están hechas a partir de (muy buenas) versiones en inglés de los originales en alemán.

De un pintor (c. 1917)

Neher Cas fatiga las arenas del desierto en un dromedario
y con acuarelas pinta una verde palma datilera
(todo bajo fuego cerrado de ametralladoras).

Es la guerra. El cielo atroz está más azul que nunca.

Muchos caen muertos entre los juncos.
Tira a matar berberiscos, se puede. Y por la noche, píntalos. Suelen tener manos portentosas.

Neher Cas atrapa la palidez del cielo del Ganges
una mañana de viento.
Siete culis acomodan su lienzo.
Catorce culis acomodan a Neher Cas, que ha bebido
por la hermosura del cielo.

Neher Cas descansa sobre piedras cada noche
y maldice su dureza.
Pero lo encuentra hermoso (maldición y todo)
y quisiera pintarlo.

Neher Cas pinta blanco el cielo violeta de Peshawar
porque no le queda azul en su paleta.
El sol se lo engulle despacio. Ocurre
la transfiguración de su alma. Cas pintó por siempre más.

En el mar, entre Ceilán y Puerto Said, en las viejas entrañas
del velero, pinta su mejor cuadro
con tres colores y la luz de dos claraboyas.
Luego,
el barco se hundió... sin él.
Cas presume su pintura. No está a la venta.

NOTA: El texto que se conserva en los archivos no fue pasado a máquina por Brecht. En esta transcripción también se llama al poema *Salmo de un pintor* (de hecho, viene en la primera sección de *Poems...* titulada Primeros poemas y salmos 1913-1920). En la hoja escrita a máquina hay una nota a mano de Brecht que lo dedica así: "Para futuros casados y soldados". Caspar Neher, apodado "Cas", se había enrolado en el ejército en 1915. Michael Morley señala que la idea de un pintor que usa sólo tres colores para

Bertolt Brecht visto por Rudolph Schlichter



pintar un cuadro dentro del casco de un barco, aparece en la narración de Rudyard Kipling *The light that failed*, en la que el artista en cuestión también ayuda a repeler un ataque de los Mahdi en Sudán con "el leve azul del cielo del desierto encima".

A este poema lo relacionamos con el teatro porque, como se sabe, Caspar Neher fue, además de amigo de juventud, asiduo escenógrafo de Brecht antes y después del nazismo y la guerra.

El hombre de teatro comunista (c. 1925)

Un jacinto en el ojal.
Sobre la *Kurfürstendamm*
nuestro joven padece
el vacío del mundo.
En el excusado le queda claro:
su mierda cae a la nada.

Cansado de trabajar
para su padre
se instala en los cafés,
detrás de los diarios
oculta una sonrisa peligrosa:
este señor es quien
a pisotones demolerá este mundo
como a un seco cagajón de vaca.

Por 3000 marcos al mes
está listo
para escenificar la miseria de las masas,
por 100 al día
mostrará
la injusticia que campea en el mundo.

NOTA: La *Kurfürstendamm* es la principal calle comercial y corazón del distrito teatral de (lo que era) Berlín Occidental, equivalente a Broadway o la avenida Shaftesbury. En aquel tiempo, Erwin Piscator era el más importante director comunista en activo en el teatro de Berlín. Elisabeth Hauptmann dice que Piscator sospechó que era el sujeto de este poema, aun cuando Brecht trabajó con él en 1927-1928 y aprovechó mucho y para bien la experiencia.

OTTO MINERA. Dramaturgo, traductor y director de escena. Promotor teatral.

DRAMATURGIA DE LA MÚSICA PARA ESCENA

EL ESTILO LUIS RIVERO

Juan Hernández

La bolsa pequeña de piel vuela desde el primer piso de un edificio en la calle Benjamín Franklin. El viento la hace bailar mientras cae suavemente sobre la banqueta. Ahí viene la llave mágica que abrirá la puerta al mundo creativo e íntimo del compositor Luis Rivero (Mérida, 24 de agosto de 1934), quien ha realizado música para el arte de la escena en los últimos 30 años.

El departamento está repleto de objetos a los cuales Rivero llama “afectos” porque cada uno tiene una historia que le llega al corazón.

—¿Ha sido muy entregado a los placeres?

—¡Ay caray, se me nota!—, responde y suelta la carcajada mientras se balancea en la mecedora que está cerca de la ventana.

Agarra un reloj antiguo que está sobre un mueble de la sala. “Mira, aquí todo está lleno de vida y de amor. Cuando yo era niño, de cuatro o cinco años, iba a la casa de una anciana que tenía este relojito en su buró. Yo lo tomaba así (pasa los dedos por la agarradera superior) y le decía: ‘Abuelita —no era mi abuelita pero así le decía—, abuelita, ¿qué es esto?’ Muchos años después, mi papá me preguntó: ‘¿Conoces este reloj?’ Yo lo tomé de la agarradera como cuando era niño. La anciana se lo había dado para que me lo regalara.”

En el estudio, el compositor tiene su piano Steinway & Sons, modelo único en el mundo hecho en un taller en Nueva York a petición de un joven “millonario”, dueño de minas de oro en Guanajuato, quien iba a contraer nupcias con una “señorita de sociedad” a principios del siglo pasado.

“El piano fue el regalo de bodas que el joven le hizo a su prometida. Yo conocí a esta mujer cuando era una anciana. Estudiaba yo en Guanajuato y ella me alquilaba un cuartito. Tiempo después me llamó y me dijo: ‘Quiero venderte el piano.’ Yo pensé: pero cómo lo voy a pagar, no tengo el dinero suficiente. Me lo dio por una suma simbólica a cambio de que cuando viniera al Distrito Federal la dejara verlo y tocara para ella. ¡Un regalo de la vida! Estuve a punto de venderlo cuando iba a comprar este departamento, pero mis amigos se opusieron: ‘¿Cómo

que lo vas a vender?, nosotros te conseguimos el dinero que necesitas.’ De este piano han salido todas las composiciones que he realizado para los espectáculos.”

—¿Una persona con tan buenos amigos no ha de temer a la soledad?

—Todos le tememos a la soledad, duele, pero hay que aprender a vivir con ella. Lo importante es el arte de saber tener compañía cuando se necesita. Mira, a veces por las noches se me empieza a elevar la temperatura, sudo y el corazón se me agita. Entonces tomo el teléfono y le llamo a algún amigo y le digo: “Ven a acompañarme, aunque sea un ratito, una o dos horas, me siento muy mal.” Y viene y me acompaña hasta que se me pasa el susto.

No obstante, la mayor parte de la vida es para Rivero una fiesta permanente. “Eso me viene de raíz. En Mérida, al menos cuando yo viví allá, desde que nací hasta los 13 años, las expresiones artísticas eran cotidianas. La gente se reúne en las casas para tocar el piano, la guitarra, cantar o presentar obras de teatro en los garajes. Uno caminaba por las calles y escuchaba la música. Era un festejo constante.”

Negado a la solemnidad, el músico gusta de hacer bromas. Cuando sus amigos llegan a su departamento les dice: “Vengan, les voy a presentar a mi novio, se llama David.” Llenos de curiosidad lo siguen. Rivero los pone frente a la foto tamaño natural del *David*, de Miguel Ángel, que tiene en su sala. Entonces todos ríen para festejar la ocurrencia.

“Me encanta *David*, es un canto a la vida, ¡luminoso!”

Aunque conversador diligente, Rivero se resiste a hablar de su larga trayectoria artística. “¡Ya lo he dicho todo, además luego me preguntan fechas y nombres de las obras y francamente yo no me acuerdo!”

“Habría que hacer un libro”, le digo y responde con una mirada de satisfacción.

Para él, ser artista no es algo que se decide, “¿es destino!” Es, dice, la suma de muchas casualidades. “Mi carrera inició como pianista, concertista, pero yo dejé el frac por las bambalinas. La propuesta del director de teatro es lo que me



Luis Rivero. Foto: Archivo CITRU -Fototeca de las Artes

Para él, ser artista no es algo que se decide, “¿es destino!” Es, dice, la suma de muchas casualidades.

estimula la creatividad.”

Desde que era niño, a Rivero le fascinó el mundo del espectáculo. “Tuve que estudiar música por un formulismo académico, pero nunca pensé en ser concertista. Mi gusanito siempre fue el escenario. Desde que tenía cuatro o cinco años estuve muy cerca de los actores y me hacía amigo de ellos. No nada más iba a los espectáculos, también me metía como ratoncito de teatro entre bambalinas. Quería ver a los artistas de cerca, cómo se maquillaban, cómo se vestían.”

—¿No le llamó la atención el destino de actor o bailarín?

—Yo creo que fui un actor nato. Cuando

estudiaba en la Universidad de Guanajuato participé en los entremeses cervantinos con el maestro Enrique Ruelas, todavía no existía el Festival Cervantino. No es que yo tenga la vocación específica de actor, pero me gusta. El foro es un lugar mágico y le tengo mucho respeto. En el terreno de la danza fue igual. Un día la maestra Guillermina Bravo, directora de Ballet Nacional de México, me pidió que hiciera música para una coreografía. Me negué. Ella me dijo: “¿Qué necesitas para hacer música para coreografía?” Y yo le respondí: “Experimentar lo que siente un bailarín.” Y me eché la carrera de bailarín, tomando clases. Nunca he bailado en el foro, pero de repente en obras de teatro me ponen movimientos para interactuar con los actores. En *La ópera de los tres centavos* hacía un número con Rosenda Monteros. Me desprendía del piano y salía a bailar con ella.

Rivero fuma cigarros largos y cafés que saca de una cajetilla verde. Con delicadeza deposita las cenizas en un cenicero en forma de mano abierta que está sobre la mesa de centro. El compositor de 68 años trae un arete en la oreja izquierda.

“Cuando era chavo pensaba: yo voy a ser un viejito muy coqueto. Todavía no lo logro por completo”, comenta divertido.

—Tomar clases de danza, ¿cómo cambió su percepción?

—Creo que el músico que menos siente su cuerpo es el instrumentista. Yo terminé por entender que el lenguaje es el de todo el cuerpo. Cuando pude hablar con mi cuerpo entendí qué cosa sentían los bailarines cuando se movían con la música. Entonces me aventé a escribir música para danza, en una coreografía de Federico Castro que se llamó *Intentos*.

—¿La música para escena tiene su propia dramaturgia?

—Al principio me encargaban música y yo no sabía a dónde iba a ir en la obra. Me metí a estudiar literatura dramática y composición dramática porque quería participar en la intención tanto de la obra como del director. A mí me guía el inconformismo, el más duro crítico de mi música soy yo. Al componer una pieza me pongo en la butaca del espectador, y si hay una duda, doy marcha atrás.

Me gusta que la música entre como un elemento más de la dramaturgia. Ahora estoy dando el taller Dramaturgia musical, para directores y actores, en la Casa del Teatro. Se estudia la manera en que la música forma parte integrante y no está ahí nada más de decoración. Yo no soy un creador que inventa sino que entreteje, mi objetivo es que el espectador sepa lo que le está diciendo la música, que es un lenguaje sin palabras. Puede hablar de tristeza, melancolía, alegría, éxtasis.

—¿Cómo es su relación con los directores de

escena, ya que no siempre se logran los encuentros creativos afortunados?

—Yo soy muy disciplinado. Me aplico a la intención del director. En las mejores obras que he logrado casi no he hablado mucho con los directores. Ha habido una especie de coincidencia. Ésa ha sido mi experiencia con Héctor Men doza, Luis de Tavira y Raúl Zermeño. Ahora siento que debo dejar a las nuevas generaciones un legado, una herencia de cómo se hacen esas cosas, porque cada vez hay menos músicos que hacen música para teatro y que acierten.

Rivero se reconoce como un ser al que la sen-

Yo no soy un creador que inventa sino que entreteje, mi objetivo es que el espectador sepa lo que le está diciendo la música, que es un lenguaje sin palabras. Puede hablar de tristeza, melancolía, alegría, éxtasis.

sibilidad lo sobrepasa. “A mí el vuelo de una mosca me puede poner a llorar, o me excito mucho con un perfume. Raramente encuentro a una persona que concuerde conmigo en ese aspecto.”

—¿Ha vivido el amor intensamente?

—¡Uy, si te contara Versailles! Mi vida ha sido una calamidad en ese sentido, porque me enamoré hasta las uñas. Me cuidó mucho de no hacerlo. El amor duele mucho, aunque tenga sus facetas bellas. Para mí es algo descarnado, de entrega total, y eso rara vez es correspondido en esa medida.

—¿Por qué?

—Porque soy excesivo. Siento que yo me excedo y abrumo a la otra parte.

—¿Evita el amor?

—A veces no se puede evitar. En mi juventud me dejaba ir. Tuve muchos desencuentros, y eso te hace que estés alerta. No lo evito, me cuidó de ver dónde lo pongo.

—¿Pero es necesario?

—Voy a cumplir 69 años en agosto y me sigo enamorando como un muchacho. Si no tengo amor siento que me falta algo. Me tengo que cuidar de la inclinación a la pasión, necesito estar enamorado en la vida, de algo o de alguien. El amor es un estímulo que me mantiene vivo.

—¿Qué le enamora?

—La belleza... La belleza de espíritu, de alma, estética. A mí me puede enamorar una

sonrisa, una manera de pensar. Mis amistades me lo critican, me dicen: “Ay Luis, eres una calamidad, no tienes remedio.”

—¿Y qué detesta?

—La mentira, la falsedad, es algo que para mí es como una cachetada. O la inconsistencia, la banalidad. La superficialidad no me gusta.

—¿Le teme a la muerte?

—Es algo que me da tristeza. Perder a alguien es una amputación dura. A algunas personas cercanas a mí les he dicho: “Cuando yo me muera no quiero que les duela tanto.” No siento miedo de morirme. La vida no se detiene, el espíritu sigue ahí, dando lata. Y yo soy muy latoso.

—¿Qué es lo que le divierte?

—Muy pocas cosas. Me divierte la agudeza, el ingenio. Me mata de la risa María Félix. Tengo videos de ella en la televisión, y de repente me paso porque reboto de la risa. María Félix era la ama del chiste, con un sentido del humor maravilloso y además pícara. Me aburre mucho lo formal, lo “bienhechico”. Queda muy poca gente con espíritu entre los artistas. Nureyev me fascina porque tiene un sentido de romper con las normas y de imponer su propio lenguaje para comunicarse de manera directa.

Actualmente, Luis Rivero realiza el espectáculo *Vuelve el cabaret*, con el actor Llever Aiza, becario del FONCA y egresado de Casa del Teatro. “El proyecto de su beca consiste en crear un espectáculo de cabaret alemán, de los años 30. Esperamos estrenar en agosto, en el Foro de la Casa del Teatro. Tenemos a cuatro chicas de coro, lo estamos montando según las pautas y el marco estético de la época de las entreguerras. Tomamos como modelo la película *Cabaret*, de Bob Fosse, cuyo papel principal interpretó Liza Minnelli.”

—¿Tiene proyectos en danza?

—No. Los coreógrafos ahora andan perdidos. Como decía un sabio amigo mío: se agitan mucho para sentir que están haciendo algo. Yo creo que la danza está en declive, por eso he trabajado con muy poca gente en danza: Federico Castro, Guillermina Bravo, Graciela Henríquez. Gente madura. La gente joven en la danza es muy banal, están huecos. El actor es muy diferente, es más abierto y conserva su capacidad de asombro.

—¿Cómo definiría su estilo?

—Es un estilo muy diverso que se llama Luis Rivero.

—¿Qué le hace falta a Luis Rivero?

—¡Nada! He sido muy afortunado y como dijo el poeta: “Vida nada te debo, vida estamos en paz.”

JUAN HERNÁNDEZ. Periodista cultural.

DE LAS COLABORACIONES TEATRALES CON LUIS RIVERO

EL MÚSICO ESCÉNICO

Héctor Mendoza, Luis de Tavira, Tomás Urtusástegui, José Caballero y Mario Ficachi

MÚSICO ENAMORADO DEL TEATRO

De las múltiples colaboraciones teatrales que realicé con Luis Rivero quedó como signo de todas ellas el que fueran verdaderas, auténticas *colaboraciones*, al menos en el sentido estrictamente etimológico de la palabra. Porque Luis Rivero y yo trabajábamos el aspecto musical del espectáculo no sólo discutiendo por horas la función de la música en el teatro, sino también lo que debía significar en los términos particulares que requería de ella el espectáculo en turno. Luego, una vez que Rivero me mostraba el trazo ya realizado de tal o cual momento musical en la obra, revisábamos casi nota por nota el efecto que queríamos conseguir en determinado momento. Después de lo cual se retrabajaba hasta que ambos quedábamos satisfechos.

Nos entendíamos tan bien en el proceso que el trabajo, aunque arduo, nunca dejó de ser placentero. Y es que Luis, más un pianista que un compositor en el pasado, había sido, ha sido siempre un auténtico enamorado del teatro.

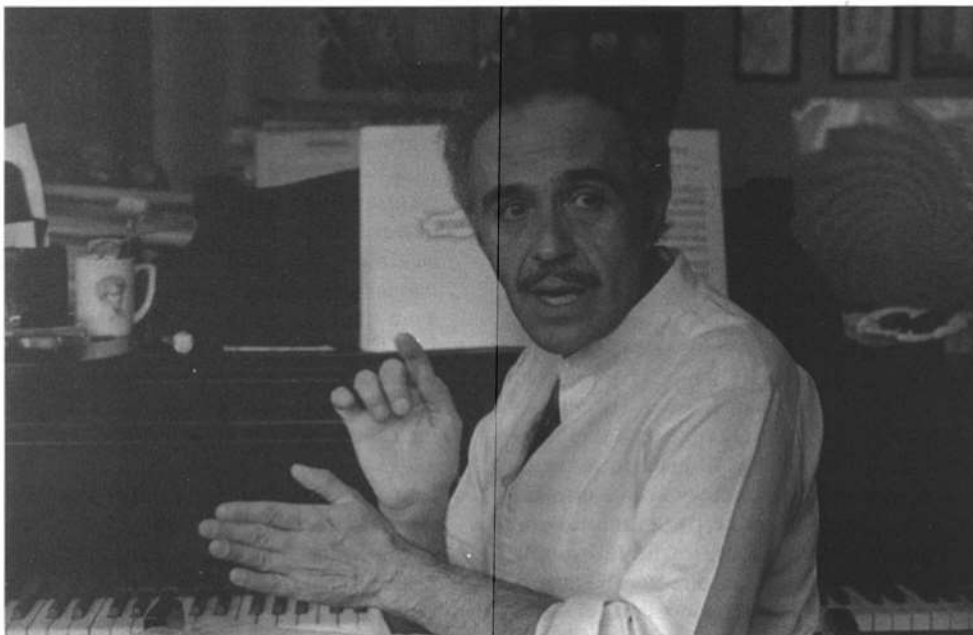
No puedo negar que mis colaboraciones con Rocío Sanz anteriormente, ella sí compositora ciento por ciento, hayan sido igualmente placenteras, porque lo fueron en grado sumo —ella también una enamorada del teatro hasta el día de su muerte—, pero por alguna razón las colaboraciones efectuadas con Rivero resultaron mucho más felices. Tal razón era, estoy seguro, no sólo el amor por el teatro que ambos sentían igualmente, sino un particular y felicísimo *sentido* de lo teatral en Luis Rivero. Tanto era así, que muchas veces me he preguntado seriamente si Luis Rivero no ha sido toda su vida mucho más gente de teatro que un músico. Y me he contestado a mí mismo que sí, que así debe ser sin duda. Y no es que sea un mal pianista, de ninguna manera, las grabaciones que quedan de las obras teatrales en las que ha participado atestiguan lo contrario —porque muchas veces él mismo ha tomado la parte correspondiente al piano en la partitura—, sino que el sentido de la escena que tiene su música para teatro supera sus ya de por sí muy grandes aptitudes pianísticas.

Sabemos que en el espectáculo teatral se dan cita todas las artes, y aunque muy frecuentemente no están presentes todas ellas en alguna obra particular, la suma de las existentes suele darse en forma no cohesionada. Por lo común las encontramos de manera superpuesta, no logrando con ello un significado común y coherente en su asociación. En mis reiteradas colaboraciones con Luis Rivero se pudo dar, en cambio, estoy seguro, un tal hermanamiento entre puesta en escena y música gracias al muy grande talento de Rivero. Ahí estuvieron, en nuestros espectáculos teatrales, las dos artes siempre juntas, produciendo un solo y muy complejo y feliz significado.

Así quiero dar públicamente las gracias a uno de los más grandes y más talentosos colaboradores teatrales que he tenido nunca. Gracias, por siempre, Luis Rivero.

HÉCTOR MENDOZA. Director de escena, dramaturgo, pedagogo. Formador de diversas generaciones de actores. Ha colaborado con Luis Rivero en *Reso*, *In memoriam* y *La dama boba*, entre otras obras.

El compositor junto a su instrumento de trabajo. Foto: Mario Ficachi



DRAMATURGIA MUSICAL

A pesar de los muchos años que llevo de conocer a Luis Rivero, de trabajar con él y de saber de lo que es capaz, cuando colaboramos en la puesta en escena de *Santa Juana de los mataderos*, de Bertolt Brecht, me asombró como nunca su enorme talento, su enorme capacidad y eficacia para resolver en poquísimo tiempo una partitura de la complejidad y extensión de esta ópera brechtiana.

Se trata de una confabulación, de ser capaces de crear una comunión en relación con la concepción del espectáculo. Luis Rivero tiene una enorme capacidad no solamente para sintonizar con estas aspiraciones, sino también para realizarlas, concretarlas, definir las en la realidad misma de la obra artística como materia de trabajo. Otra virtud que le es prácticamente exclusiva en el arte mexicano como músico y como hombre de teatro, es la capacidad de



La dama boba (foto: Archivo CITRU-Fototeca de las Artes) y A ninguna de las tres (foto: Fernando Moguel)



entender la fusión de dos artes tan cercanos, tan delimitados por una frontera intangible como son la música y el teatro. La mejor música cuando alcanza a ser la mejor música es teatro, tanto como el mejor teatro cuando alcanza a ser el mejor teatro es música. Luis Rivero es un ejemplo de esto, no entra en un conflicto en donde combaten la perspectiva del lenguaje musical con la perspectiva del lenguaje teatral. Es un músico que en tiende a los actores (compone para ellos) y la escena, es un músico escénico. Ha comprendido la consistencia dramática de la música y su esencia escénica, a la vez que la consistencia musical de la escena y la entraña musical del drama.

Rivero está aportando una dimensión de los personajes, pero en su conjunto está haciendo una dramaturgia. Así como caminan hacia la escena el poeta dramático desde la poesía, el actor desde su cuerpo y su presencia, el escenógrafo desde el espacio y la luz, de esa manera Luis Rivero contribuye de manera asombrosa hacia esta dramaturgia, que sólo es una.

Es un artista excepcional, un maestro, un cómplice, todo eso junto. Maestro, creador y amigo.

LUIS DE TAVIRA, Director escénico. Fundador de la escuela de San Cayetano y la Casa del Teatro. Trabajó con Luis Rivero en Santa Juana de los mataderos.

TESTIMONIO DE UNA MEZCLA AFORTUNADA

Luis Rivero hizo la musicalización de mi obra *Radioranzas*. Personalmente no conocía a Luis, sabía de su fama y su creatividad, pero, como sucede tanto en teatro, no tenía contacto con él. Los de teatro se llevan con los de teatro, los de música con los de música, los pintores con los pintores. Es raro mezclarse, lo que es un verdadero defecto. Mayor en mi caso en que considero la música

como un elemento teatral que nunca debe faltar, ya no se diga en una obra como *Radioranzas* en que el hilo conductor es la danza y para que haya danza es necesaria la música.

La obra es un recuerdo de los años cuarenta, cuando México entra a la Segunda Guerra Mundial y nos recuerda la situación en la que estamos actualmente. La función del radio era fundamental para transmitir noticias y música,



Los motivos del lobo. Foto: Fernando Moguel

mucha música: tangos, swing, begine the begine, blue moon, celos y cientos de canciones, todas ellas mezcladas con los anuncios musicales que todo el mundo tarareaba y cantaba. Luis Rivero, una finísima persona, encontró la música exacta para dar el ambiente de la época. Increíble su memoria y su instinto musical. Él estuvo presente en los ensayos, en el estreno, en las funciones. Siempre con el mismo entusiasmo y entrega. Para mí fue un honor trabajar con él y con la directora Graciela

Henríquez. Con ellos no podía fallar el éxito. La obra se presentó en varios teatros del Distrito Federal y entusiasmó en Caracas, Venezuela.

Luis Rivero es un músico al que no se le han otorgado los reconocimientos que merece.

TOMÁS URTUSÁSTEGUI Médico y dramaturgo. Presidente de la Asociación Mexicana de Críticos de Teatro (AMCT).

RECUERDOS A MANERA DE TARJETA POSTAL

Querido maestro: De viaje por esta vida excéntrica del teatro, te envié algunas imágenes grabadas en mi memoria para ver si guardas de ellas algún destello y si te traen algo de alegría:

- Luis Rivero entrando a un salón del teatro Carlos Lazo con ese donaire tan suyo: el pecho erguido como la quilla de un barco, la cabeza orgullosa, la nariz increíblemente afilada, el cabello cuidadosamente peinado hacia arriba y atrás, protegiendo una incipiente calvicie y haciéndole parecer como si avanzara de frente al viento...
- Luis Rivero con la voz firme avanzando entre una veintena de alumnos corrigiendo sus posturas, enseñándoles a respirar, a controlar el diafragma, a contar cada día un número más fortaleciendo los músculos que ayudarán a proyectar la voz...
- Luis Rivero indicando con firmeza dónde y cómo colocar el sonido, la nota, la mirada, para hablar como Dios manda, y afinando incluso voces imposibles, oídos de artillero...
- Luis Rivero vuelto huracán desatando olas sobre el arrecife de su piano y a la vez dirigiendo un conjunto musical traído directamente de Garibaldi hasta el viejo Centro Universitario de Teatro, el de las calles de



Santa Juana de los mataderos (foto: José Jorge Carreón) y Reso (foto: Archivo CITRU -Fototeca de las Artes)

San Lucas, en Coyoacán, para grabar la música de *In Memoriam ... ¿o Santa?*

- Su risa contagiosa, su voz franca... Su presencia soberbia se diría, de no ser por su generosidad siempre dispuesta a una instrucción precisa...
- Luis una noche en Rotterdam achispado y conversador después de una recepción en la embajada mexicana donde ¡hasta el maestro Mendoza tomó un poco de vino! y donde nos alcanzó para acompañarnos por una gira europea...
- El maestro Rivero enseñándome a apoyar la voz hasta llegar a esa pinche nota que me daba tanto pavor en la canción de los marichis...
- El maestro Rivero arrobado ante el talento de Margarita...
- El maestro Rivero montando un coro a capella...
- Luis en su casa muchos años después, en su estudio lleno de iconos entre los cuales una fotografía (¿autografiada?) de Liberace ocupaba un sitio especial, preparando con sus viejos alumnos algunas canciones para el homenaje a Héctor Mendoza...

Me imagino a Luis rodeado de sus alumnos y alumnas: una legión interminable que lo celebra como en un cuadro romántico del siglo XIX...

Me imagino a Luis en la Mérida de nuestros amores, de punta en blanco, con sombrero de jipi japa andando elegantemente por una calle central...

Tengo la fortuna de ver a Luis llegar a la Casa del Teatro para continuar formando nuevas generaciones.

Y además tengo la alegría de escribir estas líneas con la esperanza de que las leas y sepas que detrás de mi habitual parquedad guardo un enorme cariño para tu persona, un agradecimiento infinito por la formación recibida,

respeto, admiración y hasta orgullo por haber sido tu alumno.

¡A su salud, maestro!

PD: Dice Julieta que te quiere mucho.

Todos te queremos mucho.

JOSÉ CABALLERO. Director teatral. Trabajó, como actor, con Luis Rivero en la puesta en escena de *In Memoriam*, dirigida por Héctor Mendoza.

EN CLASE DEL MAESTRO



Costumbres. Foto: Fernando Moguel

“Miedo al éxito!”

Luis Rivero señaló lo logrado por nuestro compañero. “¡Perfecto! ¿Se dieron cuenta?”, comentó. Nos quedamos boquiabiertos. Luviano, a un costado del piano, sonreía nervioso. Si guiendo al pie de la letra las instrucciones del maestro, había logrado emitir notas de gran belleza. “¡Hazlo otra vez!”, le pidió enérgico. Juan Manuel se dobló de risa. Pidió ser sustituido... después

continuaría con el ejercicio.

“¡Miedo al éxito!”, repitió el maestro.

Y habló de la forma de ser del mexicano. Todo cultura y derrochando buen humor, compartió con nosotros sus puntos de vista. Aportamos algo en torno a nuestra propia experiencia. Él, contundente, incluso autoritario, afirmaba que tan pronto asoma la verdad, buscamos algo con que tajarla. No la soportamos. Nos gana lo gris. Negamos la posibilidad de ser triunfadores. Nos persigue el estigma de la mediocridad. ¡Ay! Dolor ya no me duela tanto.

Mediados de los años ochenta. Luis Rivero fungía como integrante de los asesores del grupo Contigo América. Tomábamos clase de voz con él en su departamento ubicado en Benjamín Franklin. Apenas cabíamos en el espacio. El piano no de media cola, por supuesto, era el personaje más mimado.

Sentado, frente a él, Luis acariciaba las teclas y nos corregía: “¡Tómate la punta de la lengua y jálala!, ponte cómodo, aflojate el cinturón, echa el cuerpo para atrás, la columna debe estar recta para que el paso del aire sea limpio, enseña los dientes, una mano atrás, la barbilla hacia el esternón, repite la nota, arregla tu postura, ¡no me voltees a ver!”

Al principio, los demás reían de los desfiguros del compañero en turno, después los invadían los nervios de pasar al piano y ponían la misma cara de asustados.

Así conocimos realmente a un maestro con clase: Luis Rivero. Antes habíamos tenido una que otra conversación sobre algún personaje (de la vida real por supuesto), pero a Luis Rivero hay que conocerlo dando clase ¡sí señor! Ésa es su pasión, ésa es su vida, ésa es su obsesión. Bienaventurados los que entramos a su juego.

MARIO FICACHI. Actor, director de escena y dramaturgo. Alumno de Luis Rivero en el grupo Contigo América.

A MITAD DE AÑO

Pasodegato



Réquiem por mi amigo. Foto: Christa Cow-

EL CASO DE LA MUJER ASESINADITA

Tomé el texto original y lo monté con la estética de una película mexicana de los años cincuenta: todo es blanco y negro hasta el mínimo detalle. La actuación es acartonada, aunque en la actualidad muchos actores se resiten a este tipo de actuación por sentirse falsos, pero ésta es una de mis obsesiones. El público se encontrará con un escenario que lo remitirá a las películas de la llamada Época de oro del cine mexicano. La obra es una mezcla del absurdo con melodrama y comedia de enredos, y cada uno de estos estilos y géneros están definidos en cada escena.

MARIANA DE LA VEGA
directora

DE: MIGUEL MIHURA Y ÁLVARO DE LAIGLESIA
TEATRO: FORO LA GRUTA LUNES 20:30 HRS.
ESTRENO: 9 DE JUNIO

NO RAPTARÁS O LA ESCUELA NACIONAL DEL RAPTO

Proyectar y construir La Escuela Nacional del Rapto ha sido uno de los retos modernos más importantes de la historia, de la mía claro. El Gobierno, hartado de padecer el flagelo del secuestro, creyó oportuno la creación de esta

Universidad porque se dio cuenta que la violencia lo había desbordado (en la última semana habían secuestrado a 18 ministros, seis beisbolistas y dos mariachis). Era urgente contar con secuestradores más éticos y víctimas menos nerviosas.

A la par del proyecto se elaboró, con asesoría de un grupo de notables, uno de los mejores planes de estudio de los que se tenga memoria. Algunas de las asignaturas son: La riqueza como expiración social (teoría de Marx Slim), Justicia y sospecha, ¿Es justo que

sospechen de uno?, Cómo evitar enamorarse de la víctima (síndrome de "Es el colmo"), Secuestro y ecología, una relación contemporánea pendiente de estudio.

PAPWARHOL
doctor

AUTOR Y DIRECTOR: SALOMÓN REYES TEATRO:
HELÉNICO MIÉRCOLES 20:00 HRS.

LOS TRAZOS DEL VIENTO

Es una puesta en escena creada a partir del texto original de Alan Aguilar y la improvisación de las ac-

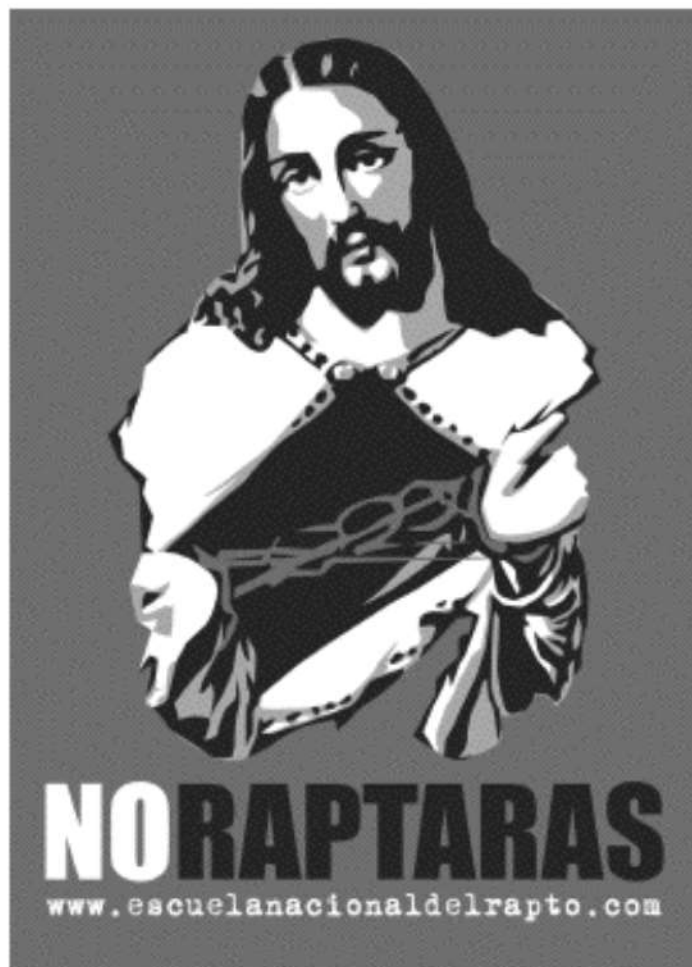
trices. El tema son las muertas de Ciudad Juárez, que no es un tema de moda sino una problemática actual que vive nuestro país, y la obra muestra la indignación, el coraje y la rabia que nos provoca. Existen muchas obras que tocan el mismo tema, lo cual nos habla de una solidaridad y preocupación de los autores por evidenciar esta situación. Es un teatro poético, que es el teatro que a mí me interesa, y que se construye con las emociones y proposiciones del actor. Nuestro interés es que llegue a un mayor público posible, por ello el montaje cumple con una función itinerante para que se presente en cualquier foro del interior del país y, por qué no, en el extranjero.

