

PASODEGATO

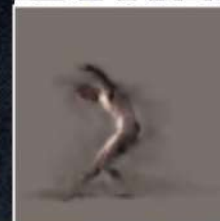
REVISTA MEXICANA DE TEATRO

PERFIL

ABRAHAM
OCERANSKY:
LA MÍSTICA
DEL TEATRO

VI ENCUENTRO
INTERNACIONAL DE
TEATRO DEL CUERPO
CUERPO
ESCÉNICO

DOSSIER



REPÚBLICA DEL TEATRO

50 AÑOS DE LABOR
ESCÉNICA DE LA
UNIVERSIDAD
VERACRUZANA

ESTRENO DE PAPEL

LAS GELATINAS DE CLAUDIA RÍOS
PREMIO NACIONAL OBRA DE TEATRO 2000



AÑO 2 / NÚMEROS 10/11 / JULIO - SEPTIEMBRE DE 2003 / \$ 40.00

¡CON

ENTRA A
TEATRO GRATI

La RED de LIBRERÍAS y TIENDAS
de MUSEO con mayor presencia
a nivel Nacional

- Libros de CONACULTA y de las principales editoriales
- Libros de Academia y Cultura de los estados
- Materiales Infantiles
- Preparatoria Abierta
- Revistas
- Videos
- Discos Compactos
- Carteles
- Artesanía
- Reproducciones Arqueológicas

y más...

Informes, Oficinas Centrales

Educal, S.A. de C.V.
Av. Ceylán 450, Col. Euzkadi, México, D.F., C.P. 02660
Commutador 53 54 40 00

Visítanos en:

 www.librosyarte.com.mx

¡NOS INTERESA TU OPINIÓN!
buzon@librosyarte.com.mx

CONACULTA • EDUCAL



COLECCIÓN LENGUAS DE MÉXICO

Colección que reúne a más de veinte libros con un objetivo común: el paso de una tradición milenaria hacia una literatura escrita que reconozca las manifestaciones artísticas y simbólicas de estas culturas. En cada libro descansan relatos en su lengua original y traducidos al español, que delinean valores y costumbres que se transmiten a través de fábulas y moralejas.

(Género: Narrativa, Ed. Conaculta - Dirección General de Culturas Populares e Indígenas)
\$15.00 - \$20.00 c/u



LA GRAN CHICHIMECA, EL LUGAR DE LAS ROCAS SECAS

Beatriz Braniff C. (coord)
Descrita por los primeros antropólogos como "un lugar de rocas secas, de fracasos y lamentación", la Tierra de los Chichimecas ha sido objeto de gran curiosidad académica. A pesar de no compartir el esplendor imperial de otras culturas prehispánicas, su trayectoria distingue por una clara voluntad de sobrevivir ante condiciones desérticas desfavorables.

(Género: Ensayo, Ed. Conaculta - Jora Book)
\$650.00



AZTECAS

Esta fascinante edición nos permite ser testigos de la majestuosidad de la cultura y el arte azteca. En ella se reúnen códices, pinturas, esculturas y otras obras que fueron expuestas durante la exposición celebrada recientemente en Londres, con un éxito sin precedentes.

(Género: Ensayo, Ed. Conaculta - DGP - Turner)
\$650.00



XANTILAMOXTLI (CÓDICE XANTIL)

Martín Amaro Barrios
Este libro (Premio Nacional de Poesía Indígena Joven Acolimtzli Nezahualcoyotl 2002) destaca por su excelente manejo que el autor logra en náhuatl, su lengua materna, en un poemario el que se ponen de manifiesto los valores de identidad cultural. Aborda, también en español, el amor a la mujer, a su pueblo, a su historia.

(Colección Fondo Ed. Tierra Adentro)

Diseño: Eusebio Pajares H.



6° Encuentro Internacional de Teatro del Cuerpo

Querétaro 2003

del 25 de agosto
al 5 de septiembre

talleres

- 1 **Cuerpo y Objeto: Cruce de Caminos**
Claire Heggen • FRANCIA
- 2 **Mima Corporal y Dramaturgia del Cuerpo**
Denis Boulanger y Francine Alepine • QUEBEC
- 3 **Dramaturgia de la Luz**
Philippe Lacombe • FRANCIA
- 4 **Teatro Mediatrónico**
BlackSkywhite • RUSIA

EL CUERPO ES CENIZO

espectáculos

MOUSSON-Cia. Au cul du loup-FRANCIA • ASTRONOMÍA DE LOS INSECTOS-BlackSkywhite-RUSIA
 INTERIOR MUJERES-Omnibus-QUEBEC • AUTOCONFESIÓN-Gerardo Trejoluna-MÉXICO
 LA VISITA-Claudia Mader y Rubén Ortiz-MÉXICO • PEQUEÑO ESTUDIO SOBRE LA CAIDA-Citlali Huezom-MÉXICO
 CONFERENCIA DEMOSTRACIÓN-Claire Heggen-FRANCIA

Centro Cultural
HELEINICO



Québec



CONACULTA • INBA

teatrolineadesombra.org

encuentro@teatrolineadesombra.org

teatro línea de sombra 58 49 10 00 dianisos@prodigy.net.mx

coordinación nacional de teatro del INBA 52 80 55 98

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

TEATRO UNAM

2 0 0 3

Teatro
Danza
Presentaciones
de Libros
Música
Mesas
Redondas

**Centro Cultural
"Los Lagos"**
Paseo de los Lagos s/n
Xalapa, Ver.

del 29 de agosto
al 7 de septiembre
de 10:00 a 21:00 horas.

www.ivec.gob.mx
ENTRADA LIBRE

Cine
Expo-venta de
Publicaciones
Talleres
Exposiciones
Conferencias



14^a Feria Nacional del Libro Infantil y Juvenil Xalapa 2003

29 de agosto al 7 de septiembre



PASODEGATO

REVISTA MEXICANA DE TEATRO



En portada:
White Cabin, espectáculo de Akhe
Group presentado en el V Encuentro
Internacional de Teatro del Cuerpo.
Fotografía de ANDREA LÓPEZ

6 **ABREBOCA**
LA DANZA Y SU CUERPO
POR USHIO AMAGATSU

8 **PERFIL**
ABRAHAM OCERANSKY
POR HILDA SARAY

10 **OCERANSKY CUÁNTICO**
POR ELENA GUIOCHÍNS

11 **EN EL NOMBRE**
LLEVA LA FAMA
POR FERNANDO DE ITA

11 **LAS HUELLAS**
DE LA CREACIÓN
POR PASODEGATO

12 **UNA EXPERIENCIA**
DE VIDA
POR GERARDO TREJOLUNA

27 **DESPOJAR AL ACTOR**
POR ALICIA LAGUNA

28 **ENTRENAR Y ACTUAR**
POR JOSETTE FÉRAL

28 **EL DILEMA DEL CUERPO**
POR RODOLFO OBREGÓN



ESTRENO DE PAPEL
LAS GELATINAS
DE CLAUDIA RÍOS
PRESENTACIÓN DE VICENTE LEÑERO

34 **ENSAYO**
ESCRITURAS Y ROTURAS
DEL CUERPO TEATRAL
POR ILEANA DIÉGUEZ

36 **REPÚBLICA DEL TEATRO**
NUEVO LEÓN
MEMORIAS DE
NUEVO LEÓN
POR DANIELA SERNA

37 **LA MIMA SE MAMA**
POR FERNANDO LEAL

38 **VERACRUZ**
LA TRADICIÓN
TIENE LA PALABRA
POR FRANCISCO BEVERIDO

40 **TAMAULIPAS**
GALERÍA DE
RESTOS TE ATRALES
POR ÁNGEL HERNÁNDEZ ARREOLA

41 **COAHUILA**
MORIR EN LA RAYA
POR MABEL GARZA

42 **OAXACA**
LA MÍSTICA DE
TRABAJO PERMANECE
POR PEDRO LEMUS

43 **QUINTANA ROO**
EL TEATRO DE CANCÚN
POR PALOMA HERRERO

44 **REPORTAJE**
DESPUÉS DE 25 AÑOS
POR ARMANDO PARTIDA TAYZAN

45 **LUEGO DE GANAR**
¿QUÉ SIGUE?
POR PASODEGATO

46 **NIÑOS**
POR EL DESARROLLO INFANTIL
POR JORGE ARMANDO DOMÍNGUEZ

47 **EL CUENTO**
DE NUNCA ACABAR
POR DENISSE ZUÑIGA

48 **ESCENA INTERNACIONAL**
CANADÁ
EL TEATRO, UN ESPACIO
CRÍTICO; SU MATERIA,
EL ACTO POÉTICO
POR LUZ EMILIA AGUILAR ZINSER

49 **EL ARTE: ESPACIO**
PARA LA CRÍTICA DE
NUESTROS TIEMPOS
POR LUZ EMILIA AGUILAR ZINSER



50 **REPÚBLICA CHECA**
SEIS ESPACIOS PARA
LA ESCENOGRAFÍA
POR PHILIPPE AMAND

52 **INGLATERRA**
20 AÑOS NO SON NADA
POR ALTHAIR NAHOLY

53 **ESCENA ALTERNA**
DOS LENGUAJES DE
EXPRESIÓN EN PROCESO
TEXTOS DE FARAHILDA SEVILLA
Y BEATRIZ NOVARO

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

57 **PRESENCIAS**
POR LUIS ARMANDO LAMADRID

58 **LIBROS**
DE DRAMAS E
HISTORIA TEATRAL
RESEÑAS DE LUIS AYHLLÓN,
VALERIA ALMADA, EDGAR CHÍAS
Y JOSÉ CANDÁS

60 **SUGERENCIAS FELINAS**
TEATRO Y ALGO MÁS

61 **MÁSCARA VS. CABELLER A**
EL DEBATE CONTINÚA

DOSSIER



14 **VI ENCUENTRO**
INTERNACIONAL DE
TEATRO DEL CUERPO
CUERPO
ESCÉNICO

16 **ALTERNATIVA**
DE RENOVACIÓN
POR JORGE A. VARGAS

17 **ENCUENTROS**
EN QUERÉTARO
POR MANUEL NAREDO

18 **INTERROGACIONES**
POR ODETTE ASLAN

20 **LABORATORIO GESTUAL**
POR ANGÉLICA GARCÍA Y
RODOLFO OBREGÓN

21 **¿UNA FILOSOFÍA?**
POR YVES MARC

22 **EL CUERPO MÚLTIPLE**
POR RUBÉN ORTIZ

24 **LA OTRA ORILLA**
POR MAURICIO JIMÉNEZ

25 **EL GESTO DEL ESPECTÁCULO**
POR JON WHITMORE

26 **NEUTRALIDAD TEATRAL**
POR ALICIA MARTÍNEZ ÁLVAREZ

PASODEGATO

DIRECTOR *
jaime chabaud

EDITOR
josé luis herrera

SUBDIRECTOR
josé sefami

CONSEJO EDITORIAL
luz emilia aguilar *
philippe amand
antonio crestani
fernando de ita
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 GENERAL
diana de garay

FOTOGRAFÍA
fernando moguel

COORDINADOR DE NUEVO LEÓN
javier serna

COORDINADOR DE VERACRUZ
francisco beverido

IMPRESIÓN
grupo fogra, s. a. de c. v.

CUERPOS EN ACCIÓN

Es glorioso cuando el río suena porque, sin duda, agua lleva... Reclamos airados recibió Pasodegato cuando se apostó en el número 7 por un Perfil sobre el joven escenógrafo Jorge Ballina. Salimos muy mal parados porque “¿cómo era posible dedicarle tal espacio a ese imberbe?” Algunos ilustres, coléricos, hicieron pedazos a los editores de esta revista.

El olfato nadie lo regala: Jorge Ballina acaba de obtener en junio el tercer lugar Diploma honorario por el diseño de escenografía de las obras *Copenhague, Fedra y otras griegas y La flauta mágica*, en la Décima Cuadrienal de Escenografía que se realiza en Praga, República Checa. De entre más de 2000 diseños de escenógrafos de 52 países, el mexicano resultó laureado. Lamentamos muchísimo decirles a los ilustres: la nariz NO nos falló... ¡Chín, otra vez! Alejandro Luna califica la distinción como “una hazaña”. Enhorabuena, Jorge.

Quiero reconocer en estas páginas a Manuel Naredo, un hombre de teatro excepcional. De antemano desnudo que su apoyo, en tanto funcionario a cargo del CONECULTA del estado de Querétaro, significó el rescate de Pasodegato cuando menos en un par de momentos en donde la vida o muerte del proyecto se presentaron reales. Manuel ha creído en esta revista, pero también inventó el Concurso Nacional de Dramaturgia Manuel Herrera Castañeda y, entre muchas otras cosas, empujó el barco que Alicia Laguna y Jorge Vargas prometieron timonear bajo el nombre de Encuentro Internacional de Teatro del Cuerpo.

“Muchos de los postulados renovadores de la teatralidad contemporánea han partido del reposicionamiento del actor y de su cuerpo como eje de la creación sobre la escena”, apunta Jorge Vargas, coordinador más que ideal del Dossier que ofrece en esta entrega Pasodegato.

En relación con nuestro Perfil, no puede venir más a cuento dedicar esta sección a la personalidad del director de escena Abraham Oceransky.

Con la publicación de *Las gelatinas* de Claudia Ríos, Premio Nacional Obra de Teatro de Mexicali 2000, iniciamos una labor de rescate de los textos que este estímulo, que cumple 26 años, dejó en el tintero.

Por último, señalamos que a partir de este número Pasodegato tendrá una publicación trimestral, decisión tomada para que sigamos existiendo.

JAIME CHABAUD

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

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 repro-

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

* Sistema Nacional de Creadores de Arte (FONCA)



LA GÉNESIS DEL MOVIMIENTO

LA DANZA Y SU CUERPO

Ushio Amagatsu

Danza, *dance*, *danson*: en francés, en inglés o en alemán, la palabra, nos dicen los diccionarios, significa desde el origen: “alargar”, “distender”, “estírar”. En la mayor parte de de las otras lenguas europeas, esta palabra presenta fuertes similitudes, al comenzar con el sonido *an* que les es común. Etimológicamente, uno puede remitir la palabra al sánscrito: *tan*. En griego existe la palabra *teiveiv* y en latín *teneo*, las cuales nos reenvían a la idea de alargar, distender, de “tensión”.

La “tensión” tiene una profunda relación con esta forma de expresión que es la danza. Todas las danzas folclóricas, el ballet clásico y la danza moderna encuentran el principio de su expresión en una tensión física. Porque, tratándose de danza o gestos cotidianos, la tensión no es suficiente para iniciar el movimiento: para mover, por ejemplo, un brazo alargado en la horizontal, primero hay que relajar la tensión. Este movimiento permitirá alargar nuevamente el brazo. Es en la relajación de las tensiones en donde está el trabajo con el brazo, uno después de otro a partir del extremo, después los dedos, el puño, el codo; así, el brazo podrá encontrar de nuevo su posición suspendida a partir del hombro. Liberado de estas tensiones, en libre suspensión desde el hombro, el brazo no tiene ya una movilidad propia, no puede ser movido más que por una acción exterior; será necesaria una tensión interna para imprimirle un movimiento propio.

El movimiento nace de esta oscilación entre la tensión y la distensión. Si la palabra *danza* nos remite esencialmente a la idea de tensión, quiero referirme a los dos términos: tensión y distensión (relajación, reposo), porque el movimiento no tiene otro fundamento que el cuerpo.

El cuerpo es el soporte, la base misma de la danza, antes de que éste nazca y hable propiamente. Su emerger comienza por su pasaje por el vientre materno. Es una reminiscencia de la aparición de la vida en la aguas del océano, hace tres mi-

El cuerpo es el soporte, la base misma de la danza, antes de que éste nazca y hable propiamente.

Su emerger comienza por su pasaje por el vientre materno.

... bailar es la capacidad del cuerpo de poder sostenerse en una pierna.

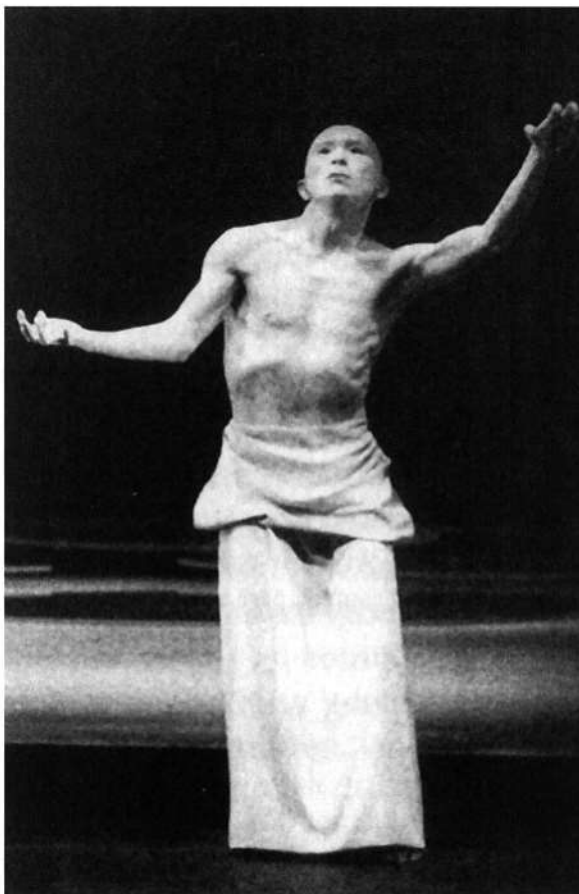
llones de años. La matriz está llena de estas aguas primitivas. La vida nace del mar, tanto en los tiempos arcaicos como en los tiempos fetales.

Un mes después de la concepción, en apenas una semana, el cuerpo evoluciona del pez al batracio, después del reptil al mamífero. En este lapso, él habrá festejado la escena patética, que dura de hecho varias decenas de millones de años durante la segunda mitad de la era paleozoica, desde el abandono de las vértebras sobre la orilla, golpeadas por las olas del océano, del continente. En su formación, el individuo repite la evolución de toda la especie; él es la memoria de la vida primitiva y su futuro a lo largo de la historia de la Tierra.

Yo estoy ahí en tanto individuo, porque tengo padres, que también han tenido padres, y llego a la idea que yo nací después de rehacer en el vientre de mi madre una aventura de varias centenas de millones de años.

Al interior de la matriz, el niño no conoce el contacto con el suelo, con la Tierra. Después de nacer, él va a tener esta experiencia, cada vez que uno lo acuesta, que uno lo posa, y durante largo tiempo él morará en esta posición acostado.

Una vez adulto, el hombre continúa conociendo esta posición: por lo menos una vez al día, él se acuesta. Y día tras día, del día a la noche y de la noche al día, en un movimiento que corre de este a oeste, todos los seres humanos del planeta se acuestan, unos después de los otros, instantes después de instantes, como las piezas de dominó que caen una tras otra, y a la inversa, de oeste a este, se levantan unos después de los otros, momento a momento, repitiendo así, y desde que nacieron, este gesto de renacer. Acostarse (dicho de otra manera, liberar a una de las dos caras del cuerpo, lado de la cara o lado de la espalda, desde una de estas caras, otra superficie) es el estado en donde el centro de gravedad alcanza su estabilidad máxima; es también el estado relajación fundamental del cuerpo, porque el cuerpo se abandona totalmente desde el pensa-



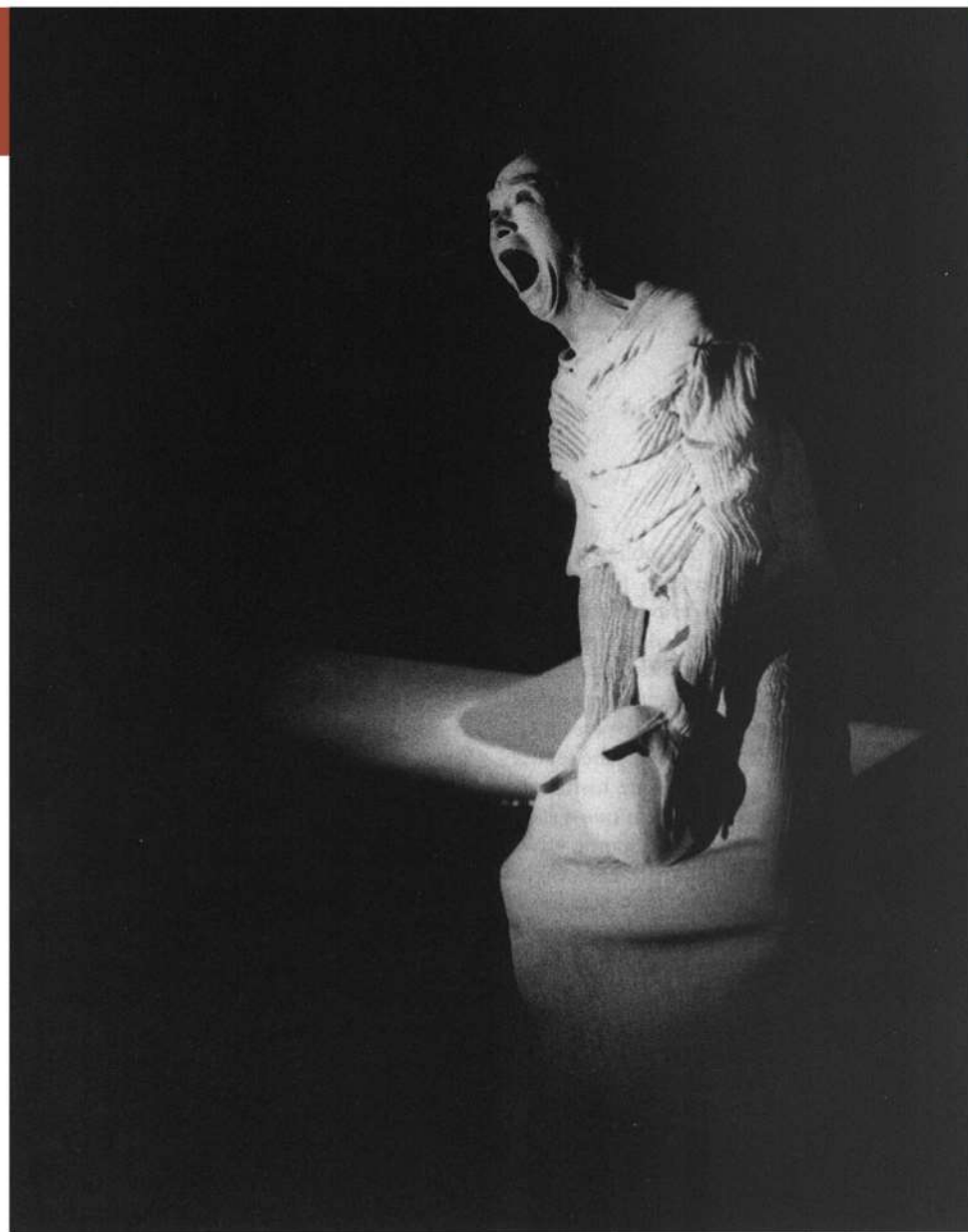
miento. Es suficiente, entonces, en este estado, mover ligeramente una parte del cuerpo, un pie, un brazo o la cabeza, para crear una tensión, para comprender, en el momento cuando uno lo ha relajado, qué tanto el cuerpo está sometido a la gravedad, qué tanto peso tienen cada una de sus partes.

A menudo tenemos la idea de que los huesos y los músculos son cosas sólidas. Pero acuéstense e impriman a su cuerpo un leve movimiento de oscilación y van a sentir sus huesos a punto de flotar en un especie de bolsa; van a percibir que la información que viene del exterior —que es la oscilación— es recibida y repercute delicadamente en un movimiento ondulatorio; pronto podrán percibir que el cuerpo es blando y flexible.

El niño que ha estado durante largo tiempo en la posición acostado encuentra un día la posición sentado. Es un nuevo estado, con lo alto del cuerpo en tensión y lo bajo del cuerpo reposando en el piso, relajado. Después comienza a desplazarse, ayudado por sus brazos y sus rodillas. Cuatro zonas tocan el suelo, el torso es sostenido por cuatro pilares. Ese torso es atraído por la tierra, agarrado a sus pilares como una especie de puente suspendido, pero el movimiento es el del animal. Si la espalda de un animal en movimiento es tan rica en expresión, se debe a que es libre, en otros términos, está liberada de toda tensión. En esta posición, igualmente, se observa ese movimiento ondulatorio con el cual una ligera impulsión exterior se transmite hacia el interior del cuerpo.

Un año aproximadamente después del nacimiento, el niño se apoya en sus piernas y es capaz de adueñarse de los objetos. El contacto con el suelo pasa de cuatro a dos puntos. Él tantea en el interior de su cuerpo, en busca de ese eje central que le asegurará la posición de pie más cómoda. Busca esta línea que forma una perpendicular con el plano horizontal del suelo.

Para nosotros, los adultos, esta línea es tan evidente, que ya la olvidamos. Juntemos nuestros dos pies sobre el suelo, y hagamos rotar la parte alta del cuerpo describiendo círculos como un cono invertido sobre un punto; reduzcamos después la amplitud del movimiento, del más



Ushio Amagatsu en dos de sus espectáculos. Fotos: Guy Delahaye (izquierda) y Archivo FIC

grande círculo al más pequeño, hasta lentamente inmovilizarnos. Entonces descubriremos la posición de pie más cómoda. Porque la planta de los pies, que instantes antes del movimiento de rotación del alto del cuerpo ha descrito ella también círculos sobre el suelo, toca ahora el suelo con una mayor superficie y según una repartición homogénea.

Esta lenta progresión hacia la posición vertical nos permite percibir mejor el eje central de nuestro cuerpo que se prolonga en línea recta hacia el centro de la Tierra.

“¡Baila!, ¡Baila!”, dicen los padres del niño que camina, y aplauden para hacerle un ritmo. Así, el niño descubre la danza. Antes de elevarse, el cuerpo del niño pasa por un primer estado de desplome. Sus articulaciones no son lo suficientemente fuertes. Las articulaciones de las piernas se relajan primero antes de estirarse, y esta alternancia crea en el niño un ritmo. Ésta es una forma que tiene el cuerpo de asumir muy naturalmente el movimiento espontáneo

del desplome. Al final de este proceso el niño logra tener equilibrio en una pierna, construir un ritmo desplazando su centro de gravedad de una pierna a la otra. No es descabellado entonces decir que bailar es la capacidad del cuerpo de poder sostenerse en una pierna.

Sin embargo, quiero pensar que la danza comienza más allá, en el proceso que precede al nacimiento, y más atrás aún, en la repetición de la evolución que tomó cientos de millones de años. Levantarse y ponerse de pie, moverse: ningún movimiento se hace sin implicar la gravedad, sin comprometer un intercambio con ella. Finalmente, de esta manera la danza es diálogo con la realidad.

Tomado de Amagatsu, Ushio, *Dialogue avec la gravité*, Actes Sud, París, 2000, pp. 13-23. Traducción: Alicia Laguna.

USHIO AMAGATSU. Bailarín y coreógrafo japonés, fundador de la compañía Shankai Juku. Realiza una meditación sobre el cuerpo, el movimiento, las fuerzas de la naturaleza y el espíritu.

EL TEATRO COMO POSIBILIDAD DE MIRARSE A LOS OJOS

ABRAHAM OCERANSKY

Hilda Saray

Y sí. Una mirada que obliga a mirar de frente. Una posición que lo ha definido como uno de los creadores del escenario mexicano contemporáneo.

Abraham Oceransky, desde Xalapa, en una conversación que, aunque mediada por la red, deja al descubierto resortes íntimos de una elección de vida que se sabe segura de su trascendencia, no por lo que históricamente pueda significar, sino por lo que a cada instante pueda construir, y más, cuando sabemos que



en el teatro todo es puro presente. Figura mítica para algunos, sobre todo para los de la más reciente generación, Abraham Oceransky habla desde el fondo de su elección de vida y de los compromisos que ello implica. Los compromisos de vida que llevan a un creador a no claudicar aun en condiciones límite. Resurgir de los escombros que él mismo dejó y de los que el tiempo se ha encargado de dejarle. La creación teatral, lo aprendido hasta ahora, la relación con los actores, las rutinas cotidianas, las manías y los deseos, son algunos de los temas de la charla

que podrían conformar una especie de poética vital del artista. Abraham Oceransky y el Teatro Studio T, como el lugar de la creación y la emoción que se mueven a donde sea necesario. El teatro puede surgir aquí y allá, y a veces es preciso “irse” para entenderlo mejor. El maestro, en sus propias palabras, a partir de algunas preguntas. Adelante.

—¿Fue el teatro una opción o una especie de imposición trágica?

— Cuando me di cuenta ya estaba metido en el teatro y no quise dar vuelta atrás. No quise ni pensar qué sería de mi vida sin esa opción. Y al mismo tiempo no quería saber qué iba a ser de mi vida si seguía por el camino del teatro. Ahora me doy cuenta, porque lo sé, que si volviera a nacer, trataría de volver a entrar al teatro para no dejarlo jamás.

—¿Qué es lo que más le gusta de hacer teatro?

— Que en el teatro nos hacemos a nosotros mismos y nos deshacemos todas las noches y también todos los días. ¿Qué es lo que queda? La posibilidad, la oportunidad de ser libre en pensamiento y obra, en cuerpo y alma. Eres libre de tomar decisiones. Eres todos los hombres y también ninguno. Se te abren los ojos. Ya no miras con la carne. Y conoces tu corazón, que al mismo tiempo es el corazón de todos. Seguro que esta noche dormirás tranquilo.

—¿Cómo se definiría al hablar de sí mismo como hombre de teatro?

— Soy un hombre afortunado. El único fracaso que he pisado es el de mí mismo. Como artista he aprendido a valorar la independencia y el honor. He seguido mis ideas como la oveja al pastor. He subido al cielo y bajado al infierno. He recorrido paso a paso los amplios caminos de la investigación. He podido penetrar el alma humana. Y he hecho de mi vanidad un personaje secundario. No utilizo estrellas en la marquesina ni en la puerta de mi camerino. El teatro me ha vuelto monje y no tengo ninguna religión, salvo el escenario, y el rito se forma entre los actores y yo. No tenemos cara, la magia es el vehículo. La finalidad: conocerse a sí mismo, porque mi vida es el teatro, pero no el teatro de los demás, sino solamente el teatro.

— Si no fuera teatrista, ¿a qué se dedicaría?

— Sé lo que quería ser antes de hacer teatro. Quería dedicarme al cine. Ahora puedo su mar, porque en el teatro aprendí a pintar, a diseñar, a mejorar mi música, a no tener miedo a las palabras, a aceptar el silencio como una reconciliación, a manejar la luz, a entender a los actores, a abrirme paso entre la burocracia, a no depender ni esperar nada de las instituciones. Aprendí a hacer teatros donde voy, a influir en la libertad del artista. ¿Cómo voy a querer pensar en otra cosa si mi vida entera está dedicada a la creación?

—¿Cómo llegó al teatro?

— Fue un accidente. Quería aprender a manejar actores. Más bien, quería aprender a manipularlos, para integrar este conocimiento a mi carrera de publicista y entré a la escuela de teatro porque el primer día que fui los que ahí estudiaban, actores y actrices, me miraban a los ojos. Y me sentí el hijo pródigo que regresa a casa. Lo que yo pensaba que duraría dos o tres semanas ha durado toda mi vida. Cambié el oropel por un verdadero tesoro.

—¿Qué es lo que más le inquieta del teatro?

— La aventura, el proceso creativo, el entrenamiento de los actores y el mío. El no saber qué va a pasar los siguientes dos segundos. La energía de seres vivos en plenitud. El que no me cansé después de trabajar 20 horas al día todos los días desde que entré al teatro.

—¿Tiene un proceso definido para la creación teatral?

— He descubierto que cada actor tiene un proceso y que cada grupo requiere de un proceso, por lo tanto, cada obra deberá tener un proceso propio. Nunca es igual, pero tengo algunos principios que sí puedo repetir, cuando menos en teoría para cada montaje, y son:

1. Unificar al grupo. Esto es, hacer que el grupo se vuelva un grupo, no sólo un grupo de gentes reunidas, sino una identidad, una energía común.
2. Diseñar los ejercicios de acuerdo con las necesidades que el grupo tiene para entenderse, entender la obra y entender a los personajes. Aunque el orden de estos puntos puede cambiar. Los ejercicios primero son interiores. Tratan de abrir la visión íntima que cada uno de



Simio (foto: Archivo Paso degato), Las dos Indias y ¿Duele Marat? P.D. Sade (fotos: Fernando Moguel)

los actores tiene de sí mismo en relación con los demás, en relación con su propio mundo, y luego cómo expandir esas posibilidades. Después, los ejercicios se vuelven físicos porque ya es necesario relacionarse con los demás actores, con el mundo exterior y con las imágenes que ya han creado. Ahí empieza a nacer la estética y la fuerza que el grupo tendrá. Lo demás es tarea mía. Cuidar como un jardinero cuidaría un inmenso jardín. Palmo a palmo, con dedicación y confianza.

—¿Por qué dejó la Ciudad de México? ¿Razones teatrales o extrateatrales?

—Extrateatrales. Robaron mi casa. Un lugar de investigación y teatro que rentaba frente a la delegación Miguel Hidalgo. Se llevaron todo lo que tenía: aparatos, equipo, cuadros, ropa, herramientas, butacas. Todo. Absolutamente todo. Y entonces pedí ayuda y nadie me ayudó. Ni mis amigos, ni la Institución, ni siquiera de la Delegación mandaron un policía, Ministerio Público o algo parecido. Me sentí frustrado. Había dedicado toda mi vida a tener un espacio independiente. Acababa de hacer una gira representando a México en el extranjero con un súper éxito y en el momento del robo nadie quiso ayudar a rehacer lo perdido, entonces me dije: si me he quedado sin nada, ni teatro, ni dinero, ni amigos, ni instituciones que protejan al arte, ¿qué hago aquí? Pensé que Xalapa al menos era una ciudad cultural con muchísimo menos violencia que el D.F., donde yo creía tener consolidada mi carrera, un respeto en el medio cultural y, por supuesto, el apoyo institucional ante una desgracia. Vendí mi reloj para salir del D.F. y llevarme en una camioneta pickup prestada, lo que quedaba de tres mil metros cuadrados del Laboratorio Teatro Studio T en México.

—¿Cómo ve el teatro en Xalapa y desde Xalapa?

— En Xalapa hay un movimiento teatral básicamente de jóvenes. Hay demasiado poco teatro profesional, aunque en todos ellos hay la intención de hacer un teatro que llegue a la gente. Hay un abandono, desde lo económico hasta lo institucional, a las artes en general, a pesar de que en el estado de Veracruz hay muy

buenos artistas y con grandes posibilidades. Todos los recursos económicos y estructurales se quedan en la administración del arte sin llegar a los artistas. Desafortunadamente, creo que en todas partes es igual.

—¿Le gusta el teatro mexicano?

— Por supuesto. Es un teatro victorioso. Los buenos artistas de teatro sobreviven a pesar de todo. Y en comparación con otros países, la estética mexicana, su riqueza visual e interpretativa, es excelente.

—¿Se identifica con alguna generación del teatro mexicano?

— Soy de la generación de los años 60 y 70. Ahí se generó lo bueno y lo malo de hoy en día, no ha cambiado mucho. Aunque extraño en escena los montajes de Alejandro Jodorowsky, de Julio Castillo, de Juan José Gurrola y de tantos otros que revolucionaron a los que éramos alumnos y maestros desde ese tiempo. Extraño la locura y la facilidad de convocatoria que había hacia la juventud en una Universidad Nacional Autónoma de México que dedicaba el teatro a su alumnado y no vivía de él. El hacer teatro por el puro placer, que se llenaba de seres humanos ansiosos de preguntas y llenos de respuestas. Donde todos nosotros éramos lo mismo.

—¿Cuál sería su mejor obra en el teatro?

— La más famosa en su tiempo *Conejo blanco*, pero cada una de las que hago cuando la hago es la mejor obra de teatro que he hecho y la próxima, estoy seguro, será la mejor.

—¿Se asume como maestro?

— Sí. Gran parte de mi quehacer diario es estudiar para ser maestro y es en serio. Dedico cuatro o cinco horas al día a meditar cómo mejorarme, cómo ser más sintético, cómo echar menos rollo, cómo llegar a la esencia y cómo explicarla. He dejado de ser un tirano, de ser un esclavo de los libros, de ya no pensar lo que los otros dijeron y que sólo me sé por una mala traducción. He aprendido a aprender. Enseño a mis alumnos lo que aprendo y luego ellos me lo enseñan a mí y vuelvo a empezar.

—¿Cuál es su idea del arte teatral?

— La continuidad, el teatro de grupo.

—¿Quién es o ha sido su guía para la creación artística?

— Todos los que logran ser auténticos, como Jerzy Grotowski, Peter Brook, Tadeusz Kantor o los japoneses del butoh, o los antiguos del teatro ritual. Los chamanes de Bali, del Congo o de la India, en el katalaki. Aquellos que deambulan solitarios por el puente de los sueños, que no tienen miedo ni a fieras ni a dioses.

—¿Cuál es su rutina diaria de trabajo?

— Me levanto, me sirvo un café caliente y cargado. Luego, durante 30 minutos o más, estoy a solas. Me sumerjo en el vacío. Después voy a la computadora donde por varias horas me dedico a la edición y aprendizaje de los sistemas digitales. Después, un poco de comida para iniciar mis clases de tres o cuatro horas diarias. Luego un poco más de café e inicio los ensayos de la obra en turno. Tres o cuatro horas. Después escribo o analizo lo que hice durante el ensayo y las clases, un promedio de tres horas. Regreso a la computadora durante otras dos o tres horas más para mejorar lo que hice anteriormente. Luego un poco de comida y después duermo cinco o seis horas. Lo demás del día lo necesito para decir a mi pareja cuánto la amo, mirar al cielo...

—¿Cuáles son sus obsesiones creativas? ¿Y sus manías cotidianas?

— Mi obsesión creativa es conjuntar en un trabajo escénico las visiones de todos los actores y la mía propia. Evitar la ignorancia, la violencia entre nosotros, tratar de que todos propongan y ejecuten aquello que se han propuesto. Y mis manías son pocas, la única creo que puedo reconocer es mantenerme vivo y conseguir los medios para tener un lugar donde dar clase, donde trabajar con los actores aunque me cueste la vida.

—¿Cuál es su idea del paraíso teatral?

— Tener un teatro lo suficientemente bien equipado, donde el Gobierno y la Institución no tengan nada que ver; donde pudieran llegar grupos y maestros de todo el mundo que coincidiéramos en escaparnos de los mismos hoyos. El público sabe oler estos lugares. El público sabe cuándo el teatro es bueno, ellos mejor que yo saben dónde es el paraíso.

HILDA SARAY. Periodista e investigadora teatral. Forma parte de la AMIT (Asociación Mexicana de Investigación teatral)

EN EL UNIVERSO SAGRADO DEL TEATRO

OCERANSKY CUÁNTICO

Elena Guiochíns

Conservo una bitácora de mi época de estudiante de actuación con Abraham Oceransky. En ese tiempo yo tenía 17 años. Acababa de regresar a México después de terminar mi preparatoria en los Estados Unidos y todavía no acababa de aterrizar cuando lo conocí. De pronto la pista de aterrizaje desapareció. Mi encuentro con Abraham me depositó en el territorio de lo desconocido, la frontera silenciosa del misterio. Y ahí estaba yo, con mis equipaje vacío y casi casi con el pasaporte en blanco.

Abro al azar las páginas de mi bitácora, el tiempo estalla en una emoción desplegada en tinta negra. Cierro los ojos. Me adentro en esas páginas perdidas en el tiempo, el tiempo de mi adolescencia, el tiempo de mis primeros pasos en la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana, el tiempo en que mi maestro de actuación era más que eso, era el absoluto encarnado en un ser tangible, de carne y hueso. Ese tiempo que ha trascendido en mi ser.

La primera gran lección que aprendí de mi maestro de actuación fue a relajarme y no pensar. Aprendí a amar el silencio de la pura contemplación, aprendí la técnica de meditación transcendental como una puerta abierta capaz de conducirme a lo ilimitado. Abraham me reveló el universo sagrado del teatro, mi maestro era una especie de rabino laico que traducía la cabala de la imaginación para dotarla de vida en el escenario. Y me puso ahí, frente al muro de mis lamentaciones para que me confrontara con los miedos más profundos, me animó a suprimir el bloqueo emocional del raciocinio. Confieso que en esa época yo vivía en una especie de éxtasis permanente, la intensidad pura. Más que admiración, yo tenía devoción por mi maestro Abraham Oceransky. Todavía resuena en mis células esa sensación de una pasión desbordante por todo, absolutamente todo. Quería saberlo todo, quería probarlo todo, quería arriesgarlo todo, quería abrazar la totalidad. Esa entrega sin tregua de la adolescencia me avasallaba.

