

PASODEGATO

REVISTA MEXICANA DE TEATRO

DOSSIER



II FESTIVAL
INTERNACIONAL DE
TEATRO DE CALI
EL ESPACIO
HABITABLE

ESTRENO DE PAPEL

EL JARDÍN DE BEAMÓN DE FABRICE MELQUIOT

ABREBOCA

"UNA PROFESIÓN INFAME" PRIMER CAPÍTULO
DE EL ENFERMO MOLIÈRE DE RUBEM FONSECA

PERFIL

FERNANDO DE ITA: CARNE DE TEATRO

XXXI FESTIVAL INTER
NACIONAL
CERVANTIN



PASODEGATO
CON

ENTRA AL TEATRO GRATIS!

AÑO 2 / NÚMEROS 12/13 / OCTUBRE - DICIEMBRE DE 2003 / \$ 40.00



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...

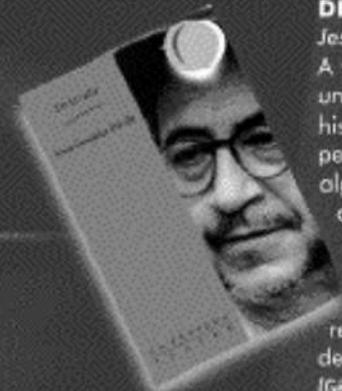
Informes, Oficinas Centrales

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



DE LA CALLE

Jesús González Dávila

A través de este libro el autor representa una realidad que hiera, que lastima; una historia que se va entretrejiendo con personajes muy distintos pero que tienen algo en común: el haber hecho suya la calle a base de sufrimiento, trabajo y amor. En De la Calle los personajes se desgarran y el espectador no podrá dejar de pensar que en realidad lo que lee no es sólo una obra de teatro.

(Género: Teatro, Ed. Conaculta-El Milagro)
\$30.00



LA PRUEBA DE LAS PROMESAS

Juan Ruiz de Alarcón

Con el ritmo y el estilo que caracteriza a las obras alarcónianas, esta obra constituye una comedia llena de enredos y de divertidas situaciones. Escrita en 1618, se mantiene vigente como buena literatura clásica y los diálogos transcurren con la rima picaresca que caracteriza el estilo de la época.

(Género: Teatro, DGP/Conaculta-Planeta)
\$29.90



TEATRO COMPLETO

Carlos Salórzano

Carlos Salórzano (San Marcos, Guatemala, 1919) exploró y dio origen a nuevas tendencias en el teatro mexicano. Con un estilo ecléctico y cosmopolita, da vida a personajes reales e imaginarios, pero sobre todo, logra reflejar el sentir de una época y sumergirnos en reflexiones que logran desdoblarse al ámbito de lo existencial.

(Género: Teatro, Ed. Conaculta-DGP)
\$85.00



XXIII FERIA INTERNACIONAL DEL LIBRO INFANTIL Y JUVENIL

CENTRO NACIONAL DE LAS ARTES.
Rio Churubusco y Tlalpan.
Tel. 1253 9400
Del 15 al 23 de noviembre
Entrada libre

foro la gruta

excavando
tus emociones



centro
cultural
helenico

2003

viernes 20:00 · sábado 18:00 y 20:30 · domingo 18:00

LAS GELATINAS

Premio Nacional de Dramaturgia 2000

Dramaturgia y Dirección
Claudia Ríos

Diseño de Escenografía
e Iluminación Carlos Trejo

Martha Navarro
Sergio Cataño
Anilú Pardo
Alfredo Escobar
Regina Flores
Uriel Regalado
Eileen Yañez
Francisco Silva
Arturo Baez

Coreografía: Ruby Tagli

CONACULTA · HELENICO

Av. Revolución 1500 Guadalupe Inn México D.F. 5662 8674 www.helenico.gob.mx

DESCUENTOS PARA INGEN, MAESTROS Y ESTUDIANTES CON CREDENCIAL VIGENTE

BOLETOS DISPONIBLES EN TAQUILLA DE 12 A 1400 HRS. Y DE 1600 HRS. EN ADELANTE TEL 5662 8674



Cartelera teatro unam



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

información de actividades culturales: 5665 0709

Teatro Juan Ruiz de Alarcón
Centro Cultural Universitario
Insurgentes Sur 3000

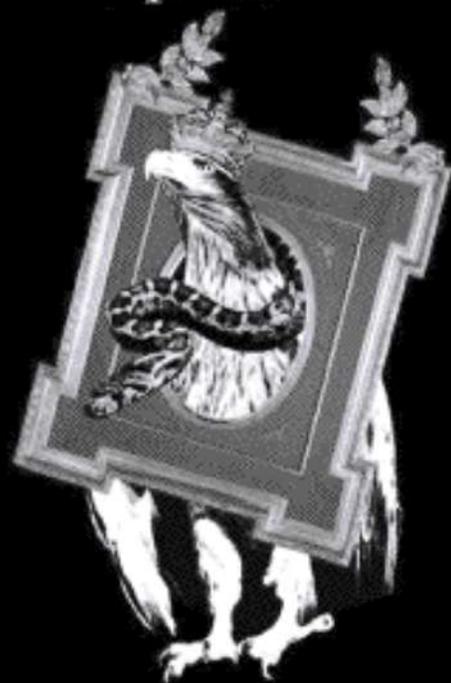
Teatro Santa Catarina
Jardín Santa Catarina 10
Plaza de Santa Catarina, Coyoacán

Teatro Juan Ruiz de Alarcón
Centro Cultural Universitario
Insurgentes Sur 3000

Héctor Ortega **Mario Iván Martínez**
en

1822

el año que fuimos Imperio



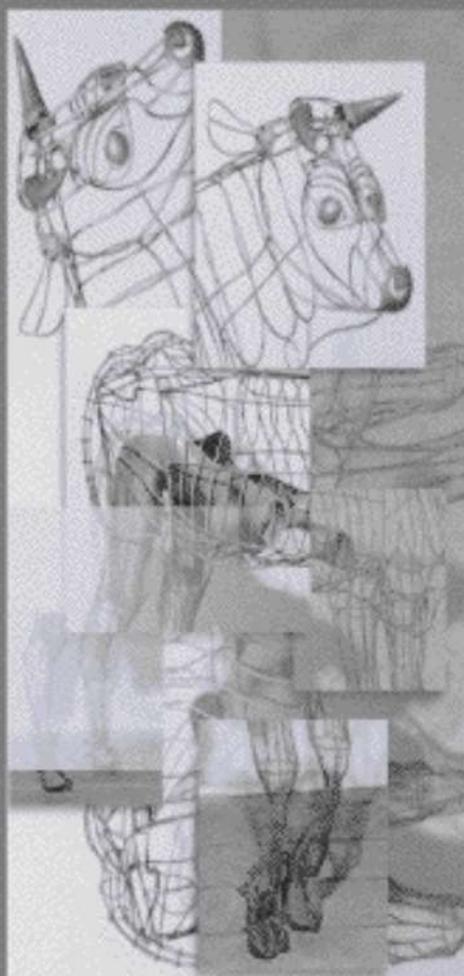
de Flavio González Mello
Dirección: Antonio Castro

Jueves y viernes 20:00,
sábados 19:00
y domingos 18:00 hrs.

PASIPHAE

de Henri de Montherlant

Dirección:
Juan José Gurrola



Jueves y viernes 20:00,
sábados 19:00
y domingos 18:00 hrs.



ÑAQUE

O DE PIOJOS Y ACTORES

de José Sanchis Sinisterra

Dirección:
Alejandro Velis

Sábados y domingos 13:00 hrs.



REPERTORIO
TEATRO UNAM

2003





Michoacán...tercera llamada
del 21 al 29 de noviembre *Nacional*



CONACULTA • INBA



Unidos, la cultura es para todos

XXXIV muestra nacional de teatro

31

Festival Internacional Cervantino

15 de oct. al 2 de nov. • Guanajuato • México • 2003



GRUPO PAPA TARAHUMARA

SHIP PIN A VIEW

Danza abstracta del Japón
Hirosaki Kojima, dirección

OCTUBRE

Miércoles 29, jueves 30 y viernes 31, 20:00 hrs.

TEATRO JULIO CASTILLO

Centro Cultural del Bosque

EL DIVAN

UNA CREACIÓN FRANCO-MEXICANA

Veinte autores escriben situaciones
para veinte actores

Michel Didym, dirección

ESTRENO 6 DE NOVIEMBRE

HASTA EL 16 DE NOVIEMBRE

Jueves 6 y viernes 7, 20:00 hrs.

Sábado 8, 19:00 hrs. / Domingo 9, 18:00 hrs.

TEATRO EL GALEÓN

Centro Cultural del Bosque

Reforma y Campo Marte s/n.

Metro Auditorio

GRUPO EX MACHIMA

LA CASA AZUL

Sophie Faucher, autor

Robert Legage, dirección

OCTUBRE

ÚNICAS FUNCIONES

Jueves 9 y viernes 10, 20:00 hrs.

Sábado 11, 19:00 hrs.

TEATRO JIMÉNEZ RUEDA

Plaza de la República 154,

Cof. Tabacalera



COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO

Don
Juan
Tenorio

José Zorrilla

Luis Mario Moncada, dramaturgia

Martín Acosta, dirección

Alejandro Luna, escenografía e iluminación

ESTRENO

Palacio de Bellas Artes

Sábado 1, 19:00 hrs. • Domingo 2, 13:00 y 17:00 hrs.

Lunes 3, 20:00 hrs.

Av. Juárez y Eje Central

Teatro Julio Castillo

A partir del 7 de noviembre

Jueves y viernes, 20:00 hrs.

Sábados, 19:00 hrs. • Domingos, 18:00 hrs.

Centro Cultural del Bosque

Reforma y Campo Marte

Metro Auditorio

NOVIEMBRE • 2003



SEMANA DE
TEATRO ALEMÁN
DEL 12 AL 19 DE OCTUBRE

Un tranvía llamado América

Frank Castorf, director

Domingo 12 y lunes 13

19:00 hrs. y 20:00 hrs.

"Emilia Galotti"

Michael Thalheimer, director

Sábado 18 y domingo 19, 19:00 hrs.

Teatro Julio Castillo

Instalación, videográfica,
conferencias,
lecturas dramatizadas,
mesas redondas.

Sala Xavier Villaurrutia

Centro Cultural del Bosque
Metro Auditorio



3er Festival de títeres
Mireya Cueto

DEL 8 AL 30 DE NOVIEMBRE



XXIV
MUESTRA NACIONAL
DE TEATRO

DEL 21 AL 29 DE
NOVIEMBRE

MORELIA, MICHOACÁN

100 años del Teatro Juárez

31

Festival Internacional Cervantino

15 de oct. al 2 de nov. • Guanajuato • México • 2003



CONACULTA • FIC



PASODEGATO

REVISTA MEXICANA DE TEATRO



En portada: Insect, espectáculo del grupo alemán Theater Titanick que se presentará en los festivales internacionales de Teatro de Calle (Zacatecas) y Cervantino (Guanajuato).
Fotografía de ARCHIVO FC

- 8 ABREBOCA
UNA PROFESIÓN INFAME
POR RUBEM FONSECA
- 10 PER FIL
SE CAMBIAN
LAS ESTRUCTURAS
O ENFRENTAMOS
EL DESASTRE
POR GUADALUPE PÉREYRA
- 12 MERECIDO ANTIHOMENAJE
POR RODOLFO OBREGÓN
- 13 EN EL NOMBRE
LLEVA LA FAMA
POR ÁNGEL NORZAGARAY
- 14 EL MARTIRIO...
DE LA NOTA DIARIA
POR FERNANDO DE ITA

DOSSIER



- 16 II FESTIVAL
INTERNACIONAL DE
TEATRO DE CALLE
EL ESPACIO
HABITABLE
- 18 DE LA CALLE
POR BRUNO BERT
- 20 EL MORTAL DEL HAMBRE
POR LUIS ARMANDO LAMADRID
- 21 TRADICIÓN DISCONTINUA
POR NOÉ MORALES
- 22 LA CIRCUNSTANCIA ESTÉTICA
DEL
TEATRO CALLEJERO
POR JUAN CARLOS MOYANO ORTIZ
- 25 EL TEATRO DE
CALLE MEXICANO...
¿EN LA CALLE?
POR MICHELLE SOLANO
- 26 UNA A PUESTA POR
CONQUISTAR ESPACIOS
POR MARÍA MORETT
- 27 DRAMATURGIA DE TEATRO DE
CALLE
POR JAIME CHABAUD
- 28 EL ARTE DE INTERPRETAR
POR LUIS AUGUSTO ALBANEZ

- 29 PROCESIÓN DE URGENCIA
POR JOSÉ RAMÓN ENRÍQUEZ
- 30 EL TEATRO CON NIÑOS DE Y EN
LA CALLE
POR GUILLERMO ALVARADO
- 31 ARTES DE LA CALLE Y
ANIMACIÓN URBANA
POR TONATIUH MORALES
- 32 LOS MITOS
DE LA VITRINA
POR MARIBEL CARRASCO

ESTRENO DE PAPEL



EL JARDÍN DE BEAMÓN
DE FABRICE MELQUIOT

- 36 ENSAYO
LOS RÍOS SUBTERRÁNEOS DE LA
CREATIVIDAD
POR PATRICIA CARDONA
- 39 REPORTAJE
VENTANA A LA
ESCENA DEL MUNDO
POR MARICRUZ JIMÉNEZ
- 42 REPÚBLICA DEL TEATRO
NUEVO LEÓN
LUIS MARTÍN, DEL ABSURDO AL
COSTUMBRISMO
POR DANIELA SERNA
- 43 DESDE MI LIBERTAD
POR LUIS MARTÍN
- 44 VERACRUZ
PARA SEGUIR CERCA DEL PUEBLO
VERACRUZANO
POR FRANCISCO BEVERIDO
- 45 CIDÍS, TEATRO...
POR JAVIER HERNÁNDEZ ALPÍZAR
- 46 MICHOACÁN
EN LA ANTIGUA VALLADOLID,
HOY MORELIA
POR FELIPE GALVÁN
- 47 CHIHUAHUA
EL HORIZONTE
TEATRAL EN CHIHUAHUA
POR MANUEL TALAVERA

- 48 MORELOS
UNA ISLA, UNA
HISTORIA DE LA TIERRA
POR RAFAEL DEGAR
- 49 BAJA CALIFORNIA
VIII ENCUENTRO
DE TEATRO TIJUANA
POR VIRGINIA HERNÁNDEZ
- 49 GUERRERO
NOTICIA DESDE ACAPULCO
POR CITLALI DELGADO GALINDEZ
- 50 NIÑOS
REFLEXIÓN URGENTE
POR MARICRUZ JIMÉNEZ
- 51 EL VIAJE, LA METÁFORA
POR MARICRUZ JIMÉNEZ
- 52 ESCENA INTERNACIONAL
CHILE
TEATROS PARA EL TEATRO
POR CLAUDIA REYES ALLENDES



- 54 AUSTRIA
UNA MANADA
EN EL BOSQUE
POR RUBÉN ORTIZ
- 56 ESCENA ALTERNA
ARTES CONQUISTANDO
ESPACIOS
TEXTOS DE AURORA BUENSUCESO
Y LAURA PLANCARTE
- 58 CONTRA EL OLVIDO
ANIVERSARIOS
POR LUIS MARIO MONCADA
- 59 PRESENCIAS
POR LUIS ARMANDO LAMADRID
- 60 LIBROS
VIAJES A SÍ MISMO
RESEÑAS DE VALERIA ALMADA,
CAMILA VILLEGAS Y LUIS AYHLÓN
- 62 SUGERENCIAS FELINAS
PRÓXIMAMENTE:
MICRODRAMAS
- 63 MÁSCARA VS. CABELLERA
LA PUERTA ABIERTA

Pasodegato agradece a Grupo Editorial Norma el permiso para reproducir en la sección Abreboca un capítulo de la novela El enfermo Molière de Rubem Fonseca.

PASODEGATO

DIRECTOR *
jaime chabaud

EDITOR
josé luis herrera

SUBDIRECTOR
josé sefami

ASISTENTE EDITORIAL
camila villegas

CONSEJO EDITORIAL *
luz emilia aguilár
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

FOTOGRAFÍA
fernando moguel

COORDINADOR DE NUEVO LEÓN
javier serna

COORDINADOR DE VERACRUZ
francisco beverido

IMPRESIÓN
grupo fogra, s. a. de c. v.

Correspondencia a Eleuterio Méndez 11,
Colonia Churubusco-Coyoacán, C. P. 04120,
México, D. F. Teléfonos: (0155) 56 88 92 32,
56 88 87 56 y 56 05 33 49.
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-
ducción total o parcial.

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

* Sistema Nacional de Creadores de Arte (FONCA)

EN PLENA TEMPORADA FESTIVALERA

En Pasodegato estamos orgullosos de incluir en la sección Abreboca de este número, como primicia para nuestros lectores, el primer capítulo de la novela *El enfermo Molière* del brasileño Rubem Fonseca, cortesía de Grupo Editorial Norma, a quien agradecemos. El maestro Fonseca obtuvo este año el Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo que otorga la Feria Internacional del Libro (FIL) de Guadalajara. En esta obra narra el día en que Jean-Baptiste Poquelin "Molière" es envenenado y comienza su agonía en el escenario de la Comédie Française, mientras representa, oh ironía, su comedia *El enfermo imaginario*.

Es empeño de Pasodegato acercar plumas de la "alta" literatura a la reflexión sobre esa bastarda que es la dramática y sus consecuencias escénicas. Gabriel Zaid, Hugo Gutiérrez Vega, Carlos Monsiváis ya han preñado nuestras páginas con sus escritos y generosidad.

Dedicamos el Perfil a un polémico personaje que siempre ha generado filias y fobias pero jamás indiferencia: el crítico, investigador, narrador y repentino dramaturgo-director Fernando de Ita, quien en noviembre cumple 25 años como periodista cultural. Dentro de esta sección nos había faltado, entre otras, la figura de quien desde diarios, revistas y libros se convierte en hombre de teatro. Enhorabuena por el cumpleaños 25, Don Fer.

El Dossier se dedica al Teatro de calle, esa especie que vive en vías de extinción en nuestro país cuando en otras latitudes es parte fundamental del quehacer cotidiano. El INBA y el Instituto Zacatecano de Cultura, bajo la iniciativa de Bruno Bert, concretan un Segundo Festival Internacional de Teatro de Calle con intención de articular o resucitar la necesidad de que artistas y público se encuentren en el punto más inesperado de la urbe, a la vuelta de la esquina.

Y hablando de fiestas, estamos en plena temporada festivalera, pues en estas fechas se realizan los festivales de Tijuana, Coahuila, Tamaulipas, Zacatecas, Tabasco, el Cervantino y la Muestra Nacional de Teatro. Sobre algunos de ellos aparecen reflexiones en estas páginas.

Nuestro Estreno de papel presenta al dramaturgo francés Fabrice Melquiot con su obra para joven público *El jardín de Beamón*, en traducción de Manuel Ulloa. La participación de la Oficina del Libro de la Embajada de Francia, cuyo agregado es Christian Moire, ha sido determinante para poder incluir en nuestras páginas centrales esta deliciosa obra.

Hemos establecido, recientemente, convenios con la Coordinación Nacional de Teatro del INBA, la Dirección de Teatro de Difusión Cultural de la UNAM y el Centro Cultural Helénico para que nuestros lectores puedan presenciar gratuitamente una de las obras que se presentan en los teatros de estas instituciones. Necesario es agradecerles semejante esfuerzo y solidaridad con **Pasodegato**.

JAIME CHABAUD



LOS ÚLTIMOS MOMENTOS DE MOLIÈRE

UNA PROFESIÓN INFAME

Rubem Fonseca

Argan está postrado en una silla, con la criada Toinette frente a él, cuando Angélique entra.
 ¡Oh! ¡Cielos! dice Toinette, algo terrible sucedió. ¡Ah! ¡qué día infeliz!
 ¿Qué sucede, Toinette? ¿Por qué está llorando?

Ay de mí. Debo darle malas noticias.

¿Pero qué sucede? Insiste Angélique.

Su padre... murió.

Toinette se aparta, para mostrar a Angélique el cuerpo de Argan, derrumbado en la silla.

Abí está. Tuvo un desmayo, y murió.

¡Dios mío, qué desgracia cruel, perder a mi amado padre, que era todo en el mundo para mí!

En medio de las lamentaciones de Angélique, entra Cléante, a quien Angélique muestra su sufrimiento por la muerte del padre.

De súbito Argan se levanta de la silla, diciendo conmovido:

¡Ah! hija mía...

¡Oh! exclama Angélique, con gran sorpresa.

Pero nosotros, los espectadores, no nos sorprendemos, sabíamos que Argan se hacía el muerto para poner a prueba el amor de su hija, pues momentos antes había hecho lo mismo con su segunda esposa, la infiel Béline, cuya reacción, al ser informada por Toinette de la muerte de su esposo, había sido de placer: Ayúdame a llevarlo a la cama; hay que guardar silencio sobre su muerte hasta que yo haga lo que fuera necesario, hay papeles y dinero que debo recoger.

Yo estaba en la platea de la sala del Palais-Royal, asistiendo a la cuarta representación de *El enfermo imaginario*. En las ocasiones anteriores, Argan, o mejor Molière, que representaba ese papel, se erguía enérgicamente en la silla lle no de indignación ante la mujer y de alegría ante la hija, pero aquel día se levantó con dificultad. Se dijera que realmente volvía en sí tras un desmayo profundo. Y cuando Cléante, a continuación, pidió a Angélique en matrimonio, Molière, después de responder con voz de bil: Sí, fórmese de médico y le daré a mi hija, se pasó la mano por la cabeza y salió apresuradamente del escenario.

Creo que fui el único de los espectadores en

advertir que algo le sucedía a Molière, pues yo sabía que antes de hacer mutis debía pronunciar aún algunos parlamentos. La escena burlesca, que era inmediata a ésta, comenzó con cierto retraso. Entraron al escenario hombres con jeringas, farmacéuticos, médicos, ocho cirujanos danzantes y dos cantantes y empezaron a bailar y a recitar en graciosos latinajos, ridiculizando la medicina, y uno de ellos era Molière, quien a ojos vistas pronunciaba con dificultad sus párrafos; apenas si pude escucharle decir *clysterium donare, postea signare, ensuite purgare* —esas actividades que los médicos, como el doctor Purgon de la pieza, sabían hacer tan bien: aplicar lavativas, realizar sangrías y suministrar vomitivos. Cuando el coro cantó al final *Vivat, novus doctor, qui tam bene parlat*, un jocoso saludo al personaje encarnado por Molière, éste tuvo una especie de convulsión, que hizo reír al público. Un poco antes, al decir una frase que debía pronunciar de pie, se había sentado en una silla, como si fingiera cansancio.

Al final de la pieza los asistentes aplaudieron entusiasmados. Fui a los bastidores a hablar con los artistas. Era amigo de Jean-Baptiste Pocquelin desde el tiempo en que habíamos estudiado juntos en el Collège de Clermont, de los jesuitas, cuando él aún no era conocido como Molière —seudónimo que adopto luego, y cuyo origen jamás explicó—, y estaba destinado a ser, no autor y actor de piezas teatrales, sino Valet-de-Chambre du Roi, y a trabajar como tapicero, con su padre, en la tienda de los Pocquelin, bajo los pilares de Les Halles.

Las veces anteriores en que había asistido a representaciones de *El enfermo imaginario*, fui siempre a felicitar a mi amigo. Sabía que pasaba por una de sus crisis de melancolía, agravada por el hecho de que, gracias a astutas maniobras, Lulli había obtenido del rey, contra la voluntad de Molière, el privilegio de las piezas que había musicalizado para el comediante. Por ese motivo la música de *El enfermo imaginario* fue compuesta por Marc-Antoine Charpentier. Debido también a las intrigas de Lulli, la *pre mière* no se había realizado en Versalles. Molière, suponiendo que el estreno sería en honor del rey, escribió un prólogo, que

él mismo habría de leer, diciendo que después de las victorias militares y políticas de nuestro augusto monarca, todos aquellos cuyo oficio era escribir debían dedicarse a celebrar su fama o a divertirlo.

Encontré a Molière estirado en una silla, muy pálido. Parecía como si aún continuara fingiéndose muerto. Vino a mi memoria la pregunta que hace Argan a Toinette, en la pieza: ¿No es peligroso hacerse el muerto? Cuando lo felicité, advertí que sus manos estaban heladas, a pesar de que aún tenía, bajo el batín que vistiera para la última escena, la *culotte*, las medias gruesas y la chaqueta roja que había usado en el tercer acto.

Creo que es mejor llevarlo a casa, le dijo el actor La Grange, quien contaba el dinero recaudado en la taquilla, a su colega Baron. Armande, la mujer de Molière, que hacía el papel de Angélique, ya se había marchado.

Baron y yo montamos a Molière en un carruaje y lo llevamos a su casa, en la calle Richelieu. En cuanto llegamos, Baron le trajo un caldo caliente.

Él apartó la escudilla que Baron tenía en sus manos, diciendo que no le gustaba el sabor de los caldos de su mujer: Sabes bien los ingredientes que les pone; mejor dame un trozo pequeño de queso parmesano. En el escenario su voz solía tener una tesitura que daba a sus parlamentos una característica especial, pero aquel día apenas si sonaba ronca y profunda. Comió un poco de queso con pan que le trajo la cocinera, La Fo rest, y fue a acostarse. Mandó que le pidieran a su mujer una almohada llena de una droga que ella le había prometido para dormir, pues no quería oír hablar más de remedios.

Todo lo que no entra en el cuerpo lo ensayo sin protestar, pero los remedios que debo beber me asustan; poco falta para perder lo que me resta de vida. Tras decir esto, Molière miró a su alrededor, como verificando quién más estaba en el cuarto. No había nadie, aparte de nosotros dos. Hizo un gesto, pidiendo que me aproximara, como si quisiera contarme un secreto. Incliné la cabeza y acerqué mi oído a su boca.

Fui mortalmente envenenado, susurró.

Se vio interrumpido por un fuerte acceso de

tos, que agitó su cuerpo y le hizo escupir una flema sanguinolenta. Baron volvió al cuarto en ese momento. Molière lucía muy mal. Advertiendo nuestra preocupación, dijo: No se asusten. Pidan a mi mujer que venga.

Armande no estaba. Tras llegar a casa había salido en busca de un sacerdote. Se está muriendo, dijo Baron. También nosotros decidimos salir en procura de un padre que suministrara los sacramentos a Molière. En la escalera encontramos a un vecino de Molière, el señor Couthon, a quien contamos lo que estaba sucediendo.

Empezó a morir en escena, observó Baron en mi carruaje, en el que seguimos la calle Saint Honoré hasta la altura del callejón de l'Opéra, donde nos separamos. Baron caminó hacia la iglesia, que quedaba a una paso de la calle de los Bons Enfants. Yo, en mi carruaje, enfilé la calle Fromanteau y fui hasta la capilla de Saint Nicholas du Louvre, pero el padre, cuando le dije de qué se trataba, se rehusó a acompañar me. A esta decepción agregué la molestia de que mi carruaje se había atascado en la Fromanteau, y como no había por allí nadie que pudiera socorrernos, tuve que apearme y ensuciarme los zapatos, las medias, y hasta la *culotte*, para ayudar a librar las ruedas de la lama y las basuras que las enredaban. Después fui a la iglesia ubicada en la calle Saint Thomas du Louvre, donde recibí la misma negativa. Me había olvidado de la iglesia que quedaba en la calle de Sainte Nicaise, cerca de la calle de Richelieu, pero allí escuché de nuevo un mal disimulado rechazo. Mi título de marqués y mi nombre ilustre de nada habían servido. Creo que mi aspecto sucio, así hubiera dado de él las debidas explicaciones, dio ánimos al padre para reforzar su negativa.

Cuando regresé —después de Baron y Armande, quienes también habían fracasado en su misión—, Molière ya había muerto. Ningún amigo o familiar estaba presente a la hora de su muerte. El señor Couthon había logrado traer dos monjas, y ellas asistieron los últimos momentos del comediante. Molière murió a las diez de la noche del día 17 de febrero de 1673, un viernes, un mes antes de cumplir cincuenta y dos años.

Los comediantes, gracias a ejercer una profesión considerada infame, son excomulgados. Conforme a las decisiones de la diócesis de París, no se puede dar comunión a personas públicamente indignas y manifiestamente innobles como las prostitutas, los usureros, los hechiceros y los comediantes (por algún motivo misterioso, los cantantes de ópera no sufren esas restricciones). A todos estos réprobos les son negadas la extremaunción y la sepultura cristiana, pero los comediantes pueden obtenerlas si se retractan de sus errores y prometen, de manera solemne

y veraz, renegar de su abyecta profesión.

Molière no había hecho tal renuncia, y no podía ser sepultado en ceremonia religiosa. Los adversarios del teatro, en especial todos aquellos que execraban al autor de *Tartufo* y *Don Juan* y habían conseguido la interdicción de ambas piezas, exigían que se impidiera la realización de la ceremonia. Armande, en una de sus peticiones al arzobispo de París, declaró que su marido había recibido el año anterior la comunión prescrita para los fieles, de manos del abate Bernard, de la parroquia de Saint Eustache. Pero no logró probar que Molière hubiera renunciado formalmente a su condición de comediante. Había muerto sin confesión y sin retractación. Armande obtuvo una audiencia con el rey, a quien habría dicho que si su marido fuera un criminal, sus crímenes habían sido autorizados por Su Majestad. Pero no creo que haya tenido la audacia de hablarle al rey en esos términos.

También yo intenté hablar con el rey; sabía que le gustaba el teatro, he asistido a muchas piezas en su compañía, a las representaciones especiales que las troupes hacen en la corte, y lo vi danzar en escena, con su favorita de ese entonces, mademoiselle de la Vallière, durante la representación en el castillo de Saint-Germain de la pastoral de Molière, *Mélicerte*. Y, adviértase, aquello había ocurrido años después de que *Tartufo* y *Don Juan* crearan tan enorme alboroto.

Pero Luis XIV no me recibió. A pesar de mi linaje ilustre, y de poseer gracia e inteligencia, las cualidades que el rey más apreciaba, Su Majestad no me ocultaba a veces ciertas manifestaciones de desagrado, quizás porque no mostraba yo mucho entusiasmo al ser invitado a cazar con él. El rey no entendía que alguien como yo, diestro en el manejo de las armas de fuego, pudiera hacer asco a una cacería —pero yo sí entendía el placer que le producía al rey matar treinta faisanes de treinta tiros—. O acaso, y es lo más probable, la razón de su alejamiento fuera el hecho de habernos repartido, por algún tiempo, los favores de una joven y bella condesa. No podía existir otro motivo. Yo había cumplido con los deberes de mi linaje durante las guerras. En mi juventud había luchado por el rey en las batallas de Rocroi, de Nordlingen, de Zúmarshausen, en la que fui herido.

Luis XIV y yo teníamos muchas cosas en común: el amor a las mujeres, al teatro, a la música, a la danza y a los caballos; ambos montábamos muy bien, y nos ejercitábamos constantemente, a fin de conservar un estado físico capaz de responder a los ardientes deseos que dominaban nuestros espíritus.

El rey era un hombre elegante, pero creo que le habría gustado tener mi estatura, lo que no lo graba ni siquiera usando zapatos de tacón muy alto; decían que teníamos la nariz

parecida, pero, aun siendo verdad, aquello no me hacía feliz, pues la nariz del rey era el único rasgo feo de su rostro. Yo le llevaba dieciséis años, pero lucíamos de la misma edad. A mis cincuenta años, edad en que los hombres están ya decrepitados, yo parecía tener treinta.

Mas logré interceder, a mi manera. Hablé con madame de Montespan, que había ocupado, como favorita del rey, el lugar de Vallière. No sé si esto sirvió para algo. Lo cierto es que al rey le agradaba Molière, tanto que había aceptado ser padrino de su hijo Louis, quien murió de pocos meses. Sin duda quiso complacer al rey el arzobispo de París cuando, incluso habiendo invalidado la comunión dada por el abate Bernard, permitió finalmente que el escritor fuera enterrado en el cementerio de Saint Joseph, en la parte reservada a los suicidas y a los niños paganos, bajo la condición de que el entierro se efectuara de noche, sin pompa alguna, con la sola asistencia de dos sacerdotes.

Molière recibió sepultura a las nueve de la noche. Había permanecido insepulto tres días. La Fontaine, Mignard y Boileau, entre otros amigos, estuvieron presentes; y también Chapelle, nuestro compañero en el Collège de Clermont, que parecía ebrio y con quien intercambié un abrazo compungido.

Portábamos antorchas que daban luz a nuestro alrededor y revelaban, en la cara de algunos enemigos que acudieron al acto, una satisfacción que no lograban esconder. Los evité con enojo. Racine no asistió. El ingrato había olvidado que fue Molière el que le abriera las puertas del éxito, al llevar a escena su primera tragedia, *La tebaida*, cuando Racine era un completo desconocido. Tampoco estaba presente el inescrupuloso Lulli. Molière se había peleado también con él. A pesar de la hora, unas doscientas personas asistieron al funeral, además de un número idéntico de pobres, a quienes se dio una cuantía de dinero, conforme era usual en tales ocasiones.

La *Gazette*, el diario oficial, no consignó siquiera el fallecimiento de Molière. Sólo el *Mercurio Galante* publicó un elogio fúnebre.

⁴ En la época el nombre se escribía Pocquelin, como hace el Marqués Anónimo, autor de este libro, y también J.-L. Grimarest, en el clásico *La vie de Molière*, publicado en 1705. (R.F.)

Tomado de Fonseca, Rubem, *El enfermo Molière*, traducción de Elkin Obregón, Grupo Editorial Norma, Colombia, 2003, pp. 17-27.

RUBEM FONSECA, Novelista, cuentista, crítico de cine y guionista brasileño, nacido en 1925. Autor de *El caso Morel*, *Feliz año nuevo*, *Historias de amor*, *Pasado negro* y *Agosto*, entre otros libros. Acaba de obtener el Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo.

FERNANDO DE ITA: 25 AÑOS COMO PERIODISTA CULTURAL

SE CAMBIAN LAS ESTRUCTURAS O ENFRENTAMOS EL DESASTRE

Guadalupe Pereyra

Tres son las pasiones de Fernando de Ita, después de las mujeres: la literatura, el periodismo y el teatro. Él se considera reportero, pero ha ejercido la crítica teatral principalmente, donde se ha ganado, más que nada, enemigos. Heredero de un periodismo épico, de destino y renovador, mucho es lo que De Ita nos puede decir de estos 25 años ejerciendo esta actividad de la que ha recibido “satisfacciones impresionantes”.

—¿Fue el periodismo una manera de acercarte a la literatura?