DANAAGUILAR
directora

DE: ALAN AGUILAR TEATRO: FORO DE LAS ARTES
JUEVES Y VIERNES 20:00 HRS., SÁBADO 19:00 HRS.
Y DOMINGO 18:00 HRS.

RÉQUIEM POR MI AMIGO

Todo réquiem asume de manera total la pena de la muerte, el dolor de la ausencia y la presencia en nosotros de quien ya no está. En este Réquiem por mi amigo asumo la muerte del otro que fue uno mismo en un acto de sublimación y de sacrificio. Una danza de emotividad profunda, sin simulaciones: un cuerpo que expresa las emociones que emergen desde lo más profundo del alma equilibrando la formalidad del proceso de duelo con la anti-ortodoxia de las imágenes simbólicas de los recuerdos, de las vivencias, del mito. Una apuesta estética contraria a cualquier noción de medianía, danza esencial y no ornamental, danza de contenidos profundos que abordan la poética del duelo



por el afecto que se transformó en dolor. La muerte pasa por ser desgarramiento para convertirse en un canto a la vida.

ROSSANA FILOMARINO
directora

DE: **ROSSANA FILOMARINO** TEATRO: **XAMER VILLARRUTIA** LUNES 20:30 HRS.

RETRATO DE BRECHT

Este espectáculo fue concebido como un homenaje al dramaturgo, al político, al teórico, al poeta Berolt Brecht, al parecer hoy más vigente que nunca. Pero sin solemnidades. Es sólo un ladrillo de la enorme casa que ha sido la obra de Brecht. Se trata de acercar una discreta mirada al ingenio, al humor, a la inteligencia, a la poesía, al teatro de uno de los grandes renovadores de la escena de todos los tiempos. Es, más bien, una fiesta. Hoy queremos que esta fiesta continúe.

GILBERTO GUERRERO
director

DE: **GILBERTO GUERRERO** TEATRO: **LA CAPILLA** MIÉRCOLES Y JUEVES 20:00 HRS.

LA HISTORIA DE LA OCA

Es una historia para niños humillados y para todos los niños y adultos que se pueden conmovir con ese tema. Es una historia que habla de los castigos físicos infligidos por los padres a los hijos, no porque no los quiera, sino porque forman parte de las costumbres, de la educación en algunas partes del mundo; sin embargo, es una

Retrato de Brecht. Foto: Arturo Pizá



El alcalde de Zalamea. Diseños de Cristina Sauza

historia conmovedora, muy bella. Me da gusto montarla porque va a ser la primera vez que dirijo una obra estrictamente para niños. Creo que el mejor teatro infantil es el que debe tocar al adulto y al niño al mismo tiempo, que es lo que estoy intentando hacer.

BORIS SCHOEMANN
director

DE: **MICHAEL-MARC BOUCHARD** TEATRO: **ORIENTACIÓN** SÁBADO Y DOMINGO 13:00 HRS. ESTRENO: 7 DE JUNIO

EL ALCALDE DE ZALAMEA

El montaje surge del interés de llevar textos clásicos a cualquier tipo de público, y la expectativa es mantener el gusto de nosotros pero trasladarlo al público. El teatro clásico tiene la fama de ser muy aburrido o muy elitista,

pero es regresar a la palabra y finalmente a la actuación. Esta obra habla de violación a la mujer, pero también al honor de toda la familia y el culpable merece un castigo. Nos enfrentamos a un texto clásico con la perspectiva del equipo de trabajo del siglo XXI. La obra no sufre modificaciones, más que la omisión de ciertos versos en virtud del ritmo de la escena. El montaje es también clásico, desde el vestuario y la escenografía. Además, cuenta con un numeroso elenco y como el alcalde, el primerísimo actor Ignacio López Tarso.

JUAN MORÁN
director

DE: **PEDRO CALDERÓN DE LA BARCATEATRO: JIMÉNEZ RUEDA** JUEVES Y VIERNES 20:00 HRS., SÁBADO 19:00 HRS. Y DOMINGO 18:00 HRS.

LA VENGANZA DE LAS MARGARITAS

Es una coproducción franco-mexicana realizada bajo la dirección del maestro y escultor Jean-Marie Binoche (experto ante la UNESCO en el género teatral de máscara) y con la actuación de Adriana Duch quien ha dedicado su carrera a la actuación con máscara y géneros afines. En este espectáculo se cuenta con humor la historia de un joven cuyo cuerpo es invadido por dos sirenas que de-sean vengarse de las atrocidades que los humanos han cometido contra el mar. Director y actriz emprenden el proyecto de montaje de La venganza de las margaritas por

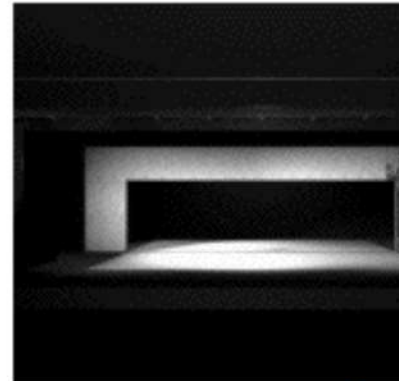
el placer que genera en sí mismo el teatro de máscara y con el afán de contribuir a que este estilo teatral recobre su lugar como género mayor, luchando contra el prejuicio que asocia la máscara al teatro infantil.

ADRIANA DUCH
actriz y directora

DE: **ADRIANA DUCH Y JEAN-MARIE BINOCHÉ** TEATRO: **FORO LA GRUTA** DOMINGO 11:30 Y 13:30 HRS.

SALVADOR

La obra Salvador, el niño y el mango de Suzanne Lebeau trata de un niño de la montaña que se convierte en escritor. La historia la relata Salvador ya de grande, quien hace una evocación de su infancia. Es un texto que la autora escribió cuando vivió en Latinoamérica al darse cuenta que los niños quebequenses no tenían ninguna compasión por los niños pobres latinoamericanos y cómo



Salvador. Diseño de Philippe Amand

a través de una madre generosa y una familia unida se logra salir adelante. La obra habla mucho de México sin ubicarlo en un contexto mexicano. El teatro para niños de esta autora trata de evitar lo didáctico, lo simplista; y lo que ella busca es que los niños expresen sus emociones como en el teatro para adultos, el cual no está para dar una enseñanza moralista, sino para confrontarnos, para reflexionar y volcar las emociones.

SANDRA FÉLIX
directora

DE: **SUZANNE LEBEAU** TEATRO: **XAMER VILLARRUTIA** SÁBADO Y DOMINGO 13:00 HRS.





MÉXICO: PUERTA DE LAS AMÉRICAS ENCUENTRO DE LAS ARTES ESCÉNICAS

México: Puerta de las Américas es una iniciativa que conjunta la capacidad de organización y de propuesta de diversas instituciones públicas y sociales del continente americano. Esta iniciativa se despliega con el afán de invitar a la gente a construir respuestas congruentes con una situación cultural signada por la globalización.

Los que participamos en México: Puerta de las Américas reconocemos la importancia de la cultura como medio para atender y modular el nuevo escenario mundial, teniendo presente elementos sociales como la diversidad cultural y la reconstrucción de identidades, así como la emergencia creciente de propuestas y de agentes culturales, de nuevos discursos y aspiraciones. Buscamos crear modos de organización que fortalezcan el quehacer artístico y los principios de intercambio entre las naciones del continente y en el país, definidos por la cooperación, la ampliación de las capacidades sociales y el valor que las diversas propuestas culturales tienen en la noción del desarrollo y en la búsqueda del bienestar.

Concebimos a México: Puerta de las Américas como un espacio en construcción, en donde la acción cultural nos brinda puntos de convergencia. Esta convergencia tiene un lugar y un tiempo

EMPLEO, ARTE Y PRODUCCIÓN

Mario Espinosa

La relación entre el hecho teatral y el mercado de trabajo no parece ser, a primera vista, un tema atractivo; se lo concibe como algo árido y ajeno al interés artístico. No está de da... En mi opinión, sin embargo, no es un tópico desprovisto de drama; por esta razón me parece audaz que los editores de la revista hayan aceptado dedicar el Dossier de este número a

Y es que a pesar de que el tema siempre ronda en los espacios en donde se desarrolla el acto creativo y surge incesantemente en conversaciones en ensayos, camerinos, escuelas, hogares y lugares de reunión, el papel del mercado de trabajo en el teatro es un asunto que no ha logrado tener un franco y abierto debate público y continúa tratándose de manera un tanto vergonzante.

No obstante, considero que dada la influencia del mercado de trabajo en el proceso creativo es indispensable sacar esta discusión del clóset y llevarla a campo abierto. Éste es el propósito del presente artículo: abrir boca en un tema espinoso del que no se habla lo suficiente.

Las características del mercado de las artes escénicas no son un asunto menor, pues son ellas las que definen nada menos que el modo en el que se desarrolla el trabajo creativo. Determinan, como parte esencial de las condiciones de producción, las formas de contratación, la manera de trabajar e, incluso, el modo de vida de quienes participamos en el hecho creativo. Son parte sustancial del círculo vicioso que ha hecho del teatro un elemento marginal de la vida cultural de nuestro país.

El actual mercado de trabajo puede describirse, fundamentalmente, como reducido en plitud e intensidad. Es un mercado limitado. Su estrecho tamaño se debe tanto a la altísima concentración geográfica de la infraestructura teatral, de los centros de formación, de la investigación y de las oportunidades de trabajo, como a la escasez de productores y programadores, en

su mayoría instituciones públicas, a la exigua formación de públicos y al consecuente divorcio de y con los intereses de una gran parte de la población.

El que sea un mercado de trabajo reducido no es, en sí mismo, pernicioso. Su limitado tamaño se vuelve un problema en la medida en que condiciona y constriñe la inversión y la capacidad de recuperarla; es decir, en la medida en que ha provocado la descapitalización del sector, ha limitado la creación de empleos y estimulado la desaparición de muchos ya existentes, ha provocado la disminución de las fuentes de financiamiento y producción y ha favorecido la contención salarial.

La estrechez del mercado es un problema

La estrechez del mercado es un problema cuando afecta el vigor de su desarrollo. Sin duda, este fenómeno indica que la potencia del mercado de trabajo es mayor de la que somos capaces de reconocer y aprovechar, y que su capacidad se encuentra contenida por factores que deben y pueden ser modificados.

cuando afecta el vigor de su desarrollo. Sin duda, este fenómeno indica que la potencia del mercado de trabajo es mayor de la que somos capaces de reconocer y aprovechar, y que su capacidad se encuentra contenida por factores que deben y pueden ser modificados.

Para nadie es un secreto, por ejemplo, que la actual estructura del mercado de trabajo condiciona que las puestas en escena tengan temporadas fugaces y mal planeadas que no compensan el esfuerzo creativo y económico invertido en ellas. O, también, que permita lo contrario: que se efectúen temporadas innecesariamente largas con teatros semivacíos.

Sabemos que no se dispone de una red de espacios teatrales y de públicos organizados

que alarguen la vida en cartelera de las obras de teatro. La planeación sistemática de presentaciones en circuitos nacionales y extranjeros es una excepción.

Por otro lado, el mercado de trabajo de los actores tiene sus propias dificultades. El recorte de las temporadas y de los días de función por semana; el estancamiento o la franca disminución de los salarios, o los obstáculos que enfrentan los egresados de las escuelas de teatro para romper las barreras de entrada e incorporarse al quehacer escénico profesional, son tan sólo un botón de muestra.

Hay múltiples situaciones que ya consideramos como normales. En México es comúnmente aceptada la regla de no pagar los ensayos—justo la etapa más creativa del trabajo—, lo que obliga a los actores a vivir como gitanos y a participar en varios proyectos al mismo tiempo. Esto atenta, además, contra la formación de equipos de trabajo que son los que definen y determinan la riqueza y peculiaridad de nuestro quehacer.

Entre los directores de escena la situación no es mejor. Son, con frecuencia, líderes de los proyectos artísticos y la mayoría de ellos se ven, nos vemos, imposibilitados para hacer de la realización de las puestas en escena una manera de vida y de trabajo. Los directores viven de ser profesores, periodistas, funcionarios, de trabajar en la televisión o en otros oficios ajenos al teatro.

La actuación y la dirección de escena, particularmente, no han podido instituirse como profesiones; se habla de ellas como pasiones, lo que es admirable, pero no da de comer; se consideran aficiones de lujo de tiempo parcial.

No abundaré más en esta larga lista de miserias. Creo que son suficientes para ilustrar el proceso de pauperización en el que estamos inmersos. Tan sólo quiero señalar que éstas y otras circunstancias son producto de una estructura del mercado de trabajo que requiere ser transformada radicalmente.



Feliz nuevo siglo Doktor Freud de Sabina Berman. Foto: José Jorge Carreón

Pero, ¿quiénes debemos ser los responsables de estos cambios? ¿El Estado mexicano, las diferentes instancias de gobierno, los empresarios privados, los creadores? ¿Basta exigir más presupuesto para que cada artista pueda desarrollar su proyecto en mejores condiciones?

En mi opinión, sobre la comunidad teatral en su conjunto recae una parte de esta responsabilidad. No creo que asumir una posición activa para transformar el mercado de trabajo y las condiciones actuales de la producción teatral, pueda considerarse una traición a las aspiraciones artísticas de los hacedores del teatro.

Antes bien, considero que es un deber de la comunidad teatral reflexionar sobre su propio futuro, imaginarse a sí misma y construirse. Este ejercicio no puede evitar ciertos temas ni dejar de lado aspectos que la determinan, como el relativo al mercado de trabajo.

Todos sabemos que quienes elegimos dedicarnos a la creación teatral por vocación, no lo hicimos con el fin de hacernos ricos; hay muchas más razones para ello. Pero esto no significa renunciar a promover un desarrollo más vigoroso del teatro en México, ni supone que no pugnemus por construir condiciones más favorables para la creación artística, ni que eludamos nuestra responsabilidad en el momento de hacer del teatro una profesión digna.

Desde mi punto de vista, son cuatro los ámbitos de acción en los que la comunidad teatral puede concentrar sus esfuerzos para transformar el mercado de trabajo:

1. *El mejoramiento del lugar que actualmente ocupa el teatro en la sociedad mexicana.* Este punto es vital. Aunque a primera vista esto parecería ser tarea de las instituciones culturales y educativas, en la medida en que la comunidad artística es parte interesada, ésta debería preocuparse, como gremio, por fortalecer la importancia de su quehacer en la vida de la sociedad. La comunidad teatral tendría que estar atenta a la construcción de alianzas que favorecieran su empeño y en la búsqueda de socios, como por ejemplo, las comunidades de danza y música, para inducir un movimiento general en este sentido.

2. *La construcción de nuevos esquemas de producción* basados en la autonomía artística y administrativa, así como en la apropiación del proceso productivo por parte de los miembros de la comunidad con el fin de generar mejores condiciones para el trabajo creativo, para hacer del teatro una profesión de la que se pueda vivir y para crear alternativas al monoposonio público, es decir, el inmenso poder que ejercen las instituciones públicas sobre el mercado de trabajo. Adoptar nuevos esquemas de producción no supone concebir o transformar el quehacer teatral en una actividad rentable en términos económicos, sino asumir formas de administración de los recursos que favorezcan la expansión del quehacer artístico.

3. *La ampliación de los mercados de trabajo en México y en el extranjero* mediante la extensión de los tiempos de planeación y a través de la búsqueda de otros mercados, más allá del ámbito de las instituciones. Es ésta una alternativa al monoposonio público de la programación de espectáculos.

4. *El aumento de la inversión en el teatro.* Sin duda, es necesario que se incrementen los montos de la inversión y que se abran fuentes alternativas. Sin embargo, disponer de mayor capital no resuelve el problema de la inversión. Es necesario, a la par, modificar el sentido comúnmente aceptado de la inversión para lograr, primero, desligarlo de la dictadura de la rentabilidad como único criterio de evaluación y, segundo, vincularlo a la generación de otros productos y referentes.

Hemos de pugnar para que la inversión fluya cada vez más hacia el teatro y no necesariamente

para hacer montajes más grandes y caros, sino para capitalizar y dinamizar nuestro quehacer. Este propósito depende de la capacidad que tengamos para obtener resultados atractivos, productos de diversa índole, que dependen de las características y los objetivos del proyecto artístico en particular.

Podemos ofrecer una riesgosa y relevante experiencia artística, la atención a un público numeroso, la recuperación económica de lo invertido, o la prestación de un importante servicio social a una com. Podemos, incluso, atender varias de estas posibilidades a la vez.

No existen soluciones únicas. Muchas han sido experimentadas en diversas partes del mundo. Existen diversos frentes de acción. Nosotros hemos propuesto uno: México: Puerta de las Américas, iniciativa cultural que tiene el propósito de incidir en la organización y la ampliación de los mercados de trabajo en México y en el extranjero, así como de subrayar la importancia de las artes escénicas ante la sociedad mexicana.

Al margen de que es deseable que la comunidad artística aproveche y haga suya esta oportunidad de desarrollar contactos, de establecer vínculos con promotores, programadores y artistas y de tener la oportunidad de ver a otros y de ser vistos por otros, nuestro objetivo consiste en construir rutas y posibilidades de trabajo para los creadores mexicanos, y para ello es importante preguntarnos cómo queremos, cómo imaginamos su construcción.

MARIO ESPINOSA. Director de escena. Actual director del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA).

UNA REFLEXIÓN DESDE EL ESPACIO PÚBLICO

ARTES ESCÉNICAS DE CARA AL FUTURO¹

Lucina Jiménez

ARTES ESCÉNICAS Y ESPACIO PÚBLICO

Durante varias décadas, las artes escénicas en América Latina se desarrollaron fundamentalmente a partir del espacio público de la cultura. Salvo excepciones, como es el caso de las dictaduras, la formación, promoción y difusión de la danza, el teatro y la música han sido sostenidas por entidades que conforman el entramado institucional de las políticas culturales.

Sin embargo, luego de varios años de orientaciones neoliberales, el impacto del debilitamiento de la función pública se deja sentir de diversas maneras en los escenarios artísticos de los diferentes países. Ante la falta de recursos, el sector público ha contraído las inversiones en infraestructura y actualización de espacios escénicos, fomento a la creación, formación, producción y estímulo al disfrute estético, trayendo consigo la formación de un piso bastante movido para la creación artística, un mercado de trabajo rígido y angosto y una ruta plagada de vericuetos para generar vínculos entre las artes escénicas con sus diversos públicos.

En este escenario, la innovación artística y la renovación de generaciones en las artes escénicas, aunque no están ausentes en la vida artística de nuestros países, tropiezan con múltiples obstáculos.

Ante un nuevo contexto internacional de fuerte presión hacia el debilitamiento de los Estados y especialmente de sus instituciones gubernamentales, en la mayoría de los países latinoamericanos “la institucionalidad se ha visto desbordada” ante los retos que imponen la globalización y las transformaciones locales de las políticas culturales. Esto no es privativo de América Latina, casi en todo el mundo las instituciones gubernamentales reaccionan con mucha lentitud en relación con los profundos cambios que se han operado en la vida tanto artística como económica, social y política.

Y es que en la mayoría de nuestros países las políticas y la ingeniería institucionales se dise-

ñaron fundamentalmente para sociedades pre masivas, no mediáticas, ni globalizadas, en las cuales la autonomía de gestión y artística estaban más bien ausentes del lenguaje cotidiano. Muchas de estas políticas se fincaron sobre la base de crear entidades permanentes, otorgar subsidios y organizar temporadas y festivales, a partir de un Estado promotor o productor, cuyos límites económicos y las perspectivas de incidencia a mediano y largo plazos en los campos artísticos son cada vez más estrechos.

PENSAR LAS ARTES ESCÉNICAS DESDE LA ECONOMÍA

A diferencia de las artes visuales, las artes escénicas suelen tener mayor vinculación con el territorio y con las políticas locales. El territorio se constituye no sólo en espacio múltiple de representación y de vínculo con los espectadores, sino también en el espacio social y político donde el teatro, la danza o la música se hacen posibles o imposibles. Su carácter presencial, vivo, altamente corporal, pues su propia naturaleza está asociado a la energía física que transmite el cuerpo, no importa si se ha incursionado o no en las nuevas tecnologías, las hace tender más hacia una perspectiva local y en menor medida global, así como ser más interdependientes de las políticas públicas.

No obstante el impulso que la UNESCO dio al vínculo entre cultura y desarrollo, los enfoques en torno a la relación de la cultura con la economía apenas comienzan a ser explorados en la mayoría de los países del continente, pero estos enfoques tienden a reconocer más fácilmente los vínculos económicos del turismo, el patrimonio, el cine, el libro y las artesanías, que los de las artes y menos aún el de la formación artística, que no suele ser vista como inversión, sino como gasto por demás recortable.

En el campo de las artes y especialmente en las artes escénicas, las tecnologías del conocimiento han sido poco aplicadas. Así, no sabemos cuántas compañías existen en cada país, ni cuántas han sucumbido ante el intento

MÉXICO: PUERTA DE LAS AMÉRICAS
ENCUENTRO DE LAS ARTES ESCÉNICAS



de generar un espacio autónomo de creación. No hay un censo de artistas, tampoco tenemos estrategias de planeación de la producción, la distribución, la circulación y vinculación con los diferentes públicos, ni hemos desarrollado esquemas de profesionalización de los espacios escénicos. Aunque los programadores artísticos conocen el comportamiento de una temporada de teatro o de danza, tampoco se ha considerado necesario investigar cuál es el ciclo económico de una obra artística y cuánto cuesta formar a un creador de artes escénicas. No se ha pensado que las artes escénicas también generan o destruyen empleos.

Las artes aún se tienden a ver de manera etérea, fruto sólo de la inspiración o de la educación artística, pero sin una referencia a la infraestructura de organización, inversión y estímulo que las hagan posibles a mediano y largo plazos.

Hoy hemos llegado a una situación en la que un posible colapso de las artes escénicas incrementa el desempleo de artistas. En Argentina actualmente se habla de la falta de empleo para el 80% de los creadores. En México no sabemos cuántos artistas están desempleados, pero quienes convivimos con artistas de las artes escénicas conocemos muy bien sus peripecias para sobrevivir y generar proyectos.

La crisis de las políticas públicas y la sutil presencia de las privadas en materia de artes escénicas amenaza con fragmentar más aún la práctica artística. La ausencia de estabilidad y las dificultades para conseguir un teatro o producir un concierto implican casi la necesidad de volverse a inventar a sí mismo. En otros casos, esta crisis significa el desentrenamiento de bailarines, el “hueseo” entre los músicos, la atomización de las compañías, dificultades para la realización de giras, falta de acumulación de experiencia y desprofesionalización. La circulación de la obra se enfrenta a las debilidades de los circuitos público y privado, a teatros que viven la falta de autonomía y de dirección artística.

Del lado de las instituciones, los síntomas son cada vez menos recursos para aplicarlos en

subsídios permanentes y contrataciones artísticas, desdibujamiento de los perfiles de los espacios escénicos o predominancia de viejos esquemas de programación, escasa influencia en la producción artística y, por tanto, simbólica, frente a industrias culturales poderosas que promueven el espectáculo a domicilio.

Como consecuencia de todo esto, que he denominado la desestructuración del campo artístico,³ vivimos el alejamiento de los públicos de los espacios escénicos especializados, debido principalmente a la falta de formación sensible, de tradición artística familiar, a la desorientación, la falta de visibilidad de los proyectos artísticos y a la ausencia de vínculos firmes con las trayectorias de artistas, compañías y espacios.

LAS BATALLAS POR LA AUTONOMÍA

Pero como nada en esta vida es blanco y negro, a excepción de la fotografía, aún en medio de esta crisis, una de tantas, las artes escénicas en América Latina viven su faceta creativa, incluso con efervescencia.

El teatro y la danza viven una gran riqueza de narrativas, de historias y de maneras de contar, así como el interés innovador de nuevas corrientes que incursionan en la interdisciplinariedad, la experimentación del cuerpo, la fusión con el circo y las artes de la calle, el vínculo entre arte y nuevas tecnologías y la recuperación de múltiples tradiciones milenarias. Por otra parte, en la música, las músicas populares latinoamericanas, altamente corporales, se imponen en el consumo masivo, mientras una diversidad de estilos desde lo contemporáneo hasta la música antigua, pasando por los repertorios "clásicos", plantean serios retos a las programaciones artísticas y los festivales. Sin embargo, las orquestas, como agrupación, pasan por crisis severas de renovación y demandan nuevos esquemas de administración.

Entre más incertidumbre rodea al individuo, más teatro se hace y más se baila. Por ello, la saturación de carteleras, la programación adelantada de teatros y festivales hacen que de pronto esta crisis pase desapercibida. Es el caos que crea un nuevo orden para volverse a convertir en caos.

Casi al parejo del deterioro del espacio público, la empresa privada generó una nueva presencia en las artes escénicas, aunque aún no tan significativa en la vida cultural que generan las artes escénicas, y tal vez más asociada al espectáculo masivo, incluso orientado hacia el desarrollo de una industria global de buena factura que permite la producción y difusión del mismo espectáculo en Madrid, la Ciudad de México, Nueva York o Buenos Aires. No obstante, usualmente la danza y la música de concierto ocupan menores espacios de atención

aun en estas propuestas.

Los espacios público y privado se cruzan cada vez más al grado de hacer de lo híbrido, de los espacios de frontera, un territorio donde ocurren iniciativas de mayor apuesta. Coproducciones, financiamientos internacionales y diálogo intercultural son, aunque minoritarios, muy prometedores.

Los vínculos entre arte y nuevas tecnologías también se fortalecen dando lugar a dramaturgias interactivas, intervenciones del espacio público, surgimiento de dispositivos electrónicos que interactúan con el cuerpo, además del redimensionamiento del cuerpo como territorio de exploración escénica, plástica y visual, y esto ocurre lo mismo en Estados Unidos, México, Canadá, Costa Rica o España.

En este escenario los artistas han desarrollado diversas estrategias, cada vez más orientadas hacia la búsqueda de profesionalización y de autonomía; unos viviendo sin complejos el tránsito de la escena a los medios electrónicos, especialmente la radio y la televisión, y otros intentando construir, desde muy diversas posturas y estrategias, sus propias *islas flotantes*.

Entre los que durante estas décadas han optado por escudriñar las influencias sudamericanas en la conformación de grupos, existen múltiples diferencias en sus perspectivas estéticas y modos de gestión.⁴ Por ello, no todos necesitan lo mismo, la mayoría requiere invertir en su propia formación y enriquecimiento continuo, recursos para la producción y estrategias para recaudar fondos y desarrollar públicos, otros requieren espacios, aunque no necesariamente permanentes, otros luchan por poder sostener sus posibilidades de giras.

Una tendencia presente también es explorar nuevos esquemas de participación en redes artísticas y mercados, en busca de la internacionalización: la Red de Productores Culturales Independientes, Caribnet, la Red de Festivales de Danza y la Red Nacional de Festivales de México, el Mercado de Bahía, entre las más importantes.

Lo que sí parece un hecho es que aún son menos los artistas que han logrado un grupo más o menos estable, un trabajo sistemático y reconocimiento nacional e internacional. Los demás o no viven de la música, la danza y el teatro, sino de otras actividades, o transitan de montaje en montaje en espera del angustioso llamado, la audición y la temporada.

TRABAJAR HOY POR EL FUTURO

Las artes escénicas reclaman replanteamientos de la naturaleza del trabajo institucional, ya no sólo como productor directo o agente de subsidio, sino también como motor de transformación de las condiciones actuales y facilitador de la creación y el disfrute artístico en todas

sus dimensiones. Parte de ese debate supone también la actualización de los perfiles con los que se están formando los teatristas, bailarines y músicos en los diferentes países, pues a pesar de que, por ejemplo, en Colombia, Chile y Costa Rica se empiezan ya a formar a los artistas desde la perspectiva de la gestión de proyectos artísticos, en la mayoría de nuestras universidades e instituciones predomina la formación de ejecutantes, coreógrafos o instrumentistas y no investigadores, promotores, diseñadores de políticas o administradores de agrupaciones artísticas.

En los nuevos contextos de las políticas públicas se requieren el fomento a las perspectivas interdisciplinarias, el fortalecimiento de los esquemas destinados a la creación, la cooperación internacional, el fortalecimiento de redes, el fomento a la innovación, la generación de empleo, la investigación y la interacción del artista con los espacios de formación y difusión artísticas.

Las artes escénicas ya no pueden orientarse solamente desde el *feeling* o el buen juicio del promotor cultural. Tenemos que empezar a investigar y a fomentar el análisis prospectivo de cada campo, sin anteponer juicios apocalípticos, pero tampoco intereses de grupo, de partido o de apellido, sino más bien desde una perspectiva de carácter público, es decir, de bien común.

Está en nuestro interés la salud y el vigor de nuestro teatro, nuestra danza y nuestra música, pues son al final de cuentas artes que pueden hablar por nosotros; son el espejo donde mirarnos y escucharnos; son la representación y los sonidos de nuestra cultura viva y en constante transformación; son el espacio de la construcción de nuestras utopías, aquellas en donde el mundo puede ser feliz, ser justo y estar libre de guerras.

¹ Algunos elementos de este artículo tienen como base la investigación aún en curso para el Informe sobre Cultura y Sostenibilidad en Iberoamérica (ICSI) auspiciado por la OEI y en la cual participan Jesús Martín Barbero, de Colombia, Renato Ortiz, de Brasil, Eduard Delgado, de Barcelona, y Lucina Jiménez, de México, con apoyo de un equipo de la Fundación Interarts.

² Juan Luis Mejía, Ex Ministro de Cultura de Colombia. Cuestionario para el ICSI.

³ Véase Jiménez López, Lucina, *Teatro y públicos; el lado oscuro de la sala*, FONCA, Escenología, México, 2000.

⁴ Véase Moncada, Luis Mario y Marisa Giménez Cacho (comps.), *Modelos de organización*, Cuadernos de viaje teatro, Fideicomiso para la Cultura México-usa/Centro Cultural Helénico, México, 2001.

LUCINA JIMÉNEZ. Maestra en Antropología de la Cultura, por la UAM-Iztapalapa; investigadora y docente de políticas culturales, artes escénicas y públicos. Directora General del Centro Nacional de las Artes.



PARA (RE)CONSTRUIR IDENTIDADES ARTÍSTICAS DE LAS PROFESIONES

Rodolfo Obregón

En un momento de profundo desaliento, mientras escurriamos el bulto por la esquina que forman las calles de Gabriel Mancera y Xola, Ludwik Margules me dijo: “¿Sabes? Algunas veces Juan Ibáñez insistía en que él y yo deberíamos habernos ido, haber probado suerte en los Estados Unidos”.

Con su proverbial humor negro (el acento se da por descontado), el hombre que huyó del comunismo en Polonia y había sobrevivido a los campos de refugiados de Siberia y Tarde-jistán, añadió: “Seguramente hoy estaría yo despachando... ¡en un puesto de hot-dogs!”

La anécdota viene a cuento porque pone en juego algunas reflexiones sobre la relación que existe entre el oficio (arte, recordémoslo, no significa otra cosa) y el modo de vida de sus protagonistas.

En primer lugar, la relación que existe entre la existencia ordinaria del individuo (la satisfacción de sus necesidades y deseos en el plano concreto del mundo que habita) y la práctica de un oficio que permite diversos modos de vida conforme al reconocimiento social que tal práctica engendra. Es claro, como lo demuestra Arnold Hauser a todo lo largo de su *Historia social de la literatura y el arte*, que el lugar que

una sociedad (o grupo social específico) otorga a sus artistas no tiene una influencia mecánica en la obra que éstos producen, ni en términos estilísticos ni cualitativos; como lo es también que el profesionalismo, en los terrenos de la creación artística, rebasa con creces el ámbito liberal de un término que sirve para designar una destreza o un conjunto de capacidades y conocimientos, cuya puesta en práctica implica una retribución económica.

La amargura que se desprende de la idea no realizada por Ibáñez y el irónico corolario de Margules (amargura que salpicaba las banquetas de la encrucijada en que nos ponía nuestra mutua convicción), contrasta radicalmente con los comentarios de dos de los grandes creadores del final del siglo xx: Tadeusz Kantor y Peter Stein.

Para el primero, afiliado éticamente a las corrientes vanguardistas, el arte resulta incompatible con la noción misma de profesionalismo: para él, “los profesionales son personas anónimas, privadas de toda sensibilidad creadora” que no piensan en el arte “sino en su jubilación”. Para Stein, en el caso concreto del teatro, los lenguajes artísticos auténticos, “los resultados propios y verdaderos”, no pueden surgir sino en condiciones protegidas frente a los estrictos mecanismos del mercado. En 1990, siete años después de haber abandonado la Schaubühne de Berlín, y de cara al galopante liberalismo de las contrataciones al mejor postor, afirmaba: “De hecho, yo no estoy hecho para el internacionalismo, yo soy un provinciano, necesito instalarme en un lugar preciso, con gente que conozco —aunque no por fuerza la quiera. La Schaubühne es sin duda el lugar ideal, que yo me confeccioné a la medida para mi forma de trabajar.”