Y como en los cuentos de hadas, los años pasaron y mis ojos redescubrieron con una nueva luz la identidad de mi maestro. Ocho años después de mi salida de la Facultad de



Mutis, de Elena Guiochíns. Foto: Fernando Moguel

Un día conocí a Abraham
y mi percepción del teatro y
de la vida cambiaron,
se transformó mi ser.
Desde entonces eso llamado
absoluto y eterno me
acompaña siempre.
Ése es el legado de mi

Teatro, me reencontré con Abraham. Ya no era mi maestro, ahora éramos colegas y él dirigía mi obra teatral *Mutis* que paradójicamente habla sobre la vejez y los actores. Sí, los dos habíamos envejecido y nuestra relación se había transformado, era más vieja.

Fue a través de la experiencia de esa puesta en escena que nos confrontamos y medimos nuestras fuerzas. ¡Hasta discutimos! Descubrí que mi maestro y yo no estábamos de acuerdo en todo. Perdí la inocencia. Crecí y me dolió crecer. La relación maestro-alumna estaba agonizando y tuvimos que dejarnos morir para poder renacer.

Sé por la historia del teatro y las anécdotas de varias personalidades de la escena que durante las décadas de los años 60 y 70 Abraham Oceransky sacudió la escena mexicana con montajes memorables como *Conejo blanco*, por

ejemplo. Pero yo no puedo hablar de esos tiempos porque no me tocó atestiguarlos, apenas estaba naciendo.

Yo conocí al Abraham en el autoexilio en provincia, en la ciudad de Xalapa, Veracruz. Lo recuerdo muy delgado, vistiendo siempre de negro y con un humor cambiante, entre triste y resentido con la banda chilanga. Sí, llevaba una especie de luto en su corazón por aquellos años. Era como un niño alto y con bigote, incomprendido y solitario, recién llegado a una ciudad cuyo paisaje y clima hacían juego al ritmo de una melancólica lluvia. Ese fue el Abraham que conocí a mis 17 años, él en su condición de exiliado del teatro, y yo suspendida en el aire sin mi pista de aterrizaje. Y el teatro nos reunió y nos contuvo por un tiempo.

En ese vacío que dista entre la intención y la realidad vive la mística del teatro de Abraham Oceransky. Su legado teatral es bastante no sólo en lo que se refiere a puestas en escena, también como maestro y formador de actores, bailarines, dramaturgos y directores de diversas generaciones. Se me vienen a la mente nombres como Sabina Berman, Alejandro Reyes (q.e.p.d.), Ignacio Casas, Carilú Navarro, Gerardo Trejolina, Ari Brickman, por mencionar algunos.

En su calidad de exiliado, Abraham renunció al ego protagonista de sus años mozos, y en su calidad de místico apasionado sigue investigando sigilosamente y de manera independiente en su laboratorio Teatro Studio T en Xalapa. Hace varios años que no lo veo. De pronto hablamos por teléfono. El tiempo ha pasado. Sigue pasando. Todo cambia. Un día conocí a Abraham y mi percepción del teatro y de la vida cambiaron, se transformó mi ser. Desde entonces eso llamado absoluto y eterno me acompaña siempre. Ése es el legado de mi Maestro, sí, lo escribo con mayúsculas. Ése es el legado de Abraham Oceransky: el teatro como una fuente inagotable de belleza y revelación de la pura conciencia, y allí el tiempo no existe.

ELENA GUIOCHÍNS. Dramaturga y directora escénica. Realizadora y guionista de televisión. Su última puesta en escena es *Bellas atrocidades*.

EL JOVEN LÚDICO ABRAHAM OCERANSKY

EN EL NOMBRE LLEVA LA FAMA

Fernando de Ita

Abraham Oceransky, un caso atípico de nuestra cultura escénica que, a los 60 años de vida, sigue siendo el joven rocanrolero que debutó en el teatro como guitarrista hacia 1965, en *El hombre y la máquina*. La contracultura sico-délica, el teatro pánico de Alejandro Jodorowski, la pantomima y el clown son, con el rok and roll, las influencias primarias de este constructor de teatros y teatralidades. Mientras la mayor parte de su generación seguía el camino de la tradición inaugurada por el teatro de autor, Oceransky hacía *happenings* en Ciudad Universitaria y abría la Carpa Alicia a un costado del Auditorio Nacional, para imaginar, con Lewis Carroll, el mundo opuesto a la Feria del Hogar.

En 1971, su admiración por el universo fantástico de este autor inglés da un resultado estremecedor: *Conejo blanco*, un espectáculo inaugural que es admirado incluso por la crítica que le otorga sus mejores reconocimientos. Ese mismo año comienza la construcción de El Galeón, espacio emblemático del teatro de búsqueda que abre sus puertas en 1972 con *Simio*, obra del mismo Oceransky en la que resume teatralmente la vivencia de una juventud marcada por la violencia del 68 y el liberalismo de la década del amor y la droga.

Como buen rocanrolero, Oceransky escucha el final de la utopía en la voz de John Lennon: el sueño ha terminado para la generación de las flores, y desde su mejor postura, Abraham lanza en 1976 su canción de despedida: *Acto de amor*, de Yukio Mishima, espectáculo que cierra una puerta y abre otra, que siendo la misma puerta es distinta porque se abre a otro nivel de percepción y de conciencia. Infortunadamente, el director que había levantado su prestigio al margen del sistema, es tentado por el diablo del poder y en 1981 dirige para la Compañía Nacional de Teatro *El día que soltaron los leones*, de Emilio Carballido, fábula dramática con la que Oceransky consigue su primer y rotundo fracaso.

En adelante, la carrera del dramaturgo y director nacido en la ciudad de México en 1943, oscila entre el hallazgo y la repetición, entre la invención y la ocurrencia, entre el humor negro y el humor involuntario, entre lo ridículo y lo sublime, entre explosiones de talento e implosiones de la inteligencia. Cuando Abraham asume producciones institucionales, como *Alicia tal vez*, de Vicente Leñero, su montaje es errático, superficial, irrelevante; cuando regresa a su espacio, recobra al menos el amor por el riesgo, como ocurrió en el último foro que levantó en

la ciudad de su nacimiento, el Teatro Studio T, que se llevó a Xalapa hacia 1985 para continuar cantando en solitario la balada de un hombre que no le teme al ridículo para decir lo que siente, lo que piensa, lo que imagina.

Con la obra de Oceransky nunca sé si reír o llorar, pero nunca me deja indiferente. Tanto en sus aciertos como en sus errores, Abraham es un hombre de teatro admirable por su tenacidad, su independencia, su visión personal del imaginario colectivo, por los riesgos que corre en la vida y en el teatro. Si Oceransky no existiera, habría que inventarlo, porque nadie como él para ponernos a discutir, como ocurrió en la última Muestra Nacional de Teatro, con su montaje de *Las pirañas aman en cuaresma*, de Hugo Argüelles, si su obra es genial o sólo desproporcionadamente chusca. A los 60 años de edad, Abraham sigue siendo uno de los espíritus más jóvenes y lúdicos de nuestro teatro. Sería un privilegio llegar a su edad con un corazón tan contento como el suyo.

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

CRONOLOGÍA:
TEATRAL DE:
ABRAHAM
OCERANSKY

LAS
HUELLAS
DE LA CRE-
ACIÓN

1967 *Gigantes de la montaña*. De: Luigi Pirandello. Adaptación: A. Oceransky. Teatro: Julio Jiménez Rueda.
El balcón. De: Gean Genet. Teatro: Sala Villaurrutia.
1968 *Vuelta a la tierra*. De: Miguel N. Lira. Teatro: Anfiteatro Simón Bolívar.
Esperando a Godot. De: Samuel Beckett. Teatro: Carlos Lazo
Happenings. (Representaciones colectivas interdisciplinarias). Espacios: Varios.
Hércules contra el establo. De: Friedrich Dürrenmatt. Adaptación: A. Oceransky. Teatro: Teatro de la Universidad.
1969 *Coloquio XVI*. De: F. González de Eslava. Adaptación: A. Oceransky. Teatro: Carlos Lazo.
Concierto a guillotina y 40 cabezas. De: Hugo Argüelles. Teatro: Tepeyac.

1970 *Las ranas*. De: Aristófanes. Adaptación: A. Oceransky. Teatro: Casa del Lago.
Experimentos teatro callejero/guerrilla. Autores: Enrique Buenaventura, Augusto Boal y A. Oceransky. Espacios: Calles de la ciudad.
1971 *Conejo blanco*. Paráfrasis de *Alicia en el país de las maravillas*, de Lewis Carroll. De: A. Oceransky. Teatros: Teatro de la Universidad y Carpa Alicia.
Rumbo a Fobos. De: Héctor Ortega. Teatro: Mundo feliz.
La selva. De: A. Oceransky. Teatro: Selva feliz.
1972 *Simio*. De: A. Oceransky. Teatro: El Galeón.
1973 *Tierra*. De: A. Oceransky. Teatro: El Galeón.
1974 *La indagación*. Basada en documento no-

DIÁLOGO INTERNO CON EL MAESTRO

UNA EXPERIENCIA DE VIDA

Gerardo Trejoluna

LA FACULTAD... (DE DECIDIR)

El encuentro con Abraham Oceransky fue un parte aguas en mi historia. A finales de 1987 la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana se llenaba de vida. Casi un ciento de aspirantes, vibrantes de sueños e ilusiones nos reuníamos para tomar clase juntos; eso no parecía un examen, era una fiesta constante, un reto a diario, un paisaje deslumbrante y cuando se trataba de escuchar a Abraham proponer un ejercicio la vida se renovaba, el cascarón de lo que yo suponía era la existencia comenzaba a palidecer, a transparentarse, a abrirse en pequeñas ventanas que me permitían observar un paisaje nuevo, aún sin forma pero extremadamente seductor. Me recuerdo aterrado, feliz, pasmado, conmovido y pequeño.

En la primera clase de actuación que tuvimos con Oceransky, él nos enseñó a meditar y a respirar con algunos ejercicios de pranayama. Ahora que lo recuerdo se me hace un nudo en la garganta al pensar en una veintena de chicos inquietísimos y en plena eferescencia sexual diciendo "sí" al silencio, a la quietud y al orgasmo del sí mismo. ¿Dónde, sino ahí, comienza una

verdadera sensualidad y la única posibilidad de amar al mundo?

Estábamos en cuarto semestre y desafortunadamente la imposibilidad de comunicación entre los intereses creados y un artista innovador, puso punto final a esta bonita historia.

En ese momento me encontraba en una encrucijada, al salir Abraham de la Facultad yo tenía que escoger entre el escalón social de la licenciatura y el abismo de la vida no institucional al lado de un ser enigmático al que amaba y odiaba profundamente.

EL TEATRO STUDIO T

Junto con Abraham, un grupo de actores y algunos maestros emprendimos la aventura de construir el Teatro Studio T, centro de experimentación teatral que él había abandonado en el D.F. para trasladarse a Xalapa. Esta etapa fue maravillosamente aleccionadora ya que Oceransky sabe a la perfección, gracias a varios años de trabajo en la producción de la ópera en Bellas Artes, desde cómo se clava un clavo hasta cómo se construye un escenario. Además de enseñarnos cosas tan objetivas como las mencionadas, vivíamos constantemente lecciones de relación

productiva con la realidad. Por ejemplo, era muy común que al estar construyendo x cosa Abraham se detuviera a decir: "Necesito.... (volteando alrededor y luego señalando) eso... (yo incrédulo, reía) ¡pásamelo! (y más incrédulo veía cómo convertía en útil lo que 'por lógica' era ya inútil)."

Así, los primeros meses en el Teatro Studio T trataron de cómo construir una escuela-teatro, fueron meses arduos y muy productivos. Sin embargo, lo que ansiábamos era continuar nuestro entrenamiento y así lo hicimos. Fuimos creciendo y montamos un par de obras: *Cuentos de niebla* y *Gucha'chi*.

EL MAESTRO

Creo que Abraham es una de las pocas gentes de teatro en México que se dedican de manera seria y responsable a generar personalidades creativas para el escenario, tiene la sensibilidad para hacer que te observes profundamente y si *te das cuenta de que te das cuenta*, hacerte responsable de tu propia metodología y riqueza creativa. Esto, en un mundo en el que la expresión de la personalidad imperialista y totalitaria es francamente obscena, se convierte en una ex-

velado de Peter Weiss. De: A. Oceransky. Teatro: Deportivo Israelita.
 1975 *Deux machina*. Versión contemporánea de *An tígona*. De: A. Oceransky. Teatro: El Galeón.
 1976 *Acto de amor*. Basada en un cuento de Yukio Mishima. De: A. Oceransky. Teatros: El Galeón y Fru fru.
El silencio. De: Margarita Urueta. Teatro: Reforma.
 1977 *Los grandes años del rock*. De: A. Oceransky. Teatro: Ferrocarrilero.
La dama sin camelias. De: Irma Serrano. Teatro: Fru fru.
Los Beatles. De: A. Oceransky. Teatro: Ferrocarrilero.
Frankenstein. Basada en la novela homónima de Mary Shelley. De: A. Oceransky. Teatro: Ofelia.

1979 *Réquiem a un girasol (Van Gogh)*. De: A. Oceransky. Teatro: Cuauhtémoc.
El día que soltaron los leones. De: Emilio Carballido. Teatro: Del Bosque.
 1980 *La casa de Bernarda Alba*. De: Federico García Lorca. Teatros: Teatro Studio T y El Galeón.
Alicia tal vez. De: Vicente Leñero. Teatro: Julio Jiménez Rueda.
 1981 *La búsqueda*. De: Alfonso Lara Castilla. Teatros: Teatro Studio T y Polyforum Siqueiros.
 1982 *La maravillosa historia del chiquito Pingüica*. De: Sabina Berman. Teatro: Independencia.
 1983 *Bill-Yankee*. De: Sabina Berman. Teatro: Foro Shakespeare.
 1984 *Herejía*. De: Sabina Berman. Teatro: Wilberto Canton.

Águila o sol. De: Sabina Berman. Teatro: Teatro Studio T.
Acto de amor. Basada en un cuento de Y. Mishima. De: A. Oceransky. Teatro: Principal.
Grito líquido. Autores: Varios. Teatro: Foro Isabelino.
 1985 *Las dos Fridas*. De: A. Oceransky, María del Carmen Farias y Bárbara Córcega. Teatros: Teatro Studio T y Santa Catarina.
¿Duele Marat? P.D. *Sade*. Basada en *Marat-Sade*, de Peter Weiss. De: A. Oceransky. Teatro: Teatro Studio T.
 1986 *Chanekes*. De: M. A. Bernardi. Teatros: Foro Eon y Teatro Studio T.
 1987 *Delirium tremens*. De: Ignacio Solares. Teatro: Polyforum Siqueiros.
 1988 *Rompecabezas*. De: Sabina Berman. Teatro: Teatro de la Facultad de Teatro, Xalapa,

cepción que hay que valorar y reflexionar con atención, si es que todavía queremos pensar en el artista escénico como una chispa generadora de realidades.

El discurso de Abraham, que si llamara método, para algunos sería ensalzarlo y para otros reducirlo, parte de un principio elemental: el diálogo interno. Si suponemos que el hombre va al teatro a verse a sí mismo, en lo primero que tiene que poner atención el artista escénico es en la relación que tiene consigo mismo y con el mundo. Es a través de este principio que Oceransky en una especie de iniciación incita a sus alumnos a volcarse en la observación de sus pensamientos, emociones, deseos, miedos, placeres, etc., y a darse cuenta de que el mundo es un sueño en el que uno tiene la capacidad de crear, de crearse: soy lo que creo ser, pero primero tengo que *darme cuenta de que me doy cuenta* de cómo he decidido pensarme o soñar en el mundo. A partir de la responsabilidad que significa esta libertad puedo formarme un criterio que sea compatible con otros y no asumir el criterio de otros para integrarme a su sueño.

Quisiera que esto se leyera como la percepción de un sujeto dedicado al teatro, con preocupaciones de investigación y formación, no solamente como el sentimiento de un alumno apasionado por su maestro. La postura "gurú", que está fuera del control de quien se dedica a transformar vidas, es insalvable para muchos que no tienen la habilidad de reconocerse independientes del iniciador o no tienen la madurez (que no se gana con los años) de soltar esa postura para relacionarse con el otro desde sus propias debilidades, culpas y terrores. Es por ello que Abraham para muchos de sus adeptos es la neta con bigotes o un tipo rollero que sólo piensa en sí mismo. Y aunque nuestro trabajo nos ha costado, él y yo nos hemos liberado de esa trampa.

EL DIRECTOR

Como todo visionario, adelantado a su tiempo, Abraham se ha definido como un artista solitario, incomprendido por la institución y marginal por convicción propia. Debilidad que ha convertido en su fuerza, ya que es a partir de esta postura que mantiene una libertad de discurso, método y tiempo.

Oceransky no trabaja en forma convencional, le es casi imposible cumplir con horarios predeterminados, vive el tiempo desde otra perspectiva, nunca se sabe hacia qué universo nos conducirá hoy o si sólo vamos a tomar café, no sigue reglas definidas. Su talento consiste en saber seguir la naturaleza de sus materiales, en cómo seguir la beta del actor, en cómo emplear su textura, su biorritmo, su sonoridad, la profundidad y el colorido de sus emociones, sin la exigencia de algo que no es. Todo esto lo descubre, no con un análisis lógico, sino mediante una contemplación silenciosa, sin pretender ningún resultado concreto; es un modo de observación en el que no se da la dualidad de quien ve y lo visto. "Mirando así, la garza es toda charco", dice el Tao. Y así Oceransky hace que en su teatro seas actor, tiene tal capacidad de seducción para imbuirte en sus imágenes, que cuando te das cuenta ya ves lo que él ve y te lo crees. ¿Qué más se necesita para actuar que una profunda creencia en tus acciones? En mi experiencia, por otra parte, siempre fuimos nosotros quienes escogimos el tema o el texto que queríamos volver teatro.

Cuando tienes un corazón inocente y apasionado, se lo aceptas todo al maestro; luego, cuando empiezas a proteger tus propios intereses artísticos, la cosa es más complicada. De ahí que los trabajos más brillantes de Oceransky sean los que ha realizado con equipos de jóvenes entregados que se están formando con él o que lo están descubriendo.



Gerardo Trejoluna en *Gucha'chi*. Foto: Fernando Moguel

EL ARTISTA

Años más tarde, en mi email tenía una invitación de Abraham para participar en su primer largometraje: *Gucha'chi*. No sin antes esforzarme en replantear nuestra relación profesional, acepte gustosamente.

Hace unas semanas, en Xalapa, asistí a una charla de nuevos videoastas y en la mesa se encontraba Abraham junto a chavos de entre 20 y 25 años. Feliz de ser la pasita del *strudel*, aceptaba tener menos años de experiencia en la producción de video que varios de los que estaban ahí y que para él era maravilloso aprender de los jóvenes y volver a comenzar.

GERARDO TREJOLUNA. Actor, miembro de Gomer: caracol exploratorio. Ha trabajado con Abraham Oceransky en *Cuentos de niebla* y *Gucha'chi*. Actualmente tiene en escena el espectáculo unipersonal *Autoconfesión*.

- Veracruz.
1989 *Diary of Frida*. (Nueva versión de *Las dos Fridas*). Basada en el Diario original de Frida Kahlo. De: A. Oceransky. Teatros: Dallas Museum of Modern Art y Crescent Art Theater, Dallas, Texas.
Cuentos de niebla. Basada en el cuento *Rashomon*, de R. Akutagawa. De: A. Oceransky. Teatro: Teatro Studio T, Xalapa, Veracruz.
Roosters. De: Milka S. Scott. Teatro: Addison Centre Theater.
1991 *Gucha'chi*. De: A. Oceransky. Teatros: Teatro Studio T y Centro Cultural San Ángel.
The House of Bernarda Alba. De: Federico García Lorca. Teatro: South Dallas Cultural Center, Dallas, Texas.
1992 *Quebranto*. De: Dolores Plaza. Teatros:

- Teatro del Estado, Xalapa, Veracruz, y Helénico.
Pecatta suma. Basada en *Agnes de dios*, de John Pielmeier. De: A. Oceransky. Teatro: Centro Universitario de Teatro.
1993 *Mishima*. Autores: Susana Robles y A. Oceransky. Teatros: Teatro Studio T y Foro Shakespeare.
1994 *Muñecas de seda*. De: A. Oceransky. Teatro: Teatro Studio T.
La maravillosa historia del chiquito Pingüica. De: Sabina Berman. Teatros: Varios teatros y espacios del Estado de Veracruz.
1996 *Tales from the Mist (Cuentos de niebla)*. De: A. Oceransky. Teatro: Dallas, Dallas, Texas.
Troyanas. De: Creación colectiva basada en el texto de Eurípides. Teatro: Foro de la Unidad de Artes de la Universidad Veracruzana.

- 1997 *Mutis*. Autor. Elena Guiochíns. Teatro: Casa de la Paz.
1998 *Viaje inmóvil*. De: A. Oceransky y Leyla Salazar. Teatro: Teatro Studio T.
1999 *Mixtitlan*. De: Phillip Bohem. Teatro: 7 Stages, Atlanta, Georgia.
2000 *Hotel Corazones rotos*. De: A. Oceransky. Teatros: Teatro Studio T y Salvador Novo.
Shake. Basada en las obras de William Shakespeare. De: A. Oceransky. Teatro: Antonio López Mancera.
2001 *Cuentos de niebla*. De: A. Oceransky. Festivales: Cumbre Tajín, Festival Internacional Cervantino y Muestra Nacional de Teatro,



DOSSIER



VI ENCUESTRO INTERNACIONAL DE TEATRO DEL CUERPO CUERPO ESCÉNICO

El gesto debe preceder a la palabra. De hecho, la palabra es una expresión refleja. Debe seguir al gesto ya que éste es paralelo a la impresión recibida. La naturaleza incita al movimiento, la palabra nombra a este movimiento. El discurso es solamente el título, la etiqueta de aquello que el gesto ha anticipado. El habla sólo viene a confirmar aquello que el espectador ya ha comprendido. La palabra ha sido otorgada para nombrar cosas. La gestualidad propone la pregunta “qué” y el habla responde. El gesto después de la palabra se ría absurdo.

François Delsarte



ALTERNATIVA DE RENOVACIÓN

Jorge A. Vargas

El cuerpo es el guante del pensamiento.
Étienne Decroux

Sin duda, el cuerpo ha conquistado un sitio relevante sobre la escena desde principios del siglo XX como órgano de expresión, como instrumento y objeto material de creación del actor y como continente de una posible poética teatral del intérprete. Gracias a esta reelaboración de su papel entre todos los otros lenguajes que intervienen en el espectáculo, muchos de los postulados renovadores de la teatralidad contemporánea han partido del reposicionamiento del actor y de su cuerpo como eje de la creación sobre la escena. Las experiencias de las vanguardias en los años 70 y 80 reafirmaron en ciertos ámbitos de la teatralidad una nueva relación del actor —y de su cuerpo como instrumento privilegiado— con el texto y con los diversos elementos de la escena.

Ciertamente, en épicas memorables, los recursos expresivos del cuerpo se han bastado para generar estilos, métodos y puestas en escena que han prescindido de los otros lenguajes para establecer, de manera radical, una oposición a la desmesura de los medios espectaculares o al desgaste de los mismos.

El cuerpo del actor ha servido también como piedra angular para el redescubrimiento o la recuperación de otras latitudes de lo escénico —el clown, la danza, el circo, las artes plásticas e incluso, paradójicamente, la palabra—, en viajes de doble sentido, de ida y vuelta, entre estos lenguajes en lo que se ha llamado mestizaje, pluridisciplina o transversalidad.

En este tránsito heterodoxo, el cuerpo del actor también se ha alimentado de “préstamos” de técnicas y métodos venidos allende sus propias fronteras, de los territorios de la danza, la acrobacia, las artes orientales y disciplinas terapéuticas corporales, por nombrar algunas, donde siempre está presente la búsqueda de respuestas estilísticas u orgánicas del hacer actoral.

No obstante, desde la óptica convencional es difícil definir la singularidad de este intento: teatro físico, teatro de movimiento, teatro gestual, teatro corporal, teatro visual y tantos etcéteras como visiones particulares se tengan de este fenómeno como críticos, teóricos, pedagogos o creadores. En esta condición de “inclasificables”, es virtud y defecto la fragilidad y permeabilidad de las fronteras donde puede caber todo. Las herencias artísticas provenientes de distintas y diversas afluentes han terminado por confluír



y constituirse en una marea que ha violentado los cauces. Río revuelto de estilos, disciplinas, metodologías y lenguajes de la escena. En este estado de cosas, en las últimas décadas hemos sido testigos del nacimiento y desarrollo de creadores y espectáculos inusitados y plenos de hallazgos producto de estas hibridaciones, así como intentos fallidos y falsas promesas.

La desconstrucción de textos escritos, la dramaturgia simultánea en los procesos de búsqueda, la creación a través de estructuras textuales mínimas o la ausencia definitiva del texto a cambio de una riqueza imaginativa proveniente de otros lenguajes, han permitido a algunos creadores teatrales encontrar medios para hablar de maneras más certeras a los espectadores. Visitar otras disciplinas escénicas o extrateatrales, improvisar, experimentar con objetos visuales o sonoros, con fragmentos de

textos, con la voz y con el cuerpo parecen ser los nuevos materiales del artista del cuerpo, quien está obligado a reinventar el drama con estos y otros instrumentos ante la renuncia voluntaria del libreto teatral tradicional.

Lo que parece haberse rezagado en esta aventura es aquella vieja apuesta por la esencialidad radical: el actor, que desprovisto de lo aleatorio y superfluo, ha convertido a su cuerpo en un instrumento virtuoso y se apoya en la sola espectacularidad de su herramienta. Pero, salvo honrosísimas excepciones, es difícil alcanzar la estatura de esta provocación —recuérdense las investigaciones de Étienne Decroux, las experiencias grotowskianas y algunos de los experimentos lecoquianos.

Este Dossier, lejos de constituirse en un intento de definición de lo que pudiera ser el Teatro del Cuerpo, parte de la idea de que el continente mayor es el teatro y su particularidad radica en que algunos creadores e intérpretes han elegido el cuerpo como un sitio desde el cual observar el mundo e interpretarlo.

SEXTO AÑO CONSECUTIVO DE UN ENCUENTRO

El Encuentro Internacional de Teatro del Cuerpo (EITC) es una experiencia que busca caminos renovadores de la escena, vitalizar y abrir horizontes en nuestro panorama teatral y no intenta definir una técnica específica o estilo, ni una estética particular, sino partir del cuerpo, objeto material de creación del actor y materia prima del espectáculo, para proponer una ventana a la teatralidad contemporánea, a la actualidad renovadora de la investigación y la creación teatral, a apropiaciones actuales de técnicas, tradiciones y métodos de creación de los lenguajes escénicos: la voz, el cuerpo, el espacio, la luz, la dramaturgia y todos los sistemas de la expresión en la escena.

En la palabra *encuentro* busca también una vocación distinta de los festivales donde la dirección de la comunicación tiene un solo sen-



Galería de moribundos, de Jorge A. Vargas. Fotos: Andrea López

tido: el que muestra y el que ve. Es, sobre todo, una oportunidad de encuentro y confrontación entre teatristas interesados en el intercambio teatral. De ahí que hemos privilegiado el acento pedagógico, su perfil de laboratorio donde se suceden los hallazgos, las confirmaciones, las rupturas renovadoras, las exigencias técnicas y metodológicas y la brisa del aire nuevo.

En su sexto año de presencia en el teatro mexicano, el EITC, lejos de ceñir su destino a una teatralidad especializada, ha ido abriendo las fronteras de su concepto y se interesa cada vez más en la diversidad de las expresiones escénicas: el butoh, el clown, el mimo, el circo, el performance, la danza teatro, la ópera china, el teatro visual, la interrelación entre los lenguajes escénicos y, muy especialmente, caminos personales de búsqueda que han generado sorpresivos puntos de vista en la pedagogía y la creación.

El EITC ha recibido a más de 20 compañías internacionales que han ofrecido a lo largo de estos cinco años alrededor de 15 talleres diferentes, relacionados todos ellos con el trabajo del actor sobre el cuerpo, la voz, el espacio y los objetos. Asimismo, ha propiciado encuentros significativos entre los teatristas nacionales y

algunos maestros de la creación y la formación internacional, como Yoshi Oida, del Centro Internacional de Investigación Teatral de París, Gao Mukun, director de escena de la Ópera de Pekín, Pierrette Venne, docente y subdirectora de la Escuela de Circo de Quebec, la compañía ruso-alemana Derevo, los mimos corporales de L'Ange Fou de Inglaterra, Ómnibus de Quebec y Dan Stein de los Estados Unidos, la agrupación polaca Wierszalin, Mossoux-Bonté de Bélgica, Sunil de Suiza y otros importantes creadores interesados en la formación actoral y la nueva escena contemporánea.

El EITC se realiza en colaboración con la Coordinación Nacional de Teatro del INBA, el Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de

Querétaro y las embajadas y misiones culturales de los países participantes. Es gracias a este apoyo que ha sido posible crear un territorio de intercambio teatral nacional e internacional, así como consolidar los propósitos que dan fundamento a este encuentro: su acento pedagógico y su intención descentralizadora.

JORGE A. VARGAS. Actor, director, pedagogo. Director artístico de Teatro Línea de Sombra, de los Encuentros Internacionales de Teatro del Cuerpo y del Diplomado de Teatro del Cuerpo. Miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte. Actualmente dirige las obras *Galería de moribundos* y *Demonios*.

ENCUENTRO INTERNACIONAL DE TEATRO DEL CUERPO ENCUENTROS EN QUERÉTARO

Manuel Naredo

Presupongo que, como a la mayoría de los que fuimos tocados por la magia de sus sensaciones, el teatro y su olor se les apareció en el camino, como un golpe de suerte, como una piedra colocada ahí por el destino. En mi caso fue a los 14 años cuando olí por primera vez un teatro. Luego descubrí, algunos años después, que el olor estaba entre las piernas de tela negra, en ese rincón oscuro en el que se almacenan los nervios, donde se vive el riesgo de desnudarnos el alma.

Durante los últimos años, invariablemente a fines de agosto y principios de septiembre,

he estado recordando el aroma..., esa sensación olfativa. No podría ser de otra manera si se decide enfrentar la tarea de apoyar un esfuerzo tan maravilloso, incomprendido y azaroso como el Encuentro Internacional de Teatro del Cuerpo (EITC). No sé si ha sido una tarea titánica el sostener, por parte de Alicia Laguna y Jorge Vargas, este encuentro anual. Quizá no lo sea en tanto se le aborda con infinita pasión, aunque se acompañe de la cotidiana incertidumbre financiera y operativa que, en este país, adquiere tintes de normalidad.

Esta nueva edición del EITC será la última oportunidad que viviré, como funcionario público (horrendo término que me perseguirá por siempre), de apoyar su subsistencia. Espero continúe y crezca como todos aquellos proyectos sostenidos con el corazón y empujados a base de agallas.

¿Por qué teatro del cuerpo? ¿Para qué? Las respuestas sobran en estas mismas páginas que tan entusiastamente, como siempre, nos abre Jaime Chabaud y Pasodegato. A mí me basta finalizar preguntándome sobre ese olor que se instaló en mi alma desde los 14 años, cuando el teatro se me metió en las venas, para saber si a Jorge Vargas y a Alicia Laguna les pasó algo similar. No me explicaría, de otra manera, que emprendan, con mi gozo de la mano, una empresa como el EITC.

MANUEL NAREDO. Periodista, actor y director teatral. Coordinador General del CONECULTA de Querétaro.



TRANSVERSALIDAD Y PLURISDISCIPLINARIDAD

INTERROGACIONES

Odette Aslan

¿Qué implica para el actor, el bailarín y el cantante de Occidente la “transversalidad”? ¿Escapar a las categorías, largo tiempo impuestas por la separación de las artes, conservadas por la formación especializada, limitada a un solo dominio? ¿Transgredir las fronteras a fin de adquirir una polivalencia inhabitual? El intérprete no hace, entonces, más que recuperar una totalidad perdida.

En Oriente, el teatro y la danza son una sola cosa y están ligados a la música de manera natural. Nosotros perdimos esta alianza desde hace mucho tiempo y estamos desconcertados, retomando el repertorio clásico, los intermedios molierescos, que se nos aparecen como cuerpos extranjeros agregados, mientras que en sus orígenes estaban integrados a la “comedia-ballet” o a las “tragedias-ballets”. Asimismo, después de la iniciación wagneriana en la obra de arte común, en el siglo XX no se ha logrado todavía erradicar un modo de pensar tan enraizado ni separarse de prácticas replegadas detrás de sus respectivas barreras. Las vanguardias de los años 20 y 30, el zafarrancho de 1968, las aperturas de los años 70-80 han hecho evolucionar lentamente la pedagogía, la creatividad escénica y la percepción del público.

Por largo tiempo el actor se ha olvidado de utilizar su cuerpo. En la URSS, Meyerhold vitupera a aquellos actores que se volvieron “fonógrafos”, elabora en su estudio la biomecánica, mientras que en el Vieux Colombier, Jacques Copeau soñaba con la Commedia dell'arte o buscaba en la acrobacia el medio para despertar el cuerpo. Étienne Decroux crea la mima corporal y Jean-Louis Barrault se esfuerza en buscar un lenguaje del cuerpo.

El actor recita el texto y asistimos a escucharlo. “¿Pronto va a comenzar?”, pregunta una dama en voz alta, 20 minutos después del inicio del “mimo-drama” *Alrededor de una madre* (adaptación del texto de William Faulkner, *Mientras que agonizo*) porque hasta ese momento sólo habían sucedido acciones gestuales y ningún diálogo. Era 1935. Pero en 1971, Jerzy Grotowski, que se entregaba desde hace más de 10 años a una experimentación física con sus actores en

su Laboratorio de Opole, es todavía prisionero de distinciones categóricas. A propósito de los ballets del coreógrafo Maurice Bejart que presentan a sus ojos la encarnación misma de la danza, él se pregunta: “¿Es esto danza?, ¿o puede ser quizá algo más que la danza? ¿Es el teatro?, ¿o quizá algo más que el teatro?”, mientras que para Bejart, teatro, danza y música forman una globalidad indisoluble; efectivamente, él hace intervenir en sus coreografías otros elementos, otras formas y géneros e incluso, algunas veces, contrata actores.

DE LA FORMACIÓN PLURIDISCIPLINARIA A LAS DISTRIBUCIONES MIXTAS

Cuando Paul Claudel le comenta a Jean-Louis Barrault la posibilidad de introducir proyecciones fijas y animadas en *Cristóbal Colón* y le explica su concepción del “Teatro total”, el actor-director escucha sin entusiasmarse. Para él, la escena le pertenece en primer término al actor, al hombre; al igual que su maestro Charles Dullin, le repugna la intrusión de los medios técnicos y de las máquinas. Él milita por un “actor-completo”, aquel que sabe servirse tanto del cuerpo como de su voz y es susceptible de tomar las imágenes y las invenciones del poeta. Barrault es un actor corporal que supo renovarse en la pantomima y que puso en escena de una manera bastante decorosa *La vida parisina* de Jacques Offenbach, en donde sus actores cantan y bailan. Lo que no es poca proeza para una compañía francesa.

En el Piccolo Teatro de Milán —en donde Giorgio Strehler ha trabajado también con Decroux, a quien le robó sutilmente a su asistente Marise Flach que durante 40 años ha contribuido al entrenamiento de la compañía—, los actores prestan mucha atención al comportamiento corporal. Saben bailar y cantar tanto como actuar la Commedia: de la gestual de Arlequín al “baile” de los pescadores de *Barouf en Chioggia*, de las parejas de Goldoni a las canciones de Brecht en la *Ópera de los tres centavos*.

La formación ya no es unívoca. La Escuela del Théâtre Nationale de Strasbourg ha agregado disciplinas corporales —como las

artes marciales— a sus cursos de comedia y el Conservatorio Nacional Superior de París tiene cursos de mima y de acrobacia. Los actuales talleres invernales de Avignon son conocidos por su triple disciplina (actor-bailarín-cantante) y la formación, en las escuelas como el entrenamiento en el seno de las compañías, tiende a abrir cada vez más el abanico de las fuentes corporales y vocales, mientras que antes se citaba como excepción (pareciera que tuviese dos carreras) al actor Robert Hirsch que había cursado brillantemente tanto los cursos de actuación como los de danza en el Conservatorio —la danza clásica, única considerada como noble aliada para el actor. Hoy día, más que la gracia y la ligereza de la danza clásica y, más que una forma codificada, el aprendiz de actor se entrena en el movimiento (Théâtre du Mouvement lleva bien su nombre), en la mima (Decroux, Marcel Marceau y Jaques Lecoq han hecho escuela) o en las técnicas orientales que ayudan al dominio de la concentración (yoga, artes marciales). Asimismo, se han desarrollado las escuelas de circo que producen jóvenes artistas que comienzan a aparecer en los repartos teatrales o en coreografías.

En Londres, hacia 1910, en lugar de la danza clásica, el inglés Beerbohm Tree le aconsejó al joven francés André Luguet que aprendiera tap si quería hacer teatro. Cuarenta años más tarde, Joan Littlewood (quien había estudiado las técnicas de Laban, de Meyerhold y de Piscator) reunía en su Workshop Theatre a actores dotados sobre todo de un cuerpo entrenado y que se entregaran al placer de la expresión bailada/cantada/hablada. *Volpone* o el polémico montaje *Ab, dios, que la guerra es bella* eran los espectáculos físicos en donde el texto se apoyaba en una práctica gestual y se inscribían dentro de un teatro político. Antídoto contra una interpretación no muy sicologista, razonable, intelectualizada del texto dramático, el juego corporal es más directo, más popular. Anteriormente, Molière lo había heredado del italiano Scaramouche, y los grupos teatrales proletarios lo reencontraron en la URSS después de la Revolución de Octubre.

Los espectáculos del Berliner Ensemble

produjeron un gran impacto en París en 1954. Venían de un proyecto global, de una estética ligada a la ideología. Un mismo punto de vista precedía a la elaboración del texto y al de la puesta en escena, un grupo de actores había sido formado para funcionar como un ensamble en una misma orientación progresista, con todos los elementos de la representación: distancia y energía sostenían la interpretación, en donde podíamos notar la puesta en espacio del cuerpo, la fuerza de la canciones y este enigmático *gestus* que los especialistas dudan siempre en explicar, un *gestus* ejemplar, social, significativo y plástico.

¿Por qué razón los ejercicios corporales (danza, acrobacia, artes marciales, gimnasia) o la biomecánica de Meyerhold, reelaborados o alterados, tienden a reaparecer en gran número de los entrenamientos contemporáneos? En el mejor de los casos, contribuyen a contrabalancear la pesada retórica de un texto antiguo, así como a otorgar al actor destreza y presencia. Más seguro sobre el suelo, mejor erguido, aquel que domina corporalmente su creación, cumple más eficazmente su cometido verbal. Cuando el cuerpo entero retoma el dominio, la respiración se controla, la palabra es emitida de manera diferente (Jerzy Grotowski ha desarrollado numerosos resonadores pero aún podemos encontrar otros procesos), la voz se metamorfosea (partitura vocal con Farid Paya o con Andreï Serban), el rendimiento se modifica, los matices inútiles se anulan, la frase y el punto se reglobalizan, el pensamiento motor se afirma sin llenarse de parásitos por el detalle superfluo. El actor cuida por entero el tiempo y el espacio en colaboración con el director de escena. No es sólo un ejecutante, ni solamente “presente” mientras habla; es más capaz de hacer proposiciones de juego, y es más inventivo. A veces es la mima, otras el aikido o el tai-chi, a veces un deporte cualquiera, lo que le ayuda al actor a tomar conciencia de su esquema corporal y dirigir su flujo de energía; poco importa la disciplina que se escoja, siempre y cuando la técnica se pueda olvidar posteriormente y el cuerpo se haya vuelto disponible al movimiento, es decir, no sea resultado de una forma en la que estará siempre prisionero.

¿Una yuxtaposición de técnicas podría satisfacer el concepto de “transversalidad”?

Meyerhold en la URSS, Copeau y Cocteau en Francia habían reclutado respectivamente al clown Lazarenko y a los Fratellini para participar en sus espectáculos y entrenar a sus alumnos. Bejart llama a María Casarès para que diga un texto inspirado en el bailarín Jean Babilée en la coreografía *La reina fuerte*. Pina Bausch integra a la actriz Mechthild Grossmann en sus piezas de Tanztheater. Se acrecienta así el potencial de la acrobacia o la calidad de la palabra en el conjunto de una realización. Pero los intérpretes ve-

nidos de otro lado, ¿se transforman al contacto con los otros, contaminados de éstos, o no hacen más que agregar un “plus” al espectáculo?