—Llego al revés, llego de la literatura al periodismo. Yo comencé en la literatura al escribir obras de teatro. Me tocó una época bien complicada porque era el teatro del absurdo, y al no encontrar mi lenguaje lo que hago son refritos de Sartre, de Camus, que son mis primeras obras. Muchos de nosotros, como Roberto Vallarino, Jaime Avilés y varios que entramos en la fundación del *Uno más uno*, nos encontramos con esta parte dogmática del periodismo donde tenías que seguir ciertas reglas muy establecidas que chocaban un poco con la libertad que tienes cuando estás haciendo invención literaria; por ahí trabajamos muy rico, para romper, darle una vuelta de tuerca a estas reglas. Fue al revés, vengo de la literatura.

—¿Esa necesidad de libertad les permite reinventar el periodismo, como sucedió con la aparición de *Uno más uno*?

—No me atrevería a decir eso de ninguna manera, al contrario. Nosotros, sin decir que todo tiempo pasado fue mejor, sin defenderlo de alguna manera, creo que nos tocó la última época épica del periodismo, donde ser periodista no era una profesión sino un destino y así lo

Ser crítico de teatro es una de las tareas más ingratas del mundo, porque aparte de que te peleas con todos, no hay ninguna remuneración.

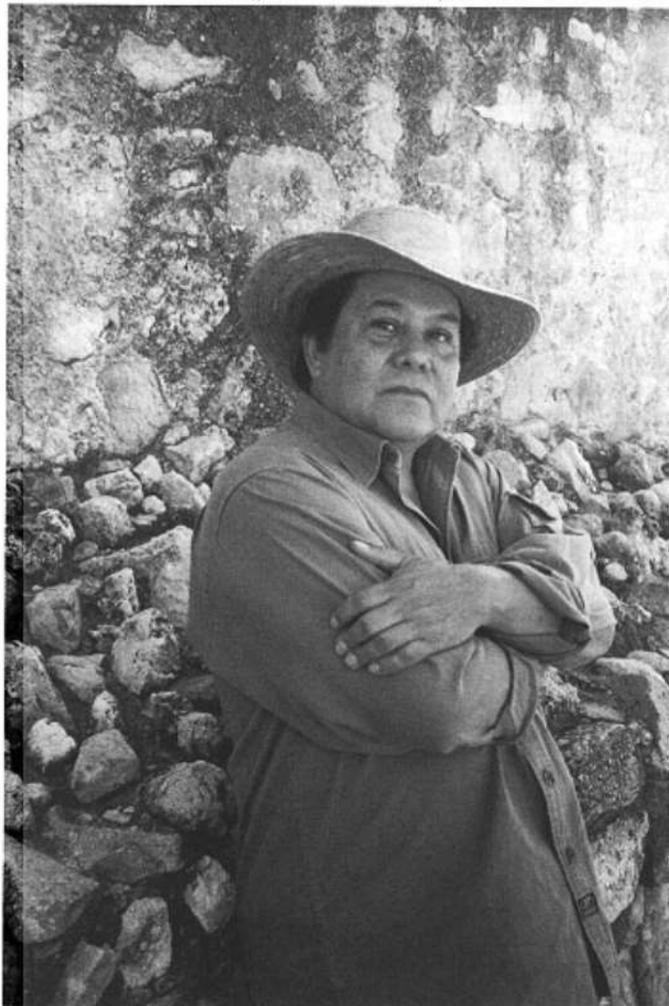
vivían estas gentes que fueron nuestros maestros. Venían de este periodismo paradigmático y paradójico que era el *Excelsior*, el periodismo más corrupto del mundo y también el más idealista. Esta gente nos enseñó que el periodismo era una vocación, un destino. Y así lo aprendí. Aprendí el rigor de escribir y le agradezco a mi primer tirano que fue Rodolfo Rojas Zea, un periodista cultural en tiempos en donde la cultura no tenía preponderancia. Le agradezco

mucho su obcecación, gracias a esta necesidad por la forma, por cumplir con la entrada, yo y varios de nosotros pudimos darle una vuelta a estas reglas. No sabes qué feliz era cuando leía una nota de Jaime Avilés, por ejemplo, que empezaba con un poema. Ahí descubrí que para romper algo hay que conocer su estructura. No reinventamos nada, lo que sucede es que tuvimos la gran oportunidad pues fuimos un poco como los continuadores, los herederos del gran periodismo mexicano. La gran contradicción, porque era un periodismo corrupto, mediocre en muchos sentidos y muy repetitivo, pero al mismo tiempo tenía gran aliento. Había una pasión, un compromiso, había todavía un idealismo, porque todavía no se caían los muros, en donde uno pensaba que su trabajo valía la pena, que tenía sentido.

—En tus críticas, entrevistas y crónicas periodísticas te caracteriza tu irreverencia para artistas de todo nivel.

—Sí, después de recibir una lección de Juan García Ponce al burlarse de una entrevista reverencial que le hice a mi ídolo Henry Miller, me sirvió para tener otra conciencia de las cosas. Iba con la gente sabiendo que eran eso, gente. Iba con reverencia pero aprendí que todos somos seres humanos, al principio. Era joven y más o menos agraciado, para mí lo primero

Fernando de Ita en su refugio de los Llanos de Apan. Foto: Archivo F. de Ita



era la seducción, no era una actitud homosexual o porque quisiera tirarme a Liv Ullman, qué más hubiera querido. Con hombres y mujeres lo que trataba era de seducirlos en el sentido lato de la palabra, abrir un área erótica, donde la plática, el acercamiento tuviera sentido. Y lo logré muchas veces, mis mejores entrevistas son aquellas que están erotizadas, que tienen este sentido abierto de la vida.

—¿Qué satisfacción te ha dejado la crítica teatral?

—Ser crítico de teatro es una de las tareas más ingratas del mundo, porque aparte de que te peleas con todos, no hay ninguna remuneración. No han surgido muchas plumas. A los jóvenes les digo: “¡Ya! Mátalos.” Como todo Edipo, tienen que matar al padre y no pueden. No hay esta renovación que sí hay en la dramaturgia, en la actuación, que está comenzado a haber en la dirección, pero no en la crítica, y quizá por la situación tan ingrata, el lugar que nunca le han dado a la crítica, pero viene de lejos. Leyendo a los viejos maestros, te das cuenta que don Armando de María y Campos, que Antonio Magaña Esquivel, padecían lo mismo, no los respetaban. Las artes escénicas siempre han estado como en el último lugar, son como los handicaps que tienes que trabajar. La paradoja es la siguiente: a pesar de todo, sigue habiendo grupos de teatro, creciendo, pero a lo pendejo.

—En estos 25 años de registrar el hecho teatral en México, ¿cuál es la diferencia entre el teatro que comienzas a ver en tus inicios con el de ahora?

—Tanto la UNAM como el INBA tenían una estructura que permitía que los grandes maestros, que ahora ya son nuestras figuras tutelares, pudieran hacer un teatro de acuerdo con sus capacidades. Esas estructuras estaban en su esplendor, estaban dando sus mejores y últimos frutos, ahí tenemos el teatro de la Universidad. De verdad, fuimos contemporáneos del teatro del mundo gracias a Mendoza, Margules, De Tavira, después se fueron dando los cambios en el país, en la sociedad, y esas estructuras se agotaron. En los años 90 entramos a un problema real de identidad teatral, el teatro ocupa otro lugar. Cada vez estoy más convencido de que el teatro ya no es una expresión para las masas, es para el individuo. Otra vez empieza a retomar su lugar de catacumbas, de pequeños cenáculos que todavía les interesa la expresión personal. Antes habían convenciones muy claras, bien puestas y ahora la convención que pervive es que no hay convención. Los chavos que hacen teatro no leen ni ven teatro, están educados por el cine y la televisión y no saben cómo construir



De la danza clásica griega de Hydra. Foto: Archivio E. de Ita

Con hombres y mujeres lo que trataba era de seducirlos en el sentido lato de la palabra, abrir un área erótica, donde la plática, el acercamiento tuviera sentido.

Y lo logré muchas veces, mis mejores entrevistas son aquellas que están erotizadas, que tienen este sentido abierto de la vida.



ese lenguaje. En este híbrido que están haciendo todavía no encuentran cómo poner al teatro ahí, y, sin embargo, de pronto ves obras donde sencillamente el uso de la palabra y el problema

dramático de dos personas que están vivas crean un teatro extraordinario. Hay ahorita un poeta del teatro, Luis Enrique Gutiérrez, de Jalisco, pero viviendo en Querétaro, que tiene un teatro verdaderamente espeluznante, de bueno. Eso me hace pensar que a pesar de todos los conflictos estructurales y sociales, de pronto hay estos gestos. Tenemos muy buenas actrices, no tan buenos actores, pero es un teatro contradictorio. Estamos viviendo la paradoja: todo es un desastre, no hay identidad, pero talento sigue habiendo.

—¿Cuáles son los problemas del teatro, actualmente?

—Tenemos tres problemas básicos a partir del teatro, que es más o menos el centro de esta plática. Tenemos un problema de formación, de profesionalización y de producción, problemas que no se acaban de resolver en este país. Llevan 60 años trabajando en eso y no lo hemos podido lograr, porque el paternalismo

del Estado mexicano permitió, de pronto, un gran auge del teatro, a partir de patrocinarlo. Cuando cambian las estructuras en los años 80 y el Estado no puede seguir haciendo lo mismo no hay un cambio de estructura. Seguimos dependiendo del Estado en un 99% para hacer la cultura de este país, la iniciativa privada no participa más que de una manera menor y la comunidad no ha encontrado la forma de encontrar un público que le permita contrarrestar, de alguna forma, esto. Son problemas de fondo, problemas estructurales serios que seguimos arrastrando. Y si no nos metemos a la discusión de fondo, de estructura, que tiene que pasar por el Congreso, será el desastre. Tú no puedes tener un organismo cultural con 21 mil empleados que se lleva el 99% del gasto público en cultura, y eso ya no es razonable.

—¿No se han cambiado las estructuras por falta de voluntad política?

—Para cambiar las estructuras ya no depende de los funcionarios; la mayoría que conozco, son gente de bien, que quiere hacer bien las cosas. Aunque estuviera Dios mismo al frente de CONACULTA no podría hacer más que la gente que está, pues la propia estructura no se lo permite y ésa es la realidad, que hay que verla y cambiarla. Para eso hay que ir con una ley al Congreso, tienes que proponer otra forma de hacer las cosas; si no partimos de ahí, vamos a seguir en lo mismo y en 20 años esto será un desastre.

GUADALUPE PEPEYRA. Periodista cultural.

AL HOMBRE DE HIDALGO APELLIDO

MERECIDO ANTIHOMENAJE

Rodolfo Obregón



En realidad, Fernando es uno de los personajes de nuestra picaresca teatral”, me dijo un día un encumbrado funcionario, quien se cuidó de aclarar cuánto le simpatizaba. Nuestro amigo olvidó, sin embargo, que para que el pícaro sobreviva requiere siempre de un tonto a quien burlar. A las pocas semanas, De Ita comió de su tajada del erario.

Son esas astucias las que el medio teatral no le perdona, como tampoco el hecho de no tener, hasta hace muy poco, obras con las cuales invalidar la agudeza de su pensamiento crítico. En un ámbito donde a pocos les gusta pensar, hasta los que piensan se sienten agredidos: “crítico rompemadres” lo llamó Vicente Leñero, a quien Fernando creía que también le era simpático.

Si somos sinceros, el hombre de hidalgo apellidado, conocido en los lupanares con el mote que

él mismo se otorga, “El Rayo de Apan”, cojea claramente de una pata: le encanta balconear a propios y extraños —como hago yo ahora en deliberado antihomenaje—, utilizar en el periódico información obtenida en lo privado, ventilar en público sus amoríos y... los ajenos.

Pero visto de otro modo, el comportamiento más que dudoso de este hombre, que aportó a nuestro teatro una reveladora mirada proveniente de las ciencias sociales, es toda una estrategia literaria en homenaje a sus figuras predilectas, con el gran Henry Miller a la cabeza. Una estrategia que pasa por la mitologización de la mujer y las fechorías necesarias para conseguirla, urdida hasta tal punto que nuestro crítico terminó viviendo en ella. Y luego, como todo Don Juan tardío, se retiró a la soledad de los llanos para escribir sus memorias. Para nuestra desgracia, Fernando de Ita cada vez escribe menos. Pero —digámoslo sinceramente— cada vez escribe mejor.

Es esa tensión entre los deberes del periodismo y las aspiraciones literarias la que irrita a las mentes chatas, pero enriquece sus notas críticas y sobre todo a sus entrevistas, género en el cual es todo un maestro y que recoge en los dos libros publicados hasta hoy: *El arte en persona* (1991) y *Telón de fondo* (1999).

Ahí, la labor periodística se mezcla irremediabilmente con la (mala) fama del personaje. Hay quien dice, por ejemplo, que en realidad Fernando nunca entrevistó a Samuel Beckett. De ser esto cierto, y no habría por qué dudarle dada su antiética periodística, su culto por los transgresores, su preferencia por la inversión genética de las escalas de valores, de ser así —repito— tanto más valdría en términos literarios. Pues no es poca cosa hacer sonar a un falso Beckett como Beckett, hacerlo decir cosas a la altura de su inteligencia y consumir una memorable entrevista.

Es ésa una de las fuentes de riqueza para su escritura. Fernando de Ita nunca se ha sentido confinado por las reglas o por el medio para el cual trabaja: ni se ata al teatro ni al periodismo, ni se limita a lo nacional ni al género crítico. Su capacidad de movilidad entre fronteras ha dado como resultado recientes piezas maestras: las entrevistas a Norman Mailer y Harold Bloom, la crónica de la muerte de su ex suegro “el último de los Calaveras”, su nota sobre la noche inaugural de Puerta de las Américas.

Para celebrar tan gran ocasión, el gran pícaro se disfrazó de cronista social decimonónico y publicó en *Reforma* una crónica *chic* de esa “velada inolvidable”. El gran estilo para decir lo que otros tontamente dijimos de una manera abierta, la socarrona ironía en la que cayeron redondos los supuestos halagados, obligan a alzar el sombrero.

Luego, el burlador Fernando de Ita colgó el frac y volvió a refugiarse en sus llanos pulqueros o, en busca de cálidos consuelos, se internó una vez más en sus amados bajos fondos.

RODOLFO OBREGÓN. Director, pedagogo y crítico teatral. Docente de El Foro Teatro Contemporáneo y director del CITRU

EL OJO ESCÉNICO DE FERNANDO DE ITA

DOMADOR DE LA PROSA

Ángel Norzagaray

Fernando de Ita es un creador. Punto. No estoy hablando de su veleidosa como reciente actividad de director escénico, ni de su diletantismo dramático. No. Su creación mayor es la que resulta de su actividad como crítico. Saco ahora la siguiente afirmación mientras junto los pies y abro los brazos para darme a la crucifixión por los mediocres: No hay en este país ningún crítico teatral que tenga la voluntad de estilo para domar a la prosa sin que ésta pierda su salvajería. Como los cocodrilos, Fernando de Ita no se anda con mamadas. Y es el único; y no hay única que ni siquiera se le acerque. Y que traguen bilis todos, aunque sean mis conocidos, porque es la verdad lo que aquí digo.

Al carajo la objetividad con el De Ita, al carajo el tufo académico, al carajo el reseñista. De Ita poetiza con cada escrito. Para madrearte y para elogiarte busca la palabra precisa, la frase exacta. Y te emociona o te encabrona o te emputa o te deprime, pero no te deja indiferente. ¡Y claro que te acerca a la obra objeto de su dardo, que es de lo que finalmente se trata ese oficio que él ejerce con maestría!

No mezclar, no mezclarse entre los telones de la creación es el reclamo del artista, ver la obra desde afuera, criticarla con monóculos. Pues De Ita no acepta las reglas y se va hasta la cocina. Mezcla, comenta, anecdotiza sobre la vida de todos los que participamos en el proceso creativo, porque quiere saber, quiere entender cómo fue que se vino a dar este resultado. Por eso, cuando le abrimos las puertas de la confianza debemos recordar la frase de Truman Capote: “Cuando me comentaban sobre sus vidas no debieron olvidar nunca que yo soy un escritor, un periodista”. Así que a partir en dos la palabra monóculo y a quedarse con la segunda parte. Nada más. Con De Ita no hay de otra.

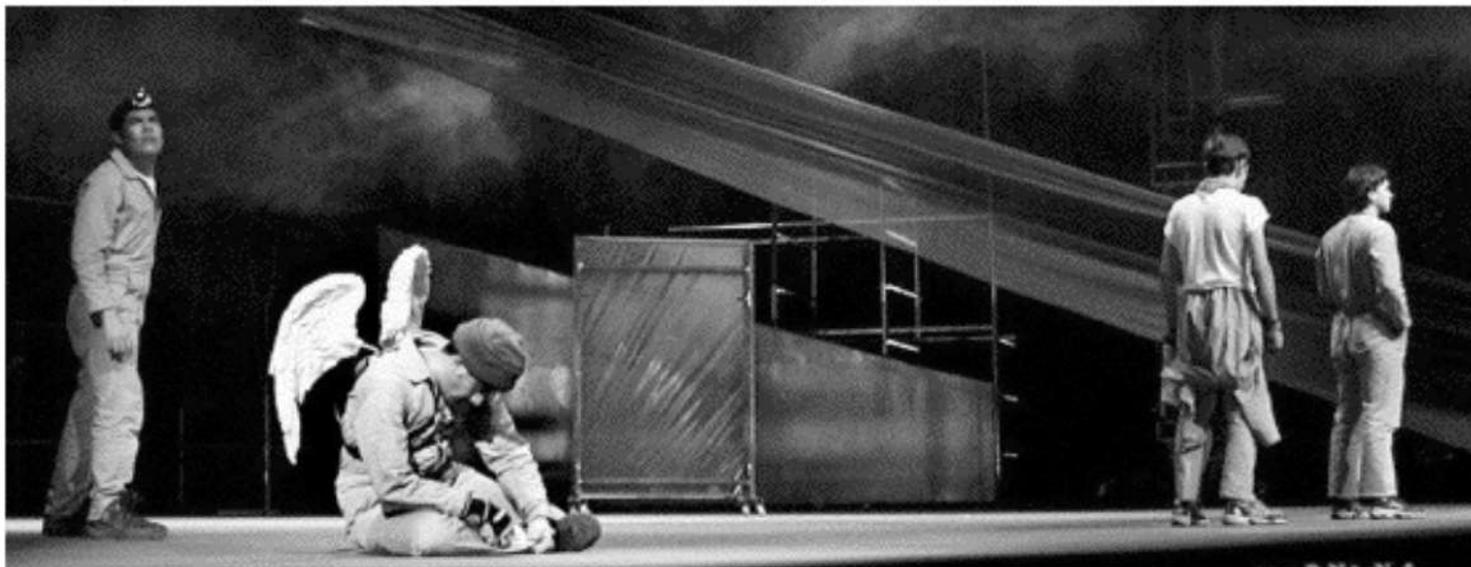
Y es un erudito mi amigo (y ya hay que decirlo: ese cabrón es mi amigo porque si no, no escribiría yo estas cosas. Yo también como los albañiles: mezclo). Un erudito que nunca ofende con su erudición. Un hombre de teatro hasta las cachas. En este sentido tiene mucho de personaje de picaresca, de farandulero, de timador, de juglar, de fullero que en las ferias te invita a adivinar dónde quedó la boquita.

La pasión es su motor, eso se ve en su prosa que siempre quiere desbocarse, pero las riendas de la sapiencia la domeñan. La bestia metida en

el corral del estilo sin dejar de ser bestia. Siempre a punto de brincarse la cerca para morderte. Todo él es vitalmente selva y toda su sabiduría, su ojo escénico, lo hacen jardinero de sus propios escritos. Lo que dice otro lince, pues, que también es poeta: Eduardo Lizalde: “La selva hirsuta aprende la disciplina en el jardín”; y ya sabemos que sólo el poeta sabe lograr que las palabras se traguen sus palabras. Y De Ita es un poeta. El único poeta de la crítica en México (y venga de los otros la lanza final a mi costado) porque los otros andan siempre buscando el reconocimiento por lo mucho que saben o lo mucho que han visto, por lo buenos amigos que son, por el espacio que te ofrecen, por el elogio, por lo que pueden hacer con tu obra. De Ita es el único al que se le puede otorgar el reconocimiento porque te da un poema en cada crítica. Aunque te haga mierda o aunque te mande al cielo; eso no importa. Como decía Clavillazo: Nomaaaaaaás.

ÁNGEL NORZAGARAY. Dramaturgo, director de escena y promotor cultural en Baja California. Director del grupo Mexicali a secas. Miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte.

El Reyno de Raúl Rangel Frías, adaptación de Fernando de Ita. Izquierda: El Avaro de Molière, versión charra y dirección de Fernando de Ita. Fotos: Enrique Gorostieta



UN REPORTERO EN MANOS DEL DESTINO

EL MARTIRIO... DE LA NOTA DIARIA

Fernando de Ita

En 1970 publiqué mi primer texto periodístico en el *Diorama de la Cultura*, del diario *Excelsior*, gracias a la gentileza de don Pedro Álvarez del Villar, quien sin conocerme le dio cabida a mis notas de viaje desde la ciudad de Nueva York, en la que seguía apasionadamente el movimiento literario de Latinoamérica. Hacia 1973 Jorge Alberto Lozoya me abrió las páginas de *El Gallo Ilustrado*, del periódico *El Día*, donde comencé a escribir sobre teatro con la misma irresponsabilidad que ahora le reprocho a los jóvenes comediantes por subirse a la escena. Aunque fue hasta noviembre de 1977, cuando Carlos Payán me invitó a la fundación del *Uno más uno* que inicié realmente mi camino en el periodismo.

Sin sostener que todo tiempo pasado fue mejor, creo que me tocó la última etapa del periodismo épico en el que ser reportero no era una profesión sino un destino. Así lo vivían, con todos sus excesos, los periodistas de *Excelsior* que fueron el núcleo de la revista *Proceso* y el *Uno más uno*. Los compañeros de cruzada de Julio

Scherer y Manuel Becerra Acosta, llevaron a su nueva empresa las filias y las fobias adquiridas en el seno de un periodismo paradójico, capaz de la mayor corrupción y del más alto idealismo. Formados en la vieja escuela del escalafón y la práctica cotidiana, forjados por la estructura vertical del poder, eran, al mismo tiempo, reporteros formidables y unos auténticos hijos de la chingada.

En aquella época, mi tirano fue Rodolfo Rojas Zea, el mejor reportero cultural en los años en los que la cultura sólo tenía cabida en las páginas de un diario cuando la nota era de interés nacional. Además de buen reportero Rodolfo era una buena persona, conflictiva, insegura, tenaz, obcecada por las reglas que él había aprendido con sangre y que deseaba transmitirnos de igual manera. Entre su equipo de reporteros había jóvenes como Víctor Roura que había nacido en una redacción y conocía los secretos esenciales del oficio, o reporteras de *Excelsior*, como Nadia Piamonte, que brillaba como estrella entre quienes nos iniciábamos en el camino de la tinta.

Gracias a la terquedad de Rodolfo por cumplir con el decálogo del periodismo tradicional, algunos de nosotros luchamos con la regla del qué, quién, cuándo, dónde y porqué, para darle una vuelta de tuerca. Quienes llegamos al periodismo de la literatura hallamos demasiado estrecho este código de entrada y aprendimos a darle un giro más literario. Sin la necesidad de Rojas Zea por respetar el canon jamás habríamos driblado esta regla del periodismo. Ahí aprendí que para romper las costumbres establecidas lo mejor es conocerlas a fondo.

Más tarde llegó a la redacción de cultura Roberto Vallarino, el poeta salvaje capaz de dirimir sus controversias literarias a punta de estope-roles. Fueron los años dorados de los reporteros que nos inoculamos con la misión de "hacer un espectáculo de la sociología y una sociología del espectáculo". La afinidad con Roberto me permitió estar por encima de sus explosiones emocionales para cultivar una amistad basada en la pasión por el nuevo periodismo que estaba inaugurando el *Uno más uno* en todas sus secciones. Como la gente de teatro que al ensayar una obra se mete de cabeza al mundo de sus personajes, vivíamos sumergidos en nuestro trabajo, dentro y fuera del diario, para hartazgo de nuestras mujeres y amigos ajenos a esa pasión malsana, como es toda aquella efervescencia de los sentidos que domina nuestras vidas, en lugar de ser dominada por ellas.

La parte gloriosa del ejercicio periodístico estaba en las entrevistas a las grandes personalidades de la cultura, en los viajes, en los reportajes del México profundo, en el descenso al infierno del *show business*, en el ascenso a los grandes festivales de México y el mundo, en el cuarto de hora de fama que nos daba ser reporteros del diario que estaba haciendo historia en el periodismo mexicano. La parte dura era el trabajo cotidiano, la nota diaria. Yo era mal visto por aquellos colegas que me veían como consentido de Carlos Payán y Becerra Acosta, porque ambos me dieron su apoyo para viajar por Estados Unidos, Europa y México en busca de los grandes artistas del siglo xx que aún quedaban con vida. Lo que ignoraban mis detractores es que era un apoyo moral porque yo

La eterna desventura de vivir de Fernando de Ita. Foto: Fernando Moguel



conseguí el 90% de los boletos de avión gracias al diario, ciertamente, pero sin que le costaran a él. De este modo, el gobierno del general Juralewski, en Polonia, que me trató a cuerpo de rey en 1979, tuvo que aguantar una serie de artículos sobre el socialismo real que le puso los pelos de punta a mis anfitriones. El director y el subdirector del diario estaban contentos con mi trabajo, y me tenían alguna deferencia, pero cuando no tenía comisión debía cumplir como cualquier reportero con mi nota diaria.

Para 1983 estaba en la redacción de cultura Enrique Gutiérrez, un periodista chileno inteligente y sensato que sabía calibrar el trabajo de cada reportero. Gracias a este ojo clínico yo podía flojear dos días de la semana, siempre que al tercero entregara un texto atractivo, no necesariamente de ocho columnas aunque sí por arriba de la nota diaria. En septiembre del año mencionado, la noticia de teatro era la prohibición que pendía sobre el estreno de *El Martirio de Morelos*, de Vicente Leñero, dirigida por Luis de Tavira, y producida por la UNAM. Resulta que Morelos fue el héroe que el presidente Miguel de la Madrid escogió como pendón de su sexenio, y alguna oreja de rectoría corrió la voz de que Leñero denigraba la figura del prócer presentándolo como traidor a su causa, y siendo Vicente subdirector de *Proceso*, cuando la revista era un foco de resistencia y oposición al régimen, además de un autor que había defendido su independencia de criterio contra los embates de la censura en sexenios anteriores, el rector Octavio Rivero Serrano se puso nervioso.

Yo había dado la noticia del estreno y había publicado algunos comentarios al respecto, cuando me vi en mi tercer día de entrega con las manos vacías. La cantina fue para el viejo periodismo la prolongación de la sala de redacción y el refugio de las plumas sin tema. Esta fue una de las aportaciones fundamentales de nuestros maestros de periodismo.

En la cantina La Polar, frente a una bola de cerveza oscura y un tequila de los que aún hacían perla, alargaba la hora de llegar a la redacción para recibir la suspensión merecida, cuando entró al salón un viejecito vestido de manta, bigote ancho y poblado de canas con un violín al hombro. No recuerdo la melodía que le sacó al instrumento porque ya estaba escribiendo en la cabeza la nota sobre el campesino que abandona tierra y familia por culpa del mal gobierno para sobrevivir como paria en la ciudad infierno. Nada original, pero con un poco de color y algunos giros de lenguaje me salvaba del día de descanso obligatorio y sin sueldo.

El hermoso anciano no quiso acompañarme con una cerveza pero aceptó la birria de espinazo que hacen en La Polar mejor que en cualquier parte del mundo, incluyendo el estado de Jalisco. La comida lo puso de buen humor, de manera que la conversación fluyó de inmediato. Me

contó que era del estado de Michoacán, que hacía guitarras, guitarrones y violines, y aprendió a tocarlos cuando ya no le salieron las cuentas como artesano. Dijo tener 77 años y haber pasado de niño el trago amargo de la Revolución. En ese episodio aparecieron en la puerta de la cantina otros tres ancianos vestidos de manta, que se quedaron boquiabiertos al ver a su amigo sentado frente a una birria. Con toda confianza, el violinista los invitó a pasar y a sentarse en la mesa porque, dijo, ellos tenían mejores historias que contarme.

A las tres bolas de cerveza oscura y cinco tequilas blancos, salí de La Polar con la historia de una agrupación de viejos revolucionarios michoacanos que habían llegado en peregrinación a la ciudad de México para protestar por el trato infame que le querían dar a la santa figura del generalísimo José María Morelos y Pavón, unos catrines ignorantes de la ciudad de México que jamás se habían levantado en armas contra el mal gobierno. Cuando mi jefe de redacción me vio llegar con los ojos encendidos se guardó el regalo por la tardanza y me dio 30 minutos para tener la nota sobre su escritorio.

El *Uno más uno* era en aquel momento el periódico de la clase universitaria, de funcionarios a sindicalistas, de maestros a estudiantes, de manera que mi fantasía etílica, adornada con pendones y membretes decimonónicos

fue, según me dijeron después funcionarios de la universidad, la gota que derramó el vaso del rector Rivero, quien ordenó la suspensión de *El Martirio de Morelos*. No contaba, por lo visto, con la pasmosa habilidad de Luis de Tavira para colocarse en el lugar del martirio, ni con las adhesiones que levanta la persona y la obra de Vicente Leñero, ni con la oposición que provoca un acto de censura en donde se presume de libertad de enseñanza y expresión de las ideas.

En medio de la revuelta que organizó maese Tavira para resistir la prohibición del rector, quise confesarle a Luis y a Vicente mi penosa colaboración a la causa, pero al percibir el aliento revolucionario que despedían los actores universitarios, al mirar el ardor de los artistas insurrectos que hicieron causa común contra el atropello, me pareció ingrato quitarle a la lucha por la libertad de expresión el folclor de una marcha agrarista en defensa de las estatuas. Yo quería llevarme este modesto secreto a la tumba, pero el director de *Pasodegato* halló la manera de sacarlo a la luz pública. Cuál fue esa manera, será el secreto que guarde para siempre.

FERNANDO DE ITA. Crítico e investigador teatral, dramaturgo, director de escena. Este año cumple 25 años como periodista cultural. Publica en *Reforma*.

RECuento DE CINCO LUSTROS

Fernando de Ita cumple en noviembre 25 años como periodista cultural. En estos cinco lustros ha escrito en los diarios *Uno más uno*, *La Jornada* y *Reforma*, así como en el suplemento *La Cultura en México* de la revista *Siempre!*, notas, artículos, críticas, reportajes, entrevistas. Estas últimas han sido editadas en dos libros: *El arte en persona* y *Telón de fondo*. De Ita es el único periodista mexicano que ha entrevistado a cinco premios Nobel de literatura, así como a figuras legendarias de la talla de Samuel Beckett, Jean Genet, Henry Miller, Orson Welles, Joan Miró, Tennessee Williams, Tadeuz Kantor, Augusto Boal, Odysseus Elytis, Arthur Miller, Stanley Kubrick, Enrique Buenaventura, Lindsay Kemp, entre otros. Para festejar su perseverancia, el CNCA y el Consejo Estatal par la Cultura y las Artes de Hidalgo preparan una antología de sus textos, que se publicará próximamente.

De Ita es autor de *La soledad*, *Alguien dijo que la tierra*, *Broadway*, *La eterna desventura de vivir*, *Vox Urbis*, *Tancredo*, *La enfermedad del amor*, *La caída del sol*, *Zotoluca* y *Campo minado*.

De las varias versiones que De Ita ha realizado de textos ajenos, destacan *Sexo para todos*, de Dario Fo y Franca Rame, *El Avaro*, de Molière y *El Rey no*, de Raúl Rangel Frías.

Como investigador, De Ita participó en el *Inventario Teatral de Iberoamérica*, numental editada por el Ministerio de Cultura obra de España; es autor de la primera antología de autores mexicanos editada en la península ibérica por el Centro de Investigación Teatral de Moisés Pérez Coterillo; ha escrito diversos ensayos sobre dramaturgia y puesta en escena en México, el teatro alemán, el trabajo de Jerzy Grotowski, los 30 años del Odin Theater, *Celestina*, Xavier Villaurrutia. Actualmente prepara un estudio sobre el teatro mexicano de los años 30 a la fecha, para una editorial alemana.

De Ita ha colaborado con las revistas más prestigiadas de teatro en lengua española, como *El Público* y *ADE*, de España, *Theater Review*, de Estados Unidos, *Latin American Sur*, de Argentina, y *Máscara*, *Teatro al pasado*, *Teatros de Europa* de Brasil. El año Giorgio Strehler, publicó su monografía sobre, la revista fundada por Alejandro Luna, el primer artista latinoamericano que merece tal distinción.

Actualmente, De Ita es miembro del consejo editorial de *El Ángel*, del periódico *Reforma*, suplemento cultural *Pasodegato*, y forma parte del Sistema Nacional y de la revista de teatro de Creadores.





II FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO DE CALLE EL ESPACIO HABITABLE

El teatro callejero es algo así como una fuente pródiga y co-

lectiva en la sequedad trazada por los semáforos, res triccionnes, esquinas y so ledades. Y un espectáculo bien podría ser una “Zona Franca”, donde persisten los colores, la música, los cuerpos, las palabras, las complicidades, la Esperanza.

Entonces, nosotros, actores y actrices ambulantes, que -remos invitarlos para que se despojen de la indiferencia y la tristeza, para que vengan a complotar por el derecho al

Del *Manifiesto* del Primer Festival Internacional de Teatro Callejero, en Bogotá, allá en 1983.



BAÑO DE REALIDAD Y CREACIÓN DE LA FICCIÓN DE LA CALLE

Bruno Bert

Empecemos por aclarar que cuando hablamos de teatro de calle, la denominación no incluye sólo espectáculos que se presentan en las calles, sino también en plazas, parques, explanadas o cualquier otro sitio al aire libre. Se llama “de calle” posiblemente porque ésta es casi el sinónimo del espacio público. Un lugar, un río donde fluye un movimiento continuo que tanto nace como termina fuera de ella. En la calle *no estamos*, sólo transitamos, acotados siempre por lo privado que son los muros, las puertas, arcadas y ventanas que conducen a la propiedad de los otros. Los que *están* en la calle son justamente los que no tienen una propiedad a donde encaminarse, y por ende son desplazados sociales que usan de manera “contraventora” el espacio público habitándolo. Sea un individuo o una obra de teatro. Que para los individuos están las casas y para las manifestaciones escénicas los “teatros”, pensando ahora la palabra en su acepción edilicia.