Evidentemente, el contraste entre la añoranza de un mínimo reconocimiento y el desdén frente a la bonanza, corresponde a la distancia entre quien se sabe menospreciado en un medio cuyas preocupaciones inmediatas lo excluyen, y quien, desde el genio universalmente aplaudido o las ambiciones plenamente realizadas, desafia a sociedades económica y políticamente satisfechas.

...el lugar que una sociedad (o grupo social específico) otorga a sus artistas no tiene una influencia mecánica en la obra que éstos producen, ni en términos estilísticos ni cualitativos...

...hace falta desarrollar una tercera posibilidad para el teatro, aquella

El automóvil gris de Claudio Valdés Kuri. Foto: José Jorge Carreón

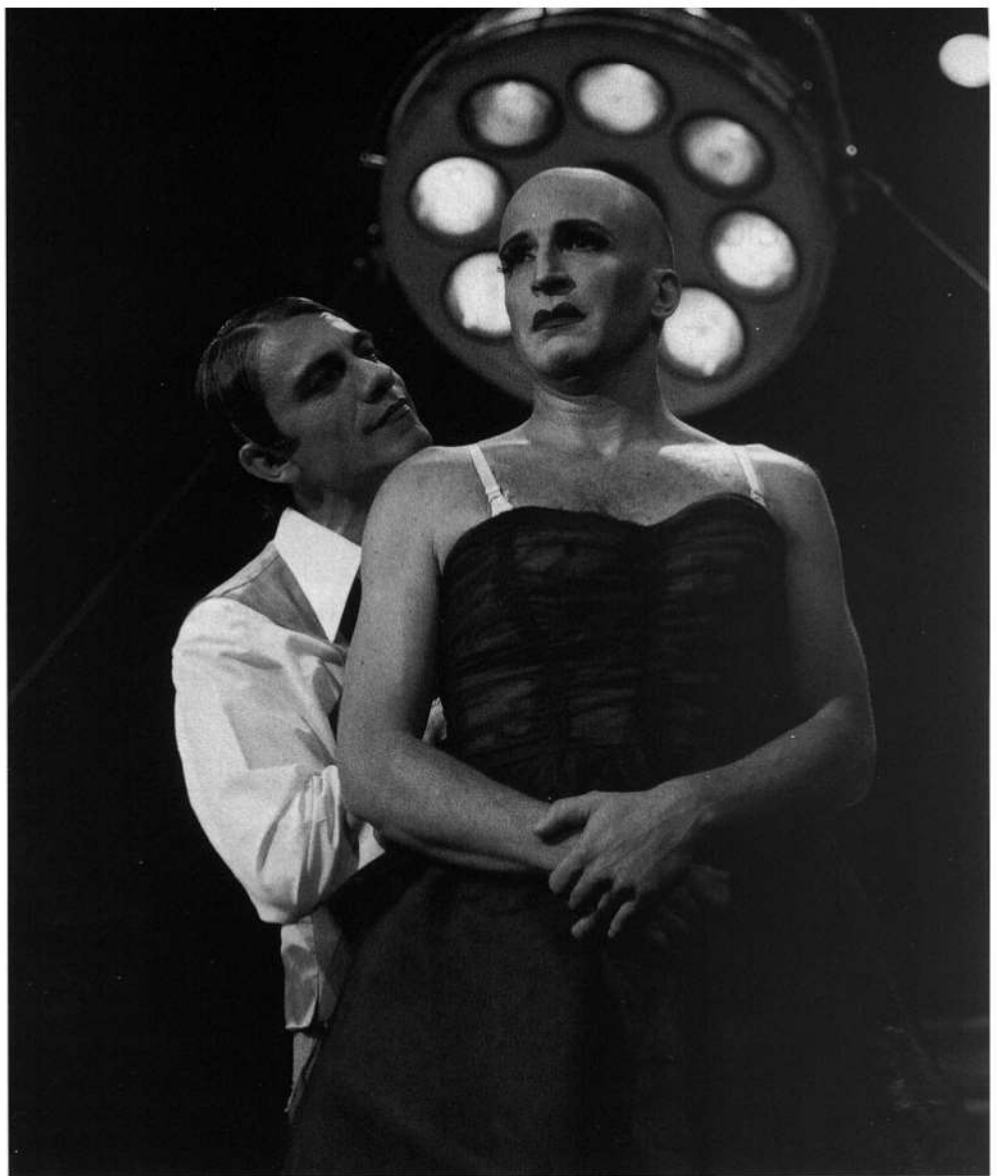


Y, sin embargo, la ironía de Margules, su cruda observación, coincide con el rechazo de los creadores europeos a someter la creación al arbitrio exclusivo del mercado, o como diría otro genio universalmente reconocido (Peter Brook): “al juicio mediocre de la taquilla”. En los países del mundo anglosajón, de tradición abiertamente liberal, la profesión del artista no merece tratos especiales, no se sitúa por encima del resto de los oficios. Ahí, se depende de la demanda y cada quien se rasca con sus uñas.

El ejemplo de los Estados Unidos o la Inglaterra de la que huyó Brook para encontrar esas “condiciones protegidas”, muestran que el lugar que cada sociedad otorga al arte, y al teatro en particular, depende pues de su función: entretenimiento en estos casos, resistencia en los países con regímenes totalitarios (la paga ahí se daba o da en especie: prestigio intelectual, contactos con el exterior, soberanía moral), avance estético en las tradiciones culturales más sólidas y con altos niveles de vida. En el caso de nuestro país, no hay duda, la función del arte estuvo durante muchas décadas ubicada en los terrenos de la legitimación de un régimen nacionalista y su consecuente estatismo protector.

Hoy día, en México, entre quienes añoran el *statu quo ante*, un estatismo (el cual no termina de desaparecer) tan generoso que paga incluso para que se hable mal de él, y quienes se rinden sin pudor a las exigencias administrativas en boga, bajo la idea de sustituir al público culto por un culto al público (mismo que en el estatismo llegó a llamarse “pueblo”), hace falta desarrollar una tercera posibilidad para el teatro, aquella que adecúe su función a los nuevos tiempos sociales sin renunciar a una última y vital connotación del profesionalismo; la responsabilidad ética.

Finalmente, la anécdota con que he abierto estas reflexiones (cuyo origen, por cierto, está directamente relacionado con la incompatibilidad de las dos posturas prevalecientes y la imposibilidad de obtener esa tercera alternativa mezclando aguas y aceites) sirve de pretexto para tocar un punto fundamental en el desarrollo del teatro mexicano que mucho tiene que ver con esa nueva forma: a imagen y semejanza del proteccionismo comercial, el teatro mexicano, cuando tuvo la altura suficiente para dialogar con el teatro del mundo, se cerró sobre sí mismo, con graves consecuencias en términos directamente estéticos (endogamia y ausencia de referentes) y económicos. La debacle económica nacional (1982) que coincide casi exactamente con el canto de cisne (1983) del Teatro Universitario, el mejor teatro mexicano hecho hasta ahora y del que Ibáñez y Margules fueron protagonistas, no pudo paliarse con recursos provenientes del mercado cultural y los festivales internacionales. Cuando el teatro mexicano tuvo algo que vender, lo dejó secar en sus ruinosas bodegas, mientras hoy intentamos desesperadamente



Eva Perón de Copi. Foto: Pierre Grosbois

integrarnos al mercado internacional a pesar del desabasto de mercancías competitivas (para hablar sin temor frente a los crudos términos de la omnipotente economía).

Una asignatura pendiente del patrocinio estatal es pues la promoción externa del arte y los artistas mexicanos, una manera de integrarlos a la dinámica mundial que se sustenta, desde los años noventa del siglo que se ha ido, en los intercambios y las coproducciones entre instancias de varios países. Por su parte, la tarea urgente de la producción cuyo objetivo primordial está en el comercio, sería generar una oferta que tome en cuenta la existencia de públicos —así, en plural— que, dentro y fuera de nuestras fronteras, exigen diversiones más sofisticadas.

Dicho sea de paso, en ambos casos resulta de vital importancia la generación de especialistas (promotores, representantes, *managers*, publicrelacionistas, o como quiera llamárseles) que realicen las labores específicas que hoy día, sin ningún “profesionalismo”, distraen a creadores o productores ejecutivos.

Por último, la posibilidad de (re)construir

instituciones e identidades artísticas específicas (la famosa tercera alternativa, cuyo ejemplo puede ser el rescate de los “teatros de arte” en la Europa ex comunista), con las cuales intentar una auténtica integración al ámbito mundial, estriba en la capacidad de romper un círculo vicioso que reduce al teatro al provincianismo de las instancias locales (públicas y privadas) dada la ausencia de patrocinios mixtos que permitan a los artistas producir (y por ende, vivir) obras y proyectos a mediano o largo plazos, patrocinios que exigen inevitablemente un prestigio ganado fuera de nuestras fronteras.

De otra manera, seguiremos condenados a lamentarnos en las banquetas o huir, como tantos otros compatriotas, en busca de una vida digna aunque sea detrás de un puesto de hot-dogs.

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

LA IMAGINACIÓN ES EL LÍMITE

EL ARTE NUEVO DE MERCAR EL ARTE

Ignacio Flores de la Lama

Trascendida la discusión sobre los peligros de juxtaponer a las artes escénicas con las estrategias de mercado; superadas las ideas del paleolítico purista relativas a la perversa contaminación de la obra y el artista al aproximarse a la órbita de la venta y el consumo, pero respetuosos siempre tanto de la aspiración artística de los creadores como de la inteligencia selectiva de los públicos, podemos continuar.

Lograr establecer los mecanismos que articulen con sentido ético la producción, promoción y venta de los bienes artísticos concebidos para la escena en el México de hoy no es tarea fácil; representa un descomunal desafío para la incipiente y muy anhelada república teatral.

De la ineficacia de la difusión al inalcanzable subsidio. Del menosprecio a un público multi-mediático a la incapacidad de encontrar interlocutores. De la crisis económica a la inseguridad. De un extremo al otro, pasando por el centro, hay una conclusión descorazonadora: el público no llegó.

La tarea —enorme y compartida— que de esta realidad se desprende comenzó hace no mucho tiempo, pero el rescate de los públicos perdidos y la conquista de los nuevos merece una reflexión pronta y comprometida.

En México el mapa de la república teatral, vasto, diverso y poco articulado, es el campo de una batalla que se pierde día a día por ausencia y por omisión. Ni la fuerza del impulso creador, ni el amor a las tablas, ni las preocupaciones por la identidad regional de los creadores de tierra adentro han logrado revertir el fenómeno de la sala medio vacía. Una primera reflexión sobre el particular llevó a no pocos a tratar de identificar a los aliados y a los enemigos del teatro. En el bando de los técnicos se pudo reconocer, entre otros, a los programas de promoción escolar, a los intercambios con medios masivos asequibles, a las becas, a los patrocinios, al espejismo de los comodatos, a las coproducciones con recursos de la iniciativa privada y a la Muestra Nacional de Teatro como posible trampolín para breve pero significativa temporada en el Distrito Federal. En el bando de los rudos destacaron los impuestos, las instituciones infranqueables, los funcionarios insensibles, las cláusulas leoninas, el magro presupuesto y, por supuesto, la inefable televisión. En valiosas por escasas ocasiones la autocrítica ha podido identificar en este grupo a un gran villano: el mal teatro.

La visión caleidoscópica del paisaje teatral viene cambiando de región en región, de Estado en Estado, de municipio en municipio, de grupo en grupo y de creador en creador. Nos cuentan sus protagonistas cómo les ha ido en la feria, en su feria. No hay dos historias iguales, sin embargo hay un común denominador: la sala sigue medio vacía.

La organización de los mercados ha sido, al menos hasta hoy, motivo del interés de pocos y campo de la competencia de ninguno. Lograr establecer los mecanismos que articulen con sentido ético la producción, promoción y venta de los bienes artísticos concebidos para la escena en el México de hoy no es tarea fácil; representa un descomunal desafío para la incipiente y muy anhelada república teatral.

Después del análisis (que en el mejor de los casos no deberá omitir nada relevante, ni incluir nada irrelevante de la vida del teatro nacional), un primer paso para la organización

de los mercados será la definición de sus objetivos. Al respecto, a continuación presento una propuesta de cuatro tiempos la cual queda para la discusión.

I. Crear una red de vasos comunicantes entre los principales polos de actividad teatral en México.

Saber quiénes son los hacedores del teatro y dónde se ubican dentro de la geografía nacional será mucho menos complicado que establecer entre ellos comunicación continua y eficaz. El país no es pequeño. Los creadores no son pocos. La organización y los recursos no abundan. Nada hace pensar que la configuración insular tienda a desaparecer.

Las bondades del internet como herramienta para la comunicación han quedado probadas. De la conformación de la base de datos a su libre navegación se solicita personal calificado. Alguien sin prejuicios de masificación tendrá que dar un paso al frente.

Por otra parte, los centros regionales han dado resultados muy satisfactorios. El modelo de organización del Centro de Artes Escénicas del Noroeste en Tijuana, que cuenta con un proyecto de formación, además de sus departamentos de producción escénica y editorial, puede ser considerado prototipo para ser implementado en otros polos de actividad teatral de México, evaluando siempre las variables inherentes a cada lugar. Varios ejes de esta naturaleza en zonas plenamente identificadas por sus resultados artísticos, más el centro gravitacional que representa el Distrito Federal, pueden ser la base para una bien tejida red de teatro mexicano.

El campo de acción de la ciencia de la comunicación es enorme y con alto grado de especialización, por ello, las aportaciones de los profesionales del área son fundamentales. Recomendable será poner acento en lo relativo a la organización.



2. *Articular los mecanismos para tener siempre —en tipo y cantidad— la audiencia necesaria para apreciar las manifestaciones del arte escénico generadas en cada región.*

Reconocer y utilizar —sin pudor y con prudencia— las estrategias del mercado, pero sabedores de que el éxito en el teatro no es cuantificable por el ingreso en la taquilla. Implementar promociones atractivas sin asumir el rol del mercader. Ser persuasivos y convincentes con bien articulados planes de medios, sin por ello renunciar a la aspiración artística; esa es parte de la tarea para hoy.

Ya no podemos esperar mucho tiempo más para resolver la quizá inexistente paradoja entre el postulado artístico de la obra y su comercialización. No se trata, quede claro, de caer en los excesos de la producción industrial para terminar siendo devorados por la avalancha masificadora. El reto verdadero es contrar con los mejores instrumentos disponibles y con los de mayor alcance al espectador pensante, a nuestro cómplice, al que se desmarca del público mediatizado y consumista.

El criterio integrador, el que sabe sumar, podría llevarnos simultáneamente a la valoración cualitativa y cuantitativa del fenómeno escénico. La falacia consistiría en pensar que hacer del teatro una experiencia profunda lo condiciona a ser sólo la experiencia de unos cuantos.

Ampliar el campo de impacto de las obras y los espectáculos de calidad mediante la programación de giras y temporadas foráneas.

Todo espectáculo teatral tiene una cuna, un lugar de origen en el que y por el que se le da la posibilidad de ver la luz de los escenarios. Cuando sus formas y contenidos de expresión lo ameritan, no es mala idea llevar esas manifestaciones escénicas más allá de sus fronteras naturales. Es muy sencillo: sacar y hacer transitar, cuando sea pertinente, al teatro de su sede.



Fedra y otras griegas de Ximena Escalante. Foto: José Jorge Carreón

Una bien orquestada estructura administrativa y de apoyos institucionales serán requeridos para este fin.

3. *Obtener las utilidades que permitan a los grupos el autofinanciamiento y la reinversión con fines de crecimiento.*

El teatro gana cuando es una experiencia íntima, honda, de enriquecimiento espiritual, de gran impacto y de largo alcance, pero no sólo ahí. El teatro también gana cuando puede garantizar su propia supervivencia, cuando se incorpora al colectivo social en el campo de la productividad y cuando le brinda a su creador una forma digna de vivir. Nada nocivo ni peli goso sucede cuando se agotan las localidades.

Las artes escénicas concebidas o manejadas como un negocio tienen en México una (bien ganada) mala reputación. No obstante el término negocio (del latín *negotium*) nada pernicioso implica, pues tiene entre una de sus acepciones la de trabajo, vocablo digno como pocos.

Lejos de todo intento por establecer preceptivas, la búsqueda deberá orientarse a los puntos de convergencia, al reconocimiento de los

vasos comunicantes, a la identificación de las necesidades y de los satisfactores compartidos por todos los involucrados en el hecho escénico, espectador incluido.

Plantear nuevas metas supone implementar nuevas estrategias. Definamos el *qué*. Diseñemos el *cómo*. El *cuándo* ya sabemos que es hoy. El *dónde* es todo México.

Todo el conocimiento, el talento, la motivación y la prudencia de los creadores y de los administradores de la escena nacional serán requeridos para dar los primeros pasos. La organización de los mercados, como cualquier experiencia inédita, conlleva un alto factor de riesgo. Se requiere crear una atmósfera de confianza para desarrollar las ideas e implementarlas.

El actual ya no parece ser un buen momento para las posturas irreductibles. Necesitamos no la aprobación ciega, sino la crítica saludable que confronta para crecer. Descalificar el intento puede significar algo mucho peor que aprender a vivir con la sala medio vacía. La imaginación es el límite.

IGNACIO FLORES DE LA LAMA. Dramaturgo, docente y director de escena. Actualmente dirige CasAzul, centro de formación actoral del grupo ARGOS en la ciudad de México.

ACERCA DE LAS IDENTIDADES ASIGNABLES

CULTURA Y ESTADO O EL ESTADO DE LA CULTURA

Javier Grosman

Últimamente aparece con mayor frecuencia la dificultad de “definir” el concepto de cultura. Se nos aparece como un concepto casi inasible, bastante difícil de precisar. Parecería que estamos hablando de algo evidente... que todos sabemos sobre que estamos hablando... pero justamente cuando creemos que empieza a construirse una superficie de obviedad... descubrimos también lo vulnerable, quebradiza y resbaladiza que es esa superficie y, por suerte, en ella se debilitan las certezas en las que nos parábamos confortablemente.

Es a partir de esas incertidumbres donde paradójicamente la cultura comienza a tener una materialidad concreta. Comienza a ser no solamente aquellos materiales que los artistas generan, sino, en todo caso, la forma de supervivencia generada por los pueblos.

Son estas formas las que construyen para los individuos, para los pueblos, para las sociedades, las identidades asignables. Identidades que se forman donde hay algo que “resiste”, algo que se conforma alrededor de una idea, una fuerza. De las casi infinitas formas de definir la cultura (como ser lo opuesto a la naturaleza o el refinamiento de un “grupo”, para dar los ejemplos más usados) nuestro presente nos dice que cultura “habrá en todo lugar donde se manifieste una hipótesis de conflicto”. De allí que sea posible pensar en “las” culturas cruzándose, debatiendo, luchando entre sí. Éste es uno de los principales motivos por el cual la relación entre política y cultura siempre fue difícil. Y mucho más espinosos serán los encuentros entre el Estado y la cultura.

Más allá de las bondades (o maldades) de las intenciones de las personas o instituciones que encarnan las políticas culturales del Estado, en algún lugar hay caminos desencontrados. Los estados tienen, como misión básica, conservar lo “establecido”. Justamente para eso están. La cultura y las prácticas artísticas, en cambio, ca minan por los bordes y los trascienden. Para crear es necesario romper con lo establecido, con lo anterior. Un músico debe

romper el silencio; un artista plástico, el blanco de la tela; un actor, un director, el vacío escénico o espacial; un escritor, la nada del papel en blanco.

Es esta cotidianeidad de la acción de ruptura que hizo que siempre la cultura, el arte y sus practicantes, sus viajeros, estén acompañados, y en muchos casos al frente de los procesos de transformación que, precisamente, socavan las certidumbres donde se establece, se aposenta el Estado. La desconfianza, entonces, es mutua. Desconfianza al mismo tiempo colmada de una necesidad recíproca. En muchos casos los trabajadores de la cultura necesitan de los aportes, del auxilio de ese Estado ya no sólo para encarar su cotidianeidad creativa, sino lisa y llanamente para sobrevivir.

Pero la política, cada vez más encorsetada en tiempos electorales, utiliza “prestada” la popularidad y repercusión social de la cultura y sus hacedores para mediatizar, o al menos intentarlo, una, cada vez más distante y absolutamente conflictiva, relación con la sociedad a la que pretenden seducir y representar. Entre otros males del vínculo entre cultura y política, por tratarse de una relación que implica objetos, personas y prácticas, hemos presenciado hasta qué punto la cultura y sus prácticas se han vuelto un “bien de consumo” que sufre las mismas condiciones que cualquier otro bien. Pero la cultura no es eso. La cultura debe ser pensada como condición anterior a los bienes y servicios; no es una práctica más, entre las prácticas que impone la división del trabajo; es la condición de todas, es la posibilidad de reflexionar sobre toda la vida, y es por eso que debe gestarse desde un espacio *absolutamente autónomo* por definición.

Gestiones culturales (públicas y privadas), acaso llevadas por la urgencia de los presupuestos, le han puesto un precio a lo que no lo tiene: al ponerle valor/mercancía al trabajo de los hacedores de la cultura, tasaron a la cultura. Y cuando se comprometió a los artistas en esas mesas de dinero (contratos usurarios, premios inmeritorios), se les cercenó la única arma de trabajo legítimo: *la verdad*.

Engendros como “turismo cultural” (como si la cultura fuera parte de lo “recreativo” o un instrumento sin valor en sí mismo del desarrollo económico), la desesperada relación entre cultura y deportes (mezclando flexiones con reflexiones) o los esperpénticos “planes estratégicos” generosamente pagados, pero con escenarios horriblemente diagnosticados, ponen de manifiesto la incompreensión del Estado y sus gestores sobre los verdaderos fenómenos que recorren el campo cultural.

Algunos creemos que es hora de modificar esa relación. Luego de necesarias y profundas autocríticas acerca de nuestra propia práctica, creemos que es necesario buscar nuevas formas de encarar el modo en el que la política y las prácticas culturales se consumen mutuamente. Digámoslo de una vez: los tiempos de la política NO son los tiempos de la cultura. Tampoco (aunque parezca redundante) los tiempos de la cultura NO son los tiempos de la política. La cultura y sus creadores tienen los tiempos de los cambios, los “devenires” que las sociedades imponen.

La política tiene los tiempos que los periodos electorales imponen y últimamente ni siquiera eso, sólo tienen los tiempos que marcan el ritmo de las cacerolas y el estruendo de los piquetes. Y esta relación de tiempos y necesidades excede lo conflictivo, es de franca oposición. Por las primeras décadas del siglo pasado, a un grupo de pensadores de la educación se les ocurrió que la educación universitaria debía ser autónoma del poder político en turno, que la investigación, el pensamiento y el saber académico necesitaban de tiempos y espacios separados de los tiempos y espacios políticos. Y la universidad fue autónoma. No sin lucha. No sin pelea. No sin dolor.

¿No es tiempo de pensar en la autonomía de la cultura? ¿No es tiempo de pensar en una cultura, un arte, en manos de sus cultores, de sus artistas, de sus productores, de sus hacedores, de sus usuarios?

No estamos hablando de un abandono del Estado de su *necesario e indeclinable* deber de



sostenimiento de la cultura. Consideramos que las visiones que aporta la cultura sobre las situaciones históricas, son fundamentales. Como generador de conciencia, como herramienta para la conservación de la memoria o como disparador de la reflexión, desde Platón el teatro es importante para la vida política de la urbe (cuando la palabra “política” todavía no estaba marcada por el estigma que la acompaña estos días). Pero no es necesario recorrer caminos milenarios en busca de esta relación, tenemos la visión de, por ejemplo, Tato Pavlovsky con *Potestad* (como en casi toda su obra) o “Teatro para la Memoria” ciclo organizado en la Argentina con el fin de recordar a los desaparecidos de la dictadura militar de 1976. Por eso, no hablamos de separación de las temáticas o de las preocupaciones, sino de una absoluta separación de las decisiones en un ámbito alejado totalmente de la injerencia estatal, que al mismo tiempo permita la generación de formas modernas de administrar los bienes públicos fuera de las administraciones “pesadas”, “elefantiásicas” y francamente ineficaces de la administración estatal.

Peligrosa es y ha sido la relación entre la política y la cultura en algunas situaciones históricas; peligroso es el uso que algunos gobiernos han hecho del arte. Podemos nombrar el caso más extremo (y más trágico) de la historia: el uso que el nazismo hizo del arte.

La escultura tuvo un papel fundamental, pues materializó la obsesión nazi por la raza y el ideal del cuerpo humano: esbelto, heroico, luchador; una imagen que fue tomada de la antigüedad, pero en este caso la figura del *David* de Miguel Ángel adquirió significaciones dramáticamente diferentes, encarnando el ideal de la raza aria.

Los edificios típicos de esa época eran horizontales, simétricos, como las fortalezas, herméticos, con ornamentación sobria, combinando la decoración con la tecnología; algunos con cierta apariencia militar; metódicos, en su totalidad inexpresivos y ordenados; edificios grandes que tenían como primera finalidad



1822, el año que fuimos Imperio de Flavio González Mello. Foto: José Jorge Carreón

impresionar e intimidar a las masas. El arte en general buscaba cohesionar a las masas, unir los ideales, suprimiendo cualquier deseo individual de experimentar o investigar, para lo cual proponía soluciones y fórmulas ideológicas.

En cuanto a la música, conocido es el caso del uso que se ha hecho en el nazismo de la obra de Richard Wagner. Pero aun cuando no es justo adjudicarle el genocidio al músico, Wagner se declaró abiertamente antisemita (al igual que lo han hecho otros personajes de la historia, por ejemplo, Hegel y Heidegger), como se puede comprobar en su polémico libro publicado en 1851 *Arte y clima: el judaísmo en la música*. No se le puede criticar a Wagner el hecho de que su música haya sido la predilecta para los campos de concentración. Sin embargo, al preguntar por qué se eligió esta música y no otra, se puede responder que fue porque cuando Wagner decía cosas como “reflexionar que existe un solo medio de conjurar la maldición que pesa sobre nosotros, la aniquilación”, se refería a la condición de judíos y no a la condición de personas. Pero trágica fue la lectura que hicieron los nazis de esta frase (y de tantas otras). Como diría Woody Allen, “cada vez que escucho Wagner me entran ganas de invadir Polonia”.

Por eso sostenemos la importancia de la separación entre arte y política. No basta con los esfuerzos que ha hecho el arte de seguir separado de la política y de los gobiernos, como un arte periférico o de resistencia. El arte debe

ser por excelencia una esfera separada, con temáticas propias y con temáticas encontradas, pero debe cargar con una visión utilitaria.

No se trata de pensar en un modelo al que sólo puedan acceder, por defeción, aquellos que posean medios o herramientas para ello, convirtiendo a la cultura en una actividad de pudientes. Por el contrario, es necesario optimizar los recursos y democratizar, pero de verdad, el acceso a los mismos.

Tampoco pensamos en la creación de superestructuras (ahora teñidas de un barniz “culturoso”) que se “apoderen” (en el amplio sentido del término) y terminen reemplazando a ese Estado, a ese quehacer político. Mas bien hablamos de buscar mecanismos ágiles, formas ligadas con la democracia directa, con mecanismos altamente participativos. Todos sabemos que el “barrio” de la cultura, el cual atraviesa toda la sociedad, está maduro para esto.

Es hora de asumir que el fortalecimiento de esta *independencia solidaria* no es responsabilidad menor, ni de pocos, y que la construcción de alternativas de supervivencia pasa por la construcción y el sostén de una memoria. Y es justamente la memoria lo que nos proyectará en el futuro. La cultura es crear realidades y eso, necesariamente, se hace con todos.

JAVIER GROSMAN. Director de Babilonia Arte y Comunicación. Ex Subsecretario de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

EN LOS NUEVOS CONTEXTOS ECONÓMICOS

GENERACIÓN DE EMPRESAS CULTURALES

Octavio Arbeláez

Las pequeñas y medianas empresas culturales, aquellas relacionadas con la producción de bienes y servicios de tipo cultural, cuyos contenidos están protegidos por la legislación de derechos de autor, parecen ajenas

a las realidades del mercado y de la economía. En estos mundos sólo las grandes y medianas empresas de algunos sectores muy consolidados y cuya actividad se refleja en productos físicos concretos (discos, libros, revistas, videos, software) parecen formar parte de la actividad económica, al menos de aquella que se mide periódicamente en las encuestas y los censos. Sin embargo, existe una multitud de personas e instituciones que se mueven en el mundo de las artes y la cultura, produciendo bienes y servicios para el mercado nacional e internacional, que pasan desapercibidas en los grandes agregados económicos. Realizan sus actividades de creación, producción y distribución en muy precarias condiciones, poco saben de los entornos legales que rodean su actividad y forman parte del mundo de la informalidad económica.

Las industrias culturales cobran cada día mayor importancia en el mundo. Las artes y la cultura así como los intercambios económicos que se generan alrededor de las mismas representan buena parte del Producto Interno Bruto mundial (entre 4 y 7% en el mundo desarrollado) y en un contexto de globalización su repercusión será aún mayor. La globalización en las industrias culturales ha sido tal vez una de las más fuertes y aceleradas en los últimos años. A la vera de la revolución en las comunicaciones, la distribución de contenidos culturales se ha multiplicado en el mundo. América Latina en general y Colombia en particular, han estado un poco ajenas a todo este proceso, aunque es indudable que la apertura y modernización de los años noventa y la recuperación económica han

incidido en una dinamización de la producción, el consumo y el comercio de bienes culturales.

En los países latinoamericanos, el potencial de crecimiento de las industrias culturales es inmenso. Sólo basta mirar los indicadores de consumo de algunos bienes y servicios del sector



Divino Pastor Góngora de Jaime Chabaud. Foto: José Jorge Carreón

y su comparación con algunos estándares internacionales para darse cuenta del vasto mercado potencial hacia los próximos años. Una población cada vez más urbana, joven y con crecientes índices de escolaridad es el terreno abonado para el despegue y crecimiento sostenido de este tipo de industrias. Con la globalización, el capital multinacional así lo ha entendido y es en las industrias culturales (música, edición, impresión, etc.) hacia donde viene orientando una buena parte de sus inversiones en la región. La creatividad y las diversas expresiones del arte regional constituyen un interesante nicho de mercado cuyas posibilidades de distribución a gran escala son cada vez más amplias, tanto en el mercado latinoamericano como en otras zonas del orbe. La escala de la producción y la distribución en la región dificulta la internacionalización de la oferta cultural latinoamericana. Es notable ver cómo los principales "productos" de las industrias culturales en la región alcanzan

visibilidad y penetración en el mercado internacional cuando son producidos y distribuidos por las subsidiarias de las grandes empresas de la industria de la comunicación (la música es el mejor ejemplo). Sin pretender desconocer los fenómenos que se dan en la economía global, sí

es dable pensar en el fortalecimiento de la oferta de bienes y servicios culturales en la región, tarea en la que vienen trabajando múltiples instancias gubernamentales y no gubernamentales, con el objetivo de propiciar la integración de esfuerzos, consolidar productos y ampliar los mecanismos de distribución (véase por ejemplo la experiencia de la Red de Promotores Culturales de América Latina y El Caribe).

Ese propósito pasa, en primer lugar, por formalizar la producción cultural en la región, fortaleciendo a sus protagonistas en todos los campos de su actividad: creación, producción, distribución y mercadeo. La generación de empresas culturales debe ser un objetivo básico de la comunidad de las artes y la cultura en la región. Y se habla de

empresas culturales en toda la extensión de la palabra: se trata de gestar proyectos económicos y socialmente viables, y con criterios económicos normales (contables, legales, de mercadeo) que hagan posible la valorización de la creatividad y el conocimiento, materias primas básicas para la producción de este tipo de bienes y servicios, y garanticen de esa forma su reproducción y crecimiento.

En este contexto, el surgimiento de mercados como México: Puerta de las Américas, y el ya existente Mercado Cultural Latinoamericano de Salvador, Bahía Brasil, cobran importancia en tanto generadores de espacios y oportunidades para los artistas y en la creación de un entorno de negocios que busque la

OCTAVIO ARBELÁEZ. Abogado. Ha sido presidente de varios festivales internacionales sobre gestión cultural y marketing cultural en Europa y América Latina.



LA BOURSE RIDEAU

MERCADO DE LAS ARTES ESCÉNICAS

Esther Hernández Palacios

A principio de año tuve la suerte de asistir a La Bourse Rideau, sus organizadores lo llaman festival, aunque lo consideran mercado y a él asisten todos los programadores de Quebec. Cuando hablo de programadores, traduciendo literalmente del francés, me refiero tanto a directores artísticos de teatros y festivales, como a cualquier persona que se ocupe de la programación de temporadas en teatros, auditorios, "salas" o bien de la de un festival. La Bourse Rideau es, en todo caso, una gran vitrina en la cual se presentan anualmente los productos escénicos que los artistas quebequeses acaban de sacar del horno. El mercado festival dura cinco días y en esta ocasión se llevó a cabo del domingo 16 al jueves 20 de febrero, casi al final del invierno, lo que no quiere decir con poco frío. Mientras en las calles de Quebec el termómetro marcaba 40 ° bajo cero y colgaban de los techos carámbanos tan relucientes como las placas de hielo que cubrían todo: río, coches, paradas de autobuses, gorros..., en las salas de la ciudad, tan numerosas como variadas, con una temperatura mucho más cálida, se presentaban obras de teatro, coreografías y conciertos.

El programa de este mercado -festival es bastante apretado y resulta imposible abarcarlo todo, ya que simultáneamente se presentan espectáculos en varios lugares. La mayor parte de los grupos son de la propia provincia de Quebec, aunque hay algunos invitados del Canadá inglés y otros más del resto del mundo.

En sendas salas del Hilton (hotel sede del mercado) hay desayunos -taller. Este año se abordan cuatro temas diferentes: Contenido canadiense (programación de grupos de Canadá, esto es del Canadá inglés), Desarrollo de públicos y de mercados, Soñar su programación y Procuración de fondos. Para asistir se requiere inscripción previa ya que el cupo es limitado, los cuatro talleres se repiten cada día, para permitir la asistencia de los interesados. En el Bar Le Kashmir se programa a grupos de jazz o de rock, que no pasaron por la rigurosa selección a la que se sometieron los solistas y grupos que

se presentan en horarios y sitios más "decentes", lo cual, por supuesto, no implica que sean de menor calidad, hecho que puede verse en la cantidad de gente que termina todas las noches tomando un vasito de *rouge* (hay que destensar se y entrar en calor antes de terminar un día tan agitado) mientras escucha, por ejemplo, a Les Abdigradationnistes.