PRÉSTAMOS ENTRE TODOS LOS GÉNEROS

En su Tanztheater, Pina Bausch recurre igualmente a la repetición (préstamo de la música), al collage y al montaje de proyecciones (préstamo del cine), ha tenido en la mira colaborar con Zíngaro (espectáculo ecuestre) o montar una comedia musical. Al igual que Bertolt Brecht, no le teme a los géneros llamados menores ni a los pequeños formatos. Mezcla lo clásico con lo contemporáneo, aclimata todos los folclores del mundo.

Julian Beck y Judith Malina, los dos miembros del Living Theatre, recurrirán a fuentes extrañas al teatro (yoga, zen, psicoanálisis), lo que Peter Brook señala como un peligroso eclecticismo. Los creadores intentan efectivamente buscar en otros dominios y culturas lo que pudiera enriquecer su práctica. Arianne Mnouchkine le pide *prestado* al kabuki o al bharata-natyam los elementos susceptibles de arrancar del realismo la gestualidad de los actores del Théâtre du Soleil en el ciclo de piezas de Shakespeare, y se inspira en el kathakali o el folklore del Cáucaso para su espectáculo *Las Atridas*.

Una tentativa puntual. Una extensión de los recursos corporales como apoyo de las formas orientales trabajadas con los especialistas y después transpuestas. Más fundacional aparece en la formación de estos mismos artistas el juego del clown, una búsqueda de “su propio clown” a lo largo del aprendizaje heredado de la escuela de Jacques Lecoq. La aproximación de un juego de la máscara que le concierne a todo el cuerpo y que instaura un tipo de relación entre el espectador y la técnica de la nariz roja —la más pequeña máscara del mundo. Actores-clowns en el espectáculo llamado precisamente *Clowns* (1969), los actores de Mnouchkine sedimentan su técnica en la fusión de dos disciplinas, el teatro y el circo, con el apoyo de la máscara.

Giorgio Strehler se propuso reencontrar los secretos perdidos de la fabricación y del juego con la máscara de la Commedia dell'arte. Reconstruyó una forma olvidada. Arregándolo todo, observa la iconografía, lucha con las descripciones, pero apela también a la gestualidad de Charlot en las películas mudas y del actor Marcello Moretti. Desesperado bajo la máscara, elabora un nuevo código gestual a partir de una amalgama —el comportamiento corporal de Charlot en la pantalla era del tipo de la pantomima inglesa. Y gracias a su trabajo a partir de la mi-ma corporal, los momentos más fuertes del espectáculo strehleriano, los que perduran en nuestra memoria, son precisamente los

momentos corporales.

EL TEATRO QUE BAILA

La búsqueda transcultural de Eugenio Barba, director del Odin Teatret, con un grupo de investigadores y de artistas del ISTA (Escuela Internacional de Antropología Teatral), es más concertada. Los encuentros entre Oriente y Occidente permiten los intercambios, los debates, las diversas presentaciones técnicas y, desde su inicio, los espectáculos del Odin han reunido a actores herederos de Grotowski que hablan, vocalizan y “bailan”, es decir, producen movimiento poniendo en juego una energía corporal. Al privilegiar las demostraciones, hacer “trueque” en varios países del mundo con las poblaciones locales a partir de manifestaciones artísticas en la calle, en correalizaciones donde cada uno se expresa según su cultura, los actores de Barba recolectan prácticas extraeuropeas en las cuales se ejercitan y asimilan. ¿Qué aporta la transversalidad o la pluridisciplinariedad a un actor?

Paradójicamente, en mayor o menor medida el actor se expresa mediante la palabra. Al dominar su respiración y su gestualidad, el actor corporal adquiere energía y presencia. Mientras más domina sus medios, tiene más posibilidades de libertad, de disponibilidad y de creatividad. Los bailarines que hablan están más cercanos a nosotros, menos confinados a la esfera idealizada del movimiento puro.

Las vanguardias de los años 20 habían practicado la mezcla de géneros y valorizado las pequeñas formas, inyectando en el teatro dramático prácticas de circo, cabaret, music-hall, tradiciones populares, así como la danza y el cine. Ahora regresamos con el fin de agrandar la paleta artística. Así, nos amparamos en este apareamiento (suspensión de trapecista o garfio para escalar) o adoptamos tal entrenamiento (artes marciales) o determinado procedimiento cinematográfico (la cámara lenta), lo cual, a la larga, conduce a efectos de moda. Se tiende a copiar más que a crear procesos fundadores. En cuanto al espectador normalmente acostumbrado a la programación múltiple en los teatros, practica el “zapping” y se ofende cada vez menos de los *préstamos* y de las *mezclas* en la escena, él “surfea” con sus facultades de visión y de escucha considerablemente acrecentadas y funciona él mismo *transversalmente* a pesar de todas las exigencias del multimedia.

Tomado de Marc, Ives, Odette Aslan, M. Leeker, *et al.*, *Les Transversales*, Revue Théâtre/Public, Gennevilliers, 1999. Traducción: Alicia Laguna.

ODETTE ASLAN. Ensayista de teoría teatral y actoral. Autora de *El actor en el siglo XX* y *El cuerpo en juego*, dirección de una obra colectiva, entre otros libros.



RENOVACIÓN ESTÉTICA Y ÉTICA

LABORATORIO GESTUAL

Angélica García y Rodolfo Obregón

El teatro es el laboratorio del habla y el gesto de una nación.

Antoine Vitez

Las peculiares condiciones en las que el arte escénico se ha desarrollado en México, a lo largo de casi un siglo de esfuerzos renovadores, se caracterizan esencialmente por un hecho recurrente: la ausencia de escuelas (en el amplio sentido del término, es decir: lenguajes y estéticas) que desarrollen y perfeccionen un determinado estilo o método, o, más claramente, una identidad artística. Existen, sin embargo, brillantes iniciativas individuales, impulsadas principalmente por directores u hombres de letras, que a partir de sus visiones personales han influido y formado a cuadros o grupos medulares de la escena nacional. Pero estas propuestas rara vez han encontrado un eco más allá de la experiencia inmediata, sobre todo, en la continuidad del trabajo actoral y su identificación con un sector específico del público.

Bajo este panorama general, podemos centrar nuestra atención en hechos particulares, como los postulados escénicos que Alejandro Jodorowsky desarrolló en México durante los años sesenta, y que se caracterizan, entre otras cosas, por la exploración de las dimensiones expresivas del cuerpo. Y de aquí podemos partir hacia un cuestionamiento específico: ¿por qué la influencia de Jodorowsky, muy acorde —como veremos— a las corrientes renovadoras de su tiempo, no se convirtió en una escuela o identidad específica en el teatro mexicano?

Cabe aclarar que el horizonte teatral al que se integró el entonces miembro de la Compañía de Marcel Marceau, está marcado por unas prácticas escénicas donde conviven los putrefactos restos de la tradición decimonónica, la entonces dominante influencia de un realismo acrítico (es decir, convencional o ilustrativo) y las pequeñas pero intensas llamas de una renovación escénica que años después, desde los campos universitarios, habría de arrasar con aquel vetusto panorama.

En el caso de la vieja escuela —ya se sabe—, tanto el habla como el gesto escénicos están

supeditados a una convención arcaizante: una pretendida imitación del carácter español y de los modelos ideales de un teatro anterior a la noción de puesta en escena: “damas jóvenes” (generalmente rayanas a una sesentena de años), “primeros actores”, “voces de obispo”, “decorados” y demás antiguallas.

Por lo que se refiere al teatro de influencia rea lista, la conquista de un habla “a la mexicana”, firmemente enraizada en la dramaturgia del periodo pero vacilante aún en la boca de los actores, puede contarse entre sus mayores aportaciones. Pero en esa forma de expresión escénica, de fuerte influencia estadounidense y tendencia psicologizante, el gesto se mantiene atado a los imperativos del estilo (la sujeción al modelo prestablecido por el personaje) y a los convencionalismos de la escena: “áreas de actuación”, “composiciones triangulares”, “pies de arriaba”, “modos de sentarse” y demás reglamentaciones que entonces se justifican como conciencia del oficio.



A diferencia de lo que sucedió en el teatro del mundo durante el mismo periodo, la renovación escénica en México no siguió el camino del rechazo a la palabra y el necesario desarrollo de otros códigos significantes, principalmente la revaloración y el manejo del cuerpo. Si bien es cierto que Poesía en Voz Alta amplía el rango expresivo de la escena (por ejemplo, a través de la introducción de códigos populares provenientes del music-hall, la revista, la música de moda y los bailes de salón), lo hace tratando de crear un atractivo contexto donde la palabra brillara renovada; como se observa claramente en el origen literario de sus miembros, su repertorio y su declaración de intenciones. Con el paso de los años —y ésta es su gran paradoja—, la distorsión del espíritu original de aquel movimiento generó un teatro sustentado en la noción del espectáculo, donde la acrobacia, la coreografía y el discurso plástico terminaron ocultando a la palabra. En una parte importante del Teatro Universitario, heredero de aquel impulso revitalizante, el trabajo del cuerpo no constituye un discurso autónomo o un vehículo de acceso a zonas del individuo insondables desde la lógica racional, sino una nueva forma de “decorado” que revirtió su efecto al convertir a la envoltura en un sustituto del discurso original.

Por su parte, con su arribo a México en 1959, Jodorowsky introduce las corrientes mundiales en boga: la revaloración de los postulados artaudianos; la autonomía de la escritura gestual planteada por Étienne Decroux, Jacques Lecoq y Jean-Louis Barrault, entre otros; el valor liberador del cuerpo, a la manera grotowskiana, y el empleo del gesto como herramienta de provocación, tal y como aparece en el happening y las prácticas del Living Theatre.

Los postulados escénicos de Alejandro, plenamente identificados con las corrientes de vanguardia, pretenden ver al teatro como un ritual liberador, en donde el “maestro-guía” exige de sus actores y estudiantes una férrea disciplina corporal y psicológica, casi mística. En ella, el cuerpo es visto como una vía de acceso a dimensiones extracotidianas y, al mismo tiempo, como catalizador de una percepción amplificadora del espectador. Como en todos los

movimientos de ruptura, la renovación estética pasa necesariamente por una renovación ética que, en este caso, implica también la desaparición de jerarquías actorales, la preponderancia de la obra común sobre la manifestación de los egos individuales.

En concordancia con aquello que sucede en diversas partes del mundo, las propuestas jodorowskianas asumen una postura experimental frente al texto literario y las formas del habla. El texto es un material que puede ser adaptado, editado o reinterpretado de acuerdo con las necesidades del director, y la palabra es un terreno fértil de exploración de la sonoridad independiente de su significado semántico. El desencuentro entre estas aproximaciones escénicas y las tendencias predominantes del medio teatral mexicano, queda manifiesto en el comentario de Luisa Josefina Hernández a propósito del montaje de *La sonata de los espectros* (1961), de August Strindberg: "El texto termina por no importarle y no ser escuchado. Lo que se dice podría llegar a ser eliminado sin mayor esfuerzo y casi con los mismos resultados. La imagen y la actitud hablan por sí solas". (Por el contrario, Jorge Ibarguengoitia, en franco desencuentro con los creadores escénicos, es capaz de reconocer las aportaciones de Jodorowsky pese a las grandes diferencias con su propia actividad).

Siguiendo esta misma línea, el actor Héctor Ortega escribe un texto: *Silencio, locos trabajando* (1966), que Jodorowsky lleva a escena con gran fortuna. Carlos Solórzano comenta: "Las palabras se enredan unas en las otras, sin perder el asidero de una onomatopeya significativa o de una palabra semejante a otra, y que en sucesivas derivaciones muestra la descomposición del idioma que, aniquilado totalmente, conserva su fuerza expresiva por la justeza con que los actores lo enuncian. A manera de una 'cantinflada' que se deriva hasta la alucinación". Y el crítico Juan Miguel de Mora se atreve a ir más lejos al considerar este trabajo como un parte aguas en el teatro nacional, con un discurso original, contemporáneo y que dejaba ver una naciente identidad del teatro mexicano.

Sin embargo, y como sucedió con otros teatros experimentales en México, estas propuestas se diluyeron en el convencionalismo del teatro comercial, en donde varios de los actores formados por Alejandro llegaron a ser estrellas. La independencia gestual, coincidente con las aportaciones de Humberto Huerta, Alfonso Arau, Adrián Ramos y otros precursores, fue clasificada por el *mainstream* como "pantomima" y mantenida, por ende, alejada de la creación teatral. A diferencia de lo que sucedió en el mundo, donde los lenguajes puros de la experimentación se recombinan con las formas tradicionales, en México, hasta los años ochenta, los códigos corporales cultivados por Mimus Teatro, Grupo Tres, Sigfrido Aguilar, Antonio



Omote, Compañía Sankai Juku (foto: Enguerand). Izquierda: Pyramide sur la pointe (foto: Archivo T. Línea de Sombra)

Esparza, Pablo Mandoki, Rafael Pimentel, entre otros, se mantuvieron dentro de un universo cerrado, una atmósfera de aislamiento, que terminó por asfixiarlos. El afortunado encuentro de Pimentel con Rafael Degar y Eduardo Borbolla (del Grupo Tres), para la creación de *Euridice* (1982), un espectáculo teatral que rebasaba cualquier clasificación genérica, constituyó una auténtica "flor de un día", una golondrina incapaz de hacer verano.

En años más recientes, aquellos que nos corresponde presenciar, la distancia entre el gesto y el habla de la escena nacional se ahonda entre la fisicalidad cultivada por creadores como

Abraham Oceransky, Mauricio Jiménez, Jorge A. Vargas, Ricardo Díaz (que como tantos otros tropiezan con la dificultad de establecer líneas de continuidad) y un teatro cuyas tendencias mayoritarias, ligadas a los códigos supuestamente realistas del cine y la televisión, implican nuevamente la supresión del cuerpo y las formas de imitación servil del habla cotidiana.

ANGÉLICA GARCÍA. Actriz e investigadora del CITRU. Autora del CD El teatro de Gurrola.

RODOLFO OBREGÓN. Director, pedagogo y crítico teatral. Docente de El Foro Teatro Contemporáneo y director del CITRUP publica en el semanario Proceso.

INTERCAMBIOS INTERESTÉTICOS ¿UNA FILOSOFÍA?

YVES MARC

Desde la década de los 70 y aún más en la de los 80, en la creación contemporánea se produjeron obras a las cuales algunas veces es difícil atribuirles claramente un nombre genérico. Estos espectáculos encuentran poco espacio dentro de las terminologías verticales de las instituciones, de las estructuras culturales y del gran público. Fueron, muy a menudo, portadoras del renovamiento creativo de las artes de la escena. Muchos de los artistas buscaron más allá de los límites de los géneros, fascinados por la poética de las fronteras y de los mestizajes. Los espacios de creación se abrieron a los intercambios interestéticos. Algunos directores de escena se cuestionaban acerca del cuerpo y el movimiento sobre la escena, a la inversa de la tradición teatral (siempre dominante) donde no se dudaba en nombrar teatro a aquello que era literatura teatral, como si todo el teatro estuviera contenido en la simple enunciación de un texto. La danza en plena explosión y en la afirmación

muy precisa de un territorio nuevo, verá a algunos coreógrafos y bailarines apropiarse, poco a poco, de una dimensión dramática y teatral.

¿Cuántas veces nos preguntamos si las producciones de Pina Bausch, Joseph Nadj, Maguy Marin, Bob Wilson y tantos otros, son danza, teatro gestual, mima o simplemente "arte dramático de movimiento"? [...] Los actores del circo no se contentan ya con la sola idea de "número circense", sino que buscan teatralizar o coreografiar su presencia escénica. Por su parte, los mimos, muy alejados de la vieja pantomima, se abren a la búsqueda de un nombre del género: teatro gestual, teatro corporal, teatro de imagen, teatro visual, teatro de movimiento, reencontrándose a menudo con las otras artes de la escena (danza, teatro, teatro de objetos, etcétera).

[...] La lista de estas hibridaciones sería larga de enumerar, sin embargo, parece que en el centro de estos intercambios estéticos, de estas mezclas entre géneros, se encuentra, en principio, al actor vivo sobre la escena con su cuerpo.

Tomado de Marc, Yves, "Un réseau, les événements... une philosophie?", en *Théâtre/Public*, núm. 147, 1999, París. Traducción: Jorge A. Vargas.

YVES MARC. Actor y director de Théâtre du Mouvement. Discípulo y asistente de Étienne Decroux.



TRANSDISCIPLINAS FECUNDAS

EL CUERPO MÚLTIPLE

Rubén Ortiz

UNO. Era una de esas mañanas tediosas de la Primaria. El maestro tenía que hablarnos sobre Las Bellas Artes. Los alumnos fuimos apuntando una a una las definiciones de la Literatura (la primera, por supuesto), la Pintura (la segunda, por supuesto), la Música, la Escultura y la Danza (la última, por supuesto). Al llegar a la última arte, el mentor hizo una pausa para iluminarnos con su sabiduría: “Aquí iría también el teatro, pero en realidad no es una arte pura, sino una mezcla de la literatura con todas las demás. Por eso, YO no la considero entre las Bellas Artes”. Fin de las definiciones y principio de los prejuicios. Pero el sentido común de mi maestro de cuarto año tenía algo de razón. El teatro siempre ha sido multidisciplinario y, justamente, en eso radica su sabiduría.

Acaso una de las mayores aportaciones del movimiento vanguardista que se extendió a lo largo del siglo pasado, haya sido ofrecernos una idea del teatro, de las artes y del individuo, alejadas de toda definición común. En su doble movimiento de negación de las estructuras y afirmación vital, las vanguardias, primero, dejaron las definiciones vacías intentando tocar el hueso de aquello que llamamos *creación artística* y, segundo, dejaron ver cómo sobre este vacío podía sobreponerse lo que fuera, siempre y cuando se siguieran ciertas reglas del juego.

No es otra la voluntad que va de Gordon Craig a Meyerhold, por ejemplo. Pensar la autonomía de la escena es romper la concepción de la literatura como autoridad, aunque fuera para regalársela a esa aparición advenediza llamada *director de escena*. Lo que llamamos *puesta en escena* es justamente el proceso de reflexión del teatro sobre sí mismo (*ironía*, lo llama Octavio Paz) en busca de reflejar al mejor de los mundos posibles (*analogía*, lo llama Paz). Y esta reflexión a trompicones irá llevando la mirada teatral a lo medular de sí. Cuando Jerzy Grotowski, en el famoso manifiesto del Teatro pobre reduce el teatro a la relación entre actor y espectador, se hace heredero de un largo movimiento de resistencia y reflexión que, al anunciar las reglas mínimas, abrirá las posibilidades a la máxima superposición de disciplinas.

dos. Ahora bien, este encuentro con lo esencial, provocado por las vanguardias (que van desde los diarios íntimos de Nerval hasta los públicos muros de París en el Mayo de 68), ha dado lugar también a la reinención del cuerpo.

Desde el principio, el cuerpo ha sido desmembrado en aras de desplazar de él la tiranía del orden del discurso. Y cada vez, se ha encontrado sólo un cuerpo sin órganos, vacío de las relaciones que el lenguaje le impusiera, con la capacidad de lo imposible. En las sabias palabras de Michel Foucault: “El cuerpo está aprisionado en una serie de regímenes que lo atraviesan; está roto por los ritmos de trabajo, el reposo y las fiestas; está intoxicado por venenos —alimentos o valores, hábitos alimentarios— y por leyes morales, todo junto”. Esta serie de regímenes puede ser también suplantada, por momentos, por una diversidad de órdenes creativos. Ante el concepto de *bombre*, determinado sólo por leyes sociales y con reacciones psicologistas, el teatro ha ido encontrándose con el cuerpo como resistencia, como campo de juego de una multiplicidad de intensidades.

Esto es lo que han ido demostrando las diversas teorías sobre la actuación. De las acciones físicas a la biomecánica, pasando por la antropología teatral, hasta la contemporánea no actuación, se ha intentado descubrir los medios por los cuales el cuerpo del actor pueda ser atravesado por lo diverso. Cabe decir que, a veces, estas multiplicidades serán vueltas al redil del discurso único, por ejemplo, mediante los malos émulo de Constantin Stanislavski que le llaman método vivencial, o mediante la meta revolucionaria, como en los trabajos brechtianos sobre el actor. Pero, en todo caso, cada teoría supone al cuerpo del actor como posibilidad de posibilidades, como epicentro de todo efecto sobre el espectador, que debe ser descondicionado del sentido común, para ser llevado a nuevas latitudes creativas. Así, multidisciplinaredad y cuerpo no son un encuentro fortuito. Son condiciones del trabajo teatral contemporáneo.

Ahora bien, las multidisciplinas que un cuerpo se agencia no actúan de igual manera, de acuerdo con la zona del cuerpo donde se quieran implantar. Es decir, la multidisciplinaria comienza

actuando como una técnica de trabajo, hasta que también va marcando estéticas. O viceversa. Y en este sentido, habría que señalar el abanico de multidisciplinas que el teatro se agencia y que van desde la recuperación de técnicas ancestrales —o adecuación de las modernas— en la percepción del cuerpo, hasta la utilización de las últimas tecnologías electrónicas en la conformación de un espectáculo. Estas últimas también moldeadoras de un cuerpo contemporáneo.

TRES. En su pensamiento sobre el trabajo actoral y la diversidad estética, el teatro ha ido recuperando técnicas corporales y de representación, de todas latitudes y épocas. El descubrimiento poscolonialista de culturas no occidentales ha incorporado técnicas de larga vida como la meditación, el yoga o los mexicanísimos temazcales como retos para la percepción y organización corporal. Asimismo, las búsquedas menos institucionalizadas de la medicina occidental han creado dinámicas corporales, científicamente sintonizadas, como los métodos Rolfeen, Feldenkrais, Alexander o Pilates, que se adecúan al trabajo de entrenamiento actoral.

En el renglón estético, es fundamental recapitular sobre las influencias de la representación no occidental, donde vale introducirse en la curiosidad de Vsevolod Emilyevich Meyerhold o Bertolt Brecht en las presentaciones de la Ópera de Pekín, que dieron movilidad al espacio escénico del ruso y una base para el desarrollo del concepto de distanciamiento, para el alemán. Hay que recordar el famoso *insight* de Antonin Artaud al observar las danzas balinesas, que sirvió de inspiración a fin de realizar un riguroso trabajo de investigación para muchos directores de escena. Como las etapas de trabajo (del teatro como representación al teatro vehículo) de Jerzy Grotowski, o las jornadas africanas nómadas del Centro Internacional de Investigación —y Creación— Teatral, dirigidas por Peter Brook, que han ido a parar al teatro Bouffes du Nord en París, a más de la vocación del inglés por nutrirse de la diversidad de culturas. En esa misma ciudad, son memorables los trabajos de Arianne Mouchkine en *La Cartoucherie*, en los que ha utilizado diversas danzas hindúes como base

para su montaje de *La Orestíada*, por nombrar algún ejemplo.

No se puede dejar de mencionar cómo justamente la voluntad multidisciplinaria dio lugar a uno de los más rigurosos e interesantes proyectos de teoría escénica. La antropología teatral, desarrollada por Eugenio Barba —más allá de los usos, las épocas y anécdotas personales—, no puede ser pasada por alto si se quiere investigar seriamente qué pasa con el cuerpo de un actor en escena.

En México, podemos sacar del olvido a Alejandro Jodorowsky, que con una mezcla bastante personal del uso de técnicas ancestrales y modernas dio lugar a puestas en escena que emocionaron a un crítico tan difícil como Jorge Ibargüengoitia.

No se puede pasar por alto que el exotismo es el gran peligro de este actuar. Es inútil persistir en los ritos lejanos y olvidar el espíritu que los alienta o, mejor, olvidar que las disciplinas no occidentales están imbuidas de una idea de universo intransplantable, por lo que su uso, finalmente, deberá tener otra poderosa imagen del universo como vasija, para surtir su efecto.

CUATRO. La transdisciplina sería, poco más o menos, la imbricación de un arte con otro en busca de un efecto tercero nunca antes existente. En ésta, como en toda mezcla de disciplinas, hay que tomar en cuenta un polo que busca el enriquecimiento del discurso de la puesta en escena y el otro que busca, justamente, anular cualquier efecto discursivo, dejando a cada disciplina actuar para encontrar sentidos nuevos. Por *disciplina* aquí, acaso sería bueno, a la vez, distinguir entre la llegada de un arte (una Bella Arte) y el uso de los avances tecnológicos. (Me pregunto si esta transdisciplina no será lo que tanto odiaba mi maestro normalista. Si transdisciplina *avant la lettre* no sería el arte ditirámico o los usos histórico arqueológicos del duque de Saxe Meningen o el arte total wagneriano).

Para ilustrar este punto, podemos ir hacia la historia de la puesta en escena y recordar los trabajos de Erwin Piscator, que al mezclar ese nuevo invento llamado cinematógrafo con otros avances tecnológicos, pretendió encender la mecha de las transformaciones sociales. O están también los juegos de *La linterna mágica* del checo Joseph Svoboda, quien superpuso pantallas sobre la escena, resquebrajó las imágenes e intentó, al fin, dar una dimensión más al resultado escénico. Trabajos como éstos fueron incidiendo en una nueva percepción del cuerpo, ya sea desde el ángulo de las fuerzas sociales o desde planos mentales prodigiosos.

No podemos olvidar que el trabajo de uno de los más radicales directores de escena se alimentó desde las artes plásticas. Los terribles teatros de

la memoria fustigada de Tadeusz Kantor eran, en parte, instalaciones plásticas en tiempo y espacio: sus embalajes, en los que el cuerpo del actor quedaba unido a un elemento cotidiano desplazado, resultaban goyescas esculturas refundidas en espacios compuestos por fuertes trazos de la historia y de la muerte.

También podemos asomarnos a los radicales trabajos del coreógrafo Merce Cunningham en colaboración con el músico John Cage. Para este par de artistas, la realidad cotidiana ya tiene en sí una dimensión artística, la cual merece una investigación, que en la labor del coreógrafo significó incluir por primera vez el caminar o los gestos cotidianos como un paso de baile, hasta llegar a incluir bailarines de todas las edades en sus coreografías. “Estos gestos se aceptan en la vida diaria, ¿por qué no



White Cabin, de Akhe Group. Foto: Andrea López

en escena?”, escribió alguna vez. Estos pasos y sonidos dieron por resultado obras en las que el cuerpo cotidiano se redimensionaba al entrar en escena, y la definición de realidad podía ser puesta en entredicho.

Otra fecunda colaboración entre música, teatro, artes plásticas y literatura, se encuentra en los trabajos de Robert Wilson en colaboración con Phillip Glass, Lou Reed o Tom Waits y William Borrougs. En su teatro visual (grandes óperas pop minimalistas), Wilson encontró la manera de cambiar la relación del cuerpo con el tiempo, al introducir las largas caminatas de sus actores, en medio de composiciones plásticas depuradísimas, donde la iluminación teatral pasó a ser un elemento de gran relevancia.

La gran corriente del llamado teatro-danza que cubrió la escena de los años ochenta y noventa, es otra transdisciplina fecunda, pues abrió posibilidades que el teatro había perdido en la declamación y la danza en el silencio. En este rubro es inevitable recordar los trabajos de Pina Bausch, quien desde el Tanztheater Wuppertal ha hecho lúcidos y hermosos análisis del comportamiento social, poniendo a virtuosos bailarines en el centro de poderosas acciones

teatrales. También es posible mencionar los trabajos de William Forsythe que, intercalando investigaciones sobre las raíces del ritmo y la danza, ha sumado los últimos avances tecnológicos a sus puestas en escena, así como textos de escritores reconocidos como Yukio Mishima. Es imposible obviar la amalgama que Robert Lepage ha logrado con el uso de nuevas tecnologías y una estética minimalista.

En el campo de las artes plásticas, no podemos dejar de lado la aportación que a nuevas concepciones del cuerpo han proporcionado los artistas del performance. Al llevar al cuerpo a deslizamientos conceptuales delirantes, al volverlo pincel de lienzos, víctima del sacrificio o del placer, objeto de interrogantes políticas, genéricas o simplemente estéticas, estos artistas han alimentado —pésele a quien le pese— al cuerpo en escena.

CINCO. Este brevísimo recuento que no ha querido ser exhaustivo, quiere poner en panorama las posibilidades del cuerpo teatral (no se ha querido entrar en el recuento de los artistas mexicanos, a propósito: hacer historia fuerte es una tarea que nos debemos). El cuerpo teatral no es más el cuerpo declamante. Es un territorio que puede ser atravesado una y otra vez por fuerzas ancestrales o contemporáneas. La multidisciplinaria, cuando no es el mero ocultamiento del artista detrás de un circo o una ópera, intenta —en palabras de Yoshi Oida a propósito de su investigación para el montaje de *El Mahabharata*— “descubrir la esencia de esa forma y construir, a partir de ella, nuestra propia expresión”. Es, también, la sacudida de las percepciones comunes para sacudir las del espectador.

Con todo, en mi recuerdo quedan dos imágenes del cuerpo: la primera, la del bailarín colombiano Álvaro Restrepo en su homenaje a García Lorca, *Rebis*, en donde jamás pude identificar un cuerpo humano, sino un hermoso gusano rojo mutando junto a una olla de barro, acercándose a la muerte. La otra es la del actor-narrador encarnado en Karen Aldridge, la Matilda de *Le costume* de Brook, en el momento en el que, mientras nos cuenta las miserias e ilusiones de la protagonista, rompe a cantar una canción de Ella Fitzgerald, superponiendo shakespearianamente todos los planos de la sensibilidad humana. En ambas imágenes el cuerpo del actor está solo. Todas las disciplinas que hubieran servido para el entrenamiento o el montaje han quedado atrás, para catapultar la piel, la sangre y los huesos del actor a las cumbres de la altísima fantasía del espectador.

RUBÉNORTIZ Director teatral. Miembro de Gomer: caracol exploratorio.



ACERCA DEL TEATRO CORPORAL O FÍSICO

LA OTRA ORILLA

Mauricio Jiménez

La aspiración principal del teatro es hacer posible la revelación a través de las acciones; por esto nuestra tarea como hacedores teatrales está consumida por una obsesión que es determinar cuál es la justa y precisa sustancia de un gesto.

La búsqueda en el trabajo actoral se crea por pulsaciones íntimas que llevan a un carácter a reaccionar de una manera singular frente a una situación dada. El trabajo del actor consiste en poder sintetizar a través de una acción el ser o no ser.

Es necesario que el actor sea un vehículo de expresión claro, basado en un profundo conocimiento del arte representacional, para lograr una manifestación compleja, sintética y clara de un personaje. Por lo tanto, el actor debe contar con un cuerpo dotado de talento para poder desbordarse en un trabajo imaginativo, de carácter introspectivo y que dé forma concreta a la COSA que se quiere representar. Sabemos que una de las ambiciones más grandes del arte de la actuación es crear una expresión extraordinaria, singular, plena de convencimiento y veracidad. Es por esto que la labor de un actor es la de un iniciado, un conocedor, un especialista que da forma a un concepto, que da cuerpo y voz a una idea.

Ahora bien, dicha expresión en el teatro corporal o físico se rige por códigos de una gran dimensión formal, y su lenguaje es, desde cualquier punto de vista, una distorsión. Sin embargo, esta radicalidad en el lenguaje escénico nos seduce y convence por su atractiva exageración, ya que contiene una gran fuerza rítmica, así como un gran espectro de inflexiones corpóreas que conforman una partitura física capaz de contar una historia o representar con vida cualquier COSA.

Entre las muchas particularidades del teatro

corporal sobresale su capacidad de ser un teatro de actores, es decir, que puede prescindir de todos los elementos que conforman un discurso teatral (texto, música, escenografía, etc.) para extremarlo al grado de sólo necesitar del actor para expresarse. Incluso la palabra puede ser solamente un gesto que se aproxima a algo que parece lenguaje. En apariencia, esta pobreza de recursos lo alejaría de ser atractivo; por el contrario, lo que provoca de inmediato en el actor



Lo que cala son los filos, de Mauricio Jiménez. Foto: Archivo FIC

es buscar, por medio del lenguaje insospechado del cuerpo, un recurso eficaz que nos muestre qué le está aconteciendo en su interior, o, mejor, que nos muestre todo su mundo externo sin recurrir a elementos copiados de la realidad, sino del plano de lo imaginario, y hacer que ese mundo exista en la virtualidad por la sola sugerencia de un movimiento o escorzo, lo cual va a depender de la agudeza y las facultades histriónicas del actor para nunca ser descriptivo y obvio sino provocativo e insólito. Sabemos que para lograr una imagen insólita es necesario unir dos cosas separadas y sin conexión. Es decir, ¿cómo

aproximar dos cosas más o menos distantes a través de un nexo que pareciera natural?; aun cuando estos elementos sean infinitamente opuestos, la búsqueda del creador es acercar esos elementos como si se correspondieran orgánicamente, dando como resultado un objeto extraño y atractivo que nos obligará a mirar con nuevos ojos el prodigio de la alquimia realizada. Sumemos además que si el asunto por representar se hace de una manera directa, sin sobrar o

faltar movimientos o acciones, y con un sentido armónico, entonces nos encontraremos frente a un acto creativo y sinceramente revelador. El pensamiento del lenguaje corporal provoca una manera original de expresión, pues nos obliga a poner el acento en la plasticidad, la cualidad, la conciencia, la disociación, el desarrollo del movimiento, así como en la transformación de los movimientos más reconocibles en algo novedoso, para con ello reencontrar su primer impulso. Es necesario descubrir y reconocer todos estos elementos en grupo y ésa es otra parte fundamental del trabajo en el teatro corporal: la necesidad de un teatro de grupo y no de coincidencias groseras.

Muy difícilmente veremos un espectáculo de teatro corporal si no existe un grupo que se dedique a ello, ya que la coincidencia en tiempos y objetivos es un requisito *sine qua non* para desarrollar dicha experiencia. Buena parte de estas producciones requieren de un conocimiento puntual y riguroso de cada uno de los elementos que integran el grupo, puesto que sólo de ese conocimiento profundo depende el hecho escénico. Este encuentro de intereses similares hace posible que en escena logremos ver un órgano viviente. Esta relación de profunda colectividad es identificable con un equipo, con un clan, con una familia, etc.; es decir, con una manera singular de expresión, pues incluso

es posible que los miembros de este equipo desarrollen un sentido telepático entre ellos, así como con su público. Para lograr semejante propuesta es necesario que el tiempo se consuma en dicho proyecto y nada más, ya que no admite distracciones, pues el trabajo requiere de ejercicios a veces tan rigurosos, que se acercan a la sevicia, y muchas veces la repetición del movimiento es interminable, ya que se busca emitir un nuevo signo, o dar novedad o extrañeza a una forma que presumíamos conocer. Sí, la originalidad es uno de sus más caros propósitos, y el más riesgoso al exigir un conocimiento muy acucioso de los impulsos que crean el germen del movimiento. Asimismo, ese sometimiento penoso e infinito del cuerpo va al encuentro de un estado de permanencia con el aquí y el ahora. Y es en el presente que convierte lo intangible en una forma plástica concreta, llevando así el mundo del ser al universo del devenir.

Este fenómeno escénico se sustenta siempre dentro del paraje estético y aprovecha abiertamente todos los recursos racionales e irracionales para estructurar su propia ley de observación metódica de las acciones físicas. Por ejemplo, el empleo de la sinestesia como claro impulso generador de movimiento consciente a través de sensaciones, sin mediar justificación alguna (una especie de escritura automática), o bien, dejando que el germen de movimiento lo guíe, liberando su intuición y estableciendo solamente una mínima regla sobre los niveles y volúmenes en el espacio abierto. Todo con el afán de



Mousson, de *Au Cul du Loup*. Foto: Archivo Teatro Línea de Sombra

mostrar con generosa impudicia algún territorio del alma.

Entre muchas otras de las particularidades del teatro corporal me gustaría nombrar su facilidad para convertir en quintaesencia cualquier tema (la muerte, los deseos, la violencia), lo cual es posible por su facultad metafísica al potenciar el silencio del cuerpo o producir un estallido ecuménico en la soledad del espacio sin utilizar ni mediar entre el actor y el espectador

palabra alguna.

El actor corporal rompe con un pacto convencional de relación y por ello ofrece el cuerpo y lo disemina, lo entrega en sacrificio, creando con él una forma inusitada y viva.

MAURICIO JIMÉNEZ. Actor y director escénico egresado del Centro Universitario de Teatro. Miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte.

PARA IDENTIFICAR EL ESTILO TEATRAL EL GESTO DEL ESPECTÁCULO

JON WHITMORE

El modo o el estilo de una producción que el director elige afecta el tipo de gestualidad que será utilizada. ¿Es la producción una tragedia clásica, farsa, melodrama, comedia sofisticada, tragedia naturalista, collage posmoderno o comedia del absurdo? En la definición del modo o el estilo de una puesta en escena, el director implícitamente escoge el uso de un cierto estilo de gestualidad. Las diferencias en el estilo gestual para una tragedia clásica, naturalista o posmoderna es significativo; la primera será magnificada, la segunda natural y sometida, y la tercera frenética, desarticulada, o incluso, en *slow motion*. En el otro extremo, la farsa requiere otro estilo de gesto.

“La yuxtaposiciones incongruentes, las confecciones mecánicas, las repeticiones, el *staccato*, la energía revertida y la violencia directa de la farsa exigen cortos, claros y rápidos ritmos puntuados, no pensamientos. En su movimiento y gesto, la farsa es fiel a sus orígenes y ha utilizado la ve-

locidad, la energía, la variedad física y los gestos amplificadas requeridos para sostener la atención de públicos populares a lo largo de la historia del teatro”, comentan Harrop y Epstein.

Richard Foreman realiza una intensa labor con el fin de romper los horizontes tradicionales de las expectativas para lograr que el espectador mire de manera diferente. Utiliza gestos inesperados como significados directrices a través de los cuales conducirá al espectador dentro de un nuevo modo de percepción. [...] Peter Sellars emplea gestos y movimientos no tradicionales en las producciones de las óperas de Mozart, como un modo elevado de significación. En un intento por encontrar una equivalencia posmoderna del mundo del siglo XVIII de Mozart y romper el estilo formal de las producciones del mundo operístico, Sellars trata de encontrar un equivalente visual al de la voz humana (dominante en la ópera tradicional) mediante un foco concentrado en el gesto físico. [...] Cada uno de estos directores

encuentra un camino personal para comunicar su teatralidad, su estética posmoderna, trayendo al primer plano los sistemas de signos gestuales y encontrando, a través del trabajo de sus coreógrafos y actores, la teatralización y lenguajes visuales dinámicos. El aspecto gestual en los espectáculos de estos directores es estilísticamente diferente. A partir de sus exploraciones independientes han concluido que el gesto físico debe ser tan poderoso como la palabra.

La utilización de la gestualidad, entonces, es un asunto sofisticado y complejo. Directores y actores deben emplear una gestualidad adecuada que comunique la época y el estilo del espectáculo y, al mismo tiempo, revele la personalidad individual, el estado emocional y los propósitos de sus personajes en cada momento de la representación. Más importante aún, el estilo del espectáculo y del director están corporeizados en la *gestalt* física de la producción como una totalidad.

Tomado de Whitmore, Jon, *Directing Postmodern Theatre*, The University of Michigan Press, 1994. Traducción: Jorge A. Vargas.

JON WHITMORE. Decano del Collage of Fine Arts de la Universidad de Texas en Austin.

NEUTRALIDAD TEATRAL

Alicia Martínez Álvarez

Cuando veo sobre el escenario a un actor repetir gestos y actitudes que pertenecen a su persona y no al personaje, me asalta una pregunta: ¿puede el actor entrenar su cuerpo y lograr que sus posibilidades expresivas y emotivas estén libres de las “formas y colores” definidos por su personalidad? Pienso inmediatamente que la respuesta está en el ejercicio de la neutralidad. Entendamos que la palabra *neutralidad* no tiene nada que ver con un juicio moral o político. La neutralidad se aplica aquí a un entrenamiento basado en una máscara, la neutra, y va dirigido particularmente a la actuación con máscara, sin embargo enriquece cualquier estilo de actuación.

Pero, ¿es realmente posible tener una actitud y, en consecuencia, un cuerpo neutro para dar vida a otro cuerpo, el del personaje? Si partimos de que todos los cuerpos tienen características muy particulares, que son parte de su historia y han conformado su geografía corporal, responderemos inmediatamente que no. Sin embargo, una certeza me impulsa a centrar mi trabajo pedagógico en este instrumento: la verdadera enseñanza de la neutralidad está en su búsqueda. Al buscar la neutralidad nos enfrentamos al reto de conocer y aceptar nuestra corporalidad, modelada por nuestras emociones, y al aceptarla debemos liberarla para poder delinear otro cuerpo y otras emociones. Poner límites para generar libertad, cubrir el rostro para revelar el cuerpo y simplificar las acciones para lograr la complejidad de la vida. “*Simple* quiere decir fundamental y universal —dice Yoshi Oida—; todos los bebés lloran más o menos de la misma manera, todos los gatos de Europa, África o Japón se mueven de la misma forma”.