Por eso, lo que habita en la calle está impregnado de un notorio desprestigio, generando una cierta y vaga sensación de peligro. Es una voz no controlada, o al menos seguramente mucho menos controlada que las otras. Y todos pueden oírlo, con los oídos o con los ojos, ya que los cuerpos también son una forma de voz capaz de expresarse con inusual violencia y eficacia. Por eso decimos que el teatro de calle contiene en sí dos posibilidades opuestas pero complementarias: la del amateurismo más extremo (los que intentan pequeñas acciones por monedas, sin ninguna información previa de carácter artístico) y la del *teatro-de-calle* como una ardua especialización precedida por un riguroso entrenamiento. El primero encarnaría el hecho cultural y el segundo sería ejemplo de un hacer artístico. Cuando hablamos de teatro de calle estamos considerando lo segundo —que implica el uso de metalenguajes específicos, igual que en cualquier arte— aunque no descalificamos ni ignoramos lo primero.

Decimos que es especialización porque ese teatro debe dar valores distintos a los elementos tradicionales del teatro de sala. Más conserve a éstos en su función tradicional y menos será teatro *de* calle para volverse teatro *en* la calle. Es decir, una transposición simple de ámbitos,

donde muchas veces sólo se han “quitado” las paredes del edificio respetando todo lo demás: la disposición del público, la existencia de un escenario, el empleo de un equipo de sonido, luces distribuidas con igual criterio que en un teatro cerrado, etc. Algo así como la corte representando en los jardines.

Por el contrario, el teatro de calle implica la alteración de casi todas las reglas, porque estamos saliendo del palacio de la ficción para darnos un baño de realidad y crear ficción al interior de la misma! Allí el cuerpo del actor debe dilatarse; la ropa, volverse una escenografía móvil; la voz, desprenderse de los tonos que impone el naturalismo; la narración, independizarse

...el teatro de calle implica
la alteración de casi todas las
reglas, porque estamos saliendo
del palacio de la ficción para
darnos un baño de realidad
y crear ficción al interior de la
misma! Allí el cuerpo del actor
debe dilatarse; la ropa, volverse
una escenografía móvil; la voz,
desprenderse de los tonos que
impone el naturalismo;
la narración, independizarse
de la linealidad; la música
en vivo, inscribirse como voz
indispensable entre las presentes,
y la imagen, ser capaz de
asumir un primer plano
en el decir escénico.

de la linealidad; la música en vivo, inscribirse como voz indispensable entre las presentes, y la imagen, ser capaz de asumir un primer plano en el decir escénico. Y todo esto inscribirse en el espacio elegido, es decir, integrarse al ámbito urbano redefiniéndolo y no sólo yuxtaponiéndose mecánicamente a lo existente.

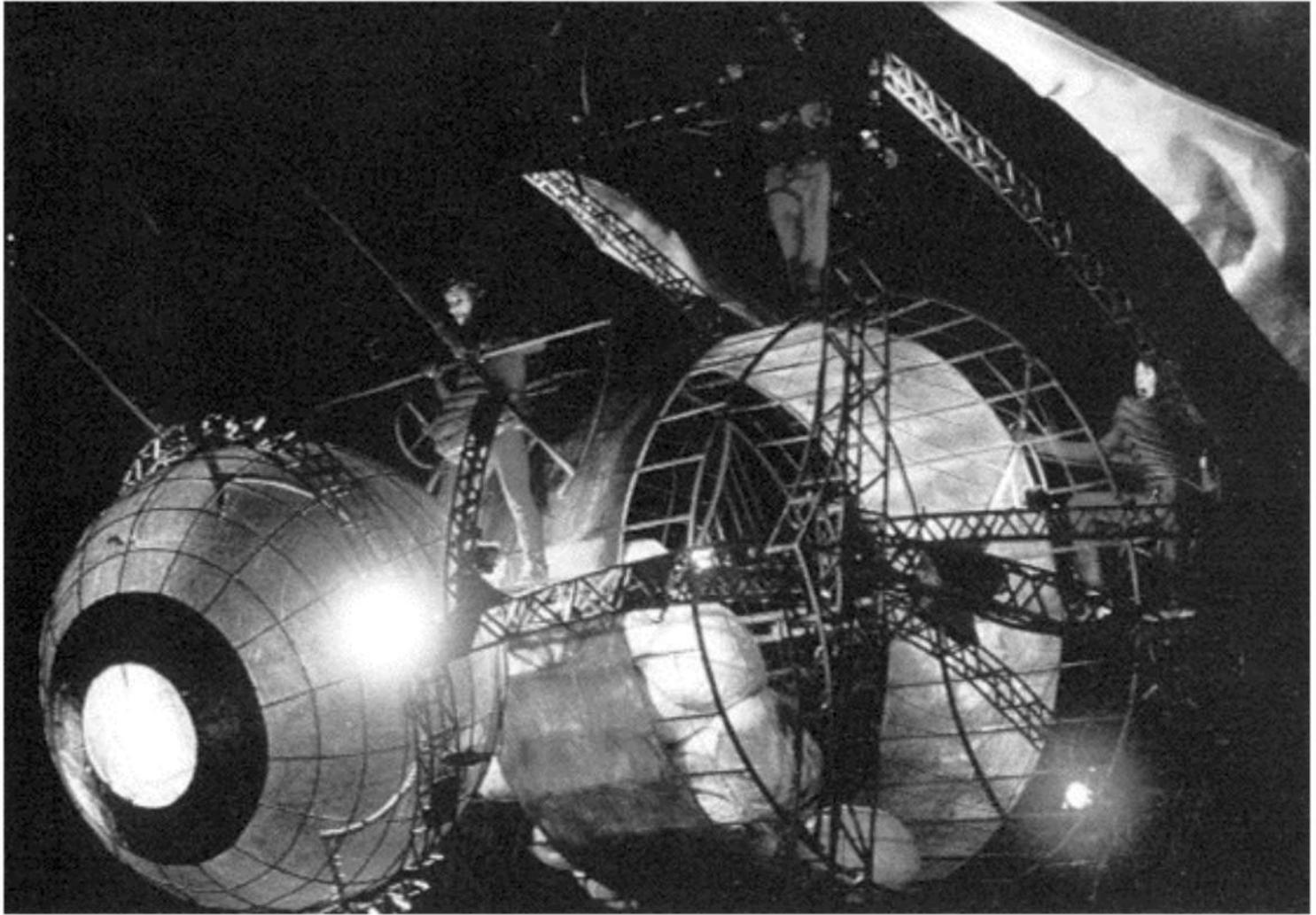
El cuerpo del actor en la calle se vale de los objetos para poetizar el espacio y sus acciones. Así, no solamente se supera la acción utilitaria del mismo, sino que con él se abre un nuevo espacio de significación. Esto quiere decir que el objeto elegido debe tener por un lado un carácter de “especial”, “distinto”, “precioso”, y por el otro complementar esta cualidad con un uso del mismo diferente al habitual y cotidiano.

Para esto tenemos primero que definir lo que necesitamos, segundo, hallar la excepción del mismo y, por último, inventar una manera nueva de manejarlo que lo descubra al espectador como una llave hacia la magia de la historia que se narra o vive.

Cuando el espacio en derredor es la manifestación de la cotidianeidad —y así sucede con el teatro hecho en espacios abiertos— debemos lograr que todo lo que constituya nuestro hacer sea una ejemplificación de lo contrario. Rompemos el gris de lo diario con la magia de lo *extra-ordinario*. Y esto en el manejo del cuerpo, de la voz, de los objetos y del espacio. Sólo así logramos los colores necesarios para destacar de ese fondo poderoso y archiconocido para el espectador circunstancial.

Pero cuidado. No se trata de la extravagancia —fenómeno efímero que se consume rápidamente en sí mismo— sino de inventar otra naturalidad. Una que es paralela y subterránea a la nuestra. Y para que esa naturalidad exista, debemos lograr que los distintos componentes de la acción escénica embonen naturalmente entre sí como las palabras de un lenguaje extraño, que no comprendemos tal vez en su significación individual, pero que percibimos claramente como un conjunto coherente de una realidad distinta: él sabe lo que dice y por qué lo dice y nosotros inferimos, intentamos descubrir su significado con una cierta fascinación.

Así, el cuerpo dilatado por una cultura del mo-



Insect de Theater Titanick. Foto: Archivo Festival Internacional de Teatro de Calle

vimiento hecha para la calle, escribe sus acciones como si fueran parábolas. Y éstas se hallan engarzadas por un vestuario que no es la vestidura de un cuerpo, sino la piel escamosa y magnífica de un personaje específico. Y este “monstruo” (sinónimo de *extraordinario*, dice el diccionario) tiene objetos que al ser “normales” para él dejan de serlo para el espectador y se vuelven, como decíamos más arriba, “preciosos” y “distintos”.

Como vemos, sólo vamos en busca de otra “normalidad”, de otra “espontaneidad”, que pertenece al teatro que hacemos y se distancia del hombre común como la fábula de un cuento o las imágenes logradas en computadora. Nunca tan distantes como para que no le pertenezcan en definitiva, pero jamás tan cercanas como para poder desvalorizarlas en su capacidad de impacto.

Así, el actor mismo en su accionar espacial se vuelve algo precioso engarzado en el contexto de una realidad que se muestra capaz de contenerlo aunque antes no existiera. Y esto quiere decir una perforación en el gris de lo cotidiano para el florecimiento de lo imaginario.

Como se comprende, ese espacio teatral-

izado que estalla en sus relaciones tradicionales impulsa también al transeúnte hacia el camino del asombro y la libertad. Lo primero porque la mayoría de las veces el encuentro es fortuito, y lo segundo porque él, y no la relación económico-social presente en la compra de un boleto de teatro, es quien decide su permanencia: puede volverse espectador o continuar siendo un transeúnte luego de una breve hojeada al estímulo creado por los actores. Y esto significa que *el teatro de calle no es un consumidor sino un hacedor de públicos*.

Por otra parte, la relación entre las obras y la tecnología suele ser distinta a la habitual. En el teatro son indispensables un equipo de sonido y una planta de luces más o menos sofisticados. Claro que hay teatro de calle en el cual se usan estos elementos (sobre todo el proveniente de los países más ricos) y también otros complementarios como los micrófonos inalámbricos, por ejemplo, pero lo más frecuente es prescindir de todo este material. Y si ello no significa un deterioro en el producto sino una variación en la valorización de los elementos,

quiere decir que se han reducido de manera muy considerable los costos globales de cada representación.

Así que a las anteriores consideraciones debiéramos agregar la ampliación de factibilidades de producción, hecho muy importante y significativo en tiempos de crisis como los actuales. Y esto nos muestra un cambio de organización posible, diverso al elenco. Quiere decir que el teatro de calle también es un elemento celular del teatro no sólo como un colectivo de trabajo, sino esencialmente como organización de grupo, con una visión que trasciende, englobándola, la circunstancia inmediata de una obra, desembocando en lo que en Latinoamérica tiene una larga tradición a la que llaman “teatro independiente”.

Y podríamos seguir en extenso...

BRUNO BERT. Director de escena, maestro de la Escuela de Arte Teatral del INBAY crítico teatral en la revista *Tiempo libre*. Director artístico del Festival Internacional de Teatro de Calle.

DE MAROMEROS Y ACRÓBATAS “SUBVERSIVOS”

EL MORTAL DEL HAMBRE

Luis Armando Lamadrid

No existe nada más subversivo que un cuerpo en libertad. La sensación de volar, desafiando las leyes de gravedad, aunque sólo sea por unos minutos, es algo que no se compara con nada. Contraer el cuerpo para tomar impulso, desplegarse en el aire, dar la maroma y caer de pie sobre la cuerda crea una relación intangible entre el que la realiza y el espectador: la posibilidad momentánea de violar una de las leyes de la naturaleza; pero esto va en contra de los designios de la Iglesia-Estado. Ahí radica el peligro.

El arte del equilibrio y la acrobacia se remonta varios siglos atrás de la llamada Era cristiana, pero no voy aquí a hacer historia: primero, porque no es mi papel, segundo por motivos de espacio. Sólo trataré brevemente de anotar el papel que estos espectáculos jugaron en la vida teatral de México (Colonia y Siglo XIX) según se desprende de documentos encontrados en el Archivo Histórico de la Ciudad de México (concretamente en los documentos del ramo de Diversiones Públicas).

Los primeros acróbatas-actores llegados a la Nueva España venían influenciados por la Commedia dell'arte, que en Europa dejó honda huella, pero en un principio esas compañías callejeras fueron prohibidas aduciendo el pretexto de que le podían quitar público al Coliseo, en el que las localidades más baratas —cazuelas y mosquete— costaban uno y medio real. Pero como apunta Maya Ramos Smith:

Los sectores más pobres de la población, sin embargo, no disponían del medio real, y a ellos se dirigieron los espectáculos más humildes de todos, los “maromeros” o acróbatas callejeros y las “comedias de muñecos” o títeres que se presentaban clandestinamente en casas particulares. (...) pero el 16 de abril de 1794 el virrey Revillagigedo, comprendiendo que esos sectores de la población no podían tener acceso al Coliseo, levantó la prohibición.¹

A eso siguieron largos trámites burocráticos para obtener los permisos de representación. Según relata Juan Pedro Viqueira Albán,

Las condiciones que ponían a los maromeros para otorgarles estas licencias eran que no hubiese bebidas prohibidas, que no se convocase al público por medio de instrumentos de música, en especial los de carácter militar, que no hiciesen *chiflos u otro género de alborotos* a los espectadores, que saliesen con vestidos decentes y de su propio sexo, que terminara la representación antes de las oraciones, y que no trasladasen el espectáculo a otra casa, sin antes advertir al ayuntamiento.²

Evidentemente, ninguna de las recomendaciones se llevaba a cabo, pero el texto anterior nos permite imaginar cómo sería una representación de este tipo de espectáculos en el México colonial. Si algo estaba prohibido era porque se llevaba a cabo; pero parece que lo que más preocupaba a las autoridades era la libre mezcla entre hombres y mujeres que se daba en estos espectáculos que en su mayoría eran callejeros. En el Coliseo las mujeres tenían un lugar especial al que no entraban los hombres; pero, ¿cómo mantener ese control en espacios abiertos? Estos libres intercambios, combinados con la alegría y las bromas de maromeros y público, propiciaba una sensación de libertad sobre los rígidos códigos de comportamiento hombre-mujer. Las relaciones sexuales practicadas libremente (hubiera coito o no) permiten a la persona contemplar la vida desde una perspectiva distinta, dándose así una forma diferente de pensar, lo cual por supuesto no convenía al Estado-Iglesia, que entonces tenía que tomar medidas represivas tanto para quienes inconscientemente causaban tal comportamiento como para quienes lo vivían. Es por eso que se les combatió y trató de restringir al máximo su proliferación.

En el México Independiente se consiguió más libertad para este tipo de espectáculos, pero éstos no perdieron su categoría de marginales. Aunque, eso sí, se agrupaban en pequeñas compañías itinerantes que a veces representaban en lugares abiertos o cerrados, dependiendo de la buena fortuna de sus integrantes.

Gracias a la memoria de Antonio García Cubas podemos conocer una detallada descrip-

ción de cómo se realizaban estos espectáculos a mediados del siglo XIX:

A las cuatro ó cuatro y media, al toque de una marcha ejecutada por la murga salían los volatines y cirqueros y á la cabeza el famoso payaso, quien hacía al público grotescos saludos y presentaba a sus *chicos*, como él llamaba a todos los de la comparsa. (...) Antes de comenzar la función, el *maromero* (...) trepábase como gato en la cuerda tensa por dos tijeras de madera colocadas a regular distancia una de la otra, y ya en alto, recargado en los lazos que afianzaban una de aquéllas en su parte superior, esperaba á que unos hombres diesen á la sobredicha cuerda el necesario temple, que él mismo probaba con dos o tres sucesivos hincapiés (...).³

A continuación describe detalladamente la rutina del “maromero”, acompañado por unas coplas picarescas que dice el payaso.

Como podrá darse cuenta el lector, el espectáculo se había ya “adecentado” en demasía, más cuando los empresarios llevaron estos actos a los teatros y circos enfocados a la gente de dinero. Ante esto, todo el carácter subversivo y marginal desaparece para dejar algo “bonito” y “espectacular”, pero despolitizándolo totalmente.

Ya se sabe, cuando el Sistema no puede contra algo lo asimila y nos lo presenta enajenado ya para su propio beneficio. El teatro callejero no ha desaparecido del todo, buscó otros medios para seguir vigente, como medio de un mensaje político o ya de plano panfletario (como ocurrió en 1968) o buscando nuevas formas para la manifestación teatral. ¡Dios salve al subversivo teatro callejero!

¹ Ramos Smith, Maya, *El actor en el siglo XVIII. De el Coliseo al Principial*, Escenología, México, 1994, p. 114.

² Viqueira Albán, Juan Pedro, *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el Siglo de las Luces*, Fondo de Cultura Económica, México, 1995, p. 222.

³ García Cubas, Antonio, *El libro de mis recuerdos*, Porrúa, México, 1986, pp. 255-256.

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



PARATEATRALIDAD EN MÉXICO

TRADICIÓN DISCONTINUA

Noé Morales

El ejercicio de la teatralidad en nuestro país, como cabría suponerse, no siempre ha estado asociado a los recintos convencionales. Y es que estando la tradición dramática mexicana tan ligada a la litúrgica desde tiempos precortesianos, se antoja lógica una tradición de uso de espacios públicos mediante espectáculos de abierta interacción con la gente y con una fuerte carga ritual. Por el contrario, lo que debiera sorprendernos es la subutilización, por motivos de índole diversa, de este tipo de espacios en los últimos años.

Durante la época colonial, uno de los vehículos de evangelización más socorridos por los misioneros fueron precisamente los dramas litúrgicos, mismos que encontraban su escenario natural en los atrios y en las plazas próximas a los templos religiosos. Antonio Magaña Esquivel detectaba en estos dramas una de las pruebas más fehacientes del sincretismo inicial entre los credos judeocristiano e indígena. Pero no solamente se trataba de registrar y respetar los modelos prehispánicos de representación (lo cual, desde luego, era de suma importancia), sino también de no violentar la significación que los nativos daban al espacio. “En rigor —dice Magaña—, los franciscanos no hicieron más que aprovechar los escenarios a los que ya estaban acostumbrados los indígenas y trasplantar las piezas religiosas con el propósito de difundir el nuevo credo.”* La simbiosis, pues, no sólo debía ser a nivel lingüístico y/o estilístico, sino que también debía pasar forzosamente por una adecuación a nivel espacial.

Lo que sin duda debió haber facilitado las cosas a los jesuitas y franciscanos europeos fueron las similitudes entre las tradiciones de representación occidentales y las de las culturas indígenas prevalecientes en nuestro territorio. La documentación, escasa pero fidedigna, que algunos de los primeros misioneros nos han legado, da cuenta del rico historial de ritos y ceremonias parateatrales de los pueblos mexicas, mayas y tlaxcaltecas. Danzas, rutinas de pantomima y diálogos cortos, mitotes varios cuyo común denominador con una importante rama del teatro hispano (de raíces esencialmente



Morisma, representación de una tradicional batalla entre moros y cristianos. Foto: Jorge Vértiz

medievales) era su carácter móvil, ambulante, de ceremonia pública y colectiva. De allí que una de las principales formas de representación popular mexicana, la pastorela, originalmente escenificada en plazas y plazoletas, haya basado su subsistencia en su mez-colanza de elementos de ambas idiosincrasias.

Superado el periodo colonial, en donde estos procesos de evangelización dieron pie a una gran cantidad de autos, coloquios y canciones, el teatro mexicano de la incipiente independencia se refugió en los inmuebles que se fueron edificando y que, paulatinamente, fueron ganando peso en la vida social del país. Empero, paralelamente a este fenómeno, otro buen grupo de actores ambulantes, verdaderos cómicos de la legua de los que buena parte provenían del extranjero, se encargaron de recorrer todos los rincones de la naciente y convulsionada república a bordo de carretas, carretones y carromatos. Sin embargo, géneros como la zarzuela y la comedia criolla se fueron posicionando como los predilectos, lo que provocó que la actividad

teatral se concentrara en teatros convencionales, adormeciendo por décadas la exploración de propuestas con un discurso alejado de los cánones dictados por las tendencias teatrales de Europa que seguía siendo, sin duda, el principal espejo de la sociedad artística mexicana.

No es sino hasta la década de los sesenta del siglo xx donde puede ubicarse un intento importante no sólo por devolver al teatro comunitario su carácter social más allá del mero entretenimiento, sino también por retomar, de alguna u otra forma, características propias de la tradición parateatral mexicana. Y no podía ser de otra manera sino acercándose de nuevo a las raíces indígenas. Los intentos de teatro campesino acabarían consolidándose definitivamente hacia el ecuador del sexenio echeverrista, cuando se instituyen las brigadas de teatro campesino de la CONASUPO, que se encargarían de llevar a la distintas comunidades rurales de nuestro país espectáculos bilingües, muchas veces con traducción simultánea, de obras de teatro creadas al alimón con miembros de las propias comunidades visitadas. Directores y pedagogos como Soledad Ruíz y Rodolfo Valencia entregarían buena parte de su tiempo a este proyecto.

Mención aparte merece el esfuerzo de Nicolás Nuñez, actual director del Centro de Investigación Teatral de la UNAM, quien durante años se ha encargado de fundir, con resultados ciertamente irregulares, varias de las premisas del ideario de Jerzy Grotowski con mitos de origen precortesiano. Además de lo temático, Nuñez ha procurado escenarios en espacios abiertos para la presentación, casi siempre ante un número de espectadores reducido, de sus espectáculos.

De este somero y arbitrario recorrido por la actividad parateatral y de espectáculos en espacios atípicos de la historia de nuestro país, se desprende una conclusión: la necesidad por sistematizar y profesionalizar el ejercicio de una opción que, ante las carencias presupuestales del teatro mexicano, deberá ser una de las más socorridas en lo sucesivo.

NOÉ MORALES, Especie de crítico y dramaturgo mexicano. Escribe en La Jornada Semanal.

LA CIRCUNSTANCIA ESTÉTICA DEL TEATRO CALLEJERO

Juan Carlos Moyano Ortiz

I

En las calles del siglo xx nace y muere la historia del mundo. La humanidad perece o sobrevive en cada instante cotidiano. La vida y la muerte se mezclan en la agitada confusión de los desiertos ciudadanos. La ternura y el peligro acechan en las esquinas. El espacio urbano envuelve, reta, obliga a reaccionar y muy a menudo aplasta y dispersa.

II

El teatro callejero es una tentativa para ejercer la libertad a partir del juego perpetuo de la comunicación creadora. Ha existido desde siempre: desde antes de la fundación de la primera calle. Su esencia remota transgrede los términos. Teatro y calle son palabras recientes, pero su significado nos aproxima a la noción de espectáculo abierto, a la tradición del círculo sagrado, a los primeros gestos y a las pantomimas primordiales. No se puede entender la estética del teatro callejero si no se involucran estos criterios. Lo ritual unía, permitía relaciones de convergencia, hacía trascendente lo efímero y temporal lo eterno. Le otorgaba fuerza indescriptible a los actos humanos: era el rito que potenciaba visiones y enfrentaba a los hombres con la imagen de sus propios símbolos. La comunicación se daba natural, humana y sagradamente.

III

Estados, doctrinas, personajes y tradiciones se han desplomado en pleno cruce de vías. En las calles se han propagado ideas, crisis, tensiones, fracasos e insurrecciones. Históricamente cualquiera está expuesto cuando va por la calle, y, sin embargo, el encanto de lo personal, socialmente visto, se diluye en las costumbres impersonales del comportamiento ciudadano: los individuos se ven conminados a la soledad, en el centro de un mar de muchedumbres. El desamparo nos protege y nos traumatiza. El aislamiento y la neurosis nos justifican y nos aniquilan.

Hemos perdido la capacidad de ritualizar. La vida rutinaria es anodina, enajenante, esclava de los horarios y del pragmático desdén hacia lo humano. El rito es la posibilidad milenaria de ponerse en contacto con uno mismo, con los demás, con la naturaleza, sin violentar el libre curso de los deseos y la voluntad. Al contrario, estimulando la comunicación directa y el éxtasis sensorial, en procura de un sentido primario de correspondencia con el universo y sus amplios movimientos.

El rito no es forma fija: es ritmo, agitación, potencia elemental e impulsos vivos. Se ritualiza muchas veces en momentos profundos, cuando se ama o se agoniza, por ejemplo. Cuando se participa en furiosos o calmas, en reuniones festivas y en cierta clase de espectáculos que comprometen la sensibilidad activa de los individuos. En la vida ordinaria el "yo" condicionado nos hace sucumbir y las relaciones de uno con el mundo se revierten en banalidades y conveniencias fundamentalmente operativas, vacías, muertas. El arte, de alguna manera más bien indefinible, todavía conserva elementos que permiten convocar la atención de la gente y generar estímulos sensibles, secretos, creativos.

El "homo ciudadano" ha perdido contacto con el *sulcus primigenius* de su condición remota. En el arte a veces encuentra el sentido de su rastro. La ciudad hacina, restringe, fragmenta, controla, establece códigos y también nos oculta, y, de vez en cuando, nos hace libres.

IV

El teatro callejero se ha desarrollado sin uniformidad, mimetizado en las variantes y en los contrastes de un desarrollo histórico que, por lo demás, nunca ha sido rectilíneo. Durante milenios y silencios el teatro, como acto a los cuatro vientos, ha logrado la alquimia de los sentidos y el pensamiento, el equilibrio entre la vida y el devenir del universo, en un espacio imaginario, en un tiempo paralelo, sustancialmente teatral. Ha estado asociado al humor y a la tragedia, en épocas diversas, como si fuera lo

único capaz de iluminar las oscuras entretelas del alma humana. En todas las civilizaciones se han dado roles para aquellos que conservan el fuero de la risa, el aire de lo encantado y legendario, la dicha de los sueños y el hechizo de los cantos, sagas, cuentos y mitos. Han sido chamanes, poetas, funámbulos, bufones, alucinados, saltimbanquis, trovadores, juglares, cómicos de la legua o simplemente actores ambulantes; dependiendo del concepto cultural, del desarrollo de cada sociedad, de cosmogonías particulares, jerarquías sociopolíticas relativas a funciones no siempre iguales.

Tuvieron su época de oro en los andurriales secretos del Medioevo, junto a los alquimistas y a los preclaros de la ciencia experimental. Fueron la risa y la reflexión de aquella parte luminosa de la era escolástica, cuando el feroz oscurantismo de la Iglesia Católica Romana se oponía a los avances del mundo. Cobraron importancia en las aldeas, en los caminos, en las posadas, en los puertos, en los bosques para leprosos, en las cavernas habitadas por proscritos y en todo lugar donde fuera posible conspirar contra el puritanismo y el poder asolador de la casta poderosa.

Miles de ellos fueron asados en parrillas de escarmientos, en nombre de la sacrosanta razón de los déspotas, bajo la marca de la herejía, con el fuego de una cruz de ceniza, violenta y asesina. Otros, sobrevivientes tercios, antecedieron y conservaron lo que siglos más tarde los asombrosos románticos llamarían *comedia del arte*.

V

Siguieron apareciendo como un magma sin forma definida, cada uno con identidad intransferible. Se entrecruzaron por los vértices del peligro o se extraviaron en la intuición de la vida alegre y pagana; siendo los mismos personajes que siempre habían sido: arlequines, malandros, payasos, magos, volatineros, mimos, contorsionistas, faquires, artistas marginales. Encantadores de serpientes o inventores de sueños. Hábiles acróbatas del aire y del verbo. En el siglo xx

II FESTIVAL
INTERNACIONAL DE
TEATRO DE CALLE
EL ESPACIO
HABITABLE



Parada de Rua del grupo brasileño Lume. Foto: Archivo Festival Internacional de Teatro de Calle

han sido perseguidos, apedreados, denigrados y puestos de cara al patíbulo. Críticos nefastos, funcionarios de mentalidad estrecha y políticos de distinto carácter y rango han atentado contra la libre expresión de los artistas callejeros. Sin embargo, puede asegurarse que no son mártires y que tampoco ejercen ninguna clase de apostolado. En más de una oportunidad son vividores y se fingen encarnaciones para burlarse de los indecisos y de los creyentes atribulados.

Pero aún en estos términos, es posible, entre charlatanes, dementes, lúcidos, serenateros y secretistas, encontrar indicios de un arte imprecisable y evidente, que toma como eje el juego de las palabras y se proyecta socialmente en una praxis del orden estético y hay cosas, por supuesto, de alto desarrollo: donde vive la fuerza lúdica y la potencia creadora de una tradición sin nombre, caótica y herética, nueva y milenaria. Conocida actualmente como teatro callejero y recuperada por infinidad de expresiones que van desde la música hasta la plástica, del teatro a la poesía, de la vida cotidiana a los juegos de juglaría.

VI

La cultura de posguerra en el mundo entero está fijada por la constante de crecimiento urbano desordenado y por la aguda crisis de la conciencia establecida. Ésta es la época de la megalópolis, la polución y la amenaza radioactiva. Somos engendros nacidos en matrices de cemento, acostumbrados a consumir bióxido de carbono, enlatados, deficiencia, enfermedades sicosomáticas y noticias fríamente calculadas. Las calles son canales de un agitado sistema sanguíneo de costumbres y desatinos. Hay espacios infrahumanos y perturbaciones sicógenas masivas. La miseria abunda y redefine constantemente los niveles progresivos de histerismo y peligrosidad. La calle es el hábitat de miles de indigentes y desarraigados. La extensión sociofísica de la calle es afectada y adquiere una dimensión crítica, en relación con el todo que componen los procesos sociales.

La calle, entonces, deja ver la naturaleza de

En el siglo xx han sido perseguidos, apedreados, denigrados y puestos de cara al patíbulo. Críticos nefastos, funcionarios de mentalidad estrecha y políticos de distinto carácter y rango han atentado contra la libre expresión de los artistas callejeros.

Sin embargo, puede asegurarse que no son mártires y

un tiempo donde los conflictos de clases son extremos e inevitables. Los trazados de las avenidas y la arquitectura de la urbe revelan las pugnas y los impulsos de un desarrollo sociocultural inconcluso e inflamable. Las calles han gestado una cultura, una simbólica y una política. La primera paranoica, la segunda exuberante, casi mítica, y la tercera complicada y proclive a la violencia. Las calles han propuesto su lenguaje y una noción distinta del fenómeno teatral.

VII

Somos entes callejeros, condicionados por la exactitud de los ángulos rectos y por la áspera construcción de las costumbres modernas. Entre cada hombre y su sombra se ha levantado un muro. A veces, sin embargo, ninguna consistencia soporta la fuerza demoledora de la risa. Junto a la abrumadora expansión de la urbe ha crecido la posibilidad de recuperar la vida. Es una consecuencia lógica de la sensibilidad humana, esencialmente lúdica y subliminal.

VIII

Las calles procesan siglos y segundos en instantes decisivos. La historia nos sorprende atravesando una autopista o el aire se nos fuga

en cualquier callejón sin salida. Por las calles danza una cultura densa, que sintetiza la sico-sis colectiva, la obsesión compartida, aquello culturalmente vasto y contradictorio que, en determinado momento, podría identificar los códigos expresivos de un conglomerado. Es la sustancia pegajosa, chillona, alegre y trágica que compone la estética del teatro callejero actual.

Una estética ruidosa, descordenada de la razón cartesiana, impregnada de pasiones, claridades y tinieblas. Una estética sin la ética de la razón impura y sin los apriorismos morales de un sistema de ideas con axiomas parciales y prejuicios adoptados como principios.

Porque no tiene complejos de culpa ni necesidades de definición y por lo tanto tampoco requiere permisos para existir. Es una estética insobornable, mixta, que nos coloca en un espacio donde las relaciones cambian y propician momentos y periodos para despistar las congestiones del hastío. En ella, ilimitada e inescrupulosa, se han incubado propuestas y reacciones que han sacudido el escenario del asombro contemporáneo.

IX

En la década de los sesenta el *happening* reventó los espacios rutinarios y agitó las banderas de la libertad creadora. El teatro de agitación y pro-

paganda fue compatible con las oleadas ideológicas y de fervor político de una esperanza que a veces asomaba en una forma valerosa, como sucedió con Cuba y Vietnam, encendiendo calderas y avivando las furias renovadoras de la juventud radical en Europa y Estados Unidos. Se trataba de una generación escandalosa y beligerante que organizó barricadas, estimuló huelgas, estigmatizó la ideología dominante y exigió cambios en el aparato estatal. De aquel hervidero de consignas, olores prohibidos, catecismos políticos y pensamientos subversivos surgieron espectáculos memorables y personajes inmortales que se destacaron en todas las expresiones artísticas de su momento y que todavía hoy viven, a pesar del eclipse y de la pérdida de raíces. Porque el establecimiento abominable terminó acogiendo las necesidades del margen y los combatientes del 68 envejecieron muy rápido, se volvieron ortodoxos, cayeron en el escepticismo sin fondo o encontraron refugio en el misticismo caótico. Otro tanto sucedió con las experiencias puramente políticas, camufladas con rudimentos teatrales.

Terminaron en la asfixia y en el vacío, igual que los propósitos de los partidos políticos y de las sectas religiosas. Había formas, aparatos, doctrinas y teorías, pero no existía el rito: el ritmo ya se había vuelto una reiteración racional, en serie, automática, frustrada, absorbida.

Salvo algunas excepciones que han sabido mantenerse con el paso de la vida, en el camino de una estética sin pretensiones comerciales y sin prejuicios ideológicos. Es la herencia del *underground*, huidiza, perturbada, averiada por el tiempo.

X

En Colombia las avenidas a veces parecen caminos de herradura y las autopistas suelen conducir a trochas que se pierden en la memoria cercana de un pasado campesino y de un antepasado nativo. Sin duda que la vertiente de la cultura occidental no es la única que nos circunda. Étnicamente somos una combinación de tradiciones evolutivas, orígenes diversos y genes de procedencia universal. El proyecto de vida occidental ha fracasado. El bilenio que termina es la culminación de un camino errático, lógico, necesario. La crisis supranacional del mundo establecido ha dejado ver la radiografía del desequilibrio apocalíptico. Esto, en procesos complejos y repercusiones naturales, estimula las partículas genéticas y despierta una memoria sensorial que subyace en los instintos y en los reflejos condicionados del *inconsciente colectivo*.

Otras luces alumbran: visiones ricas, no despreciables, coherentes, útiles en ciertos casos que no suponen ninguna clase de regresión histórica. Es imposible dar marcha atrás en la

espiral expansiva de la historia humana. Somos herederos de todas partes y de este sitio donde conviven simbióticamente el jaguar, la anaconda y la presencia enorme del siglo xx. Sólo los dogmáticos de la nueva escolástica pueden intentar desconocer la interacción étnica, biológica y cultural, de acuerdo con ciertos periodos cíclicos perfectos, en el espacio y en el tiempo. No es que carezcamos de la formación occidental. En cierta forma somos occidentales y eso es imposible de revocar.