Para quienes ya terminaron su desayuno -taller o para aquellos que apenas comienzan el día, los autobuses esperan fuera del hotel desde las 9:35 con destino a diversas salas ubicadas en diferentes sitios de la ciudad: el Auditorio del Museo de la Civilización, el Gran Teatro de Quebec y el Auditorio Joseph -Lavergne, entre otros. Más de 10 espacios situados en diferentes zonas de la ciudad y que van desde una pequeña sala de teatro instalada en un edificio antiguo del centro de la ciudad, hasta el teatro más grande de la ciudad, pasando por auditorios universitarios, salas ubicadas en barrios lejanos al centro, el teatro y el cabaret del Hotel Capitol (concepto que no había visto en ningún otro sitio) y el Petit Champlain, una salita que no es ni teatro ni café -concert, ni cabaret, con escenario, luneta y platea pero sin butacas, en donde asistes al espectáculo cómodamente sentado en una silla y alrededor de una mesa, mientras tomas una cerveza o un vaso de tinto. Este espacio también se conoce como la Casa de la canción y, como su nombre lo indica, es el sitio pre ferido para las presentaciones de uno de los géneros más apreciados por los asistentes: la canción francófona.

La programación de las salas más importantes se repite, esto es, lo que se presenta una noche vuelve a presentarse al día siguiente para dar oportunidad al mayor número de espectadores de asistir, aunque sólo sucede esto con los fragmentos (no me gusta el anglicismo *showcase*) de música, los que, por otra parte, representan el porcentaje más amplio. Las piezas teatrales se presentan una sola vez, nunca fragmentadas, la danza en fragmentos de media hora o en su versión completa y la música en fragmentos que duran exactamente 20 minutos, con 10 minutos de intervalo entre uno y otro

para ajustes técnicos. La calidad y diversidad de todos los espectáculos (bueno, de casi todos para ser honesta) son sorprendentes y a ello contribuyen el desarrollo de las artes escénicas quebequesas y la multiplicidad de culturas que habitan el territorio. Se puede escuchar desde música antillana hasta rock pop compuesto y cantado por una joven inuit (que por cierto vendrá a México el próximo año). Hay algunos grupos de Francia y Bélgica y también algunos programadores de estos países. En esta ocasión sólo asistimos dos hispanoparlantes, bueno, más bien una y medio ya que el otro es el director artístico del Festival de Tárraga, en Cataluña, y por lo tanto es hablante de catalán.

El martes se inaugura a mediodía la Place du Marché o Plaza del Mercado en el Centro de Congresos del propio Hilton en donde se colocan más de 200 puestos que "ponen" tanto los grupos y solistas programados los días que dura el festival, como otros más que sólo se presentan mediante carpetas, videos y discos compactos. La Plaza tiene horarios que nunca interfieren las funciones, a fin de permitir que los programadores tengan tiempo suficiente y exclusivo para "mercar".

Las actividades culminan en una Gran Cena de Gala, en el Cabaret del Hotel Capitol, en la que además se entregan los premios del año y en la que, en esta ocasión, se celebran los 25 años de La Bourse Rideau. Todos esperan con entusiasmo y nerviosismo la entrega de los premios: a los artistas jóvenes (menores de 35 años) en diferentes categorías, a la mejor obra teatral, al mejor grupo musical, a la mejor escenografía, al programador del año... Y después de la cena se festeja a morir para despedirse hasta el próximo año, o mejor, hasta el próximo Rideau.

ESTHERHERNÁNDEZ PALACIOS, Académica de la Universidad Veracruzana desde 1979. Directora de Animación Cultural de CONACULTA



LA EXPERIENCIA DE DELFOS PARA VIVIR BAILANDO

Claudia Lavista

Vivir del arte en México (y en específico de la danza contemporánea) significa convertirse en un malabarista que debe dar piruetas en el aire, maravillosos saltos mortales en el trampolín y pasar por la peligrosa cuerda floja no sin previamente haber limpiado el escenario y cobrado las entradas del circo antes de la función.

Para conformar una compañía independiente de danza en nuestro país se necesita: primero, seducir a varios amigos bailarines que quieran trabajar sin cobrar ensayos y que tengan un trabajo estable con el cual puedan cubrir sus necesidades de vida básicas (mismas que la nueva compañía por supuesto no podrá cubrir), pero que no interfiera con los horarios de ensayo y en el cual le permitan ausentarse cuando, por gracia del espíritu santo, se consiga alguna gira; segundo, conseguir un espacio donde ensayar gratis, tal como un salón de danza de alguna casa de cultura, de una escuela de danza oficial o de la academia de algún amigo; tercero, crear un repertorio que pueda ser ofrecido al público, para el cual por supuesto no se cuenta con el presupuesto de producción y que por lo tanto tendrá que ser pagado por los mismos integrantes de la compañía, los amigos del coreógrafo y los familiares de todos; cuarto, una vez creado el programa, acudir a la Coordinación Nacional de Danza, a los teatros independientes y a las casas de cultura a ofrecerles (venderles sin saber cómo) una función de danza, para lo cual dichos organismos requerirán de una carpeta y un video de la compañía que por supuesto no estarán hechos, por lo que los integrantes tendrán que ingeniárselas para que algún amigo diseñador o por lo menos uno algo creativo y que sepa utilizar una computadora, los ayude a crear un material de presentación aceptable y a inventarse un currículum aún no vivido.

Cuando todo parece estar finalmente listo para dar la esperada primera función, la compañía se encuentra con que por falta de presupuesto y de organización para la publicidad del evento, el público presente en la función está compuesto por los familiares y amigos de

los bailarines, el amigo diseñador, los propios técnicos del teatro y dos o tres despistados que acudieron sin saber lo que iban a ver. Por último, cuando el grupo va a recoger el fruto económico de su trabajo, se entera de que el porcentaje de taquilla acordado con los organizadores se redujo a la maravillosa cantidad de \$200, que serán gastados en coca colas para los integrantes de la compañía.

La situación laboral de los bailarines en México se limita por lo general a lo que pueden generar como maestros, pero quienes no tienen vocación académica deben dedicarse a alguna otra actividad tal como vender computadoras, tener un puesto de tortas o bailar en alguna discoteca por las noches, hecho que desvía completamente su atención de lo que en realidad deberían de estar haciendo: crear espectáculos de danza. Por supuesto, en nuestro país ningún bailarín que no trabaje con alguna de las pocas compañías subsidiadas tiene seguro de vida, por lo cual cada vez que se lastima debe ingeniárselas para pagarle al doctor y al terapeuta, además de sobrevivir pues dejará de generar ingresos durante la recuperación. Dado que no cuenta con ningún tipo de seguro, tampoco tiene ningún tipo de pensión o jubilación, así que cuando se retira, lo cual en un bailarín es muy pronto por lo corto de su vida activa (con suerte hasta los 45 años de edad), la situación se torna un laberinto sin salida. Algunos se apasionaron por la coreografía y tendrán que formar su propio grupo a pesar de lo complicado que esto resultará.

Entonces me pregunto ¿por qué extraña razón se le ocurre a un grupo de gente crear una compañía de danza?, y la respuesta aún es un misterio, supongo que es por un exceso de creatividad, de osadía y de ingenuidad, que genera que cada día surjan nuevas compañías y nuevos artistas que nutren con su trabajo al resto de la humanidad y para los cuales no se ha organizado aún ningún tipo de bienvenida.

La compañía Delfos danza contemporánea se fundó en 1992 más o menos con el patrón que relaté anteriormente. Todos sus integra-

tes trabajábamos como maestros de danza en diversas escuelas y por las tardes nos reuníamos a crear un trabajo que implicaba contar con un alto grado de concentración, un buen entrenamiento físico, mucha creatividad y una incondicionalidad absoluta, recibiendo a cambio sólo el gran placer de *decir con el cuerpo*.

En los últimos 10 años Delfos ha realizado proyectos muy diversos para poder permitir a sus bailarines por lo menos no pagar por bailar y sí poder generar un ingreso extra. En este tiempo hemos trabajado en óperas, en comerciales de televisión, en la discoteca Medusas, en encargos especiales por parte de diversos festivales, en presentaciones publicitarias de artículos que van desde carros hasta editoras de discos, etc., además de crear espectáculos para teatros con la esperanza de poder tener una temporada de un fin de semana (¿esa es por lo general la duración de una temporada de danza en México!).

Las fuentes de trabajo ofrecidas para un bailarín en nuestro país son sumamente escasas e inseguras. Una función puede ser cancelada por los organizadores sin problema una semana antes, dado que casi nunca hay un contrato de respaldo; no existe una legislación realmente comprometida en pro de las donaciones a proyectos artísticos, y la cultura parece ser el último renglón en la agenda de nuestros políticos. Por otra parte, hay una falta de conciencia del por qué es importante apoyar a un coreógrafo en su quehacer diario. Quizás el pensamiento común es que se pierde tiempo y dinero en apoyar a los artistas contemporáneos, quienes en general tienen un halo subversivo, crean polémica y exponen la realidad actual, además de ser "gen te un poco rara".

Después de diez años de fundada, Delfos decidió unir el conocimiento e interés de sus integrantes en la formación académica en un solo proyecto. Así fue que ideamos un programa de descentralización de la educación, producción y promoción de la danza contemporánea y se lo expusimos a diversos organismos de la provincia de México. Sabíamos que un proyecto

de esta naturaleza no se podría realizar en el Distrito Federal por la falta de recursos y la organización anquilosada y caótica que se vive en la ciudad. La idea fue crear un centro de formación y producción de danza contemporánea que ofreciera una opción más fuera de la ciudad y que albergara también a estudiantes de otros países, en donde fueran posibles el intercambio de ideas y la integración cultural.

Mazatlán se interesó en el proyecto y dado que ya contaba con un Centro Municipal de Artes y con el Teatro Ángela Peralta, esta ciudad tenía las condiciones necesarias para echar a andar el centro. A partir de una convocatoria anual y con un programa de formación de cuatro años, la Escuela Profesional de Danza Contemporánea de Mazatlán (EPDCM) se ha convertido ya en una opción educativa en México y en un centro de intercambio académico y artístico con otras compañías, bailarines y coreógrafos nacionales y extranjeros.

En la última década la danza mexicana se ha "profesionalizado" en su organización interna y en sus materiales de presentación; la tecnología ha pasado a formar parte fundamental del trabajo de oficina (aunque no se cuente con

una) de las compañías, permitiendo, entre otras cosas, que la danza nacional se exporte a otros países; se han creado además becas para los artistas y apoyos de producción que han ayudado a generar nuevos proyectos, y los organizamos culturales han hecho múltiples esfuerzos a pesar del corto presupuesto que reciben, sin embargo tristemente seguimos estando muy lejos de países como Suiza, Francia o Canadá, en donde los artistas son tan importantes como los doctores, los abogados o los arquitectos, y al igual que todos ellos reciben salarios justos, tienen condiciones laborales óptimas, jubilaciones, pensiones de retiro y seguros de vida, entre otras cosas.

Después de 10 años de trabajo ininterrumpido, Delfos, al igual que todas las demás compañías independientes de danza en México, sigue sin contar con un presupuesto para su funcionamiento, por tal motivo no tiene un salario para sus bailarines ni para su personal técnico y administrativo. La solución que encontramos fue organizarnos mejor y agrupar en un solo proyecto lo que antes hacíamos por separado en múltiples escuelas de danza del Distrito Federal. Así, ahora obtenemos

un salario como maestros y trabajadores de la EPDCM, que nos permite seguir trabajando y contar no sólo con un espacio fijo de ensayos, sino además con un ambiente que impulsa el intercambio académico y artístico para la creación de nuevas obras y mejores bailarines. Sin embargo, cada vez resulta más difícil organizar nuevos proyectos e impulsar a la compañía sin los recursos necesarios.

Actualmente la danza mexicana se ha convertido en una importante embajadora cultural, cada vez más compañías presentan su trabajo en festivales internacionales de alto nivel y los coreógrafos y bailarines del país siguen generando nuevas ideas y nuevos movimientos muchas veces a pesar de... y en contra de...

Quizás el primer paso para cambiar la situación actual de los creadores en México sea educarnos y hacerles ver a nuestros gobernantes que un país sin arte está destinado a una muerte lenta pero segura, aunque en muchas ocasiones los únicos que tenemos esta certeza seamos los propios artistas.

CLAUDIA LAVISTA. Bailarina y coreógrafa. Fundadora y codirectora, con Víctor Ruiz, de la compañía Delfos danza contemporánea, con sede en Mazatlán, Sinaloa.

La consagración de la primavera, coreografía de Claudia Lavista y Víctor Ruiz. Foto: Héctor Hevia



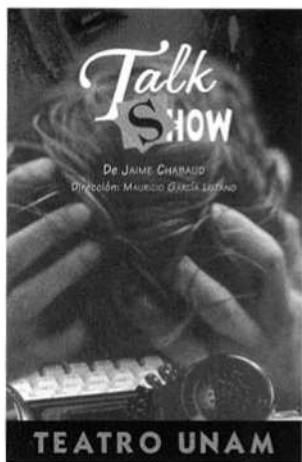
DE CÓMO SE VENDE GATO POR LIEBRE

LAS PREGUNTAS INCONTESTABLES

Jaime Chabaud

Voy a ser censurado por muchos de ustedes, lectores, por lo que diré a continuación acerca de mi experiencia como dramaturgo. En realidad no me interesa complacerlos porque muchos se la pasan susurrando cosas similares y otras quejas en los pasillos, pero no fácilmente se unirán para decirlo a voz en cuello y con la frente en alto. Es mi experiencia que se repite en otros, solamente. Quiero hablar de cómo se vende al extranjero, a los festivales internacionales, gato por liebre.

En estuvo en la ciudad de México el di -



¿Por qué no ventilamos el tráfico de influencias que hay en la selección de las obras que representan a México en el extranjero? ¿Por qué se atesoran secretamente la información y las convocatorias que llegan a las oficinas de la cultura?

rector artístico del Festival de Santiago de Chile viendo teatro para decidir qué invitaba. Del teatro de autor nacional, objeto de su búsqueda, tenía dos favoritas. La que más le gustaba era *Feliz nuevo siglo Doktor Freud* de Sabina Berman y en segundo término *Talk Show* de quien teclea esta página. Optó por esta última porque “le parecía más mexicana en sus contenidos” y así se lo hizo saber al presidente de la SOGEM, Víctor Hugo Rascón Banda, quien me felicitó porque nos íbamos a Chile. No sé quién es el saboteador pero al parecer cuando se solicitó algún apoyo al gobierno mexicano éste respondió que con todo gusto pero a condición de enviar otra obra. De esa grilla no tengo ninguna

prueba más que la palabra de Rascón Banda y la frustración de que México no participara en la edición del 2002 de ese festival. Muchas gracias a quien sea.

En 2001 la Coordinación Nacional de Teatro de Bellas Artes, a cargo de Otto Minera, nos solicita una función especial de *Divino Pastor Góngora* en el Teatro Jiménez Rueda porque viene una delegación de la dirección artística del Festival de Berlín. Se realizó un maratón de 10 a 15 obras, más o me nos, para los invitados que nes, al final de esta intensa visita, seleccionaron dos o tres obras, entre las que estaba

Divino Pastor Góngora. ¡Qué emoción tan grande! Nos invitaban a Berlín, carajo... “Pinches alemanes —nos reíamos—, qué bronca llevar una obra tan enamorada de la palabra y además de la palabra quezque barroca del siglo XVIII.”

Algunos meses después, la vestuarista Cordelia Dvorak que coordinó a la delegación alemana, nos comunicó indignada que “alguien de arriba” estaba pugnando por mandar un

montaje que ni siquiera se había estrenado en las fechas de la selección. Y sí, efectivamente, nos cor taron. Conociendo la intriga, me acerque a Otto Minera y fingiendo le dije: “Oye, ya están nuestros boletos para Berlín, ¿verdad?” Y contestó con un tartamudeo que era cosa hecha. Los elementos paralingüísticos, los signos no verbales de esa escena, me indicaron que ya nos habíamos jodido. Fragüe la misma celada pero de frente con Luis Mario Moncada quien me aseguró que cuando llegó a una reunión en Relaciones Exteriores ya se habían decidido las cosas y no se enteró del porqué. Deseo creerle (y lo hago) a Luis Mario, y a Otto necesito

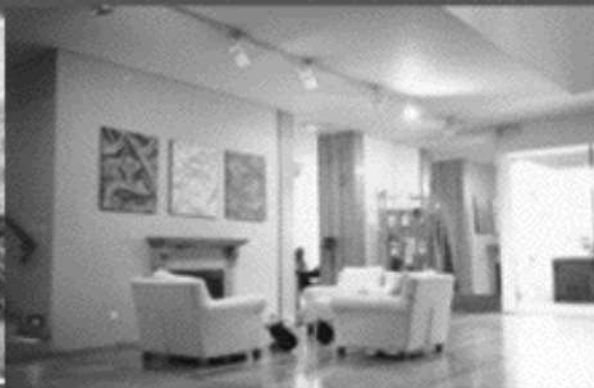
asegurarle que lo quiero con el corazón y que lo perdono si tuvo que ver. Además, después de todo, hubo otros involucrados. Tampoco tengo ningún rencor con el grupo que finalmente asistió, porque no hizo un mal papel y lo protegió un mejor padrino. En todo caso lamentó la falta de tamaños de mi adorado y talentoso director que se negó a acompañarme para denunciar en la prensa la arbitrariedad de quien resultara res ponsable.

El hecho fue que las decisiones de un grupo de especialistas que manda Alemania (con miles de dólares invertidos en boletos de avión, estancia y alimentación para llevar a cabo una dirección artística de un festival internacional), alguien, acá, se las pasó por los güevos. No es nuevo ni me siento víctima porque mal de muchos consuelo de tontos. “Música conocida es, garrote de cómicos, nada que espante”, dice *Divino Pastor*. Los alemanes enfurecieron porque si ésos eran los usos y las costumbres de nuestro país, pues se podrían haber ahorrado el viaje. Ninguno de los trabajos seleccionados por ellos pisó Berlín.

Preguntémos: ¿Por qué no ventilamos el tráfico de influencias que hay en la selección de las obras que representan a México en el extranjero? ¿Por qué se atesoran secretamente la información y las convocatorias que llegan a las oficinas de la cultura? ¿Quién ordena que la comunidad las conozca o no? ¿Por qué algunas veces acaban tomando el avión los propios funcionarios —cuando son creadores— o sus amigos personales? ¿Cuándo se podrá hacer llegar a otras latitudes lo mejor del teatro mexicano, de manera permanente, cuidadosa, transparente, inobjetable? Y lo que es peor, ¿por qué, en tanto gremio, nos callamos el hocico cuando estas cosas ocurren?

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

Centro de información sobre la Francia contemporánea



www.francia.org.mx

- Mediateca
 - Librería
 - Galería
 - Cafetería
 - Conferencias

DE LA ACTUACIÓN Y LA ECONOMÍA

TEATRALIDAD DE LOS NEGOCIOS

Gabriel Zaid

En una fábrica había un hombre que quizá no se daba cuenta de su vida, aunque llevaba cuentas de las existencias de un almacén. Era empeñoso y tenía buena letra. A veces trabajaba después de horas, y, como un modelo de empleado, se hubiera ofendido ante la idea de cobrar tiempo extra. Su idea, más bien, que hacía prevalecer en su casa, cuando le faltaba tiempo para su mujer y sus hijos, era que se debía ante todo a su trabajo, que trabajando hacía lo que estaba haciendo en la vida. Naturalmente, sin presiones de ninguna clase, y hasta sin especial reclamo, esperaba que sus méritos serían vistos y en la debida oportunidad reconocidos. Pero se descubrió que el puesto salía sobrando: que estaba dedicado a llevar cuentas inútiles.

Entre las reflexiones a que se presta el caso, hay una económica. ¿Qué se le pagaba? No su contribución al producto final, que era nula, como si hubiera sido un haragán. Pero su puesto no era de haragán, y como tal no le hubieran pagado: tenía que hacer que hacía, perder el tiempo obedientemente. Se le pagaba por hacer un papel que parecía productivo: que parecía lo que no era. Su verdadera producción era teatral.

Dan ganas de generalizar, observando la tenacidad, la imaginación y hasta el genio que todos ponemos en hacer cosas inútiles. Pero bastan algunos razonamientos elementales, de fría lógica, para no dejarse arrastrar del pesimismo. Algo, por poco que sea, come y viste la gente. Luego, algo se produce. Luego, alguien produce algo. Luego, no puede ser que todos vivamos del cuento.

Lo interesante, sin embargo, es ver que “hacer que se hace” es viable económicamente; que actuar tiene el doble aspecto teatral y operativo de participar en una función, de hacer un papel. El hecho de que vivir del cuento sea posible, pero vivir del aire imposible, hace ver que el cuento es la otra cara de una serie de operaciones económicas perfectamente registrables en balances, cortes de caja y análisis financieros.

En *Los intereses creados*, además de acotaciones teatrales, Benavente pudo haber puesto acotaciones financieras que señalaran la posición de crédito, liquidez, ganancias, de los protagonistas, a lo largo de la obra. Y toda operación económica podría acotarse o encuadrarse teatralmente. Comprar, vender, emprender negocios,

dar o pedir crédito, instalar una fábrica, operarla, son todos actos empapados de teatralidad, con no menores exigencias de responder a una cierta imagen de visión de las cosas que de funcionamiento práctico.

En una disciplina llamada *motivations research* se pretende psicoanalizar la fantasía del consumidor. Sus practicantes han mostrado que operar sobre el puesto del *homo economicus* no es muy económico: la vida económica tiene mucho de fantasía. Comprar es situarse de personaje en un universo imaginario (imaginario en cuanto está integrado con una coherencia de imagen, pero completamente real económicamente). En ese universo, un coche, por ejemplo, no es un lujo, es una necesidad psicológica, social y hasta de transporte, una realidad económica que responde a una necesidad económica. Según Pierre Martineau (*Motivation in advertising*), el coche dice quiénes somos, es un símbolo portátil de nuestra posición y personalidad. Es decir, tiene una doble función comunicativa como medio de expresión y de transporte.

La coherencia de estos universos imaginarios parece suficiente para establecer personajes característicos en un lugar y momento: por ejemplo, un hombre que tiene un Studebaker, fuma Pall Mall, usa Wildroot u otra brillantina cremosa, rasuradora eléctrica, pluma Parker 51 y calzoncillos de punto; probablemente vendedor, activo, agresivo, deseoso de causar buena impresión; tal vez romántico en su juventud. Ernest Dichter, colega de Martineau, hizo un estudio para la Chrysler, en el cual explicó por qué los convertibles se vendían menos que los coches ordinarios, a pesar de atraer más. Recomendó no retirar los convertibles del lugar prominente en las exhibiciones, aunque el cliente atraído por el convertible acabara por llevarse un coche ordinario: así como los hombres atraídos por las mujeres poco comunes acaban casándose con las otras.

Si se hicieran estudios de este tipo para explorar las móviles del hombre de empresa, resultaría que tampoco es un *homo economicus*, que lo importante de hacer negocios es realizar sueños viables; que los negocios se emprenden orientados por imágenes de realización personal: para verse hacer tal o cual papel, para sentirse un argonauta, para que vean los parientes que uno no es el tonto de la familia, para pertenecer

a ciertos círculos, para deslumbrar a una mujer, para desquitarse de tal o cual impotencia, para hacer y deshacer universos y hasta para servir a la sociedad. Es decir, los mismos móviles que mueven a hacer versos, deportes, arquitectura, política o metafísica.

Esto explicaría una paradoja económica fundamental. Contra lo que se piensa, las decisiones de la vida económica se toman ante todo extraeconómicamente. Se requiere una ascética poco común para ser de verdad un *profit-minded manager*, como quería el profesor Knoeppel (*Profit-minded management*). Lo común, como indicaba en el caso de algunos técnicos, es ser *product-minded* y esforzarse (económica o antieconómicamente) por un producto perfecto o novedosísimo, aunque esté fuera del mercado; o comprar el equipo más moderno, cuando las cuentas más elementales no lo justifican. En el caso de algunos contadores, ser *control-minded*: cumplir con una imagen de control meticuloso, aunque el control cueste más que la falta de control, y no sirva más que para sentirse emocionalmente seguro, atrincherado contra el caos.

Hoy los economistas consideran factores que antes se consideraban “extraeconómicos”, por ejemplo: el llamado *demonstration effect*, que es el equivalente nacional de no ser menos que los Pérez, y que puede conducir a imitar las exigencias del mercado norteamericano de coches, cuando esas exigencias no corresponden a ninguna necesidad económica nacional, fuera de la necesidad psicológica (que según esto, ya no podría decirse que no es una necesidad económica).

Otros ejemplos: según ciertas teorías, la libre competencia es el medio natural de la vida económica y la selección natural opera en ella de modo que las empresas menos eficientes desaparecen. Sin embargo, los hombres de negocios no se portan como las teorías mandan, son algo más que *zooones económicas*, renuncian fácilmente a la ley de la selva y tratan de ponerse de acuerdo con sus competidores y el gobierno en precios y en todo lo posible para eliminar riesgos. Más aún, y más directamente ilustrativo, ¿quién no ha visto la terquedad con que se resisten a hundirse los malos negocios? Pueden durar años amorcillados, como un toro de lidia, mientras todo el mundo dice: cae, no cae, ahora sí, no, parece que no. ¿Y qué hay detrás de todo

esto sino un mundo imaginario que se resiste a no ser cierto?

Todo hombre de empresa ha tenido la experiencia de una idea o negocio que “debió haber salido” y cuyo fracaso admitió, dándose por vencido, pero negándose a aceptar que en otras circunstancias no pudiese salir. Esta negociación de la realidad, esta visión por la cual todo hombre, y desde luego todo hombre de empresa, está, como dijo Ortega y Gasset en las *Meditaciones del Quijote*, con medio cuerpo fuera de lo real, es más determinante a la hora de la verdad que cumplir con las teorías del liberalismo spenceriano.

El barco se hunde. El crédito ha llegado a su límite. Pero la gente se niega a aceptar la realidad, prefiere darle crédito al sueño en que está embarcada, a la imagen que habita, al mundo que la empresa representa. Y así aparece un crédito no contable con el que se empieza a contar: los empleados aguantan el retraso de sus quincenas, los acreedores aceptan nuevos términos, los accionistas meten, como se dice, dinero bueno al malo, y pocas veces puede verse más claro que las ilusiones son crédito contante y sonante.

No tenemos ilusiones: las ilusiones nos tienen (Kundel). Somos animales fantásticos (Ortega y Gasset). O quizá mejor: heliotrópicos. No hay móvil humano que no apunte en la dirección de una unidad contemplable que nos mueve, nos atrae, nos inspira. No es algo que esté en el hombre, sino aquello sólo en lo que el hombre puede estar. No el hombre, esa unidad es la medida de todas las cosas (Heidegger). El mundo es habitable en la medida en que, movidos por eso, quizá medio en sueños, hemos actuado para que esa luz resplandezca. Actuamos orientados, necesitados de esa unidad. Inventamos lo necesario para estar en claro. La razón crea lo que el amor demanda (Dieste).

¿Y qué sucede si se tiene un fantástico aprecio de la razón y un irracional poco aprecio de la fantasía? Que inventamos con poco rigor. Que fantaseamos lo necesario para hallar justificaciones, para sentirnos razonables. Eso que llaman “racionalizar”, queriendo decir razonabilizar, y que se da también, paradójicamente, en la llamada racionalización del trabajo.

Dentro del escenario imaginado de la organización moderna está una gran idea que se ha vuelto una superstición: departamentalizar. Una administración que se respete no puede menos que tener un departamento para cada función, un jefe para cada departamento, un privado y una secretaria para cada jefe, una red de intercomunicación, etcétera. Las comunicaciones orales y escritas se multiplican: llamadas, memos, juntas, porque a cada nuevo funcionario no sólo hay que darle un lugar físico separado —con lo que ya se extiende la red de comunicaciones internas— sino un lugar jerárquico: lo cual supone interponer otra firma en una serie de trámites, no tomar decisiones sin llamar a junta, etcétera. Con la mayor razonabilidad empieza a prosperar

el trabajo inútil. El trabajo se expande lo necesario para ocupar el tiempo que se tenga (Parkinson). La proliferación burocrática no necesita función para crecer: crece en función de que crece parece un progreso. Si esa función teatral se cumple, no hacen falta otras funciones.

Las decisiones económicas se toman ante todo extraeconómicamente, de acuerdo con cierto orden de ideas aceptadas, de fantasías personales, de sueños no necesariamente lúcidos. Si se dispone de los medios necesarios, probablemente nunca se revisen, nunca se advierta que los resultados no son tan económicos como se cree. A menos que se mire lo económico, lo práctico en general, la actividad humana, como actuación poética, encaminada a realizar prácticamente una imagen deseada o aceptable, un orden contemplable, una cierta visión de las cosas y de uno, actor y contemplador.

Yo, autor y protagonista de la novela *El rey de las finanzas*, necesito el escenario de unas oficinas majestuosas, cartógrafos que registren la expansión de mi imperio, tramoyistas que me preparen las operaciones, un coro de comparsas que ponga de relieve la importancia de mis actos, y, cosa bastante más difícil, el genio financiero para que no se me caiga el teatro, que, al no caerme, ya no es teatro sino efectiva actuación económica. Yo decidiré extraeconómicamente que es poco una red de negocios en el país; que hay que dar el siguiente paso, volverse internacional, invertir en el extranjero. Pero si tengo relaciones inteligentes con mi fantasía, si no trato de dominarla, ni dejo que me domine, si la dejo proponerme sueños y racionalizo (no razonabilizo) su viabilidad, soy un hombre de empresa con visión, no un loco con delirios de grandeza. Si el sueño es viable y se realiza, ¿qué diferencia hay entre sueño y realidad?, ¿qué diferencia entre novela y empresa?

Esto es cierto no sólo de la novela que todos novelamos viviendo, de la empresa de nuestra vida. Es cierto también de las novelas en particular, lo cual tiene su interés. Escribir una novela es toda una empresa, que puede requerir miles de horas de pura redacción. Una empresa llena de exigencias materiales, que puede ser viable o no, aceptable socialmente o no, lucrativa o no, pero que no puede ser o no una empresa práctica. Podrá ser una empresa abortada, rechazada por la sociedad o antieconómica, pero tan práctica o tan poco práctica como tantas empresas industriales que no llegan a hacerse o se hacen y fracasan. Blasco Ibáñez ganó dinero con sus novelas y lo perdió metiéndose a colonizar una región de la Pampa. Más de un industrial afortunado lo perdería metiéndose a novelista. Lo ordinario para el industrial sería perderlo en una empresa industrial. Lo cual no probaría que las empresas industriales no son prácticas, sino que esas son las empresas que ordinariamente emprende.

Escribir no es más ni menos empresa, no es más ni menos actuación, no requiere más ni menos talento que hacer negocios. La diferencia

económica es cuestión de aceptación social. Aunque el mundo de cada comprador es una novela distinta, en un momento y lugar dados puede resultar que tal cosa sea importante o poco importante para la mayoría de quienes pagarían por ella. En muchas partes se cree que la corbata es algo indispensable, lo cual hace que una empresa dedicada a la fabricación de corbatas pueda ser lucrativa, y que el empresario en cuestión pueda ser un respetable industrial. En otras partes, en Francia, por ejemplo, para ser un respetable industrial se necesita además ser una persona medianamente culta, y no resulta escandaloso que De Gaulle, con todas sus responsabilidades, se dé tiempo de leer un par de horas diarias, y que Georges Pompidou, un banquero que es ahora su ministro, publique un antología de la poesía francesa. Kennedy es también un gran lector que gusta de rodearse de personas que leen, pero tiene que hacerlo con cuidado, porque en los Estados Unidos uno puede perder su respetabilidad de gente práctica si lee en forma demasiado notoria. No es raro entonces que en Francia se publiquen más títulos por habitante que en los Estados Unidos, contra lo que haría suponer la capacidad económica de ambos países.

En otro tiempo no se consideraba de cristianos prestar con interés. ¿Quién que se respetara se iba a meter de banquero? Si mañana, por una mutación sociológica, la gente hallara en Cervantes la pausa que refresca, surgiría toda una industria cervantina dedicada a producir y distribuir el Quijote en cantidades industriales: habría ediciones especiales para salas de espera, para cuartos de hotel, para el coche, para el bolsillo, para la cama. Habría estanterías donde detenerse a leer un pasaje. El trabajo tendría mañana y tarde un *Quijote-break*. Las estaciones de radio no se darían abasto atendiendo peticiones de tal o cual pasaje. Leer bien el Quijote daría inmensa popularidad y no menos dinero en radio y televisión. Y si la gente llegara a convencerse de que era una vergüenza tener siempre los mismos ejemplares del Quijote: que había que cambiar de modelo cada año, tener las últimas ediciones, entonces la producción subiría hasta el delirio, la industria cervantina representaría un sector fundamental del producto nacional, en la bolsa se seguirían con atención sus valores, los economistas medirían el desarrollo económico de un país en términos de su industria cervantina y habría que ayudar a los pobres pueblos subdesarrollados, cuyo bajo nivel de vida no les permitiera alcanzar las excelencias del Quijote.

Tomado de *La poesía en la práctica*, Lecturas Mexicanas núm. 98, Fondo de Cultura Económica, México, 1985, pp. 20-29.

GABRIEL ZAID. Poeta, ensayista y traductor. Autor de *La máquina de cantar*, *Leer poesía*, *Cómo leer en bicicleta*, entre otros libros. Cuestionario incluye su obra poética completa.