La máscara neutra al simplificar busca ir a lo fundamental del movimiento humano y recuperar sus impulsos vitales. Jacques Lecoq la considera la máscara básica “...es con ella que se sabrá llevar todas las demás. Es una máscara sin expresión particular ni personaje típico, que no ríe ni llora, que no es ni triste ni alegre y que se apoya en el silencio y el estado de calma.”

Contrariamente a lo que se pudiera pensar, esta máscara no pretende anular la individuali-

dad, por el contrario, ésta se expresa como a través de una enorme lupa y permite detenernos minuciosamente en la gestualidad y las emociones, así como en los mecanismos que las generan.

El entrenamiento en la neutralidad genera un cuerpo sensible y a la vez eficaz que podemos comparar con un instrumento de trabajo de precisión, como el compás de un diseñador o el sticker de un escultor. Con este cuerpo se puede dar forma, limpiar y precisar. La espera y el dominio se vuelven conductores de las acciones y gradualmente conducen al estado de calma que menciona el maestro Lecoq. Peter Brook opina que este entrenamiento es

uno de los primeros y más apabullantes ejercicios que uno puede ejecutar con los actores.... cuando uno le quita la cara a alguien, de esta manera, se produce una impresión realmente electrificante: de repente uno se sorprende dándose cuenta de que eso con lo que uno vive, y que uno sabe que está todo el tiempo transmitiendo, comunicando, ya no existe más. Y se genera la más extraordinaria sensación de libertad. Este es uno de esos grandes ejercicios que... nos acercan bastante a eso que se llama el momento supremo: verse a uno mismo de repente, inmediatamente, liberado durante un cierto tiempo de la propia subjetividad.

Imaginemos cómo se aborda el trabajo en las sesiones de clases y demos también la palabra a las reflexiones de mis alumnos de la segunda generación del Diplomado Teatro del Cuerpo.

“Cada clase es un momento de exploración que invita al ejercicio cotidiano de una aguda atención...”

Inicio el trabajo a partir de una larga preparación que suele tomarnos algunos meses y he constatado que con ella se establecen las bases que permitirán al actor entender el estado de neutralidad aun antes de colocarse la máscara.

“La percepción de mi cuerpo no estaba integrada y veía a mis extremidades como algo que no era yo, estaba acostumbrada a saberme separada.”

El énfasis sobre el trabajo de las acciones físicas permite al actor detenerse realmente en

“lo que hace y cómo lo hace”, así como percatarse de la diferencia con el trabajo psicológico al no preocuparse del “porqué o para qué lo hace”.

“Siendo como soy, tan apresurada, los nervios y la indecisión suelen traicionarme y se vuelven como una bola de nieve que va creciendo a medida que cae. Ahora después del trabajo de la neutralidad, puedo darme el lujo de detenerla en un principio y volver a aplanar la nieve sobre el suelo.”

El reto es vivir cada instante de los innumerables movimientos que componen una acción.

“He podido sentir esos momentos de plenitud y magia donde todo está a merced de que yo esté habitando el espacio...”

Al disociar cada parte del cuerpo se puede descubrir la inutilidad de los gestos parásitos y aprender a economizar y depurarlos.

“Estoy descubriendo que la precisión es vivir cada instante.”

Cuando por fin el actor se coloca una máscara neutra, realiza lo que llamamos una *limpieza interna*. La idea es recorrer imaginariamente cada partícula del cuerpo, distribuyendo la conciencia a lo largo de toda su corporalidad. Una vez terminada esta limpieza, el actor abre los ojos y se enfrenta a una experiencia única, que no se repetirá nunca en las mismas condiciones.

“¿No hay forma de entender la máscara más que poniéndosela? ...;pongámonosla entonces!”

Todo instrumento de precisión requiere de un manejo adecuado. Si la utilización de la máscara es cuidadosa, se llega a dinámicas extremadamente meticulosas, lo que permite obtener una gran minuciosidad en el trabajo. Posteriormente esta minuciosidad propiciará un alto grado de disponibilidad para abordar la creación de un personaje. La actuación con máscaras ayuda a transformar realmente a los actores; alejándolos de su propia psicología les permite realizar una composición con su cuerpo, su voz, su ritmo, su poética y sus emociones...

ALICIA MARTÍNEZ ÁLVAREZ. Directora y pedagoga teatral. Docente del Diplomado de Teatro del Cuerpo.



RICARDO DÍAZ Y EL CUERPO DEL ESPECTADOR

DESPOJAR AL ACTOR

Alicia Laguna

Las puestas en escena de Ricardo Díaz han levantado ámpula en el medio teatral de los últimos años. La razón es sencilla: su teatro pone en cuestión postulados decimonómicos de nuestro teatro: el personaje, el espacio, las estructuras dramaturgicas, y más allá todavía, intenta poner en crisis la noción de ficción. El director de *Stabat mater*, *El veneno que duerme* y *No ser Hamlet* nos amplía su visión sobre su concepto de actor y de la teatralidad que propone.

— *¿Cómo estableces tu relación con el actor y los recursos expresivos del cuerpo como instrumento, como herramienta de creación?*

— Me interesa el cuerpo en tanto relaciones de pensamiento del actor. Si el actor es capaz de lograr un entrenamiento potente y puede volverlo una manera consciente, se convierte en un mecanismo de revisión, siempre y cuando sea capaz de romper sus resistencias. Cuando enfatiza demasiado sobre el pensamiento, el actor se puede enmascarar. Creo que en la formación del actor en México hay un problema que tiene que ver con el tiempo: el actor permanece en la escuela cuatro años, y al final ya no entiende para qué es todo aquello que aprendió y cree, por otra parte, que es una totalidad. Entonces deja de entrenarse. Pero habría un nivel del entrenamiento, cuando el actor tiene que hacer lo que no haría de ninguna otra manera, aquello que lo llevaría a la construcción del personaje o a la entrada en ficción y que después no vuelve a utilizar porque en principio es doloroso, es el momento en que la resistencia se vuelve la desgracia del actor, del director y del espectáculo. Estoy investigando sobre esta frontera, el momento en que ya no podemos ir más lejos hasta que todo el grupo comprende cuál es su nivel de resistencia. Hay factores que afirman esas resistencias, desde los niveles estéticos hasta los niveles de entrenamiento. En nuestro caso, lo que hemos intentado es diluir el cuerpo, tratarlo como el cuerpo en el espacio, más que un cuerpo en un entrenamiento sobre sí mismo. Hasta ahora, he tratado de buscar en el entrenamiento las bases del problema de la resistencia como pensamiento y ver cómo se adapta el actor

cuando se le deja desprotegido, sin personaje. El problema se precisa y se vuelve exacto: ya no hay máscara detrás del personaje; la máscara, por un instante, es uno mismo. Entonces, la entrada es, literalmente, al juego de narración. Probablemente sea como lo entendía Bertolt Brecht, lo cierto es que el narrador es uno mismo y no un personaje de la ficción. La ficción es parte de la realidad. De pronto, no sé bien por qué, pero todos estamos obsesionados por la ficción y no es, necesariamente, la única opción de abordaje del espectáculo.

— *En esta radicalización donde el personaje ha desaparecido para mostrar a un actor sin las atribuciones de la ficción, la concepción de que el actor tiene como condición —o precondition— de la teatralidad una presencia extracotidiana, ¿deja de ser vigente?*

— En mi caso, esta presencia tendría que ver, sobre todo, con un trabajo de entendimiento del espacio y la temporalidad a partir de la situación. Para mí es lo básico, incluso en los niveles realistas en los que todos hemos sido entrenados. El problema no sólo es colocar al cuerpo en un contexto de entrenamiento, sino combatir esa especie de rara colonización del cuerpo —debida quizá a la expansión del trabajo barbiano—, que es un tipo de entrenamiento que asume diversos exotismos de distintas experiencias y anula progresivamente los hallazgos personales. Lo que hago en mi trabajo es una búsqueda estética y una relación básica: nosotros en un espacio cuestionándonos sobre el funcionamiento de la escena. Una vez que esto sucede, el cuerpo se dirige hacia un proceso de neutralización, pero no en el sentido negativo, sino en una especie de punto cero, de punto de partida, en donde, finalmente, el cuerpo empieza a trabajar en tanto que el actor comienza a ubicar el espacio. Cada vez que se representa una pieza, es una versión única de ella. El público se coloca en el espacio y el actor tiene que asumirlo e improvisar. La atención del espectador se amplifica porque está en el espacio total. Aquí es probablemente donde queremos establecer una relación corporal, donde no hemos ambicionado todavía un entrenamiento desde la dinámica educativa normal, en la que tienes que entender todo

porque si no no puedes hacer nada. Al contrario de esta inercia, yo trabajo con actores jóvenes o con gente que no son actores.

— *Aun así, ¿podemos hablar de una formación para los actores o procesos de aprendizaje?*

— No estoy seguro de que sea un proceso de formación. Hasta ahora no ambiciono un proceso de formación en términos corporales, trabajo con los cuerpos tal y como son, con los niveles de entrenamiento que cada quien ha desarrollado. Es azaroso porque me encuentro con inquietudes diferentes. Lo interesante sería, por ejemplo, si encontramos que un grupo de actores están entonados, pero este tono no se logra en un nivel de análisis como el de ciertas escuelas, sino de un factor musical sobre el que puedes improvisar con los elementos que tienes. Sin embargo, esto sólo se logra a plazo muy largo con una compañía estable y no sé qué tan operativo sea en estos tiempos. No me asusta lo utópico, pero no sé qué tan real sea; además, se corren riesgos como la facilidad con la que se llega a niveles de dictadura por parte del director.

— *¿No crees que en un trabajo de laboratorio, en un contexto estable se podría aspirar a esa utopía?*

— Sí, me gustaría, espero que haya esa posibilidad en su momento. Por ahora no tengo deseos de tener elencos estables, me parece una trampa, muy jugosa, como creer que vamos a desarrollar juntos un criterio estético, una búsqueda. Por un lado, queremos establecer un convenio con nuestra propia idea de investigación y, por el otro, está la materia humana con la que vamos a trabajar, luego está la realidad, la cual nos dice que hay otra realidad en ella por descubrir. Lo mismo sucede con el público. Nuestro interés está en el desplazamiento de público y actores y la pérdida de la capacidad de plasticidad en el sentido normal del marco único; entonces, la movilidad es a nivel de cámara que se desplaza y desplaza al espectador. Estoy más interesado en el cuerpo del espectador.

ALICIA LAGUNA. Actriz, productora teatral y gestora cultural. Coordinadora de los Encuentros Internacionales de Teatro del Cuerpo y de Teatro Línea de Sombra. Actualmente participa como actriz en las obras *Galería de moribundos* y *Demonios*.



ENTREVISTA CON EUGENIO BARBA

ENTRENAR Y ACTUAR

Josette Féral

Discípulo de Jerzy Grotowski en Opolé, Eugenio Barba escribe el primer libro consagrado a la búsqueda emprendida por el maestro: *Hacia un teatro pobre* (1965). En 1964, instala en Holstebro su teatro-laboratorio Odin Teatret donde, durante casi 40 años, Barba y sus actores han investigado exhaustivamente las posibilidades físicas y vocales del actor que han renovado el concepto actual del entrenamiento actoral. Sus puestas en escena son muestras de esta investigación teatral.

—*El Odin Teatret es una compañía, pero también una escuela. Usted ha dicho muchas veces que no*

es una escuela de formación, prefiere decir que es una escuela de entrenamiento. ¿Por qué hacer esta distinción?

—Uno forma a un actor con la finalidad de que él “funcione” en determinado género performativo. Las escuelas forman los actores para que ellos puedan “funcionar” en el marco de un sistema de comunicación teatral que pueda llevarlos a Brecht o a Feydeau, pasando por el espectáculo musical. Entonces, hay que formar al actor para que pueda adaptarse a los diferentes contextos que acumulen (reúnan) el camino o el sistema teatral. El entrenamiento es diferente. Uno utiliza el entrenamiento para decir que no es por medio de la escuela que uno ha terminado

el trabajo sobre sí mismo. El entrenamiento es el momento donde, cotidianamente, uno trata de sobrepasar el saber-hacer que aprisiona. En el inicio, el entrenamiento es la introducción en un cierto medio en un determinado contexto práctico, y prepara hacia una relación escénica eficaz con el espectador. Posteriormente, el entrenamiento ayuda a los actores a luchar contra ciertos manierismos personales, a medirse en los límites que cambian en cada fase de su biografía personal. En un nivel más profundo, empuja a tomar sus distancias, a edificar su propia revuelta personal permaneciendo siempre en el medio que hemos escogido. Entonces, el entrenamiento es fundamental porque, por una parte, nos ha

EL ENTRENAMIENTO EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA TEATRALIDAD

EL DILEMA DEL CUERPO

Rodolfo Obregón

La severa disciplina del *training* barbiano, dice De Marinis, rebasa el ámbito de una ecléctica cultura física que permite al actor, si bien con menor precisión que los especialistas, hacer “tantas cosas juntas” (como señala Peter Brook con respecto al Living Theatre, la búsqueda de pureza sin el apoyo de la tradición obliga a “un rico pero peligroso eclecticismo”). En lo que a la construcción de la teatralidad se refiere, el entrenamiento tiene como objetivo construir la preexistencia del actor (sobre lo que volveremos más adelante) y proporcionar una memoria que permita al cuerpo reaccionar orgánicamente en la situación de representación. “Un ejercicio está hecho de memoria, de memoria corporal. Un ejercicio se convierte en memoria que actúa a través de todo el cuerpo.” El ideal barbiano es conseguir un equilibrio entre la capacidad física y

la espontaneidad; entre la forma fija, precisa, y la organicidad.

En su famosa *Carta al actor D*, Eugenio Barba señala, en una aparente contradicción con sus planteamientos originales, la insuficiencia de las formas para transmitir la convicción de quien las ejecuta. Esto obedece al “dualismo entre sí mismo (sus motivaciones, su voluntad, sus imágenes) y su máquina física”. Como separar al piloto del auto, aclara Barba. El objetivo, la meta del entrenamiento sería la espontaneidad resultante de la “unidad entre la dimensión interior y la dimensión física o mecánica”. Y la manera de conseguirlo, para este autor, implica el desprendimiento de las actitudes personales ligadas al cuerpo y la construcción deliberada de un cuerpo dispuesto para la representación. A este respecto, el director distingue, en un célebre texto de no muy amplia difusión, el

trabajo del actor *enculturado* y el actor *aculturado*:

Cada uno de nosotros es un cuerpo *enculturado*. Usa una técnica cotidiana del cuerpo que deriva de la cultura en la cual ha nacido, del ambiente familiar, de su trabajo. Esta enculturación, que se absorbe orgánicamente desde las primeras horas de vida y se desarrolla a través de las vicisitudes personales, constituye nuestra “organicidad”, es decir, una red de reflejos condicionados o de automatismos inconscientes. Algunos actores elaboran esta “espontaneidad”, disfrutando la riqueza potencial de su propia enculturación. Otros se separan de ella: pasan por un proceso de *aculturación* física que los introduce a una técnica extracotidiana del cuerpo. Por lo tanto, se puede hablar entonces de *actores de enculturación* y de *actores de aculturación*. Esta distinción ha reforzado desde hace

introducido y nos ha integrado al medio y en el género performativo que hemos escogido, y por otro lado, nos permite manifestar nuestro compromiso y materializar nuestras visiones y experiencias para medirnos con el director de escena, con los colegas en la profesión y con los espectadores. El entrenamiento es la manera de edificar la forma de estar sobre la escena y en la vida. De otra forma, el trabajo cotidiano nos devora. Sin una fuerte identidad profesional, seríamos engullidos por nuestros manierismos y por el espíritu de nuestro tiempo. El ejercicio prolongado de nuestra profesión debilita el sistema inmunológico de la gente de teatro. Si uno tiene éxito, comienza involuntariamente a tener una especie de tropismo inverso al que la gente pide. Nos volvemos casi prisioneros de nuestro éxito intentado encontrar lo que el público espera. Cuando uno no tiene éxito, intenta lograr que los otros nos acepten. Es fundamental entonces que el actor y el director de escena puedan tener otros valores que no sean los espectadores, los críticos, lo que yo llamo lo efímero, es decir el espectáculo, el momento inmediato de aceptación o no. Es muy paradójico porque, por una parte, el teatro existe mientras que esta relación se establece, en el momento que el actor despierta las energías del espectador; pero por otro lado, nosotros debemos trabajar



Talabot, de Eugenio Barba. Foto: Jan Rűsz

para la gente que jamás nos verá, trabajar para enviar a los otros una especie de eco de lo que hacemos. Es a lo que yo le llamo el *lado trascen-*

mucho tiempo, en Occidente, la extrañísima alucinación según la cual “danza” sería algo distinto del “teatro”.

Cuando el actor se separa de su “espontaneidad”, amplifica el dualismo entre sí mismo y su máquina y recorre artificialmente las zonas esenciales del dominio físico: cómo estar en posición erecta; cómo desplazarse por el espacio; cómo dirigir y focalizar la mirada; cómo disciplinar el movimiento de los miembros y los músculos de manipulación de los dedos; cómo modelar la emisión de la voz y articular frases. Ésta parece la descripción de los primeros dos años de vida de un niño. En cambio, estamos describiendo los primeros dos años de un actor de aculturación: bailarín clásico o balinés, actor Kathakali o mimo, cantante de ópera, joruri o dalang; actor-cantante-bailarín de los teatros clásicos de China y Japón.

El cuerpo de la dualidad —de aculturación— está programado desde fuera como un Frankenstein. Es elaborado fragmento por fragmento, miembro por miembro, función por función, y, por lo tanto, recompuesto. Es un cuerpo artificial. Es un cuerpo ficticio, no sólo porque está listo para la ficción teatral, sino también porque se mueve respondiendo a un espacio y unas leyes físicas simuladas: como si la fuerza de gravedad fuera mayor o menor que la realidad; como si el espacio fuera denso y

obligara al cuerpo entero a abrirse un pasaje a través del él; como si cada movimiento se opusiera a una fuerza contraria o bien fuera liberado del peso y tendiera al vuelo. Es un cuerpo dilatado, no sólo porque dilata su energía, sino también porque dilata la percepción cinestésica del espectador, componiendo una nueva arquitectura de tonos musculares que no respetan la economía y la funcionalidad del comportamiento cotidiano.

Si permanece prisionero del Frankenstein, el actor puede suscitar la admiración por sus inusuales capacidades físicas. Es, al pie de la letra, “un fenómeno”. El espectador queda impresionado por la extrañeza. Pero cuando la extrañeza, a fuerza de repeticiones, es absorbida por el actor y se convierte en una *segunda naturaleza*, cualquier rastro de Frankenstein desaparece. El espectador es impresionado no por la extraña dinámica física que el actor le muestra, sino por la organicidad que de ella emerge. El actor que ha aceptado hasta el fondo la ilusión de dualidad y que ha logrado superarla, pasa de una espontaneidad enculturada a una espontaneidad aculturada: en este sentido, adquiere una segunda naturaleza. Cuando incorpora esta segunda naturaleza, sin necesidad de guiarla conscientemente como un piloto, entonces las intenciones y las acciones, la mente y el cuerpo ya no son distinguibles. El espectador no ve ya el empleo de una téc-

dente de nuestra profesión, estrechamente ligado a los valores de nuestra identidad profesional. Es lo que nos permite luchar contra la erosión a la cual la profesión nos expone.

LAS TRES FASES DEL ENTRENAMIENTO

—*El entrenamiento es forzosamente en principio individual y responde a la dinámica de cada actor, quien decide su desarrollo, su secuencias y su naturaleza. ¿Cuál es su papel, Eugenio Barba, en el seno de este entrenamiento?*

— Al principio, el entrenamiento es colectivo. Es la introducción de la gente que viene del exterior de un cierto medio, con una concepción de la profesión de manera práctica, concreta, bajo la forma de acciones, sean vocales o físicas. Intentamos despersonalizar a los recién llegados, que deberán integrarse en la microcultura que representa el grupo. Hay un periodo que puede durar uno, dos, tres o cuatro años, donde el proceso de integración consiste en absorber un *ethos* en el doble sentido de la palabra: primeramente, como comportamiento escénico según ciertos principios o ciertas maneras formales que el actor debe respetar para lograr su relación con el espectador; en segundo lugar, como valores encargados de regir ese comportamiento —es lo que llamo el *lado trascendente de nuestra*

nica, un cuerpo-instrumento, sino un cuerpo-en-vida. Se convierte en visionario, que a través de lo visible viaja en un panorama invisible. El mundo de las emociones, de las intenciones, de los pensamientos parece hacerse legible a través del cuerpo simulado y dilatado del actor. No es el cuerpo-actor que se revela a sí mismo, sino algo que a través de él *se revela*, ya sea cuando el espectador lo nutre con sus propias visiones, ya sea cuando lo interpreta en el contexto objetivo de una historia representada. El cuerpo-actor no es el “cuerpo” que el actor “usa”, no es una máquina física. Es la encrucijada en la que se encuentran lo real y lo imaginario, lo concreto y lo abstracto, lo físico y lo mental.¹

Este proceso de despojamiento de aquello que pertenece al actor concuerda evidentemente con la oposición de Peter Brook a la idea de “construcción” de un personaje. El director inglés asegura que el trabajo del actor consiste más bien en la eliminación de todas las actitudes físicas y mentales que pertenecen al individuo para que “un día, como una gran corriente de aire, el personaje lo invada por todos y cada uno de los poros”. El principio, de claro corte oriental, es descripto por Yoshi Oida, el más cercano colaborador de Brook y la persona donde se encarna auténticamente la fusión de Oriente y Occidente, de tradición y vanguardia:

identidad. Es también lo que nos permitirá permanecer en la profesión sin ser devorados. En un segundo periodo, el entrenamiento se vuelve individual. En este momento cada uno debe comenzar a construir su propia autonomía. Hasta ese momento, el entrenamiento había creado una forma en cada uno, en el sentido en el que les había deformado; ahora les sirve para formar esta forma. Son los actores quienes le dan esta huella (marca) individualizada a esta forma cambiante, volviéndola única. Me imagino que los actores del Odin Teatret somos los únicos en practicar esta forma de entrenamiento regular durante 30 años. Hemos descubierto que hay una tercer fase en el entrenamiento, la cual permite al actor elaborar una dramaturgia personal. En las fases precedentes, el entrenamiento consistía en ejercicios para luchar contra ciertos manierismos, contra lo que habíamos aprendido. En el fondo, cuando hablo de la personalización del entrenamiento, me refiero a que todo lo que hemos aprendido se vuelve nuestra limitante. Uno sólo sabe hacer lo que ha aprendido. Entonces, ¿cómo comenzar a inventar situaciones en donde uno pueda encontrar una especie de ignorancia, de no conocimiento? Es en esto en lo que consiste todo el trabajo individual: inventarse tareas en condiciones que provoquen las resistencias y los

El arte tradicional japonés pretende eliminar todo aquello que no resulte esencial. Reduce su expresión al mínimo necesario para comunicar, y aspira a causar un impacto en un nivel instintivo. En términos actorales, esto significa encontrar ideas simples, casi rudimentarias, que tengan un significado universal. Gestos claros, relaciones de todos los días. Y entonces, estas ideas rudimentarias se refinan, se pulen y se convierten en "arte". Pero simple no quiere decir ordinario. Una acción simple no es aquella que se siente "natural". Si yo pido a alguien que ca mine por el escenario, tenderá a caminar a su modo, en su forma habitual, tal y como lo hace en la vida diaria. Pero nuestros hábitos "naturales" son de hecho extremadamente complejos. Alguno llevará el hombro izquierdo más alto que el derecho. Otro moverá el brazo derecho con más fuerza que el izquierdo. Éstos son movimientos muy complejos. "Simple" significa básico y universal. Todos los bebés lloran más o menos del mismo modo. Todos los gatos, ya vivan en Europa, África o Japón, se mueven prácticamente de la misma manera. Así es que encontrar una forma "simple" de caminar, una que sea tan sólo un paso tras otro, sin ningún añadido, es algo muy difícil. Uno debe deshacerse de sus hábitos, aun cuando le parezcan muy naturales.



Claveles, de Pina Bausch (foto: Birgit). Derecha: Icono-Transverbero, de Jocelyne Montpetit Danse (foto: Andrea Ló-

momentos de no saber, obligando a cada uno a movilizar toda su experiencia precedente de una forma diferente. En esta tercera fase uno aborda un nivel dramático, en donde los actores trabajan sobre lo que llamamos "los materiales",

(...) Cuando "purificamos" nuestros cuerpos y nuestras voces, alcanzamos el primer paso para convertirnos en actores. Pero esto no es suficiente. Los bebés hacen acciones precisas, simples, pero no son actores. Sobre el escenario, los niños pequeños y los animales resultan muy interesantes de observar, pero ninguno de ellos puede comprometer totalmente al espectador en un plano más profundo. Carecen de la concentración que un actor debe tener. Y esta concentración es total; incluye no sólo los pensamientos, sino también los deseos, las emociones y la plenitud del ser.

En el caso de Peter Brook, sin embargo, este trabajo destructivo crea el vacío necesario para la representación de personajes formulados a través de la libre observación y, por lo general, con una existencia potencial previamente delimitada en el texto dramático. En el caso de las teatralidades citadas por Barba, tal y como se especifica en su texto, el proceso de desprendimiento es seguido por una reconstrucción del cuerpo (el Frankenstein) en función de la estricta codificación gestual en que ese cuerpo habrá de expresarse, del lenguaje establecido a través de un largo proceso de depuración que rebasa con mucho la experiencia de una generación. En ambos casos, y a diferencia de lo que sucede con el Odin Teatret, el proceso

que toman como base textos o improvisaciones. Se alimentan recíprocamente, se convierten en grandes segmentos que terminan, a veces, por desembocar en espectáculos. Todos los espectáculos que hemos hecho en los últimos cinco

de aculturación, por paradójico que resulte, se inscribe plenamente en el marco de una tradición cultural. Por último, el delicado proceso de gestación de "una segunda naturaleza" implica, para el actor de kathakali como para el bailarín de clásico o el acróbata chino, una reordenación del cuerpo practicada desde la infancia y, por lo que concierne a las teatralidades orientales, una supresión de la personalidad del alumno, que se manifiesta en la prohibición al actor japonés de interpretar antes de los 60 años.

El dilema que emerge entonces y se verifica en la persona de los actores del Odin Teatret es la lucha de ese proceso de aculturación con un cuerpo y con un *ego* adultos (en el tiempo del inicio de su formación), una mentalidad occidental y la ausencia de un Frankenstein específico; es decir, una construcción extracotidiana que tuvo origen a su vez en una manifestación espontánea (en el ámbito del teatro occidental, la referencia obligada sería el actor de la *commedia dell'arte*, con la enseñanza "espontánea" desde edades tempranas, una clara codificación, la adecuación del cuerpo del actor a un personaje específico y su sentido de renuncia). Navegando permanentemente entre dos aguas, el actor barbiano se debate entre la aspiración a la pureza oriental y la inevitable referencia al pensamiento teatral de Occidente, como lo ejemplifica el empleo del término *subpartitura*,

o seis años en el Odin Teatret han pasado por esta fase en donde el actor se vuelve dramaturgo de su propio trabajo.

EL ENTRENAMIENTO PERMITE AL ACTOR PROTEGER SU AUTONOMÍA

—Pero como director de escena, ¿cuál es su papel en este entrenamiento?

—Durante los 10 primeros años, fui yo quien acompañé cotidianamente a los actores, los seguí y los entrené. Era yo quien indicaba la dirección, escogía cierto tipo de ejercicios. Con el tiempo, me retiré del entrenamiento y ahora son los actores quienes hacen su trabajo individual o inician a los actores más jóvenes en el entrenamiento. Yo puedo ir regularmente a verlos, me muestran lo que hacen y puedo hacer comentarios, tomar notas, pero todo el trabajo que llamo *la autonomía del actor* está en manos del actor. Ellos han encontrado solos las diferentes soluciones para esto, y ellos son extremadamente regulares. Por ejemplo, ¿cómo hacemos para lograr esto cuando estamos de gira? Ciertos actores han inventado toda una serie de formas por realizar en un cuarto de hotel, un entrenamiento que consiste en trabajar sobre la inmovilidad, sobre movimientos muy pequeños, sobre los detalles; otros han

que sus tituye por motivos de rechazo literario el término *subtexto*. En la opinión de la actriz Julia Varley, este término

mucho más apropiado para el teatro en el que los actores construyen su presencia escénica mediante la forma de comportamiento vocal y físico denominada “partitura”, alude a todos los procesos y psíquicos sobre los cuales los actores basan su trabajo. [Para ella]... la subpartitura no sólo se vincula con un decursar (*sic*) mental consciente basado en imágenes. El curso de una subpartitura puede relacionarse con una sensación física, con una abstracción, con informaciones procesadas de modos diferentes por el cerebro y recordadas/olvidadas por una memoria que se localiza con más seguridad en las células que en la mente. (...) Es un proceso mental invisible que acompaña de modo fijo y fluctuante las acciones que ve el espectador.

En realidad, nada distingue en esta definición a la subpartitura del subtexto stanislavskiano, a no ser el objeto (acción o texto, respectivamente) al cual otorgan sentido y significación. “La precisión —añade Varley— se ha logrado cuando no se le puede preguntar al actor si está determinado por una motivación interna o por un movimiento físico externo, cuando estas palabras dejan de ser relevantes y la técnica se ha hecho

comenzado a trabajar en los parques públicos al aire libre. Entonces, nuestras condiciones de vida nómada han influido en la manera en la que cada actor ha encontrado una respuesta a esta necesidad profunda que cada uno sentimos de proteger nuestra autonomía.

LA PRESENCIA SE VUELVE SENTIDO Y PROCEDER SOBRE EL ESPECTADOR

—Todo entrenamiento tiene un solo objetivo: construir la presencia. Descubrir o profundizar aún más los principios o la experiencia que edifica la presencia. Esta presencia está ahí, ella está lista para representar. Todo le concierne al actor y no al espectador. Cada vez que está en presencia del actor, el espectador ve una representación, igual si esta representación indica que él no quiere representar, que es abstracta, por ejemplo, en ciertos espectáculos de danza. Es una convención que existe y que se establece entre actores y espectadores. El entrenamiento indica la forma en la que el actor profundiza en su profesión, que consiste en construir un comportamiento escénico frente al ser vivo y creíble para el espectador. Así, las tareas pueden ser muy diferentes. Por ejemplo, cómo realizar una acción en el espacio y llegar a tocar al espectador que está a una cierta distancia, y después cómo

vida.” En el caso del actor aculturado, tal y como lo indica Barba en su magnífica reflexión, las intenciones y las acciones, la mente y el cuerpo no son distinguibles, ni siquiera en el transcurso de la creación. Para él, la forma es el contenido puesto que el intérprete ha desaparecido. Yoshi Oida describe un claro ejemplo:

En Japón, yo fui testigo de la representación de un actor de noh que hacía el papel de una vieja cuyo hijo ha sido asesinado por un samurai. Ella entra a escena para enfrentar a este samurai. Conforme el actor camina lentamente sobre la rampa de madera que conduce al escenario en el teatro noh, lograba retratar, con sólo caminar, todos los sentimientos que se agolpan al interior de esta anciana: su soledad, su ira frente al guerrero, su deseo de abandonar la vida. Fue una representación extraordinaria y, al terminar, fui a los camerinos a preguntar al actor cómo se había preparado. Pensé que tal vez usaba algo como el sistema stanislavskiano para encontrar una memoria emotiva o trabajaba sobre una idea específica. Él me dijo que sus pensamientos seguían este orden: “Ella es una mujer vieja, así es que mis pasos tienen que ser más cortos que lo normal. Aproximadamente un 70%. Y, después de mi entrada, debo detenerme en el primer pino. Cuando camino, no pienso en otra cosa”.



reducir esta misma acción de manera que se convierte casi en un impulso conservando la misma calidad de impacto sobre el espectador. Un trabajo como éste es el que el actor puede realizar en el cuarto de un hotel.

Tomado de Féral, Josette, *Mise en scène et jeu de l'acteur, entretiens*, vol. 11, Éditions Jeu/Éditions Lansman, Montreal, 2001, pp. 93-97.

JOSETTE FÉRAL Crítica y teórica teatral. Profesora en el Departamento de Teatro de la Universidad de Quebec.

Y, sin embargo, yo pude sentir todo desde la sala. Al sustentar su trabajo en acciones muy simples, y mantener su mente enfocada con gran fuerza en sus tareas físicas, él creaba un “espacio” en el cual pudiera trabajar la imaginación del espectador. Su sencillez y su “vacío” permitían que el observador leyera en sus acciones lo que quisiera. Si hubiera realizado demasiados movimientos, y luego los hubiera oscurecido con detalles innecesarios provenientes de sus hábitos personales, el público habría puesto su atención en el actor mismo en lugar de responder al personaje que estaba delineando. En consecuencia, los espectadores habrían sido incapaces de sumergirse en el espíritu del personaje.

¹ Barba, Eugenio, “La finzione della dualità”, en *Teatro Festival*, núm. 10-1, abril-mayo, 1988, Italia.

² Oida, Yoshi, *Un actor a la deriva*. Ediciones El Milagro, Col. El Apuntador, México, 2003, pp. 28-29.

³ *Ibidem*, p. 31.

⁴ Varley, Julia, “Subpartitura: otra palabra útil y errónea”, en *Conjunto*, núm. 97-98, septiembre de 1994, Cuba.

⁵ Oida, Yoshi, *Op. cit.*, pp. 29-30.

Fragmento del libro *Utopías aplazadas. Últimas teatralidades del siglo XX*, de próxima aparición.

Lo mejor del teatro en Nuevo León...



Luis Martín - Ante varias esfinges

Elvia Mante - Verde Federico... que te quiero Lorca

César Tavera - Quisiera ser Dios, otra vez, de pronto

Jorge Sánchez - Julieta y Romeo por Shakespeare William

Alejandro Alonso - El jardín de las delicias

Miguel Angel Garza - Secretos de familia

Gerardo Dávila - La muerte alegre

Gerardo Valdez - El ogrito

César Aristóteles - Mamagorka y su pleyamo

Virgilio Leos - Historia de Vasco

Sergio García - Dedos: erotismo y desempleo

Carlos Gueta - Vivir para morir



www.conarte.org.mx

Los Motivos de Amigos
(reflexión escénica para actriz sobre texto de Sófocles)
Autor y director: Ricardo Andrade.
El Teatro, A.C.
Estreno: 6 de agosto de 2002, Sala de Arte del Teatro Mérida.

Las visiones del Rey Enrique IV, de José Ramón Enríquez
Dir. Chistian Echeo
Estreno: 30 de agosto de 2002, Teatro "José Peón Contreras"

La Maravillosa Historia del Chigüilo Pingüico, de Sábina Bermeo
Dir. Juan de la Cruz
Tiempo
Bo. Ciclo del Programa Nacional de Teatro Escolar INBA
Estreno: 6 de febrero de 2003, Sala Principal del Teatro Mérida

Y las ojas al cielo, de Jaime Chabaud
Dir. Francisco Sotelo
El Dilecto Teatro
Estreno: 13 de diciembre de 2002, Teatro "Daniel Ayala Pérez"

El Ognito, de Suzanne Lebeau
Traducción al maya de Feliciano Sánchez
Dir. Concepción León
Estreno: 22 de enero de 2003, Teatro "Daniel Ayala Pérez"

Macbeth, de William Shakespeare
Dir. Enrique Cascaño
Gesta+Acción Española
Estreno: 7 de marzo de 2003, Sala Principal del Teatro Mérida

Jason, de Fernando Muñoz
Dir. Enrique Cascaño
Taller Shék Inceisciplinario
Estreno: 21 de marzo de 2003, Sala Principal del Teatro Mérida

Española, Coreografía de Jorge Fajó
Estreno: 20 de septiembre de 2002, Teatro "José Peón Contreras"

Dónde mi vealana, Coreografía de Lourdes Magallanes
Magallanes
Estreno: 13 de febrero de 2003, Sala Principal del Teatro Mérida

Español silencioso, ojos de la verdad, Coreografía de Leilicia Sánchez
Signus Corpori
Estreno: 24 de mayo de 2003, Casa de la Cultura del Mayab

Stafonía... Beados, Coreografía de Dianella Rio
Unión
Estreno: 22 de febrero de 2003, Sala Principal del Teatro Mérida

Primer Ciclo de Maestros de la Escena Yucateca

Cada quien su vida, de Luis G. Sazito
Dir. Nancy Roche
La Farándula
Estreno: 10 de mayo de 2003, Teatro "Daniel Ayala Pérez"

Historia de un criminoso, de Wilbert Herrera
Dir. Wilbert Herrera
Grupo Teatral
Próximo Estreno

Producciones ICY

Gala de Ballet, Coreografía de James Kelly y Jorge Fajó
Estreno: 28 de noviembre de 2003, Sala Principal del Teatro Mérida

Crónicas del Corazón, de Beth Henley
Dir. Bob Schenke y Tomás Caballero
Estreno: 5 de noviembre de 2002, Sala Principal del Teatro Mérida

El Encuentro Internacional de Pedreguero en Yucatán
Boris Morán, International y artistas yucatecos
del 19 al 27 de junio de 2003
Mérida, Dzidzidnité y Conkal

XI Cartones Internacional de Danza Clásica
del 19 al 26 de julio de 2003
Teatro Mérida

Actividades del Centro de Capacitación Teatral

**Resultados del procedimiento para la selección
de alumnos del Diplomado de Actuación**
1 de agosto de 2003
teléfono: 9 23 76 76
Casa de la Cultura del Mayab

Taller de Iluminación
impulsado por Mario Mercurio, del 7 al 12 de agosto de 2003
Teatro Mérida

Curso de Producción Ejecutiva
impulsado por Marisa de León, del 14 al 17 de agosto de 2003
Valledel Rey, Yucatán

Programación agosto-septiembre 2003 en la ciudad de Mérida

Mirando a la mujer... en Progreso
de Héctor Herrera "Cholo" y Jaquín López "Tina Tujub"
Dir. Héctor Herrera "Cholo"
Dis. conjunto Tere Caballero
Teatro "Daniel Ayala Pérez"
Agosto: 1, 2, 3, 4, 9, 10, 15, 16, 17, 22, 23,
24, 29, 30 y 31
Septiembre: 5, 6, 7, 12, 13, 14, 19, 20, 21,
26, 27 y 28
19:00 y 21:30 horas

Elipsope
de Mercedes Hernández y Carlos Medina
Las ovejas negras y D.D.R.
Teatro "Daniel Ayala Pérez"
agosto 3
12:00 horas

Elemento María
Idea original: Raúl Noya
Texto de Raúl Ferrera
Dir. Enrique Cascaño
Gesta+Acción Española
Cineteca Nacional del Teatro Mérida
agosto 7, 10, 21 y 28
21:00 horas

Gran Respuesta del Teatro "José Peón Contreras"
Noche Regional
Dir. Héctor Herrera "Cholo" y Jaquín López
"Tina Tujub"
Ballet Folclórico del Estado y Orquesta
paraíso del Mayab
Orquesta Tipica Yukuipeté
agosto 20
21:00 horas

Una mirada al cielo y a los dioses del firmamento
de Alejandro Llanes
Dir. Alejandro Llanes
PACMYC
Sala Principal del Teatro Mérida
agosto 29 = septiembre 5, 12 y 26
21:00 horas

La Maravillosa Historia del Chigüilo Pingüico
de Sábina Bermeo
Dir. Juan de la Cruz
Tiempo
Sala Principal del Teatro Mérida
agosto 10 = 18:00 horas
agosto 31 = 13:00 y 18:00 horas

Función Composita
Ego, sólo conmigo
Coreografía de Rosalía Loona
Compañía de Danza Contemporánea de Yucatán
y
Español Silencioso, Ojos de la Verdad
Coreografía de Leilicia Sánchez
Signus Corpori
Sala Principal del Teatro Mérida
septiembre 6 y 7
20:00 horas

Crónicas del Corazón
de Beth Henley
Dir. Bob Schenke y Tomás Caballero
Producción Artes Escénicas del ICY
septiembre 3, 4, 10, 11, 17, 18, 24, 25
Teatro "Daniel Ayala Pérez"
20:00 horas

Equinox
Coreografía de Jorge Fajó
Teatro "José Peón Contreras"
septiembre 20 y 21
20:00 horas

Las crónicas del canto
Coreografía de Víctor Salas
Inspirada en poesía de Rogo Cicero
Compañía Provincial de Ballet
Teatro "José Peón Contreras"
septiembre 27 y 28
20:00 horas

www.icy.gov.mx tels. (01 999) 928 00 90 / 928 03 07 / 924 20 02 ext

Instituto de Cultura de Yucatán, Av. Itz'at número 501-Centre 59 y 65, Centro, C.P. 97000, Mérida, Yucatán, México
Domingo Rodríguez, Director General
Raquel Aragón, Directora de Artes Escénicas
rodri@pccdyg.org
www.escenas.icy.yucatan.gob.mx

arte escénica

HISTORIA DE LAS PERFORACIONES DRAMÁTICAS

ESCRITURAS Y ROTURAS EL CUERPO TEATRAL

Ileana Diéguez

Las reflexiones que aquí presentamos forman parte de una investigación en proceso en la cual estamos estudiando la hibridez y las desestructuraciones de las textualidades escénicas contemporáneas. A lo largo del siglo xx, las modificaciones del tejido teatral se fueron desarrollando paulatinamente en dos niveles: el dramático y el escénico. En general, constituyeron contestaciones y/o transgresiones del canon; y en esta horadación canónica, transformación de convenciones, han ido configurando textualidades que desde la teoría leemos como cuerpos/textos rotos.