Además, esto no es desventajoso, en ningún sentido. Es una realidad histórica, sencillamente, sin la cual nosotros no existiríamos. Pero hay que entenderla, descifrarla, asimilarla y procesarla en sus virtudes y reveses. La ciencia es imprescindible, pero las ansiedades bélicas la han vuelto peligrosa. La enemistad irreconciliable es entre las fuerzas de la vida y los gobiernos, entre la alegría y los ejércitos. Ciencia y poesía van más allá de la estética y la tecnología. Son la unidad que podría vislumbrar los procesos cognoscitivos de un futuro inconjugable. Por ahora, baste plantear que nuestro *elixir vitae* garantiza la existencia de la dicha, de la rumba, del ritual. Es el poder expresivo del pueblo. Es la cultura imputrescible que ha permitido que ciertos vestigios antropológicos sobrevivan, metamorfoseándose constantemente, sincretizándose para siempre en una mónada indisoluble de mutaciones sin fin.

XI

Durante el periodo conocido por la historia oficial como la "violencia", las masas campesinas huyeron en éxodos prolongados hacia la "tranquilidad" terrible de las ciudades. Trajeron su pánico, su trauma, sus costumbres ancestrales y sus fuerzas míticas. La cultura urbana se nutrió de su fuente casi inagotable. Los nervios de la ciudad se juntaron con la desnudez de las fibras de una ruptura cultural sin antecedentes. Los substratos del corpus callejero se llenaron de mitos, leyendas, pesadillas y sospechas. En los parques aparecieron los culebreros, los indios, los vendedores de hechizos, los vagabundos, los locos, los descrestados y los sabios. A toda esta conjunción se sumaron los resplandores de la publicidad y la vertiginosa marcha de los últimos años, después del *underground* y después, por supuesto, de la efímera rebelión nadaísta. Nuestros afluentes nos conducen a reversos y anversos no marginados. Nuestra estética se nutre no sólo de ideas, sino también de olfato y malicia. El Bread and Puppet, el Living, el Odin y otros grupos internacionales han mostrado hallazgos y han compartido pasos. Pero la cantera realmente ha sido la cultura viva en ese territorio del mundo, donde lo remoto y lo inmediato confluyen en un punto situado en el relativo presente exacto; donde se revuelven opiniones, ideas y opciones. Carnavales, ver-

benas, velorios, narraciones, aires musicales, vientos inmortales y presagios se han construido en médula ritual de la comunicación escénica. He ahí la diferencia con la mecánica racionalista y el probable punto de apoyo de una poética contemporánea latinoamericana. No es, como puede deducirse, un punto de vista folclorista o antropológico. Es otra cosa, que no fragmenta, que recupera espacios y se desarrolla en forma espontánea y libre. Es la raíz honda de una circunstancia estética.

XII

He crecido entre la violencia ciudadana y entiendo su lenguaje. He aprendido que el tiempo va más rápido por las vías transitadas y que se detiene hasta difuminarse en los lugares apartados. Soy un vástago representativo de las inquietudes pestíferas de mi tiempo. Un inquilino de finales de siglo, propenso al espectro estético de un ventarrón histórico que nos acerca y nos convoca para complotar en compañía, desconociendo el lastre de las verdades unilaterales y el monopolio de la razón. El racionalismo es un método producido en un momento determinado de la historia del pensamiento europeo y presenta las relatividades de todos los métodos. Hay otros mecanismos útiles para aprehender sistemáticamente un orden de ideas y efectuar un análisis pertinente. Las posibilidades metódicas, realmente, son innumerables y se acomodan a situaciones generales y más específicas, de acuerdo con códigos de pensamiento de cada individuo o de una comunidad, en un momento dado. He visto la disputa callejera entre grupos, galladas, combos, bandas y núcleos heterogéneos, a veces cerrados, a veces abiertos, pacíficos o agresivos. El alcohol, la droga, el crimen y la miseria han sido factores de predominio psicológico y determinación cultural. Las calles han refugiado la decadencia, el ostracismo y las angustiosas tensiones de la sociedad de consumo. Pero en las calles también ha brotado una estética insolente, cálida, sonora, amplia y agitada.

XIII

Los actores ambulantes liberan los espacios y rompen la rutina. Se apoderan de la risa y la extienden sin precauciones por las calles del siglo xx, mientras nace y muere la historia del mundo.

Tomado de González Cajiao, Fernando (compilador), *Teatro popular y callejero colombiano*, Cooperativa Editorial Magisterio, Col. Aula Abierta, Colombia, 1997, pp. 81-87.

JUAN CARLOS MOYANO ORTIZ. Novelista, poeta, saltimbanqui y director de escena.



PANORAMA DESDE LA CRÍTICA

EL TEATRO DE CALLE MEXICANO... ¿EN LA CALLE?

Michelle Solano

Las actividades artísticas pensadas para ser exhibidas en los espacios públicos (las artes urbanas) y las que tienen sus orígenes en la calle o, dicho de otra forma, fuera de los esquemas, circuitos y grandes infraestructuras, tienen características comunes: son de carácter popular (están pensadas para el público más cercano), son contemporáneas (utilizan nuevas formas de expresión o suponen la reelaboración de otras ya conocidas), son radicales (no se adaptan a los moldes creados por la cultura oficial) y utilizan las calles como espacio de expresión e integran la cultura popular y el suceso cotidiano, lo cual abre nuevos caminos hacia una más justa democracia cultural.

En México, es la segunda vez que se llevará a cabo el Festival Internacional de Teatro de Calle en Zacatecas y, al igual que el año pasado, la presencia de grupos extranjeros significará una oportunidad invaluable de intercambio sobre las formas, los fines y la manera en que tanto público y artistas mexicanos vamos construyendo nuestra cultura de teatro de calle.

Con respecto del teatro de calle, la realidad es que en México apenas estamos resolviendo una cuestión fundamental: ¿qué es el teatro de calle?, ¿cómo debieran ser los espectáculos que se realicen ex profeso para espacios urbanos? Y aquí tal vez convendría hacer una reflexión de lo que a través de la historia del teatro ha significado la calle.

La calle siempre ha estado presente en el teatro. La acción de las tragedias griegas, por ejemplo, ocurría generalmente ante la fachada de un palacio (pocas veces como en *Filoteetes* se desarrollaba en un paraje agreste). ¿Y cuántos cuadros del teatro clásico ocurren en la calle? Ya en el siglo xx hubo dramas completos que sucedían en las calles, como el famoso drama de Elmer Rice, *Street Scene*. ¿Pero el teatro ha estado en la calle? Evidentemente sí, sobre todo en la forma de los carnavales, pero también en otras muchas formas. Desde tiempos remotos —cuando los espectáculos callejeros significaban una opción de entretenimiento para los

habitantes de poblados lejanos a las grandes ciudades— hasta la actualidad —en donde el teatro de calle ha conquistado bastante respetabilidad (sobre todo en países europeos como Polonia, España, Italia y Francia)—, ¿ha pasado algo importante en esta modalidad de teatro? ¿Significa hoy algo más que la mera diversión inocente que significaba cuando juglares o gitanos, o bochinchos y mojíngangas llegaban a las plazas a ganarse el pan?

Zancos y payasos ocupan el lugar del típico oso de los gitanos y de aquellas cabriolas de los titiriteros. ¿Pero también algo más? Sí, y ahí están los mejores ejemplos de teatro de calle de nuestro tiempo: la compañía polaca Ósmego Dnia trajo el año pasado un espectáculo llamado *Arca*, que —entre otras cosas— nos dejó muy claro a los mexicanos que si pretendíamos hacer un teatro de calle habríamos de empezar a preocuparnos por una dramaturgia para este tipo de teatro. Quizá ése sea el punto que más me preocupa. ¿Quiénes serán los dramaturgos interesados en realizar obras para que su representación constituya un acto público, seguramente gratuito (¿se le puede cobrar a la gente que va caminando por la calle y decide quedarse a ver un espectáculo?) y que —muy probablemente— no contará con el apoyo o el subsidio de las instituciones culturales que son quienes generalmente aportan recursos a la producción teatral de México? Esto podría sonar banal y casi hasta fuera de tema, pero remite a la pregunta: ¿cómo habrá de trabajarse el teatro de calle en México?

Tratándose de teatro propiamente dicho, habrá que distinguir entre dos modalidades:

La que se realiza sobre un espacio de calle previamente acotado y a una hora previamente anunciada.

La que consiste en una interrupción no anunciada de la vida cotidiana, mediante la ficción de un acontecimiento previamente imaginado en sus líneas generales —como en la comedia del arte y en el timo—, pero sometido a las incidencias, a veces arriesgadas, que se produzcan en el curso de la improvisación.

La primera no es, en realidad, sino otra localización que completa el panorama iniciado en Grecia (al aire libre) y que se continúa con los teatros cubiertos en sus distintas formas. Esta localización (la calle) ya ha dado entre nosotros algunas muestras de sus grandes posibilidades, sí, en festivales como el de Zacatecas, pero francamente no imagino cómo podría llevarse a cabo un espectáculo de calle en la ciudad de México, por ejemplo, donde la vida cotidiana es un trájín muy acelerado como para detenerlo en aras de un evento teatral... aunque quién sabe, tal vez es justamente una opción que se podría explorar.

En cuanto a los recursos que habrán de soportar la actividad de las compañías de teatro de nuestro país (amén de que siendo honestos, tendrían que profesionalizarse), hay que decir que no es fácil, no sé qué tanto convenga (o guste) a los funcionarios artísticos la idea de repartir dinero —también— para estos menesteres.

Sin duda alguna son más las preguntas que las respuestas que la existencia del Festival Internacional de Teatro de Calle de Zacatecas nos hereda, ahí radica su mayor hallazgo: propone una forma de ver el teatro de calle distinta —harlo distinta— de la que veníamos utilizando: “El teatro de calle es para los pseudo artistas, los marginales, los que nunca han conseguido becas o reconocimientos, a los que no les quedó más remedio que trabajar en la calle”, y ese tipo de juicios que además de elementales, suelen dejar de lado que hay una razón por la cual todos los teatreros deberíamos tomar al teatro de calle con más seriedad: la gente, el público, ya no asiste a los teatros. Somos los mismos los que acudimos, quizá algunos más pero, definitivamente, el teatro ya no es un espectáculo de masas.

La gente está en las calles, la vida sucede en las calles, ¿por qué el teatro no?

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



LA PUESTA EN ESCENA EN CALLE

UNA APUESTA POR CONQUISTAR ESPACIOS

María Morett

Como un actor que busca vaciarse para llenarse de un personaje, ya sea por una construcción física, psicológica o emotiva, así los espacios están dispuestos a entregar la posibilidad de la creación a quien los seduzca, conquiste y transforme.

Esta empresa requiere un llamado, una vocación en artistas que saben que el teatro de calle es doblemente difícil y poco reconocido fuera de sus espacios convencionales. Es un proceso artístico que requiere, además de inteligencia creadora y manejo de técnica, de enorme inversión de tiempo y energía, en un acto casi de equilibrismo circense con una gran dosis de riesgo. Quizás también por esto, se vuelve un acto fascinante y, por qué no, subversivo.

En el teatro de calle se tiene que disponer de un espacio público, comúnmente de tránsito y habitado por múltiples personajes reales, para transformarlo en el espacio de la representación, creando otro mundo igualmente real. El actor no sólo dispone el cuerpo, la mente y la voz, en un escenario que lo protege, en este espacio el actor necesita una doble concentración y alerta para resolver situaciones imprevisibles que trascienden a la ficción y que requieren un manejo estratégico, desarrollado en estrecha relación con el creador de la puesta en escena. Es además un acto creativo aún más efímero que el teatro convencional, en el que la crítica no pone mayor atención y cuyo éxito será considerado menor, como una especie de subteatro.

Sin embargo, la calle es un espacio fascinante y aterrador, es ahí donde tenemos que cruzar para salir de nuestro espacio íntimo para relacionarnos con otros, es un lugar donde todas las emociones, pasiones y situaciones pueden suceder; es el afuera. Por lo general buscamos protegernos en otro espacio para trabajar, resguardándonos de la intemperie, el sol, la lluvia, la contaminación. Buscamos un espacio propicio para la concentración, relajación y la creatividad o productividad, según el caso.

La calle generalmente es un lugar de tránsito en el que existen hombres y mujeres que desa-

rollan un sistema para sobrevivir al rayo del sol y de la luna; por lo general son considerados lunáticos o con cierta carga de locura: seres marcados, marginados, vendedores informales, artesanos, indígenas, descalzos, indigentes, niños de la calle, prostitutas, borrachos, explotados, ladrones, etc., aunque también hay quienes están ahí por elección y consideran que vivir fuera de un sistema monetario o de competencia los libera.

Para realizar un montaje en calle es necesario conocerla; tener relación con estos seres marginales y mágicos cuyos espíritus necesitan más espacio y naturaleza; sentir la respiración de la piedra o el asfalto, o el sol quemando el pasto, el olor a tierra, a lodo; resignificar "escenografías" tan majestuosas como pirámides, plazas, carreteras, cementerios, iglesias o fachadas de 30 metros de altura con una luna llena imposible de lograr aunque tuviéramos las mejores y más sofisticadas luminarias escénicas, y vivir experiencias como puede ser la conexión imprevisible de la realidad con la ficción, como el vuelo de las aves de la plaza cuando en medio de la representación se hace un silencio, mientras un personaje muere, es ejecutado, camina, baila o corre por el espacio. Es en estos momentos, epifenómenos como diría el maestro Gurrola, donde el teatro baja, y estos maravillosos espacios se potencian y convierten en sagrados y poéticos, espacios que la alquimia de la actuación y dirección ha logrado conquistar y trascender.

Realizar una puesta en escena para calle es una empresa difícil, se requiere de un espíritu itinerante con una necesidad por conquistar espacios, de una fascinación por la gente, los sonidos, el contacto con la luz, el sol, la luna, con el aire, la lluvia, los colores, los olores, el misterio que se esconde detrás de las piedras, los edificios y lo que queda de la naturaleza, como árboles, plantas, flores, pájaros, perros, gatos y los movimientos de los habitantes callejeros, quienes además de su presencia física, habitan el espacio con sus historias y energía.

Desgraciadamente existe un prejuicio en algunos creadores y críticos, que no consideran

este teatro como un espacio complejo, ni de exigencia artística, y lo reducen a un espectáculo simplista, donde los elementos temáticos son más bien populares y de técnicas burdas, en las que el dramaturgo, director, iluminador y actor no requieren de procesos complejos de creación.

La calle es un espacio habitado por lo cotidiano, lleno de estructuras que se borran o asimilan por necesidad. Espacios con una vida y utilización ritual, económica, social y cultural específica, pueden ser escenarios de representación y convertirse en un interesante reto si queremos transformarlos. Considero que el teatro de calle es un campo fértil para el desarrollo de un discurso artístico que debe buscar como principio la resignificación de los espacios de tránsito público, mediante un acto de creación complejo y de alto valor estético.

Desde el momento de gestación de una puesta en escena para calle, director, dramaturgo, iluminador, actores, músicos, etc., deben buscar la apropiación del espacio, mediante un diálogo con el lugar específico, utilizando sus formas y contenidos y nutriéndose de éstas para transformarlo y crear un tiempo y espacio ficticios.

Un actor de calle requiere un riguroso entrenamiento físico-energético-mental para tener un control absoluto; debe desarrollar técnicas específicas de concentración, manejo de energía, contacto y proyección; debe lograr espacios de intimidad sin paredes que lo contengan, jugar y manejar las dimensiones, los alcances de su proyección, desde el contacto directo, a un metro del público, o entre el público, borrando la cuarta pared, hasta la proyección de una emoción a públicos masivos. Este actor debe ser capaz de controlar un sinfín de factores y estímulos externos, reales, para transitarlos, instalarse en kioscos, atrios, plazas, estacionamientos, etc., para presentar un espectáculo al aire libre sin cambiar físicamente el espacio. El entrenamiento y el proceso creativo deben hacerse en un espacio de ensayos cerrado y en un espacio público abierto, al mismo tiempo. Es necesario encontrar la solidez creativa en el actor mediante

el trabajo con el director en un espacio íntimo y protegido, a la vez que el actor y director trabajen en el espacio público abierto.

Un montaje en calle buscara conquistar el espacio, nutrirse de él, asimilarlo y convertirlo en un espacio ficticio, sustentado en un trabajo complejo y profundo de dirección y creación actoral. El teatro de calle requiere de una co-responsabilidad creativa, es un teatro que requiere de un grupo estable y comprometido, que generalmente tiene pocas representaciones en un solo espacio y su posibilidad de continuidad la encuentra en la itinerancia, por lo que las puestas en escena deben considerar características específicas que les otorguen la posibilidad de dialogar con espacios muy diversos y frente a públicos igualmente diversos. Es tarea del director, los actores y el equipo creativo lograr

un equilibrio, precario pero perfecto, traducido en una dramaturgia y diseño técnico abierto, con una estructura sólida y dinámica a un mismo tiempo, para lograr que la obra perdure y se transforme en su tránsito por la multiplicidad de espacios.

Actualmente, ese espacio público, de tránsito, vivo, fuente de creación para el teatro de calle, tiende a desaparecer como una especie en extinción, arrasada por el asfalto, donde el hombre ya no transita por su propio andar sino que se integra a máquinas perfectas que lo transportan a velocidades mayores, y aún más, frente a un ser humano que ahora transita por el espacio virtual y que empieza a perder el contacto con otras especies y formas de vida que habitan el mundo. Vivimos una época donde se vislumbra al ser humano como un ser que privilegia la co-

municación mediática en el espacio virtual, que lo libera del movimiento físico, que simplifica la relación humana, la estandariza y la vuelve global, dependiente de un mercado que avasalla la diferencia y condensa la construcción de lo propio, en una ficción que se vende como la conexión más rápida. El ser humano se ve como una especie que se va quedando sola frente a una pantalla, que figura ser un dios frente a su creación pretendiendo manipular un todo que lo convierte en nada. El artista de calle observa la escena y presiente la soledad humana.

MARÍA MORETT. Dramaturga, actriz y directora teatral. Junto con Álvaro Hegewisch dirige el grupo Me xihc co Teatro fundado en 1991. Sus últimos espectáculos son Muerte y Más laberintos, que presentará en los festivales internacionales de Teatro de Calle (Zacatecas) y Cervantino (Guanajuato), respectivamente.

REFLEXIONES DE UN LEGO EN LA MATERIA DRAMATURGIA DE TEATRO DE CALLE

Jaime Chabaud

ás que en ningún otro tipo de dramaturgia, en la que se refiere al teatro de calle me temo no poseer más que dudas y media certeza. De los espectáculos que he podido ver y en alguno que me tocó prestar servicios como asesor (para un grupo de Puebla que participó en el Primer Festival de Teatro de Calle de Zacatecas, 2002), sólo he obtenido lo mismo: preguntas.

Y es que igual puedo entender el teatro callejero como las representaciones misioneras del teatro evangelizador de los siglos XVI y XVII en la Nueva España, esos autos sacramentales o de la pasión (mismo que se repite hoy en día en Iz tapalapa) o las peleas de moros y cristianos (también hasta hoy en algunos estados de la República mexicana), hasta el teatro eminentemente político colombiano, o bien aquel de un lenguaje sofisticado y muy estilizado con el que emprenden este teatro grupos como Delices Dada de Francia (que participó en Zacatecas el año pasado), en donde la palabra es un lenguaje inventado que no significa pero *sf* significa.

Todos esos tipos de espectáculo han requerido de una dramaturgia aunque las operaciones escriturales sean tan diversas. Del "texto" de la palabra al de la no palabra o "no texto" siempre interviene una voluntad organizadora. El teatro callejero o de espacios abiertos se mueve en un rango amplísimo de concepciones en donde la dramaturgia no sólo carece de un roll claro sino que incluso muchas veces de verdadera significación y se le toma por una partitura mínima, si es que se le considera tal.

¿Y los cuentacuentos, saltimbanquis, mimos y merolicos participan de la teatralidad? ¿No

trabajan con un tipo de dramaturgización de la realidad? ¿No crean un esquema preestablecido que se sigue o no a pie juntillas?

Es por ello que definir un modo para la dramaturgia de teatro de calle o de espectáculos al aire libre me parece muy riesgoso. La descalificación está a la orden del día y no quisiera participar en ella. Los aristócratas esteticistas se ofenderán si se pondera la manera de lo popular y viceversa. Es, pues, descabellado emprender definiciones y paradigmas.

Sin embargo, desde mi magra experiencia más como espectador que como practicante, me gustaría hablar de un par de cosas que me parecen indispensables para un teatro donde espectáculo y espectador confluyen en la encrucijada de dos caminos, de dos calles que son del dominio de todos.

El espectador de calle no perdona, es cruel, agresivo, a ratos generoso y poco concentrado, por no decir que nos concede muy escaso crédito a la hora de solicitarle su aceptación de la ficción teatral. Por tanto, su nivel de receptividad puede depender de muchas cosas y, aunque la primordial dependa de que lo que se le cuenta o transmite, lo más probable es que necesite de una explosividad y precisión poderosas, aunque también desde el propio espacio se le determina. Por ejemplo, una plaza demasiado ruidosa y transitada por apurados peatones, le regalará la capacidad de entrar en el espectáculo.

La guionización (si se me permite el término) no debiera ser una de las últimas prioridades de este tipo de teatro, sino todo lo contrario. He buscado hasta debajo de las piedras para encontrar

materiales teóricos que respalden o contradigan lo que pienso, y escasean dolorosamente.

Que la dramaturgia para espacios abiertos no pondere la utilización de la "palabra" a ser verbalizada por el actor, que no abuse del diálogo, me parece fantástico. Que la imagen y la gestualidad dominen también resulta de aplaudir y más si su explotación efectivamente atrapa al espectador. No obstante, el concepto de estructura (jamás me refiero a ser aristotélicos), aún en el más improvisador de los espectáculos de espacios abiertos o callejeros, me parece importantísimo para el buen término de la aventura artística tanto para los realizadores como para el público. Sobre todo porque este último siempre está a la caza de una forma aunque no la pueda explicar técnicamente ni mucho menos deconstruir en sus componentes mínimos. Lo amorfo tiene tintes de infinito y en muchísimas ocasiones alcanza lo aburrido por esa falta de codificación que le permita al espectador seguir "el recorrido", las huellas o los indicios de aquello que se le muestra para construir la ficción en su imaginario.

Otra necesidad, quizá dependiendo de la poética del trabajo, es la de la reiteración. Al ser un espectador volátil y no estar obligado a llegar a tiempo ni a permanecer en el sitio de la representación, la reiteración de algunos elementos de la "trama" o del "de qué va la cosa" se hace más que pertinente para permitirle engancharse con la ficción y así no invadirlo, nosotros como creadores, con la sensación de que lo hemos excluido.

En fin, son muy vagas y breves estas reflexiones sobre la dramaturgia de espacios abiertos o de teatro de calle, pero quienes han hecho de éste una profesión no nos regalaron sus secretos en el terreno escritural-estructurador aunque sí en el de la actuación o el de la puesta en escena. Yo sólo soy un lego en la materia, sorry.

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

ACERCA DEL TEATRO DE CALLE

EL ARTE DE INTERPRETAR

Luis Augusto Albanez

El teatro de calle, quizá el reto más efímero y desafiante de todas las creaciones teatrales, es también la más pura esencia del arte de interpretar.

¿Polvo, perros rabiosos, tianguis ruidosos, silbatos, gritos y basura? Un espacio escénico al aire libre que es susceptible, indefenso. ¿Qué lleva a un actor a representar en tales condiciones?



El asno, espectáculo del grupo Fora do serio.
Foto: Archivo L. A. Albanez

Viajamos, caro lector, hasta los años 70 cuando el Living Theatre toma literalmente las calles de Nueva York y la sociedad se da cuenta del enorme poder de convocatoria de estos eventos. Pero, ¿qué fuerza tenían los integrantes de este grupo teatral para generar tamaña movilización, provocar tamaña caos vial y hacer que tanta gente parara por un momento su quehacer diario y volteara hacia unos locos con pintura en el pelo haciéndose los muertos en el cruce más transitado de los periféricos?

Julian Beck y Judith Malina despertaron una actividad adormecida: el teatro de calle. Luego aparecieron grupos menos politizados, pero no menos importantes: el Bread en Poppets, el Yuyaschkani, el Tarumba, el Tascabile, el Galpao, el Bequerereke, el Fora do serio, el Imbuaca, Oinoi-

saquitaveis, el Galpao. Los cuatro últimos en Brasil (actualmente en ese país hay más de 800 grupos de teatro de calle).

Poco se ha escrito sobre este género. Lo que me hace recordar la historia de los antiguos actores italianos del siglo XVI. Aunque la causa sea distinta, poco ha sido escrito sobre ellos. O por manos de ellos.

De hecho, todavía cuando hablamos sobre el origen del teatro *no convencional, o de calle, o en la calle*, nos remitimos a la escuela que nos ha dejado las primeras compañías de teatro popular del siglo XVI en Italia y Francia: el teatro de las máscaras, más tarde conocido como la Commedia dell'arte o el arte de hacer comedias.

Nacida en los callejones, en medio los tianguis, este fenómeno teatral se convirtió en poco tiempo en la columna vertebral para el desarrollo del teatro popular contemporáneo. Un periodo que ha durado tres siglos y que ha dejado semillas en todo el mundo, hasta en el teatro balines.

Cuando estos antiguos actores, malabaristas, músicos, danzantes con virtudes infinitas llegaban con sus raras pertenencias a los pueblos devastados por la miseria y la guerra, la gente —aun cuando fuera censurada por la Inquisición— se arriesgaba a observar a los artistas, corría hasta ellos casi con una admiración celestial. Aun en tiempo donde las noticias llegaban a caballo, tales actores gozaban de gran fama. Los Andreine, los Gelosi... tenían lo que todo actor busca: el poder de la comunicación.

Es conocida la historia de un actor muy famoso que representó al Capitano durante toda su vida —lo cual en esos tiempos era muy común en las familias dedicadas al teatro de las máscaras— y en el momento de su muerte el padre lo llamó no Alberto Fiorilli, que era su nombre, sino Capitano Spaventa. El nombre del actor se confundía con el nombre del personaje. Tamaña era su capacidad en el arte de representar, que en el momento de su entrada el espacio ruidoso de la calle se transformaba en un santo sepulcro.

Los Commedia dell'arte nos han dejado una herencia cultural en el campo del teatro, una metodología sencilla pero profunda que tiene el objetivo de conservar el interés y la mirada

fija del público hacia nuestro trabajo, aun en un ambiente disperso como el de la calle.

A partir de entonces se ha creado un código de acciones para atraer la atención del público: los *lazzi* (gags ensayados), los chistosísimos *Zibaldoni* (textos preparados), la técnica de manejo de las máscaras y la técnica ocular, e inclusive las improvisaciones que provocan muchos dolores de cabeza en los jóvenes aprendices del arte de la representación. Improvisar sólo se logra después de mucha convivencia, después de mucho ensayo, después de que quien lo intenta conoce al compañero que está a un lado como a su propia mano.

El espacio de la calle es un espacio noble, donde se exige que el trabajo del actor sea la base y el techo de lo que creemos es la estructura del arte de representar. No hay nada que lo resguarde o que lo oculte. En este espacio, el actor con su universo de virtudes debe hacer que el público sea cómplice de sus actos, transformando el ambiente cotidiano de los transeúntes en un nuevo y significativo espacio, donde todo es posible.

¿Dónde se produce teatro de calle en México? ¿Quién trabaja en este género?

Los espacios arquitectónicos que ofrecen Zacatecas, Guanajuato, San Luis Potosí y Querétaro son sólo algunos ejemplos del inmenso potencial que tiene el teatro de calle para desarrollarse.

En Colima hay un núcleo de actores que trabajan desde 1998 en este género. Ellos han viajado 90 mil kilómetros de carretera con su moderna carreta —un remolque adaptado— para ofrecer un teatro dinámico basado en la Commedia dell'arte y sus máscaras. *La llave y la cerradura*, *El asno* y *Los músicos hambrientos* son su repertorio de diversión y su modo de vida. ¿Hasta cuándo tendremos que esperar un verdadero encuentro de grupos mexicanos de esta naturaleza? ¿Quién se apunta?

LUIS AUGUSTO ALBANEZ. Actor y director de teatro, graduado en la Universidad de Sao Paulo, especializado en las máscaras de la Commedia dell'arte italiana. Se dedica al teatro de calle desde 1988. Director de la Compañía Estatal de Teatro de Colima.



CARRO DE COMEDIAS DE LA UNAM

PROCESIÓN DE URGENCIA

Cuando los cómicos nos lanzamos a las calles o salimos a recorrer los caminos, no lo hacemos por gusto sino por urgencia. Desde luego, por urgencia de ganarnos el sustento. En la polis ática rechazaban nuestra profesión y había que buscar el pan de pueblo en pueblo, así como en las modernas urbes los espacios son tan pocos y están tan copados que, para sobrevivir, es preciso abrir huecos en las esquinas. Pero también por urgencia de algo que nos ocurre en el espíritu. Algo indefinible. Una urgencia de contar y de cantar, de actuar algo que nos ahogaría de quedárenos atrapado en las gargantas.

Cómicos somos y en el camino andamos. De hecho es ése nuestro origen: la procesión dionisiaca. Sabemos bien que a esa procesión se le llamaba *komos* y que de ahí viene nuestro nombre: cómicos. Lo que sabemos menos es que esas procesiones eran de urgencia, porque se deseaba con ardor ir hacia adelante, a cantar al dios. Y *orgao*, de donde deriva la palabra "urgencia", significa precisamente desear con ardor. También de *orgao* deriva la palabra "orgasmo". Cosas de las palabras que siempre se anudan en torno nuestro. Procesiones de orgasmo las dionisiacas.

Así, pues, mucho antes de que nos adencenráramos y nos academizáramos, inclusive antes de que coqueteáramos con la cientificidad de nuestro oficio, "corríamos la legua" o hacíamos teatro callejero. Y así nos construimos carros de comedias para correr la legua y para poder ser vistos en las plazas desde más lejos y por más público. El carro de comedias no es otra cosa, pues, que una procesión de urgencia.

Plantear estas cuestiones hoy y en la Universidad no es un simple ejercicio filológico, sino una forma de ir hacia adelante a encontrar lo perdido. Y ésa es la idea del Carro de Comedias que la Dirección de Teatro hace recorrer los campus universitarios y otros espacios no sólo nacionales, porque nuestro Carro de Comedias Universitario ha llegado hasta el Medio Oriente.

Cada protagonista de algún momento de nuestro teatro piensa que con él se terminó El Gran Momento. Inclusive alguno que apenas fue seguidor secundario de algún protagonista se ha atrevido a publicarlo de sí mismo y con todas sus letras. Sin embargo, no sólo resulta imposible, sino que también resulta injusto, trazar fronteras precisas entre generaciones, entre grandes mae-



stros o entre grandes movimientos. Lo que sí es posible es trazar fronteras geográficas.

Un buen día el teatro universitario fue sacado del corazón de cu para construirle unos espacios magníficos que hoy a todos nos alegran (porque cualquier levantamiento de infraestructura es una herencia) pero en los que se está lejos de la vida real de la Universidad. Los comunistas llamábamos a estos espacios las Pirámides del Faraón Soberón, pero, con muchísimo más ingenio, Guillermo Sheridan los bautizó como Cultisur. El mall de la cultura frente al mall de Perisur. Tan lejanos el uno como el otro del universitario sin coche.

Si ya la UNAM era definida por el gobierno como "isla roja", también dentro de ella habrían de crearse islas. Ahí están "las islas" para tronár-

selas y fajar a gusto, pero fueron desaparecidas las cafeterías y otros centros de posibles reuniones subversivas. Así, el arte fue alejado del campus. Inclusive se evitó que el Metro, en lugar de terminar en ninguna parte, llegara al Centro Cultural y entroncara con la avenida Insurgentes. Cosas de un autoritarismo priísta que no deben olvidársenos.

Así, independientemente de generaciones, vanidades, genios, conceptos, escuelas y de todo lo demás, perdimos un público que debería de ser el nuestro natural. Y hay que recuperarlo como se pueda. Con formas múltiples, una de las cuales es llevar el teatro al campus de cu y a otros campus de extramuros en carros de comedias.

Lo hicieron los muy antiguos y el ejemplo inmediato nos lo dio Federico García Lorca (1898-1936) con su "Barraca", un teatro universitario que llevo el espíritu democrático de la República Española a los pueblos de una nación atrasada y empobrecida. Podría parecer algo pequeño y trivial, sin embargo, el más importante dramaturgo del momento en nuestra lengua sacrificó por ello su propia obra y dejó para un "más adelante" que ya no llegaría, el camino abierto por *Así que pasen cinco años* y que debía continuar *El público*.

La idea de Lorca, como la del Carro de Comedias de la UNAM, es que sea una experiencia capaz de multiplicarse. Una semilla de mostaza, si nos ponemos bíblicos.

Yo que me mareo un poco con los grandes espectáculos y que los veo tan poco viables como poco deseables en un país que debe romper con el centralismo brutal, veo la necesidad de fortalecer el teatro universitario ya existente al tiempo de multiplicar esfuerzos como el Carro de Comedias. Esfuerzos que pueden ser venero de talentos y de público.

Sí. Creo que con este rumbo estamos en el momento de iniciar, otra vez, una procesión de urgencia.

JOSÉ RAMÓN ENRÍQUEZ. Poeta, dramaturgo, director de escena y del Centro Universitario de Teatro. Publica en el periódico Reforma.

CASA DEL TEPOPIN, A. C.

EL TEATRO CON NIÑOS DE Y EN LA CALLE

Guillermo Alvarado

Para cientos de niños, la calle es definida como una institución socializante secundaria donde el niño busca afecto, seguridad y la satisfacción de necesidades primarias. Es en la calle donde también surgen opciones para el trabajo con los niños de la calle mediante el TEPOPIN. Pero ¿qué es TEPOPIN y cómo surgió esta experiencia de combinar el teatro popular callejero, la terapia del arte y los niños de la calle?

TEPOPIN significa TEATRO POPULAR INFANTIL. De 1984 a 1988 UNICEF, junto con la ONG FUNDACAI, instaló en Tijuana el Programa de niños de la calle de Tijuana, en donde fui contratado como educador de la calle. Debido a que en esa época empezaban a funcionar este tipo de programas y no existía una metodología definida de atención a estos menores, casi la única cita que recibí fue “Ve a la calle y organiza a los niños de la calle”. Así, intenté organizar a los niños que trabajan en la calle vendiendo periódicos, flores, o que piden limosna. Sin embargo, por más que ponía en práctica todas mis habilidades de Lic. en Trabajo social, nada funcionaba, principalmente porque en la calle el niño “de y en la calle” para sobrevivir es hostil, agresivo y muy desconfiado, así que cuando trataba de interactuar con ellos sólo recibí insultos, golpes o me ignoraban.