PARA LA HISTORIA DEL TEATRO EN NUEVO LEÓN

CARLOS BARRERA: UN TEATRO DE IGUALDAD SOCIAL

Luis Martín

En la mayoría de antologías del teatro mexicano pocas veces se encuentra el nombre de Carlos Barrera, dramaturgo que destacó en la primera mitad del siglo XX con una obra dramática perfilada hacia la equidad social del México posrevolucionario.

Nacido en Monterrey el 12 de noviembre de 1888, Barrera realizó sus estudios en la Central Bussines College de Sedalia en Missouri, la Universidad de Georgetown en Washington, la Escuela de Altos Estudios (hoy Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM) y la Universidad de París (Sorbonne).

Periodista y poeta desde muy joven, su obra literaria incluye crítica, ensayo, novela, traducciones y teatro. Entre las obras teatrales de Barrera se cuentan: *Fatalidad*, *Esclavos*, *Los intrusos*, *La primera mujer*, *Las tres carabelas* y *Trapos viejos*.

Su parentesco con Francisco I. Madero, del cual era primo segundo, orientó su camino hacia la ideología de la revolución. Tuvo una recia formación intelectual, fundamentada en el pensamiento jesuita que caracteriza al claustro de Georgetown. Las más importantes obras teatrales de Barrera tratan acerca de las clases marginadas y en ellas denuncia la corrupción oficial. Esta identificación con las causas sociales lo marginó tal vez del teatro nacional que siempre le escatimó el estreno de *Esclavos* y *Trapos viejos*.

El ejercicio de la diplomacia llevaría a Carlos Barrera a ampliar su experiencia literaria y recibir una influencia directa del teatro europeo y particularmente de Henrik Ibsen. Vicecónsul de México en París en 1914 y posteriormente embajador de México en Noruega, realiza las primeras traducciones directas de Ibsen para el teatro mexicano. Su versión de *Juan Gabriel Borkmann* nunca ha sido llevada a escena.

Carlos Barrera publicó su primer libro de poemas a los 17 años en Monterrey. Dos años más tarde, en 1907, según Armando de María y Campos,¹ y en 1908, de acuerdo con Wilberto Cantón,² estrenó en el Teatro Juárez de Monterrey su primicia dramática: *Fatalidad*. Información publicada en la revista *Pierrot* del



Carlos Barrera (1888-1970). Foto: Archivo de Luis Martín

Las más importantes obras teatrales de Barrera tratan acerca de las clases marginadas y en ellas denuncia la corrupción... oficial. Esta identificación con las

22 de septiembre de 1907 confirma el estreno en 1907. La crónica firmada por Rafael Nájera dice:

El 19 de septiembre de 1907, la Compañía de Manuel Calvo dio a conocer la obra del joven neolónés Carlos Barrera titulada *Fatalidad*, que fue recibida con demostraciones de aprobación por el galante público y llamado el autor al pal-

co escénico y premiada con regocijo su labor intelectual, triunfo muy merecido por nuestro compañero de trabajo.

Esclavos, *Los intrusos* y *Trapos viejos* no se han estrenado. Sí fue estrenada en cambio *La primera mujer* por Mercedes Navarro en 1924 en la ciudad de Monterrey. En cuanto a *Las tres carabelas*, nos encontramos ante un caso de censura durante el sexenio de Lázaro Cárdenas.

Las tres carabelas fue estrenada en el Teatro Ideal por La Comedia Mexicana el 21 de octubre de 1938, donde efectuó dos funciones: a las 19 y a las 21:45 horas, bajo la dirección de Ricardo Parada León y con decorado de Luis Moya.

De acuerdo con Armando de María y Campos, la comedia fue

suspendida por órdenes gubernamentales no obstante que la representación había sido subvencionada por el Departamento Autónomo de Prensa, Propaganda y... Censura. Organismo de tipo fachoide creado por el Presidente general Lázaro Cárdenas. Barrera aludió con agudeza transparente y precisión cáustica a la expropiación del petróleo, a la CTM y al Partido oficial, etc.

La escena que probablemente provocó la irritación de las autoridades es aquella en la que Eustasio, el líder rojo, intenta convencer a Miguel Ángel, el diputado al Congreso, de votar una iniciativa en bloque, a lo que el idealismo de éste se resiste.

El tema de *Esclavos* es el drama siempre actual de los trabajadores del campo. Barrera sitúa la acción en un ingenio azucarero de Santa Rosalía en el Estado de México. La escribe en 1915, durante su estancia en París, con base en las experiencias de un viaje a un ingenio azucarero de Santa Clara en Cuba hacia 1910. Al comentar esta obra decía Rodolfo Usigli:

Marca en el siglo un principio de teatro de masas y de teatro social, más definido que los ensayos previos. Aunque obra de momento en

su punto de partida, va más allá de sus conclusiones y anticipa una de las verdades finales de la Revolución.

En el epígrafe de *Esclavos*, que no está publicada, pero que se encuentra registrada y mecanografiada en la SOGEM, Barrera pone un pensamiento de William Godwin, citado por Kropotkin en *La ciencia moderna y la anarquía*:

Para el triunfo de la Revolución los hombres deben, ante todo, desembarazarse de sus creencias en el derecho, en la Autoridad, en la Unidad, en el Orden, en la propiedad y en otras supersticiones heredadas de su pasado de esclavos.

Trapos viejos es una obra sólidamente construida en estilo realista con fuertes toques expresionistas: casi todos los personajes utilizan máscaras de animal en alguna escena. Se narran cuatro épocas de la vida de una familia sonoreña “tocada” por la relación presidencial y, por consiguiente, corrompida. La acción transcurre en un periodo que va del asesinato de Carranza en Tlaxcalantongo, a la ascensión de Obregón para terminar en el último periodo de Calles.

La anécdota es la siguiente: Ramón, compadre de Obregón, emigra con toda su familia a la capital ante el ascenso de Obregón por la muerte de Carranza. Se convierte entonces en el hombre de confianza del presidente y pantalla de todas sus corrupciones y negocios sucios; en estas acciones involucra al padre Melesio y a Serafín (maestro de escuela), a quienes llevó de Sonora, así como a su hijo Ricardo. Hasta una sobrina de Ramón es entregada para los cachos personales del mandatario, quien se cansa de ella y al abandonarla, ésta se convierte en mujer favorita de todos los políticos de México que esperan sentir un poco del poder que ejerció y compartió aquella mujer.

Carlos Barrera como dramaturgo sólo logró que se estrenaran tres de sus obras y una más que él tradujo: *Fatalidad* y *La primera mujer* en Monterrey en 1907 y 1924, respectivamente; *Las tres carabelas*, prohibida por las autoridades del Distrito Federal el 21 de octubre de 1938, y la traducción de *Espectros* de Henrik Ibsen, estrenada en 1932 por Gloria Iturbe y Julio Villarreal en el Teatro Hidalgo.

Sobre *Esclavos* y *Trapos viejos*, las mejores obras teatrales escritas por Carlos Barrera, Armando de María y Campos comenta lo siguiente:

Esclavos y *Trapos viejos* serán llevadas a escena algún día, mejor día alguna noche. Estoy cierto que cuando estos acontecimientos ocurran las dos obras de Barrera, mexicanas por su tema y personajes, ibsenianas en su raíz y barrerianas por su sangre y por su verbo, provocarán estremecimientos de sorpresa y asombro, porque

cualesquiera que sea la suerte que el futuro le reserve al teatro nuestro, estos dramas de Barrera serán forma y vaso excepcionales para que futuros autores con talento habrán de reconocer útiles y eficaces.

¹ De María y Campos, Armando, *El teatro del género dramático en la Revolución Mexicana*, Instituto

Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, México, 1957, pp. 145-168.

² Cantón, Wilberto, *Teatro de la Revolución Mexicana*, Aguilar, México, 1982, pp. 744-745.

LUIS MARTÍN. Actor, director y maestro de teatro. Funda en la Universidad de Nuevo León el teatro preparatorio en 1959. En agosto de 2003 será homenajeado en el Festival Nuevo León.

CULTURA DE LAS CLASES SUBALTERNAS NEOLONESAS TEATRO POPULAR, BREVE RECUENTO

Clara Eugenia Flores

Fortunadamente para todos, la cultura popular tiene sus propias formas de manifestarse, al margen de apoyos y becas estatales. El área metropolitana de Monterrey no es la excepción, de manera que tenemos una serie de expresiones culturales que escapan al entendimiento de Fernando Canales y otros funcionarios del Estado, pero que para la comunidad son ciertamente foco de atención, punto de identidad. El teatro popular, en todos sus aspectos conocidos, adquiere gran importancia en tanto que es representado por actores en igualdad de circunstancias que los espectadores, por lo que las penas, alegrías, aspiraciones y esperanzas de las clases subalternas son expresadas de igual a igual.

El teatro popular, es decir, el teatro dirigido a las clases subalternas, independientemente del lineamiento ideológico de éste, existe en nuestra ciudad a duras penas. Los mimos de la Macroplaza fueron discretamente eliminados de ese lugar, ya que lucraban sin tener permiso (aunque es bien cierto que en la Dirección de Comercio del Municipio no es posible obtener un permiso, ya que el término “artista popular” no está tipificado como rubro en el comercio informal, cosa que ya sería el colmo; así, los policías detienen al artista por trabajar sin permiso, pero la autoridad no puede darle el permiso sino sólo multas y cárcel).

El teatro producido en las colonias se circunscribe a representaciones que tienen un origen religioso, aunque también propician la interacción y la identidad entre colonos. La representación de los vía crucis en Semana Santa y las pastorelas comunitarias son presentadas por migrantes de las zonas rurales del sur del Estado y centro del país. Sin embargo, estas representaciones son “exportadas” a otras colonias, donde no existe el grado de organización comunitaria pero sí la voluntad de presenciarlas.

Curiosamente, el teatro popular que más se produce en nuestra ciudad proviene de la obra de Dario Fo y Franca Rame, no precisamente por el hecho que se trata de un premio Nobel, sino más bien porque la ironía y la sátira que sobresalen en dicha obra han sido bastante aceptadas por la clase media, acostumbrada a las comedias ligeras llegadas de la Ciudad de México, cuya principal atracción resulta ser la presencia de “estrellas”

de televisión.

Sin embargo, el fuerte contenido político que existe en la obra de estos maestros es aligerado por los grupos o de plano se suprime, dejando el chiste fácil o eliminando el contexto para cualquier situación cómica que proviene de la crítica al sistema político actual. De esta manera, encontramos que las obras de Fo y Rame, escritas en el ambiente del teatro popular italiano, son montadas en un estilo convencional, con personajes convencionales, incluso conservadores, traicionando así el carácter contestatario de las obras.

Para nosotros resulta más importante identificar dónde está el teatro popular comprometido con el sentido crítico de la sociedad, el cual es casi inexistente en nuestra área metropolitana. La mayoría de los grupos teatrales se circunscriben a la sala, o a la sala al aire libre al cobijo de la institución gubernamental. En ese sentido, es poca la independencia y la creación teatral acerca de la problemática comunitaria. Por ejemplo, el grupo Arriba el Norte se planteó la tarea de producir teatro con los denominados chavos “banda”. Su propuesta establecía como metodología de trabajo las técnicas del teatro popular callejero, y sus participantes eran jóvenes de las colonias marginadas. Así, la temática que abordaba el grupo comprendía los diversos problemas de los jóvenes, con un contenido didáctico pero efectivo.

En este sentido, en diversas fechas importantes para la sociedad civil: el levantamiento zapatista, las muertas de Juárez, el día de la lucha contra el sida, o más actualmente, el rechazo a la guerra, se llevan a cabo *performances*. Cada acto de protesta o de solidaridad viene acompañado por una serie de eventos efímeros y significativos, cuyo contenido simbólico provoca algún sentimiento en el espectador: simpatía, miedo, rechazo, adhesión, etcétera.

El teatro popular existe a pesar de presiones y represiones. Existe a través de las generaciones, tal vez sin mucho planteamiento artístico, entendido éste en términos de la ideología dominante, pero sí con toda la pasión e irreverencia que caracteriza a la cultura de las clases subalternas.

CLARA EUGENIA FLORES. Directora de escena. Se dedica al teatro popular en zonas urbanas.

LA TRADICIÓN TEATRAL CONTINÚA

VERACRUZ EN ESCENA

Francisco Beverido y Dagoberto Guillaumin

Entre sus muchas riquezas, el Estado de Veracruz cuenta con una muy larga y muy rica tradición escénica que se hace evidente, más que en sus diferentes y prolíficos dramaturgos, en los diversos teatros levantados en la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX. La presencia de espacios como el actual Teatro Clavijero (antes Carrillo Puerto) del Puerto de Veracruz, del teatro Pedro Díaz de Córdoba, del Netzahualcōyotl de Tlacotalpan, del Ignacio de la Llave de Orizaba, más los desaparecidos Solleiro de Huatusco, Lerdo (antes Teatro Caúz) de Xalapa, el Principal y otros más del Puerto de Veracruz y otros lugares nos indican la afición y el gusto por las artes escénicas a lo largo de los años.

TEATRO AMBULANTE

El grupo Teatro Ambulante se fundó con el propósito de llevar el teatro al mayor número de estudiantes de las escuelas secundarias y preparatorias del Estado de Veracruz, con obras seleccionadas del repertorio nacional y universal, cuya estructura y exigencias escénicas permitan su fácil montaje y transporte. Obras breves que afirmen nuestros valores trascendentales, que difundan costumbres, lenguaje y características sobresalientes de nuestra nacionalidad, y que requieran no más de diez actores, así como escenografías, utilería y vestuario de transporte ligeros y económicos.

Durante su gestión como Secretario de Educación y Cultura del Gobierno del Estado de Veracruz, el Dr. Roberto Bravo Garzón consideró merecedora de estímulo esta labor educativa y decidió apoyarla con firmeza.

En 1996 —su primer año de actividades— este grupo presentó dos programas ante 10530 espectadores, en 31 ciudades diferentes.

En 1997, con *Matrimonio y mortaja y a quien le baja* de Emilio Carballido, alcanzamos 100 representaciones en 25 ciudades diferentes, di-

En épocas más recientes, la presencia de al menos tres grupos estables subvencionados por instancias oficiales, la gran cantidad de cursos y talleres en casas de cultura, la aparición esporádica de espacios alternativos que sirven de refugio a grupos independientes, a lo que se suma la presencia (desde hace ya 25 años) de la primera escuela de teatro de nivel profesional fuera de la capital del país, más el haber sido elegido como lugar de residencia para creadores tan importantes como Abraham Oceransky y su Teatro Estudio “T” y Carlos Converso, son una clara evidencia de que esa tradición continúa vigente.

En este espacio de la revista *Pasodegato*, que a partir de ahora es permanente, se intentará dar cuenta de los diferentes modos en que está Veracruz en escena.

fundiendo la dramaturgia mexicana, deslizándose en forma indirecta una crítica de nuestros vicios y una loa también discreta pero merecida de nuestras virtudes.

Más adelante pusimos en escena *Alto riesgo* de Tomás Chacón Rivera, obra en la que se abordan algunas formas de contagio y de prevención del sida.

Con el fin de redondear nuestro objetivo establecimos la modalidad de invitar a los estudiantes —antes de que abandonaran la sala— a dialogar con los actores, a motivarlos para que nos expusieran sus impresiones sobre la obra y sobre el teatro en general. Así descubrimos —para nuestra sorpresa y satisfacción— que el principal interés de estudiantes y maestros fue pedirnos que los ayudemos a cultivar ellos mismos el teatro y a incorporarlo en su aprendizaje.

Especial mención merecen las puestas en escena de *Antígona* de Sófocles y *Águilas y estrellas* de Marcelino Dávalos, obras escogidas para fortalecer la información literaria, histórica y cívica que suponemos deben adquirir los alumnos que cursan secundaria y preparatoria. El interés y el asombro que se despertó en los jóvenes por lo accesible de los temas y la fuerza dramática de los contenidos, que además les parecieron aún

Ejemplo de ello es el programa de teatro escolar que la Secretaría de Educación y Cultura del Estado maneja desde hace ya casi ocho años; un programa independiente y distinto del que promueven de manera conjunta el INBA, el FONCA y el IMSS.

Parte de ese programa es el grupo Teatro Ambulante que dirige el maestro Dagoberto Guillaumin, quien, habiendo prácticamente iniciado su carrera en Xalapa a principios de los años 50, ha vuelto a ella y sigue dedicando su esfuerzo, entusiasmo y experiencia al fomento del teatro.

FRANCISCO BEVERIDO Director, actor, pedagogo e investigador teatral. Fundador y director del Centro de Documentación Teatral Candileja, A.C., en Xalapa, Veracruz.

vigentes, nos conmovió y nos sirvió como un estímulo gratificante.

En cuanto a la movilidad del grupo, las necesidades técnicas que éste requiere son las siguientes:

- Las obras que presentamos requieren un teatro, un salón adaptado o cualquier espacio que cuente con un foro o plataforma elevada del nivel normal del piso, para facilitar la visibilidad, que tenga 10 metros de frente por 6 metros de fondo y 4 metros de alto. También es necesario un espacio para vestidor o camerino.
- Toma de corriente de 20 kw. o menos en locales abiertos con luz natural.
- El cupo máximo recomendable es de 400 personas. En espacios mayores, los espectadores pierden la atención.
- Contamos con nuestro propio equipo de luz y sonido.
- Por lo menos se requieren tres horas para descarga y montaje.
- Cuando las funciones deben ser a las 9:00 hrs., la escenografía se debe montar el día anterior.
- En giras se requiere un camión de tres toneladas, para el traslado de la escenografía



El maestro Dagoberto Guillaumin en pleno ensayo de *Antígona*. Foto: Archivo de Francisco Beverido

y el equipo, y un vehículo de 10 plazas, para transportar a los actores.

Los programas que manejamos duran un poco más de una hora. Por lo tanto, en ciertos lugares se pueden ofrecer dos funciones continuas.

Acerca del origen y los miembros del grupo, en una entrevista comenté:

Su origen fue casual. Surgió durante la conmemoración del xx Aniversario y presentación del número 44 de la revista *Tramoya*, en la que escenificamos una de las obras del *Tríptico* de Rebecca Bowman, aparecida en ese número. Surge de la entusiasta acogida que nos dio el público y la posterior invitación del Dr. Roberto Bravo Garzón, Secretario de Educación y Cultura [en aquel momento] para auspiciarnos la presentación del programa completo [de obras de Rebecca Bowman] en escuelas secundarias del Estado, como una forma de subsanar, en parte, las deficiencias en la impartición de las actividades artísticas que pide el diseño curricular del Programa Oficial de Segunda Enseñanza de 1993.

Un factor de consideración para la realización del proyecto fue el relativo al bajo costo de su movilización, tanto por el reducido número de actores como del mínimo aparato escénico, pues basta un camión de tres toneladas para el equipo y una combi para los actores.

El elenco se integró con actores procedentes de diversas fuentes, todos con experiencias teatrales semiprofesionales; otros, egresados de la carrera de Teatro de la Universidad Veracruzana, que no tenían aún un trabajo

fijo que les impidiera salir de gira una o dos semanas cada mes y que sin embargo han mostrado suficiente madurez para aquilatar esta oportunidad de practicar su oficio. Además, mostraron total disponibilidad para ensayar en forma meticulosa sus papeles con la técnica de las acciones de Constantin Stanislavsky, con el rigor, la disciplina y la humildad que exige el arte de la escena. Actitud que han asumido con la alegría y el entusiasmo de los jóvenes durante todo el año que ha durado este proceso.

Hasta ahora, el repertorio de Teatro Ambulante lo componen las siguientes obras:

De compras, El desayuno y Laguna, de Rebecca Bowman

Es una la luna, La medalla, Las exhortaciones de San Pablo y Matrimonio y Mortaja y a quien le baja, de Emilio Carballido

Alto riesgo, de Tomás Chacón Rivera

Antígona, de Sófocles

Los huéspedes, de Silvia Hernández Garduza

Pastorela, de José Camacho

Águilas y estrellas, de Marcelino Dávalos

Se llama Marina y vive en el pantano, de Alejandro Licona

El viaje de los cantores, de Hugo Salcedo (de próximo estreno)

ADDENDA DE FRANCISCO BEVERIDO

Debemos añadir que entre los resultados más destacados obtenidos por el grupo veracruzano Teatro Ambulante se encuentran los siguientes:

Una de las obras estrenadas por el grupo y

que forma parte de su repertorio ha sido escrita por una de sus integrantes: *Los huéspedes* de Silvia Hernández Garduza fue resultado de los comentarios y las opiniones vertidos por los jóvenes estudiantes a lo largo de sus presentaciones por todo el Estado. Este texto mereció la atención de Emilio Carballido, quien lo incluyó en un número de la revista *Tramoya*.

Ha aparecido el volumen *Curso breve de teatro para secundarias, normales y preparatorias*, redactado por Dagoberto Guillaumin, producto del trabajo del grupo y de las dudas y los intereses manifestados por los estudiantes. Una vez salido este libro de la imprenta y coincidiendo con las presentaciones de su puesta en escena de *Antígona*, el proceso de trabajo del grupo se amplió, ya que su presencia en muchas escuelas se extendió a lo largo de una semana para incluir sesiones de trabajo en las que se mostraba de una manera práctica a estudiantes y maestros el manejo de dicho manual desde sus primeras actividades hasta la preparación y presentación de esa obra.

DAGOBERTOGUILLAMIN Director teatral y maestro. Fundador de la Escuela de Teatro de la Universidad Vera cruzana en 1953. Director del grupo Teatro Ambulante. Autor de varios libros sobre teatro.

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN TEATRAL CANDILEJA, A. C. DE NUEVO AL SERVICIO DEL TEATRO Francisco Beverido

El Centro de Documentación Teatral Candileja, con sede en la ciudad de Xalapa, está nuevamente en funcionamiento desde el mes de marzo de este año.

Candileja se vio obligada a cerrar a finales de septiembre del año pasado a causa de las dificultades financieras por las que ha atravesado. Ahora, a pesar de que hasta el momento de redactar esta nota no se han concretado los apoyos oficiales ofrecidos, hace un esfuerzo por abrir nuevamente sus puertas a todos los interesados en el teatro, gracias sobre todo a la colaboración de amigos interesados en conservar este espacio.

Para quienes no lo conocen aún, Candileja es la biblioteca teatral más grande abierta al público fuera de la capital del país. Contra lo que pudiera parecer, no es una dependencia oficial sino una institución privada, una asociación civil. Cuenta, entre otras cosas, con una considerable colección de revistas teatrales y con más de 6000 volúmenes, la mitad de los cuales corresponde a obras dramáticas que suman casi 8000 títulos.

DYAA, S.C. EN EL ESTADO DE MÉXICO

UN TEATRO PARA LA CIUDAD

Esvón Gamaliel

Directores y Actores Asociados Sociedad Civil (DYAA, S.C.) es una organización que surgió en la ciudad de Toluca, México, en 1999 para participar en la Tercera Convocatoria “Teatros para la Comunidad Teatral” publicada por el CONACULTA, CNCA, FONCA, INBA e IMSS. En la actualidad lo integran Esvón Gamaliel, Antonio Flores y Vicente González.

DYAA, S.C. participó con el proyecto denominado “Un teatro para la ciudad”, el cual debería cumplir con los siguientes objetivos:

- En tres fases establecidas a lo largo de tres años de actividad consecutiva se propuso promover el teatro en la ciudad de Toluca, México, luego en los municipios periféricos a la ciudad citada y finalmente en los demás municipios del Estado.
- Promovería el teatro de las más diversas alternativas existentes en la actualidad: para niños, adolescentes y adultos; vanguardista, experimental, universitario, local, independiente, de otros estados y el Distrito Federal. Del mismo modo, no excluiría la posibilidad de difundir las mejores creaciones del teatro denominado comercial.
- Priorizaría por la buena calidad de los trabajos y la presencia de los más importantes autores nacionales y extranjeros, aunque también se incluiría a autores noveles y teatro de reciente creación. Sobre todo se prestaría atención a la promoción de la dramaturgia mexicana.
- Desde los puntos de vista temático e ideológico, apoyaría a las propuestas críticas y comprometidas con las expresiones artísticas de la realidad, cualquiera que ésta fuese, sin importar la nacionalidad o la época tratada.
- Trataría de lograr un público cautivo y una cartelera variada con lo mejor del teatro nacional y local.
- Pugnaría por la profesionalización de todos los creadores teatrales.
- Buscaría dignificar el trabajo del actor, sobre todo en lo salarial, ya que dichos creadores experimentan un atraso respecto a lo que los actores obtienen en otras latitudes.

- Trabajaría realizando convenios de mutua ayuda con todas las instituciones dedicadas a la difusión del arte y la cultura.
- Contaría básicamente con el apoyo del IMC, el Tecnológico de Monterrey Campus Toluca y la UAEMex.
- Lucharía por lograr que asistieran al teatro estudiantes de las preparatorias, escuelas y facultades pertenecientes a las citadas casas de estudio.
- Invitaría a participar a los mejores actores y directores de la localidad, sin descartar la presencia de creadores distinguidos de otras latitudes.

Nuestra experiencia como realizadores del teatro universitario con una trayectoria de más de 25 años nos respaldaría, así como ser organizadores de la Muestra Anual de Teatro Universitario, la cual se ha venido realizando ininterrumpidamente desde 1989.

En lo referente al trabajo realizado, durante el 2000 DYAA, S.C. puso en escena dos obras teatrales. El proyecto avanzó sin ningún contratiempo en los aspectos financiero, administrativo, productivo y artístico. De acuerdo con los estudios de los examinadores del proyecto, la mayor parte de los objetivos establecidos se cumplieron.

A lo largo de un año de actividades enfrentamos obstáculos novedosos de toda índole. En realidad, tuvimos que aprender a conocer y solucionar problemas que hasta entonces nos eran absolutamente desconocidos, en particular en lo administrativo y más aún en el aspecto de la promoción, ya que ahora teníamos que ser productores, creadores, promotores, difusores de una manera casi independiente. Tuvimos que aprender a ser autogestivos en todo el sentido de la palabra, además de lograr un ejercicio fiscal transparente ante las instituciones que nos respaldaban.

Así, el 29 de noviembre de 2000 —durante el inicio de la temporada de la puesta en escena de la obra *La red* escrita por Delfina Careaga y Esvón Gamaliel, también dirigida por este último— se nos notificó que por una decisión del Consejo Directivo y la Comisión Consultiva del

programa “Teatros para la Comunidad Teatral”, a partir del 30 de noviembre de ese año quedaría rescindido el convenio que firmamos en común acuerdo con el Fideicomiso de Administración de Teatros y Salas de Espectáculos del IMSS Teatro Nacional. Ante tal hecho, los miembros de DYAA, S.C. no estuvimos de acuerdo y decidimos formular por escrito una impugnación, ya que las razones en que se amparaba tal decisión nos parecieron por demás inconsistentes.

A partir de la fecha citada —noviembre de 2000— hasta el 15 de mayo de 2002 —día en que recibimos las instalaciones del Teatro IMSS Toluca—, mantuvimos una lucha para recuperar el Comodato obtenido en la Tercera Convocatoria antes nombrada.

Finalmente, en una reunión celebrada el 4 de junio de 2002 con el Lic. Saúl Juárez, Director del INBA, el Lic. Mario Espinosa, Director Ejecutivo del FONCA, y la Lic. Patricia Pineda, Directora Técnica del Fideicomiso de Teatros, y los miembros de DYAA, S.C., se logró restablecer nuestro Comodato (ya que las nuevas autoridades responsables del proyecto no encontraron razón alguna para que esto no fuera posible), bajo una serie de nuevos lineamientos, con los cuales estuvimos totalmente de acuerdo, y que incluían, entre otras, una cláusula que nos obliga a no subarrendar el teatro.

Ahora nos encontramos a punto de develar la placa conmemorativa de las 50 representaciones de *La red*, acaba de ser estrenada la obra de Jaime Chabaud *Sin pies ni cabeza*, bajo la dirección de Antonio Flores, y se encuentran en proceso de montaje dos trabajos más que vendrán a enriquecer la vida teatral de la comunidad.

POSDATA. Durante la elaboración del presente número de la revista, en *Pasodegato* nos enteramos que el 21 de abril falleció nuestro colaborador Esvón Gamaliel.

ESVÓN GAMALIEL. Director, dramaturgo y pedagogo. Integrante de DYAA, S.C.

DESARROLLO CULTURAL EN NAYARIT

INFRAESTRUCTURA TEATRAL

Octavio Campa

En Nayarit hace mucho que se intenta hacer teatro, en ocasiones se consigue, otras no. La buena intención para algunos es suficiente, sin embargo para otros constituye un agravio que supone una tragedia donde el destino en frente a los espectadores con un reflejo distorsionado y los aparta de por vida del hecho teatral. Con todo, la puja de los involucrados en el desarrollo teatral nayarita, se está dando para buscar lugar y permanencia en el contexto nacional.

He aquí una pequeña perspectiva de nuestro escenario.

ESPACIOS

Nayarit cuenta en la actualidad con dos teatros, ambos en la ciudad de Tepic: el del IMSS, con 457 butacas, y el Teatro del Pueblo Alí Chumacero, con espacio para 1454 personas. Existen, también en Tepic, cuatro foros pequeños: dos para 100 espectadores: el Foro de Difusión Cultural de la Universidad Autónoma de Nayarit (UAN) y el Foro Fray Junípero Serra (que debería llamarse Foro Rodolfo Amezcua), en el ex Convento de la cruz, sede de la Compañía de Teatro del Estado; el CEM EsArtE de la Escuela de Arte Escénico, con una capacidad de 50 personas, y el Foro Mónica Miguel del Centro de Seguridad Social del IMSS, para espectadores.

ESCUELAS

La mayoría de los estudios de teatro son de iniciación o bien cursos no incorporados al sistema educativo, entre ellos se encuentran los de la Escuela Estatal de Bellas Artes, los de la UAN y el Centro de Seguridad Social del IMSS. Por su parte, los grupos y las compañías realizan cursos de iniciación a los nuevos elementos, así como talleres entre sus integrantes.

Como opción para tener una carrera de actuación con reconocimiento oficial, recientemente se suma al esfuerzo teatral la Escuela de Arte Escénico Catarsis de un Espacio en Movimiento, A.C.

COMPAÑÍAS

Compañía de Teatro del Estado. Ejemplifica el carácter serio del gobierno nayarita a la manifestación teatral. Fue fundada por Rodolfo Amezcua y Rosalba Esparza, en 1988, con un repertorio integrado por obras de teatro clásico, mexicano y contemporáneo, así como un programa de formación de actores. El maestro Amezcua, bastión trascendental e imponente de la persistencia del sueño teatral y contrapeso cultural en Nayarit, partió el año pasado del escenario material dejando un legado perenne de calidad artística. Actualmente esta Compañía es dirigida por Rosalba Esparza, y se mantiene, como siempre, con una cartelera permanente.

Compañía del Teatro del Pueblo. A partir de 1999 con la llegada de Alejandro Guzmán a la presidencia del patronato del Teatro del Pueblo Alí Chumacero, a fin de conformar la Compañía del Teatro del Pueblo se fusionan los grupos Catarsis un espacio en movimiento, organizado y dirigido por el mismo Alejandro, Monasterio, creado por Diego Barajas en 1974 y que desde 1993 es coordinado y dirigido por Enrique Medellín, y Jorge Ramírez, fundado por Lery Espriú, Mario Guerra y Guadalupe Montes, a manera de tributo para ese excelente director de teatro fallecido en 1996, fecha de la constitución del grupo. Desde su creación, esta Compañía ha participado en muestras y festivales nacionales e internacionales.

GRUPOS

GUTT (Grupo Universitario de Teatro Tepic). Fue creado en marzo de 1996 en el Departamento de Difusión Cultural de la UAN por Luis Bravo y Roberto Ambriz, actual director del grupo. Ha presentado trabajos para público infantil y juvenil, y cuenta con una importante presencia en los espacios universitarios.

EXENTE (Experimentando en teatro). Se crea en 1993 como grupo representativo del Instituto Mexicano del Seguro Social en Nayarit. En el mismo año participa en la Muestra Regional Zona Centro Occidente en la ciudad de Querétaro. En 1995 participa con la obra *Del otro*



Abuelita de Batman. Foto: Raúl Bupunary

lado en el concurso regional de teatro y danza del IMSS en la ciudad de León, Guanajuato, y obtiene el primer lugar. Actualmente participa en un proyecto de teatro comunitario del Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Nayarit (CECAN).

TITUBA. Es el grupo más reciente, sin embargo desde su creación ha conseguido un lugar preponderante en el contexto nayarita, gracias al esfuerzo de sus integrantes y al de su director fundador, el talentoso Luis Alberto Bravo Mora, quien es además becario del CECAN y ha participado en los talleres de formación de dirección escénica y pedagogía que se imparten en la Casa del Teatro bajo la dirección del maestro Luis de Tavira.

ZERO. Grupo fundado en el seno de la UAN a principios de 1979 por Arturo Orizaga y que posteriormente pasó a la tutela de Luis Méndez. Desde su fundación ha puesto en escena más de 60 obras de diferentes géneros y estilos, además de contar con participaciones en diversas muestras y festivales tanto estatales como nacionales. La propuesta teatral del grupo Zero se fundamenta en el discurso social. Es un teatro para la "comunidad común".

OCTAVIO CAMPA Dramaturgo, coordinador de teatro del CECAN y director del grupo EXENTE.

ESPACIOS POR DESCUBRIR

MORELIA EN LA MIRA

Ana Perusquía

Hay muchas razones por las cuales esta ciudad, la cual enamoró de tal manera al Virrey Antonio de Mendoza que ordenó nombrarla en recuerdo a su natal Valladolid, se está convirtiendo en centro de todas las miradas, y la actividad teatral realizada aquí no es la excepción. Veamos.

Primero, hay que entender a los morelianos (y perdón si no hablo de todo Michoacán, pero me faltaría el espacio). Son gente orgullosa, trabajadora y entregada, manejan pésimo y hablan cantado, pero todo se les perdona porque, la verdad, han construido una ciudad preciosa, envidia de cualquier ciudad europea con sus enormes parques, descomunales iglesias y deliciosa comida. Los morelianos se precian de ser cultos y amar las artes. Si no fuera así, ¿cómo explicar el amor que le tienen al Conservatorio de las Rosas, máxima casa de estudios de música fundada en 1743? ¿O la continua muestra de trabajos punta de lanza en el Museo Contem poráneo Alfredo Zalce? ¿O la permanencia y el gusto del público por compañías teatrales como El Corral de la Comedia o Foro 4?