Una reflexión sobre las roturas no necesariamente se plantea desde las rupturas. El desmembramiento, la fragmentación, la desestructuración son conceptos más cercanos a esta idea de rotura. El cuerpo roto —no precisamente el mutilado, aunque no lo excluye— ha ocupado una parte importante de la creación y la reflexión artística en los últimos tiempos. La teatralidad como cuerpo nos introduce en una complejidad textual que supone una madeja de articulaciones.

Bajo el título *Dramaturgias de la imagen*,¹ el investigador español José Sánchez se planteó un estudio de las propuestas que abrieron el camino para el desarrollo de las vanguardias y de la actual hibridez teatral. La idea de una dramaturgia de la imagen presta menos atención a la arquitectónica del drama y busca la corporalidad de lo teatral, lo escénico y lo híbrido, no condicionado por una construcción realista de la ficción.

La llamada estructura dramática aristotélica es un corpus centralizado por la fábula en disposición diacrónica. Brevemente insistimos en las deformaciones de una génesis. Lo que hoy seguimos llamando estructura dramática aristotélica parte de la sistematización que desde el teatro clásico griego nos dejara Aristóteles en su *Poética*, texto patriarcal que a lo largo de 20 siglos ha sido objeto de las más diversas interpretaciones y ha fundamentado innumerables manipulaciones. El llamado canon dramático

aristotélico es en realidad la sistematización —a veces preceptiva— y la perpetuación de los principios dramáticos que de modo general organizaron la ficción desde la teatralidad griega.

De manera general, fue ésta la estructura que sostuvo la configuración del drama hasta finales del siglo xix. En la solar cultura occidental se le ha rendido un prolongado tributo a este padre. Y aunque el paterno edificio comenzó a ser horadado por las propuestas finiseculares y vanguardistas, aún sigue sosteniendo buena parte de la diversidad teatral contemporánea. En realidad, cuando la arquitectónica aristotélica fue carnavalizada en la alternativa lúdico-dramática de Alfred Jarry, no estaba configurándose un rotundo parricidio. Poco después ocurriría un ritual de sucesión: el ahucamiento del drama marcó el desplazamiento de las jerarquías en el desempeño de roles. El reinado del autor dramático fue debilitado por un nuevo padre: el director de escena. Y este traspaso de poder, juego de borraduras, sí modificó a la textualidad escénica.

Con el traspaso de la autoridad del escritor dramático al del “creador escénico” se fue configurando otro concepto de escritura que se diferenciaba de la tradicional puesta en escena. Destaco los conceptos “creador escénico” y “escritura escénica”, ya que particularmente interesan para el desarrollo de un diálogo sobre las transformaciones y designaciones del fenómeno escénico. En el arte teatral del siglo xx, y muy especialmente en su segunda mitad, los términos “creador escénico” y “escritura escénica” indicaron ciertos cambios al interior de una teatralidad que ya no siempre podía expresarse bajo el concepto de “puesta en escena”. La escritura como partitura básica para un texto escénico fue configurándose como una “escritura de la imagen” (Sánchez, p. 31). Pero paralelamente a ello, la idea de una configuración escénica como la creación de un director que bajo el concepto de “puesta en escena” busca representar fehacientemente el mundo del autor, sobrevivió en el siglo xx, después de Konstantin

Stanislavski, Adolphe Appia y Edward Gordon Craig, e incluso después de las vanguardias. Lo que identificamos bajo el nombre de “escritura escénica”, en nuestro tiempo coexiste con la representación como puesta en escena. Pero no se trata de crear neologismos, no es un problema de nombres, sino de variaciones en la configuración de los tejidos, a partir de lo cual se configuran discursos más o menos miméticos, con mayor o menor preponderancia de la discursividad verbal, con grados de participación de la dimensión corporal, con niveles de objetivación de las visiones poéticas, con menos explicitaciones, incluso, con ciertas horadaciones respecto al texto dramático, y donde la arquitectónica del drama ya no parecía determinar la escritura teatral. En todo caso y para decirlo en una frase, de lo que se trata en estas modificaciones es del momento en que el discurso teatral comenzó a escribirse directamente sobre la escena (Sánchez, p. 27).

Desde las experiencias del taller teatral de la Bauhaus, el drama, en tanto estructura base de la teatralidad, fue detonado. La expresión dramática era, cada vez más, entendida como la codificación de una partitura, de una indescifrable visión. En los proyectos escénicos de Ferenc Molnar y de Walter Gropius —como en Antonin Artaud— el oficio del poeta se defendía sobre la escena. Sucedió en el teatro “una transformación del drama y de la escena desde un impulso originalmente destructivo” (Sánchez, p. 41). Esa destrucción de la forma dramática realista y sicologista que ya se estaba iniciando con Jarry, fue la expresión de una desestructuración que desde nuestra mirada optamos por nombrar como *rotura*. Desde entonces el cuerpo de la teatralidad comenzaba a manifestar las marcas de sus roturas y comenzó a emerger como un *cuerpo roto* que no pretendía disimular su vulnerabilidad.

La historia de las perforaciones dramáticas ha estado indudablemente vinculada a experiencias más marginales que oficialistas. La experimentación y la fértil contaminación fueron procesos que caracterizaron las experiencias de la llamada *avant-garde*. Y toda experimentación

implica un “salirse del perímetro, de las fronteras”, como anota Richard Schechner.² Desde las experiencias artísticas de la primera mitad del siglo xx, la aproximación en los bordes fue un procedimiento que legitimó la transgresión vanguardista. Lo que consideramos “rotura del cuerpo teatral”, desde las vanguardias hasta nuestros días se ha venido expresando de distintas maneras, desde la desestructuración dramática hasta la hibridación de los fenómenos escénicos: “el teatro era el terreno privilegiado de las manifestaciones del arte”, afirmaba Tadeusz Kantor en 1969.³

La escritura es parricida, ha dicho Jacques Derrida.⁴ Pero la metáfora de la escritura como trazo, como huella que denota la ausencia del padre hablante, no podría aplicarse del mismo modo en las escrituras de la teatralidad. La escena y el drama han sido territorios patriarcales, espacios de poder que han legitimado la presencia del padre. La impugnación arcaica a la teatralidad occidental, sus destronadores manifiestos y el fracaso mismo de su proyecto escénico, son indicadores de que la vocación parricida en el teatro ha sido, generalmente, un gesto suicida que para muchos ha quedado como una enigmática y poética glosolalia.

En las lúdicas, paródicas e irreverentes escrituras performativas es donde más se han alcanzado a dinamitar los edificios paternos del drama y la teatralidad. El performance como arte migrante de las artes visuales asume las contaminaciones artísticas, y en su salida del canon, en su negatividad, como escritura que parte de la ausencia del padre-canon-icón-representación-drama, es de alguna manera una escritura parricida.

Las roturas y salidas de la convención allí han determinado la hibridez de una textualidad que no puede pensarse ni existir fuera de los bordes y las fronteras. La escritura exiliar del performer, real destronamiento de metatextos, ideologemas, destrucción de las repeticiones, impugnación de lo seguro, también comenzó a ser alterada por las narcisistas presencias de los artistas que coqueteaban con los centros. Actuales accionistas críticos, como Richard Martel, proclaman la obra del performer, del interventor de espacios, como una generación de secreciones arbitrarias, y lo visualizan como un habilitador de prácticas marginales que interrogan al sistema cultural. En oposición a la desviación narcisista que comenzó a vivir el performance, Martel ha preferido el uso del término *arte acción*.

De otra manera, el parricidio desde el teatro tuvo en un artista fronterizo su más cercana expresión. Convencido de la necesidad de traicionar el teatro para revitalizarlo, el artista visual y creador escénico Tadeusz Kantor buscó fuera del ámbito teatral nuevos recursos para la escritura desde la escena. Con la urgente

necesidad de “disolver la ilusión” contenida en la fábula y el drama, Kantor buscó contacto con la “realidad elemental y pre-textual” (p. 177), a la cual otorgaba el valor del *ready made* (p. 172). En una progresión de su “Teatro informal”, incurrió en lo que él llamó “Teatro happening”.

Con Kantor se profundiza la rotura hasta la negación de una textualidad escénica que “no penetra ni analiza más que el espacio del texto dramático, y por eso mismo, cualesquiera sean sus medios y sus trucos, se reduce a la sola reproducción” (p. 172). Las experiencias de este creador definitivamente plantearon una teatralidad que ya no dependía más de los cánones dramáticos, proponiendo una configuración esencialmente icónica que indagaba en la anti-acción como en la no-ilusión. Sus propuestas escénicas fueron espacios de hibridación donde se cruzaban gestos teatrales, performativos y plásticos, y en los cuales habitó la impronta de la incompletud, de la obra en proceso que ya había introducido el conceptualismo y que hoy ha recuperado la fugaz estética posmoderna.⁵ En la degradación de aquel padre-ilusión el gesto kantiano fue parricida. La atomización de la fábula, del drama, de la ilusión y del castrador idealismo paterno, marcaban una postura de cuestionamiento político-filosófico. Pero en los dominios del territorio escénico, ¿han trascendido los detritus kantianos como metáforas del performer, del híbrido fronterizo, o como una nueva imagen del paradigma creador-padre: demiurgo?

En diálogo con los tiempos actuales, me pregunto qué parricidio puede habitar en una escritura teatral que aun cuando ha transgredido la palabra del padre-dramaturgo, ha desplegado un nuevo predominio discursivo, que generalmente se suscribe como la escritura del director-creador. Las roturas no siempre son parricidas. Si los parricidios modernistas, vanguardistas o neovanguardistas buscaban ser una negación del padre-logos, en los tiempos actuales es más una estrategia lúdica: al padre se le niega y se le usa, se le nombra y se le vela, se le provoca y se le ignora. Es más una problematización que una rotunda negación. La comunidad lingüística-política-ritual queda así registrada en la continuidad de la figura padre-sol-logos-rey-bien-capital que ahora no es negado sino doblado en un discurso velado. Para abordar las progresivas roturas de la escritura he tejido un vínculo entre rotura y la borradura/veladura derrideana. Velar como cubrir, atenuar, dismular, disminuir. En fotografía, velar es borrarse total o parcialmente una imagen en la placa o en el papel.⁶ Desde esta relación recuperamos aquella advertencia inicial en la que deslindamos rotura y ruptura.

La escritura teatral ha dibujado una curva que abarca desde la noción de drama, con la

subsecuente de puesta en escena, hasta la de escritura escénica o *performance texts*, y que también se extiende desde la construcción tradicional de peripecias dramáticas hasta la de partituras escénicas. Hoy, en lugar de una arquitectónica centralizada por la fábula, también suele aparecer una textualidad agujereada, un tejido abierto donde el espectador está invitado a ser un tejedor o un jugador en un ritual de veladuras. Paralelamente a la llamada estructura aristotélica, ha tenido lugar la puesta en crisis de esa estructura. Pero romper el texto o asumir el cuerpo roto de la teatralidad —sin nostalgia, sin implicaciones peyorativas— todavía sigue teniendo una carácter excepcional; para decirlo con palabras teatrales: extracotidiano. Y en algunos contextos es una excepción. No es cierto que en estos tiempos la escritura teatral que se ofrece en los espacios que habitamos es generalmente representativa de las modificaciones y las roturas que desde hace un siglo comenzaron a suceder. Sobre todo, allí donde el sistema teatral sigue siendo un “cuerpo con órganos”, impecablemente jerárquico, y donde los procedimientos heterárquicos terminan siendo utopías, velos, en los juegos de un arte que todavía no acepta la incómoda desestructuración de lo fronterizo o la aparente imperfección de las roturas.

¹ Universidad de Castilla-La Mancha, 1994.

² Véase Schechner, Richard, “Ocaso y caída de la vanguardia”, en *Máscara*, núm. 17-18, abril-julio, 1994, pp. 4-14. Al referirnos a la condición experimental de las vanguardias históricas, aspecto que para Schechner caracteriza a los fenómenos escénicos de la primera segunda mitad del siglo xx, proponemos un diálogo problematizador sobre el uso de la palabra *experimentación* tanto en el arte de las vanguardias como en el fronterizo arte de las hibridaciones contemporáneas.

³ Kantor, Tadeusz, *El teatro de la muerte*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1984, p. 232. Todas las referencias de Kantor han sido tomadas de los diferentes manifiestos y textos incluidos en este libro.

⁴ Derrida, Jacques, *La diseminación*, Fundamentos, Madrid, 1997, p. 249.

⁵ En estas páginas ya no caben las necesarias reflexiones sobre nuestra contemporaneidad posmoderna. La consideración de esas otras escrituras implicarían un ahondamiento en los análisis de los procesos de hibridación y de roturas textuales. Habría también que considerar las nuevas implicaciones del discurso verbal, recuperado por algunos creadores posmodernos, con sus resonancias paródicas e irónicas y sus referencias intertextuales.

⁶ Negrón, Mara, “Una lectora des-velada (A manera de un prólogo a la traducción)”, en Jacques Derrida y Hélène Cixous, *Velos*, Siglo xx, México, 2001, p. 9.

CUERPOS INVISIBLES, CIUDADES INTANGIBLES

MEMORIAS DE NUEVO LEÓN

Daniela Serna

Como parte del programa de teatro escolar en su edición 2003, fui invitada a colaborar dentro del proyecto El Reyno para desarrollar el concepto escenográfico. Escrito por Raúl Rangel Frías, y con la atinada adaptación de Fernando de Ita, el texto rescata las memorias de Nuevo León. Proveniente del campo profesional de la arquitectura que me permite entender la forma y el espacio en relación con el cuerpo humano, me enfrenté a través del análisis y la investigación del proyecto, a reinterpretar el entorno que ahora nos rodea, desde la perspectiva del habitante del noroeste, completamente desconocido no sólo por otras culturas sino por la propia. ¿Cómo entonces entender un espacio habitado por un cuerpo invisible?

Si es el cuerpo el que entiende el espacio, menciona Appia, "nuestro cuerpo viviente es la expresión del espacio durante el tiempo y del tiempo en el espacio".¹ Este mismo "material corporal" como lo define por otra parte Michel Foucault, "se refiere al cuerpo como proveedor de fuerzas, energías, cuya materialidad les presta para que se las use, se las manipule y se las construya socialmente";² es el autor de la organización y jerarquización de los espacios que habita, usando como base el cuerpo masculino blanco, según cuenta la historia acerca de las primeras ciudades. Estos centros urbanos del cuerpo blanco jerarquizan los espacios para disciplinar, en los cuales la docilidad, la producción y la reproducción son buscados para formar asentamientos de acuerdo con sistemas de producción capitalista. Por lo tanto, para comprender los asentamientos urbanos es necesario estudiar las transformaciones que el cuerpo ha tenido a lo largo del tiempo.

Con base en esta premisa, en la región del noroeste mexicano estamos ante la ausencia de los posibles primeros cuerpos pobladores de estas tierras. Específicamente esta región presenta un contexto en su mayoría desértico. El cuerpo que habitara esta región es el mismo que a los ojos de otras civilizaciones se tornó invisible; in-visible para quienes no quisieron verlo. La invisibilidad de los cuerpos del noroeste ocurrió con la invalidación de la cultura nómada como alternativa a la forma

sedentaria de habitar un espacio.

¿Cómo hacer evidente la presencia de los cuerpos invisibles? ¿Cómo testimoniar aquello que persiste hasta la fecha en grupos reducidos y marginados que pasan los días luchando por sus derechos de autonomía dentro del dominio del hombre blanco? ¿Cómo validar los vestigios que permanecen desconocidos a los ojos de quienes habitamos estas tierras?

El punto de partida fue mediante la oratura, opuesta a literatura. Estos cuerpos invisibles que hablan y nos transmiten una historia y la evidencia arqueológica que nos permiten entender la cultura de los primeros pobladores de estas tierras, fueron la civilización del actual noroeste mexicano. Lubock (1870) se refiere al término civilización como sinónimo de cultura, pero este significado desapareció cuando el urbanismo era una constante en las civilizaciones europeas. Si bien es cierto que se necesita un cuerpo para identificar un espacio, no es necesario el asentamiento capitalista para habitarlo. Estos cuerpos invisibles construyeron y habitaron su ciudad intangible a lo largo y ancho de la región noroeste con sus monumentales templos de adoración, sus avenidas sagradas, tumbas y observatorios; escogieron una lógica diversa a la urbanística, que los europeos implicaban en su término de civilización, y les bastó utilizar los elementos naturales que el contexto les otorgó. Aquellos elementos urbanísticos buscados por los invasores permanecen intangibles, invisibles, pero jamás inexistentes. Mi labor fue entonces traducir todo el lenguaje escénico a partir del cuerpo.

La cultura desarrollada por los cuerpos invisibles nunca fue edificada tangiblemente; por el contrario, en sus cuerpos se encarnaron siglos de civilización tan profundamente arraigados en su piel, que aún hoy resguardan celosos en sus peregrinaciones guiados por los astros, en rituales que realizan en sus altares de montañas milenarias; sus cuerpos expresan el espacio que habitaron, de la manera en que ellos decidieron habitarlo y lo siguen haciendo desde entonces.

Al ubicar y entender este cuerpo ya invisible en este mismo contexto, la lectura de este espacio del noroeste cambió completamente y

fue necesaria la crítica a la urbanización actual para el desarrollo escenográfico del proyecto.

Las planchas de concreto caliente, los edificios de industrias manufactureras, los híbridos arquitectónicos residenciales y los anuncios resplandecientes recuerdan lo escenográfico y conforman el perfil de la ciudad, no son más que envolturas de lo espectacular: el cactus expresivo, los seres inertes y los espacios "vacíos" del noroeste mexicano. "Vacío es un decir, como lo que algunos llaman desierto que es un monte de árboles sombríos y lleno de mucha soledad."³

Es difícil entonces entender este espacio si no se descubre la memoria colectiva impresa debajo de la sólida ciudad —lo inefable—, la presencia de una civilización aniquilada pero tan presente en petroglifos grabados en las piedras olvidadas de los desiertos de la región, en borbotones de agua asfixiados bajo el asfalto urbano impuesto bajo los estándares de las civilizaciones europeas, al revelar esta memoria oculta por diseños de nuestras propias manos. Surge la ciudad escénica.

Esta ciudad escénica, que disciplina y disciplina, es el mismo concepto escenográfico en teatro que sirve como elemento de recreación visual de la representación. La bóveda que confina, las paredes de acero, de cristal, de humanos que esconden bajo su impecable resplandor, no le impiden el paso al cuerpo que permanece y resurge de entre los hierros retorcidos para proseguir con su habitual peregrinación.

En esta búsqueda a través de la gran ciudad escénica rescatamos estos cuerpos que ahora son visibles y encarnan la memoria de aquella civilización.

¹ Appia, Adolfo, "Hacia el concepto de espacio escénico", en www.dramateatro.arts.ve/index.html

² Braidotti, Rosi, Sujetos nómades, Piados Mexicana, 2000, p. 90.

³ Rangel Frías, Raúl, El Reyno, Raúl Rangel Frías y José Angel Rendón, Sistemas y Servicios Técnicos, S.A., 1972, p. 13.

LA EXPERIENCIA DEL GRUPO MIMUS TEATRO, DE MONTERREY

LA MIMA SE MAMA

Fernando Leal

Mima, pantomima, fonomímica, mima corporal, denguismo, teatro corpóreo, bioenergética, mimesis, etc., son términos primo hermanos unidos por un linaje: el cuerpo. Unos de ellos viven en el país del arte escénico y otros habitan en la vida cotidiana. Los primeros los protagonizan los "artistas" y los segundos la "gente común". Estos términos designan contenidos que en ocasiones nacen con el ser, en otras se aprenden y en ocasiones se maman. Un bebé efectúa un proceso mimético sin importarle si es estético o no, su única razón es integrarse al mundo, mientras que los estudios del arte del cuerpo conciben esta materia muchas veces no como un vehículo para transmitir y comunicar, sino como la finalidad misma.

El cuerpo es un costal de huesos y músculos y se parece a un teatro con paredes y escenarios, porque uno sin espíritu y el otro sin artista, no tendrían razón de existir. El culto al cuerpo distrae generalmente la verdadera razón de su función, que consiste en ser una ventana de nuestro interior hacia el exterior y viceversa. El cuerpo no es el cuerpo que comúnmente vemos, en el sentido de que los ojos sólo ven la epidermis. Si pudiéramos ver con otros ojos, sabríamos que adentro de esa piel hay vísceras, órganos, huesos en un sinfín de movimiento y que todos se orquestran para decirnos algo. Y aún más, si aplicáramos una visión más profunda y alcanzáramos a ver las fuerzas invisibles que animan a toda esta materialidad, creo que la comunicación consciente en la sociedad se daría en un orden más elevado. De todas maneras, a fin de llegar a esta profundidad el artista debe seguir un proceso para conocer y controlar su cuerpo y después ponerlo en función de lo que quiere transmitir.

La diferencia entre los términos que en un principio se mencionaron no es fácil de percibir, pero lo que sí es importante discernir es que el cuerpo no debe solamente imitar el cuerpo de otro objeto, sino también apropiarse de él, entender su interior y llegar a la categoría de mimarlo; en otras palabras, la recreación corporal es una consecuencia de la recreación espiritual. La mima se diferencia de la pantomima en que

la primera es como la poesía en la literatura y la segunda es como la narrativa, una es sublime y la otra descriptiva.

Este particular punto de vista sobre el arte de comunicar con el cuerpo, ha sido el resultado del trabajo que durante 17 años tuve con el grupo Mimus Teatro y de los resultados que he obtenido que en mi laboratorio de experimentación escénica El Naranjo. En este sentido, creo que vale la pena hablar un poco sobre el Mimus Teatro, ya que con ello pueden conocerse otros aspectos conceptuales del teatro corporal.

Cuando cursaba en la Escuela de Teatro en Monterrey recibí un curso sobre pantomima pánica, de Alejandro Jorodwsky, lo cual influyó para que decidiera irme a Guanajuato con Sigfrido Aguilar. El contraste fue que en el primer estudio los temas eran escabrosos y en el segundo eran más inclinados a un "clown" comediante.

A mi regreso a Monterrey reuní a mi hermano Ricardo Leal y a Miguel de Hoyos, quienes cursaban la secundaria, con la finalidad de formar un grupo que combinara teatro, pantomima y música, y gracias a una coyuntura institucional pudimos consolidar el proyecto y así nació el grupo Mimus Teatro.

Durante los siguientes años nuestro trabajo por gran parte de la República tuvo la característica de ser silvestre y fue confeccionándose en plazas, mercados y escuelas. Posteriormente se nos unió Jorge Vargas, con quien trabajamos importantes creaciones. Participamos en festivales de pantomima, en otros de teatro, así como en varios Cervantinos. A la par, yo trabajaba en un Instituto de Psiquiatría, en un proyecto llamado Teatro popular y sociodrama comunitario, con el cual visitamos diversos manicomios y cárceles del país y del sur de Estados Unidos. Cabe decir que esta experiencia influyó en nuestro trabajo artístico en forma sustancial. En esa época Ricardo y yo consideramos la necesidad de profundizar más en la materia y nos fuimos a la Escuela de Mima Corpórea con el maestro Étienne Decroux en París, Francia. Ahí también tuvimos oportunidad de adquirir conocimientos en la Escuela de Circo y de conocer el respeto que merece esta técnica.

Probablemente las más trascendentes aportaciones del Mimus Teatro a la comunidad escénica fueron las siguientes: contribuir a reivindicar la imagen del mimo y darle la justa dimensión como un artista que requiere de una exigente disciplina física, emocional y, sobre todo, de preparación integral; poner en evidencia



Mimus Teatro. Foto: Maldonado

que al no existir "mimoturgos", las creaciones por lo general emanan del propio actor y si éste no está preparado o es un patán y piensa que con embarrarse la cara con crema Nivea lo convierte en un actor corporal, está totalmente equivocado; reconocer que el sentido del humor para con uno mismo, aun en los momentos más serios o difíciles, es el ingrediente mexicano por excelencia, pero, sobre todo, que la risa no siempre tiene cara de boca y que al sufrir no tiene siempre forma de lágrima.

FERNANDO LEAL. Creador de Mimus Teatro y director del laboratorio de experimentación escénica El Naranjo, en Monterrey.

REPÚBLICA DEL TEATRO

50 AÑOS DE LABOR ESCÉNICA DE LA UNIVERSIDAD VERACRUZANA

LA TRADICIÓN TIENE LA PALABRA

Francisco Beverido/ Fotos: Archivo Candileja, A. C.

El teatro universitario veracruzano está de fiesta. Y si olvidamos por un momento la modestia, el teatro nacional también tiene razones para estarlo: la Compañía Titular de Teatro de la Universidad Veracruzana ha alcanzado su cincuentenario. No todos los días se

muchos trabajos realizados aunque unos cuantos se hayan quedado, como quien dice, colgados de un perchero en el camerino u olvidados finalmente en un cajón de utilería. En ese lapso —para unos tan largo, para otros quizá tan corto— la Compañía Titular de Teatro de la Universidad Veracruzana ha establecido en principio a

par de nombres correspondientes a dos momentos importantes: el apoyo decidido del Dr. Ezequiel Coutiño (Rector, a la sazón, de la Universidad) y el entusiasmo de Dagoberto Guillaumin, que le dieron nacimiento en 1953, y el apoyo firme y decidido del Dr. Roberto Bravo Garzón (Rector de la Universidad entre 1979 y 1985) que revita-



Moctezuma || (1953), Felicidad (1956), Macbeth (1963), El tríciclo (1968), Máscara vs. cabellera (1985) y Tragicomedia de don Cristóbal y la Seño Rosita (1990)

cumplen 50 años. No es fácil para una institución cultural, menos aún para una agrupación teatral, y mucho menos en nuestras latitudes, que una agrupación teatral, universitaria para más señas, alcance su cincuentenario.

La palabra es corta, son apenas unas cuantas letras. Pero detrás de ellas hay toda una historia de esfuerzos, de logros y de fracasos, de satisfacciones enormes y satisfacciones nomás, de

nivel local, una tradición importante. Gracias a ello es que ha podido establecerse, en varios momentos de su historia, en un parámetro para otras instituciones semejantes, gracias a sus aciertos y a pesar de sus errores.

Por supuesto que no se trata de esfuerzos personales, aunque por momentos haya habido personalidades que han impuesto su sello o le han otorgado fuerza a la actividad teatral en el estado. En ese sentido podemos mencionar un

lizó no sólo a la actividad teatral sino a la actividad cultural en general durante su gestión, lo que permitió que ésta alcanzara una proyección internacional (durante su rectorado se consolida la Compañía Titular; se adquiere el Teatro Milán de la ciudad de México como un espacio para la presentación de los diferentes grupos artísticos de la Universidad, y se crean la Compañía del Teatro Milán, el Foro Teatral Veracruzano, la

Infantería Teatral y los Talleres Libres de Actuación —primero en Xalapa y después en Veracruz—, además de la Facultad de Teatro).

Esta larga trayectoria, esta tradición, ha sido la suma de muchos esfuerzos. No quisiéramos dejar nombres fuera, pero sí tendríamos que subrayar la presencia, en la dirección artística de la Compañía, de Marco Antonio Montero (que en una primera ocasión la ocupó por casi 10 años y culminó con la participación del teatro veracruzano en el diseño y la construcción del Teatro del Estado de Xalapa), Manuel Montoro (que además de sus excelentes puestas en escena fue el creador de los Festivales Universitarios, semillero de futuros actores y directores, a lo que se sumaría posteriormente el importante trabajo de la Compañía del Teatro Milán), Raúl Zermeño (quien incorporó a una pléyade de directores y de actores de primer nivel), Marta Luna (que consolidó la presencia del teatro veracruzano en el territorio nacional), Mercedes de la Cruz, Enrique Pineda (quien, surgido de los festivales universitarios, proporcionó a la Compañía algunas de sus más destacadas participaciones internacionales) y más recientemente otros también de formación local: Francisco Beverido y ahora Juana María Garza.

Esta labor, en ocasiones ha permitido también acoger la participación temporal o esporádica de otras personas que se nos han unido en algún tramo del camino: Julio Castillo, Germán Castillo, Ignacio Sotelo, Carlos Converso y Ludwik Margules, entre otros.

Una simple lista con los títulos de las obras presentadas o con los nombres de los actores y las actrices que han participado en ellas ocuparía un espacio tres o cuatro veces más amplio del que disponemos aquí. A pesar de ello, y aunque dejaremos muchos títulos fuera, tendríamos que mencionar algunos de ellos que, por una razón u otra, se han constituido en hitos para el teatro mexicano: Moctezuma II de Sergio Magaña (estreno mundial en 1953); La danza que sueña la tortuga y Felicidad de Emilio Carballido, con dirección de Dagoberto Guillaumin; Frontera junto al mar de José Mancisidor; Hamlet y Macbeth de William Shakespeare; Panorama desde el puente



de Arthur Miller, dirección de Marco Antonio Montero; Mariana Pineda de Federico García Lorca; El triciclo de Fernando Arrabal, dirección de Manuel Montoro; Las brujas de Salem de Arthur Miller, dirección de Raúl Zermeño; Atlántida de Óscar Villegas (estreno mundial); Otelio de William Shakespeare, Rashomon de Ryonosuke Akutagawa, ambas con dirección de Marta Luna; En los bajos fondos de Máximo

Gorki, dirección de Julio Castillo; Cúcara y Mácara de Óscar Liera, Máscara vs. Cabellera y ¡Cierren las puertas! de Víctor Hugo Rascon Banda (estrenos mundiales), dirección de Enrique Pineda; Emigrados de Slawomir Mrozek, Medea de Eurípides, Sacco y Vanzetti de Vincenzoni y Los acreedores de August Strindberg, dirección de Manuel Montoro con la Compañía del Teatro Milán; Cantata a Electra de Mercedes de la Cruz bajo su dirección; Marat/Sade de Peter Weiss, dirección de Marta Luna; Un maldito domingo de Osvaldo Dragún, dirección de Jorge Castillo con los Talleres Libres de Actuación. Sin olvidar ¿Alguien dijo dragón? de Carlos Lyra, dirección de Jorge Castillo (primera producción universitaria que alcanzó las 100 representaciones) y La virgen loca de Hosmé Israel, dirección de Enrique Pineda (la obra de más larga presencia en el repertorio universitario, que ya ha rebasado las mil representaciones).

Deben mencionarse al menos dos nombres más, cuya participación ha sido decisiva en toda esta trayectoria: Guillermo Barclay y Ernesto Bautista, ambos escenógrafos y ambos orgullosamente veracruzanos (xalapeños, para más señas).

Y entre los actores, además de mencionar a personalidades como Stella Inda, Raúl Quijada, Ana Ofelia Murguía, María Rojo, Claudio Obregón, Mabel Martín, Virginia Manzano, Angelina Peláez, entre muchos más, debe destacarse a Manuel Fierro y Guadalupe Balderas, si no hubiese otras razones, cuando menos por su entrega entusiasta, decidida y sobre todo permanente a lo largo de 50 años el primero (con lo cual suma ya al menos 55 años sobre el escenario) y 48 la segunda.

Como parte de la celebración, en los últimos días de junio se estrenó El que dijo sí, el que dijo no, en una adaptación libérrima de Abraham Oceransky al texto de Bertolt Brecht, que junto con otras obras del repertorio, la Organización Teatral de la Universidad Veracruzana presentará a o largo de los próximos meses.

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

BREVE REPORTE DEL ARTILUGIO ESPACIAL TAMAULIPECO

GALERÍA DE RESTOS TEATRALES

Ángel Hernández Arreola

Según los últimos recuerdos que el remordimiento ha dejado en la memoria de la comunidad teatral, la historia de los espacios destinados al teatro en el puerto de Tampico, lleva hasta hoy una larga lista de fallecidos. Su misteriosa desaparición responde a diversas causas no tan lejos de ser sospechadas. A continuación un pequeño viaje al interior de algunos...

EL FAROL. Un modesto teatro de bolsillo que pertenecía al ya extinto Instituto Regional de Bellas Artes (IRBA) en Tampico, proporcionaba el espacio ideal para programar espectáculos de poca producción que fácilmente podían adaptarse a sus dimensiones. Utilizado de este modo durante varios años, era escenario también de presentaciones esporádicas, talleres, conferencias, festivales y protocolos del instituto que lo promovía. Actualmente sus instalaciones han sido cerradas e incluso bloqueadas al acceso de cualquier interesado por ocuparlo. Lamentablemente, tanto las ruinas del IRBA como del pequeño Farol han pasado a formar parte de la extensión de un Colegio de Bachilleres que mantiene a sus estudiantes jugando fútbol y haciendo sonar los tambores y las cornetas de la banda de guerra en los patios.

LA CAPERUCITA. Era una vieja casona compuesta por dos módulos en los cuales transcurría la acción cultural mediante lo escénico y lo plástico. Duró seis años la aventura a bordo del lugar, lapso durante el cual fueron invitados diversos grupos con toda clase de propuestas, convirtiéndose hasta hoy en el espacio independiente de mayor resistencia a las inclemencias de los tiempos por la cultura porteña. Tras una lucha constante en mantenerlo mediante talleres de pintura y construcción de atrezzo, el espacio se veía amenazado por los altos costos de su instalación, y así fue siendo cada vez más imposible cuidar a la caperuzita de ese lobo feroz que, disfrazado de vieja costumbre, sigue tragándose la carne de nuestros desobedientes niños.

TEATRO BOCANA. Inaugurado por el grupo tampiqueño del mismo nombre, fue puesto en práctica inicialmente con la idea de servir como salón de ensayos, convirtiéndose más tarde en

un teatro experimental, donde transcurrieron a lo largo de dos años numerosas temporadas para niños, jóvenes y adultos. A pesar de tener una ubicación complicada para el público, fue creciendo su asistencia, así como el costo de la ingrata renta. El grupo recurrió a cuanto trapacería pudo lograr por cubrirla, es de suponer, y los apoyos solicitados a las instituciones para su rescate llegaban de unas largas vacaciones por la cultura del municipio... estaban gastados hasta el estribo. Y como la taquilla no era muy bondadosa, Teatro Bocana dio su última función sartreana: A puerta cerrada, y de igual modo el espacio quedó para siempre.

...la historia de los espacios destinados al teatro en el puerto de Tampico, lleva hasta hoy una larga lista de fallecidos. Su misteriosa desaparición responde a diversas causas no tan lejos de ser sospechadas.

FORO DE SHAKESPEARE. Envuelto en una populosa trama de violencia, sexo y narcotráfico, este espacio amerita ser descrito a partir de la crónica policíaca, ya que contiene escenas de alto contenido delictivo y criminal. Todo comenzó aquel martes del febrero 24, cuando después de una virtuosa presentación, fue asesinado a sangre fría un respetable integrante del público. Lo nada extraño del caso es que fue por mano de uno de los actores. Lo controversial es que lo mató de un tiro con su pistola de utilería (otra evidencia más que nos hace seguir desconfiando de los actores). El crimen fue llevado a juicio y mientras tanto el espacio quedó clausurado. Las historias en torno a la existencia del fantasma en el lugar no se hicieron esperar. Posteriormente fue abierto por una comitiva de paracaidistas sin supersticiones, que al no verle oficio ni beneficio, instalaron allí su comuna. El tráfico de armas,

mujeres y drogas era el pan de cada día. La policía no podía ingresar a su territorio; el teatro era ya un pueblo sin ley. Hay quien afirma que el escenario era ocupado para peleas de box y lucha libre callejera. Finalmente, los curiosos inquilinos fueron desalojados y el Foro de Shakespeare quedó a disposición de las autoridades en un juicio que hasta hoy no ha sido resuelto; sin embargo, se dice que el fantasma anda suelto por las noches dándole tiros al frustrado espectador que se acerque. Los nombres de estos individuos se omiten por respeto a las víctimas que generaron y, desde luego, por miedo a su implacable y segura venganza a la redacción de esta revista.

LA CHICHE. Espacio alternativo ubicado en el traspatio de una casa a pocos metros de un abandonado recinto taurino que servía como segundo escenario del lugar; éste, compuesto por una vieja carpa adaptada para la realización de dos proyectos teatrales que se presentaron durante cinco meses bajo rigurosa temporada: Los placeres de la carne y La historia del triciclo. Proyectos independientes del equipo ¡Asalto! con un cupo limitado para 30 personas y ciertos invitados, pues como el espacio se encontraba junto a algunos departamentos, los vecinos observaban la función desde sus ventanas. Una manera bastante cómoda de ir al teatro sin salir de casa. En La chiche también se llevaron a cabo talleres para la construcción de máscaras y títeres. Finalmente, como toda chiche, al concluir su periodo, dejó de lactar teatro en ese espacio del puerto.

Así, lo volátil del tiempo, lo efímero de nuestros espacios internos para mirarnos dentro. La evolución del espacio escénico ha quedado reducida a cero en la actualidad. Su creación determina el compromiso de todo aquel que se haga llamar teatrero. Mientras tanto, algunos otros optan por tomar el sistema nervioso de la ciudad, como inmediatez urgente de realización escénica.

ÁNGEL HERNÁNDEZ ARREOLA. Titiritero, actor y dramaturgo. Director de teatro independiente en un proyecto de representación escénica en espacios alternativos.

EN MEMORIA DEL ACTOR SALTILLENSE GUILLERMO HERNÁNDEZ

MORIR EN LA RAYA

Mabel Garza

La única diferencia entre el teatro y la vida es que el teatro es real.

Peter Brook

Cerca de los 50 años, el doctor Guillermo Hernández decidió cerrar su consultorio donde atendía por las tardes consulta privada. Por las mañanas siguió ejerciendo su profesión en la Clínica 2 del Seguro Social de

Saltillo, Coahuila. Las tardes libres le permitirían al médico cumplir un terco deseo: hacer teatro. Resuelto, buscó y encontró un grupo teatral; expuso sus intenciones y fue aceptado.

A partir de ahí, el médico se integró a la escena local. A falta de experiencia artística, antepuso obstinación. "Tengo que recuperar el tiempo perdido", decía. En pocos años, el doctor participaba en la mayoría de los montajes que se realizaban en la ciudad. Nuestra entrañable Nancy Cárdenas afirmaba que las personas "tocadas" por el teatro no sólo cambiaban por dentro, sino que su físico también se transformaba. El doctor, ahora, era otro. Rejuveneció. Recuerdo una función de una obra de Anton Chéjov. Desconocí a un actor cuyo trabajo me había gustado. "Es el doctor", me dijo un compañero de teatro, "Cómo ha cambiado ¿verdad?" La imagen del médico canoso, un tanto apocado y tímido que yo guardaba, no correspondía a la persona que tenía enfrente: segura de sí, con larga melena y barba negras y sobre todo con una energía que llenaba el escenario.

Hace dos años, lo invité a trabajar en la comedia Lisístrata de Aristófanes. Los meses de ensayo me dejaron conocer a un actor disciplinado, dispuesto, conciliador. Después de cumplir una temporada en el Teatro Saltillo del Seguro Social, aceptamos una invitación para presentarnos en el Festival de Teatro Nuevo León 2001. Nos asignaron el Auditorio San Pedro y programaron la función para el 11 de

agosto. Llegamos a Monterrey por la mañana. No puedo decir si en el auditorio se sentía, al llegar, ambiente de festival. Más bien, nosotros lo llevábamos; asistíamos con gran entusiasmo a participar en esa fiesta del teatro. Dice Fernando Savater que la alegría, pese a todos los augurios, permanece intacta.

Ese sábado todos estábamos alegres, especialmente Memo, como le decían al médico. Antes de iniciar la función, nos reunimos para



Su última actuación. El actor Guillermo Hernández (q.e.p.d.) aparece con la actriz Ana Luisa Aguilar, en la puesta de ayer.

hacer nuestro habitual ejercicio de concentración. Vi al doctor, me sonrió. Lo noté nervioso. La emoción, pensé. O tal vez que nunca había actuado en Monterrey. La obra principió con muy buen ritmo y de pronto advertí, desde la cabina de audio donde me encontraba, que el doctor, quien hacía el personaje del corifeo, no mostraba ahora ninguna señal de nerviosismo. Su actuación era convincente. Un poco después, con paso vacilante, sale de escena sin justificación. Su caminar inseguro no me llamó la atención puesto que su personaje era el de un anciano. Pasaban los segundos y el doctor no regresaba. Pensé que se le habría olvidado algo de su utilería. Se acercaba ya una escena clave para el corifeo y él

sin aparecer. Angustiada, le hablé al jefe de piso por el intercomunicador. Le pregunté por el actor. Momentos después me comunica:

—Oiga Mabel, su actor está desmayado.