Después de varias semanas sin obtener resultados me dije a mí mismo: “para trabajar con estos niños hay que hacer circo, maroma y teatro”. Entonces se me ocurrió colocarme en una esquina de una calle, maquillarme y retomar el personaje del merolico y payaso popular de la escuela del CLETA, aprender unos trucos de magia y empezar a echar de gritos. Para mi gran sorpresa, los primeros en acercarse y los últimos en irse después de mi función eran los niños callejeros. Después de repetir varias veces el espectáculo, de manera espontánea y sin forzar a los niños se fue formando un grupo de chavos callejeros que me imitaban, inventaban nuevos personajes y creaban colectivamente juegos teatrales. Así pues, implementamos el teatro callejero como una herramienta de “operación

amistad” para ganarnos la confianza de los niños de y en la calle e integrarlos al Programa, lo cual permite el acercamiento con los niños y la organización de éstos no sólo para obtener ingresos, sino también para aprender un oficio y resolver en grupo carencias comunales.

TEPOPIN COMO PROCESO EDUCATIVO En un ambiente de cooperación, espontaneidad y libertad el menor ejercita su creatividad y rescata parte de los elementos que la sociedad le ha quitado en su afán de transmitirle la normatividad social mediante controles autocráticos y punitivos en la familia y el conocimiento abstracto a través de la escuela formal. Valores que sólo generan en el niño de y en la calle agresión contra sí mismo y contra su familia.

El teatro popular infantil tomado como proceso educativo permite al niño jugar roles, adoptar personalidades con sus correspondientes actividades, actitudes, derechos y obligaciones, así como cumplir sus obligaciones y ejercer sus derechos, llegar a acuerdos con sus compañeros e integrarse a un grupo.

En el teatro popular hay un aprendizaje que tiene lugar en el área corporal (maquillarse, vestirse, elaborar vestuario, etc.) y que se complementa en el plano del pensamiento cuando el niño analiza y plantea sus derechos, maneja el dinero que gana, aprende nuevos valores, introduce publicidad en el argumento de la obra y plantea su problemática al público. De esta manera, el aprendizaje a través del teatro popular lleva al niño a integrar lo que piensa con lo que hace y siente.

El pensamiento creador del niño permite que éste piense, fantasee y actúe con libertad, haciendo coincidir el trabajo con el juego y convirtiendo a ambos en fuentes de placer. Así, el menor actúa lo que piensa y siente; piensa según lo que hace y mientras lo hace, además de que también piensa y actúa con los otros: sus compañeros. En este proceso el grupo se forma y crea sus objetivos y estrategias mediante la activación de las características de cada uno de los integrantes.

DIMENSIONES PEDAGÓGICA, IDEOLÓGICA Y POLÍTICA DE TEPOPIN. Teniendo como escenario la calle y como auditorio la comunidad, un grupo de niños sin restricciones de lugar, momento o argumento fijo, mediante la reflexión humorística, combinan la espontaneidad con una actuación estructurada y plantean los conflictos que vive la mayoría de los seres humanos en la gran ciudad. Así, comienza la acción dramática: con alegría y sufrimiento se rescatan las acciones y el pensamiento en su marco y secuencia originales, el pasado sale y se presenta el futuro, los espectadores se reconocen en los niños que copian las etapas que los adultos ya han atravesado.

Al principio todo parece tonto y ridículo; más tarde se comienza a percibir la propia problemática y en tanto se riñe, se ríe, se pierde y se gana, se niega la vida y se retoma, cada quien descubre las causas de la pobreza e identifica al protagonista con la vida propia.

Mediante TEPOPIN, tanto actores como espectadores aprenden a escuchar, a observar, a relacionar las opiniones propias con las ajenas y a admitir diferentes formas de pensar; los menores aprenden a ponerse de acuerdo en su concepción del mundo, y el teatro popular infantil abarca no sólo una dimensión pedagógica, sino también ideológica y política.

Aunque el objetivo explícito de TEPOPIN es pedagógico, conlleva implícitamente un objetivo terapéutico: la rectificación de relaciones humanas rígidas; es decir, el teatro popular infantil abre al niño las posibilidades no sólo de aprender nuevas cosas, sino también de rectificar la experiencia adquirida y de establecer vínculos con otras personas (niños y auditorio) que enriquecen o modifican su personalidad, de modo que se compensan muchos de los conflictos vividos en la familia y en la calle.

GUILLEMO ALVARADO. Con una licenciatura en Trabajo social y un posgrado en Orientación familiar, tiene más de 17 años trabajando como educador de la calle en proyectos pioneros en la región fronteriza de Baja California.



ÁNGELES DE LA CALLE

ARTES DE LA CALLE Y ANIMACIÓN URBANA

Tonatiuh Morales

Las artes de la calle han atravesado varios milenios en su paso por la historia. En el siglo XXI reagrupamos bajo el concepto *artes de la calle* la mayoría de las formas de arte que pueden ser presentadas en espacios exteriores, incluyendo el teatro, la música, las artes vocales, la danza, las artes visuales, el circo, las artes tecnológicas, la pirotecnia y la arquitectura. En estos casos la representación toma la forma de un espectáculo en el que se crean imágenes adaptadas a las grandes dimensiones de una plaza pública o de un boulevard.

En nuestro país las artes de la calle no han logrado alcanzar el nivel de desarrollo que podemos observar en países como Francia, Italia o incluso Canadá. Los esfuerzos de los artistas en México, enfrentan obstáculos estructurales que no permiten la evolución de estas formas de arte que aún conservan su carácter popular. A manera de ejemplo, en Francia existen, aproximadamente, 555 grupos profesionales en artes de la calle que producen cada año una derrama económica de 55 millones de euros.

Evidentemente, el desarrollo de cualquier tipo de arte necesita de una infraestructura académica que sustente su evolución, pero también es necesaria una plataforma de difusión que logre conformar un mercado de trabajo que asegure la supervivencia de los artistas que decidan dedicarse a la actividad artística profesional.

En el caso de las artes de la calle en México asistimos al inicio de la creación tanto de la infraestructura académica como de los canales de difusión que desarrollarán un nuevo mercado de trabajo para los artistas callejeros.

Las instituciones y los artistas trabajan arduamente para integrarse al movimiento mundial de las manifestaciones contemporáneas del trabajo artístico de calle (véase el Programa

Internacional de Formación en Artes del Circo y de la Calle difundido por CONACULTA y CENART). Este proceso de evolución sólo puede fincarse con un trabajo conjunto entre artistas, instituciones e iniciativa privada.

La *animación urbana* es un concepto innovador que nace en la provincia de Quebec, Canadá, y propone un trabajo artístico multidisciplinario aplicado a las necesidades de la logística de entretenimiento y circulación de públicos



masivos en festivales, el cual tiene como sustento las artes de la calle.

Las intervenciones artísticas en animación urbana son deambulatorias y cuentan con la sorpresa como resorte para impactar a su audiencia, llevando siempre una propuesta teatral o plástica. El carácter deambulatorio permite llegar a una mayor cantidad de público, con el debido control de la circulación de asistentes a todas las actividades de cualquier festival cultural que se desarrolle tanto en interiores como en exteriores.

La animación urbana logra cambiar la cotidianidad de una calle, de una esquina o de una plaza, manteniendo el carácter lúdico

de la representación, en una relación directa y privilegiada con su público; el espectador puede incluirse, tocar, jugar, y así revalorizar el espacio ciudadano como ámbito escénico.

Dentro de este contexto se crea el Programa de Colaboración Internacional en Artes de la Calle y Animación Urbana Quebec -México, denominado Ángeles de la Calle, que reúne las experiencias innovadoras de Quebec con la tradición y la riqueza cultural de nuestro país.

Esta estructura de Ángeles de la Calle desarrolla un trabajo en las áreas de formación, creación, producción y difusión de espectáculos para espacios exteriores, reuniendo los talentos de 5 artistas de Quebec y 9 artistas mexicanos en las disciplinas de teatro, circo, danza, artes plásticas, literatura y música, en una dinámica multidisciplinaria.

La creación de un espectáculo de teatro de calle es el proyecto piloto del Programa Ángeles de la Calle, al mismo tiempo que propone una serie de conferencias, talleres y mesas redondas que colaboren a la comunicación de conocimientos en las áreas de creación y producción de espectáculos y números de artes de la calle y animación urbana.

El trabajo itinerante permite a este Programa llegar a todos los lugares de nuestro país en donde no existen las estructuras para el correcto desarrollo de los artistas que desean dedicarse a este tipo de actividades.

Daniele LeNoble por Quebec y Tonatiuh Morales por México, dirigen este programa de colaboración internacional, manteniendo un espacio en donde los artistas de cada localidad pueden compartir inquietudes y experiencias y también participar en el espectáculo.

TONATIUH MORALES, Licenciado en Periodismo y Comunicación Colectiva por la UNAM Realizó estudios de teatro y pantomima en diferentes escuelas de México, Francia y Canadá. Director, por México, del Programa Ángeles de la Calle.



UNA EXPERIENCIA PARA COMPARTIR

LOS MITOS DE LA VITRINA

Maribel Carrasco

Si no me equivoco, esta historia comenzó así... una noche, en una feria... grande, llena de gente por todos lados, que compraba todo tipo de frituras, garnachas, hot cakes de

Mikey, algodones de azúcar y demás antojos que invitan al solaz esparcimiento y a la gordura desbordante... la noche reventaba colores por todos lados y puestos con todo tipo de mercaderías. Ésa fue una noche de enero, de 1988. La música de Vicente, la de la Sonora Matancera, la de mariachi y las de moda estallaban por todos lados golpeando nuestros corazones al momento de pasar por las gigantescas bocinas de cada negocio, aunque sobresalía la voz del vendedor de tres cobijas de Montemorelos por 100 pesos "y llévase aparte una cubeta con coronas y otra y ahí le va otra".

Mientras esto pasaba a nuestro alrededor, nosotros, los integrantes de Teatro Mito (Luis Martín Solís, Carlos Jaime y yo) nos sentimos atraídos por un grupo de gente que se arremolinaba en un rincón. Nos abrimos paso entre los curiosos y llegamos a un pequeño círculo en donde un faquir-mago-hipnotizador-arranca ojos de pescado y médico general hacía gala de diversa floritura en el lenguaje para encantar al respetable con sus actos de magia, prestidigitación y malabares adivinatorios, con el único afán de vender no sólo el talismán que cura la colitis nerviosa, el mal olor de la boca o el mal de ojo, sino también para vender un poco de felicidad, esperanza y amor a los necesitados de vida y a los desencantados. Debo decir que comenzamos a presenciar aquel acto con la espina de la incredulidad y la duda sobre nuestros pensamientos. Sin embargo, la fascinación de aquel ser, de aquella criatura casi celestial que se jugaba la vida sosteniendo ante él una deslumbrante boa o depositando su frágil vida sobre una punzante cama de clavos, nos cautivó al

igual que a todos los presentes, que boquiabiertos, como en un acto hipnótico nos mantenía atentos, presenciando un verdadero acto de fe, un momento catártico, digno de la mejor obra de teatro jamás vista. En esos momentos todos los pensamientos estaban unidos por el aro mágico de la credibilidad y la sorpresa... una especie de complicidad implícita entre los curiosos y el que hace gala de su virtuosismo. El círculo mágico de Abencerroes nos envolvía y la espina



de la duda se había disipado en las mentes de nosotros los incrédulos y faltos de fe, ya que de un momento a otro todos quisimos poseer un poco de aquellas maravillosas pócimas, ungüentos y talismanes de la buena fortuna que prodigaban alivio al cuerpo y a los corazones (aún conservo mi pequeño talismán, por si las dudas).

Terminó la demostración, el iluminado se despidió no sin antes elevar sus brazos al cielo para prodigar buena fortuna a los asistentes. Salimos de aquel círculo. Aquel personaje nos había cautivado... así fue como surgió El Profesor Virgo.

Seguimos nuestro camino entre el griterío y los altoparlantes, pero de entre ellos, uno nos

llamó la atención: "¡Respetable público, pasen ustedes a visitar a... ¡La Mujer Lagarto! La máxima ilusión óptica del 88, admírela conviviendo bajo el agua con peces... vivos!" Un hombre parado en la entrada de una pequeña carpa nos invitaba a ver lo que sucedía allí dentro. Entramos, pues, a indagar en las vicisitudes ajenas... Descubrimos al fondo de la carpa una pecera y dentro de ella, una muchacha, casi niña, con algunos pececillos desconcertados, rondándole

de un lado a otro. La muchacha, que esperaba ansiosa la llegada de algún visitante que la arrancara del aburrimiento, tiró su chicle al vernos entrar e inmediatamente hizo gala de horripilantes muecas de dolor humano y nos contó cómo fue que el mismísimo demonio la había convertido en lagarta... y todo, figúrese usted, por desobedecer a sus padres... sin duda, una verdadera lección para todos aquellos que dejamos el techo familiar para darle vuelo a la hilacha. En casos tan desafortunados una no hace más que respetar el dolor de la desdichada, que más que desdichada se sentía realmente como pez en el agua. Aquel rostro casi infantil, con cuerpo de lagarta, continuó su relato,

en una especie de declamación entre la cual había cierta intención de ironía y otro tanto de desamparo. A través de aquella voz apenas audible y tímida, los visitantes experimentamos una sensación de nostalgia, de pena, una fragilidad humana, sentimientos encontrados que provocaban desde risa y escarnio, hasta horror y temor hacia el castigo divino... al que según la pobre Mujer Lagarto, nadie escapa.

Nos despedimos del anfibio, que seguramente volvió a recuperar su chicle en espera de nuevos curiosos. Salimos de allí pensando ¿cuál era realmente la historia de esta mutante de niña y lagarto? ¿Cuáles eran los hilos que movían su vida? ¿Por qué estaba allí, sumergida durante tantas horas, en esa pecera, llena de agua o acaso

lágrimas? ¿Cuál era realmente el punto de encuentro entre los visitantes y el fenómeno? ¿Qué provocaba en el espectador ver aquella criatura? ¿Por qué nos parecía tan teatral lo que habíamos presenciado? ¿Era la historia de la criatura o el hecho de que en ese pequeño espacio se creaba una complicidad, una convención escénica entre público y personaje?

Muy avanzada la noche, salimos de aquella feria, yo regresé a mi casa convencida de que la buena fortuna estaba conmigo y así era, pues esa noche había comenzado a fraguar mi segunda obra: *Mitologías en la vitrina* (*Divertimento ecléctico para merolicos y feriantes*).

Comencé a escribir la historia con lo que más me había conmovido de lo que habíamos presenciado: los hilos que se tejen detrás de la vida de aquellos misteriosos personajes, entre el dueño de la carpa y los fenómenos, entre el mago y la ayudanta, entre el mismísimo diablo y sus acongojadas víctimas. Mi objetivo era reinterpretar esos momentos, el maravilloso uso del lenguaje, la estética de los espectáculos de calle, la improvisación, la espontaneidad, el colorido, la plasticidad y la forma de envolver y provocar en el público la posibilidad maravillosa de una catarsis colectiva.

Escribir la obra fue un proceso realmente gozoso y divertido, descubrí que este mundo de faquires, de médicos ambulantes, de criaturas y de historias, es tan cercano al hecho teatral, porque allí, en esos espacios donde lo sobrenatural surge como algo natural, se establece una relación directa con las emociones y el entorno del espectador.

Sin duda, este cúmulo de fetiches, talismanes, tónicos y malabares forman parte de nuestro cotidiano, de una herencia milenaria que responde a una necesidad de explicarse lo que está fuera del alcance de la razón humana e incluso de la religión, porque estos espectáculos ofrecen una verdadera cura para aliviar la soledad humana y sus infortunios. En esos círculos mágicos, el lenguaje de la ciencia y el de la charlatanería se complementan a través de formas lúdicas, escénicas, provocando así la complicidad con el público.

Mitologías en la vitrina fue un espectáculo creado a través de una serie de convenciones teatrales, valiéndose de la riqueza de cada uno de estos personajes y de sus malabares lingüísticos. La obra se desarrollaba en una pequeña carpa, La Carpa Harris, cuyo dueño era el empresario Herbert Vergara. No había una historia en particular, se presentaban diversos números, pero durante el transcurso de la obra se iban revelando las relaciones que existían entre cada uno de los miembros de la popular carpa.

La plástica se basó en los grabados de José Guadalupe Posada, en ellos podíamos ver a la Mujer Lagarto, a la Cabecita Parlante, a Margot Luna, narrando historias que iban desde la

desdicha amorosa hasta el infortunio político. Allí, el Profesor Virgo y la Princesita Yahaira realizaban actos esotéricos en los que a través de cartas y símbolos inventados leían la suerte y la fortuna a los presentes. Además se regalaba, sólo por hoy y completamente gratis, la píldora mágica de Fósforo Vita Cal, la cual creaba distintos efectos curativos y adivinatorios, pero que en realidad era la muy conocida pastillita de menta. También retomamos la Clave Rosa Cruz para realizar un juego adivinatorio tan eficaz, que era el único acto que hacía dudar al espectador si realmente pertenecíamos a alguna caravana de adivinadores y curanderos. En una ocasión, una mujer que padecía de un dolor en el brazo esperó al final de la función para ser aliviada por los mágicos poderes de Yahaira, la Princesita del Monte Sinaí.

Mitologías en la vitrina fue un experimento parateatral del Grupo Mito, en el que cada función que se presentaba era distinta, podían suceder las cosas más inesperadas porque era completamente un espectáculo abierto, realizado en la calle; en aquel círculo podía pasar todo, los participantes teníamos que estar abiertos a

todo tipo de estímulos que se presentaran. En la obra podían participar niños, adultos, un perro que pasa y hasta el buen viejo del Tío Bernabé, buen amigo.

La carpa de *Mitologías en la vitrina* se estrenó en un viaje a través del río Usumacinta, en donde naufragó y por azahares del destino sobrevivió, luego viajó por muchos pueblos, ferias, plazas y parques prodigando buena fortuna y diversión a los presentes. Pero un día sus personajes mágicos y prestidigitadores desaparecieron, no se les volvió a ver por ninguna plaza, por ninguna de nuestras calles. Algunos viajeros cuentan haber visto a la famosa Carpa Harris presentarse en pueblos lejanísimos, cuyos nombres no aparecen en nuestra geografía... Otros afirman que en realidad la carpa está realizando una exitosa gira mundial por el África Media, por todo el mundo y sus alrededores. Que así sea.

MARIBEL CARRASCO. Dramaturga y actriz. Ha colaborado como diseñadora de vestuario y títeres, tanto en teatro como en algunas compañías de danza. Autora de El pozo de los mil demonios y Lacandona o cuando las estrellas caen, entre otras obras.

PARA LA ADIVINACIÓN DEL PENSAMIENTO CLAVE ROSA CRUZ

Frase	Número(s)	Color	Objeto
Di	0 y 10	rojo	reloj
Puedes decir	1 y 11	verde	cadena
Podrás decirme	2 y 12	azul	lentes
Podrías decirnos	3 y 13	café	anillo
Por favor di	4 y 14	negro	arete
Escucha, di	5 y 15	amarillo	bolsa
Fíjate bien, di	6 y 16	violeta	llavero
Ahora dime	7 y 17	blanco	pulsera
Vamos a ver, di	8 y 18	gris	pluma
Veamos pues, di	9 y 19	dorado	cartera
Haga favor de	10 y 20	transparente	celular
Cuidado	50	plateado	encendedor
Atención	100	rosa	peine
Rápido	500	lila	espejo
Aprisa	1,000	anaranjado	collar
Al instante	un millón	tinto	cepillo

VALOR DE LOS PRONOMBRES ENCLÍTICOS:

Me=0 Le=00 Nos=000 Les=0000
La palabra "rápidamente" duplica números.

Si se hace la pregunta simple, la respuesta se halla en la primera columna de número o en la columna de color. Para hacer referencia a la segunda columna de número o a la columna de objeto, se deben anteponer

frases como "Ser iluminado", "Divino Pastor", "¡Oh, ser del más allá!", etcétera.

EJEMPLOS PREGUNTA-RESPUESTA:

-Di ¿de qué color es la blusa de la señora?
-Roja.
-Divino Pastor iluminado, ¿podrás decirme qué tengo en las manos?
-Usted tiene en las manos unos lentes.
-Por favor di, ¿de qué color es la corbata del señor?
-La corbata es negra.
-Rápido, ¿de cuánto es el billete que tengo en la mano?
-De quinientos pesos.
-Escucha, fíjate bien, di cuántos años tiene el señor.
-Cincuenta y seis.
-Por favor, vamos a ver, concéntrate, fíjate bien...
¿Podrás decirme qué número escribió este joven en el papel que le acabo de dar?
-Cuatro mil ochocientos sesenta y dos.
-Veamos pues, di ¿qué tengo en la mano?
-Una cartera.

Además de este juego, el actor y su ayudante se podrán de acuerdo acerca de alguna persona que haya asistido a la función y que resulte más o menos conocida para el público en general. Sobre esa persona se adivinará el nombre, la profesión y, con lujo de detalles, cómo viene vestida.

Teatro de la Ciudad Monterrey

- Gran Sala
- Sala Experimental
- Espacio al Aire Libre

En **2004**

- Convocatoria Puestas en Escena
- Encuentro Estatal de Teatro para Niños
- Encuentro Estatal de Teatro
- Festival de Teatro Nuevo León

Informes (81) 83 43 89 74 al
www.conarte.org.n



CONARTE
NUEVO LEÓN



**Centro de información sobre
la Francia contemporánea**



www.francia.org.mx

- Mediateca
 - Librería
 - Galería
 - Cafetería
 - Conferencias

TENSIONES ENTRE TRADICIÓN Y VANGUARDIA

LOS RÍOS SUBTERRÁNEOS DE LA CREATIVIDAD

Patricia Cardona

Ahora lo veo muy claro. El cuerpo es el territorio donde los ríos subterráneos de las culturas, en su dinámica pasada y presente, en diálogo permanente, en intercambio de herencias, negocian secretos ancestrales.

No es metáfora. Es la conclusión a la que llegué una vez finalizada la sesión sobre *Tensiones entre tradición y vanguardia*, en la que las voces del crítico Juan Arturo Brennan, los investigadores Luis Rius Caso, Elia Espinoza, Maira

añadir una que otra pregunta a la ya considerable lista de interrogantes que azuzaron el debate.

EL JÚBILO DE SINCRETISMOS LUMINOSOS

En el ámbito artístico no hace falta dar muchas explicaciones. A Waldeen, Anna Sokolow, Xavier Francis y muchos extranjeros los sedujo la cultura mexicana desde que atravesaron la frontera. Al mismo tiempo, fueron artistas que dejaron su huella en un territorio que no era el

estéticos.

El fenómeno es más viejo aún, pero antes no tenía la intención de ser germen de rompimiento con las tradiciones vigentes, como en el romanticismo. Así, encontramos lo “turco” en Mozart, lo “húngaro” en Brahms, cuya música, “muy atractiva”, nada tiene que ver con Turquía ni con Hungría en un sentido profundo. El mismo romanticismo veía las “culturas periféricas” como fuentes de inspiración, por ser supuestamente más arcaicas, puras y campesinas. Las colecciones editadas de música folclórica o popular de este periodo intentan “arreglar” las melodías, entonaciones y ritmos para que puedan entrar en la lógica occidental, como la de las escalas temperadas, los ritmos regulares, etcétera.

Luis Rius recordó el caso de José Juan Tablada, escritor, crítico de arte y gran poeta, quien forma parte de este rompimiento integrador. Accede también a las culturas orientales; aprende japonés y traza un puente maravilloso con la cultura oriental. “Sin pretenderlo mucho, es uno de los arquitectos de este gran movimiento, ligado también, desde José Vasconcelos, a lo utópico, que sintetiza lo propio en los escenarios artísticos de lo simbólico.”

El París de principios del siglo xx se había convertido en el centro de atracción durante la Exposición Mundial de 1900. Los pabellones de China, Japón, India y países africanos exhibían los rasgos de sus culturas en vitrinas, pero también con espectáculos que impactaron profundamente los esquemas de percepción de Loie Fuller, Isadora Duncan y Ruth Saint Denis. Descubrieron nuevos lenguajes del cuerpo que detonaron la potencialidad de su imaginario.

Las artes escénicas de culturas milenarias aparecían ante los ojos de estas visionarias como inmensos universos de posibilidades estéticas. Loie Fuller entró en el vértigo de la plástica japonesa. Ruth Saint Denis se rindió a la seducción de las danzas de la India. Mary Wigman vio en los teatros Noh y Kabuki el aliento de una nueva mística para la danza. Más tarde, sensibilizada por el espíritu del momento, Martha Graham se sintió atraída por la técnica

El cuerpo es el territorio donde los ríos subterráneos de las culturas, en su dinámica pasada y presente, en diálogo permanente, en intercambio de herencias, negocian secretos ancestrales.



Anna Sokolow (1910-2000)

Ramírez, la coreógrafa Graciela Henríquez y el antropólogo Francisco Pérez Murphy se escucharon desde su perspectiva y especialidad, en la sede del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza *José Limón*.

Para construir este ensayo a partir de la visión de moderadora, junto con Elizabeth Cámara, investigadora del Cenidi Danza *José Limón* me bastó recordar las reflexiones de todos ellos y

suyo. Su bagaje se enriqueció con este sincretismo. Un tipo de enamoramiento estético que sucedió aquí y en el mundo durante las primeras décadas del siglo xx.

El imperativo modernista operó así. Se trataba de generar lo nuevo, de construir un lenguaje que rompiera con los fantasmas del romanticismo. Los grandes creadores del arte escénico de esa época buscaron en las culturas no occidentales códigos que iluminaran nuevos derroteros

y el lenguaje de los asiáticos, así como por las fuentes afroamericanas e indígenas.

También sucedió a la inversa. Así como la danza moderna y los ballets rusos de Serge Diaghilev fueron producto de estos ríos subterráneos confabulados, los orientales se inspiraron en la factura escénica occidental. Los rusos emigrados de la Revolución bolchevique llegaron a China y Japón y abrieron escuelas entre 1910 y 1920.

Alumnos de Isadora Duncan y de la escuela Denishawn, del mismo modo abrieron los ojos de los orientales entre 1920 y 1930. Muchos regresaron a Europa para estudiar danza expresionista alemana.

Después de la Segunda Guerra Mundial, la mirada volteó hacia Estados Unidos. La danza Butoh japonesa que ha conmocionado a los espectadores de Occidente es una compleja fusión de danza tradicional japonesa, expresionismo alemán y danza estadounidense, con influencia de los *happenings*.

A mediados de siglo pasado siguió transformándose el discurso del arte occidental gracias a las provocaciones de Oriente. Merce Cunningham conoció el budismo zen y la filosofía de Confucio. Aplicó el uso de la quietud y las técnicas aleatorias, así como el distanciamiento emocional de los contenidos, a sus danzas de vanguardia, un rompimiento radical con el modernismo expresionista de Graham. Igualmente, se sintió atraído por la estética del arte clásico de la India.

A lo largo del siglo más ejemplos de esta naturaleza irrumpieron en los escenarios de Occidente. Balanchine aprendió formas angulares, pies flexionados, giros pélvicos y ritmos sincopados de la danza negra de Josephine Baker y Katherine Dunham.* Jiry Kylian renovó su estética gracias al impacto de la danza aborigen australiana en *Stamping Ground*.

Del mismo modo, el teatro aristotélico, causal y racional de finales del siglo XIX, vivió una metamorfosis por las propuestas estéticas de los teatros Noh y Kabuki japoneses. Apareció un horizonte simbólico, metafórico y poético de insospechadas consecuencias. Nació otra cultura del actor en Occidente.

Meyerhold se inspiró en la danza Kathakali de la India para visualizar una manera de entrenar al actor mediante el sistema de la biomecánica. Gordon Craig definió al actor/supermarioneta a partir de la misma fuente. Antonin Artaud fue seducido por las danzas de Bali y propuso la ceremonia/rito para el teatro. Bertolt Brecht conoció a Mei Fang Lan, actor chino, y propuso el distanciamiento del actor como un vehículo para conducir la percepción del espectador. Jerzy Grotowsky concibió la noción del "actor santo" gracias a su acercamiento a los grandes textos religiosos de la India, específicamente los *Vedas*.

DE LO HÍBRIDO A LO CORRUPTO, A LO AUTÉNTICO

Pero así como hay sincretismos luminosos, están los clichés de los conjuntos folclóricos, no pocas veces asentados en la tradición del ballet clásico, que se hacen pasar por la cultura tradicional auténtica, como afirmó Maira Ramírez. Juan Arturo Brennan recordó el caso del compositor inglés Albert Katelby, quien con ballets como *El mercado persa* y *El templo chino* realizó "pastiche de tarjeta postal con colores musicales brillantes destinados al consumo de masas europeas no educadas, donde se hace evidente que el autor no supo manejar ni su propia tradición ni los elementos extranjeros". Vemos a un japonés pintando nopales para demostrar su globalidad. O a los bailarines franceses haciendo un remedo de danza Butoh. ¿Es esto universalidad de lenguajes o globalidad simplificadora?, se preguntó Luis Rius.

Aquí se vuelve imperativo preguntar ¿qué es lo auténtico en un mundo global?, ¿cómo distinguir entre un híbrido vital y novedoso y la corrupción de la tradición?

Para empezar, la dicotomía entre tradición y vanguardia se ha diluido con el posmodernismo; más bien, se muerden simultáneamente la cola. La observación es de Juan Arturo Brennan, quien aclaró:

Salvo casos muy particulares de territorio y de historia, las vanguardias ocurrieron a modo de rupturas como sustitutos de la tradición que habrían de derrocar. En este paisaje, vanguardia y tradición eran opuestas: llegaba una y la otra empezaba su declive. Hasta hace poco era comprensible este desplazamiento: la vanguardia iba desalojando a la tradición. Posteriormente se anquilosaba, se convertía a su vez en tradición que sería inevitablemente desalojada. Ahora que la fusión entre vanguardias y tradiciones es el meollo de la estética, las preguntas son otras.

La dificultad para comprender el posmodernismo estriba en el enorme reto de entender el mundo a partir de la multiplicidad de sentidos y de la paradoja, comentó Luis Rius. Lo positivo es que implica una liberación para el creador que quiere recurrir a elementos tradicionales sin ser tachado de neocostumbrista. Lo negativo sería una pérdida de referentes. Pero la gran duda del posmodernismo es ¿a qué de ese pasado le damos prioridad para forjar nuestro presente y cómo hacerlo?

Porque ante la producción masiva de productos efímeros y desechables, ante los híbridos de "tarjeta postal" para el consumo masivo y turístico, cabe preguntarse ¿en qué radica la auténtica posibilidad de creación a partir de lo propio y lo ajeno? ¿Qué hacemos con esa raíz que es nuestra tabla de salvación frente al

espejismo escurridizo del presente?

Al no vislumbrarse respuestas claras, en muchos académicos y estudiosos del arte siguen vigentes las interrogantes sobre el territorio, la tradición, la noción de cultura, aun cuando toda identidad es migratoria, mutable y permeable, cuando todos los productos de la sociedad son híbridos y eclécticos, cuando tomamos prestado de la tradición para renovarla y recrearla mediante una relectura contemporánea. Inevitable. He ahí la paradoja.

Para los críticos de arte, investigadores de las ciencias sociales y corredores de arte, desde sus centros de poder, todos estos temas son fuente de tensión. ¿Válida o ficticia?

¿Quién asigna el código estético y lo dota de sentido? ¿Por qué los académicos se arrojan el poder de otorgar significación a algo que ya tiene un sentido distinto para otros? ¿Cómo operan el rescate y la conservación desde el punto de vista de los académicos y de los creadores?, cuestionó Francisco Pérez Murphy. Las preguntas dieron en el clavo y Elia Espinoza amarró una respuesta:

Hay tensión en tanto existe un centro de poder. Por un lado esperamos que la producción cultural sea algo concreto, algo que perdure, porque así nos han educado y son siglos de tradición cultural occidental establecida por estilos y códigos rígidos. No lo vemos como un proceso. Nos enseñan a ver la producción artística como un fin que tiene que estratificarse e irradiar estáticamente su fuerza y su influencia. Por ello hay un impedimento de parte de las élites poderosas que rigen la administración, la creación, la producción de la cultura, para ver el fenómeno como un entrecruzamiento de flujos, de incesantes dinámicas, no de cosas concretas y estacionarias.

Quizá haya también una añoranza, una melancolía por lo fijo y lo perdurable ante una producción enloquecedora posmoderna que no madura ni deja rastro.

El filósofo Herbert Read ha sostenido que el ser humano necesita, para su equilibrio estructural, formas que permitan el crecimiento sin estorbo y una resistencia estructural. Es decir, movimiento y solidez, cambio y raíz, transformación a partir de bases firmes. La nostalgia es quizá una añoranza de satisfacer las demandas de estructura dinámica al interior del aparato psíquico y emocional del ser humano.

Brennan tomó la palabra:

El desasosiego deviene del caos y la caducidad, del vértigo de los tiempos que corren. Creo que el panorama de la tradición que se abre ante el artista no necesariamente es nacional, sino que existen los elementos de talante universal que podrían convertirse en puertos generosos para

la creación. En el campo de la música, los neotonalistas no cayeron en la referencia a una tradición étnica; sin embargo, su labor recurre a la tonalidad armónica y consonante presente en varias culturas de tradición, pero sin referencia explícita a cualquier contexto nacional. Se establece así la posibilidad de una visión posmoderna que se agarrara de lo tradicional sin pasar necesariamente por nacionalista o neofolclorista.

Estoy convencida de que las “asimilaciones” o los “encuentros” de culturas “ajenas” se dan dentro de un riguroso desarrollo orgánico del oficio personal del artista o de un grupo, como creador. No es solamente el hecho de aprender o asimilar las lecciones de otras culturas teatrales, sino también de construir un oficio propio, relacionado con la sensibilidad y la propia construcción de sentido que encuentra espejos, impulsos, catalizadores, caminos en estas culturas. Es una incorporación vital a través del entrenamiento y el desarrollo expresivo de estas técnicas. En el individuo se resuelven las diferencias. Se acaban las tensiones.

La naturaleza dinámica y transformadora de la vida se manifiesta en todas las culturas, incluso en las que supuestamente son depositarias de una “tradición” fija. El caso que a continuación registramos, narrado por la antropóloga Maira Ramírez, es suficiente para confirmar la sabiduría de la tesis de Read, filósofo de la naturaleza, lector de los principios fundamentales de la vida.