Entonces descubrimos que este amor a las artes ha permitido que la licenciatura de teatro en la Escuela de Bellas Artes vaya por su quinto año, que el Conservatorio de las Rosas monte óperas de altura y con público, que el Teatro del IMSS se encuentre trabajando en comodato, que exista un centro de documentación sobre artes escénicas y que el Instituto Michoacano de Cultura (IMC) tenga como director de artes escénicas al maestro José Ramón Segurajáuregui. Y más, mucho más de lo que por desgracia no puedo cubrir aquí, como la aparición de directores jóvenes como Copérnico Vega (quien en febrero estrenó *Amsterdam boulevard* del maestro Jesús González Dávila) o la presencia constante de Morelia en la Muestra Nacional de Teatro con *El árbol* de Elena Garro y *Comida para gatos* de Mariana Lecuona, ambas dirigidas por Fernando Ortiz.

Licenciatura en Teatro y Maestría en Didáctica

de las Artes. Una ciudad y una universidad estatal capaz de crear y mantener una licenciatura en teatro son dignas de respeto. Si estamos avanzando hacia nuestra República de teatro con programas como Teatro Escolar Estatal, la existencia de una licenciatura abre caminos conjuntamente en la formación de futuros teatrístas.

Conservatorio de las Rosas. Ahora es una escuela completísima. Ahí los niños estudian desde preescolar hasta una licenciatura, con un enfoque central en las artes. Teatro es una materia obligatoria en secundaria (¿cuántos no hubiésemos deseado eso en nuestros tiempos!) y forma parte además de los talleres optativos. Con más de 700 alumnos, es una escuela única por la importancia de las artes escénicas en su

Una ciudad y una universidad estatal capaz de crear y mantener una licenciatura en teatro son dignas de respeto. Si estamos avanzando hacia nuestra República de teatro con programas como Teatro Escolar Estatal, la existencia de una licenciatura abre caminos...

valor curricular. Han montado desde 1996 siete óperas (*La tentación de San Antonio* de Flaubert, la más exitosa de ellas) y ahora preparan un nuevo montaje para el Festival Internacional Cervantino con los famosos Niños Cantores de Morelia.

Comodato moreliano. A pesar de todos los problemas y sacrificios que implica un comodato, finalmente es un teatro en manos de teatreros, abierto al público y mostrando obras en escena cual debe ser. *Macbeth*, dirigida por Fernando Ortiz, presentada en el sótano del Teatro del IMSS, duró ocho meses en cartelera, abarrotando el pequeño espacio con público que se desvela por ver "la obra maldita", a más de 500 años de su creación.

Centro de Investigación y Documentación sobre las Artes Escénicas. Aun cuando todavía es un proyecto con mucho camino por avanzar,

contiene en su concepción un propósito digno de ser mencionado: brindar a los habitantes de Morelia y a los estudiantes de todas las artes escénicas un espacio en el cual se puedan consultar alrededor de 300 libros y 300 videos enfocados en la teoría y práctica de disciplinas como la ópera, la mímica y la escenografía. Este proyecto busca llenar aquellos huecos con los que tantos estudiantes y practicantes de las artes escénicas como hay en esta ciudad se topan al querer profundizar en su labor. (Por desgracia, sólo hace falta una visita a la Biblioteca Pública para darse cuenta de la falta de libros ya no digamos de actualidad, simplemente sobre la materia). La creación de este Centro busca a la larga también documentar el quehacer escénico michoacano, labor fundamental de memoria para ser capaz de lanzarse hacia el futuro, así como abrir un espacio de documentación en la práctica.

Artes Escénicas en el IMC. José Ramón Segurajáuregui, responsable del área de Artes Escénicas en el IMC, es un teatrero cuyo trabajo es uno de esos diamantes que brillan en nuestros estados y, por desgracia, pocos capitalinos alcanzan a descubrir. Iniciador

hace 15 años junto con Roberto Briseño del grupo Contrapeso, Segurajáuregui se adentra no solamente en la dirección escénica sino también en el diseño de escenografía e iluminación (¿Lo ven? Otro punto para Morelia: existen diseñadores de calidad y con las manos sobre el escenario). Sus mayores influencias: Alejandro Aura en el Hijo del cuervo y *Salón Calavera* y el maestro Luis de Tavira. Hoy, además de dirigir Artes Escénicas, Segurajáuregui se encuentra montando *La toma de la luna* de Lanford Wilson.

Retomo y cierro: están sucediendo cosas en Morelia. Bueno, no, retomo y reescribo: Está sucediendo teatro y BUEN teatro en Morelia (pero por ahí dicen que cada ciudad tiene el teatro que se merece, ¿o no?).

ANA PERUSQUÍA. Dramaturga, traductora, adaptadora y directora escénica.

EL ESPACIO DE LA ACTIVIDAD TEATRAL EN GUANAJUATO

FOROS INDEPENDIENTES

Juan Manuel García

Más que hablar de festivales, encuentros y muestras, la actividad teatral en Guanajuato madura en los foros independientes, donde, paradójicamente y sin ningún apoyo oficial, se han presentado algunas de las mejores puestas en escena.

En realidad, el Estado no cuenta con algún festival o encuentro importante de teatro, los esfuerzos de las instituciones culturales se encaminan sobre todo a la promoción de cursos, diplomados y conferencias para el gremio teatral, que, aunque valiosos, rara vez desembocan en proyectos de montaje, ya sea por el desinterés de los propios participantes o del instructor mismo.

Los institutos de cultura de las dos ciudades con mayor actividad escénica y número de grupos: León y Guanajuato, en ese orden, jamás han podido verse las caras para estructurar un programa conjunto que impulse el desarrollo de los teatreros de por acá.

Parece, en cambio, que cada uno de ellos jala agua para su molino, pues mientras hace cuatro años el Instituto Estatal de Cultura organizó una muestra estatal, y no lo ha vuelto a repetir, su contraparte de León tiene prácticamente en el clóset la Mutea, proyecto que se "vendió" a la comunidad teatral como prioritario y con periodicidad anual, algo que no sucedió y en cambio ha sufrido serias reestructuraciones, por ejemplo, en noviembre de 2002, se realizó el Encuentro de Teatro Leonés, con presentaciones, talleres y conferencias, pero fue tan poca la participación de los grupos, que quién sabe si este año se realice de nuevo.

Entonces, las opciones son los foros independientes, en donde los grupos luchan por un espacio para mostrar su trabajo ante la apatía y sinvergüenza de quienes administran los teatros.

Así, espacios como La Floración del Mezquite, Tierra Luna, Centro Integral de Arte Contemporáneo, La Buhardilla, Museo Gene Byron, Casa Museo Diego Rivera, por mencionar a los más constantes, abren la puerta a propuestas frescas y grupos sólidos de trabajo que tienen un repertorio.

Uno de los casos más conocidos es el del grupo San Banquito Teatro, que dirige el venezolano Armando Holzer y cuyos nuevos montajes son siempre muy esperados. Este grupo es quizá el único que ha podido mantener temporada en foros independientes con un público, que pese a no ser siempre muy numeroso, sí le es fiel.

También existe el caso de aquellos grupos que han optado por levantar su propio foro, como Luna Negra y Los Tiliches del Baúl, quienes con recursos muy modestos adaptan el lugar donde regularmente ensayan, para presentar sus funciones.

De modo que directores, actores y promotores han tenido que tomar la sartén por el mango ante la carencia de un verdadero encuentro o festival de teatro, en grande, importante, con presencia.

Ante este panorama desolador, el Instituto de Cultura del Estado ha preferido no meterse en broncas y llama a directores locales para proyectos específicos: en 2001, Xavier Ángel Martí montó con actores guanajuatenses *La vida es sueño*, de Pedro Calderón de la Barca, una coproducción entre el Festival Internacional Cervantino (FIC) y el Instituto Estatal de Cultura; el año pasado, con el mismo esquema, fue Javier Avilés quien montó *El perro del hortelano*, de Lope de Vega.

Para este FIC se planea invitar a María Morrett a fin de dirigir en Guanajuato una obra que aún no se define, pero cuyo elenco estará formado por actores locales.

Mientras tanto, cuando lean este escrito, habrá pasado ya un mes de haber terminado en Cuévano el Primer Festival Internacional de Títeres: Títeres, en donde se presentaron trabajos extraordinarios de Canadá y Japón. Muy bien, ya vinieron los títeres, no es suficiente pero algo es algo, ahora falta un compromiso real de hacer festival, fiesta, encuentro (internacional, local o nacional), muestra o como se le quiera llamar, pero de teatro.

JUAN MANUEL GARCÍA . Licenciado y maestro en comunicación. Actor, dramaturgo y director teatral.

DESPUÉS DEL TERREMOTO COLIMA EN PIE

Janet Pinela

El pasado 21 de enero un terremoto de 7.6 grados Richter sacudió a Colima. Una de cada cuatro viviendas resultó afectada y los daños al patrimonio cultural del Estado se estiman en 120 millones de pesos.

El Teatro Hidalgo, que funcionaba desde 1884, presenta agrietamientos y deterioro en los muros de la crujía central (área de palcos y butacas) y agrietamientos ligeros en el arco del proscenio. Algunas pilastras y columnas presentan alteraciones que ponen en riesgo el elemento estructural. En el Teatro Casa de la Cultura hubo que demoler dos muros del foro. El Foro Pablo Silva de la Universidad no presenta daños estructurales graves pero está en mantenimiento.

El costo de reparación del Teatro Hidalgo y el Teatro Casa de la Cultura, según la evaluación de FONDEM (Fondo Nacional de Desastres), será de 10 millones de pesos.

El Gobierno del Estado asumirá el gasto y se reparará el Teatro Casa de la Cultura. Se está integrando el expediente técnico para tramitar un crédito ante BANOBRAS a fin de completar los recursos para rehabilitar el Teatro Hidalgo.

La comunidad teatral ha enfrentado esta emergencia. Ante la carencia de teatros, el Programa Nacional de Teatro Escolar visita las escuelas y el espectáculo programado será visto por 15 mil alumnos de primaria.

El Taller de Formación Teatral comenzó una temporada después de acondicionar su espacio, que ahora es un pequeño teatro que alberga a 50 espectadores; por el momento es el único foro en funcionamiento.

Otros grupos han tomado la calle y el teatro se vive fuera de los muros, en los jardines y las plazas. La Compañía de la Universidad de Colima utiliza la explanada situada junto a lo que era el Instituto Universitario de Bellas Artes que fue demolido por tener daños mayores.

JANET PINELA . Coordinadora del Taller de Formación Teatral y directora de la Compañía Estatal de Teatro de Colima.

GANAS POR ACTUAR EL TEXTO

POLÉMICA SIMBIOSIS TEATRAL

Alfredo Vargas

La crítica es una materia bastante compleja que puede resultar positiva en algunos casos y, en otros, brutal. Decía Harold Clurman que el trabajo de un crítico sobre una obra no debe limitarse a un “me gusta” o “no me gusta”; declaración que encierra un escaso valor y casi carece de significado. Son dos palabras vagas. No obstante, ésta parece ser una práctica frecuente en nuestro medio. El crítico, que asiste a un montaje determinado, debe disponerse a ser “sorprendido”, debe abrirse y permitir que el universo de la puesta en escena “hable” por sí mismo, antes de intentar producir un juicio, de lo contrario el crítico puede convertirse en un censor y no en un espectador especializado que es, finalmente, lo que es. Ese espíritu de apertura y disposición requiere, además, de una gran concentración —sería muy vanidoso pensar que el crítico entiende todo aquello que ve en una obra por antonomasia—, de una actitud libre de prejuicios. En resumen, si para el actor es imperioso prepararse antes de cada función, el crítico también debe hacerlo. Los dos cumplen un objetivo que tiene el mismo destino: hablar con el espectador.

La puesta en escena de *Autoconfesión* tiene varios ingredientes que nos han llevado a partir de esta reflexión. Primero, porque se trata de un trabajo que guarda un entramado de hilos muy finos y que puede juzgarse con severidad, y hasta injustamente, si no se permite un ejercicio más profundo. Segundo, porque es un esfuerzo que merece ubicarlo en su justo medio.

En principio cabe señalar que existen muchos valores que hacen atractiva esta puesta en escena y que son fundamentales dentro de la intención que desea perseguir. El texto de Peter Handke (Griffen, Carintia, 1942) muestra todo un crisol de agudezas sobre la naturaleza humana que ponen al espectador en una especie de calvario: es tan prodigioso como cruel y, allí, las palabras toman un significado que pueden resultar abrumadoras. La reiteración de enunciados, frases y

oraciones que muestran las contradicciones y la miseria del hombre, caen como puntas sobre nuestros cuerpos. El trabajo del actor Gerardo Trejoluna navega entre las corrientes de una extraordinaria actividad física y el de la tortura que causan las palabras al pasar a través de la compleja fonética que él mismo elabora. En este incierto se puede calificar equivocadamente el verdadero significado de esta composición unipersonal. Para quien no ha tenido la experiencia de haber pisado un escenario —y esto no es, de ninguna manera, un obstáculo para apreciar plenamente



este trabajo— puede parecer más un gran despliegue físico que una intensa experiencia de interiorización. La virtud al manejar los recursos técnicos de la actoralidad, de Trejoluna, sin dejar de lado la amplia sucesión de emociones que exige el texto, es una cualidad digna de destacarse.

En estos tiempos de profunda violencia, desprecio, intolerancia, muerte y sufrimiento, *Autoconfesión* señala y rasga la herida. Hace un llamado de atención ante la

deshumanización que permea en el mundo. Habla con crudeza y sin miramientos sobre nuestras conductas más habituales, aquellas que parecen inocentes pero que encierran un profundo individualismo, sobre las que nos encerramos y de las cuales nos prendamos hasta hacerlas inamovibles. Vivimos, para nadie es desconocido, tiempos de enorme incertidumbre, de valores trastocados, de agresión insistente, pero también de manipulación y negligencia. Somos testigos de una naturaleza atroz que pretende aniquilar los valores más elevados en el ser humano. Somos, también, parte de la abulia que permite estos actos de barbarie cotidiana. Así, desde los hábitos más simples de las personas, la puesta en escena *Autoconfesión* ofrece una dimensión estremecedora sobre la desgracia y el silencio.

Se dice que, en el terreno del trabajo teatral, los monólogos son los géneros más complicados y los que encierran mayores dudas sobre su óptimo resultado (hay muy afortunadas excepciones como el caso de *Divino Pastor* Góngora de Jaime Chabaud). Sin embargo, en *Autoconfesión* esta premisa no se confirma. Parece mentira que un actor, su sola presencia, pueda “llenar” con tanta solvencia el escenario que pisa, que sus voces (en este caso un fabuloso despliegue de técnica vocal que ofrece texturas, inflexiones e impulsos sorprendentes) se magnifiquen y calen hasta estremecer las cuerdas más profundas del alma. Es cierto que el despliegue histriónico no tendría la misma contundencia si no estuviese acompañado de un texto tan intenso; pero existe aquí una acertada convivencia. A diferencia de otros trabajos en los que lo axiomático del texto logra trascender las intenciones de la puesta en escena, en *Autoconfesión* la obra y la interpretación se vuelven uno solo. Pero el actor no está inmerso en su propio mundo, no se pierde en la laberíntica distancia que lo aleja del espectador. Existe un contacto sutil con este último, lo hace participar del ejercicio

AUTOCONFESIÓN

DE: PETER HANDKE TRADUCCIÓN: ANTONIO CASTRO DIRECCIÓN: RUBÉN ORTIZ CON: GERARDO TREJOLUNA ILUMINACIÓN: MATÍAS GORLERO PRODUCCIÓN Y DISEÑO: GERARDO TREJOLUNA ENTRENAMIENTO VOCAL: INDIRA PENSADO VESTUARIO: JEANNINE DIEGO TEATRO: FORO LA GRUTA JUEVES 20:00 HRS.

ALFREDO VARGAS. Crítico, actor y productor teatral.



Javier Acosta

Personalmente me he estado alejando de los escenarios del Centro Cultural Helénico, sobre todo por la calidad tan irregular que acostumbran programar. Prefiero que alguien me recomiende lo que se presenta ahí antes de que me arriesgue por ver algo de lo que me puedo arrepentir, como me ocurrió con el espectáculo unipersonal Autoconfesión.

De entrada, el título me hizo pensar en un actor con mucha trayectoria que tiene la necesidad de exhibir lo que a él (por fin) se le da la gana. En consecuencia, Gerardo Trejoluna se consiguió un director, un texto y un iluminador que posiblemente consideró propicios para este objetivo. Aunque más le hubiera valido conseguirse un escenógrafo.

El escenógrafo le pudo haber resuelto la relación espacial que se materializa en el concentrado textual —monstruoso— de humores humanos escritos por Peter Handke y expresados vía la voz de Trejoluna. Fenómeno que no ocurriría si el mismo actor sólo hubiera utilizado el texto como objeto. Pero no, en Trejoluna también se nota una gana por actuar el texto, por decirle algo sofisticado al público. Sin embargo, su actuación y escritura escénica no son las adecuadas. La potencia del actor y la potencia del texto nunca se corresponden.

De modo general, lo que se ve es a Trejoluna en un despliegue físico de sí mismo pero sólo regulado por los tiempos que su cuerpo necesita. Es decir, el espectáculo es un actor que expresa voces, un actor que hace y que deja de hacer. Así, cíclicamente. Para eso, mejor hubiera expresado cualquier otra cosa y no el texto de Handke, que es un texto dramático en potencia. Texto que al ser emitido en escena (con todo y traducción) sobrevive por sí mismo en un mundo paralelo al enunciado por Trejoluna.

Fue tal la lucha entre el hacer del actor y el decir del texto, que de pronto empecé a darle puntos a uno y a otro por cada round, como en el box. ¡Bueno, algo tenía que hacer ahí!, de lo contrario me iba a petrificar. Ahora,

según mi puntuación, sólo le doy dos asaltos al actor: su arribo al cuadrilátero, con tres pasitos, con una sonrisa beata y una postura humilde, y el final, donde me confirmó la humildad beata de la entrada: alguien que no entiende los aplausos y que sabe por lo mismo correr a los comerciantes del interior del templo. Me agradó mucho esa violencia final, natural, contenida, regulada por su ideal de espectador y que nadie protestó.

Una salvedad técnica: el pantalón que usa Trejoluna (espero que sea el mismo en todas las funciones, porque hasta me hace dudarlo) es la piedra de toque que lo engancha al texto de Peter Handke. Un pantalón que guarda formalidad y frescura, la avidez por criticar desde adentro a un sistema de vida bastante absurdo.

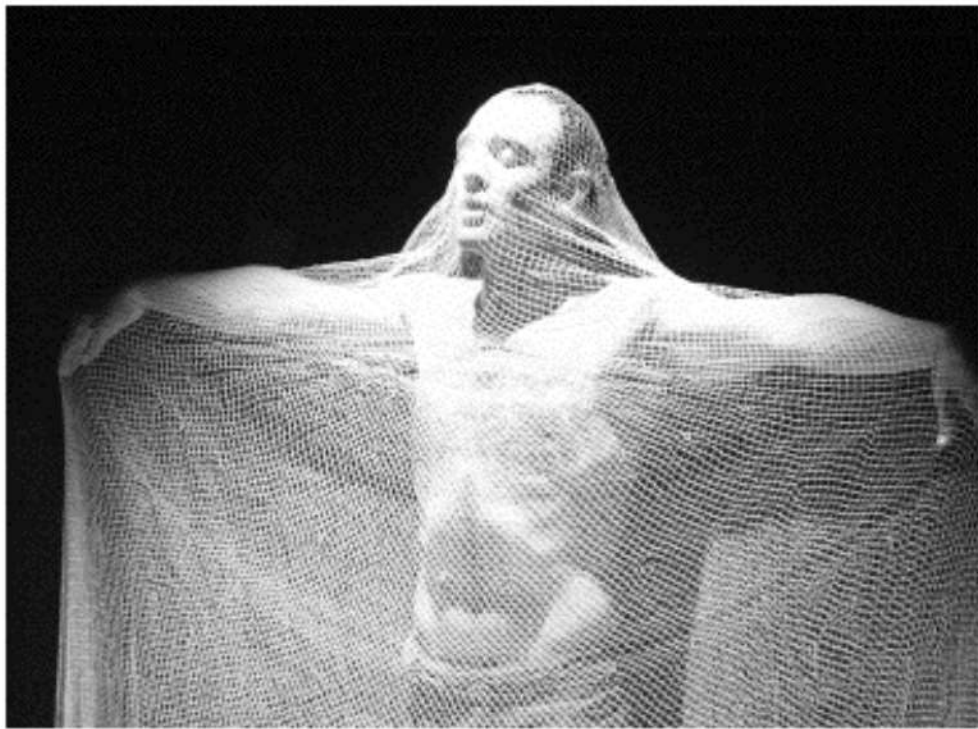
Sí, fue el texto el que me interesó, no la materialidad dinámica de Trejoluna. El tiempo verbal del texto de inmediato nos hace inferir

que quien habla (y los que hablan por esa voz) está en un momento de recapitulación extrema. Y la única recapitulación extrema que le pertenece a toda persona es la agonía. El momento de la agonía revela un hambre por la vida que llega a niveles de antropofagia. Es fácil por el texto darse cuenta de quién vomita a quién, quién se come a quién, quién defeca a quién en nuestro mundo de peculado global. Y es esto lo que hace asombrosa a la dramaturgia de Peter Handke, pues tiene un sesgo de universalidad urbana aterrante, que uno no quisiera mirar ni creer.

Este texto sobrevuela sobre una enunciación escénica mediocre por insuficiente. Las posibilidades expresivas de Trejoluna son encomiables y para algunos hasta virtuosas, pero serían de utilidad si él estuviera congraciado con la organicidad

JAVIER ACOSTA. Dramaturgo y crítico teatral. Publica en El Financiero.

Gerardo Trejoluna en Autoconfesión. Fotos: Fernando Moguel



LAS OTRAS VOCES

MARQUESINA

José Luis Herrera

EPIFANIO EL PASADAZO

Es admirable la manera en que Enríquez entreteteje la mística y la picaresca como dos caras de la mis-ma moneda. La trama se desarrolla bajo un puente cualquiera en la Ciudad de México, donde los personajes son alegrías de los marginados, los de hoy, los que vemos en las calles y nos asustan, nos dan miedo.

Con esta puesta en escena, el autor y director de Epifanio el pasadazo manifiesta una postura estética que le permite tratar temas profundos de una manera muy divertida y amena. Y como dice Armadillo: "Que chingue su madre la catarsis del pequeñoburgués".

JOSEFINA ALCÁZAR

Los Universitarios,
No. 31, abril de 2003.

AUTOCONFESIÓN

...lo que quizá sea el principal acierto de la puesta sea el deliberado respeto por lo fragmentado del discurso textual, lo que habilita momentos de muy buena factura, instantáneas sueltas

Extras. Foto: Fernando Moguel



Canción para un cumpleaños. Foto: Fernando Moguel

que permiten al receptor, en su mente y a su manera, aproximarse al relato, a la usanza, sí, de otros campos de la expresión artística.

NOÉ MORALES

La Jornada Semanal,
23 de marzo de 2003.

Por momentos el texto se pierde, quizá porque fue escrito para decirlo de otra manera, como una simple exposición. No se puede hablar de una mala lectura... Más bien es un experimento para aunar lenguaje y cuerpo, apoyando el concepto de humanidad en general ("yo nombré las cosas" es un recuerdo adánico) con ciertas actitudes y con el empleo de los cuatro elementos que aparecen en los límites de la gran X que es la escenografía...

OLGA HARMONY

La Jornada,
6 de marzo de 2003.

De hecho, Autoacusación de Peter Handke (aquí traducida como Autoconfesión) es la antítesis de ese permanente afirmar la vida en que se convierte la sensible puesta en escena de Rubén Ortiz, de ese poderoso aserto que se materializa por medio del compromiso radical con el oficio del actor, de ese apelar a la integridad del ser presente en las disciplinas citadas, del recurso a otras formas de pensamiento y transmisión del sentido.

RODOLFO OBREGÓN

Proceso, No. 1375,
9 de marzo de 2003.

Excelente... la recuperación de la simpleza esencial de los objetos convocados para el trabajo, que se vinculan básicamente con los elementos: agua, que lava y bebe; fuego, que alumbra y denota; aire, que se

expresa en el vuelo, y tierra, presente en uno de los lados del cuadrado central y en última instancia espacio del apoyo que nos contiene a todos. Pero sobre todo, elementos que se sintetizan en el cuerpo del actor, en su voz y en la prolongación de la misma...

BRUNO BERT

Tiempo libre, No. 1196,
10 de abril de 2003

Se trata de un proyecto lleno de significado. De un proyecto sentido, pensado e imaginado según criterios de experiencias vividas, para encontrar vínculos entre la vida y la ficción, o, si se prefiere para dotar a la ficción de un magnífico poder: revelar los secretos de la realidad. Se trata de un trabajo altamente profesional, fino y consistente. Es una pieza fina y delicada.

XIMENA ESCALANTE

Primera fila, Reforma,
18 de abril de 2003

CANCIÓN PARA UN CUMPLEAÑOS

Y su Canción es de pájaro pánico, de pájaro abatido, de pájaro imposible, una Canción que escuchada al tiempo de los tambores de guerra se vuelve doblemente dolorosa. Sin embargo, me digo y quiero convencerme, de la realidad soez de los guerreros esa Canción nos lleva a las nupcias con el sueño de las niñas poetas.

...debo decir que los jóvenes integrantes de Canción para un cumpleaños están poseídos por el espíritu de la Plath, y es ese el único elogio que reconozco en el teatro.

JOSÉ RAMÓN ENRÍQUEZ

Reforma, 21 de marzo de 2003



EXTRAS

La obra camina rápido entre el humor y la farsa hasta que toma un giro un poco patético. En el segundo acto, entramos en la tenebra y oscuridad de las sombras que se producen en el fondo del agua, cuando un joven del pueblo decide suicidarse por haber sido rechazado del reparto en esa producción, muerte gráfica entre el video de Pablo Corkidi y Gildo Ramírez.

Berman ha decidido balancear el humor y las bromas con las zonas oscuras de la muerte, la explotación y la enajenación producto de esas convulsiones a las que se ve sometido un pueblo entero donde llegan de Hollywood, de repente, las estrellas y los sueños acompañados de algunos dólares.

MARTÍN CASILLAS DE ALBA

El Financiero,
10 de febrero de 2003

La brillantez —no cabe otro término— con que se escenifica la obra de Marie Jones, en adapta-



Te amo. Foto: Fernando Moguel

ción de Sabina Berman, puede llevar a ocultarnos el significado más profundo de la historia que se nos cuenta.

...se trata de algo que va mucho más allá de un mero choque de culturas, aunque éste se encuentra presente, sobre todo en el momento anterior al entierro del joven suicida que vendría a ser el mítico si la historia se nos cuenta de otra manera. Pienso que puede ser



Epifanio el pasadizo. Foto: Barry Dominguez

una metáfora de la pérdida de un mundo apacible representado por las vacas... en aras de la globalización, y el deseo de conservarlo que se demuestra en el guión imposible ideado por los dos extras al final de la obra.

OLGA HARMONY

La Jornada, 13 de febrero de 2003.

...hay una complicidad creativa con la dirección que da muy buenos resultados. No es fácil que dos actores, sin trastos de ninguna índole y con el sólo manejo de su cuerpo ocupen eficientemente un espacio de las dimensiones del escenario del Julio Castillo sin desaparecer en esa boca enorme. Escenografía, iluminación, dirección y actuación amalgamados con gran eficacia para dibujar un discurso donde las palabras ocupan sólo su lugar, sin pretender el imperio de la voz del autor.

En definitiva: una reflexión sobre los "extras", sobre México y la visión norteamericana de nuestra gente y nuestra historia. Pero también una reafirmación de la importancia del actor y del espacio como un contenedor de significados —intelectuales y emocionales— y no de trastos. Humor, divertimento; ligereza e inteligencia para hacerlo con un grupo de intérpretes de excelente calidad.

BRUNO BERT

Tiempo libre, N° 1190,
27 de febrero de 2003.

LOS CIEGOS

La creación escénica de Luis Martín Solís, a partir de la obra de Maurice Maeterlinck, oscila entre la autonomía de un universo propio de sus realizadores (la segunda generación egresada del Diplomado Teatro del Cuerpo) y la fidelidad a un texto, cuyas filiaciones simbolistas abren arbitrariamente el campo para cualquier tipo de lenguaje escénico.

Pese a los problemas de la puesta en escena, que en su segunda mitad sucumbe a la literalidad de su visión "contemporánea" y cierto descuido formal, Los ciegos es una aguerida presentación de esa segunda generación de especialistas en un teatro en el que el cuerpo es la lengua principal y un vehículo privilegiado de autoconocimiento.

La contundencia con que estos actores se paran sobre el escenario..., su manejo de la energía, su "preexistencia" teatral, son una bofetada al rostro de tantos y tantos actores que creen ingenuamente que sobre el escenario rigen las mismas leyes físicas: el mismo tiempo, la misma gravedad, que en sus inconsecuentes vidas cotidianas.

RODOLFO OBREGÓN

Proceso, N° 1376,
16 de marzo de 2003.

PENSIÓN VUDÚ

Este cabaret encarna la plenitud de una ácida y recalitrante imaginación pop. La estética podría definirse como algo "chillona", lo cual viene bien cuando se piensa en tantas puestas que prefieren escenografías preciosistas y lucidoras que, en muchos casos, no operan.

...el asunto de los títeres bien vale la pena un par de reflexiones. Amén de que no son muy socorridos en el teatro de nuestros días, también habría que mencionar que además del excelente diseño

de los mismos (a cargo de Haydeé Boetto), están muy bien trabajados (a pesar de que en algún momento la iluminación desfavorece el resultado de la cámara negra).

MICHELLE SOLANO

La Jornada Semanal,
30 de marzo de 2003.

TE AMO

...narra la historia, entreverada de muchas otras historias que cuenta Dolores y que quizá correspondan a alguna tradición oral de La Paz, que es donde nacieron y crecieron las Heredia y en donde se ubica la acción, de la amistad entre dos mujeres.

Estamos ante la presencia de un acto de amor, en donde se enfrenta al otro, al diferente, con paciencia y afecto en un montaje irrepetible por su origen y circunstancia. Y si



Pensión Vudú. Foto: Iram Tinajero

sentimos la ausencia de Daniele en escena y lo que se nos narra es muy pequeño, aunque entrañable, mucha de la magia del Sunil se hace presente en metáforas como el costillar de las ballenas en donde por fin Afrodita encontrará el sueño.

OLGA HARMONY

La Jornada, 20 de marzo de 2003.

Dolores y Ana en la vida real son hermanas y el viaje que realizan en este sueño bajo la mano conductora de esa hada madrina bajada del telar de los sueños, es hacia el recuerdo que se inventa, hacia el juego y hacia una complicidad que únicamente

¡PÁSELE, PÁSELE, MARCHANTITA!

¿ES POSIBLE COMERCIALIZAR UN ESPECTÁCULO PARA NIÑOS?

Perla Szuchmacher y Larry Silberman

i Cómo se vende un espectáculo para niños? ¿Qué debemos tener en cuenta para tal fin? Si pensamos en una obra de teatro como un producto que hay que poner en el mercado para comercializar, sabemos que hay una gran cantidad de cosas que necesitamos hacer, además del producto en sí.

Pero, por supuesto, lo primero es el espectáculo, ya que el impulso de crear una obra de teatro para niños debe surgir de la necesidad de decir, transmitir o compartir algo. Y para que se cierre el círculo, nuestra creación debe llegar al público.

Vender el espectáculo es imperativo a fin de poder generar ingresos que nos permitan vivir de nuestra profesión y obtener recursos para nuevos proyectos.

El aspecto de la comercialización tiene sus bemoles, y hay que invertir en este rubro el mismo tiempo, esfuerzo, talento y energía como en la creación de la obra, para que ésta pueda llegar a la mayor cantidad de público posible.

¿Qué necesitamos para vender nuestro producto? Primero que nada y aunque parezca redundante decirlo a estas alturas, necesitamos que nuestro espectáculo sea de calidad. Esto es de fundamental importancia, sobre todo en el ámbito del teatro para niños y jóvenes, géneros ambos muy bastardeados, ya que salen al mercado obras hechas al vapor, con la sola finalidad de venderse y lo más lamentable es que en muchos casos lo logran.

Necesitamos una carpeta de presentación que contenga buenas fotos, críticas, sinopsis de la obra, requerimientos técnicos y lista de precios. Es importante no olvidar que un buen video también ayuda para la venta. Se recomienda hacer un demo de menos de ocho minutos en el que se muestren aspectos generales del espectáculo y un video de la obra completa, sin editar, que es el requerimiento imprescindible de los festivales, las muestras y convocatorias.

Con nuestra carpeta bajo el brazo ya podemos salir a vender funciones en escuelas particulares y empresas. Muchas empresas compran

...la calidad y la honestidad son valores fundamentales para crear una trayectoria larga y confiable...

obras para el día del niño o el día de las madres y prefieren espectáculos de gran formato ya que suelen necesitar que sean para público masivo.

La participación en la Muestra Nacional de Teatro y festivales tanto nacionales como internacionales muchas veces no resulta tan redituable económicamente en lo inmediato, pero funciona como un gran escaparate donde programadores y potenciales compradores podrán ver nuestro producto.

Algo similar sucede con las temporadas en teatro a público abierto. Muchas veces ganamos lo que se cobra en taquilla y si tenemos un elenco de varios actores, no podemos recaudar suficiente dinero como para vivir de esas funciones, pero sí podemos invitar a posibles compradores (directores de escuelas, gerentes de relaciones públicas de empresas, funcionarios de instituciones culturales que programen actividades para niños u organicen giras por el país, etcétera).