Miguel Ángel Moya, el escenógrafo de la obra, quien estaba conmigo en la cabina, corrió a investigar. Para esto, la escena del corifeo había pasado y los actores la habían salvado.

— Mabel, lo del doctor no es un desmayo, es algo más serio. No reacciona. Ya hablaron a los paramédicos. Ya viene una ambulancia—me dice Moya.

Tomé el micrófono para avisar que la función se suspendía y sin embargo la función sigue. Las escenas del corifeo son salvadas una a una por ese extraordinario grupo de actores coahuilenses quienes, en medio de la confusión y el dolor, entre bambalinas, deciden seguir adelante "porque así lo habría querido el doctor".

¿Con qué derecho yo interrumpía la obra después de saber que el doctor había sufrido un infarto y que él supo lo que le estaba pasando y tuvo la fuerza de trastabillar cuatro pasos, justos los que requería para salir de escena y caer fulminado? Guillermo Hernández murió celebrando al teatro. Con toda seguridad, lo último que escuchó el actor saltillense

fueron las palabras de Aristófanes. ¿Qué mejor homenaje le podíamos entonces dedicar a él? Terminar la función.

Así lo hicimos. El público nunca se dio cuenta de lo que sucedió.

Se cumplen, en este agosto, dos años de su muerte. No sé si fue un gran actor pero sí me emociona su entrega al teatro, su capacidad de morir por él en estos tiempos en que ya nadie cree en nada.

MABEL GARZA. Coahuilense. Licenciada en Letras Españolas por la Universidad Autónoma de Nuevo León. Actriz, dramaturga y directora de escena, que ha dedicado 20 años al teatro.

PANORAMA ACTUAL DEL TEATRO EN OAXACA

LA MÍSTICA DE TRABAJO PERMANENTE

Pedro Lemus

Frente al sobresaliente papel de las tradiciones, los usos y las costumbres en el estado de Oaxaca, los esfuerzos de las instituciones y de la sociedad civil se han canalizado hacia la promoción y el rescate de las tradiciones de la cultura indígena ancestral, preponderando la música y las danzas costumbristas con fines turísticos o de reforzamiento de un supuesto regionalismo.

El teatro no ha sido una disciplina que figure en los planes estatales de cultura o en las actividades artísticas de los centros educativos, menos aún en las fiestas patronales o cívicas de las comunidades, donde lo único que no puede faltar es la banda de música y la agrupación de danzantes, que aunque es un acto escénico, no llega a ser Teatro y sólo se efectúa una vez al año con fines religiosos más que estéticos.

A pesar de lo anterior, en nuestro estado el teatro ha sobrevivido frente al abandono, se ha conservado en diferentes manifestaciones escénicas que en muchos momentos han aprovechado la tradición indígena, transformándola y apropiándose de ella para hacer puestas en escena de carácter genealógico.

Las manifestaciones parateatrales de los pueblos indígenas de esta zona han sido motivo de estudio e inspiración de diferentes personalidades del teatro. Tal es el caso de Nicolás Núñez y Eugenio Barba, quienes vieron en esta región del país una manifestación auténtica de la cultura, que podría ser el origen de un teatro genuino, que no tiene por qué regirse a los cánones occidentales. Es así que muchos hacedores, investigadores y

promotores voltearon sus ojos hacia esta región para tratar de hacer realidad dicha visión.

Entre las iniciativas que se han dado en el estado para promover el llamado teatro

En nuestro estado el teatro ha sobrevivido frente al abandono, se ha conservado en diferentes manifestaciones escénicas que en muchos momentos han aprovechado la tradición indígena, transformándola y apropiándose de ella para hacer puestas en escena de carácter genealógico.

campesino, popular e indígena está la Asociación Nacional de Teatro Comunitario (TECOM, A.C.), cuya finalidad era rescatar los temas, las historias y los personajes tradicionales de las comunidades para hacer con ellos puestas en escena en donde se pusieran de manifiesto los valores de los pueblos indígenas y campesinos, y más recientemente de las comunidades urbano populares, resaltando la importancia de los procesos comunitarios. Sin embargo, los aspectos estructurales de las obras, así como las técnicas que se empleaban para los montajes, tanto en la actuación, la dirección, la dramaturgia y la producción, eran aplicados desde la perspectiva occidental, lo que, a la larga, derivó en un grave conflicto de identidad, tanto para los integrantes de los grupos como para los espectadores de las comunidades a las que pertenecían, puesto que la morfología del lenguaje escénico así como la estética propuesta en los montajes les eran ajenos (exceptuando el caso del Grupo Teatral Tehuantepec que merecería un análisis aparte).

Pero el teatro comunitario no ha desaparecido, al contrario, los grupos que se han conservado están ahora en procesos de encontrar su propia forma de entrar al momento de la creación escénica, sin olvidar las aportaciones del teatro occidental, pero valorando la tradición escénica de su pueblo, no sólo contando leyendas o mostrando tradiciones, sino también recurriendo a los procesos organizativos, a las necesidades estéticas y al manejo del espacio que mucho tiene que ver con la cosmovisión de los pueblos indígenas; parten de la celebración de rituales más que de la narración de las historias.

Ni tanto que quemé al santo. Foto: Pedro Lemus



Todo este contenido cultural de las comunidades ha llegado hasta las ciudades y muchos de los grupos de teatro que aquí se desarrollan toman elementos tradicionales para darle sentido a sus propuestas y a la mística de su trabajo, de ahí que algunos grupos adopten nombres en lenguas indígenas y muchas de las obras que montan son creaciones colectivas, basadas en leyendas, y donde los personajes aparecen con máscaras y vestuarios propios de personajes de la tradición prehispánica.

A pesar de que en los años 80 existió en Oaxaca una Compañía Estatal de Teatro, auspiciada por la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Benito Juárez de Oaxaca (UABJO) y la dirección General de Cultura y Recreación del Gobierno del Estado (ahora conocido como Instituto Oaxaqueño de las Culturas —IOC—), en la actualidad no hay acciones concretas por parte de estas dos dependencias para la promoción y el desarrollo del teatro. La UABJO tiene un taller de teatro como parte de sus actividades culturales en la escuela de Bellas Artes, que debido a la población flotante, poco produce y no ha podido consolidar un grupo.

Por su parte, el IOC ya no tiene Compañía y sus actividades se reducen a la promoción de algunos talleres de capacitación que forman parte de los programas nacionales. Desde 1995 dejó de realizar de manera regular las muestras estatales pero se sumó al Programa Nacional de Teatro Escolar que hasta ahora ha realizado ocho ciclos.

Frente a la irregularidad de los apoyos institucionales, pocas son las iniciativas independientes que han logrado mantenerse en pie. Estos grupos, y en algunos casos organizaciones civiles, han logrado llegar a escenarios nacionales e internacionales presentando sus trabajos y llevando su propuesta estética. Aunque algunas de sus obras han tenido buena aceptación del público especializado, merecido reconocimientos, ganado festivales o recibido buenas críticas en los diarios y las revistas especializadas, no podemos decir que en nuestra zona se esté generando una propuesta estética genuina o que haya una gran aportación al patrimonio teatral del país.

Quizá uno de los logros más importantes que han tenido este tipo de agrupaciones independientes sea el de llevar a la profesionalización a sus integrantes; la ardua tarea en el terreno de lo artístico y lo organizativo les ha dado la experiencia, sobre todo en el campo de la actuación. No obstante, como en muchas partes del país, la dirección escénica y la dramaturgia son palos de ciegos: algunas veces funcionan y otras son solamente buenas intenciones. Y ni hablar de otros aspectos del quehacer escénico como la escenografía, el vestuario y la iluminación que se han quedado como actividades que no alcanzan el mínimo nivel

artístico y permanecen en el terreno puramente técnico.

En la Ciudad de Oaxaca tenemos dos edificios teatrales: el Macedonio Alcalá y el Álvaro Carrillo, dedicados a estos celebres músicos que tienen una trayectoria y un papel importante en la cultura y en la identidad de nuestro estado.

Sin embargo, resulta difícil encontrar en cartelera obras de teatro y cuando hay alguna es muy común que no dure mucho en temporada debido a la crisis generalizada de público para teatro. Así que la actividad es poca y esporádica. Considero que el teatro ha resultado perjudicado por los efectos de la televisión y el internet y quienes nos dedicamos al arte escénico no hemos sabido enfrentarnos a las inquietudes y expectativas que presentan los posibles espectadores del teatro.

En consecuencia, es necesario que tanto los creadores como las autoridades encargadas de promover y desarrollar el teatro busquemos las formas de lograr la profesionalización que nos permitan ofrecer puestas en escena atractivas y de calidad que no tengan como finalidad competir con los medios masivos sino que por su propia naturaleza sean capaces de cautivar al espectador y evitar el posible divorcio entre el público y el teatro.

PEDRO LEMUS . Actor, dramaturgo, director teatral y del grupo de teatro Crisol, con quien organiza en la Ciudad de Oaxaca los dipomados de dramaturgia y dirección escénica.

UN ESPACIO PARA LAS MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS EL TEATRO DE CANCÚN

Paloma Herrero

Al hablar de Cancún a todos les viene a la mente sol, playa, aguas de color turquesa y diversión nocturna, pero la cultura es lo que menos se asocia con esta joven ciudad de poco más de 30 años.

Para hablar de cultura en Cancún tenemos que tomar como marco de referencia la diversidad de origen de sus habitantes que propicia un desarrollo único de ciudad y, por ende, del movimiento social en que queda inmersa su cultura. ¿Qué otra ciudad de México puede presumir de una característica así? A Cancún hemos llegado a vivir gente de toda la República Mexicana y casi todos los países del orbe están representados en los habitantes de esta ciudad.

No me corresponde hablar de las primeras actividades teatrales que se desarrollaron desde la fundación de Cancún, estoy segura que omitiría muchos y valiosos esfuerzos y no quisiera lastimar a nadie. Prefiero solamente mencionar que desde el inicio nacieron junto con Cancún grupos de amantes del teatro que se juntaron para continuar o iniciarse en esta actividad.

El talento y las ganas por hacer teatro sobran, pero ¿dónde presentar los espectáculos? Ante esta realidad, las funciones se llevaban a cabo en parques, salones de hotel y cines improvisados como teatros. Los gobiernos municipales propiciaron espacios para que esta actividad se desarrollara. Así, nacieron el Teatro 8 de octubre y la Casa de la Cultura, en donde se han realizado esfuerzos enormes con poco presupuesto a favor de este arte. A pesar de sus limitaciones de equipamiento técnico y poca capacidad de espectadores, la labor efectuada en estos

lugares es enorme y muy apreciada. También existe en Cancún el teatro El Forito, un espacio de inversión privada.

En 2000 el empresario turístico arq. Miguel Quintana Pali le apuesta a la actividad teatral y se da la tarea de construir el Teatro de Cancún en un sitio único y privilegiado, el conjunto náutico-cultural "El embarcadero", junto al canal de salida al mar, en el puente que une la parte continental con la franja de isla Cancún. Este recinto de 868 butacas y equipado con lo más moderno en tecnología de audio e iluminación, pone a Cancún en el mapa teatral de México.

Desde la apertura de este espacio, la actividad teatral de la ciudad ha tomado un rumbo distinto; compañías locales que habían detenido proyectos de presentaciones por no encontrar donde llevarlos a cabo, tienen ahora una casa, y empresarios y productores teatrales del país que habían minimizado el potencial de recuperación económica si se presentaban en Cancún, comienzan a manifestar cada vez más su interés en traer sus producciones a esta ciudad.

La labor no ha sido fácil, desde el inicio hemos tenido que bregar con varios factores: ser un foro privado, no contar con ningún tipo de apoyo oficial, la distancia del centro del país cuna de la mayoría de las propuestas escénicas, pero sobre todo, nadie creía que Cancún contaba con un teatro que reúne las características necesarias para ser considerado como un escenario digno donde presentar espectáculos de calidad.

PALOMA HERRERO . Directora del Teatro de Cancún, desde su apertura.

BALANCE DEL PREMIO NACIONAL OBRA DE TEATRO MEXICALI DESPUÉS DE 25 AÑOS

Armando Partida Tayzan

A lo largo de la segunda mitad del siglo pasado se crearon diversos certámenes para laurear la producción dramática, instituidos por diversas organizaciones gubernamentales, culturales o civiles, de los cuales muy pocos han sobrevivido o no han recibido la divulgación que merecerían. Entre los más conocidos encontramos los patrocinados por Estados de la República Mexicana, como Jalisco, Nuevo León, Sonora, Baja California, Querétaro, además de la capital.

Algunos de estos concursos han desaparecido, como el Rodolfo Usigli, patrocinado por la Dirección de Difusión Cultural/UNAM, o han disminuido su proyección, como el otorgado por la SOGEM, ahora en alianza con el Gobierno de la Ciudad de México, en tanto otros sólo emitieron una convocatoria, como el Salvador Novo, de Editorial Edimusa, al igual que algún otro de carácter coyuntural para celebrar alguna efeméride; existieron otros institucionales de breve permanencia, o patrocinados por revistas especializadas

de teatro, luego desaparecidas, o celebrados de manera discontinua, de acuerdo con la efectividad de los apoyos económicos recibidos.

Por otra parte, también existen concursos de temática muy específica, como el Premio Punto de Partida UNAM, el Certamen Nacional de Obras de Teatro para Adolescentes, del Teatro Principal de Puebla, el Premio Nacional de Teatro Infantil Concepción Sada, patrocinado por el INBA y Coahuila. Entre estos concursos, uno de los de mayor permanencia ha sido el Premio Nacional Obra de Teatro convocado por el Gobierno del Estado de Baja California por medio del Instituto Cultural de Baja California y CONACULTA-INBA, que en este año celebra su vigésimo sexto aniversario.

Si efectuamos una revisión somera de lo que ha significado este Premio en el panorama de la dramaturgia nacional, podemos constatar que en las obras que han merecido esta recompensa se han puesto de manifiesto las transformaciones que el individuo y la sociedad han sufrido en el

diario acontecer durante casi tres décadas en la historia de nuestro país. Así, el imaginario social se ha hecho presente a través de la temática, los personajes, los conflictos, el habla, producto de manifestaciones socioculturales propias, mediante diversas formas, composiciones y estructuras dramáticas.

Así, sucesivamente nos encontramos hasta el 2002 con diferentes propuestas dramatúrgicas a lo largo de este periodo, en las que si bien predominó el modelo no aristotélico, se hicieron presentes diversas tendencias estilísticas. La razón de ello se debió no sólo al propio proceso del desarrollo de nuestra dramaturgia, sino también al

interés particular de los jurados seleccionados.

La personalidad de los jurados ha sido determinante para efectuar la selección. Por lo general, los tres miembros del jurado casi nunca tienen nada en común o, a la inversa, forman parte de una misma generación o comulgan con las mismas preferencias teatrales.

En ocasiones no todos los jurados han cumplido con la tarea de leer las más de 60 o 70 obras que por lo general se reciben cada año. Tampoco es raro el caso de que alguno de éstos reconozca un texto que previamente le ha presentado el autor, de manera que aunque no recuerde el nombre de éste, sí reconoce su escritura, por lo que este conocimiento puede ser un factor que influya en su determinación. En otras ocasiones, cuando alguno de los jurados imparte algún taller de dramaturgia, es más proclive a premiar el texto de alguno de sus alumnos, el cual obviamente conoce y le parece mejor que los demás participantes. Sin embargo, debe reconocerse que varias veces resulta difícil encontrar alguna obra que se distinga entre tantas decenas de textos para otorgarle el Premio.

También puede suceder que a determinado jurado le ofendan los discursos generacionales, la presentación de personajes no idealizados o de procedencia marginal, al igual que los conflictos o las situaciones límite en que éstos participan. Por lo que se descartan todos aquellos textos que proponen un discurso dramático distinto, innovador, experimental, o están en proceso de búsqueda de un estilo individual de escritura.

No obstante lo anterior, al revisar los 25 textos dramáticos galardonados podemos constatar el desarrollo y la transformación que ha sufrido la escritura dramática en nuestro país, lo cual es una de las principales aportaciones brindadas por el Premio.

* Véase Partida Tayzan, Armando, *Dramaturgos mexicanos 1970-1990. Bibliografía crítica*, INBA/CITRU, México, 1998, pp. 43-44.

ARMANDO PARTIDA TAYZAN. Académico, traductor, investigador y crítico teatral. Sus últimos libros publicados son *Se buscan dramaturgos* y *Escena mexicana de los noventa*.

LOS PREMIADOS

AÑO	NOMBRE	AUTOR
1978	<i>La República Sociedad Anónima</i>	Wilberto Cantón
1979	<i>Bill</i>	Sabina Berman
1980	<i>Los herederos de Segismundo</i>	Guillermo Schmidhuber
1981	<i>Un buen trabajo de piolet (Rompecebezas)</i>	Sabina Berman
1982	<i>Los dos hermanos</i>	Felipe Santander
1983	<i>Anatema</i>	Sabina Berman
1984	<i>Aunque vengas en figura distinta, Victoriano Huerta</i>	Gerardo Velásquez
1985	<i>Los desventurados</i>	Jesús González Dávila
1986	<i>La sirena del marinero nocturno</i>	Jesús Alberto Cabrera
1987	<i>Cumbia (hasta las dos de la mañana)</i>	Hugo Salcedo
1988	<i>Puente alto</i>	Enrique Ballesté
1989	<i>Habitación en blanco</i>	Estela Leñero
1990	<i>Té quiero lo mismo</i>	Jorge Galván
1991	<i>Pan de muerto</i>	Ana María Vázquez
1992	<i>La fuerza divina</i>	Arturo Castillo Alva
1993	<i>Comida para gatos</i>	Mariana Lecuona
1994	<i>Los niños de sal</i>	Hernán Galindo
1995	<i>El cielo de los monstruos</i>	Gerardo Luna
1996	<i>La ciruela</i>	Salvador Lemis Pérez
1997	<i>Cartas en el asunto</i>	Francisco J. Malpica
1998	<i>La doble historia del Dr. Fausto</i>	Mario Cantú Toscano
1999	<i>Talk Show</i>	Jaime Chabaud
2000	<i>Las gelatinas</i>	Claudia Ríos
2001	<i>Belice</i>	David Olguín
2002	<i>Engendrarán dragones</i>	Rafael E. Martínez

TRES TESTIMONIOS DE AUTORES PREMIADOS

LUEGO DE GANAR ¿QUÉ SIGUE?

Pasodegato

Para valorar el significado y la importancia de los concursos de teatro, particularmente del Premio Nacional de Teatro Mexicali, **Pasodegato** recoge el testimonio de tres de los dramaturgos galardonados con él.

JORGE GALVÁN (México, D.F., 1935). Premiado en 1990 por la obra *Tè quiero lo mismo*, estrenada en 1996 bajo la dirección de Enrique Cisneros.

—¿Qué ofrece realmente un premio de dramaturgia?

—Resulta muy atractivo económicamente, pero yo pienso que para el dramaturgo es más interesante el premio cuando consiste en la edición del libro y/o en la puesta en escena.

—Hay la polémica de si es mejor que la obra premiada se publique o se ponga en escena, ¿para usted que es mejor?

—Para mí es mucho más interesante poner la obra en escena, pues deja de ser un texto dramático para convertirse realmente en teatro. Para ello se debe tener un director satisfactorio que permita enriquecer la visión del autor, aunque se corre el riesgo muchas veces de limitarla o empobrecerla más. Para mí es maravilloso ver una obra mía llevada a escena y supongo que la mayoría de los dramaturgos también lo desean intensamente.

—¿Algo más que quiera agregar sobre los concursos?

—Creo que si se van a gastar en un concurso diez pesos o la cantidad que decidan las autoridades culturales de nuestro país, que sea siempre buscando el basamento de nuestro teatro que hasta ahora, hasta que no pase otra cosa, yo sigo pensando que es el poema dramático. Entonces hay que retomar los concursos que están enfocados a la búsqueda de dramaturgos y con la humildad suficiente para aceptar que las grandes figuras de la cultura mexicana han venido a radicar en el Distrito Federal por un fenómeno que se da no sólo en México —París es el corazón del teatro francés, Nueva York del estadounidense. Muchísimos elementos que nutren la cultura de nuestra nación surgieron de todo su territorio y aquí pareciera que es una

vergüenza nacer en provincia. De paso, para que no se crea que me estoy poniendo un sombrero ajeno, yo nací en el D.F. pero trabajé para el INBA en provincia 30 años que fueron los más maravillosos de mi vida como gente de teatro, un teatro que se hace por pura vocación.

GERARDO LUNA (México, D.F., 1964). Recibió el Premio en 1995 por la obra *El cielo de los monstruos*, dirigida en 1997 por Eduardo López Rojas.

—¿Qué significó para ti el Premio Mexicali?

—La recta inicial de una aventura.

—¿Fue el primer reconocimiento que recibiste?

—No. Fue en el 92, un premio de teatro histórico a nivel nacional que premiaba por estados. Estuve en el de Veracruz con la obra *Tres rostros* acerca de La Malinche. También obtuve una mención especial en el primer Premio Manuel Herrera.

—¿Qué te aportó el Premio Mexicali a nivel de difusión de tu texto?

—La repercusión fue inmediata. Bellas Artes y la UNAM me apoyaron para el montaje. A todas las partes a las que iba, invariablemente me apoyaban, por el aval del premio, además de contactarme con dramaturgos que ya tenían mucha trayectoria, mucho camino andado en este negocio. Yo quería ser novelista y escribí una obra de teatro y resulta que las obras de teatro me quedan mejor que las novelas.

—¿O sea que ese premio te ayudó a definir tu vocación?

—Exacto. Yo asistía siempre al teatro, de niño me llevaban mis papás, luego de adolescente, pero me parecía imposible crear eso, crear parlamentos, personajes que hablaran de lo que ocurría alrededor. El mecanismo que se echa a andar en la imaginación es más poderoso, creo yo, que la narrativa y por eso me parecía más difícil para mí, casi imposible. Cuando me decidí a escribir la primera obra yo no creí que podía lograrlo pero desde entonces he obtenido varios premios.

—¿Algo más que quieras agregar?

—Es un premio importantísimo. Abre puertas y se quedan abiertas.

DAVID DOLGUÍN (México, D.F., 1963). Obtuvo el Premio en 2001 por su obra *Belice* que él mismo llevo a escena un año después.

—Además de lo económico, ¿qué más te ofrece el premio Mexicali?

—Establece que va a tener un año la posibilidad de publicar pero son muy contados los casos de los premios que se han publicado. Generalmente se publican años después. Creo que hay que lograr, aparte de publicar la obra, el posible montaje, con mayor razón para los autores que no tengan una trayectoria establecida y que de pronto ganan el premio, el cual ha ido tomando con el tiempo —en la medida que también crece su bolsa, su oferta— mayor resonancia pública, incluso al interior de la gente de teatro. Es curioso, pero durante muchos años resultó que los dramaturgos que tenían una mayor trayectoria no participaban.

—El que participe en un concurso no necesariamente quiere decir que creas en los concursos, ¿tú sí crees en ellos?

—Más o menos, es un volado. Puede haber un jurado bueno o malo, los jurados tienen su propia estética, a veces pueden empujar el texto de un conocido. Yo le pegué al gordo en mi segundo intento. El primero fue hace muchos años con *Bajo tierra*. En esa ocasión, un jurado me contó que mi obra anduvo en la final, pero tiempo después, por declaraciones en la prensa, deduje que otro de los jueces ni siquiera la había leído. En última instancia, sí creo que el concurso de Mexicali puede ser una plataforma de despegue o una especie de espaldarazo, pero a fin de cuentas no lo es todo: de pronto hay muy buenas obras que no resultan las premiadas y que, bueno, el tiempo nos dará certezas de su valor.

—¿Tú opinarías que hace falta prestigiar este premio?

—Yo creo que de alguna manera sí, que aparte del gancho monetario se debería garantizar la publicación. También sería bueno instaurar algún premio para dramaturgos más jóvenes. Incentivar que a este premio, ya con una tradición considerable, le entren dramaturgos con más trayectoria que a veces no se animan por el miedo a quemar su obra.

EL TEATRO COMO INSTRUMENTO EDUCATIVO

POR EL DESARROLLO INFANTIL

Jorge Armando Domínguez

Si nos planteáramos por un momento si existe en nuestro entorno educativo y terapéutico una valoración sobre el teatro infantil como un instrumento que favorezca el desarrollo psicosocial en la infancia, sin duda alguna descubriríamos un pobre panorama.

En primer lugar, es evidente que sobre el tema de la educación artística infantil existe mucho por hacer. A lo largo de nuestra historia teatral este tema ha sido poco discutido, ya sea desde una perspectiva histórica o en cualesquiera de sus líneas de trabajo: manifestación escénica, producción dramática o en los marcos teoricopráticos de su enseñanza.

Quiénes están honestamente interesados en el estudio del teatro infantil y consideran que éste debe contribuir al desarrollo emocional y social de los niños, tienen claro que un teatro infantil éticamente hecho contribuye al desarrollo psicológico y educativo de los pequeños; por ello el interés de la psicología y la pedagogía en el tema durante las últimas décadas.

Pero más allá de hacer una tautología del llamado *teatro infantil*, en este artículo deseo comentar dos factores que colocan a éste como un posible instrumento de apoyo educativo.

1. Un factor es el que considera que las obras dramáticas infantiles, en tanto objetos literarios, tienen un valor pedagógico ya que favorecen la reflexión de temáticas sociales en el niño, debido a las ideas y los valores que se expresan por medio de los discursos de los personajes. Las obras dramáticas infantiles representan los imaginarios, las figuras simbólicas y los arquetipos que prevalecen en nuestra cultura sobre la infancia, de tal manera que contribuyen a configurar una identidad colectiva. En este sentido, las narraciones dramáticas estimulan la construcción del pensamiento social y le permiten al niño comprender la formación de los vínculos afectivos por medio de la identificación con los personajes. Es por esto que cuando hablo de la virtud literaria de la obra dramática infantil a favor del desarrollo emocional y social en el niño, me refiero a que la obra dramática le permite no sólo contemplar y entender una realidad social

representada por personajes, sino que también le permitirá emitir juicios de valor sobre éstos.

De manera paralela, existe la posibilidad de que el niño sea el mismo creador de la obra dramática, es decir, otorgarle la necesidad y el placer de crear sus propios textos dramáticos, permitiéndole así el desarrollo de nuevas habilidades en las áreas cognitiva, psicomotriz y afectiva.

La práctica literaria en manos del niño supone en sí misma la búsqueda de un dominio y control del lenguaje dentro de un encuadre poético. Esto, además de estimular en el niño la reflexión y el ordenamiento de ideas, lo estimula para que utilice correctamente las reglas gramaticales y literarias, lo cual es una opción de comunicación y una opción artística que presupone una construcción libre, creativa e individual, importante para el desarrollo de sus habilidades en lecto-escritura, así como en el desarrollo de su personalidad, además del placer por lo literario.

2. El segundo factor del teatro que constituye un apoyo al desarrollo de los niños es el proceso de la escenificación teatral, en otras palabras, la contraparte de la dramaturgia.

Para considerar las virtudes educativas de este proceso, distingamos dos vertientes: la escenificación hecha *para* niños y la escenificación hecha *por* niños.

En la *escenificación hecha para niños* podemos considerar el tratamiento o la manera de escenificar espectáculos infantiles. Si bien el niño encuentra en la obra dramática la sustancia narrativa, en la escenificación aparecen nuevas formas o estructuras que estéticamente intentan penetrar de manera particular en el pensamiento y las percepciones del infante como espectador. En los últimos años se han explorado nuevas formas o caminos de expresión escénica menos pasivas, con el fin de lograr así una profunda experiencia significativa de la educación estética en el espectador infantil; piénsese por ejemplo en las propuestas escénicas que utilizan nuevos elementos visuales, auditivos o de movimiento con intervenciones artísticas multidisciplinarias para accionar elementos de pensamiento lógico,

simbólico, áreas cenestésicas y kinestésicas del niño cuando éste contempla tales escenificaciones teatrales.

En cuanto a la *escenificación hecha por niño* sabemos que hablar de compañías teatrales infantiles en nuestro país es poco común, aun cuando, paradójicamente, la escenificación teatral con pequeños es una actividad recurrente en los ámbitos escolares pues se intuye que hacer escenificaciones es una alternativa educativa.

Durante los últimos años se han creado más espacios para enseñar arte y específicamente teatro a pequeños, dentro de los cuales más allá de enseñar profesionalmente las reglas de actuación con el fin de iniciar una profesión artística, se realiza una práctica teatral para estimular y experimentar las capacidades estéticas, creativas, comunicativas y de autorreflexión. En este sentido, la práctica del teatro desarrolla y fortalece la interacción social y las habilidades sensoriomotrices de tal manera, que permite a los participantes construir o reafirmar esquemas de lenguaje, corporales y mentales por medio de técnicas de imitación, modelaje y el juego de la representación simbólica. Hacer teatro con niños da la oportunidad de intervenir hacia la estructuración o resignificación de hábitos, lo que permite mejorar dinámicas de interacción social para la escuela y para la familia.

Así, podemos ver las grandes posibilidades educativas que implica la práctica teatral infantil como una opción a favor no únicamente del desarrollo o fortalecimiento psicosocial del niño, sino además como apoyo al tratamiento de diversas dificultades en el proceso de aprendizaje del alumno, por ejemplo, en materia de lenguaje.

El teatro como instrumento educativo puede convertir al aula en un espacio donde los niños encuentren una alternativa de desarrollo que muchas veces no existe en el barrio ni en la casa.

JORGE ARMANDO DOMÍNGUEZ. Licenciado en Literatura Dramática y Teatro por la UNAM Pasante de la licenciatura en Psicología. Ha desarrollado labor educativa y teatral en comunidad y en instituciones como Casa Alianza y Daya (Dar y amar).

EL CUENTO DE NUNCA ACABAR

Denisse Zúñiga

Ésta es la historia de un grupo de teatro amateur que pasaba horas preparando una obra musical y ensayaba en una explanada de un parque en Coyoacán. La gente que paseaba en aquel parque los domingos, observaba cómo los jóvenes trataban de dar piruetas con tenis, se seguían los unos a los otros en coreografías sencillas, cantaban por encima de pistas grabadas, con el apasionamiento de quien inicia una carrera de actor. Un juego, un gusto o una actitud de vida. Los más grandes enseñaban a los más jóvenes. Dispuesto a todo, el grupo acudió a una casa de cultura de su delegación para tener un espacio en donde presentar su espectáculo, y obtuvo 70-30 de taquilla, más la renta del escenario y el pago al técnico oficial por función. No importa, el gusto es el gusto. Los familiares de los actores llenaban la sala; los primos, los sobrinos y los vecinos ocupaban las primeras filas. Día de función. Gárgaras de miel y limón, maquillaje de colores en las mejillas, una botarga sucia hasta las rodillas. Alas y antenas mal acomodadas. La máscara a medio secar. Tercera llamada, luces y música. Fin de la función. Hora de pago nunca vivida, el gusto es el gusto. De regreso a la rutina. Examen en la escuela de actuación.

Te contaré de un matrimonio de titiriteros. Una adaptación de un cuento, tres varillas de metal con tela negra que simula el teatro. Ingeniosos guantes de terciopelo, cabezas de unicel talladas y pintadas con un hoyo en la parte trasera para meter la mano. Maleta, grabadora y traslado en colectivo. Instalación en un jardín de niños de la ciudad. Sale el actor pregonando el comienzo de la historia, el primer títere actor se asoma por encima de la tela y bromea con el de afuera. Risas, porras y más bromas. Pago: \$1500, generosidad de la asociación de padres de familia. Una fiesta infantil para el cumpleaños del hijo de una maestra y con eso se completa el gasto del mes. Coser de nuevo los trajes. Se tiene la idea de montar otro cuento pero ahora con motivos prehispánicos para poder audicionar en el programa de teatro escolar. "Este año verás que sí entramos".

Éstos eran un músico y un actor de pantomima, ambos en la plaza de Azcapotzalco. Un niño sentado en el barandal del kiosco, sonríe. Padres, abuelos, vecinos curiosos... circundan. Otros niños se sientan a la orilla del círculo, aplauden mientras el silbato así lo indica, una y otra vez. Carcajadas, mientras un niño es perseguido por un león con la cara pintada de blanco. El estuche de la guitarra que había permanecido en el suelo es cerrado con monedas en su interior después de una media hora. Repartición en la casa del músico más tarde: \$150 para ti y lo demás para mí. Así, hasta el próximo fin de semana, mientras, a clavar suelas en el puesto del zapatero.

Érase una vez un joven recién salido de la escuela de teatro quien, junto a otros compañeros bien intencionados, saca de la biblioteca un libro de obras para niños. Elige una y comienza a montarla. Para ello necesita zancos, manda confeccionar un traje de astronauta que cuesta \$300; la escenografía se pagará con las primeras funciones; cada quien es responsable de su vestuario. Un bote, como afore telas negras, una mojjiganga de varilla, ya no hay dinero para eso, que uno cargue al otro. Tú te mueves al centro, luego yo te pateo, tú te giras y caes. Debido a que se necesita que la obra tenga una moraleja ecológica para que se venda en las escuelas, el joven viste a su compañera de hada de la naturaleza con un pans y tenis verdes. Después de un tiempo nadie asiste a los ensayos. El actor se hizo novio de la actriz, pelearon y ahora nadie quiere ver a nadie. Fin del proyecto.

Ésta es la historia de una llamada telefónica. Un amigo recomienda a otro para que asista al casting para el montaje de una obra infantil que tendrá una temporada en las escuelas de Nezahualcóyotl. El pago \$500 por función, cinco días a la semana. Ensayos sábados y domingos a las ocho de la mañana. Ejercicios de entrenamiento, clases de canto, escenografía recién pintada, coreografías y pistas nuevas. Después de seis meses, la obra está casi montada. Junta urgente: sin apoyo, buscaremos por nuestra cuenta.

Érase que se era un payaso egresado de la escuela de payasos de Iztacalco, un hombre bueno que de vez en cuando perfumaba su atuendo; viajaba en metro con una caja de dulces de goma y globos de tripa. No usaba música grabada, toda la tocaba con una pequeña trompetita que hacía sonar mientras instalaba las sillas para jugar. Un chiste por aquí, otro por allá, el festejado feliz. Los adultos eran motivo de mofa. El payaso se despidió con el guante blanco arriba y el beso en la mejilla de una niña. \$2000 en el bolsillo y el desfile de animales de globo al salir por la puerta.

Sirvan estas historias para hacer un homenaje a los hacedores de teatro que no figuran en las marquesinas de los teatros institucionales o foros comerciales. Si bien no son fidedignas las fuentes, varios reconocerán sus circunstancias. También sirva lo anterior para ofrecer alternativas de progreso. Los jefes delegacionales o los encargados de la cultura en México deben reconocer la realidad por la que pasan varios teatreros, son muchos y hay muy poco trabajo, pero aun así cada quien se rasca como puede. No sólo hace falta la profesionalización de los grupos dedicados al teatro para niños, sino también que el esfuerzo sea pagado. Debemos poner un alto a los departamentos de cultura de las delegaciones que se aprovechan de quienes les gusta hacer teatro. Cortos son los presupuestos, pero muy corta es la inteligencia en las personas encargadas de esos puestos. Los responsables de las instituciones se quejan del poco presupuesto, pero es más la desidia para buscar alternativas, la fatiga mental y las ganas de no hacer nada mientras reciban su sueldo y figure un festival al año para dar a entender que trabajan. Es hora de apostar y buscar estrategias para que dejen de estar en el anonimato tantos foros culturales que sólo sirven como guarderías vespertinas o en los que se organizan eventos de fin de cursos.

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

FESTIVAL DE THÉÂTRE DES AMÉRIQUES, DE MONTREAL

EL TEATRO, UN ESPACIO CRÍTICO; SU MATERIA, EL ACTO POÉTICO

Luz Emilia Aguilar Zinser

El Festival de Théâtre des Amériques (FTA) es uno de los escaparates importantes en el planeta para acercarse a nuevos y audaces códigos escénicos. En esta muestra que tiene lugar cada bienio, se reconoce la decidida dirección artística de Marie-Hélène Falcon, su fundadora en 1985, quien ha impreso a este encuentro su pasión por el riesgo, la búsqueda de renovadas posibilidades del teatro. Este nítido perfil trazado por Falcon, ha logrado la creación de una audiencia crítica que permanece fiel y creciente.

En su décima edición, que corrió del 22 de mayo al 8 de junio de este año, el FTA incluyó 23 espectáculos. Desde su nacimiento han sido convocados algunos de los artistas más reconocidos en el mundo, como Tadeusz Kantor, Ariane Mouchkine, Peter Brook, Robert Wilson, Peter Sellars, Richard Foreman, Anatoli Vassiliev, Silvu Pucarete, Cristoph Marthaler, Rome Castelucci y Eimuntas Nekrosius.

De México, en 1985 fue invitado Luis de Tavira con *Novedad de la patria*; en 1987, asistieron *Las dos Fridas*, de Abraham Oceransky; a Jesusa Rodríguez se le incluyó en 1989, con *El concilio del amor*, y hace ocho años Astrid Hadad fue ovacionada con su *Efecto Tequila*.

En 2003, en reconocimiento de que las voces de los autores quebecuás están siendo escuchadas en México, en especial en el marco de la Semana de la Dramaturgia Internacional promovida por Boris Schoemann y el Centro Cultural Helénico, se programaron las lecturas de textos mexicanos traducidos al francés: *Opción múltiple*, de Luis Mario Moncada, y *Fedra y otras griegas*, de Ximena Escalante. La selección estuvo a cargo del Centre des Auteurs Dramatiques, de Montreal, a partir de una lista de obras propuestas por el Centro Cultural Helénico: *Feliz nuevo siglo Doktor Freud*, de Sabina Berman, *Belice*, de David Olguín, *Los restos de la nectarina*, de Luis Enrique Gutiérrez



En la extensa y rica selección de puestas en escena que ofreció en este año el FTA, se puede apreciar algo del muy variado perfil del teatro en los últimos tiempos, en el que coexisten la reflexión sobre la multiculturalidad... y la experimentación estética en las fronteras con otras disciplinas...

Ortiz Monasterio, *Las historias que se cuentan los hermanos siameses*, de Luis Mario Moncada y Martín Acosta, *Talk Show*, de Jaime Chabaud, y *Cartas al pie de un árbol*, de Ángel Norzagaray. Esta última obra fue una de las favoritas. Por razones de derechos de autor tuvo que ser descartada: ese mismo texto había sido ya traducido al francés para su presentación en París. En su lugar se eligió *Opción múltiple*.

El plato fuerte de este FTA lo ofreció la reposición de *La trilogía de los dragones*, de Robert Lepage, que a unos les pareció tan refrescante y plena de hallazgos como en su primera versión, otros la disfrutaron con frialdad y otros más reaccionaron con críticas al tratamiento del otro, en la exploración de la multiculturalidad. Esta obra que se presentó en 1985 en una producción del propio FTA, ha tenido una enorme influencia en el lenguaje teatral de creadores de todo el mundo.

La puesta en escena que más sorprendió fue *La Iliada*, en versión del Teatro de los Andes, que dirige César Brie, con una brillante adaptación de la gran obra homérica, con referencias a los asesinatos políticos en Sudamérica.

Otro plato fuerte llegó con *La Volksbühne am Rosa Luxemburg-Platz*, de Alemania, dirigida por Frank Castorf, quien un año antes había fascinado con su *Endstation Amerika*, a partir de *El tranvía llamado deseo*, y que ahora provocó una radical división de opiniones con su libérrima lectura de *Humillados y ofendidos* de Dostoyevski, en un ambiente de Big Brother, con la recurrente proyección de lo que sucede en escena en una pantalla integrada a la masiva y giratoria escenografía. La propuesta originó la huida de la mitad de la sala hacia el intermedio y la permanencia entusiasta de la otra mitad, la cual, después de las cerca de cinco horas de espectáculo, aplaudió de pie.

Una comentada propuesta fue la de Josse de Paw, de Bruselas, *Übung*, en la que se proyecta un filme sin sonido en una pantalla gigante,

que muestra a una pareja en espera de la llegada de sus amigos para pasar un fin de semana en el campo. La dulce recepción pronto se torna amarga, exhibe los horrores y las fragilidades de los personajes. De carne y hueso sobre el escenario, hay cinco jóvenes actores entre los 10 y los 16 años, vestidos como los de la pantalla, que se expresan de viva voz, en perfecta sincronización con la película.

Cleansed, de Sarah Kane, fue celebrada bajo la dirección de Krzysztof Warlokowski, de Polonia. Forced Entertainment viajó de Inglaterra con su *First Night* y *And on the Thousand Night*.