EL MOVIMIENTO PERPETUO DE LA SUBJETIVIDAD

El caso extraordinario de los amusgos, en Guerrero, rompe con la concepción occidental y académica. ¿Cómo recrea esta comunidad lo propio?

Durante una fiesta, los amusgos narran la conquista de México Tenochtitlán. La comunidad vive en el sur del Estado de Guerrero, en colindancia con Oaxaca. La conquista, lo sabemos, fue en el centro del país. Su resimbolización implica reinterpretar la historia para formular una tradición histórica propia donde, por cierto, los que pierden son los españoles. Vemos ahí una plástica, una estética conformada por bailes, sonidos e improvisación.

A las 12 de la noche, en plena oscuridad, en plena sierra, con muy poca luz eléctrica, vemos una *pick up* convertida en un barco donde viajan los españoles. Con unos cuernos anuncian su llegada. La indumentaria amusga subraya la



Anra Pavlova (1882-1931) y Alexandre Volinine

Al no vislumbrarse respuestas claras, en muchos académicos y estudiosos del arte siguen vigentes las interrogantes sobre el territorio, la tradición, la noción de cultura, aún cuando toda la identidad es migratoria, mutable, permeable...

fantástica ambientación: huipiles muy bordados, trenzas de colores. El fuereño se queda asombrado, preguntándose cómo es que hay un barco en plena sierra. A principios de siglo esa danza se hacía sobre una carreta jalada por un buey, con antorchas alrededor.

La escenificación de la conquista dura 13 horas. Le queman los pies a Cuauhtémoc, matan a Moctezuma, hay incendios, ahorcamientos, está el episodio de la Noche triste. Entre los personajes están Hernán Cortés, el padre Olmedo, Pedro de Alvarado, la *Malinche* y Cuitláhuac. No se trata, por supuesto, de seguir a pie juntillas la historia oficial. Lo valioso es la revalorización de símbolos, de esquemas, de estereotipos. En toda la escenificación salen a relucir los localismos: se escuchan las chilenas, se oye la banda de chile frito... ¿Por qué pierden

los españoles en esta versión de la historia? Se supone que ellos venían a sojuzgar para imponer la religión. En este caso, son los mexicanos (no se llaman a sí mismos indígenas) quienes roban el estandarte de la virgen de Guadalupe, se convierten a la verdadera religión y corren a los españoles. ¿Es esto vanguardia o tradición?

Es posmodernismo para unos, o por lo menos esta fiesta se comporta según los principios del posmodernismo. “Yo diría que es un caso más de cómo las culturas que están fuera del centro de poder siempre llevan sangre fresca a los dictados del poder mismo. Es una relectura innovadora, que refresca también los códigos de montaje escénico”, comenta Elia.

LOS DOGMAS... TODAS LAS PERVERSIONES

Hay dos preguntas que sintetizan los problemas enfocados aquí:

1. ¿Quién dicta lo que social o culturalmente se considera aceptable y correcto? Los centros de poder. Los paradigmas académicos. Los dogmas nacionalistas. Las demagogias políticas. Los mercados del arte. Incluso los turistas. Son estos nudos de intereses ideológicos y económicos los que generan todas las tensiones y todas las perversiones también.

2. Existencialmente, ¿qué dicta lo que yo siento auténticamente frente a lo ajeno? Las resonancias, la ausencia de límites y fronteras. En lo subjetivo, el individuo elimina todas las tensiones. Asimila y mezcla lo que le permite construir un sentido de vida, sin juicios de valores externos. Aquí, sólo el individuo dicta el rumbo del sincretismo. El resultado puede ser luminoso o perverso para el observador, pero la acción creadora del individuo que lo gestó está libre de tensiones paradigmáticas.

Es la preeminencia absoluta de la subjetividad. Ése sería el meollo de todo lo dicho en este diálogo fecundo y versátil con amigos cercanos y autores que han alumbrado un tema difícil pero indispensable para conocernos hasta la médula de nuestros huesos ancestrales.

* Banes, Sally, “Our Hybrid Tradition”, en *Dance: Distinct Language and Cross-Cultural Influences*, Editions Parachute, Canadá, 2001, p. 26.

Fotos tomadas de Dallal, Alberto, *La danza en México en el siglo XX*, CONACULTA, México, 1997.

PATRICIA CARDONA Crítica e investigadora de artes escénicas. Directora del Cénidi Danza José Limón. Su último libro: *Dramaturgia del bailarín. Cazador de mariposas*.

TEATRO Y DANZA EN EL 31 FESTIVAL INTERNACIONAL CERVANTINO

VENTANA A LA ESCENA DEL MUNDO

Maricruz Jiménez

Del 15 de octubre al 2 de noviembre, en Guanajuato confluirán artistas que no dejan de asombrar a sus seguidores por su incansable espíritu de búsqueda, en sus respectivas tendencias y estilos. Celebración del cuerpo y la escena, en Guanajuato se reunirán importantes agrupaciones teatrales, entre las que se cuentan tres instituciones del arte escénico alemán Deutsches Theater, Volksbühne-Am-Rosa Luxemburg-Platz y Titanick Theater, Ex Machina de Canadá, Vania Producciones y Producciones Inconstantes de España, y Plasticiens Volants de Francia.

Numerosos signos y oficios serán plasmados en los foros de Guanajuato cuando varios proyectos binacionales, como el Festival Latino on Tour (Cuba-Estados Unidos), Ollin Aldebarán Producciones (Inglaterra-México), *El diván* de Michel Didym (Francia-México) y los tradicionales *Entremeses Cervantinos* del Teatro Universitario de Guanajuato y *Más laberintos* del grupo Alter Teatro, se representen ante el público con la finalidad de mostrar una vez más que la fuerza de los lenguajes teatrales está justamente en su diversidad.

Como parte de los festejos por el centenario del Teatro Juárez, el Ballet Flamenco de Sara Baras traerá a su espacio una versión de *Mariana Pineda* de Federico García Lorca, espectáculo que reúne a un gran músico, Manolo Sanlúcar, y a un gran director de teatro, Lluís Pasqual. Alemania estará representada por dos de sus mejores creadores: Jan Push y la Compañía de Felix Ruckert.

En el género contemporáneo se suman los grupos Danza Experimental de Lola Lince, Ballet Nacional de México de Guillermina Bravo y Compañía Tania Pérez-Salas de México, Virpi Pahkinen de Suecia, *L'Explose* de Colombia, Pappa Tarahumara de Japón y Suite Española, maestros del arte flamenco. El Ballet Folklórico de México, el de la Universidad de Guanajuato, el Internacional Reda de Egipto, el Nacional de Argentina y Ranjana Guahar y su Grupo de Danza Odissi, traerán los ecos de tradiciones dancísticas siempre vivas y en constante investigación.

El Festival Internacional Cervantino (FIC) busca constatar que el vigor de las artes escénicas radica en su diversidad, los signos plurales que responden a la sociedad que las genera.

MÁS DE DOS MIL ARTISTAS

Este año, el FIC reúne la actuación de 807 artistas de nuestro país y 1218 extranjeros. Guanajuato aportará 445 artistas de 12 grupos. La actividad es intensa y durante 19 días el público asistente a la fiesta cervantina podrá admirar un total de 117 grupos y solistas participantes. De ellos 17 son de teatro (9 internacionales y 8 nacionales), 4 de ópera (uno internacional y tres nacionales), 66 de música (41 internacionales y 25 nacionales), 16 de danza (10 internacionales y 6 nacionales) y 14 nacionales de narración oral. Todos ellos darán 169 funciones: de teatro 55, de ópera 6, de música 67, de danza 31 y de narración oral 10.

Los escenarios serán los recintos que ya son una tradición en la geografía cultural mexicana: los teatros Juárez, Principal y Cervantes; Auditorio del Estado, Plaza de San Roque, Explanada de la Alhóndiga, Auditorio de Minas, Templo de la Valenciana, Ex Hacienda de San Gabriel, Salón del Consejo Universitario y Basílica de Nuestra Señora de Guanajuato. Se suman también los teatros Manuel Doblado y María Grever y la Plaza de los Fundadores, de León.

EL TEATRO Y LA VIDA

El FIC traerá para el público mexicano a tres grandes grupos alemanes. El Deutsches Theater redimensiona una obra clásica de Ephraim Gotthold Lessing, *Emilia Galotti*, bajo la dirección de Michael Thalheimer. El Volksbühne-Am-Rosa Luxemburg-Platz ofrecerá su propia versión de *Un tranvía llamado deseo*, la obra clásica de Tennessee Williams, en *Endstation Amerika (Un tranvía llamado América)*, bajo la dirección de una leyenda del teatro: Frank Castorf. Y Titanick Theater, uno de los grupos más reconocidos internacionalmente en el teatro de calle, asombrará al público con *Insect*.

El Volksbühne-Am-Rosa Luxemburg-Platz



Sé que volverás de L' Explose. Foto: Archivo FIC

está dirigido desde 1993 por Frank Castorf. Sacudido hasta los cimientos por la Caída del Muro de Berlín y la unificación de las dos alemanías, esta compañía es hoy por hoy constancia de la historia teatral de Occidente, espacio donde confluyeron lo mismo Max Reinhardt, Erwin Piscator, Bertold Brecht y Benno Beson, es también un horizonte en el desarrollo de las artes escénicas.

El Deutsches Theater se aleja con *Emilia Galotti* de la lectura canónica del texto de Lessing, fiel a su vocación, pues el edificio fundado en 1850 por Max Reinhardt le dio al teatro europeo las herramientas de la modernidad.



La compañía española de Sara Baras en Mariana Pineda de Federico García Lorca. Foto: Archivo FIC

El FIC busca constatar que el vigor de las artes escénicas radica en su diversidad.

De ahí sus personajes, que no tienen fronteras en la interpretación, en la inmensa filigrana actoral y el arte de crear infiernos y paraísos. Esta *Emilia Galotti* es la heroína de una tragedia contemporánea, donde queda comprobado que cualquier sociedad, desde las entrañas del poder, se opone a todos los nombres del amor.

Por su parte, Titanick Theater dará al público mexicano con *Insect* un espectáculo memorable en las calles de Guanajuato. El teatro al aire libre se ha convertido en un gran montaje de luz, sonido y movimiento, que asalta el entorno para romper la cotidianidad. Es en esta posibilidad donde surge la creación de este colectivo que utiliza grúas y sofisticadas maquinarias para provocar el asombro del espectador.

Otra de las leyendas del teatro, Robert Lepage, se adentrará en la vida y obra de Frida Kahlo, con *La casa azul*. Francia trae a una de sus mejores muestras de teatro de calle con *Plasticiens Volants*, agrupación que llevará al Caballero de la Triste Figura a cabalgar por los cielos de Guanajuato con el espectáculo *Don Quichotte*.

España aparece con dos puestas ejemplares, una ubica al Teatro del Siglo de Oro en las calles de Guanajuato, para divertir al público con una comedia de enredos en *Abre el ojo* de Producciones Inconstantes. Por su parte, Vania Productions, compañía de José Sanchis Sinisterra, rinde un homenaje a Julio Cortázar y lleva a escena *Carta de la Maga a bebé Rocamadour*.

Proyectos ampliamente comprometidos con la difusión y creación del teatro y que plantean la colaboración de dos países para promoverlos, podrán ser vistos en esta ocasión. *El diván*, espectáculo impulsado por el dramaturgo Michel Didym. Festival Latino on Tour, proyecto que reúne los esfuerzos de Cuba y Estados Unidos. Inglaterra y México conjuntan esfuerzos y creadores para llevar a escena *La magia del amor razonado*, espectáculo en el cual el centro es la poesía de tres ejes literarios de la cultura: Sor Juana Inés de la Cruz, William Shakespeare y la lírica prehispánica. A través de este espectáculo, producido por Althair Naholy y Gavin Humphrey y con música del grupo Tribu, Aldebarán Producciones propone la escenificación de textos precolombinos esenciales.

Alter Teatro del Centro de Artes de Guanajuato y el grupo Me xih co unen su trabajo para realizar *Más laberintos*, espectáculo que desentraña la búsqueda de un teatro cuya elección es escenificarse en espacios no convencionales. María Morett, directora de escena y fundadora del grupo Me xih co, guía y acompaña en esta aventura escénica al grupo. Alter Teatro surge del programa académico y artístico del Instituto Estatal de la Cultura de Guanajuato, en colaboración con el CONACULTA, a través del Centro de Artes de Guanajuato.

Finalmente, como es costumbre, el Teatro

Universitario de Guanajuato escenificará los tradicionales *Entremeses Cervantinos*, refrendando una vez más la tradición que dio origen al festival más importante de América Latina.

LA FIESTA DEL CUERPO

Ejemplo de exploración en un género difícil y profundamente marcado por los cánones es la coreógrafa y bailarina Sara Baras. Para los festejos del centenario Teatro Juárez, la compañía de la artista española se presentará con una versión propia del texto de Federico García Lorca: *Mariana Pineda*.

Bajo la dirección escénica de Lluís Pasqual, la música original de Manolo Sanlúcar y la coreografía e interpretación de Sara Baras, esta versión de *Mariana Pineda* se basa en el guión que el director realizara, donde la heroína es presentada un momento antes de su ejecución. Así, Sara Baras abreva nuevamente de los textos clásicos y añade un reto más a su exitosa carrera: darle a un personaje de esa intensidad teatral un carácter dramático en la danza.

Otra de las presencias fundamentales en el 31 FIC son sin duda las compañías alemanas de Felix Ruckert y Jan Pusch. El primero presenta *Deluxe Joy Pilot*, un espectáculo que busca provocar la respuesta del público. Su objetivo es explorar la percepción del espectador durante un espectáculo en vivo. Quienes vieron la obra de Ruckert, mencionan que *Deluxe Joy Pilot* "permite un acercamiento organizado de extrema sensualidad", donde la frontera que divide la intimidad de la escena y el público que observa se rompe.

Jan Pusch, por su parte, presenta *Into the blue*,

Alemania presente en el FIC con Un tranvía llamado América y Emilia Galotti (derecha). Fotos: Archivo FIC





un diálogo de identidades.

Por último, Virpi Pahkinen de Suecia regresa a México. Hermosa como pocas, con esa presencia escénica que la caracteriza, hierática y misteriosa, Pahkinen trae su *Suite 303* para el deleite de todo aquel que conoce la entraña del movimiento y sabe que se habita de instantes, que son un presente perpetuo. Bailarina solista, “creadora de una nueva perspectiva del cuerpo en escena”, como la ha catalogado la crítica europea, Virpi Pahkinen divide su *Suite 303* en cuatro momentos desglosados por la danza: “Prayer to the ascending”, “Prayer of the Scorpio”, “Uzumon” y “Prayer of the One Whose (Trumbling Hands Are Still)”.

Diálogo plural en el campo del arte, el FIC en su 31 edición, continúa con una tradición que se ha convertido ya en la ventana cultural de México. La fiesta cervantina es, hoy por hoy, la actividad cultural más importante de América Latina y una de las más prestigiadas del mundo.

MARICRUZ JIMÉNEZ . Periodista cultural especializada en artes escénicas.

espectáculo compuesto por tres solos, donde el video es una creación más integrada a la interpretación de los bailarines. Con música de Beat Halberschmidt, *Into the blue* no cuenta una sola historia, sino una colectiva. En ella el cuerpo es parte de una maquinaria preciosa, donde todo acontece y termina.

Bajo la dirección de Guillermina Bravo y la realización coreográfica de Federico Castro, Jaime Blanc y Luis Arreguín, *El territorio recuperado* es el estreno que se presentará en el marco del 31 FIC. Alrededor de 20 bailarines serán los encargados de interpretar el proyecto inspirado en el libro *Semblanza de Nezahualcōyotl* de José Luis Martínez.

Una de las compañías que sin duda traerán al FIC una tendencia que vuelve una y otra vez a los escenarios es L'Explose de Colombia. En *Sé que volverás* la danza-teatro es el medio para enfrentar el tango y el bolero en un memorable espectáculo que habla de amor y pasión, pero también de la sabiduría del coreógrafo español Tino Fernández, director y fundador del grupo que nació en París, en 1991.

Otro de los hallazgos es la compañía Pappa Tarahumara de Japón, dirigida por Hiroshi Kioke (quien también impartirá, como Felix Ruckert, un taller en el marco de la fiesta cervantina). La agrupación japonesa pondrá uno de los grandes acentos en la programación del festival, pues con su trabajo *Ship in a view* —coreografía donde personajes nostálgicos miran el paisaje de un pueblo junto al mar, en los años 60—, quedará constancia de que la danza, al inicio del siglo XXI, es también un fenómeno global y

EL DIVÁN: JUEGO ESCÉNICO PARA 20 ACTORES Y 20 ESPECTADORES

espacio para la palabra, el teatro pone a 20 autores franceses y mexicanos en *El diván*.

Michel Didym, director, maestro y promotor de teatro, impulsa un proyecto, *El diván*, en el que 10 autores franceses y 10 autores mexicanos escribirán para 10 actrices y el mismo número de actores, quienes actuarán para 10 mujeres y 10 hombres.

El motivo central de este experimento es el psicoanálisis “y nadie sale ileso del diván”, sostiene Michel Didym. Los temas y las soluciones dramáticas de estos textos serán tan variados como la pluma de cada autor. La idea central es ofrecer al espectador una dramaturgia personal, capaz de involucrarlo tan íntima e intensamente en la vida del teatro, como en el teatro de la vida.

Entre los autores franceses de este experimento teatral, se cuentan Christine Angot, Enzo Cormann, Remi de Vos, Xavier Durringer, Armando Llamas, Odile Massé, Fabrice Melquiot, Olivier Py, Mohammed Rouabhi, Pauline Sales, Serge Valletti y Jean-Paul Wenzel.

Por la parte mexicana estarán presentes dramaturgos que pertenecen a diferentes generaciones, como Jaime Chabaud, Ximena Escalante, Flavio González Mello, Elena Guiochins, Estela Leñero, Luis Mario Moncada, Ángel Norzagaray, David Olguín, Víctor Hugo

Rascón Banda y José Ramón Enríquez. Todos han probado la eficacia y solidez de sus textos en escena y representan la voz diversa del teatro mexicano.

Didym reúne en *El diván* los puntos de vista y quehaceres más extremos en torno al teatro, en ambas culturas. Pero el reto es, a través de la cura del habla que es el psicoanálisis, recuperar ese ejercicio no sólo para el teatro, sino para atisbar en la vida de personajes, los cuales son reflejo de las muchas personalidades que nos habitan. Justo en esa imagen estamos todos: hombres y mujeres, con grandezas, miserias y una buena dosis de hartazgo, incluso desesperanza.

Desde 1995 en que inició el Festival de la Mousson d'été, en la provincia de Lorraine, Didym motivó que estudiantes, traductores y creadores relacionados con el fenómeno escénico, busquen nuevas formas de comunicarse entre sí, con el fin de hallar maneras diferentes y novedosas de involucrar al público. También se ha vuelto a otros países, otros idiomas, otras culturas, para conocer su dramaturgia.

En 2002 presentó en la Mousson a varios dramaturgos contemporáneos de Latinoamérica. En 2003 llevó esta experiencia a París, involucrando a La Comédié Française en la presentación de estos autores, entre quienes destacan los mexicanos David Olguín, Ángel Norzagaray y Jaime Chabaud.

NUEVO LEÓN RINDE HOMENAJE A UNO DE SUS HOMBRES DE TEATRO

LUIS MARTÍN, DEL ABSURDO AL COSTUMBRISMO

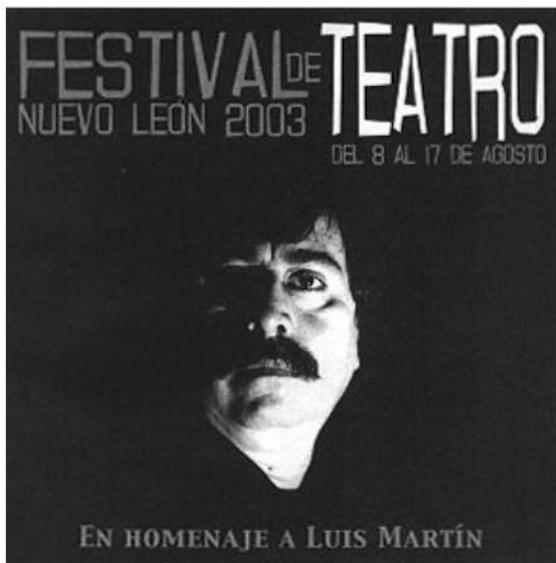
Daniela Serna

¿Es quizás la visión tan clara de una realidad ambigua y decepcionante en donde nada parece dar sentido a la existencia humana, la que lleva a Luis Martín a proponerle el teatro del absurdo en Nuevo León, o el retomar de su entorno mismo la intención moralizadora de la crítica social lo que le permite establecer el costumbrismo como medio de expresión?

Iniciándose, casi por “chance” al cumplir cabalmente con las normas sociales de su familia, que le imponían acompañar a su hermana a un taller de teatro, Luis Martín comienza su brillante trayectoria en el teatro interviniendo en improvisaciones de dicho grupo, forzado por la falta de actores, lo cual le valió como primer instrucción en el mundo de la actuación. El joven y decidido Martín ingresa por voluntad propia al taller impartido por Daniel Dimas quien al poco tiempo “desaparece”, y por ser Martín el más instruido y atrevido toma el cargo y forma el TEU.

Era una gran audacia pero... así nació el Teatro Experimental de la Preparatoria No. 1 (TEU), el primer grupo integrado por estudiantes de la Universidad. Eramos ocho: Juanita Ramírez, Carmen Villarreal Alonso, Gloria Álvarez, Elida Rizzo, Magda Ortega, Luis Refugio Barragán, Félix Cortés Camarillo y yo. A partir del 8 de mayo de 1959 empezamos a presentarnos los viernes en el Aula Magna; esa experiencia práctica acentuó y aceleró mi proceso de formación autodidacta.

Luis Martín continúa su formación actoral al salir de la Prepa, siempre un poco a escondidas de su familia (pues no tenía permiso para dedicarse al teatro), en el Teatro de La República con los ensayos del TEU, donde dirigían Salvador Ayala y Julián Guajardo; también asistía como oyente a las clases de Lola Bravo y de Rogelio Quiroga, en la Escuela de Arte Dramático.



El resultado de las clases fue mi debut como actor en *La prostituta respetuosa* de Jean Paul Sartre, un montaje con alumnos de la escuela que dirigió Daniel Dimas. Mi participación fue un “miscal” de historia, pues por emergencia tuve que hacer el papel de “El Negro”.

Después del Teatro de los Viernes, me animé a dirigir mi primera obra de formato grande: *Retazo* de Darío Nicodemi.

Esta obra marca la presentación profesional del joven director, un rebelde Martín buscando siempre el sentido a la existencia humana y topándose un poco o un mucho con la realidad de una ciudad industrial en donde el campo de las artes y la cultura representa siempre obstáculos; no obstante, había tomado la acertada decisión de sobrepasar las negativas y abrir camino junto a otros teatreros regiomontanos.

Mi familia siempre estuvo renuente a aceptar mi vocación. A diario me repetían: “Es una actividad que no te dará seguridad económica”, lo cual es cierto, pues hasta el momento no he

logrado hacer un patrimonio. Sin embargo, el paso estaba dado y la decisión tomada. Aunque ellos tuvieran razón, seguí adelante porque, de todo lo que había experimentado como adolescente hasta ese momento de mis 20 años, el teatro era lo que llenaba mi existencia. A la mitad de la carrera, decidí abandonar la Facultad de Derecho.

La frustración de enfrentarse al sistema industrial y conservador nuevoleonés, sentir que el mensaje que pretendía transmitir no era entendido, fue lo que le impulsó a adentrarse en el teatro del absurdo y proponerle como una visión crítica.

Decirme por Beckett no fue fácil. Fueron varios factores los que incidieron en mi determinación; por una parte, las lecturas que había hecho de Ionesco; también, la información acerca de los recientes y cada vez más frecuentes montajes del teatro del absurdo en el D.F.; pero la influencia directa y persistente fue de Marilú Salinas Surió, quien me convenció de producir una obra a beneficio de la Clínica Santa María y me propuso *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett. Me dio el libreto. Lo leí... Aunque ya conocía algo del teatro del absurdo, la obra de Beckett fue como un mazazo. Me impresionó tanto. Un texto magistral en el que la espera es la acción y mientras, aparentemente, no pasa nada en el escenario-mundo, comprobamos que la justicia, la igualdad, la verdad y el consuelo espiritual no alcanzan para todos. Era un teatro de avanzada, ¡soberbio! El montaje de *Esperando a Godot* fue un proceso de trabajo intelectual y físico muy intenso, que me llevó a esclarecer y darle sentido al texto de Beckett. Estrenamos el 9 de noviembre de 1962 en el Auditorio Acero, en una función que la crítica consideró como parteaguas del teatro regiomontano y nos valió tres premios de la crítica.

Regresando del “sinsentido” de la condición humana y habiendo conseguido su objetivo crítico, Luis Martín aborda la problemática social y

asume una nueva tarea: la necesaria instrucción de artistas que lo acompañaran en su cometido de sensibilización al medio.

Dejé la Facultad de Leyes cuando Manuel Treviño Salinas me invitó a colaborar como maestro en el IMSS. Una política de acercamiento con el pueblo y de apertura para todos —en los planos social y artístico— llegó a Nuevo León durante el sexenio de Adolfo López Mateos. Al frente del IMSS se encontraba Benito Coquet. Había una preocupación seria por acabar con el marginalismo cultural. Coquet no sólo cons truyó teatros, sino que también creó una estructura para canalizar tiempo libre y pro mover la iniciación del arte en la juventud.

Luis Martín, una vez más, asume un nuevo reto, el acercamiento humano en el ámbito de las artes lo llevó a la capital para formular nuevos cuestionamientos.

¿Por qué nos atrae la capital del país? Estamos marcados por un centralismo feroz y atávico. Ha crecido en forma incommensurable este centralismo que no es solamente político, sino que se repite y perpetúa en todos los órdenes de la vida del país. Había futuro en México pero me jalaba la tierra. El haber salido de Monterrey, más mis experiencias en el D.F. y en giras me llevaban a la búsqueda de nuevas formas, de un teatro más acorde con los cambios que se dieron a partir del 68. Por eso había hecho La Pira, con la intención de salir de lo establecido. Si guiendo esa línea, al concluir Yerbabuena, intenté otros montajes con ese tipo de búsqueda.

Una vez probadas las oportunidades, el compromiso social lo regresa a su tierra natal y retoma sus estudios académicos dentro del área de periodismo.

Toda esta época de los setenta me alejé un poco del teatro profesional con el fin de realizar los estudios universitarios que había dejado pendientes. Corría el año 1974 y ya no me interesaba tanto continuar estudios de Derecho, sino dar le una ampliación a mi carrera en el área de televisión y de prensa.

Amplía su trayectoria en el área administrativa como promotor cultural, coordinando el Auditorio San Pedro de 1981 a 1987. En 1980 es fundador, junto con otros teatristas, del PROTEAC (Profesionales del Teatro, A.C.), y como director de Artes Escénicas del Instituto de Cultura encabeza el Teatro de la Ciudad de 1987 a 1995, obteniendo grandes logros de difusión y apertura artística.

Éramos pocos en el Consejo Directivo —nunca creció arriba de 15 personas, por decisión unánime de Consejo—, pero trabajábamos a favor de todos los actores profesionales de Monterrey; siempre llamábamos a los mejores directores y trabajábamos unidos para que se integrara un buen reparto. Presentamos grandes obras del teatro universal, pero también a escritores mexicanos y, en especial, a autores regiomontanos. De las 30 producciones que se hicieron, yo realicé ocho montajes: Fuenteovejuna, de Lope de Vega; Galileo Galilei, de Bertolt Brecht; de Emilio Carballido: Fotografía en la playa, entre otras.

Finalmente, Luis Martín se adentra a la investigación con la beca del Sistema Nacional de Creadores de Arte de 1994 a 2001. Esta investigación que le abre el panorama de los inicios del teatro en la región noreste de la República Mexicana es probablemente su enfrentamiento para retomar el costumbrismo y proponer una nueva manera de expresar el sentido de la existencia humana, a través de las vivencias cotidianas.

Y, como sucede, una pregunta conlleva a la otra. Así que nació en mi la duda capital: ¿Cómo había iniciado el teatro en Monterrey? Casi de inmediato caí en la cuenta de que a través del estudio de las actividades del primer teatro cons truido en Monterrey podría conocer —fácilmente— las compañías que venían a la ciudad y las obras que presentaban, así como

establecer un panorama del desarrollo teatral entre miembros de la sociedad regiomontana. Craso error, no ha sido nada fácil. Hay enormes lagunas de información y he tenido que recurrir a diversas y distantes fuentes para conseguirlo. Le he dedicado 10 años a llenar estas lagunitas. Estoy casi a punto de concluir.

No hay conclusión, la vida del artista regiomontano ha sido un proceso constante que se ve reflejado en su último trabajo: Ante varias esfinges, de Jorge Ibarguengoitia, presentada en el homenaje a Luis Martín dentro del Festival de Teatro Nuevo León, bajo la dirección y actuación de él mismo. Con esta obra, Martín nos conduce a identificarnos en un contexto familiar con una despedida y los cuestionamientos existenciales que provoca la muerte. Una presencia que ha ido experimentando entre estilos y corrientes, Luis Martín, construye una expresión propia entre el absurdo y el costumbrismo, consolidándolo como uno de los mejores artistas mexicanos. La palabra viva de Luis Martín propone sentido.

Entre los trabajos que Luis Martín considera más importantes de su carrera se encuentran: Fando y Lis, El Arquitecto y el Emperador de Asiria, Esperando a Godot, Las sillas, Los herederos de Segismundo, Aquel tiempo de campeones, Galileo Galilei y Ante varias esfinges.

DANIELA SERNA. Arquitecta y escenógrafa con estudios en ITESM Parsons, The New School, Universidad Pontificia Comillas de Madrid, Université Laval.

DESDE MI LIBERTAD

Luis Martín

Buenas noches a los directivos y funcionarios del Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, de CONACULTA y del Instituto Nacional de Bellas Artes.

Buenas noches a mi madre, mis hermanas, mi familia.

Buenas noches a todos mis amigos y colegas.

Pero sobre todo, buenas noches a ese entrañable y permanente compañero por casi cinco décadas: El público.

Cuando recibí la noticia de que se estaba planeando este evento para festejar mi trabajo en teatro, inmediatamente pensé en celebrarlo también desde mí mismo, a mi modo, tal y como lo he hecho prácticamente toda mi vida: montando, dirigiendo y actuando en una obra.

Es la mejor manera, me dije, y hasta estos momentos sigo con la misma idea, de retribuir tan grande esfuerzo por parte de las autoridades culturales y de muchísimas personas con las cuales estaré siempre en deuda.

El teatro, como cualquier operación humana, necesita de un grupo. Uno solo poco haría, nada quizás. Junto conmigo, en mi recuerdo, en mi vivencia, en mi experiencia, están ahora los actores, técnicos, escenógrafos, coreógrafos, productores, publicistas, periodistas que un día con desprendimiento y confianza apoyaron mi trabajo. En cierta forma, sin ellos yo no estaría aquí esta noche.

Ahora no quiero llorar, porque aunque soy actor y sé provocar y detener mis emociones, la energía afectiva de todos ustedes me conmueve profundamente...

Sentado en esta silla de los 60 años, al ver para atrás, me doy cuenta del gran tesoro que siempre tuve: Mi libertad.

He sido libre para leer, para moverme, para crear; he sido libre para amar, para conjuntar esfuerzos, para ejercer la crítica desde el escenario, para inclinarme respetuoso ante la grandeza humana. Debo ser feliz y lo soy.

Gracias por tantos años de compañía, gracias por su afecto, gracias por esta noche...

Palabras pronunciadas por Luis Martín el pasado 8 de agosto en el homenaje que se le ofreció dentro del Festival de Teatro Nuevo León 2003.

EN EL OCTAVO ANIVERSARIO DE TISEC

PARA SEGUIR CERCA DEL PUEBLO VERACRUZANO

Francisco Beverido

Estamos acostumbrados a los grupos de teatro y a las obras que ofrecen sus producciones a través de diferentes medios, puesto que están enfocados a eso que llamamos “público en general”. Hay otros, sin embargo, que para su ventaja cuentan con un “público cautivo” o que necesitan de un estilo de promoción muy distinto, precisamente por el tipo de público al que van dirigidos. Es el caso de la Compañía de Teatro Infantil de la Secretaría de Educación y Cultura del Estado de Veracruz. Parecería que su labor es callada porque pocas veces ocupan las planas de los periódicos o rara vez se encuentran en los muros de los centros urbanos carteles que anuncien sus presentaciones. Ese “silencio” es sin embargo aparente, pues su actividad es más de trashumantes y su campo de acción (“su escenario”) son los patios de las escuelas, así como el tablado de una plaza pública.

EL RETO DEL TISEC, SUPERAR LAS 500 REPRESENTACIONES

La actividad teatral en Xalapa se ha multiplicado. Al igual que en muchos lugares, en la última década han surgido pequeños grupos independientes y compañías. Cada una con sus atinos y desatinos, pero no por ello menos importantes dentro del ámbito teatral.

Uno de esos grupos es la Compañía de Teatro Infantil de la Secretaría de Educación y Cultura, mejor conocida simplemente como TISEC, que en meses pasados cumplió su octavo aniversario de fundación y continúa trabajando con el mismo entusiasmo de siempre, bajo la dirección de Constanza Alfaro y Yaco Guigui. El grupo está integrado por actores de diversas fuentes, todos con experiencias teatrales, algunos semi profesionales, otros egresados de la carrera de teatro de la Universidad Veracruzana.

A ocho años de su formación y gracias a su arduo trabajo como Compañía de repertorio, TISEC ha ofrecido 1876 funciones en diferentes instituciones educativas del Estado de Veracruz, desde preescolares, jardines de niños, primarias, secundarias y preparatorias, así como en escuelas

espacios les ha permitido acudir a una buena cantidad de escuelas a menudo en Xalapa, pero sobre todo en diferentes municipios del Estado. TISEC viaja casi siempre en un autobús dealquiler, en el cual no sólo se acomodan los actores y directores, sino también, en muchas ocasiones, su uti-

lería. Los integrantes de la compañía son los encargados de bajarla y subirla cuantas veces sea necesario, ya que se trata de un grupo juvenil alimentado con esa chispa por hacer teatro y que será muy difícil que se apague, pues se enciende siempre cuando llegan a un lugar a presentar su espectáculo y descubren que ese sitio está ya ocupado por las miradas de niños, jóvenes y adultos deseosos de ver la función.