De hecho, un aspecto muy importante cuando estamos en temporada es tratar de que nuestra obra sea vista por críticos y comentaristas del área de cultura y espectáculos de los periódicos de circulación nacional y estatal. Esos recortes de prensa nos ayudarán mucho para añadir material a nuestra carpeta, ya que si la obra tiene buenas críticas, serán otros los que hablarán bien de nuestro trabajo y no sólo nosotros.

Para los artistas residentes en la Ciudad de México y alrededores, el Programa de Teatro Escolar en el D.F. organizado por el INBA y la SEP, es una buena opción para colocar un espectáculo. Cada año se realizan audiciones y las convocatorias se publican en los periódicos.

En los estados de la República funciona

desde hace varios años el Programa Nacional de Teatro Escolar que ha permitido tanto la profesionalización de algunos grupos como la consolidación de otros.

El CONACULTA a través de su programa Alas y Raíces a los Niños compra anualmente una cantidad de funciones que se presentan en forma gratuita en diversos foros cerrados y al aire libre de la ciudad de México. Este programa, cuyas audiciones para participar en él se hacen conjuntamente con las de Teatro Escolar INBA/SEP, también tiene convenios con los Institutos de Cultura de los estados con el fin de crear un fondo destinado a realizar actividades para niños y jóvenes.

En el área de mercadotecnia es necesario saber qué quiere comprar nuestro cliente potencial, ya que no hay que perder de vista que más allá de que nosotros queremos vender algo, debemos preocuparnos y preguntarnos acerca de qué le puede interesar a nuestro interlocutor de lo que nosotros ofrecemos.

Desde esta óptica, deberemos cuidar los detalles y poner el acento en los diferentes aspectos de nuestro producto según la ocasión. Por ejemplo, si tenemos un espectáculo de pequeño formato, puede ser adecuado para giras y espacios reducidos, o en programas que no tienen un gran presupuesto para pagar por cada función. Si una de nuestras obras trata acerca de algún valor social o educativo, buscaremos las instituciones o escuelas que estén en la misma línea que nuestra propuesta.

Siempre hay que tener presente que la calidad y la honestidad son valores fundamentales para crear una trayectoria larga y confiable en el medio artístico, y que cuanto más cimentados estén esos valores, además de la permanencia del grupo, no sólo será más fácil "vender" nuestros productos, sino que pasaremos a la etapa en la que nos llamarán para saber qué espectáculos nuevos tenemos o si aún está en repertorio esa exitosa obra que montamos hace algunos años.

PERLA SZUCHMACHER Y LARRY SILBERMAN. Directores de Grupo 55, especializado en teatro para niños y jóvenes.

UN VIAJE SIN VUELTA DE HOJA

PALLETI Y SU COSTAL DE TÍTERES

Ismene Mercado

El teatro para niños es tan importante y necesario como lo es el teatro para “adultos” y como tal requiere de un gran compromiso. Ésta es una de las ideas motoras que impulsan a la compañía de teatro y Fundación Palleti Títeres, que desde sus orígenes surge específicamente como teatro para niños. En esta compañía se conjuntan pasión, técnica y disciplina.

El compromiso de las *palletis* es presentar ante los niños y sus acompañantes visiones distintas de valores aparentemente intocables o difíciles de explicar, ya sea a través de leyendas adaptadas al teatro o de textos originales escritos por la misma compañía; despertar en los niños el placer por lo lúdico y lo novedoso, y no crear patrones sino arriesgarse a buscar formas que el arte teatral permite.

Desde su fundación, en 1993, la compañía Palleti ha tomado como herramienta principal a un objeto: el títere. Títeres de madera, de tela, de hule espuma que son animados por el cuerpo, por el alma y desempeño que depositan en ellos las actrices y maestras de Palleti. El títere como medio de aproximación y regreso a lo humano, a los sentidos. Una invitación al juego, a la magia y la poesía.

El más reciente montaje de esta compañía es *Flor sin raíz*, obra basada en un cuento náhuatl sobre una flor que desea conocer otros lugares sin considerar que tal sueño la llevará no al horizonte, como tanto anhelaba, sino a un viaje sin vuelta de hoja. Aquí, los títeres aluden directamente a los juguetes de cartón, a los cohetes e incluso a los bien conocidos alebrijes.

Leticia Negrete comenta al respecto: “Nuestra misión es llevar los títeres a los niños. Que entiendan que trabajar con títeres es una especialidad de la actuación y los títeres pueden ser muchas cosas.”

Otro de los objetivos de la compañía es lograr la comunión entre el arte y la educación. “Nosotras trabajamos para los niños porque nuestra primera formación es la de educadoras. Pensamos que lo más importante de la vida son

los niños. Nuestra formación en la pedagogía nos brindó el método para llegar a los niños, dentro de ella esta la psicología, pero por medio del arte encontramos las condiciones para que los niños puedan desarrollarse más efectiva, agradable y profundamente”.

“Aunado a esto —comenta Esmeralda Peralta— ofrecemos calidad, ya que nosotras somos responsables de cada una de las partes que conforman nuestro espectáculo. No sólo verificamos las condiciones en las que vamos a trabajar, sino también las condiciones en las que el público se encuentra ya que esto determina en gran medida el tipo de experiencia que obtendrán. Exigimos calidad porque estamos creando públicos para que, a su vez, la exijan siempre.”

Títeres, valores y esperanzas, contenidos, estudio, calidad y detalle en sus montajes son tan sólo algunas de las características que distinguen a Palleti y que le ha valido el reconocimiento, el apoyo y la colaboración con diferentes instituciones culturales de nuestro país y del extranjero. A lo largo de los 10 años de trayectoria que tiene, la compañía ha participado en las temporadas de teatro escolar que ofrecen la Secretaría de Educación Pública y el Instituto de Bellas Artes; ha realizado una adaptación a un cuento de la colección *A la orilla del viento* para el Fondo de Cultura Económica; participa activamente en el programa *Alas y Raíces a los Niños* auspiciado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; ha asistido a diferentes festivales de títeres, tanto nacionales como internacionales, entre los que destacan el Festival Internacional de Marionetas en Tolosa, España, la Primera Jornada Internacional de Títeres en Managua, Nicaragua, el Cuarto Festival de Cultura de la Calle Dieciocho en Chicago, Estados Unidos, la Séptima Fiesta del Títere de los Veranos de la Villa en la Casa de Vacas del Par-que del Retiro en la Ciudad de Madrid, España.

Actualmente la compañía de teatro Palleti se presenta en diferentes foros, en eventos y fiestas infantiles. Las obras de su repertorio son: *Rosendo el Rinoceronte*, *El que la hace la paga*, *Una rebanada de luna*, *Cuando los gigantes aman*, *Don*



Palleti Títeres en acción. Foto: Ismene Mercado

pirata, *Flor sin raíz* y *Un hombre muy viejo con unas alas enormes*. Este último espectáculo que fue realizado con personas discapacitadas y se estrenó en el IV Congreso Internacional para Personas Discapacitadas 2002, otorgó a las *palletis* la oportunidad de encontrar una forma de integración para los niños con algún problema de discapacidad, así como demostrar que el espíritu no está discapacitado y que mucho se puede lograr a través del arte.

La compañía y Fundación Palleti Títeres está conformada por:

Leticia Negrete, licenciada en educación preescolar y maestra de teatro.

Esmeralda Peralta, educadora y licenciada en Historia del arte.

María Teresa Zaldivar (Tita), educadora y actriz.

María Solís, actriz.

Laura Leiva, actriz.

Judith Noriega, actriz.

Juan Carlos González (Jovani), asistente y colaborador.

ISMENE MERCADO. Egresada de la Escuela de Escritores de la SOGEM Escritora de literatura fantástica.

INTERNACIONALIZACIÓN DEL TEATRO MEXICANO

PARÍS INVITA

Manuel Ulloa

Una excelente noticia para la dramaturgia mexicana: Gracias a la colaboración entre La Maison européenne des écritures contemporaines (La Meec), La Comédie-Française y el Instituto de México de París se organizarán, por primera vez en la célebre Casa de Molière, dos jornadas dedicadas al teatro mexicano contemporáneo.

La Meec se dedica desde hace ocho años a la promoción de las "escrituras contemporáneas" a través de La mousson d'été. Este festival, fundado por el director de escena Michel Didym, tiene lugar cada verano en Pont-à-Mousson, en la Lorena francesa. El Instituto de México de París, consciente de la importancia de esta iniciativa para la difusión de los dramaturgos mexicanos en Francia, se suma a esta red que ha puesto ya su mira en tres de ellos: un sinaloense (Ángel Norzagaray), representante de la dramaturgia del noroeste, y dos defeños (David Olguín y Jaime Chabaud), por lo demás, editores de teatro imprescindibles.

El Studio-Théâtre de la Comédie-Française será la sede donde se presentarán, el 23 y 24 de mayo de 2003, *Cartas al pie de un árbol*, *La representación* y *Perder la cabeza*, bajo la forma de lecturas teatralizadas realizadas por actores de La Comédie. Además de dar a escuchar dichas obras para promover su montaje, las presentaciones permitirán al público y a los profesionales franceses (directores, traductores y editores) debatir sobre la producción y difusión de las nuevas escrituras mexicanas, ya que después de las lecturas se organizará una mesa redonda a la que asistirán especialistas en el tema.

Creo que vale la pena aprovechar esta feliz ocasión para reflexionar sobre la internacionalización del teatro mexicano. No faltará quien esboce una escéptica sonrisa ante la sola mención de la idea. No es a ellos a quienes me dirijo, sino a quienes ven en la joven dramaturgia mexicana el lugar desde donde una renovación del teatro de nuestro país es posible.

Es cierto que el panorama no es nada

halagüeño. Nuestro teatro se imprime poco y se lee menos. Casi nunca sale del país. ¿Por qué? Salvo milagrosas excepciones, nadie parece apostarle al enorme potencial que representan los jóvenes y no tan jóvenes autores de hoy. Quizás nunca antes haya habido en México una producción de textos para la escena tan importante como la hay actualmente. No obstante, las posibilidades de encontrar lectores, directores o productores en el extranjero para esas obras son prácticamente inexistentes.

Supongamos que un joven dramaturgo, ganador de concursos estatales y/o nacionales, logra la (relativa) difusión de su obra en México gracias a su publicación (lo que ya es enorme)... ¿Qué mecanismos existen para favorecer su difusión como autor fuera de México?

La verdad es que no existe una política seria y consistente que vaya en ese sentido. Parece faltar voluntad y visión de largo plazo. Los dramaturgos se las arreglan como pueden para hacer su propia promoción. De esta manera se aplaza indefinidamente la valiosa oportunidad de confrontar nuestra producción con la de otras latitudes, de dejar de mirarnos el ombligo y atrevernos a irrumpir en el teatro de otras naciones.

De colmarse el vacío existente con sólidos programas de traducción, coedición, intercambios y presentaciones públicas en el extranjero, los dramaturgos mexicanos y con ellos todos los teatristas saldríamos ganando. La estrategia de un país que toma su teatro en serio, como es Francia, debería servirnos de inspiración. El ambicioso proyecto Tintas frescas (<http://www.tintas-frescas.net>) impulsa una intensa programación de autores franceses contemporáneos en 19 países de Latinoamérica de 2002 a 2004. En Canadá, la Provincia de Quebec no escatima recursos ni imaginación para internacionalizar su teatro.

Es cierto que entre esos países y México existe una gran asimetría en materia de política cultural. Su capacidad de acción nos rebasa dolorosamente. Pero eso no anula la

posibilidad de diseñar acciones equivalentes, acordes con nuestro contexto y a la medida de nuestra cartera. Los institutos de México en el extranjero tienen, sin duda, un importante papel que jugar en ese sentido.

Una propuesta para la comunidad y la Academia Mexicana de Arte Teatral: ¿Por qué no reflexionar juntos sobre el tema en un nuevo coloquio?

Sin esconder mi optimismo, quiero pensar que la hora de la confrontación de nuestro teatro con los otros teatros, incluyendo los

MAYO-JUNIO 2003 TEATRO EN BUENOS AIRES

El Pánico, escrita y dirigida por Rafael Spregelburd. Teatro Del Otro Lado. "La obra es parte de una tramposa heptalogía sobre los pecados capitales, en la que el autor aborda con amargo humor la pérdida de todo acuerdo moral en nuestros tiempos. Se la puede definir como terror de bajo presupuesto."

Viaje a la penumbra, de Jorge Díaz, dir. Carlos Ianni. Teatro Nacional Cervantes. "Esta obra es una pieza fundamentalmente actoral que propone como tema medular una reflexión sobre la naturaleza del mal."

¡Sentate! Un zoostituto, obra del Ciclo Biodrama, sobre idea y con dirección de Stefan Kaegi. Dir. del ciclo: Vivi Tellas. Teatro Sarmiento. "El Ciclo Biodrama consiste en proponer a un director que elija a una persona argentina viva y, junto con un autor, transforme su historia de vida en material de trabajo dramático. En esta obra, el teatro (ubicado junto al zoológico) se transforma en un ecosistema."

Cirtango, de Patricia Brown y Marcelo Paoli. Molière Teatro Concert. "Espectáculo de varieté donde se conjugan el canto, la música y la danza. No sólo se juega con el trazo grueso de la caricatura porteña, también se le da otro matiz a algunas obras de

UN GRUPO TEATRAL PUERTORRIQUEÑO PARA LA HISTORIA

TEATRO DEL SESENTA

José Luis Ramos

Pasión por el teatro, amor por el escenario y compromiso inquebrantable con la nación puertorriqueña han sido los principios que han guiado a la compañía

de teatro puertorriqueña Teatro del Sesenta desde su fundación en 1963 hasta este nuevo amanecer milenario. En sus cuatro décadas de existencia, Teatro del Sesenta ha sido con secuencia con una labor artística de excelencia, el apoyo a las nuevas generaciones de teatristas y la promoción de la dramaturgia nacional. Las más de 60 producciones de esta compañía han servido de estímulo constante para el quehacer teatral puertorriqueño por sus propuestas retadoras y arriesgadas, pertinentes y necesarias.

Este grupo es ejemplo del arte de ser perseverante, como evidencian los 16 años que mantuvieron abierto y funcionando el Teatro Sylvia Rexach. Desde 1972 hasta 1987, esta sala de teatro independiente presentó lo mejor del teatro nacional y albergó esperanzas y sueños de una actividad artística de calidad que contribuyese al mejoramiento de la sociedad puertorriqueña. Fue allí precisamente donde se presentó consecutivamente durante más de un año *La verdadera historia de Pedro Navaja*, obra que se ha convertido en leyenda, gracias al impacto que tuvo sobre el público y a las pautas que estableció para el teatro puertorriqueño.

La labor de Teatro del Sesenta ha tenido repercusiones internacionales. Sus presentaciones en eventos como el Festival de Nancy en Francia, el Festival de La Habana, el Festival de Caracas y el Festival Latino en el Teatro Delacorte de Nueva York, bajo los auspicios del New York Shakespeare Festival, corroboran el prestigio y la trascendencia del grupo, más allá de las fronteras nacionales. La organización y producción de muestras de teatro internacional demuestra su deseo de propiciar intercambios culturales que enriquezcan nuestro teatro y lo proyecten en la escena mundial.



Ésta es la única compañía puertorriqueña incluida en la más reciente *Enciclopedia Oxford de Teatro*.

En su derrotero de constante superación y desarrollo, Teatro del Sesenta ha contado con lo más granado del teatro nacional: directores de la talla de Dean Zayas, miembro fundador del grupo, Pablo Cabrera, Gilda Navarra, Fernando Aguilú y Carlos Ferrari, quien, además, escribió para la compañía piezas memorables; dramaturgos como Luis Rafael Sánchez, Gerald Paul Marín, José Luis Ramos Escobar y Flora Pérez Garay; escenógrafos como Checo Cuevas y Jaime Suárez, y una lista enorme de destacados actores, trabajando todos en coordinación con el núcleo artístico permanentemente integrado por José Félix Gómez, Idalia Pérez Garay, Noelia Crespo, Belén Ríos, Rey Pascual, Pedro Juan Texidor, Jaime Ramírez, Olga Alemán, Charlie Aramis y Alexis Gueits. Además, esta compañía ha representado en los escenarios nacionales obras de gran significación para el teatro mundial como *Marat-Sade*, *La gaviota*, *La cocina*, *El pagador de promesas*, *El premio flaco*, *Fulgur* y *muerte de Joaquín Murieta* y *El señor Galíndez*.

Teatro del Sesenta inició en noviembre de 2002 la celebración de su cuadragésimo aniversario con el montaje de la obra *¡Ay,*

Carmela! del dramaturgo español José Sanchis Sinisterra. Enfrentándose a la escasez de teatros y a la transformación del Centro de Bellas Artes en un centro comercial, gracias a prácticas gerenciales extraviadas, el grupo se lanzó a la casi imposible tarea de montar esta obra en el vetusto y aislado teatrillo Lucy Boscana, en condiciones físicas poco apropiadas y sin una tradición de asistencia de público al mismo. Sin embargo, la calidad del montaje y la reconocida trayectoria del grupo lograron vencer estos obstáculos. Las interpretaciones de Paulino por José Félix Gómez y de Carmela por Idalia Pérez Garay fueron sencillamente magistrales, cuidando hasta la más mínima inflexión el acento español y confiriéndole a estos

personajes de la Guerra Civil Española una nueva resonancia caribeña. Si, como afirma Vicente Leñero, toda obra pierde una parte importante de su significación al cambiarse el contexto en el cual se inscribe, Teatro del Sesenta logró reducir esa brecha en la significación mediante un montaje meticuloso, imaginativo y provocador. La coreografía de Gilda Navarra y la dirección del propio José Félix Gómez y Miguel Vando lograron, además, añadirle repercusión y pertinencia al sacrificio-inmolación de Carmela, símbolo que trasciende a la República Española y se convierte en icono de la resistencia y el desafío. En Puerto Rico, en el Caribe y en América también precisamos de seres que separen su individualidad. Al desnudar a Carmela en el momento del desafiante clímax, a la manera de una musa griega, los directores le confirieron a la imagen popular de la República estatura universal.

Durante el 2003 continuará la celebración del cuadragésimo aniversario de Teatro del

JOSÉ LUIS RAMOS. Dramaturgo, director e investigador teatral. Profesor del Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico.

VARIAS PROPUESTAS PARA ACERCARSE A LAS ARTES

ENCUENTROS INELUDIBLES

KOLTÈS, CINÉFILO

El cine fue uno de los entusiasmos menos secretos de Bernard-Marie Koltès (1948-1989) y sin embargo sigue siendo uno de los menos reconocidos o estudiados al hablar de su obra. Se conoce, por supuesto, su texto sobre *El último dragón* (Michael Schult, 1985) y sus reflexiones sobre el arte de Bruce Lee, así como su guión llamado *Nickel Stuff*. Pero sus gustos de cinéfilo, su



James Dean (1931-1955) en el set de *Rebelde sin causa*

predilección por el cine estadounidense y el placer que le procuraban las películas de serie B en las viejas salas ruidosas del barrio de Barbès, como el mítico cine Louxor, todo ello se conoce poco, a pesar de su influencia evidente sobre su trabajo como escritor de teatro.

Imposible delimitar sus gustos o levantar el inventario (necesariamente arbitrario) de sus cintas preferidas, de los géneros más frecuentados, de sus actores fetiche. Habría que mencionar, sin embargo, algunos nombres ineludibles: James Dean, Elizabeth Taylor, Shirley McLaine, Vivien Leigh, Robert de Niro, Marlon Brando, Brigitte Bardot, Anna Karina, Simone Signoret, Michel Piccoli. Decir también que figuras como Bruce Lee o Bob Marley, cuya presencia en el cine fue meteórica, pertenecen a una categoría aparte, más cerca del mito popular y la leyenda, a lado del Che Guevara, cuyo *Diario* Koltès leía apasionadamente.

Un personaje de su teatro, Leone, en *Combate de negro y de perros*, mantiene un parentesco innegable con el tipo de mujer que interpreta Shirley McLaine en *Dios sabe cuánto amé* (*Some came running*), de Vincent Minnelli (1959) con su aire "extraviado", dolorosamente frágil. ¿Qué decir de Charles, en *Muelle Oeste*, versión mestiza de un héroe anglosajón, que recuerda al James Dean de *Rebelde sin causa* (Nicholas Ray, 1955) o de Monique, en la misma obra, cuya extraña comprensión del amor deriva del personaje de Camille (Brigitte Bardot) en *El desprecio*, de Jean-Luc Godard (1963), una de las cintas más cercanas a la sensibilidad novelesca de Koltès?

Conocemos las correspondencias poéticas entre la creación teatral del autor de Roberto Zucco y el universo literario de Victor Hugo, Joseph Conrad, William Faulkner y Jack London. También es capital la huella de películas estadounidenses. *Fiebre del sábado por la noche* (John Badham, 1977), con su muy admirado John Travolta, *Taxi driver* (Martin Scorsese, 1976), *Érase una vez en América* (Sergio Leone, 1983) y, de modo particularmente

punzante, *El rey de la comedia*, de Martin Scorsese (1983), con De Niro, naturalmente. Una película sobre el fracaso, una comedia del naufragio existencial —un relato trágico sobre la impostura. Las películas, afirmaba Koltès, pueden aportarnos, si acaso no respuestas precisas, al menos sí un número tan grande de emociones e interrogantes como la literatura o la poesía.

Entre sus lecturas figuraba, en un primer lugar, la novela negra, tal vez uno de los lazos más evidentes entre sus gustos en literatura y cine. Habrá que evocar al respecto su frecuentación del cine *Action Lafayette* con sus ciclos de Humphrey Bogart y sus retrospectivas de cine negro. La mirada de Koltès no era ciertamente la de un gran conocedor, del cinéfilo que se asume como tal y se instruye disciplinadamente, con algún sistema de códigos determinado. Era un espectador dotado de una gran inteligencia en la mirada, capaz de transfigurar lo visto en la pantalla en una construcción poética susceptible de volver a cobrar vida en un espacio teatral.

Bernard-Marie Koltès gustaba de la complicidad de sus amigos en una sala de cine, de los comentarios entusiastas que podían durar el tiempo de una cena o una semana entera. Es entonces cuando sus conocimientos en literatura, música, teatro y poesía tomaban un impulso formidable, y sus amigos se dejaban seducir por el encanto de su palabra, por su mirada de adolescente maravillado. Entonces podía uno amar con él la voz de Lauren Bacall, el grito de Bruce Lee, una canción de Jimmy Cliff desesperada en su soledad y su desamparo (*I walked along the streets*), el silencio obstinado de Bardot en *El desprecio*, la carrera irrefrenable de Shirley McLaine bajo la lluvia, al final de *El apartamento*, de Billy Wilder (1960), la mirada de

Marilyn Monroe a través de la ventana, en *Niágara* (Henry Hathaway, 1953), Robert De Niro y su desafío de gran solitario de las urbes: *Are you talking to me?*, la imagen de virilidad herida de James Dean en *Gigante* (George Stevens, 1956), o la mujer con destino trágico que es Dorothy Malone en *Escrito sobre el viento*, de Douglas Sirk (1956). Koltès confesaba con gusto un antiguo placer suyo, una experiencia única: en un pueblo senegalés, una noche, en una sala de cine abierta al cielo, se proyectaba una cinta policíaca, quizá con Lino Ventura, de la que no podía oírse nada, a tal punto eran ensordecedoras las imprecaciones de las mujeres, los gritos de los nichos y las vociferaciones de los hombres. Koltès mira de un lado a otro al público reunido y a esa pantalla inútil frente al espectáculo de todo un fresco humano. Ésta, dijo, había sido de sus más bellas experiencias de cine.

CARLOS BONFIL. Crítico de cine que publica en *La Jornada*. Coautor, con Carlos Monsiváis, de *A través del espejo*. El cine mexicano y su público.

¿ABRIR LA PUERTA Y CERRAR LAS VENTANAS?

Con buena intención se organiza México: Puerta de las Américas, con el propósito de convertirse en un encuentro propicio entre creadores y promotores en este mundo globalizado. Pero parece que llegamos a todas estas propuestas un poco desfasados, pues la visión y organización actuales nos habrían ayudado para lograr mayores resultados que en su antecedente directo Mercartes.

En un evento de esta naturaleza ¿qué se espera lograr? Por la manera en que está planteado parece que hay opción para todos y una probabilidad mayor de resultados. Un encuentro, coloquio, muestra y

mercado.

En el coloquio que se anuncia, el rostro analítico del encuentro, podrá haber lugar para las ideas y críticas. Ojalá éstas no se escondan por temor a parecer poco corteses ante los visitantes. Me pregunto si acaso ahí podrán discutirse las desproporciones que existen entre los apoyos entre uno y otro país, así como plantearse que para que la Puerta de las Américas tenga resultado a corto y mediano plazos, hay que tocar otros ámbitos de la difusión y promoción de las artes, como por ejemplo la entrega de apoyos económicos más lógicos y continuos a grupos, apostando de esta manera por su estabilidad y no sólo por la tranquilidad del coreógrafo o director de escena, que de cualquier forma no lo logra al no tener dinero para producir, ni elencos estables.

Acaso aparezca la crítica consecuencia de la ausencia de una política cultural y mucho más de una que mire la internacionalización de las artes no como la carga pesada de compra de boletos, sino la verdadera cara contemporánea de México ante el mundo, la protección en caso de invasiones, la defensa poética de la identidad.

De seguro que se hablará de temas que nos son distantes aún, como la economía de la cultura y la escasa importancia que le damos. Claro está que si pudiéramos cuantificar la presencia y repercusión de nuestras manifestaciones culturales en el extranjero, justificarían por sí mismas la realización de este evento.

No digamos la importancia que puede tener traer divisas a través de grupos de artes escénicas bien pagados y no sólo remesas mediante nuestros indocumentados. Esto desde luego sería ya una parte de los ingresos necesarios para mantener un grupo artístico profesional.

También se podría caer en la tentación de hablar de lo nacional y su importancia en un mundo global. Refutar con palabras esa falsa imagen de concheros y charritos (ahora zapatistas) que viaja por el mundo; aunque los argumentos más claros lo han dado las manifestaciones artísticas de los grupos de danza y teatro, así como las exposiciones de mexicanos en Berlín, Lyon, Nueva York, etc. en años recientes.

Del otro de la moneda, están las partes más definidas y difíciles de

organizar: la muestra y el mercado. Relacionadas entre sí, estas dos son las acciones más prometedoras, al menos para los artistas y grupos que ven a la Puerta de las Américas como la oportunidad de ponerse en contacto y ser contratados por los grandes promotores del mundo. Ésa fue la expectativa que se pretendió y se despertó en Mercartes, y no se logró del todo.

Pero lo fundamental, más allá de un material fabuloso y un hábil promotor, son las obras atractivas que trascienden cualquier frontera. En ese sentido, hace tiempo que las musas están agotadas, en una crisis que se muerde la cola, no tenemos obras muy atractivas, riesgosas y con una idiosincracia como existieron en décadas pasadas. Los motivos parecen estar a flor de piel: la falta de recursos económicos, pero a veces parece que los motivos son más profundos. Hay más obras y grupos que antes, aunque de manera más dispersa. Y tramposamente la apuesta no es por los mejores; una retórica política cultural que se justifica en aras de la democracia abre el abanico a los más. Por ejemplo, en Puerta de las Américas no se apostó por ninguna obra coreográfica completa, lo que permitió la presencia de más grupos, pero ninguno con todas las armas para defenderse y proyectarse verdaderamente.

Si ambas actividades (la muestra y el mercado) están relacionadas, también tienen sus propias reglas. Una muestra es ese fragmento del universo que se observa y enriquece al espectador, y puede no llevar más compromiso que ser vista. Muestras de nuestro arte van y vienen, una muy reciente Mexartes, realizada en Berlín en 2002, fue consecuencia de que los dos países involucrados, Alemania y México, dialogaron para seleccionar los elementos que darían una mejor, aunque breve, idea de lo que se estaba creando en el terreno cultural.

Sin embargo, en Puerta de las Américas se hizo una selección no para dar una idea de lo que se realiza en México en artes escénicas, sino para conformar un conjunto de productos internacionalizables, susceptibles de presentarse en otros países. Pero una respuesta se da a priori: lo susceptible de presentarse en otras latitudes depende, en primer lugar, del gusto del público de la otra nación y a menudo del gusto

que cree el presentador que tiene el público específico al cual sirve, y, en segundo lugar, de la fuerza del mercado para imponer gustos. Entonces es cuando se relacionan la muestra y el mercado.

Pero ¿de qué mercado estamos hablando? ¿Del que vendrán a imponer un grupo de presentadores o del que nosotros querramos dar? Todo mercado tiene su reglas claras, definidas por esa clásica fórmula: oferta-demanda, y en él se habla de productos, productores y consumidores. En nuestro país no hablamos a menudo de estos conceptos, no al menos en el ámbito cultural, por creer que estamos mancillándolo si hablamos en esos términos.

Un evento de esta naturaleza trae consigo retos, que van más allá de una carpeta bien presentada, la revaloración de nuestros artistas escénicos del reconocimiento de sus carencias y la búsqueda de mejores condiciones de trabajo, vida y creación. También, reconocer que a pesar de las limitaciones existentes, el caudal de la danza, el teatro y la música no se ha detenido, aún tiene mucho que decir y deberá encontrarse con el público ya sea internacional o de nuestro país. Abramos puertas sin cerrar las ventanas.

HÉCTOR M. GARAY. Promotor cultural y director de Vítars. Fomento Cultural.

EL ALMA SEDUCIDA

()

> SIGUR ROS
> MCA, 2002

Este álbum, literalmente, contiene sólo música. Me explico: si usted quiere saber el nombre del mismo, así como el de cada uno de los tracks, no los va a encontrar; si quisiera conocer los nombres de los integrantes del grupo, quién compuso las canciones, quién se encargó de los arreglos, quién lo produjo o dónde se grabó (los créditos, pues), perderá su tiempo. Lo que encontrará es una cubierta de plástico que parece tener recortadas las formas de unos paréntesis y en el interior de esos paréntesis, repito, solamente hay música. Incluso, las ocho piezas que integran este compacto, aunque son cantadas, carecen de letras.

Todo parece indicar que Sigur Ros (grupo islandés fundado en 1994 y que se le inscribe dentro del post-

rock) quiso erradicar totalmente la palabra de su nueva producción fonográfica. Lo que Jón_ór Birgisson (vocalista del grupo) emplea es la volenska, término surgido del título de su primera canción: Von (esperanza), en donde susurraba melódicamente variaciones del título en forma espontánea, usando su voz como un instrumento más.

Así, podemos disfrutar no sólo de sonidos armónicos y sensualmente



cadenciosos, sino que tenemos contacto con la entraña misma del sonido. Y es que la música de Sigur Ros no se escucha, más bien penetra, acaricia y seduce el alma (lo que usted entienda por alma). La guitarra de Birgisson, de la misma manera que su voz andrógina, parecen distantes, como si algo nos llamara desde otro plano, y aguardan el momento preciso para presentarse con todo cuando menos se espera.

Un piano perseverante, en ocasiones minimalista, contribuye a ejercer cierta somnolencia melancólica y sensual en esos momentos de engañosa calma, desapareciendo con esotérica precisión. Las cuerdas y los teclados magnifican el estado de éxtasis creando atmósferas narcóticas, misteriosas e inquietantes que dejan una sensación de presencias ausentes, de espectros latentes y lascivos que sólo en ciertos momentos dejamos que compartan nuestra existencia. Esa ausencia de esencia vital y mítica que nos motiva, deprime, angustia y/o satisface cuando uno así lo decide, podría ser ese espacio intermedio en (), que no es música, sino el compuesto alquímico que anima a todos nuestros miembros laxos por medio del sentido más ambicioso que poseemos: el oído.

JOSUÉ IRA Músico, coreógrafo y director de escena. Actualmente combina la docencia en un CEDARTON la escritura sobre el aire.

ASÍ PASAN... CIEN AÑOS DE TEATRO EN MÉXICO

ANIVERSARIOS

Luis Mario Moncada

En mayo y junio recordamos sobre todo estrenos de obras de autores nacionales, presentadas en nuevos foros o en lugares acoplados para ponerlas en escena, así como la actividad de grupos de teatro independiente como el CLETA y

HACE 100 AÑOS

1903/5/16 Estreno en el teatro Principal de la zarzuela de Aurelio González Carrasco y Rafael Gascón titulada *La Sargenta*, en la que aparece por primera vez el personaje de la soldadera que tan popular será en los años siguientes. Paradójicamente, por no encontrar a una actriz nacional que interprete el papel protagónico, éste se encomienda a la española Soledad Álvarez.

HACE 90 AÑOS

1913/5/10 En el teatro Lírico se estrena la revista *El país de la metralla*, de José F. Elizondo y Rafael Gascón, estelarizada por Etelvina Rodríguez, Paco Gavilanes y Mimi Derba. En ella se critican satíricamente los hechos violentos ocurridos en la llamada Decena Trágica y se lanzan ataques velados contra las fuerzas carrancistas, por lo que sus autores reciben continuas amenazas de muerte.

HACE 80 AÑOS

1923/6 Inicia la primera y única temporada del Teatro Municipal de la Ciudad de México, que tiene por objeto impulsar el estreno de obras nacionales. Durante los seis meses que se prolonga la temporada se estrenan seis obras de autores mexicanos: *La caída de las flores*, de Julio Jiménez Rueda, *Cosas de la vida*, de María Luisa Ocampo, *Up to date* o *A la última moda*, de Federico Sodi, *El novio número 13*, de Alberto

Michel, *Religión de amor*, de Teresa Farías de Isassi, y *Sor Adoración del Divino Verbo*, también de Jiménez Rueda. No obstante, y pese a resultar inusitado el número de estrenos nacionales por una sola compañía, la presentación de obras extranjeras sigue predominando a lo largo de la temporada.

HACE 60 AÑOS

1943/6 Una prueba de la inspiración que la Cámara legislativa proporciona a los revisteros son los títulos de las últimas obras estrenadas: *Los pachucos de Donceles vs. los tarzanes de San Juan*, interpretada por Goyo Dante y Elisa Berumen; *Curules que vendan*, a cargo de la Compañía de Roberto Soto, y *El manicomio de Don Celes*, que la Compañía de Manuel Medel presenta en el teatro salón Colonial.