Amplio entusiasmo provocó el espectáculo *After Sun*, del grupo La Carnicería, de Madrid, que dirige Rodrigo García, en el cual no hay historia, no hay personajes en el sentido tradicional. A partir del mito de Faetón, hijo del dios Sol, quien deseaba conducir el incendiado carro solar y perdió control, se construye con palabras en boca de actores, colocados al centro del hecho escénico, una ácida crítica, no literal, que echa mano de la yuxtaposición de sentidos y un corrosivo sentido del humor, para expresar la patética incapacidad de los seres humanos ahora, para diferenciar lo vano de lo trascendente, en la sociedad de consumo, que confunde el valor de la vida con el de un gol y en la avidez ahonda el vacío.

En la extensa y rica selección de puestas en escena que ofreció en este año el FTA, se puede apreciar algo del muy variado perfil del teatro en los últimos tiempos, en el que coexisten la reflexión sobre la multiculturalidad, las consecuencias de un irresponsable manejo de la ciencia al servicio de la destrucción, las identidades regionales frente al vértigo de la globalidad, y la experimentación estética en las fronteras con otras disciplinas: la danza, el cine, el video, el lenguaje televisivo, la instalación. Y las preguntas que no tienen una y definitiva respuesta: ¿Cuál es la esencia del teatro, cuál su litoral? ¿Cuál es la certeza de nuestro sentido de lo real? ¿Cuál es el límite de la realidad?

El ser humano asiste a una radical crisis en su percepción del mundo. Los marcos de referencia que funcionaron en los últimos siglos, con el avance de las tecnologías, la dilución de las ideologías, se han estrellado con lo incierto. En el teatro, espacio vivo para la representación de nuestra imagen de nosotros mismos, se expresa la contrastada existencia de propuestas, desde la vuelta al origen y la exploración de lo ritual, el redescubrimiento del texto que cuenta una historia y crea personajes; la vertiente que coloca al actor en el centro del acontecer teatral, sin palabras, en la búsqueda de una narrativa visual; hasta el rechazo del teatro como el arte de construir personajes y contar historias.

Al experimentar obras como *La trilogía de los dragones* o la también incluida en esta edición del FTA, *Burning Vision*, de la autora canadiense

Marie Clements, dirigida por Peter Hinton, en las que el espacio se transforma en China, Canadá, un sótano, el vacío, una sala de televisión, cualquier lugar, con un leve movimiento del actor, un cambio de luz, sin la ayuda de grandes maquinarias escénicas, recursos por lo demás muy frecuentes en el teatro de los últimos tiempos, recordé las preceptivas teatrales que con base en la *Poética* de Aristóteles pretendieron imponer las unidades de tiempo, espacio y acción. En el pasado la búsqueda de verosimilitud llegó a hacer pensable la necesidad de seguir dichas unidades a extremos de literalidad. En las ciudades contemporáneas, donde coexisten las más diversas nacionalidades en cada bar-

rio, en cada tranvía, en cada oficina, en este siglo XXI, en el que se puede dormir en Asia, amanecer en Europa y merendar en América, es imposible mantener intactos los límites de nuestros códigos estéticos para expresar estos nuevos contenidos de nuestra existencia.

Ha sido la necesidad de representar la multiplicidad de mundos, lugares y tiempos que hacen nuestra realidad cotidiana, la que ha abierto las infinitas posibilidades de crear, en un solo espacio escénico, una abundancia de significados.

LUZ EMILIA AGUILAR ZINSER. Periodista, investigadora y crítica de teatro.

LA POLÍTICA, UNA SUBVERSIÓN ESTÉTICA EL ARTE: ESPACIO PARA LA CRÍTICA DE NUESTROS TIEMPOS

Luz Emilia Aguilar Zinser

El teatro es esencial, nos vincula al origen, en él figuramos el futuro. Desde ahí pensamos el presente con un sentido crítico. Es tan necesario como la salud, la ciencia, sostiene Marie Heléne Falcon, directora del Festival de Théâtre des Amériques (FTA), en conversación para *Pasodiegato*, en sus oficinas en Montreal.

Para ella, un Festival Internacional es trascendente porque propicia el intercambio de experiencias. Lo que ahí se ve suele conseguir contratos, van directores de otros festivales, periodistas y eso prolonga la vida de las obras. Paralelamente, estimula el desarrollo de las audiencias. Falcon considera vital la circulación por distintos países de las puestas en escena importantes, debido a que hay creadores, como Tadeusz Kantor, que marcaron a otros y eso no podría apreciarse de no tener acceso a sus obras. Es necesario ver las conexiones que va construyendo la historia del arte.

—¿Están las artes en peligro de extinción?

—Si disminuye el financiamiento de los gobiernos, las artes se exponen a las leyes del mercado, la decisión queda en manos de la publicidad. Esto convierte al arte en un producto como cualquier otro. Estamos en esta gran pelea, de la que ni Europa escapa. No creo que el teatro desaparezca. La energía creativa está ligada a nuestra imaginación, sensibilidad e inteligencia. Acostumbrábamos decir que la cultura vale porque es identidad, cierto, pero más que eso el arte es la historia humana.

El FTA existe gracias al subsidio del gobierno de Canadá, al de Quebec y al de la ciudad de Montreal. Cuenta, además, con apoyos de ministerios, como el de Turismo y una pequeña aportación de la iniciativa privada. Juntar esos dineros es un trabajo exhaustivo. Marie-Hélène Falcon reconoce que sin subsidio sería imposible

mantener con vida esta valiosa institución cultural. A la pregunta respecto de cómo se da la selección de las obras para el FTA, responde:

—Yo decido. Pero escucho, consulto. Viajo a Europa, Latinoamérica. Vemos videos. Leo revistas de teatro.

—¿Qué le parece el teatro mexicano?

—Hemos traído a Luis de Tavira, Jesusa Rodríguez, Astrid Hadad. La última vez que fui a ver teatro a México me acerqué a Martín Acosta, quien me interesó. Vi algo muy impresionante de Tavira, *Santa Juana de los mataderos*, muy bien hecho, lo disfruté, pero me pareció tradicional para el perfil del festival.

—¿Qué piensa de la relación entre el teatro anglo canadiense y el franco canadiense?

—El teatro está basado en la lengua. La nueva generación de artistas está mucho más abierta a los trabajos conjuntos entre el mundo anglo y el franco, Robert Lepage trabaja con John Mighton. La gente está más mezclada. El arte solía ser más puro. La gente se juntaba por afinidades en el entrenamiento, en la formación. Esto se está abriendo en el buen sentido.

Mujer de evidente buen humor, Marie-Hélène Falcon concluye la charla:

—El teatro se refuerza con el diálogo con otras artes. Una parte importantísima de este festival fue la Nouvelles Scènes, donde programamos trabajos de los más jóvenes artistas canadienses. Obras controvertidas, sin texto, instalaciones. Me encanta el trabajo bien hecho, enraizado en la tradición, pero me gusta mucho más lo nuevo, los artistas que son parte de la historia presente, que la están transformando.

Extracto de un charla con Marie-Hélène Falcon, Directora Artística del FTA.

MÉXICO EN LA CUADRIENAL DE PRAGA 2003

SEIS ESPACIOS PARA LA ESCENOGRAFÍA

Philippe Amand

Debo decir, en primer lugar, que me incomoda ser juez y parte al escribir sobre la participación de México en la Cuadrienal de Praga, República Checa, pero me parece importante relatar lo que presentamos como escenógrafos y lo que sucede en dicho foro internacional.

Levantar un proyecto de puesta en escena es, como todos lo sabemos, muy complicado. Hacer teatro no es fácil. Siempre he trabajado en el quehacer teatral pero nunca había organizado una exposición. Y si hacer teatro no es fácil, ahora puedo decir que organizar algo *acerca* del teatro es todavía más difícil. No voy a contar el largo camino institucional que tuvimos que recorrer en México para exponer dignamente en Praga una selección de los mejores diseños de escenografía estrenados en nuestro país durante los últimos cuatro años. Sin embargo, sí debo decir que la participación de México en la República Checa estuvo a punto de no llevarse a cabo, de no ser por el gran entusiasmo que mostró siempre Enrique Singer, como Coordinador Nacional de Teatro, a este proyecto. Y es que a nuestras instituciones no les interesa dar a conocer en el exterior lo que se hace en México. Y si se trata de escenografía, creo que todavía menos.

La Cuadrienal de Praga es un abanico de los mejores trabajos en escenografía, vestuario y arquitectura teatral a nivel internacional. Resulta sorprendente ver reunido tanto teatro junto. A través de los diseños podemos en un vistazo darnos una idea de lo que sucede en el teatro en el mundo. México

A través de los diseños podemos en un vistazo darnos una idea de lo que sucede en el teatro en el mundo.



no había participado en la sección nacional de la Cuadrienal de Praga desde 1975. Un vacío de casi 30 años. Tres décadas de teatro mexicano en el olvido.

En esta ocasión se escogieron tres diseños de cada uno de los siguientes escenógrafos: Alejandro Luna, Arturo Nava, Mónica Raya, Gabriel Pascal, Jorge Ballina y el autor de este artículo. Resulta muy interesante ver reunido todo este material, porque, salvo algunas excepciones, no colaboramos entre nosotros (en realidad trabajamos casi siempre en producciones distintas), no tenemos la oportunidad de comparar nuestros diseños ni de analizar las influencias y diferencias que tenemos. Este es un primer paso como punto de encuentro para fortalecer el movimiento que se está generando entre los diseñadores de nuestra escena. Me sorprende ver la diversidad de estilos que hay en nuestra manera de ver el teatro. Alejandro Luna abrió, indiscutiblemente, el camino y hasta hace poco todavía podíamos encontrar los efectos de su influencia en muchos de nuestros diseños. Ahora podemos apreciar los distintos rumbos. La coyuntura de la Cuadrienal nos obligó entonces a reunirnos, de la misma manera en que se reúnen muchas veces los dramaturgos para "tallerear" sus obras, lo cual tendrá un efecto muy positivo para el futuro.

Por coincidencia, después de que se ha reconocido su trabajo también en Europa, y para esta ocasión, en la que México vuelve a exponer en Praga, Alejandro Luna tuvo el honor de ser invitado para formar parte del jurado al lado de escenógrafos como el griego Dionisis Fotopulos y de otros

reconocidos diseñadores, críticos y pedagogos de teatro.

La Cuadrienal de Praga es, de golpe, un evento un exceso de información, hay de todo, buenos diseños no muy bien presentados, otros menos originales pero mejor presentados, o simplemente espacios de exposición a modo de instalación que se alejan de la idea de presentar maquetas y fotos y se concentran en la experiencia que el visitante tiene al acudir a ese espacio. La fuerza visual y la sencillez con la que un país como Inglaterra presenta el trabajo de alrededor de 10 de sus diseñadores, en una exposición que resultaba ser sólo una parte de otra más grande que había dado ya la vuelta por Gran Bretaña, evidentemente impresiona. Se trata de un país en donde hacer teatro es una profesión.

Evidentemente, Inglaterra resultó galardonada con la Espiga de oro, un premio muy merecido. Suecia presentó varias escenografías para óperas, entre ellas un *Wozzeck* muy distinto al que mostró Luna. En este proyecto los suecos decidieron realizar alrededor de 15 maquetas que ilustraban todos los movimientos de escenografía e incorporaron en su pabellón fragmentos de las propuestas visuales, como una repisa llena de botas militares o una silla en el agua. Curiosamente, un país con tradición en la escenografía como Francia tuvo una presentación deplorable y poco atractiva con imágenes que ya conocemos del Festival de Avignon. Grecia ideó un pabellón en el que se integraban maniqués con vestuario sobre una rampa, que creaban una sensación de profundidad muy elocuente, en donde al pasar por debajo se podían ver maquetas y videos de las obras presentadas. Holanda decidió dividir su espacio en dos pisos, abajo en un mesa larga había computadoras que mostraban en forma interactiva los distintos diseños, y en el piso superior estaba un especie de instalación con tres



Muestra de los diseños de escenografía, arquitectura teatral y vestuario presentados en la Décima Cuadrienal de Praga 2003.
Fotos: Philippe Amand



el vestuario y la forma de exponer. En nuestro caso, no participamos en esa categoría porque no expusimos vestuario, al que, sin duda, debemos integrar, sencillamente porque la escenografía toma sentido cuando se ve con la propuesta del vestuario.

Finalmente, la mención honorífica que el jurado le otorgó a Jorge Ballina por sus trabajos expuestos, es un gran estímulo para todos los que fuimos a Praga. Para él en primer lugar, porque destacó en medio de más de 2000 diseños exhibidos, con lo que se demuestra que la escenografía mexicana debe seguirse presentando en este tipo de foros para mostrar, fortalecer y enriquecer nuestro teatro.

PHILIPPE AMAND. Escenógrafo y director teatral.

pantallas de video.

En la sección de arquitectura teatral, en esta ocasión no se presentaron tantas propuestas como las que pude ver en la exposición anterior de 1999, de hecho la ganadora resultó ser no un teatro sino una sala para música diseñada por el reconocido y multipremiado arquitecto Renzo Piano: el Parco della Musica, en Roma. En 1999 hubo mayor diversidad de propuestas novedosas que eran alternativas a las disposiciones escénicas. En esta ocasión, los proyectos me parecieron más conservadores.

La sección de escuelas de teatro fue muy ocurrente. Los estudiantes dedican seguramente una buena parte del año a idear su espacio de exposición en muchos casos muy atractivo por el ingenio que invierten para mostrar su trabajo. El resultado es mucho más divertido que en la sección nacional, en donde, por lo general, la manera de exponer es más formal.

Praga otorga también un premio para el país que consiga una mejor integración de conjunto, incluyendo el espacio,

THEATRE DE COMPLICITÉ, DE INGLATERRA

20 AÑOS NO SON NADA

Althair Naholy

Theatre de Complicité es uno de los tres grupos ingleses que han logrado revolucionar el teatro británico y ha obtenido el éxito en sus diversas giras internacionales. Esta compañía, que ha tenido un impacto memorable por sus indescriptibles y brillantes montajes presentados en el Teatro Old Vic, English National Opera y Royal National Theatre, entre otros teatros, fue fundada en 1883 por los británicos Simon McBurney y Annabel Arden, el italiano Marcello Magni y la canadiense Fiona Gordon.

La compañía siempre en movimiento, lista para incorporar un nuevo estímulo en los principios de su trabajo, ha logrado que los impulsos originales de su propuesta continúen presentes: buscar lo que está más vivo, integrando el texto, la música, imagen y acción para crear sorprendentemente teatro que trastoca al espectador.

Los integrantes de esta compañía son fanáticos que predicán lo que practican e indudablemente son los anarquistas de la ciudad que visitan. En Chile, por ejemplo, causaron un serio conflicto vial mientras trabajaban en la calle un ejercicio sobre la risa, en donde lograron aglomerar durante varias horas a una multitud que observó su trabajo. Y es que ellos aseguran que la complicidad entre actor y espectador es una forma de convivencia que envuelve a participantes indirectos creando una situación única.

Las producciones del Theatre de Complicité son la voz grotesca de los urbanos del mundo, en donde lo desagradable es endémico y la dignidad, un verdadero lujo para los que puedan pagar su precio. Como en la Commedia dell'arte, se anima un teatro de supervivencia, el sobreviviente del pobre. En 1988, la puesta en escena de *The Visit* de Friedrich Dürrenmatt fue todo un éxito. En esta comedia maestra de teatro de posguerra se refleja la supervivencia de la burguesía que se abstuvo de cometer actos de corrupción, en medio de la desesperación que la clase trabajadora vivía en las condiciones de supervivencia. Su propuesta escénica fue tan asombrosa como el lenguaje físico tan violento que desarrollaron para visualizar y reforzar el severo e irónico poder de estas situaciones de amor, sexo, familia, odio y guerra.

Los montajes realizados hasta ahora son: 1983: *Put it on your Head*; 1984: *A Minute Too Late*; 1985: *More Bigger Snacks Now*; 1986: *Please, Please, Please* y *Foodstuff*; 1987: *Burning Ambition* y *Anything for a Quiet Life*; 1988: *Ave María*, *The Visit* y *The Phantom Violin*; 1989: *The Lamentations of Thel* y *My Arms part I and II*; 1990: *Help! I'm Alive*; 1991: *The Winter's Tale* y *The Street of Crocodiles*; 1992: *Out of a House Walked a Man...*; 1993: *The Three Lives of Lucie Cabrol* y *Foe*; 1994: *The Caucasian Chalk Circle* y *To the Wedding*; 1995: *The Chairs*; 1996: *The Vertical Line*; 1999: *Mnemonic*; 2000: *Light* y *The Noise of Time*; 2002: *Genoaor*; 2003: *The Elephant Vanishes*.

Su teatro es lógico, despiadado, aterrador; sus técnicas son virtuosas, con una energía ilimitada que demuestra que dentro del torbellino del frenesí el individuo siempre está solo.

Theatre de Coplicité ha recibido varios premios europeos por la calidad y ejecución de su puesta en escena. La obra *The Street of Crocodiles* ganó cuatro nominaciones al premio Laurence Olivier por su dramaturgia, dirección, diseño de iluminación y coreografía, en 1993; dos años después, Simon McBurney nuevamente fue nominado como mejor director por el montaje *The Three Lives of Lucie Cabrol*.

Los actores que conforman la compañía teatral son nómadas que participan en las producciones, y gozan al mismo tiempo de la libertad para participar en otras producciones de radio, cine y televisión; pero viven con la obra por más de tres años, modificando, cambiando e intensificando la oscura cómica visión de su concepción. Todos los actores permanecen totalmente arraigados a lo que han escuchado o visto en su investigación. Su teatro es lógico, despiadado, aterrador; sus técnicas son virtuosas, con una energía ilimitada que demuestra que dentro

del torbellino del frenesí el individuo siempre está solo. Éste es el teatro de las funciones y los impulsos corporales, de las defensas y los deseos universales. Cada uno de los actores que entra, sale y regresa posteriormente a la compañía, es individualmente excéntrico sin alterar la sanidad del ensamble. La mayoría de ellos han estudiado con Jacques Lecoq en París, Francia, o Phillipe Gaullier en Londres, Inglaterra, lo que llaman *teatro físico*, presencia escénica que une dos disciplinas: la comprensión intelectual con la corporal-emocional.

Este talentoso grupo se encuentra a la vanguardia del teatro europeo y se ha mantenido en esa línea durante 20 años, gracias a que su forma de trabajar es realmente en equipo, sus integrantes colaboran en complicidad con la disciplina que el trabajo comunitario requiere; son como una familia organizada. La sesión de ensayos requiere de cuerpos entrenados y mentes abiertas, siempre dispuestos a tomar cualquier tipo de riesgos. La propuesta de sus performances se traduce en líquido físico, peligroso, corrosivo e inesperado, y generalmente la identifica un toque sagrado, místico y cínico.

En el corazón del trabajo escénico de Theatre de Complicité está la sabiduría de la necesidad humana de bailar, cantar, celebrar y consagrar, así como la urgencia de incorporar dentro del performance lo sencillo, directo y natural dentro del género humano. Lo maravilloso de este grupo de artistas es que realmente se concentran en llevar a cabo la concepción de una producción teatral, viven a favor del arte escénico, sin desperdiciar energía en absurdas grillas políticas; saben trabajar bien, creativa y honestamente para el público.

El pasado 23 de mayo, Theatre de Complicité estrenó en Tokio, Japón, la producción *The Elephant Vanishes*, de Haruki Murakami, bajo la dirección escénica de Simon McBurney; dos meses después debutó en el Barbican Theatre de Londres, Inglaterra.

ALTHAIRNAHOLY Actriz. Estudió teatro físico con Phillipe Gaullier y Theatre de Complicité. En 2001 culminó sus estudios en la Central School Speech and Drama.

INTENSIDADES Y FRAGILIDADES

DOS LENGUAJES DE EXPRESIÓN EN PROCESO

DANZA: TEATRO PURO DEL CUERPO

Vedlo... va girando... un cuerpo tiene por su simple fuerza y por su acto poder bastante para alterar más profundamente la naturaleza de las cosas de lo que jamás el espíritu en especulaciones o metido en sueños consiguiera.

Paul Valéry

Cuando me acerqué a las artes escénicas por primera vez, me dió la impresión de que existía una división tajante entre el teatro y la danza; el primero como un arte del texto y de la palabra donde el cuerpo era prácticamente negado, y la segunda como un arte del cuerpo donde el texto y la palabra no cumplían ningún papel. Me pregunté ¿por qué las cosas son así?, ¿cómo se originó esta situación?, ¿qué hacer ante ello? y, fundamentalmente, ¿es posible un teatro del cuerpo?

Mis indagaciones me llevaron a Friedrich Nietzsche y a Antonin Artaud. Del primero fue fundamental leer *El nacimiento de la tragedia*, y del segundo *El teatro y su doble*. ¡Fue todo un descubrimiento! Nietzsche me enseñó que en el mundo griego, concretamente en la tragedia, el teatro del cuerpo era compatible con la utilización de la palabra, el texto y en general con la puesta en juego del conjunto de las artes, la música en el centro. Ni más ni menos que el arte total. Me enseñó también que con el surgimiento del racionalismo, ya en la misma Grecia, el teatro del cuerpo fue cediendo progresivamente ante el teatro del texto y la palabra hasta ser desplazado por completo. Hecho que marcó el destino del teatro occidental. Tendríamos, pues, aquí a un crucificado: el cuerpo.

Con Artaud aprendí que el teatro del texto y la palabra coincide con el teatro de la representación-personificación, en donde se le exige al actor que deniegue de su ser en función de un rol establecido por un dramaturgo; circunstancia que, además de producir el olvido del cuerpo, sublima o anula la presencia pulsional e irreductible del actor.

Posteriormente me acerque a los textos de Konstantin Stanislavski, de quien me interesó el tema que desarrolló al final de su vida: cómo concebir un teatro físico o del cuerpo y que se concrete en el "método de la acción física", el cual consiste en una técnica basada en desatar acciones capaces de convertirse en una plataforma de la que surgen la emoción, el personaje, el estilo y la guía hacia otros componentes en el trabajo del actor y del director.

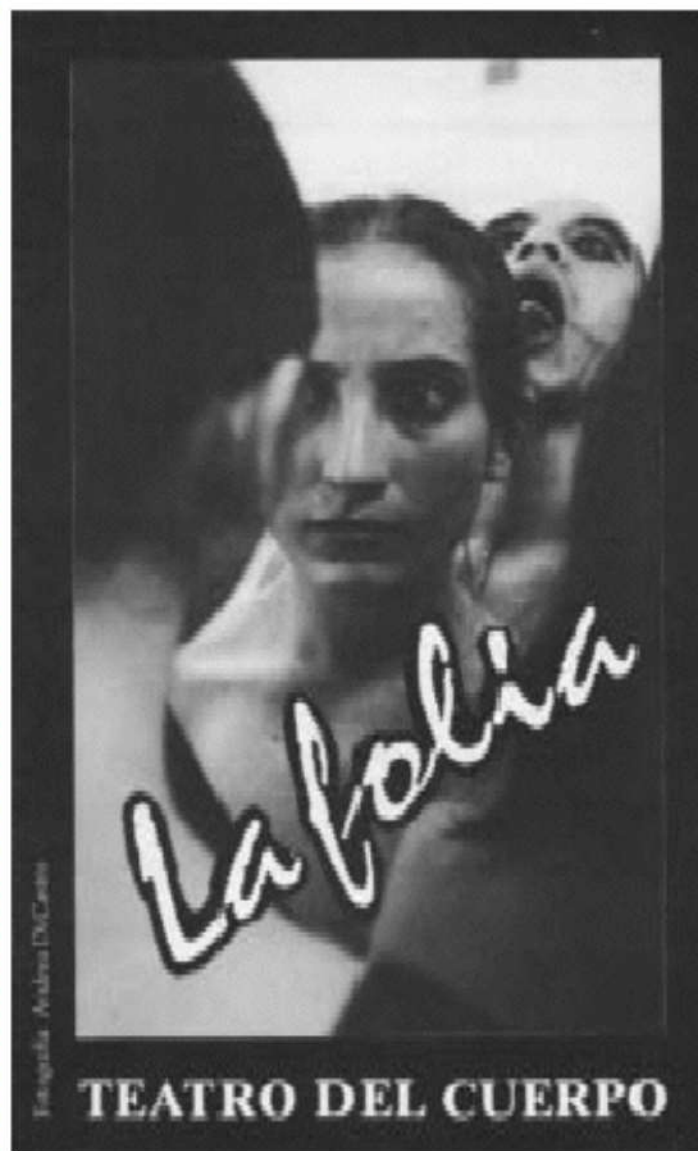
Según Stanislavski, la intención del método es llegar a "la vida del espíritu a través de la vida del cuerpo"; y su objetivo consiste en estimular el momento creativo en el artista. Así, el método se convierte en "un camino de lo externo hacia lo interno"; todo, ahora, surge de "la vida del cuerpo"; es decir, lo interno procede de lo físico; no hay acción física que no involucre la interioridad. Por la "acción física", el movimiento desborda lo simplemente mecánico y la "emoción incorpórea", asumiéndose como movimiento radicalmente corporal y abierto.

Cuidado con malinterpretar la acción física y entenderla como simple acción muscular, ya que puede llevar a situaciones teatralmente estériles. Para Stanislavski cada movimiento debe experimentarse física, total e interiormente, no sólo actuarse, indicarse. De la plenitud del movimiento resultan todos los demás elementos: ritmo, sentimiento psicofísico, desarrollo orgánico, for-

ma, etc. Finalmente, la acción física elimina la división mente-cuerpo y disminuye la participación del intelecto al analizar una situación, amalgamando el trabajo mental con el trabajo corporal.

Después descubrí a Jerzy Grotowski, quien dialoga en el tiempo y a la

distancia con sus maestros y no sólo coincide con ellos sino que también y afortunadamente discrepa y desarrolla una deslumbrante reflexión teórico-práctica sobre un "nuevo" teatro, el cual él no considera que se trate de algo nuevo. Piensa que este género de investigación ha



existido más frecuentemente fuera del teatro; se trata del camino de la vida y el conocimiento; es muy antiguo; se manifiesta, se formula según la época, el tiempo y la sociedad; nos dice: el teatro es la vía. Un teatro que responde a las inquietudes de un hombre creativo, de una penetrante inteligencia, atento a su tiempo, a su país, al mundo, a su persona, siempre a la escucha no de los nombres que se le dan a las cosas, sino a las cosas mismas. Recurre no tanto a la memoria del cuerpo, sino al cuerpo memoria y al cuerpo vida.



Dentro de los múltiples caminos que Grotowski recorre en sus investigaciones citaré una serie de conceptos que a mí me parecieron reveladores y los cuales diluyen los límites que se habían marcado para la danza y para el teatro. El performer es un iniciado, un hombre de acción, no es el hombre que hace la partes del otro, es un estado del ser, un rebelde que está en el camino de conquistar el conocimiento. ¿Cómo lo hace? —nos dice Grotowski—: a través del “doing”,

del hacer y no de ideas y teorías. Es aquel que comprende sólo si hace. Para conquistar el conocimiento lucha, porque la pulsación de la vida se vuelve más fuerte, más articulada en los momentos de gran intensidad, de gran peligro. En el momento del desafío aparece la ritmatización de las pulsaciones humanas. Cuando se pone en situación de intensidad provocada, la vida se vuelve rítmica. El actuante sabe ligar el impulso corpóreo a la sonoridad porque el flujo de la vida debe articularse en formas. Entonces, los testigos entran en estados intensos porque, dicen, han sentido una “presencia”.

En el actuante en organicidad plena, el cuerpo y la esencia (el ser) pueden entrar en ósmosis y parece imposible disociarlos. Esto no es un estado permanente, dura sólo un breve periodo. Es la flor de la juventud, dice Zeami. En cambio, con la edad se puede pasar del cuerpo-y-esencia al cuerpo de la esencia. Esto es resultado de una difícil evolución, evolución personal que es la tarea de cada uno.

No dejé de reconocer en Grotowski una interrogación por el misterio de lo que está antes de la palabra: el cuerpo y la muerte.

En conjunto, los autores señalados coinciden en la necesidad de romper con el academicismo teatral, abrir el teatro a nuevas posibilidades, explorar con la voz y el silencio, poner al cuerpo en juego. Y junto a esta experiencia teórica, tuve también la oportunidad de conocer de cerca a uno de los alumnos más cercanos de Grotowski: Eugenio Barba, con quien, además, experimenté en vivo y en acto sus puestas en escena, sus ideas acerca de la formación del actor, sus investigaciones sobre antropología teatral y los conceptos de la dramaturgia del teatro de grupo. Con él trabajé en seminarios, encuentros, etc. De paso, me involucré con el movimiento generado por el teatro de grupo.

Adentrada en dicho teatro, me extrañó una ausencia que de alguna manera me designaba a mí misma como intrusa: la ausencia de la danza. ¿Cómo puede ser posible, me preguntaba, que la actividad escénica que en Occidente ha defendido por antonomasia y con el máximo rigor el derecho del cuerpo a expresarse sea ignorada, ignorándose con ello sus rigurosos métodos de conocimiento y formación del

cuerpo, del control y de la libertad del mismo?

Esta pregunta no tardó en encontrar respuesta en la propia práctica metodológica y escénica de los teatros de grupo, que pretendiendo liberar la expresividad no habían hecho sino crear clichés y tratar a sus cuerpos con un carácter gimnástico, violento y tenso, antes que orgánico. Formarse desde el punto de vista fisiológico, anatómico, poético, no es, lo sé, cosa fácil; como no lo es tampoco desprenderse de la rutina teatral basada en la representación-personificación.

Siento que el teatro sigue atado a la representación, que la acción, el grito y el silencio, en lugar de la palabra, no han bastado para superar la representación. Notamos en el teatro la imposibilidad de prescindir del argumento, que es lo que arma y liga, así sea veladamente, el conjunto de la representación. Esto muestra la incapacidad de armar y ligar fuera de la representación, es decir, desde el plano de las pulsiones y la energía corporal. Incapacidad que, insisto, quizás obedece al temor y las precauciones con que las metodologías habitualmente utilizadas por el teatro acometen al cuerpo.

En medio de este panorama, ¿desde dónde debe analizarse la danza?, ¿en qué sentido?

La danza proporciona la posibilidad de liberar, por un lado, la risa y, por el otro, el dolor y el ensimismamiento que aqueja a quienes vivimos en el desamparo dejado por “la muerte de dios”. La danza se mete en las entrañas y las sacude, produciendo efectos de pulsión y de energía en lugar de representaciones.

Por ello está aquí. La invención del cuerpo libertario. La destrucción del cuerpo sometido. Todo sucede en esta poética inenarrable como realización de cada cuerpo como tal y como cuerpo-grupo. Precisamente es el signo del código narrativo o literario el que se transtorna por completo; lo que se busca ahora no es la identidad de un cuerpo legitimado por su identificación con un rol, aquí ni siquiera existe lo masculino y lo femenino. Más radicalmente: puesto que en el teatro del cuerpo los cuerpos son incondicionados, lo que importa es multiplicarlos, experimentar sus intensidades, ninguna verdad o mensaje, lo que hace prosperar la escena

lejos de ser el encadenamiento de signos representativos encauzados para producir un principio, un desarrollo y una conclusión; lo que la hace prosperar es no tener ni principio ni fin. Lo que sucede es el cumplimiento del secreto del cuerpo. Lo anterior puede interpretarse así: como prostitución de cuerpos que envuelven las lejanías y las cercanías en intensidades imprevisibles, lo cual fomenta el complot contra el teatro didáctico. Es hora del cuerpo a cuerpo, o de su intensidad absoluta.

Una de las maneras de acceder a esta vida creativa consiste en descubrir en sí mismo una corporeidad antigua a la cual se está unido por una fuerte relación ancestral. Entonces, uno no se encuentra ni en el personaje ni en el no personaje. Uno se encuentra en su cuerpo memoria. Es hora de despertar esta corporeidad, de ponerla en juego sobre la escena, de dejar que los cuerpos nos cuenten sus historias.

Así pues, en este nuevo milenio podríamos decir que ha llegado la hora de la creación de un teatro abierto, que deje ser a lo que emerja, que evite el estereotipo y que nos dé la oportunidad de vivir en el teatro un sinnúmero de vidas, como una especie de perpetua metamorfosis y resurrección de nosotros mismos. Llamémosle: la libertad.

FARA HILDA SEVILLA. Investigadora, pedagoga. Directora de la escuela de danza y artes escénicas Danzjáfora. Coreógrafa del grupo Escuadrón Jitamate Bola.

LA ESCRITURA Y EL CINE

Describir una película en la superficie del papel antes de que exista objetivamente, es una forma peculiar de creación. El hecho de que estemos haciendo de las palabras las proyecciones futuras e imaginarias de lo que será su destino en un plató, primero, y en una pantalla, después, supone ya una complejidad difícil de asimilar cabalmente. Es por eso que la figura del guionista es una figura extraña. A un paso del mundo del lenguaje propiamente dicho, a un paso de ser un realizador encapsulado, a un paso de ser un espectador que mira mientras inventa una película aún no filmada, una película que cobra vida cinematográfica en el interior de su cerebro



Danzón y Lola (a la derecha), películas de María Novaro

Los escritores de cine son los primeros conejillos de india de una posible modificación en los procesos creativos del futuro.

antes de salir a la intemperie donde recogerá otros rostros, otros colores, ritmos y sonidos —que nunca se ven ni suenan igual que cuando eran imaginarios.

La condición de un creador que crea bajo las características de un ecosistema con miras a producir una obra perteneciente a otro ecosistema, surge a partir del siglo pasado y aún tiene mucho que decirnos sobre el proceso de creación en general. Los escritores de cine son los primeros conejillos de india de una posible modificación en los procesos creativos del futuro.

Paradójicamente, la mente de los humanos, urbanos y globalizados, se empieza a volver más parecida a una pantalla personal. ¿Quién no ha querido meterle forward a una conversación irritante con alguien? ¿Quién no mete rewind en la memoria para repasar una y otra vez algún momento sublime de su vida? Por supuesto que este adelantar o retrasar sucesos de la vida real no es un fenómeno que nazca del cine, sino que es el cine el que tomó prestada la idea de la mente. Sin embargo, es el cine el que nos lo hace completamente consciente y lúdicamente voluntario. ¿Nos permitirá un manejo de la volubilidad de nuestra mente si la entrenamos como si fuéramos los realizadores de las imágenes que nos invaden sin nuestra voluntad? ¿Podrá modificar la volatilidad de nuestra mente? ¿Qué cambios supondrá en un futuro que todos hagamos nuestros

cortos mentales al caer cada noche, editando a voluntad lo que queremos guardar y tirando a la basura lo que nos molesta? Una edición de autor sobre los sucesos ocurridos de acuerdo con el presupuesto emocional que queremos emplear.

Pero no, no se trata de hacer ciencia ficción. Lo que sí es claro es que la influencia del lenguaje cinematográfico ha dado algunos saltos en este sentido del que apenas atisbamos sus frutos posibles.

El cine escrito en libros empieza a aparecer más frecuentemente en librerías. Vía internet se accede fácilmente a los guiones de las películas. Otro fenómeno notable es el de algunos narradores que incorporan el lenguaje y formato de guión a sus narraciones.

Frederic Raphael, guionista de *Eyes Wide Shut* (Ojos bien cerrados, 1999), dirigida por Stanley Kubrik, intercala de manera fluida e interesante el lenguaje literario con el lenguaje del guión en su libro *Aquí Kubrik* (Mondadori, 1999). Claro que el tema se presta pues nos relata paso a paso la extraña y compleja relación que se da entre un director (y qué director) y un guionista. Nos desplazamos de la narración de un relato a la forma de guión cinematográfico sin obstáculos y con fluidez. El autor describe cómo se dio esta relación como si fuera una película, mientras nos relata el proceso del nacimiento de una película que ya existe. Raphael narra

en forma de guión este proceso cuando quiere echar mano de diálogos y subtextos o de situaciones visuales que se cuentan solas. Cuando necesita exponer su propio pensamiento frente a los hechos ocurridos entre ambos creadores, hace uso de la narración en primera persona. Así nos hace ver lo que sucedía exteriormente mientras podemos sondear los bajos fondos de su incertidumbre como creador y como persona sometido al duro proceso de escribir en cabeza ajena, como sucede a todo guionista que escribe con y para un director específico.

El resultado es muy interesante no sólo formalmente sino también por su tema. Vemos de cerca cómo dos mentes tan distintas (en cultura, formación cinematográfica, temperamento) se fusionan y se rebelan a esta fusión; cómo el director quiere asomarse al interior del escritor, apoderarse de cada rincón, visualizar todo lo que la mente del otro ve, devorar hasta el último resquicio del guionista; también cómo el director se reconoce en el escritor y entrega sus pensamientos ocultos en un proceso de vampirización creativa y personal mutua. Conocemos exterior e interiormente la fragilidad y vulnerabilidad en la que se colocan ambos en el surgimiento de una obra común que no lo es todavía y cuyo proceso les llevó dos años. Otra característica de escribir para el cine es que se trata de un escritura con un lector en la mente, un primer lector o escucha que es a su vez un creador: el director de la película. Este primer receptor de una historia la traduce de manera inmediata en un terreno distinto, el de su propia imaginación cinematográfica que le imprime asociaciones visuales diversas, alenta y precipita los eventos con su propio ritmo, escucha los diálogos con subtextos ajenos, modifica colores, yuxtapone de manera personal lo que recibe. Es por esto que la relación entre un director y un guionista siempre es compleja ya que las cajas emisora y receptora (incluso cuando escriben al alimón) corresponden a dos personas con ojos y oídos puestos al servicio de experiencias necesariamente distintas y en muchos casos opuestas.

Por esto, la figura del guionista es la de una especie de Zelig que tiene en alto grado la capacidad de metamorfosis. Él es metamorfoseado por

los estímulos directos e inmediatos de su primer interlocutor, el director, y de muchos otros en los casos en los que el productor, los actores, el fotógrafo intervengan en la cocina de las imágenes y su historia.

Al escritor de cine más le vale ser, como dijera Elías Canetti, el custodio de la metamorfosis que no sólo absorba a los personajes de papel sino también a los personajes de carne y hueso con los que va continuar el viaje de su imaginación a la realización de una película. Basta ver el curriculum de Tonino Guerra o de Jean-Claude Carrière para darse cuenta de su capacidad de ver como



el otro, de ser el otro, donde este otro además de ser el personaje y su mundo también es los ojos con los que vemos este personaje: los ojos de los realizadores. ¿Cómo explicarnos que Carrière sea tan surrealista como Luis Buñuel, tan racionalista como Jean-Luc Godard, tan lírico como Andrei Tarkovski? Leyendo sus ensayos podemos observar que es un escritor que se vacía a sí mismo antes de cada película y se dispone voluntaria y conscientemente a viajar al mundo de un nuevo director poniéndose así no sólo en los zapatos de los personajes imaginarios sino que convierte en personajes suyos a los propios directores, mimetizándose a su forma de contar el mundo.

BEATRIZ NOVARO. Dramaturga y guionista. Autora de los guiones de las películas *Lola*, *Danzón* y *El jardín del edén*, dirigidas por María Novaro. Coautora con Juan Tovar de las obras *Depasoy Manga* de clavo.

ASÍ PASAN... CIEN AÑOS DE TEATRO EN MÉXICO

ANIVERSARIOS

Luis Mario Moncada

HACE 100 AÑOS

1903/01/1 La Subsecretaría de Instrucción Pública adquiere en arrendamiento el Teatro Arbeu y publica una convocatoria para otorgarlo en usufructo a aquellas compañías que se comprometan a presentar espectáculos culturales, que ofrezcan algunas funciones a precios populares y que otorguen entradas gratuitas a estudiantes del Conservatorio.

HACE 90 AÑOS

1903/09/1 Estreno en el Teatro Principal de la revista *Las musas del país*, de José F. Elizondo y Federico Méndez, inspirada en la célebre zarzuela española *Las musas latinas*. Entre las composiciones que se dan a conocer como parte de esta revista, sobresale "Ojos tapatíos", interpretada por el tenor José Limón.

HACE 80 AÑOS

1903/09/14 Después de una larga enfermedad, muere a los 52 años el dramaturgo y escritor Marcelino Dávalos, autor de *Guadalupe* (1901), *Así pasan...* (1908) y *Lo viejo* (1991), entre otras obras.

HACE 70 AÑOS

1933/08 Luego de la audición realizada este mes frente al secretario de Educación Pública, Narciso Bassols, se acuerda la creación de los primeros tres grupos que darán inicio al Programa de Teatro de Títeres de la Secretaría de Educación Pública: Comino, Rin Rin y Periquito. Entre los fundadores de este programa están Germán Cueto, Angelina Beloff, Dolores Alva de la Canal y Roberto Lago.