Tan sólo en 2002 TISEC logró 500 representaciones en diversos lugares del Estado de Veracruz y otros estados. Dentro de esas giras cabe remarcar la realizada en la sierra de Martínez de la Torre, en donde ofrecieron 50 representaciones en una semana, sobrepasando la cifra de 11 mil espectadores, la mayoría de los cuales jamás habían tenido un acercamiento al teatro, y donde muchos de ellos tuvieron que caminar hasta dos horas para presenciar el espectáculo. Fue muy rico y emocionante ver esas caritas llenas de sorpresa y gusto.

Para el 2003, el proyecto de la compañía TISEC contempla (al menos):

- 550 funciones.
- 1 taller de teatro impartido a maestros.
- 1 gira al interior del Estado.
- Estreno de siete obras de teatro, a

partir de septiembre.

Por lo pronto, de entre enero y julio de 2003, TISEC ha ofrecido ya un total de 282 funciones con la asistencia de 39180 espectadores, pero aún le restan 270 presentaciones.



de educación especial. Aproximadamente 311787 espectadores han disfrutado las funciones del TISEC.

El repertorio de la compañía cumple una labor didáctica y cultural. Su organización y la facultad que tienen para presentarse en diferentes

A lo largo estos ocho años de labor infatigable, TISEC ha presentado las siguientes obras:

Chispas, rayos y centellas, pastorela de Teresa Valenzuela.

Así soy yo, de Leticia Colina, obra dirigida especialmente a niños autistas y de educación especial. Con ella se ha atendido a casi todas las escuelas de educación especial del Estado de Veracruz y jardines de niños de varios municipios del Estado.

Las sabibondas, de Molière.

Tolón y Tolina, de Beatriz Mosquera y Mara Lasio.

Entremeses del siglo español: La guarda cuidadosa y *Los habladores*, de Miguel de Cervantes Saavedra, *Yo dos, tú uno*, cuento anónimo, y *Las aceitunas*, de Lope de Rueda.

Sueño de una noche de verano, de William Shakespeare. Esta obra fue enriquecida con la música de Félix Mendelssohn, interpretada por la Camerata Juvenil (hoy Sinfónica Juvenil de Veracruz), bajo la dirección del maestro Efraín Guigui.

Juguemos a jugar jugando, espectáculo músico-teatral cuya estructura se basa en juegos expresivos, pantomima y sketch musical. Finaliza con la participación del público en



Presentación de TISEC. Foto: Archivo TISEC

Pathelin, ambos cuentos anónimos.
Cajita con música, creación colectiva de TISEC. Cuento escenificado acompañado de las danzas clásicas "El vals de las flores" y "El Cascanueces" de Tchaikovski.
Quiero ser grande, creación colectiva de TISEC.
A tu salud Pinocho, creación colectiva de TISEC. Espectáculo didáctico sobre salud.
La doma de la fiera, de William Shakespeare.

Obras por estrenarse próximamente:
El muñequito de trapo
La tierra de Jauja
Tú eres
La manta y el pozo
Amigos
Obra musical
Las aventuras del Zorrito

Es importante mencionar el apoyo recibido por parte de la Secretaría de Educación y Cultura del Estado de Veracruz, encabezada por el Licenciado Juan Maldonado Pereda, que ha permitido la consolidación del proyecto TISEC, así como el apoyo de los Ayuntamientos en los diversos lugares en que se ha presentado la compañía.

Esperamos que la Compañía TISEC no cumpla tan sólo ocho años más de vida teatral, sino que tenga mucho tiempo de vida y que siga con su optimismo y amor a su trabajo teatral, ya que es un grupo lejos de las candlejas pero muy cerca del pueblo.

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

DE BUENAS COMPAÑÍAS CIDÍS, TEATRO...

Javier Hernández Alpizar

Un pequeño disco que cabe en una mano y que lleva por título 50 Aniversario, Compañía Titular de Teatro ORTEUV. Todas las obras 1953-2003, con fichas técnicas —título, autor, director, asistente de director, actores, etc.— de obras llevadas a escena, festivales de teatro y pastorelas, muchas de ellas con fotos o imágenes del cartel, un archivo digital muy útil, producido por Candileja, Centro de Documentación Teatral.

Candileja se unió a la celebración del 50 aniversario de la Compañía Titular de la Organización Teatral de la Universidad Veracruzana (ORTEUV) con la presentación del CD Cincuentenario, en la Sexta de Juárez 214, el miércoles 23 de julio, con los comentarios del director y animador del Centro, Francisco Beverido Duhalt, la actual directora de la ORTEUV, la actriz Juana María Garza —a una dama se le espera una hora; a una mujer, un día; a una actriz, toda la vida—, el realizador del disco, Gustavo Castañón Selem, los periodistas Miguel Martínez, de Diario AZ, y el que escribe.

Ante la presencia de la mayor parte de las actrices y los actores de la ORTEUV, se celebró el aniversario, se celebró el producto digital, los actores buscaron las fotos de las obras en que participaron y se dejó abierto el proyecto -archi-

vo en cidí para futuras actualizaciones en datos e imágenes, pues uno de los objetivos de Candileja, como lo expresó su director, es registrar la memoria del teatro que se hace por lo menos en Xalapa, y en un futuro, quizá, en el Estado.

Hay una versión anterior, en un cuadernillo que tiene sólo la información escrita, pero la versión digital es muy útil no sólo por lo cómodo del formato, sino también porque les resulta más atractiva a los jóvenes, quienes crecen con la tecnología digital como referente.

Cierto, como señala el autor intelectual del producto y del proyecto Candileja, modestias aparte, se trata de una fecha de fiesta para el teatro no sólo veracruzano sino nacional.

Las más recientes presentaciones de la ORTEUV han sido la lectura dramatizada en el Teatro La Caja de la obra *Pie desnudo*, bajo la dirección y selección de textos de Raúl Santamaría, basada en un conjunto de poemas de Nicolás Guillén, con Freddy Palomec, Ania Yarasech y Félix Lozano, el percussionista Alberto Rosado y como asistente de dirección Williams Saavedra, y la puesta en escena de la obra *El que dijo sí y el que dijo no* de Bertolt Brecht, dirigida por Abraham Oceransky y representada en el Teatro J.J. Herrera.

Felicidades a la Compañía y, por qué no decirlo, a su público, que seguramente tiene compañía teatral para rato, no sólo con la ORTEUV, sino también con la memoria histórica en formación del proyecto Candileja.

JAVIER HERNÁNDEZ ALPIZAR, Reportero del periódico de Xalapa Política.



una dinámica de juegos.

Cri-canciones, creación colectiva de TISEC.

Había una vez tres... elefantitos, dramatización de un cuento para niños escrito por una niña de siete años y su padre.

Adivina adivinador, espectáculo músico-teatral en el que participan varios de los grupos pertenecientes a la SEC.

Las vocales y Carmelita, espectáculo que consta de dos obras didácticas cortas enfocadas a apoyar el programa de alfabetización del Gobierno del Estado de Veracruz.

El globito manual

Juego de niños 1, creación colectiva de TISEC.

Juego de niños 2, creación colectiva de TISEC, y Chimpete Champata.

Entremeses del Siglo de Oro: Las aceitunas, de Lope de Rueda, Juan con suerte y Farsa de Maese

RECORRIDO POR LA SEDE DE LA XXIV MUESTRA NACIONAL DE TEATRO

EN LA ANTIGUA VALLADOLID, HOY MORELIA

Felipe Galván

Una sana costumbre se ha implementado en las cercanas ediciones de la Muestra Nacional de Teatro: la sede itinerante. Esto pretende vestir de universalidad a una actividad que es o, por lo menos en teoría, pretende ser de toda la comunidad teatral; de ahí que no deba convertirse en “propiedad privada” de cualquier sitio nacional.

Hoy le toca ser sede de la Muestra Nacional de Teatro 2003 a la capital purépecha, la atractiva Morelia. Como otros lugares dentro de la amplia geografía teatral mexicana, la capital del Estado de Michoacán posee atractivos varios; uno de ellos es su historia, otro es su constancia y el tercero, quizá el más interesante, su capacidad autosuficiente de generar un movimiento teatral propio. Un ejemplo lo presentó entre los meses de diciembre de 2002 y junio de 2003 el director local Jesús del Río, con la puesta en escena de *Fantasia subterránea para mujer y violín*, de Iona Weissberg. Aprovechando su invitación a ver una función, decidí realizar un viaje por los teatros de Morelia.

Antes de la tercera llamada pude ver, indiscretamente, el Teatro La Capilla, en la Casa de la Cultura, ahora llamado Foro José Manuel Álvarez. El teatro es un agradable local para al rededor de 100 espectadores.

Funcionan cinco espacios más con capacidad semejante. Tanto La Casona como el Corral de la Comedia, Los hijos de la Malinche, el Foro La Mueca y el teatro al aire libre de Ciudad Universitaria, muestran un panorama envidiable para cualquier ciudad. Tres de los cinco son independientes y pueden tener o no ayuda del Instituto Michoacano de Cultura (IMC), otro es privado —en esa rica tradición que hemos visto en Querétaro o en Mérida— y el último, universitario.

Los seis espacios para 100 espectadores nos hablan de la diversidad del teatro en Morelia. Desde la independencia a ultranza que practica Joaquín Ortiz, director de La Mueca, fundador de la histórica OTIM, hasta la solidez económica de la iniciativa privada que en este caso raya en

el heroísmo personal de Manuel Guizar para mantener abierto permanentemente su Corral de la Comedia, se muestran cuatro puntos intermedios de variedad productiva: Patricia Grajeda con *Los hijos de la Malinche* produce tan independientemente como el grupo de Ortiz, Juan Carlos Arvide con *La Casona* recibe ayuda del IMC y el teatro universitario produce en las condiciones que su institución les permite. Panorama amplio junto al elenco que dirige Jesús del Río. Esta rica visión es una porción del potencial teatral en la localidad.

Fantasia subterránea para mujer y violín, dirigida por Jesús en versión con el elenco moreliano, muestra a una maestra, interpretada por Guadalupe Ortega, seductora para el juego onírico que propone la autora, interaccionando con un fantasioso violinista (¿o éste es el personaje real que interacciona con la fantasiosa maestra?) que carga instrumento y arco en las manos de Edgar Castañeda, y enriquecidos por mujer y hombres diversos caracterizados por Ivette Huizado y Salvador Ugalde. Los cuatro, con el director, realizan este montaje ante un público local que llena el butaquerio y calienta la sala.

¿Qué quiere decir esto? Que la puesta es bastante atractiva para el público o que éste es un ejemplo de teatro vivo, algo que sólo consiguen los movimientos fuertes; entonces, podemos decir que Morelia vive un sano movimiento teatral. Sea cual sea la realidad, la infraestructura confirma la sanidad teatral de la capital michoacana.

El Teatro de la Escuela de Bellas Artes tiene un aforo para 150 espectadores. Éste y el de cu sirven de foros para la licenciatura de Teatro de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (UMNH), una de las 14 licenciaturas teatrales de nivel universitario que existen en nuestro país.

El Teatro del Centro Cultural Universitario admite 250 espectadores, el teatro popular al aire libre de la Casa de la Cultura puede albergar 300 asistentes y el Teatro Rubén Romero, también de la UMNH, 350 asientos; estos tres foros son los de capacidad intermedia. Después de ellos

empiezan los grandes locales en capacidad para público.

Uno de los fenómenos más interesantes en el panorama local lo es sin duda el Teatro Estela Inda. Este espacio teatral pertenece a IMSS y funciona en comodato. Un grupo de importantes teatristas lo administran. Por cierto, uno de ellos, Fernando Ortiz, ha sido de los asiduos con montaje en casi todas las muestras nacionales más recientes, lo cual siempre habla de limitaciones respecto a la elección de los asistentes a las muestras; por lo menos en el caso de Morelia tan repetida presencia no corresponde a la riqueza de discurso teatral en la localidad. El Estela Inda puede albergar a 450 espectadores. Igual número de espectadores acepta el Teatro Melchor Ocampo.

Finalmente, existen dos teatros para más de mil espectadores: el Samuel Ramos, de la Universidad, y el José María Morelos, del Gobierno del Estado. Este último parece servir sólo para giras ínfimamente artísticas pero jugosamente enriquecedoras, basadas en la presencia de estrellitas de poca monta creativa y mucha fama televisiva.

La riqueza está a la vista en este somero conteo, y se ejemplifica con la mencionada producción de *Fantasia subterránea para mujer y violín*. Darla a conocer seguramente impulsará al rico teatro local en estos tiempos que en Michoacán se promete la generosidad para con la creación teatral.

El gobierno estatal ha otorgado nuevo asentamiento al proyecto de La Casa del Teatro que perdió en el Estado de México la sede que tuvo en San Cayetano, decisión digna de aplauso. Ahora se espera que en consecuencia sea doblemente generoso con los proyectos teatrales que cotidianamente generan sus propios gobernados. Ojalá así sea, bien lo merece el potencial que presenta el sano movimiento teatral de la capital michoacana.

FELIPE GALVÁN. Dramaturgo e investigador teatral. Coordina la Licenciatura en Arte Dramático de la Universidad Autónoma de Puebla y dirige la colección editorial *Tablado Iberoamericano*. Becario del SNCA 1993-2000.

EL HORIZONTE TEATRAL EN CHIHUAHUA

Manuel Talavera

Chihuahua cuenta con bastante producción artística. El teatro, particularmente, tiene muchas fortalezas. En la dramaturgia, si hace cinco años apenas se hablaba de tres o cuatro dramaturgos, en la actualidad son muchos los nombres de jóvenes que han incursionado en las letras dramáticas no sólo escribiendo sino también llevando a la escena y publicando sus creaciones. Ejemplo de ello es la edición del libro *La seducción de Melpómene*, publicado en el 2001 por la Universidad Autónoma de Chihuahua, que contiene obras de Luis Heraclio Sierra, Víctor Manuel Córdova, Alejandro Talamantes, Abril Jiménez y Rubén Castañeda, que en ese tiempo eran estudiantes de la licenciatura en teatro. Las obras fueron realizadas en la clase de dramaturgia que imparte Rosa María Sáenz, quien hace la compilación y presentación del libro. Del mismo modo que la Universidad en sus colecciones *Flor de Arena* y *Textos Universitarios* ha difundido el trabajo de muchos dramaturgos, el Instituto Chihuahuense de la Cultura ha hecho su parte en su colección *Solar*, apoyado por CONACULTA, con la publicación de varios autores.

El teatro chihuahuense cuenta también con directores y actores profesionales. Notable ha sido tanto el trabajo de *Alborde Teatro*, en Ciudad Juárez, y las producciones de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, como la labor realizada por Jesús Ramírez en el Foro de las Artes y los teatristas universitarios de Chihuahua, más los talleristas de Delicias, Camargo, Jiménez y Parral. Todas ellas personas comprometidas con su oficio dedicado al adiestramiento actoral y la formación profesional, preocupadas sobre todo por su propia capacitación y actualización mediante cursos, seminarios, talleres y maestrías dentro y fuera del país.

Pero también el teatro chihuahuense tiene sus debilidades: los teatristas no han sabido promover y difundir su propio quehacer y, portanto, la ausencia del público es frecuente. Los grupos independientes no tiene recursos económicos ni espacios para trabajar. Los teatros que hay en

el Estado suelen ser inaccesibles para ellos, y en muchos casos no hay capacidad de gestión.

Las oportunidades para el desarrollo de la cultura teatral en Chihuahua están en instituciones como el Foro de las Artes, Casas de Cultura en varios municipios, el Instituto Chihuahuense de la Cultura y las universidades que tienen en sus actividades de extensión y difusión la producción teatral y programas editoriales como los ya mencionados. La Universidad Autónoma de Chihuahua, a través de su Instituto de Bellas Artes, ofrece la licenciatura en teatro y cuenta con profesores con grado de maestría y proyectos para que muchos de ellos obtengan doctorado. Tiene también desde 1992 el Programa Permanente de Teatro, que ofrece al público en general funciones los sábados y domingos. Muchas de las puestas en escena son realizadas por los estudiantes como parte de su formación profesional, y otras por los docentes del Instituto y directores invitados. El Programa tiene también una modalidad de teatro escolar en el que se ofrecen funciones extraordinarias, por lo que muchas producciones han logrado superar las 100 representaciones.

Los estudiantes de teatro han tenido la oportunidad de trabajar para el Programa Nacional de Teatro Escolar, auspiciado por el INBA y el CONACULTA, igualmente han participado en el Congreso Iberoamericano de Teatro Universitario, celebrado el primero en Morón, provincia de Buenos Aires, Argentina, y el segundo en Chihuahua, promovidos por la Asociación Iberoamericana de Teatro Universitario integrada por universidades de España y América Latina, entre las que se cuenta la Autónoma de Chihuahua. Tanto los congresos como los coloquios, encuentros y festivales nacionales e internacionales en los que conviven de igual forma los creadores profesionales, los estudiantes, los docentes y los investigadores, son oportunidades para el intercambio de conocimientos, experiencias y productos artísticos y literarios que abren un horizonte más amplio y actualizado para el crecimiento de nuestro teatro.



Coro de Electra. Foto: Archivo Manuel Talavera

Sin embargo, también hay amenazas. Empecemos por la más trivial de todas: algunos programas de la televisión que en su trasfondo inducen a la creencia de que un artista se puede formar en unos cuantos meses; la televisión que confunde el arte con los valores de mercado, que deforma el gusto de los espectadores, etc. Asimismo están la prensa local que da más importancia a la nota del cine hollywoodense y a los eventos artísticos que llegan de fuera que a lo que se realiza en casa, y los problemas de una sociedad en crisis, carente de valores espirituales, con una deficiente educación, etcétera.

Pero la amenaza más seria, más peligrosa, más corrosiva, es aquella que representan los intrusos, los impostores, los charlatanes del teatro. De todas las profesiones y los oficios del hombre, la del teatro es una de las más invadidas por estos depredadores. Gente sin una cultura teatral, sin una formación, ignorante de lo más elemental para el desempeño actoral y el diseño escénico, que de pronto se pone a dirigir, a ofrecer talleres irresponsablemente, malformando posibles talentos, ahuyentando a los espectadores para que nunca, nunca más vuelvan al teatro... Y lo peor de todo es que hay instituciones que les abren las puertas.

MANUEL TALAVERA. Dramaturgo, actor y director de escena. Profesor del Instituto de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Chihuahua.

DESTINO: CUERNAVACA, MORELOS

UNA ISLA, UNA HISTORIA DE LA TIERRA

Rafael Degar

Voy a escribir un pedazo de la historia, de un eslabón de ese mar de islas que son la tierra del teatro. Voy a hablar de mi experiencia de muchos años entregado al teatro. Hablaré de los encuentros fortuitos entre artistas, de los lazos fraternales y de los trabajos compartidos en el tiempo y el espacio, pensando, sobre todo, en un testimonio y un homenaje a todos ellos.

LA MIGRACION Hace 22 años, allá en la ciudad de México, luego de una exitosa temporada de Eurídice en los teatros Legaría y Santa Catalina, de los muchos premios y reconocimientos otorgados por los críticos a esta obra y de la creación y estreno de Antídoto, decidí emigrar rumbo a Xalapa, invitado por un viejo amigo, el maestro Abraham Oceransky, a coordinar el área de movimiento en la Facultad de Teatro de Xalapa.

Un par de años atrás, en la escuela de teatro FON dirigida por Sergio Bustamante, un grupo de maestros de teatro tuvimos a bien trabajar juntos en un interesante proyecto pedagógico; citarlos es una obligación y un reconocimiento: el director Hébert Darien, Oscar Cossio, el maestro Hugo Argüelles, Oceransky y el mismo actor y dramaturgo Sergio Bustamante. Fue una lástima y una pérdida para el teatro que tras varios años de trabajo cerrara este espacio por problemas con un casero gansteril.

Los alumnos se unificaron y nos convencieron de seguir adelante en otro lugar; fue entonces que Oceransky abrió las puertas de su estudio Teatro T, allá en Veramendi, en Parque Lira.

Con esa generación de actores escribí y dirigí una fábula de ciencia ficción apocalíptica, underground, para máscaras larvarias: Antídoto, en la cual participaba, entre otros actores excepcionales, Alejandro Reyes (QEPD).

En este punto del camino, así, sin más, me marche a la ciudad de Xalapa, abandonándolo todo. La idea de colaborar en la creación de un nuevo plan de estudio para la Facultad de Teatro de Xalapa, y sobre todo con la expectativa siempre grata de volver a trabajar y colaborar con el maestro Oceransky, me llevaron a emprender mi desarraigo ciudadano. Inspirados en

nuestras experiencias como maestros, directores, productores y creadores, diseñamos un nuevo y moderno plan de estudios.

Sin embargo, nos dimos cuenta demasiado tarde que las resistencias y presiones del sindicato por el reacomodo de maestros y la maquiavélica mano turbia de un cubano de dudosa procedencia, así como la tristeza de que algunos alumnos le apostaron a la pequeñez, nos obligo a tomar la decisión de renunciar, antes que aceptar ser cómplices del desenfado y la mediocridad de la Facultad. Con nosotros renunció también casi toda la primer generación de jóvenes actores de la carrera. Entonces, nos hicimos a la tarea de adecuar y crear el foro y la escuela del nuevo Teatro T de Xalapa, que aún sobreviven.

13 AÑOS EN LA CIUDAD DE CUERNAVACA Así que emigré a Cuernavaca con la idea de reusitar al Grupo Tres. Pero el azar me abrió otros caminos. Recibí la invitación de Felipe Santander, "El Extensionista" (QEPD), para integrarme como maestro en su escuela Seki Sano.

Ese mismo año nació también Teatro Súbito, una compañía de teatro alternativo e independiente que después de 13 años hemos logrado mantener contra viento y marea.

Desde entonces, más de una docena de obras han sido llevadas a escena: un mimodrama ranchero, tres obras de teatro clásico de repertorio, un drama de ciencia ficción, dos obras de teatro infantil, dos montajes de la beca del FONCA, dos performances—en uno de los cuales se realizó un desnudo en el Congreso de la Nación, en protesta por el destrozado al Casino de la Selva—así como varias lecturas dramatizadas, una de ellas de Lisístrata, a favor por la paz... El último montaje es Los hijos de Edipo, una adaptación de Las Fenicias de Eurípides.

LA COMPAÑÍA DE TEATRO DE LA UNIVERSIDAD DEL ESTADO DE MORELOS En 1995, un grupo de actores y actrices nos unimos para conformar la primera y única compañía de teatro que la Universidad financiaba. Fue un proyecto fallido atribuible a la avaricia y torpeza de una joven colombiana. Dos puestas en escena forjaron mi templanza y mi tolerancia: El loco y la monja y

Aquí no paga nadie de Dario Fo. Su desintegración fue inevitable.

EL GRUPO TRES En 1997, después de varios reencuentros, el Grupo Tres Teatro decide volver a integrarse. Remontamos Misión secreta, Cantata para violín, arpa y cerbatana y Las lunas de Marte. Estas tres piezas cortas, que en 1980 habían sido consideradas lo mejor del festival de pantomima celebrado en Guanajuato, nos permitieron realizar una gira por Europa. En fin, que renacimos como ave fénix, dando funciones en Cuernavaca, temporadas en varios teatros del D.F., una gira por la zona centro y la revelación de la placa de las 500 representaciones en el Centro Nacional de las Artes. Pero uno de los integrantes desertó por quincuagésima vez, en esta ocasión impulsado por los dos que quedábamos.

EL CENTRO INTERNACIONAL DE ARTES ESCÉNICAS Conscientes de la historia deslumbrante de estas tierras revolucionarias y motivados por la llegada del nuevo milenio, aquí en esta ciudad, donde sobreviven pirámides prehispánicas y vestigios que el mismo Hernán Cortés miró alguna vez, donde permanecen vivos la presencia y el cuartel de Emiliano Zapata y donde resiste el digno Frente pro Casino de la Selva, fundamos en el 2000 el Centro Internacional de Artes Escénicas, Eoz. Un proyecto imaginado para impulsar el intercambio pedagógico, artístico y creativo con todos los maestros de las artes escénicas del mundo. Muchos proyectos han emergido de él y otros más avanzan sin desanso.

Y en medio de este mar de muchas ausencias y esperanzas caracol, concluyo este breve semblanza, diciendo que el teatro independiente, el teatro de grupo, sobrevive a costa de la abulia institucional y, por supuesto, gracias a la fuerte convicción de sus actores y creativos, así como al aliento rebelde, contestatario y alternativo de su teatro.

RAFAEL DEGAR. Dramaturgo, actor y director teatral. Junto con Patricia Vázquez, fundador y director de Teatro Súbito y del Centro Internacional de Artes Escénicas en Cuernavaca, Morelos.

UN ENCUENTRO AL LÍMITE, SIN LÍMITES

VIII ENCUENTRO DE TEATRO TIJUANA

Virginia Hernández

Durante la primera quincena de octubre, Baja California palpita al ritmo del Encuentro de Teatro Tijuana. A golpe de pico y pala, este evento escénico es ya reconocido como el más importante del Estado.

A lo largo de siete ediciones, el otrora Encuentro Regional de Teatro del Noroeste ha sufrido importantes transformaciones como es el cambio de apelativo, que a decir de su originador, Ángel Norzagaray, “el nombre le quedó chico”, pues siendo en un principio una plataforma para mostrar el quehacer teatral de la región al público tijuanaense, hubo de trascender sus propios límites geográficos y estéticos, extendiéndose hacia las ciudades de Mexicali, Tecate y Ensenada. Pero el Encuentro es además un lugar de confrontación y análisis que incluye conferencias y presentaciones de libros y revistas.

La extensión del Encuentro a las principales ciudades de Baja California no es fortuito, su dinámica ha permitido a los impulsores de teatro de las diferentes localidades aprovechar la apertura y disposición de las instituciones convocantes para recrear el evento y conferirle un sentido de pertenencia en cada sede.

El Encuentro de Teatro Tijuana sienta precedente en nuestra historia teatral, pues si bien es cierto que han existido festivales importantes en su momento, éstos han terminado por desaparecer de los presupuestos institucionales debido al hastío que provoca tocar puertas en donde cada sexenio encontramos caras nuevas, inmutables y ajenas a las necesidades culturales de la sociedad a la que deben servir, o porque en el afán de repetir un modelo, se han desgastado y caído en la mediocridad, o porque se han contaminado por intereses personales, envidias y otros bichos raros, o...

Quienes vivimos al límite de la línea fronteriza hemos podido constatar cómo no sólo ha tenido continuidad este Encuentro, sino que año con año se ha fortalecido y se ha convertido en un fenómeno colectivo de grandes magnitudes cuyas expectativas promocionales han sido rebasadas, como así lo demuestra el hecho de que el público abarrota literalmente las salas, casi desiertas los 11 meses restantes.

Sin embargo, no podemos pasar por alto que al margen de los enormes beneficios sociales y culturales que subyacen al Encuentro, las transformaciones sufridas han venido limitando paulatinamente la participación de los grupos locales.

Estadísticamente, de 1996 al 2002 se han presentado 91 obras de las cuales 21 procedían del Distrito Federal, 13 de la región, 31 del interior, 19 de Baja California y 5 del extranjero. La programación para este VIII Encuentro 2003 está conformada por 4 obras del Distrito Federal, 1 de la región, 1 de Baja California, 2 del interior y 1 extranjera.

Es importante señalar que en Baja California la puesta en escena que ha tenido “pase automático” para participar en el Encuentro es la

producción de la generación en turno del Centro de Artes Escénicas del Noroeste.

En este sentido, las preguntas son obligadas: ¿qué pasa con la producción teatral en Baja California?, ¿cuáles son los criterios de selección en el Estado? y ¿hacia dónde va este evento teatral que descobiaja y discrimina lo que en su seno se genera?

Cualquiera que sea su tendencia: regional, nacional o internacional, sería pertinente considerar el derecho de los grupos locales a concurrir y obtener democráticamente un lugar en la plataforma. La multiplicidad de enfoques no debería eclipsar el propio, sino fortalecerlo.

VIRGINIA HERNÁNDEZ. Dramaturga, actriz y directora teatral. Egresada del Departamento de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM

CERRÓ SUS PUERTAS EL CENTRO CULTURAL CARRIZO NOTICIA DESDE ACAPULCO

Citlali Delgado Galindez

El Centro Cultural Carrizo, fundado en 1994, fue el primer espacio cultural independiente de Acapulco. En este foro se realizaron cinco muestras de teatro locales, diversas temporadas de teatro, exposiciones de pintura, lecturas de poesía y se impartieron, además de un diplomado en dirección de escena, cursos de formación teatral bajo la tutela de profesionales como la escenógrafa Felida Medina, el dramaturgo Jaime Chabaud, el director Es von Gamaliel y el maestro Willebaldo López. Asimismo, fue la sede del Festival de Teatro Callejero realizado en este puerto por Guillermo Díaz.

Pero lo importante es que este foro instalado en una casona antigua, ubicado a tres cuadras del zócalo del puerto de Acapulco, fue levantado con el esfuerzo del Grupo Carrizo sin el apoyo de ninguna institución. Era necesario abrir un espacio porque no se contaba con un lugar para la representación de obras de teatro y los pocos locales que fungían como teatros —el del Seguro Social, el Centro de Convenciones Acapulco

(utilizado para los festivales que realiza Televisa, Acafest) y el Domingo Soler (manejado por un patronato que revisa el texto de la obra para determinar si presta el espacio, es decir, se pasa por el colador de la censura)— están vedados para los teatreros del Estado de Guerrero.

El Centro Cultural Carrizo cobijó a la mayoría de grupos de teatro independiente del Estado y a grupos de instituciones como Bachilleres, Tecnológico de Acapulco, Universidad Autónoma de Guerrero, Universidad Loyola, CUAM e IMSS.

Este foro independiente cerró sus puertas el 31 de julio de 2003. El Grupo Carrizo ya no pudo continuar solventando las necesidades económicas necesarias para mantener un espacio de este tipo, y los padrinos que apoyaban al Centro Cultural Carrizo tampoco pudieron seguir cubriendo sus cuotas.

CITLALI DELGADO GALINDEZ. Maestra, dramaturga y directora de escena. Ex directora del difunto Centro Cultural Carrizo.

¿EL PROGRAMA DE TEATRO ESCOLAR EN CRISIS? REFLEXIÓN URGENTE

Maricruz Jiménez

Uno de los programas sustanciales que reúne a las instituciones más importantes del país, en las áreas educativa y cultural, sin duda es el de Teatro Escolar. Administraciones van y vienen, tanto como opiniones y rumores diversos; actividades, estrategias y resistencias tanto de los creadores que participan, como del público que asiste a las funciones programadas, hablan de una circunstancia en la que un esfuerzo semejante, titánico en esencia, pareciera profundamente limitado.

Dirigido a la inmensa comunidad de alumnos de las primarias y secundarias del país, a este entorno en la actividad del Programa Teatro Escolar se suman dos problemas centrales: lo que la crítica de teatro Olga Harmony ha llamado “la negativa de los maestros ante una nueva visión del teatro infantil” (*La Jornada*, agosto 15 de 2002) y una circunstancia estructural, esencialmente burocrática, que impide recoger los frutos y resultados de una labor encomiable y necesaria. En el mes de junio de este año, surgió una importantísima llamada de atención emitida desde el INBA. Tanto Enrique Singer como Rodrigo Johnson, titular de la Coordinación Nacional de Teatro del INBA y jefe del Departamento de Programas Culturales de la Dirección de Educación Extraescolar de la SEP, respectivamente, señalaron que en el ciclo escolar 2002-2003, el cual culminó ese mes, la meta de ambas dependencias organizadoras del Programa (SEP e INBA) era llegar a 800 mil estudiantes, “pero el alcance real fue de menos de la mitad, debido a que algunas escuelas cancelaron las funciones teatrales que la SEP calendarizó a cada institución educativa” (*Reforma*, junio 30 de 2003).

La inversión del INBA destinada a este esfuerzo fue de 9 millones de pesos, pero la SEP, encargada de ofrecer esa actividad extraescolar de carácter no obligatorio entre las escuelas incorporadas, no tomó en cuenta que las juntas celebradas entre los profesores los dos últimos viernes de cada mes impedirían la salida de los alumnos a los teatros.

A este contexto se suma la urgente necesidad de estrategias que resulten equitativas para la comunidad teatral que participa en el Programa,

que la diversidad de la que hoy es espejo el teatro en México se vea representada en la factura y planeación de las temporadas.

El Programa cuenta con recursos dirigidos al interior del país y éstos representan, en muchos casos, la única opción que tienen los teatristas en provincia para producir temporadas y funciones.

OAXACA: UN TESTIMONIO

El director de teatro Pedro Lemus señala que desde 1995 en Oaxaca se ha llevado a cabo el Programa de Teatro Escolar, “sin embargo, aunque podríamos presumir que llevamos ocho ciclos consecutivos —y vamos por el noveno—, estamos conscientes de que hay una grave crisis en todo lo que este proyecto representa”.

El primer año que se hizo el Programa en Oaxaca se invitó a Martín Acosta para dirigir, quien convocó a un grupo de actores para montar una versión libre de *La tempestad* de William Shakespeare. “Fue una buena experiencia artística, pero ahí se inició un problema organizativo que a la fecha no se ha podido superar y que afecta de manera considerable el desarrollo del teatro en Oaxaca: por atención a intereses políticos del magisterio y las autoridades educativas, se decidió no cobrarle, ni siquiera simbólicamente, a los estudiantes que acudían a las funciones; a cambio de eso el Instituto de Educación Pública de Oaxaca (IEEPO), pagaría 100,000.00 por temporada”, expresa el director.

Esto ha acarreado dos problemas: no siempre se respeta el pago y eso genera fricciones entre las instituciones participantes y su consecuente retraso en el desarrollo del ciclo en curso, y, el más grave, los asistentes se llevan el mensaje de que el teatro no cuesta y cada que pretenden ir al teatro creen que no tienen por qué cobrarles.

Por otro lado —continúa Pedro Lemus—, a pesar de los ocho ciclos celebrados en Oaxaca, no hay una experiencia acumulada en la organización institucional: “El Programa, para que funcione, debe reunir muchos esfuerzos institucionales y cada que llega un nuevo funcionario estatal o federal cambia las reglas del juego; tal vez eso no sería grave si cada cambio sumara los

aciertos anteriores, pero pareciera que se quiere reinventar en cada ciclo la manera de organizar el teatro escolar y no siempre se toman en cuenta todos los ámbitos que abarca este Programa”.

“Durante los primeros seis ciclos las obras que se montaron en Oaxaca eran parte de un repertorio que elegían las autoridades convocantes (a saber INBA, SEP, IOC y escasamente el IMSS, además de los asesores artísticos —Casa del Teatro, Foro de Teatro Contemporáneo, Grupo 55). Dentro de estas experiencias no todas fueron afortunadas puesto que las obras elegidas no siempre cumplían con las expectativas del ámbito oaxaqueño, de tal suerte que los alumnos —futuros espectadores— salían vacunados contra el teatro, porque lejos de conmovirse con las puestas en escena salían con ganas de no regresar nunca.”