HACE 50 AÑOS

1953/5/29 Dirigida por Celestino Gorostiza, la Compañía de la Unión Nacional de Autores estrena *Las cosas simples*, de Héctor Mendoza, obra que centra su atención en los problemas y las formas de vida de la juventud preparatoriana. Entre los actores destacan Héctor Gómez, Luz María Núñez y Fernando Mendoza.

HACE 40 AÑOS

1963/5 El costo regular por una entrada al teatro es de \$12.00, es decir, menos de un dólar, que en la actualidad se cotiza a \$12.50.

1963/5/20 Fundación de la Compañía de Teatro Universitario, que debuta con una versión de *Divinas palabras*, de Ramón del Valle-Inclán, a cargo de Juan Ibáñez. Entre sus primeros miembros están Ignacio Sotelo, Marta Zavaleta, Gilberto Pérez Gallardo, Rosa Furman y Magda Vizcaino. Cabe destacar que ésta es la primera compañía permanente con que cuenta el Estado, y servirá de modelo, años después, para la creación de la Compañía Nacional de Teatro.

1963/6/14 En la Casa del Lago se presenta *La cantante calva*, de Eugène Ionesco, dirigida por Juan José Gurrola y protagonizada por Tamara Garina, Roberto Dumont, Enrique Rocha y

Sergio Gúzik, entre otros.

HACE 30 AÑOS

1973/5/18 El Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística (CLETA-UNAM) abre su primera temporada en el Foro Isabelino con la obra *Torquemada*, de Augusto Boal, con las actuaciones de Ramón Barragán, Felio Eliel, Gabriel Frago, Luisa Huertas y Teresa Selma, entre otros, quienes han asumido la dirección colectiva del espectáculo.

1973/6/24 Bajo la dirección de Soledad Ruiz, inicia su primera temporada por pueblos y zonas rurales la denominada Brigada Xicoténcatl, compuesta exclusivamente por campesinos indígenas de San Pedro Tlacuapan, Tlaxcala, lugar donde predomina la lengua náhuatl. El grupo, que se inscribe dentro del programa Teatro Conasupo de Orientación Campesina, presenta danzas y obras de su propia creación.

1973/6/30 Muere a los 57 años el actor Germán Genaro Cipriano Gómez Valdés Castillo, mejor conocido como Tin Tan.

HACE 20 AÑOS

1983/5/3 Estreno de *Los amores criminales de las vampiras morales*, de Hugo Argüelles, que, bajo la dirección de Gerard Huillier, se convierte en uno de los éxitos del año, sobre todo por el dueto que forman Virma González y Evita Muñoz "Chachita".

1983/5/6 En el teatro Santa Catarina se estrena *Eurídice*, espectáculo de Eduardo Borbolla, Rafael Degar y Rafael Pimentel que se inscribe dentro del llamado teatro del silencio, una corriente renovadora dentro de la pantomima nacional.

1983/5/12 La obra de José Agustín *Abolición de la propiedad* se estrena bajo la dirección de Mario Alcántara, con las actuaciones de Patricia Myers y Enrique Caballero. El montaje, que se realiza en el Foro de la Compañía de Shakespeare, es probablemente el primero en nuestro país que incorpora dramáticamente el video a la escena,



Tin Tan (1915 -1973). Foto: S. F. Semo

además de utilizar proyecciones de diapositivas y música en vivo.

1983/5/13 El Taller de Investigación Teatral de la UNAM, dirigido por Nicolás Núñez, presenta *Aztlán*, teatro participativo que consiste en perseguir al amanecer en el viejo bosque de Chapultepec. La cita es a las 5:30 de la mañana en el mercado de las flores de Constituyentes. Participan, entre otros, Héctor y Jaime Soriano, Margie Bermejo y Helena Guardia.

HACE 10 AÑOS

1993/5/28 En el viejo cine Ideal se reúnen artistas plásticos, músicos, poetas, bailarines y teatreros para escenificar el espectáculo *Babel*. La idea original es de Gabriel Macotela, con textos de David Huerta y la dirección general de Walter Dohener. Participan, entre otros, Álvaro Guerrero, Martha Verduzco, Arturo Ríos, Betsy Pecanins, Rocío Carrillo, Nina Heredia, Rosario Armenta, Ana Lara, Vicente Rojo Cama y Marco Antonio Silva.

1993/5/28 Estreno de *Cuartos Milagro*, thriller de horror gore de Alejandro Ainslie, que realiza temporada en el teatro de Arquitectura de la UNAM. Actúan Gonzalo Blanco, Arturo Amaro, José Sefami y Gerardo Sánchez, entre otros. La música original es de Héctor González Barbone.

1993/6/24 Teniendo como marco el Ex templo de Santa Teresa, el grupo La Rendija estrena *La condesa sangrienta*, espectáculo de Raquel Araujo que alcanzará cuatro versiones distintas en otros tantos foros.

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

300 AÑOS NO SON NADA

PRESENCIAS

Luis Armando Lamadrid

Toma posesión del virreinato de la ciudad el Virrey don Bernardo de Gálvez, gran benefactor del Coliseo, edificio al que practicó reformas importantes; expidió el primer reglamento u ordenanza de teatro (11 de abril de 1786) para la Nueva España, basándose en parte en el borrador que había elaborado su antecesor don Antonio de Bucareli. Fueron famosos sus altercados con Antonia de San Martín, una de las primeras divas del teatro en la Nueva España. De Olavarría y Ferrari, Enrique, *Reseña histórica del teatro en México*, tomo I, Porrúa, México, 1961, pp. 31-35.

Se lleva a cabo en el Teatro Nacional una gran función extraordinaria a beneficio de los heridos y de las viudas y los huérfanos de los mexicanos que murieron en las orillas del Río Bravo en las acciones de los días 8 y 9 de mayo. En este evento participaron los mejores representantes de la ciudad: María Cañete, Antonio Castro, Rosa Peluffo, entre otros. Reyes de la Maza, Luis, *El teatro en México en la época de Santa Anna*, tomo I, UNAM, México, 1972, pp. 394-395.

Se funda el primer Conservatorio Dramático, con el objetivo de formar nuevos actores. El fundador y director fue el conocido actor mexicano José Cejudo. [Hasta un mes después de creada comenzó a funcionar esta institución con 30 entusiastas alumnos, pero Cejudo murió en agosto del mismo año y el Conservatorio fue decayendo hasta desaparecer] *El Siglo XIX*.

Se expide el Reglamento de Teatros de Antonio López de Santa Anna, con fecha del 3 de junio de 1853. El Reglamento constaba de 60 artículos. Al principio se declaraba la institución de una Junta que se encargaría del funcionamiento del Reglamento. A continuación se mencionaban las obligaciones del Juez de Teatros, del empresario, de los actores y otras que correspondían

al público, el estado del edificio, los precios, etcétera.

El Siglo XIX.

El acontecimiento más importante de la semana ha sido la llegada del joven maestro Melesio Morales, a quien su ópera *Ildegonda* lo ha hecho ya célebre en el mundo musical. Las noticias del triunfo que en la representación de esta obra obtuvo en el Teatro Pagliano, de Florencia, y precedieron al maestro en México, fueron tales y tan unánimes, que no es de extrañarse que su llegada llamase tan vivamente la atención pública.

Altamirano, Ignacio M.,

El Renacimiento, tomo I, UNAM, México, 1983, p. 281.

Se estrena en el Teatro Principal la obra *El pasa do*, de Manuel Acuña. La función fue a beneficio de la señora Pilar Belaval. La obra obtiene un éxito impresionante, siendo llamado el autor varias veces a escena por el público; lo irónico de este evento es que la obra le dio fama, pero ninguna ganancia económica. Cuenta la leyenda que después de la representación se fue con sus amigos a comer unas tortas por el rumbo de Tacubaya, para festejar.

El Siglo XIX.

3

Se estrena en el Teatro Principal el drama del escritor yucateco José Peón Contreras: *La hija del rey*, con gran éxito de público y crítica. El éxito fue tan grande que inmediatamente se le organizaron diversos tipos de homenajes. Pero el autor les tenía reservada una sorpresa; apenas con un mes de diferencia estrena otra obra: *Un amor de Hernán Cortés*, en esta ocasión la crítica no fue tan benévola.

El Federalista.

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

TEORÍA TEATRAL Y DRAMAS

EL ARTE ESCÉNICO EN PAPEL



LA INDETERMINACIÓN

MORRIS SAVARIEGO

CASA DEL TEATRO, MÉXICO, 2002.

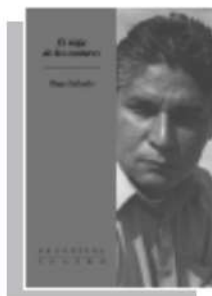
En el libro de Morris Savariego *La indeterminación*, un compendio de análisis teórico y también una metodología, se concibe al actor como el paradigma fundamental de la actividad teatral. Si el teatro pasa por el actor, a lo que se aboca el libro de Savariego es a crear una didáctica que incluya no sólo la resolución de los problemas básicos de la acción teatral, referentes al aprendizaje de ciertos elementos técnicos y de convenciones lingüísticas que hacen posible al teatro como escenificación, sino también la integración de un marco común, las emociones, represiones e ideas del actor, con las expectativas generadas por la obra: interpretar, en este caso, es crear. La concepción, por tanto, de una poética de la actuación que desarrolle una estructura de pensamiento tal en el actor, que contribuya a la creación de una ficción convincente, en donde lo ficticio se funda con lo real.

El enfrentamiento de los conflictos preexistentes en el quehacer cotidiano del actor con la ficción teatral, llevan a Morris Savariego (quien parte de un seminario impartido por el maestro Luis de Tavira) a elaborar un aparato conceptual que, a manera de esqueleto (y como lo sugiere el singular diseño editorial del libro), le dé consistencia a la fase, fundamentalmente "indetermi-

nada", de la creación de un personaje; es decir, el juego de las fuerzas psíquicas y fisiológicas del actor que, como preámbulo, determinan la existencia del personaje, en donde, inevitablemente, se consideran las trabas que lo preceden. Con ello, se estaría fraguando una polémica afirmación de lo neutral, donde el actor adquiera conciencia de sí aprendiendo a no ser.

Desde una perspectiva analítica, *La indeterminación*, como parte de un todo, pretende hacer comprensible el suceso efímero del teatro, a partir de la propia ausencia que enuncia. La teoría propuesta en el libro nos remite no sólo a un lenguaje especializado, sino también a la explicación y, en su caso, la transformación del pensamiento teatral, con los límites de la propia subjetividad del actor y su ejecución en el ámbito artístico. En este sentido, la voluntad pedagógica del libro no intenta resolver las paradojas intrínsecas del teatro, sino mostrarlas.

ARTURO ALVAR. Estudiante de Sociología en la UAM-Azcapotzalco.



EL VIAJE DE LOS CANTORES

HUGO SALCEDO

EDICIONES EL MILAGRO-CONACULTA, COL. LA CENTENA, MÉXICO, 2002.

Hugo Salcedo, dramaturgo nacido en 1964 en Ciudad Guzmán, Jalisco, pero que reside en Tijuana, Baja California, fue el primer latinoame-rica-

no en obtener en 1989 el preciado premio "Tirso de Molina" de España con la obra *El viaje de los cantores*. El origen fue una nota publicada el viernes 3 de julio de 1987 en *La Jornada*: 18 mexicanos murieron al intentar ingresar a Estados Unidos dentro de un vagón herméticamente cerrado, bajo una temperatura ambiente de 40° C.

La nota periodística derivó en una obra que, según Héctor Azar, se trata de un reportaje trágico. Texto dramático en un acto constituido por 10 escenas, breves y contundentes, que a la manera de *Rayuela*, la novela de Julio Cortázar, pueden leerse o representarse en el orden secuencial apuntado en el texto original o bien abordarse según el dictado caprichoso del azar. Nada ha de temerse, la tensión dramática jamás se pierde y, en última instancia, se intuye, se anuncia, que a lo mejor todo está perdido desde el principio sin que haya lugar posible para la esperanza, ni dentro del vagón, ni fuera de éste, ni antes, ni después.

En cierto sentido, *El viaje de los cantores* se antoja como una denuncia política al grave problema de la migración que año tras año produce miles de muertes a lo largo de los más de 3000 kilómetros que constituyen la frontera entre México y su vecino del norte. Fenómeno contradictorio éste, en el que una buena parte del más de un millón de mexicanos que cruzan el río Bravo al año, movidos por la esperanza de encontrar mejores oportunidades de vida, enfrentan como único destino posible las muchas caras de la muerte.

El texto de Salcedo nos deja un resabio amargo, lleno de impotencia y resentimiento porque cada una de las escenas son un retrato muy cercano de la realidad, de esa realidad que podría incluso prescindir de

nombres o protagonistas, ya que cada uno de los personajes que transitan en la trama están destinados a repetirse a sí mismos con sorprendente exactitud en diferentes momentos y lugares de la historia que, en la llamada vida real, nos tocó representar.

VALERIA ALMADA. Psicóloga. Egresada de la Escuela de Escritores de la SOGEM. Colabora en *Sábado*, suplemento de *Uno* más uno.



SEIS OBRAS PARA UNA SOLA ACTRIZ

ARNOLD WESKER

ESCENOLOGÍA, MÉXICO, 1997.

¿Para qué son útiles los monólogos? ¿Para servir al ego de ciertos actores? ¿O acaso pueden trascender del simple verbo para convertirse en obras reveladoras, vitales?

Los seis textos del dramaturgo británico Arnold Wesker (1932) reunidos en *Seis obras para una sola actriz* pueden responder a tal cuestionamiento, ya que cuentan con la energía emocional y racional, con la fuerza necesaria para escapar del lugar común, del rollo interminable en el que el monólogo suele terminar. No es gratuito que el traductor de estas joyitas dramáticas, Roberto D'Amico, afirme que no sean monólogos en sí, sino obras en las que en lugar de la usual pasividad monológica, se presentan personajes que responden al destino con humor y

BATALLAS TEATRALES

Iván Olivares

coraje, que se mueven y actúan en su mundo tal y como lo hacemos nosotros, atreviéndose a expresar en voz alta sus pensamientos, no solamente para informar sobre las intenciones del autor, sino también para entenderse a sí mismas ante una soledad que es tan dura y compleja que sólo se puede enfrentar a solas y en voz alta.

Wesker es un autor triste, pero también valiente y gozoso, capaz de dotar de energía, inteligencia y humor a las mujeres que habitan sus textos: ancianas en rebelión contra la hipocresía, marginadas que buscan en sus recuerdos la salida a sus dudas, madres que necesitan comunicarse con sus hijas, enérgicas damas que entran en la madurez cercadas por la soledad y la traición. Todas ellas preocupadas, angustiadas por lo que han hecho o han dejado de hacer, pero tan auténticas, tan decididas a ser ellas mismas, que van más allá de lo cotidiano para volverse heroínas en medio de un mundo de conveniencias, de pequeñas cobardías y mediocridades.

Adentrarse en cualquiera de estas obras es recrear vidas poderosas, terribles, inquietantes, como las de las mujeres de la vida real. Y eso es el gran acierto del autor: ofrecer a los interesados una vista demolidora, desprovista de artificio, pero a la vez desbordante de pasión y belleza sobre lo cotidiano, en la que las personalidades femeninas se convierten en espejos de espectadores y lectores interesados, en las voces de mujeres —y de hombres también, por qué no— que como las damas de Wesker no se callan el sentir gozoso desgarrador que implica vivir.

JOSÉ CANDÁS. Licenciado en Ciencias de la Comunicación y egresado de la maestría en Guionismo de la UIC y el diplomado de Creación Literaria de la SOGEM.

EL TEATRO Y LA GUERRA

Ante la invasión en Irak, se pretendía dedicar esta sección al teatro de ese país, pero no se encontraron direcciones relevantes. La investigación arrojó los siguientes datos sobre el teatro y las guerras. Buen punto de reflexión para los teatreros.

ACTOS DE GUERRA



www.amrep.org/past/antigone/antigone5.html

IDIOMA: INGLÉS

Cinco lecturas de Antígona de Sófocles durante distintas guerras del siglo xx: primera y segunda guerras mundiales, la guerra de Vietnam y la de los balcanes.

TEATRO CROATA

www.tel.hr/hc-iti-teatar/english/theatre/darluk.html

IDIOMA: INGLÉS

Un conciso análisis de la dramaturgia creada en Croacia durante y después de la guerra en la última década del siglo xx.

TEATRO SOBRE LA GUERRA



DE VIETNAM

servercc.oakton.edu/~wittman/drama.htm

IDIOMA: INGLÉS

Lista de teatro escrito sobre este conflicto bélico. Aunque no ofrece comentarios acerca de las obras, uno puede contactarse con los creadores del sitio para obtener información.

1998: EL TEATRO DE LA GUERRA EN SARAJEVO

www.geocities.com/Broadway/Stage/9716/

IDIOMA: INGLÉS

Página oficial de este grupo creado



por actores de las tres principales compañías de Sarajevo, que ofrecieron más de 2000 representaciones durante la guerra.

PIEZAS DE GUERRA ESCRITAS POR MUJERES

www.netstoreusa.com/pabooks/041/0415173779.shtml

IDIOMA: INGLÉS

Portal de venta de esta antología que incluye 10 obras dramáticas de

autoras de lenguas inglesa, francesa y alemana.

PANORAMA DESPUÉS DE LA GUERRA: SERBIA

www.eurodialog.org.pl/ed/1/kpw1_serbia.html

IDIOMA: INGLÉS

Una mirada a los medios masivos de comunicación y la producción dramaturgica serbia después de la guerra. El vínculo Contenidos abre páginas relativas a la situación yugoslava después del conflicto bélico.

PIEZAS DE GUERRA DE



EDWARD BOND

www.methuen.co.uk/warplays.html

IDIOMA: INGLÉS

Libro que incluye tres obras de este autor contemporáneo inglés, cuya acción se desarrolla después del holocausto.

TEATRO BRITÁNICO DE LA POSGUERRA

web.simmons.edu/~burkev/topics.html

IDIOMA: INGLÉS

Desde el teatro del absurdo hasta el de finales del siglo xx en Gran Bretaña. Un portal con nutrida información del teatro de posguerra y con secciones especiales sobre los dramaturgos John Osborne, Harold Pinter y Tom Stoppard.

IVÁN OLIVARES. Dramaturgo y director de escena.

TEATRO JULIO CASTILLO *

Extras



Titulo original
"Stone in his pockets"
De Marie Jones
Sabina Berman, dirección
Jueves y viernes 20:30 hrs.
Sábados, 18:00 y 20:30 hrs.
Domingos, 18:00 hrs.
La vida es una película de Hollywood, en la que tú y yo somos... extras.

TEATRO EL GALEÓN *

DeSazón



De Victor Hugo Rasón Banda
José Caballero, dirección
Alejandro Luna, imagen e
iluminación
Jueves y viernes, 20:30 hrs.
Sábados, 19:00 hrs.
Domingos, 18:00 hrs.
Hasta el 15 de junio
Estoy tan confundida, que ya
no sé a qué mundo perteneces.

La mujer que cayó del cielo



De Victor Hugo Rasón Banda
Barday Goldsmith, dirección
Lunes, 20:30 hrs.
Si quieres conocer un país,
visita sus manicóns.

SALA XAVIER VILLAURRUTIA *

Zorros chinos



De Emilio Carballido
Carlos Corona, dirección
GRUPO BOCHINCHE
Miércoles, 20:30 hrs.
¿No sientes que es una ilusión?

Réquiem por mi amigo



Lunes de Teatro Danza
Espectáculo Unipersonal
de Rossana Filomarino
Lunes, 20:30 hrs.
Anuncié la muerte del otro
que fue uno mismo...

Salvador



De Suzanne Lebeau
Sandra Félix, dirección
Sábados y domingos,
13:00 hrs.
La esperanza hace vivir,
Salvador.
Basta con creer.

TEATRO EL GRANERO *

Esperando a Godot



De Samuel Beckett
Agustín Meza, dirección
COMPANÍA EL GHETTO
Miércoles, 20:00 hrs.
Respira... un dilema se
aproxima.

Ansia



De Sarah Kane
Ignacio Ortiz, dirección
COMPANÍA POR PIEDAD
PRODUCCIONES
Viernes, 20:30 hrs.
Sábados, 19:00 hrs.
Domingos, 18:00 hrs.
Hasta el 8 de junio
No te suicidarás.

Y en repertorio Devastados



De Sarah Kane
Ignacio Ortiz, dirección
COMPANÍA POR PIEDAD
PRODUCCIONES
Lunes, 20:30 hrs.
Hasta el 2 de junio
Escribe la verdad y
eso me mata.

TEATRO ORIENTACIÓN *

Los negros



De Jean Genet
José Luis Cruz, dirección
Gilberto Aceves Navarro,
escenografía
Jueves y viernes, 20:30 hrs.
Sábados, 19:00 hrs.
Domingos, 18:00 hrs.
Lo trágico está en el color
negro.

Aguanto los mismos cigarros pero no a la misma mujer



De Bertolt Brecht
Daniel Constantini, dirección
Lunes y martes, 20:30 hrs.
A todos nos seduce amar en
peligro.

FORO TEATRO CONTEMPORÁNEO

Los justos



De Albert Camus
Versión libre de
Ludwik Margules
Lunes, martes y miércoles,
20:30 hrs.
Jalapa 121, Col. Roma
Tel: 5574-6420

TEATRO JIMÉNEZ RUEDA

El alcalde de Zalamea



De Calderón de la
Juan Morán, dirección
Con Ignacio López
Jueves y viernes 20:
Sábados, 19:00 hrs.
Domingos, 18:00 h
Villanos fueron mis
mis padres; sean villan
hijos.

Trúpolis



Autor: Mauro Men
Mauro Mendoza y
Silvia Guevara, dire
COMPANÍA LA TR
Sábados y domingos
13:00 hrs.
¿Quieres conocer la h
del Centro Histórico
Col. de México?

Recuerdos de infancia y un pollo



Tatiana Zugazagoiti
autora y directora
PRODUCCIONES
TATIANA ZUGAZA
Martes y miércoles
20:30 hrs.
Av. de la República
Col. Tabacalera

TEATRO EL GRANERO *

La prostituta de O...



De Hanoch Levin
Germán Castillo, di
Estreno: 27 de ju
Viernes, 20:30 hrs.
Sábados, 19:00 hrs.
Domingos, 18:00 h
Teatro El Granero *

TEATRO EL GALEÓN *

Demonios

De Lars Noren
Jorge Vargas, dirección
Estreno: 4 de julio
Viernes a domingo
Teatro El Galeón *

SALA XAVIER VILLAURRUTIA

Amacalone

De Héctor Mendoza
Héctor Mendoza, dirección
Estreno: 17 de julio
Jueves a domingo
Teatro Xavier Villaurrutia *

**Centro Cultural
del Bosque ***
Paseo de la Reforma y Campo M
Metro Auditorio



ENCUENTRO
ESTATAL DE

del 6 al 15 de junio de 2003

- *Resumen de la actividad escénica de Nuevo León 2002-2003*
- *Estreno de obras de la Convocatoria Puestas en Escena CONARTE/INBA*
- *Cursos - Actividades paralelas*

- Teatro de la Ciudad • Teatro de las Artes •
- Teatro de la Estación • Teatro José Calderón •
- Aula Magna de la UANL • Auditorio San Pedro •
- Centro Cultural Plaza Fátima •



CONARTE
NUEVO LEÓN

Informes (81) 83 43 89 74 al 78 y en www.conarte.org.mx



Con el propósito de continuar impulsando la creación literaria en todas las regiones del país, el Fondo Editorial Tierra Adentro presenta sus nuevas ediciones en las que autores jóvenes, a través de sus obras, dan cuenta de la diversidad y la vitalidad que caracteriza a las letras mexicanas del nuevo siglo.

TÍTULOS RECIENTES

Selección y prólogo de
Raquel Huerta-Nava

251. Efraín Huerta.
El alba en llamas

Selección y presentación de
Miguel Ángel Ruiz Magdónel

254. José Carlos Becerra.
Los signos de la búsqueda

Selección y presentación de
Carlos Miranda

256. Juan José Arreola.
Aproximaciones

Martín Amaru Barrios

257. Xantilamoxtli
(código xantil)



Urge una edición crítica de la poesía Efraín Huerta. Su legado poético no sigue vigente sino que, depurado por el paso de los años, cobra una vitalidad sorprendente y es leído y buscado por jóvenes que sabiamente hacen un recuento del pasado literario, para forjar su propio camino en el mundo de las letras.

Movido por la fiebre de la decadencia de los presagios, el poeta emerge incólume para afirmarse en una realidad derrocada, fugaz y desagraviada, aun sin claudicaciones ni desmayos. En este presente libro las nuevas generaciones rinden homenaje a esta obra que desde su aparición sedujo a tan diversos importantes personajes como José Lezama Lima y Mario Vargas Llosa.

Juan José Arreola fue un hombre fascinado y a la vez trastornado, lastimado por su tiempo. Se inclinó a estar al tanto de los hallazgos de la ciencia, pero también por usar su conocimiento para criticar a un mundo embustero. Ocho autores jóvenes analizan y reflexionan sobre la obra de este hombre de imaginación lúdica que enriqueció a la literatura mexicana.

Este libro destaca por su excelente manejo que el autor logra del náhuatl, su lengua materna, en un poemario en el que se ponen de manifiesto los valores de la identidad cultural. Aborda, también en español, el amor a la mujer, a su pueblo y su historia.

De venta en Libros y Arte CONACULTA, y en librerías de prestigio. En internet: www.conaculta.gob.mx
Mayor información al tel. 01 (55) 1253 98 95; correo electrónico: leon@correo.conaculta.gob.mx

GOBIERNO DEL ESTADO DE BAJA CALIFORNIA - INSTITUTO DE CULTURA DE BAJA CALIFORNIA
CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES - INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

convocan al



Premio Nacional OBRA de TEATRO

Puede consultar la convocatoria en www.bajacalifornia.gob.mx/icbc o solicitar información a

CENTRO NACIONAL DE INFORMACIÓN Y
PROMOCIÓN DE LA LITERATURA

República de Brasil núm. 37, Centro
México, D.F. C.P. 06020

Teléfonos: 5526.0219, 5526.0449.

Correo electrónico: enipl@data.net.mx

Esta convocatoria cierra el 18 de julio de 2003

INSTITUTO DE CULTURA DE BAJA CALIFORNIA

Dirección de Desarrollo Cultural

Avenida Álvaro Obregón 1209, Col. Nueva

Mexicali, Baja California, C.P. 21100

Teléfono: 01 (686) 553.5044 ext. 116

Fax: (686) 553.6076

Correo electrónico: mbojorquez@baja.gob.mx



CONACULTA - INBA

BUSCAMOS TALENTO, NO SÓLO CARAS
BONITAS.

EN CASAZUL NOS HEMOS DISTINGUIDO
POR LA SERIA FORMACIÓN DE ASPIRANTES
A LA ESCENA NACIONAL.

LO ÚNICO QUE PEDIMOS ES UNA BUENA CARA.



México a Escena

EL MEJOR TEATRO
EN CENTRO - OCCIDENTE

Aguascalientes • Colima • Guanajuato • Jalisco • Michoacán • Querétaro • San Luis Potosí • Zacatecas



Copi en México

Eva Perón

Dirección: Catherine Marshall

El homosexual la dificultad de expresarse

Dirección: Daniel Giménez Cacho

JUN

Miércoles	18	San Luis Potosí, SLP.	Teatro de la Paz
Jueves	19	Zacatecas, Zacatecas	Teatro "Ramón López Velarde"
Viernes	20	Guanajuato, Gto.	Teatro Cervantes
Sábado	21	Morelia, Michoacán	Teatro Ocampo
Lunes	23	Colima, Colima	Teatro de la Casa de la Cultura
Martes	24	Guadalajara, Jalisco	Foro de Arte y Cultura
Miércoles	25	Aguascalientes, Ags.	Teatro Morelos
Jueves	26	Querétaro, Querétaro	Teatro del IMSS



Las mujeres sabias

de Molière

Dirección: José Caballero

JUL

Miércoles	16	San Luis Potosí, SLP.	Teatro de la Paz
Jueves	17	Querétaro, Querétaro	Teatro del IMSS
Viernes	18	Morelia, Michoacán	Teatro Ocampo
Domingo	20	León, Gto.	Teatro Manuel Doblado
Lunes	21	Zacatecas, Zacatecas	Teatro "Ramón López Velarde"
Martes	22	Aguascalientes, Ags.	Teatro Morelos
Miércoles	23	Guadalajara, Jalisco	Foro de Arte y Cultura
Jueves	24	Colima, Colima	Teatro de la Casa de la Cultura

CONACULTA
DIRECCIÓN GENERAL DE VINCULACIÓN CULTURAL

INBA



teatro helénico

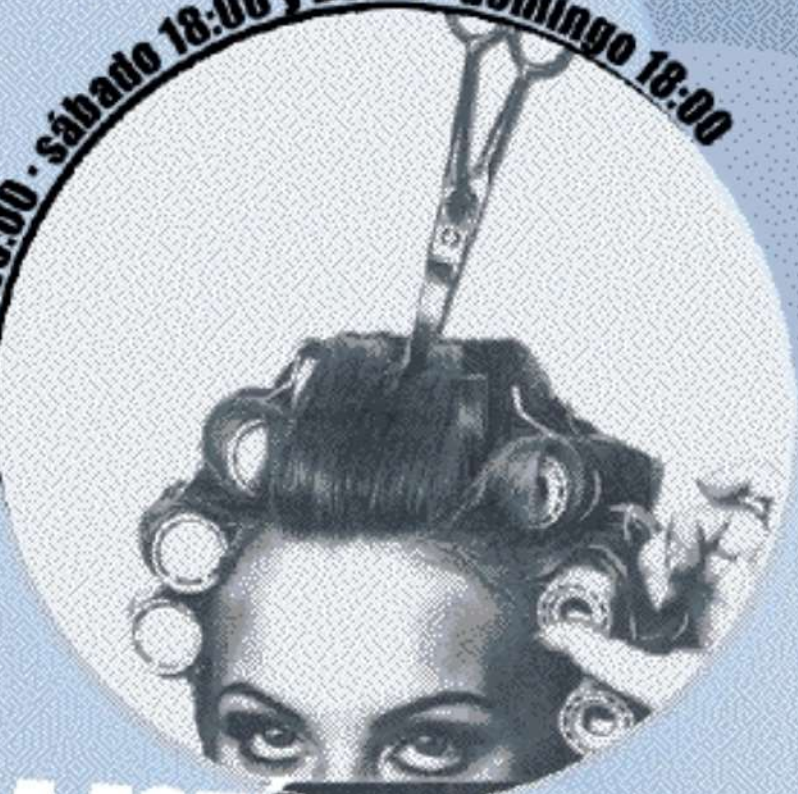
excavando
las emociones



centro
cultural
helénico

2003

viernes 20:00 · sábado 18:00 y 20:30 · domingo 18:00



descubra usted quien es el asesino

LA ESTÉTICA DEL CRIMEN

De · Paul Portner

Dirección · Alberto Lomnitz

Con: Carlos Aragón · Carlos Corona · Enrique Arreola · Mariana Giménez
Juan Carlos Medellín · Gaby Murray · Silverio Palacios

CONACULTA · HELENICO

Av. Revolución 1500 Guadalupe Inn México D.F. 5662 8674 www.helenico.gob.mx

DESCUENTOS PARA INGEN, MAESTROS Y ESTUDIANTES CON CREDENCIAL VIGENTE

BOLETOS DISPONIBLES EN TAQUILLA DE 12 A 14:00 HRS. Y DE 16:00 HRS. EN ADELANTE TEL 5662 29



Cartelera teatro y danza unam



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

información de actividades culturales: 5665 0700

Héctor Ortega

en

1822

el año que fuimos Imperio

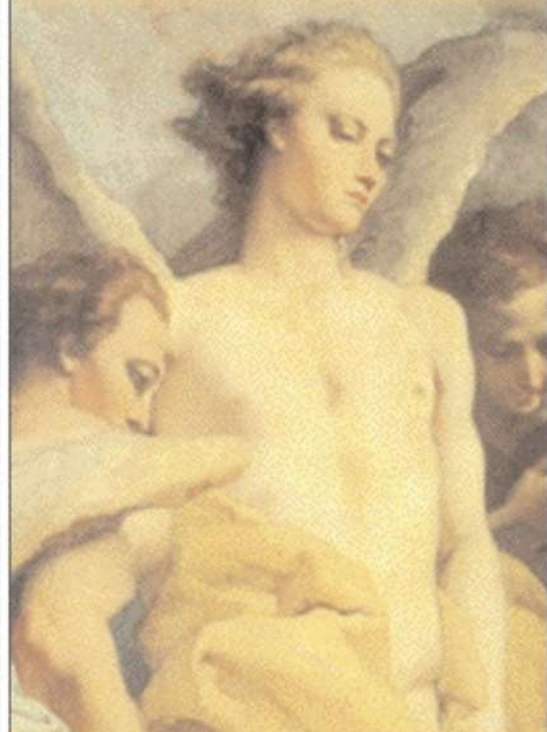


De Flavio González Mello
Dirección: Antonio Castro

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

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

Ahora y en la hora



De Víctor Hugo Rascón Banda
Dirección: Luis de Tavira

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

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

Érase que se era...
LO BALET



Raymond
la última princesa

Ballet Neoclásico
de la América Latina

Dirección:
Raúl Platón

Sábados 12:30 hrs.
Del 3 de mayo al 7 de junio

Sala Miguel Covarrubias
Centro Cultural Universitario, Insurgentes Sur 3000

Del 2 al 25 de mayo

México folklórico

Universitarios que danzan

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

Sala Miguel Covarrubias
Centro Cultural Universitario, Insurgentes Sur 3000

Sábados 10, 17 y 24 de mayo 13:00 hrs.
domingos 11, 18 y 25 de mayo 13:00 hrs.

Fuente del Centro Cultural Universitario
Insurgentes Sur 3000



Para información sobre los eventos de la Dirección de Teatro y Danza
favor de comunicarse al teléfono: 5606-0679