HACE 60 AÑOS

1943/09 El titiritero Carlos V. Espinal adquiere legalmente la razón social de los títeres Rosete Aranda, que a partir de este año se anuncian como Títeres de Rosete Aranda, Empresa Carlos V. Espinal e Hijos. Su primera temporada en la Ciudad de México se realiza en el Teatro Carlos Rosete Aranda, y la programación incluye *La rosa del Tepeyac*, *El centenario de México* y *Aladino y la lámpara maravillosa*, entre otras obras.

1943/09/11 Primera temporada del grupo Teatro

de México en el Palacio de Bellas Artes. Este grupo de reciente formación, fundado por Celestino Gorostiza, Miguel N. Lira, Concepción Sada, Julio Prieto y Xavier Villaurrutia, entre otros, hace su presentación con el estreno de *Carlota de México*, de Miguel N. Lira, interpretada por Clementina Otero.

HACE 50 AÑOS

1953/07/4 Con sede en Xalapa, Veracruz, se funda la Escuela de Arte Teatral de la Universidad Veracruzana, cuyo primer director es Dagoberto Guillaumin.

1953/07/14 Retirada del teatro desde hace 15 años, muere la actriz Mimí Derba, protagonista de innumerables obras, entre ellas *Las musas latinas* (1913) y *Las cuatro milpas* (1927).

1953/07/31 El Teatro Molière es el escenario de la primera presentación del Teatro Español de México, de Álvaro Custodio, que estrena *La Celestina*, de Fernando de Rojas, protagonizada por Amparo Villegas. Con esta misma obra, el grupo celebrará poco después los 50 años como actriz de la Villegas.

1953/06/6 Seki Sano dirige en la Sala Chopin la obra *Los sordomudos*, primer estreno profesional de Luisa Josefina Hernández, quien de esta manera se une a la nueva generación de autores que actualmente ocupan los principales teatros de la Ciudad de México.

HACE 40 AÑOS

1963/07 Jorge Ibarregui recibe el Premio Internacional Casa de las Américas por su obra *El atentado*. Sin embargo, debido al tratamiento del crimen político contra Álvaro Obregón, que aún levanta ámpula entre la clase gobernante, la obra no podrá ser representada en nuestro país sino hasta 1975.

1963/07/1 Con un evento de clausura en el que participan Salvador Novo, Héctor Azar y Amparo Villegas, el Teatro de la Universidad (también llamado del Caballito) cierra definitivamente sus puertas antes de ser demolido

para permitir la ampliación del Paseo de la Reforma.

1963/09/10 Por primera vez se presenta en la Ciudad de México, en la Sala Villaurrutia, el drama prehispánico *Rabinal Achí*, dirigido por José Luis González e interpretado por alumnos de la Escuela de Arte Teatral, entre ellos Adam Guevara, Martha Aura, Hugo Larrañaga y Farahilda Sevilla.

HACE 30 AÑOS

1973/07/26 El teatro El Granero abre sus puertas al estreno de *Malcolm contra los eunucos*, de David Halliwell, dirigida por Alejandro Bichir e interpretada por Héctor Bonilla, Fernando Balzaretto, Octavio Galindo, César Bono y Rosalba Brambila. La escenografía es de Antonio López Moncera.

1983/08/22 Inauguración, en Morelia, Michoacán, de la VI Muestra Nacional de Teatro, que presenta a más de 30 grupos provenientes de 16 estados de la República, entre los que cabe destacar al Taller de la Casa de la Cultura de León, Guanajuato, que dirige Xavier Ángel Martí; los Talleres Libres de la Universidad Veracruzana, dirigidos por Francisco Beverido; Grupo Tres, de Morelos, dirigido por Rafael Degar y Eduardo Borbolla; Itaca, de Bruno Bert, que representa al Distrito Federal, y la Compañía del Teatro Peón Contreras, de Yucatán, bajo la dirección de Tomás Ceballos.

1983/08/26 Muere a los 82 años el artista Gabriel Fernández Ledesma, uno de los impulsores del movimiento de renovación de la escenografía y el teatro en México durante la década de los 30.

HACE 10 AÑOS

1993/07 Bajo la coordinación de Hugo Hiriart dan inicio los ciclos de Teatro de Arte de Santa Catarina, los cuales se proponen como un ejercicio y auténtico reto de resolución para decenas de artistas que, sin acceso a los presupuestos importantes, deben dar forma a sus obsesiones



Mimí Derba

teatrales. De los primeros ciclos realizados en el transcurso del año surgen algunos trabajos que retratan vivamente el sentido de este formato teatral: *Autoacusación*, de Peter Handke, dirigida por Antonio Castro; *La repugnante historia de Clotario Demoníax*, de Hiriart, en dirección de Pablo Cueto, y *El más negro de todos los teatros*, de Luis Mario Moncada y Rodrigo Johnson, entre otros.

1993/07/2 Lo que debía ser el Quinto Gran Festival de la Ciudad de México se inaugura como Primer Mercado Americano de Artes Escénicas, Cine, Video y Multimedia. Mejor conocido como Mercartes' 93, el evento se constituye como un tianguis en el que artistas y grupos mexicanos de artes escénicas ofrecen sus obras a agentes y representantes de otros festivales del mundo. Sin embargo, lo que se promete como la primera edición de un evento que requiera continuidad y seguimiento para brindar verdaderos beneficios a los artistas mexicanos, queda cancelado al concluir, a fines de este mismo año, la actual administración del Departamento del Distrito Federal.

1993/07/8 Muere Isabela Corona, primera actriz del teatro nacional durante más de 30 años; entre sus obras más importantes cabe destacar *Las troyanas* (1935), *El niño y la niebla* (1951) y *Vijé de un largo día hacia la noche* (1957).

1993/09/23 El INBA inaugura en Tijuana, Baja California, el Centro de Artes Escénicas del Noroeste A.C. (CAEN), escuela que ofrece diplomados en teatro como una opción formativa para los estudiantes del noroeste de México.

LUISMARIOMONCADA Dramaturgo, actor, investigador teatral y director del Centro Cultural Helénico.

500 AÑOS NO SON NADA

PRESENCIAS

Luis Armando Lamadrid

Entre las resoluciones que emitió el Primer Concilio Provincial Mexicano se encuentra la siguiente: "Otrosi mandamos que ningún clérigo danze, ni baile, ni cante cantares seglares en misa nueva, ni en bodas, ni en otro negocio público, ni esté a ver correr toros, ni otros espectáculos no honestos, y prohibidos por derecho, so pena de quatro pesos de minas, la mitad para la fábrica de la iglesia, y la otra mitad para el acusador, o denunciador." En el rubro de espectáculos no honestos se incluían las representaciones teatrales.

Ramos Smith, Maya, Xabier Lizarraga, Tito Vasconcelos y Luis Armando Lamadrid, *Censura y teatro novohispano (1539-1822)*, INBA-Escenología, México, 1988, p. 244.

28 DE JUNIO DE 1797

Durante el periodo inquisitorial en la Nueva España, periódicamente se publicaban edictos que prohibían la entrada al país, impresión y lectura de determinados libros. Éstos se dividían en Prohibidos, Prohibidos aún para los que tienen licencia y Prohibidos totalmente. A continuación presentamos un ejemplo:

PROHIBIDOS IN TOTUM

(...)

13. La comedia intitulada: *Eufemia, o El triunfo de la religión Esc.*, su autor M.d'Arnaud: se prohíbe por los perjuicios graves que su lectura y representación pueden seguirse a las costumbres de los fieles.

14. La comedia intitulada: *La gitana de Menfis, Santa Maria Egipcíaca*: se prohíbe por comprendida en las reglas séptima, décima y decimasexta del Expurgatorio.

(...)

17. El entremes intitulado: *El alcalde de Mayrena*: se prohíbe por su profanación y abuso que se hace de algunas partes de la doctrina cristiana.

Ibidem, p. 541.

El poeta y dramaturgo mexicano Ignacio Rodríguez Galván, nacido en Tizayuca el 22 de marzo de 1816, muere en La Habana, Cuba.

El 11 de junio de 1837, ingresa a la Academia de San Juan de Letrán, compuesta por un grupo de intelectuales entre los que se encontraban Guillermo Prieto y Andrés Quintana Roo. Su primera composición dramática, *Muñoz, Visitador de México*, fue representada en el Teatro Principal el 27 de septiembre de 1837. Después escribió *El Precito*, drama que sólo algunos de sus amigos vieron; *El Ángel de la guarda*, pieza que jamás quiso imprimir ni dar al teatro, y por último, *El privado del Virrey*.

Olavarría y Ferrara, Enrique, *Reseña histórica del teatro en México*, tomo 1, Porrúa, México, 1961, pp. 406 - 407.

Muere el actor Antonio Castro, considerado uno de los mejores actores de su época. Los teatros Principal, Nacional e Iturbide, y muchos de diferentes estados, fueron testigos de sus innumerables triunfos. Sus compañeros actores del Teatro Principal, y los de los demás teatros de la ciudad, asistieron a su entierro el día siguiente de su fallecimiento, con la solemnidad que permitió la lluvia, en el panteón de San Fernando. Posteriormente, la noche del 20 de agosto se verificó en el Teatro Nacional un gran homenaje en su honor, en el cual participó el poeta José Zorrilla con una extensa oda dedicada al actor.

Ibidem, pp. 674 - 680.

Debut en el Teatro Principal de la joven aspirante a actriz Virginia Fábregas con el monólogo *La primera carta* del dramaturgo mexicano Eduardo Noriega. De ella comenta el anónimo cronista:

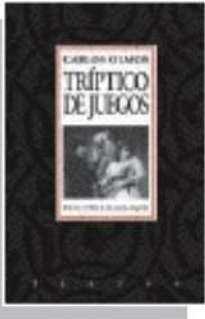
"La señorita Fábregas, joven, hermosa, esbelta y con inspiración artística, promete ser una estrella del arte dramático si las condiciones de la familia no llegan a sobreponerse a su vocación."

El Cronista, *El Diario del Hogar*.

LUISARMANDO LAMADRID. Investigador del CITRLE en el área de Estudios de Teatro Novohispano y siglo XIX

ESCENARIOS EN TINTA

DE DRAMAS E HISTORIA TEATRAL



TRÍPTICO DE JUEGOS

CARLOS OLMOS

EDICIONES EL MILAGRO MÉXICO 2003, 148 PÁGS.

Esta trilogía se ha inscrito con el tiempo entre las obras más representativas de la dramaturgia mexicana. Lo que llama la atención en primera instancia, es que se trata de obras inusuales en el panorama

Carlos Olmos. Foto: Maritza López



nacional.

La primera de ellas, *Juegos profanos*, es una apuesta por lo macabro sin remitirse a la idea —tan usada— del mexicano y sus contradicciones. Es más universal. Como atinadamente menciona Enrique Serna en el prólogo del libro: “Olmos se acerca más a la necrofilia de los poetas románticos, que a los grabados de Posada.” Y esto debido a los arquetipos que maneja y a la construcción de cada personaje, atrapado en un juego que pareciera no tener fin.

El juego se propone como un delirio condicionado. El delirio es la última pulsión de las almas atormentadas y eternas. Cada personaje es un reflejo del otro, vivo o muerto. Los dos doblamientos son explicaciones, llantos de dolor, reclamos; evidencia de la desgracia que los demás han sedimentado.

Juegos impuros es una pesadilla breve, un umbral o salida que comunica al paraíso con el inferno —o viceversa. La atmósfera y las resonancias de la historia son mitológicas. No se sabe qué fue primero, si la catástrofe universal o la fractura de la familia. La historia de la humanidad bien podría terminar así: en algún momento dos hermanos estarán en medio de la peste universal y entre ellos habrá una ruptura, un inmenso dolor.

Por último, *Juegos fatuos* se aleja de las obras costumbristas de mujeres mayores platicando mientras tejen en un departamento de clase media. El juego es aquí un vehículo para recordar las glorias de sus vidas y repetirse cada uno de sus errores. El teatro dentro del teatro se vuelve rito; un juego esperpéntico donde deambulan amores descompuestos, cadáveres amados y sueños que nunca se hicieron realidad.

La trilogía de Carlos Olmos es una

lectura imprescindible dentro de la literatura nacional.

LUIS AYHLLÓN Dramaturgo y director escénico. Recientemente montó su obra *Cash*.



ESCENA MEXICANA DE LOS NOVENTA

ARMANDO PARTIDA TAYZAN

CONACULTA-FONCA-INBA-CITRU MÉXICO 2003, 116 PÁGS.

Escena mexicana de los noventa es un compendio de la actividad dramática escénica realizada durante dicho decenio. Armando Partida Tayzan, consciente de la influencia que imponen los contextos social, económico y político-cultural en la producción artística, no se limita a una mera enumeración de obras, autores, directores u otros involucrados en el proceso escénico (aunque evidentemente se vale de la presentación cronológica de la información), sino que inicia ubicándonos en un contexto más amplio que explica las líneas de evolución y retroceso que la escena mexicana ha experimentado: en la ruptura y continuación de influencias, estilos, temáticas; aquellos vórtices, pues, de los que han surgido los nuevos creadores, esbozadas sus similitudes pero también sus particularidades.

En los años noventa, como en las décadas precedentes, la producción nacional estuvo dominada por el teatro comercial (que no se

confunda con aquel tipo de producciones dirigidas a públicos específicos, cuyas metas son meramente utilitarias y en forma alguna se puede considerar arte teatral o dramaturgia nacional), donde buena parte del repertorio lo constituyeron obras de origen extranjero, generalmente comedias musicales, comedias y dramas de costumbres. Sin embargo, es en este mismo decenio cuando las instituciones responsables de la cultura patrocinaron por primera vez el considerado “teatro serio” mexicano, permitiendo la profesionalización de aquellas expresiones dramáticas propositivas donde se continúa gestando la evolución del arte teatral de nuestro país.

Partida Tayzan nos ofrece una perspectiva general (jamás exhaustiva, que para eso podemos acudir a otras de sus publicaciones como la *Biobibliografía crítica* o la serie de entrevistas aparecidas en los dos volúmenes de *Se buscan dramaturgos*) del panorama teatral mexicano de los noventa, con la fluida, atractiva sencillez de un relato tras bambalinas, pero con la rigurosa precisión analítica de un texto crítico.

El conjunto de autores, directores, textos dramáticos y puestas en escena mencionados en el libro, fue seleccionado conforme a la recepción que éstas suscitaron, tomando como principal criterio el que se tratara de expresiones originales y propositivas, que destacaran por su carácter experimental y profesional. En otras palabras, que fueran expresiones de búsqueda en relación con el extenso universo de lo creado y representado durante el periodo analizado.

El teatro mexicano, nos enteraremos con la lectura de este libro, es un amplio espectro que se expresa a través de los más distintos tipos de producción, pero cuya diversidad

—por lo menos durante la década de los noventa— desafortunadamente no logró consistencia o contundencia, sino que más bien se caracterizó por la irregularidad. Pocas fueron las obras mexicanas que lograron repercusión y apoyo (con excepción de las financiadas por instituciones y autoridades culturales: INBA, CONCA, FONCA, UNAM, ISSSTE, UAM) en el periodo dominado por la presencia del teatro comercial y de importación. La dramaturgia nacional, en su mayoría, hubo de expresarse entonces de manera independiente, aficionada o escolar, con presupuestos reducidos. No obstante, Partida Tayzan nos recuerda que la comunión entre dramaturgos y directores dio como resultado una serie de propuestas únicas desde las cuales la dramaturgia nacional ha continuado estableciendo los cimientos para su, esperemos, evolución y crecimiento.

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

TEATRO DE FRONTERA 7



ANTONIO GONZÁLEZ CABALLERO

ESPACIO VACÍO EDITORIAL - CONACULTA - FONCA, DURANGO, MÉXICO, 2002, 234 PP.

En este libro el lector puede encontrarse con cuatro obras del recientemente fallecido dramaturgo, no siempre bien leído, Antonio González Caballero (1931 -2003). La introducción de Enrique Mijares, otro importante dramaturgo, anuncia ya las delirantes atmósferas y los enardecidos personajes que pueblan las cuatro farsas contemporáneas que contiene el volumen.

El caso de Antonio González Caballero es extraordinario por ser el de un dramaturgo innovador y renovador de la escritura dramática de su

generación. Apartado del realismo, irreverente y desmadrador, el estilo de este autor dio a las letras y a la escena mexicanas por lo menos dos obras de probado éxito (Señoritas a disgusto y El medio pelo) y un completo arsenal en espera de revisión, donde se aprecia lo que atinadamente señala Rodolfo Obregón del dramaturgo: "Multilaureado escritor e ignorado teatrero, cuya poética dramática evoluciona de la abundancia velleinclinada al despojo y la rabia beckettianas." Es en este último punto que se insertan las obras contenidas en el volumen en cuestión.

Si bien, como nos anuncia Mijares, los riesgos de la búsqueda de González Caballero le obligan a prescindir de las convenciones, el lector atento encontrará una contradicción cuando el autor sugiere que un solo actor puede interpretar a varios personajes (en El Plop o cómo escapar de la niebla, por ejemplo), cuando entradas y salidas están tan claramente diseñadas para efectos escénicos o cuando los diferentes tiempos que se proponen para la representación coexisten en uno, se niegan o son ninguno. Más que una falta de convenciones, el derroche de éstas son el recurso del que se sirve González Caballero para articular el relato de sus obras. No hay una convención, sino una legión de ellas y no se excluyen, aunque contradictorias: son necesarias al estilo cotorrisimo del que Jorge Kuri podría nombrarse el heredero directo.

El Plop o cómo escapar de la niebla, Los nudistas del buzón sentimental, Delito en el escenario y Amor-didas o cómo se inventó la pornografía son representativas del trabajo desarrollado en el periodo en que González Caballero formó parte del Sistema Nacional de Creadores de Arte y son también una feliz muestra de su trabajo reciente, en el que se percibe un interés profundo por los canales y la velocidad vertiginosa con que se transmite la información hoy en día.

La lógica disparatada de un comic, la violencia explícita y verbal del cine, el pitorreo implacable y un agudo sentido del humor caracterizan al material de Teatro de Frontera 7.

El viaje-sueño en que convergen muertos, soñadores y extraviados; la bruta realidad de los solitarios

seres que sucumben ante los modelos de belleza y buscan compañía a través de los puntos de encuentro; la recreación charra de un implacable destino anunciado en medio de un tiempo atolondrado, y la refrescante versión de la historia más famosa del viejo testamento, son el material desde el que el lector notará la vitalidad y vigencia de la escritura de González Caballero. No es gratuito decir que este dramaturgo es un escritor que va a contracorriente con el estilo de su generación. Baste echar un vistazo a este importante testimonio que dará fe de la evolución constante del pensamiento dramático de un escritor injustamente olvidado, como también lo fue Gerardo Velásquez, y como, ojo, otros muy jóvenes podemos comenzar a estar sin haber dado nota.

EDGAR CHÍAS. Actor y dramaturgo. Integrante y miembro fundador de Telón de Aquiles (Colectivo de Jóvenes Dramaturgos Mexicanos).



LA FIESTA PREHISPÁNICA: UN ESPECTÁCULO TEATRAL

MARTHA TORIZ PROENZA

CONACULTA - INBA - CITRU - ESCENOLOGÍA, MÉXICO, 2002, 164 PP.

Siempre será necesario conocer nuestros orígenes para saber qué nos influye del pasado. En México ésa es una labor tan interesante como complicada, puesto que no hay un origen único. Somos un pueblo mes tizo, y todo mestizaje implica omisiones, desacuerdos, intrigas, acoplamientos, destrucciones y otras circunstancias que nos obligan a desenterrar recuerdos que van amarrados a su vez a memoria les más profundos y a lagunas inconmensurables, a dudas y datos perdidos, que por ausencia en la memoria y por nuestra igno-

rancia se vuelven más complejos y frustrantes que cualquier hecho comprobado, dando paso a la mentira y al prejuicio.

Es ahí donde entran los investigadores; los historiadores, enlazando los hechos, reconstruyendo un pasado que nos pertenece y a la vez nos es ajeno; todo ello a través de otros historiadores, de otras voces que hablan de un pasado armado de retazos y supervivencias que por su parte quedaron como restos inconexos de otro pasado desgarrado, y así en un interminable y no pocas veces contradictorio rompecabezas.

Martha Toriz Proenza, en La fiesta prehispánica, ofrece otro eslabón de esta cadena para analizar el fenómeno teatral como lo conocieron las generaciones anteriores a la conquistista. A partir de la información de los códices y la de historiadores religiosos como Sahagún y Durán, analiza el elemento teatral de las ceremonias religiosas de los aztecas y concluye que la base y raíz de todo teatro, de toda puesta en escena, es el mito transformado en rito, recreación que por magia del arte y la imaginación espera la resurrección escénica.

Igual que los griegos, con su catarsis, o los hindúes y los chinos con su refinada emoción estética, los aztecas y los demás pueblos mesoamericanos recurrieron a la teatralidad como espejo de los dioses y comunicación de los mismos con el pueblo. Y aunque la guerra y la ignorancia—para variar—borraron una parte de esos rituales, de esa cultura colectiva, la necesidad de los religiosos del catolicismo por reflejarse y compararse con los dioses de los conquistados los llevó, para suerte de todos, a revisar y documentar esos rituales, esa cultura que se rehusó morir y que hasta la fecha nos marca, aunque mezclada y asimilada con aquello que era externo, extranjero, y que ahora —lo que ramos o no— es nuestro también.

Porque el teatro, después de todo, es un arte de combinaciones y mestizajes, de ficciones que revelan nuestras realidades.

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

TEATRO Y ALGO MÁS

CONVOCATORIAS

CONVOCATORIA INTERNACIONAL A GRUPOS DE TEATRO

Con el objetivo de promover el encuentro y el intercambio entre grupos profesionales de teatro, teatro-danza y teatro de objetos,



con un espíritu de laboratorio, entre el 7 y el 13 de diciembre de 2003 se realizará el "EXPERIMENTAL 6 TEATRO" Encuentro Internacional de Grupos, en el Teatro del Rayo, Rosario, Argentina. Organizado por el Grupo Laboratorio de Teatro "El Rayo Misterioso", durante este festival cada grupo participante realizará una presentación de su espectáculo y un taller relacionado con su técnica de trabajo. La programación incluye además conferencias y seminarios de invitados especiales, talleres, desmontajes teatrales, mesas redondas, proyección de videos, encuentros de revistas de teatro, de directores de festivales de teatro y de críticos teatrales, además de un ciclo de Teatro de Rosario. El periodo de presentación de candidaturas cierra el viernes 15 de agosto de 2003. Informes:

www.elrayomisterioso.org.ar/experimenta
laboratorio@elrayomisterioso.org.ar

OCTAVO ENCUENTRO TEATRAL CON LA MUERTE. LOS QUE MUEREN POR LA VIDA NO PUEDEN LLAMARSE MUERTOS

Convocatoria a las compañías teatrales y personas relacionadas con el teatro popular mexicano. Utopía Urbana. Privada de León 46, Pantitlán, Ciudad Nezahualcóyotl. Tel. 57 58 62 55. Informes: 044 55 21 98 00 46; robevazmont@hotmail.com

PROGRAMA DE BECAS Y FORMACIÓN PARA JÓVENES ESCRITORES E INVESTIGADORES GENERACIÓN 2003-2004

La Fundación para las Letras Mexicanas convoca a todos los jóvenes mexicanos hasta de 29 años de edad, con vocación por las letras, que deseen formarse como escritores en cualquier género literario. Los candidatos deberán trabajar un proyecto de poesía, narrativa (cuento, novela), teatro o ensayo, durante el periodo que va de octubre de 2003 a septiembre de 2004.

El monto de la beca será de \$10,000.00 (diez mil pesos 00/100 MN) mensuales. La fecha límite de solicitudes es el 31 de agosto de 2003. Informes en el teléfono 5703 0223
becas@fundacion-letrasmexicanas.org

RECOMENDACIONES

CICLO DE TEATRO EMERGENTE

La Casa del Teatro y sus actores egresados invitan a este ciclo que se

llevará a cabo durante el segundo semestre del año en curso, con las siguientes propuestas escénicas: 11:15 pasado meridiano, parafrasis sobre textos de Jean Cocteau, dirección: Morris Savariego, viernes 20:30 hrs. y sábado 19:00 hrs. Un idilio ejemplar, de Ferenc Molnár, dirección: Rogelio Luévano, lunes y martes 20:30 hrs. El maravilloso Mago de Oz, de L. Frank Baum, adaptación libre a partir del juego actoral, dirección: Mauricio Pimentel. PRÓXIMOS ESTRENOS: Vuelve el Cabaret, idea original y dirección artística: Luis Rivero, coreografía: Lidia Romero, estreno: 31 de agosto. Crímenes del corazón, de Beth Henley, dirección: Mariana García Franco y Mauricio Pimentel, estreno: septiembre. Ágata, de Marguerite Duras, dirección: Ángeles Castro, estreno: octubre. Foro de Casa del Teatro, Vallarta 31-A, Plaza de la Conchita, Coyoacán. Tels. 56 59 42 38 y 56 59 43 48.

VISIONES DESDE UN ANDÉN

Exposición fotográfica de Andrea López. Del 7 al 31 de agosto en Plaza Loreto, y del 11 al 31 de septiembre en el Centro Cultural Helénico, dentro de la programación de Foto-septiembre.

SERVICIOS

HATHA-ASHTANGA yoga. Cursos continuos para actores y bailarines. Centro de yoga, General Cano 33, Col. San Miguel Chapultepec, Tel. 55 16 42 35. Con Victoria Gutiérrez victoria_gutierrez@terra.com.mx

CURSO de esgrima artística. Nosotros vamos a tu estado o cede. Tenemos todo el equipo necesario. Informes: victoractor@hotmail.com construar2000@hotmail.com

ESCENOGRAFÍA e iluminación de teatro y danza. Cursos de iluminación, dirección de arte y ambientación para cine y comerciales. Llamar a Mónica Kubli. Tel. 55 74 59 95. kublim@yahoo.com



Viñetas de Alejandro Cerecedo

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

MAQUILLAJE y efectos especiales para cine, teatro y televisión. Informes con Erika Montes al tel. 57 11 61 51.

LA COMPAÑÍA Por Amor al Arte solicita promotores de teatro. Interesados comunicarse al tel. 55 77 60 63. amorarte@yahoo.com

LA REVISTA

Paso de gato necesita voceadores. Informes de lunes a viernes de 10:00 a 15:00 en los tels. 56 88 92 32, 56 88 87 56 y 56 05 33 49.

ANÚNCIATE en esta revista: paso_de_gato@hotmail.com

EL DEBATE CONTINÚA

Jaime, diré lo que es evidente: que tú o cualquiera diga algo no quiere decir que diga la verdad. Pero, como sucede mucho que al lado de los que abren la boca así nomás, están los que se tragan las cosas así nomás, te pido que esto salga en Paso de gato para aclarar tu infundio publicado en el número anterior.

Pides claridad y no la das, y esto es más grave en ti porque como director de una revista, estás especialmente obligado a la precaución de estar seguro de lo que afirmas; a, como se dice, "tener los pelos de la burra en la mano"; a no abonarle el terreno a la distorsión.

Digo mi parte: yo, porque "Divino Pastor Góngora" me gustó, propuse que fuera considerada para Berlín (y hasta ahí llegó mi participación y responsabilidad); propuse a Miguel Ángel Rivera, porque me pareció que su trabajo debía reconocerse,

para dirigir una nueva obra en el Primer Festival de Monólogos de Coahuila; volví a proponer tu obra, junto con Luz Emilia Aguilar Zinzer, para Puerta de las Américas. Pero yo, se gún tú, habría buscado boicotear la ida de "Divino..." a Berlín. Como loco, ¿no?

Lo que digo aquí son hechos ciertos y comprobables. Lo que tú dices, lo deduces a partir de la mera impresión de un instante ("Otto trastabilló cuando le pregunté por los boletos de avión"; ¡estás como Ashcroft condenando "terroristas" a la menor conducta "anormal"!). Te nace una sospecha y no te molestas en confrontarla con los hechos o aclararla debidamente. Pero ello no te detiene para soltar insinuaciones insidiosas.

Deja que se supone que somos amigos; estimáte a ti mismo: no has pensado en ti como capaz de cosas así. Y, sobre todo, échale una mano

al teatro en México, que plagado está ya de bastantes bajezas.

Un abrazo,

OTTO MINERA

RESPUESTA

Querido Otto:

He reconocido ante muchas personas que el tono de mi artículo fue el peor que pude elegir. Me arrepiento, de veras, del tono; que no del contenido. Contesto a tu derecho de réplica porque creo que caes en mi propio error.

Jamás afirmé que fueses el culpable de que Divino Pastor Góngora no llegase a Berlín, pero sí sabía que era una de las obras seleccionadas por la dirección artística del Festival, de esas que jamás pisaron Alemania.

La gente lee lo que quiere leer.

Perdón por lo de "trastabilló". En se-

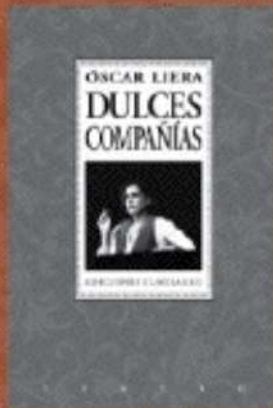
rio, discúlpame si tan ofensivo fue. Lo cual tampoco te acusa de nada. Aunque también me sostengo en que la escena ocurrió. También que el asunto no estuvo en tus manos, me queda claro HOY. Pero por favor: leamos los signos lingüísticos, ellos no mienten.

Y no me jodas (y jodan muchos otros): es una historia repetida. ¿Quieres un ejemplo? En 1983 estaba invitada Armas Blancas de Víctor Hugo Rascón Banda bajo la dirección de nuestro legendario Julio Castillo a Venezuela y ¿qué crees...? Las autoridades querían que fuera a la sombra del caudillo dirigida por Luis de Tavira. Pero les salió el chirrión por el palito y viajó Armas Blancas sin los apoyos de Difusión Cultural de la UNAM y de Relaciones Exteriores: no era la oficial.

"Chabaud y sus berrinches..." ¡Ajá! ¿Hacemos historia?

Óscar Liera en

EDICIONES EL MILAGRO



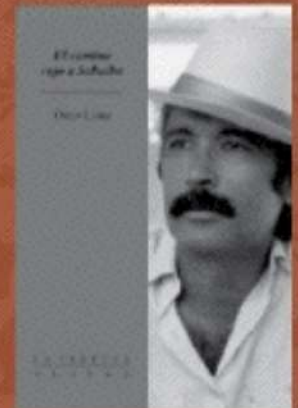
dulces compañías

introducciones de armando partida y david olguin
incluye: al pie de la letra, bajo el silencio, un misterioso pacto, los negros pájaros del adiós y cúcara y máscara

Estas obras dieron pie a memorables montajes y a uno de los más grandes escándalos sobre la censura en México. Teatro intimista urbano, teatro con sabor a nostalgia de puerto, teatro provocador que toca uno de los puntos más sensibles de la vida nacional: la religión. colección teatro

el camino rojo a sabaiba

Sinaloa es el ombligo del mundo en la obra de Liera. En esta obra, la construcción de un camino da pie a la exploración de una gama alucinante de personajes y de conflictos donde lo real es maravilloso.



DE VENTA EN LAS MEJORES LIBRERÍAS

www.edicioneselmilagro.com.mx

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.
Si fuera sola, me sentiría
muy útil.

Historias con Ruidito



GRUPO 55
De Manuel González,
Larry Silberman
y Perla Szuchmacher
Larry Silberman, dirección
Sábados y domingos,
12:30 hrs.
Juego, humor y
ritmo al mejor estilo
del cine mudo.

SALA XAVIER VILLAURRUTIA *

Amacalone



Autor y dirección
Héctor Mendoza
Alejandro Luna,
escenografía e
iluminación
Jueves y viernes 20:30 hrs.
Sábados, 19:00 hrs.
Domingos, 18:00 hrs.
Muertos que están muertos,
pero deambulando.

GRUPO BOCHINCHE

Zorros chinos



De Emilio Carballido
Carlos Corona, dirección
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.
Asmir la muerte del
oro que fue uno mismo...

Salvador

La montaña, el niño y el mango



De Suzanne Lubeau
Sandra Félix, dirección
Sábados y domingos,
13:00 hrs.
Niños mayores de 7 años
La esperanza hace
vivir, Salvador.
Basta con creer.

TEATRO EL GRANERO XAVIER ROJAS *

MOISÉS ZUKERMAN PRODUCCIONES La prostituta de Ohio



De Hanoch Levin
Germán Castillo, dirección
Jueves y viernes 20:30 hrs.
Sábados, 19:00 hrs.
Domingos, 18:00 hrs.
El placer que todos soñamos...
el vacío que todos perseguimos.

Tu nombre no se ha escrito



De Verónica Musalem
Ricardo Ramírez Carnero,
dirección
Lunes, 20:30 hrs.
Solo usted podría contar la
historia.

Niñas de la guerra



Escrita y dirigida
Berta Hiriart
Sábados y domingos,
12:30 hrs.
¿Qué es la guerra para
las que no la vivieron?

TEATRO EL GALEÓN *

TEATRO LÍNEA DE SOMBRA

Demonios



De Lars Norén
Jorge Vargas, dirección
Viernes, 20:30 hrs.
Sábados, 19:00 hrs.
Domingos, 18:00 hrs.
Olvidando, pero no
perdonando

Y en repertorio

Galería de moribundos



Estudios y variaciones
sobre el mundo
beckettiano
Jorge A. Vargas, dirección
Jueves, 20:30 hrs.
Ritual de una vida monótona

La mujer que cayó del cielo



De Viktor Hugo Rascón Banda
Barclay Goldsmith, dirección
Lunes, 20:30 hrs.
Si quieres conocer un país,
visita sus manicomios.

TEATRO ORIENTACIÓN *

COMPAÑÍA LOS ENDEBLES La historia de la oca



De Michel Marc Bouchard
Boris Schoemann, dirección
Sábados y domingos,
13:00 hrs.
Niños mayores de 7 años
Un relato para
romper silencios y
reflexiones.

TEATRO JIMÉNEZ RUEDA

LA ZARANDA

Ni la sombra de lo que fuimos



De Eusebio Calonge
Paco de la Zaranda,
dirección
Miércoles, jueves y
viernes 20:30 hrs.
Sábados, 19:00 hrs.
Domingos, 18:00 hrs.

COMPAÑÍA LA TROUPE

Trúpolis



Autor: Mauro Mendoza
Mauro Mendoza y
Silvia Guevara, dirección
Sábados y domingos,
13:00 hrs.

Hasta el 24 de agosto

¿Quieres conocer la
historia del Centro
Histórico de la
Cal. de México?

TEATRO 2 DE CUBA

Pinocho



Williams Fuentes,
dirección
Sábados y domingos,
13:00 hrs.

A partir del 13 septiembre

Teatro Línea de Sombra

Encuentro Internacional de Teatro del Cuerpo



Del 6 al 10 de septiembre
Lunes, martes y
miércoles, 20:30 hrs.
Sábados 19:00 hrs.
Domingos, 18:00 hrs.

Av. de la República 154,
Col. Tabacalera

Centro Cultural del Bosque *

Paseo de la Reforma y Campo Marte
Metro Auditorio

A partir del 18 de agosto los horarios son:
De lunes a viernes 20:00 hrs.
Sábado, 19:00 hrs. y Domingo, 18:00 hrs.

LOS UNIVERSITARIOS

Publicación mensual de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM



NÚMERO 3, JULIO

- La universidad pública y los deberes del docente, Juan Balboa de la Paz, en Guatemala
- Regla de tres, cuento de Eliana Albornoz
- Dos poemas de Ricardo Palma Horrocauz
- Música por Gustavo Celorio
- Textos de Felipe Garrido, Alina Páez Rossem y Sergio Celorio
- Fichitas: Reportaje fotográfico de David Alvarado

SUSCRIPCIONES: 56 65 17 33



TEATRALIA

el teatro mexicano en internet



www.teatralia.com.mx

Zona Templada
de Julio Luján
1983

Director:
Francisco Leizaola
Teatro Coyoacán
Teatro de la Ciudad de México
Teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México
Teatro de la UNAM

Teatro Coyoacán
Viernes 20:00 hrs.
Sábado, 19:00 y Domingo 18:00 hrs.
Ejército 18 de Julio 20:00 hrs.



Teatro Wilberto Cantón
Viernes 7:00 y 9:00 p.m.
Sábados y Domingos 6:00 y 8:00 p.m.

Joséfo el Magnífico

de Alejandro Licora
A partir del 6 de septiembre
Teatro Coyoacán

POOL
de Alejandro Licora
A partir del 6 de septiembre
Teatro Coyoacán

RAQUEL PANKOWSKY **DARÍO T. PIC**

La Marta del Zorro

de Carlos Pascual con **PEDRO ROMÍNIK**
recreación musical **CARLOS PASCUAL**
Y SU GRILLOPERA

LA ESCUELA DE ESCRITORES DE SOGEM

- Talleres y cursos gratuitos
- Corrección de textos y poesía libre
 - Taller de Novela y práctica del cuento
 - Taller de Dramatización
 - Taller de Teatro

Inscripción
Del 25 de julio al 15 de agosto de 2011

En caso de no haberse inscrito el grupo se dará prioridad a los interesados en el curso

DIFUSIÓN CULTURAL
CREACIÓN LINGÜÍSTICA

En caso de no haberse inscrito el grupo se dará prioridad a los interesados en el curso

TALENTO Y DISCIPLINA
Inicio de clases: 12 de octubre de 2011

Información e inscripción
De lunes a viernes de 9:00 a 13:00 hrs.
y de 17:00 a 21:00 hrs.
Teléfono: 56 65 17 33. Coyoacán, CDMX
56-65-17-33 56-65-17-29 56-65-17-30

sogem

Cartelera

www.sogem.org.mx



REVISTA MEXICANA DE TEATRO

- Pasodegato, la UNAM, el INBA y el Centro Cultural Helénico te invitan al teatro. Recorta y presenta en el teatro elegido los cupones de esta página. Antes, verifica las condiciones de cada promoción.
- Anúnciate en la sección Sugerencias felinas. Si vendes, cambias, regalas, donas y ofreces servicios, envía tus datos en un máximo de 15 palabras.
- Adquiere tu revista en librerías Gandhi, Educal, El Péndulo y La Torre de Lulio, así como en los foros Teatro Contemporáneo, Luces de Bohemia, Casa del Teatro, La Madriguera, Cadac y Sogem.
- Pregunta por nuestros planes de suscripciones y por la opción de convertirte en un protector de este proyecto a partir de contribuciones solidarias.

Para suscribirte envía este cupón hoy mismo por fax al 56 05 33 49 o llama a los teléfonos 56 88 92 32 y 56 88 87 56. Para información de suscripciones escribe a suscripcionesgato@hotmail.com

Anexo copia de depósito a nombre de José Sefami
Mistraje en SITAL, cuenta 04024741449

Pasodegato

Eleuterio Méndez 11, Col. Churubusco-Coyoacán,
C.P. 04120, México, D. F.

paso_de_gato@yahoo.com.mx

paso_de_gato@hotmail.com

Teléfonos: 56 88 92 32, 56 88 87 56 y 56 05 33 49

NOMBRE	_____
DIRECCIÓN	_____
COLONIA	_____
CUIDAD	_____
ESTADO	_____
TELÉFONO(S)	_____
CORREO ELECTRÓNICO	_____

**CENTRO CULTURAL
HELÉNICO**

Cupón canjeable por un boleto de entrada a los Teatros del Centro Cultural Helénico. Canjeable de lunes a miércoles. No aplica a estrenos, festivales o muestras teatrales. Confirmar cupo vía telefónica a los teléfonos 56 62 86 74, 56 62 52 92 y 56 62 75 35.

Vigencia agosto-septiembre

**INSTITUTO NACIONAL
DE BELLAS ARTES**

Cupón canjeable por un boleto de entrada a los Teatros del INBA, Unidad Cultural del Bosque y Teatro Jiménez Rueda. No aplica a estrenos, festivales o muestras teatrales.

Vigencia agosto-septiembre

**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

Cupón canjeable por un boleto de entrada a los Teatros del Centro Cultural Universitario y Teatro Santa Catalina. No aplica a estrenos, festivales o muestras teatrales.

Vigencia agosto-septiembre



Escenario festivo

Centro Cultural del Bosque

Reforma y Campo Marte, Chapultepec.

Disfraz de las fantasías

Centro Cultural Helénico

Av. Revolución 1500, San Ángel

Mascaradas de la vida

Centro Nacional de las Artes

Río Churubusco y Tlalpan

TEATRO

teatro helénico

excavando
tus emociones



centro
cultural
helénico

viernes 20:00 · sábado 18:00 y 20:00 · domingo 18:00



Grupo CUARTA PARED
Espectáculo Unipersonal

Eduardo España
en:

NOVECIENTO

UNA HISTORIA PARA SOÑAR

De · Alessandro Baricco

Dirección · Marco Vieyra

Tema musical: Alvaro Abitia

Musicalización: Ian Nava