“Considero que el plan era bueno —añade Lemus—, se elegía un director y se le daba un repertorio para que escogiera una obra y la montara. Sin embargo, la autoridades educativas comenzaron a cuestionar los montajes, pues las puestas en escena resultaban aburridas para sus alumnos. Posteriormente, a partir de la llegada de Otto Minera a la Coordinación Nacional de Teatro del INBA, se optó por darle libertad al director designado para elegir obra, reparto y condiciones de trabajo.”

A decir de Pedro Lemus: “Estos dos ciclos revelan la crisis en la que cayó el Programa, puesto que, desde mi punto de vista, se desvirtuó el objetivo del mismo: primero la obra tenía como intereses únicos entretener al público y se recurrió a lo espectacular o al chiste fácil para mantener la atención; segundo, las asesorías no llegaban a quienes las necesitaban, pues se les daba a quienes no estaban participando en el ciclo y en muchos de los casos a personas que no practican la actividad teatral de manera permanente, así que durante el 2000, 2001 y 2002, quienes fueron a tomar asesorías no siempre llegaron a realizar teatro”.

Pedro Lemus, director del grupo Teatro Crisisol, concluye: “Aún estamos a tiempo de rescatar este Programa siempre y cuando entendamos que esto no es un negocio ni un escaparate”.

LA EXTRAORDINARIA HISTORIA DEL PÁJARO AZUL EL VIAJE, LA METÁFORA

Maricruz Jiménez

Como en la mejor de las tradiciones teatrales, una cama puede convertirse en una nave para surcar las inmensidades del mar o del sueño, y un corto circuito, además de provocar un apagón, traerá al presente a una singular hada de los cuentos. ¿Cómo hacer la puesta en escena de un clásico de ayer en los escenarios de hoy? Alfonso Cárcamo y Aracelia Guerrero, dramaturgo y directora de escena, respectivamente, responden con *La extraordinaria historia del pájaro azul*, versión libre del clásico infantil de Maurice Maeterlinck (1862-1949).

“Un minuto más de sueño ensancha el mundo”, si el sueño es la metáfora del viaje. Un hada a punto de desaparecer, buena, pero con sus rincones oscuros; un perro dormilón y comodino, tan semejante a una de esas mascotas que solemos tener en casa; una muñeca vanidosa, que sin maquillaje es incapaz de verse al espejo, y dos niños, los cuales habrán de enfrentar sus miedos y verdades. Un cuento para niños hecho de antihéroes, y un teatro infantil que abreva de una fuente riquísima.

Sin duda, el reto de Aracelia Guerrero fue, además de dar una nueva lectura al clásico del escritor belga, forjar una puesta en escena que continúe y consolide sus hallazgos como directora, su voz en la escena. Un estilo que reflexiona en el detalle con frontado ante las grandes dimensiones de un objeto en la escenografía, como corolario de una emoción o una situación en la obra, y la búsqueda de un trabajo actoral que en la interpretación hurga en vetas muy diversas, desde una corporalidad, muy cercana a la estética del comic y de la danza, hasta la desnudez de los estados emocionales.

Así, *La extraordinaria historia del pájaro azul*, que se presenta en el Teatro de las Artes del Cenart, vuelve sus ojos a un teatro para niños que rompe con las convenciones de un género al que la domesticación didáctica suele acostumbrarnos.

Un juego con actores (Guiller-

mina Campuzano, Adriana Ríos, Carmen Mastache, Joaquín Cosío y Mariana Jiménez) y un montaje en el cual la escenografía (de Jorge Ballina) es un elemento vivo dan por resultado una puesta en escena donde “la metáfora del viaje señala que lo importante es caminar, la búsqueda y no la meta. Me parecía que ese significado y toda la diversidad de imágenes que daba la obra de Maeterlinck podían inspirar una versión, una nueva visión de *El pájaro azul*”, explica Aracelia Guerrero. Aracelia, como directora de escena, no cesa en su voluntad de redimensionar textos clásicos para el quehacer teatral. Después de su trayectoria como actriz y productora decidió, hace más de un año, incursionar en su primera dirección escénica. En esa ocasión fue Calderón de la Barca el motivo de su inspiración.

Hoy, al atender su interés por el teatro infantil, recurre a uno de los textos más peculiares de la literatura, pues en sus líneas entraña una particular fascinación: “Era muy interesante para mí advertir que una generación que conoce y vio la obra de Maeterlinck tiene una idea muy distinta de lo que es en realidad ese texto, pues es muy oscuro y sus personajes también lo son. Lo que yo buscaba era hacer una lectura mucho más personal. La idea fue encontrar personajes que no fueran los típicos héroes de las películas”.

Así, lejos de los bosques y las escenografías

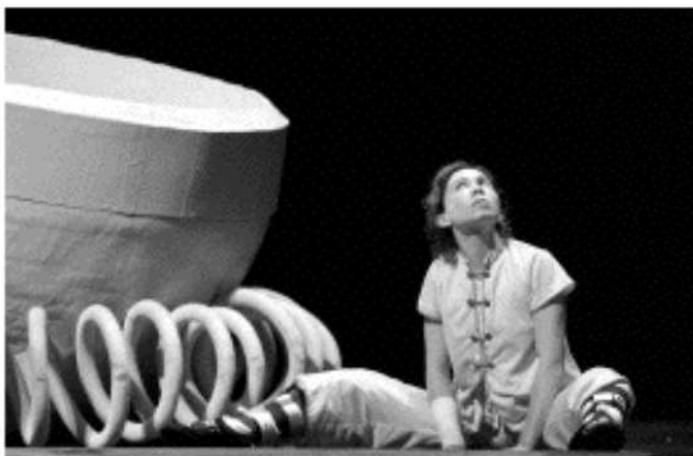
palaciegas, Aracelia Guerrero y su equipo de colaboradores parte del cuarto de dos niños, donde una ventana es el único contacto con el exterior, y las literas, las cajas no abiertas, un perro y una muñeca, las vías y los compañeros de un viaje al interior de sí mismos.

“Nos centramos en estos niños, Bruno e Irene, en sus pequeños mundos, para que hubiera otro punto de identificación con los espectadores. Trabajamos de manera muy directa, descubriendo la naturaleza del niño y la manera en que transforma los objetos o los seres que lo rodean”, dice la directora de escena.

La idea de la obra es que tenga una forma circular, asumir que nada se acaba, seguir jugando, conociendo y encontrando. Aracelia Guerrero dice: “Los personajes son seres que después del viaje interior que emprendieron se conocen un poco más a sí mismos y esto les posibilita seguir adelante con sus vidas cotidianas; finalmente, eres quien eres y lo que te hace mejor es saber quién eres”.

Aracelia Guerrero va a los clásicos como fuentes. Rescata su espíritu y busca el lenguaje para plasmarlos en todos los sentidos: actoral, escenográfica, musicalmente. “El objetivo es buscar una nueva lógica, que es finalmente lo que crea una nueva versión y su estética”, afirma. Ella inicia su carrera como directora de escena en el siglo XXI. Como muchos artistas de su generación, quiere desarrollar un len-

guaje propio, crear mundos donde el espectador goce y permanezca, quede atrapado por un texto y una forma de hacer teatro. Ella asume que el mayor reto para el creador de este siglo, lejos de los financiamientos y con ellos, en un país en cambio, donde la cultura se castiga con magros financiamientos, es no partir de cero, porque “está en nuestras manos que algo se haga o no se haga. Pero es necesario marcar una línea, crear una estructura donde no se vuelva a empezar todo de nuevo cada vez que se levanta el telón”.



LA VIGOROSA PRECARIEDAD DE LOS TEATREROS INDEPENDIENTES EN CHILE

TEATROS PARA EL TEATRO

Claudia Reyes Allendes

En Chile la base de la actividad teatral es la autogestión. Las compañías se procuran los espacios para poner en escena sus espectáculos, inventando alternativas a las salas de teatro tradicionales que son escasas y caras; buscan diferentes formas de difusión ante la imposibilidad de acceder a los estándares comerciales de marketing empresarial. Sin embargo, a pesar de las dificultades y los no pocos frecuentes fracasos financieros, en Chile hay teatro y cada vez más.

De cómo sucede este fenómeno, de cómo la pobreza de recursos desata la imaginación productiva y empresarial, conversamos con Paulina Urrutia, destacada actriz, dirigente de Sidarte (Sindicato de Actores de Chile), Alejandro Campos, promotor de teatro escolar, y Caioia Sota, productora, gestora de espacios como El Teatro del Puente.

PAULINA URRUTIA: HABITAR EL VERDADERO EJERCICIO DE LA LIBERTAD DE EXPRESIÓN

—Paulina, ¿cómo es que hoy, en este invierno cosureño del 2003, podemos decir que hay tanto más teatro en Chile?

—En los últimos años hay un incremento de la oferta teatral y eso tiene que ver con la gran cantidad de escuelas de teatro y con que en Santiago la base de la actividad teatral es la autogestión. Hay una necesidad urgente en los actores jóvenes de ejercer el oficio que han estudiado, explorando principalmente desde la dramaturgia. Nosotros tenemos estadísticas que indican que dentro del mercado teatral chileno hay una muestra superior al 80% de dramaturgos nacionales que son representados, eso es muy raro en un país. No sólo se están explorando los contenidos, sino también las formas. Sin embargo, siempre la piedra de tope para el desarrollo del teatro nacional está en la infraestructura. En Chile hay una inmensa capacidad de creación, pero la capacidad de cuerpo que tiene el mundo teatral no tiene respuesta en términos de difusión masiva, de acceso a la población y de implementación de infraestructura para

que los espacios permitan mostrar el teatro. Estamos compitiendo con todo un mundo de entretención bien instalado, cuando en el teatro no tenemos nada.

—No hay competencia posible desde el teatro independiente y experimental frente a una cadena de salas de cine con pop corn incluido, pero sí podría haberla desde el teatro de mercado, ¿no?

—Se ha hablado de que existe el boom del teatro comercial en Chile. Pero nuestros estudios demuestran claramente que la cifra de teatro comercial no ha variado desde los años ochenta hasta ahora, porque aunque hay nuevo teatro comercial, permanentemente esta cifra se equilibra con el teatro experimental o teatro emergente que es cada vez más. Lo que pasa es que el teatro de entretención, el teatro comercial, es más visible en términos de mercado porque entra a los canales de televisión, tiene redes propias de circuitos comerciales y constituye una apuesta que tiene más visibilidad, pero realmente la oferta teatral comercial ha disminuido, no porque haya menos teatro comercial sino porque la cantidad de la oferta joven o del teatro no comercial siempre es más.

—¿Entonces, esto del teatro comercial no es un fenómeno de ahora, sino que sería un fenómeno histórico en el teatro en Chile?

—Nunca el teatro comercial en Chile ha superado la oferta de un teatro de autor, de un teatro experimental que tenga contenido, forma, discurso. Jamás. De hecho, la gente hace la relación de ir al teatro con algo serio. Es poca la gente que ve en el teatro algo simplemente liviano y de entretención. La gente no va al teatro como va al cine. El cine es para distraerse, el teatro involucra de otra forma. Hay algo en el teatro que es magno, grandioso, distante. En Chile, todavía cuando se va al teatro, se va al Teatro.

—Algo muy chileno.

—Sí, es algo muy chileno, porque en otras partes como España o Estados Unidos el concepto del teatro es el estilo Broadway o Hollywood del teatro, o sea, lo que nosotros estamos llamando *comercial* o *de mercado*. El otro teatro es el Off. Pero en Chile ese teatro tipo Off es el teatro oficial, el teatro de Alfredo Castro, de Ramón Griffero, de Andrés Pérez

sigue constituyendo una especie de estándar de lo que es teatro. El Otro es el otro teatro, el teatro de mercado. Ese concepto es de la cultura de este país.

—¿Qué pasa con el espacio donde se realiza el teatro?

—Ése es un de nuestros grandes problemas. En Chile pasan los años y las condiciones no han mejorado y eso es una realidad, y lo sufrimos todos, no solamente los que hacemos teatro. Ir al teatro es un Acto, porque es un sacrificio, porque hace un frío terrible en invierno, por la incomodidad de los asientos. En 1991 creábamos en una casona vieja, inventando que desde ahí podíamos hacer teatro, pero ya estamos en el 2003 y estamos metidos en un galpón peor porque estamos llenos de ratones. Eso no puede ser y esas condiciones evidentemente se traspasan hacia el público.

—¿Y aún así hay público para el teatro?

—Sí. Hace 10 años nosotros veíamos que la gran decisión del tiempo libre del chileno estaba entre la parillada y la obra de teatro. Hoy hay muchas más alternativas. Se ha ampliado muchísimo la cantidad de gente que va al teatro y la oferta de entretención ya no es la misma, hay muchísimo más qué hacer en el tiempo libre. Entonces la infraestructura y la difusión son problemas urgentes por resolver. Pero es difícil porque implican políticas de subsidios y espacios de difusión que no existen, proyectos para generar circuitos y que la población conozca la oferta teatral que hay. En definitiva, el gran tema es que el verdadero ejercicio de la libertad de expresión pasa porque existan los espacios para ejercerla y crear verdaderamente, y hoy los espacios no están dados a todos. Una obra que no es difundida, no existe. Si encima hay una fuerte presencia del otro circuito, el más comercial, que tiene puerta abierta a la televisión, a la sala de teatro con un gran despliegue publicitario, lo que le pasa al circuito alternativo y emergente es que se ahoga.

—El circuito alternativo se satura.

—En Chile está toda la oferta mezclada, es una sola gran masa teatral compitiendo por los mínimos espacios que hay y eso no puede ser porque los más jóvenes requieren de tiempo para

foguearse. Ellos requieren de experiencia y para eso necesitan mostrar más sus obras y requieren de circuitos alternativos, no de estar compitiendo en igualdad de condiciones con gente que tiene discurso y madurez teatral. Tienen que aprender a proyectar más el trabajo.

**ALEJANDRO CAMPOS:
EN GENERAL, LA REALIDAD TEATRAL EN
CHILE SIGUE SIENDO PATÉTICA**

—Alejandro, para que el fenómeno teatral sea, deben suceder muchas cosas. Hay que vender entradas, por ejemplo. ¿Cómo llegaste a promotor teatral, por qué a vender?

—Por necesidad llegué a vender. Yo estudié teatro, pero tenía una banda de rock. Se quebró la banda de rock y yo que tenía formación de actor pensé qué podía hacer que me diera plata y que estuviera ligado a mi mundo. Buscando un oficio me vinculé a esto de las ventas y la promoción teatral. Comencé muy lentamente a abrirme camino en un sistema que está muy corrupto, donde no existe ningún tipo de fiscalización ya sea sobre asuntos financieros o sobre la calidad del teatro que los estudiantes ven. Porque la calidad teatral que se ofrece a los estudiantes es en general muy mala. Así que decidí meterme en esto y distinguirme por la calidad de la oferta. Yo ofrezco buen teatro, no vendo cualquier cosa. Me costó más comenzar pero ya tengo un circuito y para mí el arte es una especie de sentido místico de la vida, defendiendo que el arte tiene un sentido de formación social que hay que cuidar.

—Tú no perteneces a ningún organismo colegiado, pero trabajas mucho en redes personales, ¿cómo se da eso?

—Yo hago las cosas a mi modo, con buenas intenciones, y la verdad es que eso no es muy común. El mundo de los productores, especialmente el de los vendedores de teatro escolar, está bastante podrido. Este sentimiento y este juicio me dificulta mis relaciones con la gente. Creo que tengo características que no facilitan mucho mi convivencia en redes como sindicatos o agrupaciones, por eso prefiero desarrollar vínculos por amistad laboral, porque puedo ser muy leal con la gente y logro grandes relaciones, pero mi red es de afinidad personal, no es social o política. Creo que harta gente trabaja como yo.

—¿Lo ves como algo común a otros, que identifica quizás a una generación?

—Sí, yo creo que sí. Pero no sé si es de ahora porque uno puede pensar en Mauricio Celedón con el Teatro del Silencio y ahí hay una tremenda red personal. Andrés Pérez tenía otra tremenda red personal.

—Pero ellos son maestros en el área creativa. Hablamos de Pérez, de Celedón, podríamos recordar a La Troppa como un tremendo fenómeno creativo y

de producción, pero ¿qué hay ahora, en el siglo XXI?, ¿quiénes están pegando, dando golpes importantes y por qué?

—Entró muy fuerte el teatro comercial, masivo, con productores que han dado en el clavo como Liliana Ross, Rosita Nicolet, Cristina Tocco. Yo he visto lo que presentan y hay de todo, pero hay obras de gusto masivo que son de buena calidad, el trabajo es bueno, no se puede criticar, pero el contenido de lo que entregan no lo comparto, es tontera pura. Por otro lado están los consolidados, directores como Ramón Grifféro, Alfredo Castro.

—Pero, ¿qué pasa con la gente más nueva, como las chicas de Niños Prodigio Teatro, Ana María Harcha y Francisca Lombardi? Ellas, por ejemplo, hicieron una producción súper exitosa comercialmente, y la base de su difusión fueron cadenas de emails.

—Es que hay más teatro, hay más grupos funcionando que están armando sus propias redes, muy a su manera.

—Y hay más público.

—No sé si tanto más, algo hay, pero no creas. Aunque hay más espacios y más grupos funcionando, la realidad teatral chilena sigue siendo patética. Yo te diría que salvo los que llenan 300 butacas con regularidad, el promedio de asistencia es de no más de 20 personas por función. Yo creo que hay un problema serio en Chile con esto. Acá existen creadores talentosos, pero no existen generaciones con fuerza que estén golpeando en términos de tener un cuento teatral, un proyecto que también involucre la producción. Hay algunas excepciones, pero son tan pocos los que se están preocupando por hacer un camino en serio, que sea largo, que vaya lento pero seguro. En ese sentido la Compañía de Teatro La Mancha con su escuela es un ejemplo notable en Chile, porque sin duda ellos han preparado bien a la gente, son creadores con capacidad empresarial única. De ahí vienen muchos grupos y gente nueva como La Patogallina y otros grupos que hacen teatro de calle o clown, que han sido muy exitosos.

**CAIOIA SOTA:
UNA PASIÓN ENVIDIABLE
POR HACER TEATRO**

Caioia Sota ha luchado durante años por crear espacios para el teatro. Trabajó junto a Andrés Pérez en la Carpa del Circo Teatro y recorrió el mundo desde esa tela multicolor, luego le dio vida a la Sala Amarilla, detrás de la antigua estación de trenes de Santiago, Estación Mapocho, hoy convertida en Centro Cultural. Instalada desde hace años sobre el Río Mapocho en Santiago, con el Teatro del Puente, cree que la creación se beneficia con nuestro despelote.

—¿Quiere decir eso que la pobreza nos beneficia?

—Deberíamos tener los recursos para trabajar profesionalmente, para que las salas de teatro sean un espacio digno para trabajar y crear; que acojan tanto a artistas como al público y que sea posible que la gente de teatro vivamos de nuestro trabajo directamente, y que no haya que estar inventando mil cosas para sostener el teatro o hacerse un sueldo. Pero, por otro lado, es cierto que ante tanta dificultad, ante tanta pobreza, nosotros tenemos una pasión envidiable por nuestro trabajo. En Chile todavía los actores sacan las lámparas de sus casas para incorporarlas a una escenografía. En el mundo desarrollado eso no sucede, nadie se apasiona, nadie se desborda. Hay contratos laborales que hay que cumplir, normativas que hay que respetar y si eso no se cumple, no hay teatro. Acá en Chile siempre hay teatro, a pesar de todo.

—Entiendo lo que dices porque he seguido a lo largo de años tu lucha por crear un Fondo Solidario para las Salas de Teatro, para que no mueran, ya que en Chile no hay soporte del Estado para las salas y los privados tampoco aportan, pero parecería que esta precariedad te simpatiza.

—No me simpatiza la falta de recursos, todo lo contrario, pero yo no creo que otros puedan comprender lo que nosotros hacemos. La gente de teatro hablamos un idioma diferente al de los empresarios y al de los políticos. Llegamos donde ellos, golpeamos mil puertas, alguna vez nos escuchan, alguna vez nos ayudan, pero no hay una política sostenida de apoyo a la infraestructura cultural en Chile, y hasta que no haya algo sostenido en el tiempo, todo dependerá del esfuerzo de los productores independientes y los artistas. Nosotros, la gente de teatro, somos los que sostenemos el teatro. De nosotros depende.

—¿Qué dinámicas son las que fortalecen esta dependencia?

—Nosotros hacemos teatro como vive la gente en las poblaciones más pobres, colgados, sin techo. Pero es aquí donde se da la solidaridad, la creatividad, la posibilidad de existir con cultura.

—¿Cuáles son nuestros recursos?

—Nuestra materia prima son los actores, tenemos excelentes actores y grandes directores. En el teatro chileno no vas a encontrar despliegues de tecnologías, ni efectos de luces, aquí está todo a flor de piel. En Chile hasta los actores de televisión son personas que eligen una vida marginal. Mantenernos haciendo arte es la mejor muestra de nuestra humanidad.

CLAUDIA REYESALLENDES. Secretaria del Directorio de Corporación Red Chilena de Productores Independientes de Arte Escénico Contemporáneo, Red Chile, miembro de los directorios de los centros culturales Luna Calé y Teatro del Puente.

CREANDO PAISAJES, DEL GRUPO VIENÉS CARPA TEATHER

UNA MANADA EN EL BOSQUE

Rubén Ortiz

ESTO SÍ ES UNA PIPA

Las vanguardias artísticas tenían como utopía tenaz que la vida cotidiana se desarrollara con la misma capacidad sublime de una obra de arte. Y con este objetivo se dieron a la tarea de romper las barreras entre ambos. La historia logró que, más bien, el arte terminara deseando profundamente parecerse a la vida cotidiana. De los intentos mallarmeanos por dar forma al Libro capaz de contener La Vida a la caja gris de zapatos de Gabriel Orozco, han pasado dos guerras mundiales y muchísimas reflexiones acerca de las delimitaciones del arte. Lo cierto es que si atendemos a lo que sucede fuera de este topperweare que los teatreros mexicanos nos hemos fabricado, nos daremos cuenta de que el teatro hace tiempo que ya no es lo que era.



De la misma manera que las artes visuales se dan la mano con cualquier objeto de la existencia capitalista, el teatro va intentando poco a poco sacudirse los lastres de la representación.

Me explico: el teatro tal como lo conocemos tiene su fundamento en la plataforma textual. Es decir, en la interpretación. El teatro se obstina en decir algo y construir los signos escénicos que den cuenta de ese decir. Hay, detrás de cada obra, una persistente insistencia en un origen, en un significado cabal: «*Hamlet* representa...»; «*La señorita Julia* es interpretada como...» Y largas sesiones de mesa buscan un consenso al cual tiende toda la organización del material escénico. La representación implica la existencia de un fantasma signifiante que desde el origen justificaría toda labor. Mas el famoso cuadro de Magritte, que nos previene de no confundir al representante con el referente, tiene ahora su corolario contemporáneo: las acciones y los objetos que se suceden en el escenario son lo que son y no representan otra cosa. Si hay una pipa en el escenario, ésta no representa la presencia de, digamos, el viejo cacique; una pistola no es un arma de fuego y un símbolo genital. Son una pipa y una pistola, a secas. Un ser humano que atraviesa el campo visual del espectador no es ni un símbolo ni un arquetipo de cierto valor sublimado. No es un personaje, es un cuerpo que se define por las acciones que ejecuta; un cuerpo siempre en construcción, en composición. Y así el espacio, el tiempo, el discurso. El teatro, así, es más presente que nunca.

EL JAZZ

Dicho esto, pasemos a la ciudad de Viena, a la cual llegaron hace más de 10 años una actriz alemana y un director mexicano, en busca de un espacio para desarrollar sus ideas. Providencialmente, Claudia Mader y Miguel Ángel Gaspar fueron colocados en un incipiente centro de desarrollo cultural de la ciudad, y en un salón comenzaron a entrenar. El punto de su exploración consistía en la construcción de espectáculos a partir de improvisaciones de los performers del mismo. Improvisaciones muy alejadas del mero desarrollo costumbrista de

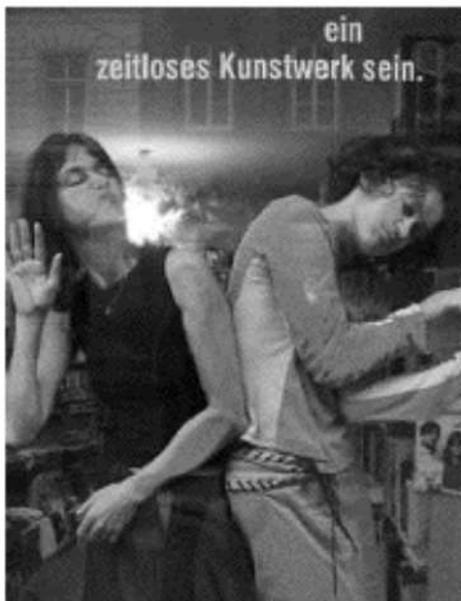
una situación o de la confortable parodia de un hecho por todos conocido (ambos dependientes de la representación). Al contrario, en esta búsqueda un tema de la vida cotidiana es reflexionado en sus múltiples expresiones, y estas expresiones son luego abstraídas a una o dos reglas muy concretas; estas reglas funcionan como vasija que va a contener y potenciar el espacio y los tiempos escénicos, así como el desarrollo de los acontecimientos. El resumen, el performer tiene frente a sí unas reglas claras nacidas de su propia investigación, dentro de las cuales en cada función se irá moviendo conforme a su realidad aquí y ahora, en una improvisación más parecida al jazz que al caos. El objetivo: mostrar las múltiples facetas de la vida, hacernos ver lo familiar como siniestro. Distanciamiento, pero no al servicio de la ideología, sino del juego.

Para no demorarme en explicaciones, quienes hayan visto *De memoria* (1997) y *Fausto o La curiosidad mató al gato* (1999) en el teatro El Galeón con el grupo Carpa Teather entenderán a lo que me refiero. Esta compañía ha desarrollado en paralelo a sus espectáculos un intenso y singular entrenamiento. Este entrenamiento ayuda al cuerpo-mente del performer a mantenerse a disposición de la improvisación, así como a encontrar la concordancia entre su presencia escénica y la abstracción creativa. Un trabajo muy depurado de atención sobre las propias acciones y el mantenimiento de la vida escénica en un poderoso presente.

PARTICIPAR DE LA ARQUITECTURA

De tal modo, su investigación ha ido tomando caminos sorprendentes, que desembocan en las últimas acciones con las que Carpa Theatrer inunda la ciudad de Viena. Donde un paseante con suerte quizá se encuentre de golpe con una serie de individuos, en un estacionamiento, una plaza, una vitrina, una oficina, que lo mismo se detienen en un estado meditativo, que se sueltan a correr sin rumbo, que conversan entre ellos sin cesar y de pronto ya están muy tranquilos tendidos en el suelo.

La idea, comenta Miguel Ángel Gaspar, proviene de la lectura de un artículo en *Agustin*,



Creando paisajes. Fotos: Armin Bardel

el periódico de los *homeless* (el cómo los *homeless* vieneses viven de hacer un periódico es otro asunto inquietante). En este artículo se denunciaba una ley que dice que todo transeúnte que se detenga de pronto, sin motivo, será susceptible de detención y multa. Esta ley permite a la policía movilizar a los *junkies* y a los amigos sin techo. Entonces, Gaspar se preguntó “cómo, ¿puede alguien detenerse sin motivo?”, y juntó a su grupo para investigar “de cómo puede alguien detenerse sin motivo y de lo que sucede antes y después”. De esta investigación nacieron luego reglas muy sencillas: corres a todo lo que das, te detienes, no piensas en nada, tu mirada baja, como en meditación; sin mediar aceleración, vuelves a correr a todo; te detienes; corres. O: dos o tres performers caminan juntos, hablan, hacen autorreporte (un ejercicio especial) y de pronto uno o todos se detienen. O todo esto más: de pronto se acuestan, o miran hacia arriba, en contemplación de algo. Y ya que el impulso nació de las leyes de la calle, este ejercicio se realiza en un espacio no escénico y bajo la supervisión de una cámara de video, que delimita en su campo visual el espacio de acción.

Me ha tocado ver el video de la acción en un bosque de Viena, con la gracia de contemplar las acciones a medida que se desarrollaba un chubasco. Otra acción fue ejecutada en el estacio-

namiento de un centro comercial, y otra en los jardines de un multifamiliar. En estos últimos espacios, los transeúntes pasaron a ser espectadores y, a la vez, parte de la composición de la acción. La suerte me llevó a formar parte de varias acciones en el mes de junio: la primera en la Karlplatz y sus alrededores: una fuente, las afueras y el interior de un pasaje del metro, donde se reúnen los *junkies*, quienes comentaron, primero, que hacer eso que hacíamos a ellos les costaba 40 euros y, segundo, que si los dejábamos participar. Una chava muy pasada se sumó al grupo y me parece que todavía debe seguir en su exploración andar-stop-andar, hasta el fin de los tiempos. Al día siguiente



lo hicimos en la plaza de un conjunto cultural llamado Museumsquartier, en el que la gente, más acostumbrada a acciones poco usuales, nos miraba con curiosidad. Y, más tarde, la acción se realizó en la plaza del Stephansdom, la mera catedral, donde, más que nunca, una regla encontrada se cumplía a cabalidad: formar parte de la arquitectura.

Estas acciones aún continúan en nuevos lugares, donde el espectador tiene la oportunidad de observar una acción muy simple y muy cotidiana que, fuera de contexto y potencializada de otro modo, tal vez le haga revisar su propia cotidianidad. A mí, por lo pronto, me ha puesto en contacto con preguntas acerca de los límites de lo que llamo teatro, pues la gran virtud de estas acciones a mi modo de ver —además de ser sumamente divertidas para quien las realiza— es una síntesis muy depurada, su vaivén entre visibilidad y discreción, su capacidad de agitación no provocadora al uso, su flexibilidad en la que cada ocasión trae nuevas reflexiones y nuevas reglas y su atmósfera que, como dijera un bailarín checo, lo convierte casi en una acción zen. El sonido de un árbol cayendo en un bosque vacío equivale a una manada corriendo y deteniéndose bajo la lluvia.

RUBÉNORTIZ Director teatral. Miembro de Gomer: caracol exploratorio.

DANZA URBANA Y PERFORMANCE

ARTES CONQUISTANDO ESPACIOS

DANZA URBANA CON GRAVEDAD

> AURORA BUENSUCESO

Cuando uno es estudiante de danza y comienza a conocer a las diferentes compañías, busca identificarse, hacer algo diferente y ofrecer lo mejor de sí mismo como bailarín y creador. Es así como muchos de nosotros llegamos a Teoría de Gravedad, que era de las pocas compa-

ñías regiomontanas que abría sus

puertas a jóvenes valores de la danza. El coreógrafo Ruby Gámez fue fundador y el encargado de dirigir en sus inicios a esta ambiciosa agrupación. Todo lo que sube, tiene que bajar, segundo programa de la compañía, dejó en claro el interés de Teoría de Gravedad por hacer danza poco convencional. Este programa de nosotros urbanos e inusitados mantenía al espectador al filo de lo inesperado. Una lona extendida diagonalmente, una mesa que cambiaba de una superficie horizontal a diagonal y vertical, así como una cuerda extendida a lo ancho del foro, eran algunos de los elementos extra dancísticos empleados en este

programa. Montajes como Los misterios del horizonte, The future is at your front door, Agosto 2026, Palabras de amor, Veiling, las tres diferentes versiones de Men in the cities, entre otros, son piezas y programas que han marcado los 10 años de esta agrupación. En su constante búsqueda por mantener un lenguaje propio, atractivo y diferente, Teoría de Gravedad

teatro.

A los cuatro años de llevarse a cabo, al Ciclo Danza Urbana y Espacios Alternos se han sumado instituciones y dependencias como el Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales del FONCA, Acción Cívica del Gobierno del Estado, Dirección de Juventud de Nuevo León, Desarrollo Social y Humano de San Pedro Garza García, Municipio de Monterrey, y Parque Fundidora. Todas ellas han visto en este ciclo una gran labor de promoción y difusión de la danza contemporánea y la cultura regiomontana en general.

El Ciclo de Danza Urbana y Espacios Alternos se ha estructurado para que durante el verano se monten de tres a cinco piezas con duración de 8 a 15 minutos, las cuales se presentarán de dos a cuatro veces en un lapso de hora y media, dando oportunidad a la rotación de espectadores.

Este proyecto ha permitido a Teoría de Gravedad realizar una base de datos para mantener informados a los espectadores sobre las actividades dancísticas, así como una encuesta de 10 preguntas después de cada presentación, entre las cuales se incluyen: ¿Conoce la danza contemporánea?, ¿Cuántas veces ha asistido a una función de danza al año?, ¿Cuánto están dispuestos a pagar?, ¿Qué les gustó y qué no les gustó de la presentación?

De esta manera la gente tiene contacto con la danza y se permite no sólo ver la función, sino también presenciar un ensayo. Es común que el público se acerque a los integrantes de la compañía para preguntarnos ¿por qué hacemos estos espectáculos?, ¿quiénes somos? Además, quienes han asistido a una de estas presentaciones se convierten en espectadores potenciales para próximas funciones

en espacios cerrados.

Con este proyecto se busca llegar a las diferentes clases sociales, pues Teoría de Gravedad también tiene como meta crear más público para la danza. Para esta compañía, Danza Urbana busca sacudir, romper con el mismo camino del pasado que se encuentra con la danza y sembrar la semilla para que posteriormente se convierta en público de teatro y la danza sea parte de su agenda en la semana, como ir al cine.

TEORÍA DE GRAVEDAD ES: MAIKA ÁVALOS, SIDHARTA TORRES, EVA CASTILLO, EFRÉN MORALES, ÁNGELA GATTÁS, RUBY GÁMEZ Y AURORA BUENSUCESO. **COREÓGRAFO PRINCIPAL:** RUBY GÁMEZ (MIEMBRO DEL SISTEMA NACIONAL DE CREADORES DE ARTE DEL FONCA). **DIRECCIÓN:** AURORA BUENSUCESO.

AURORA BUENSUCESO Bailarina y directora de la compañía de danza contemporánea Teoría de Gravedad. Promotora de la danza regiomontana y organizadora del Encuentro Metropolitano de Danza Contemporánea en Monterrey, N.L.

PERFORMANCE VAMP

> LAURA PLANCARTE

Arte vivo, arte acción, arte del cuerpo, arte alternativo. Son varios de los términos por los que ha pasado el performance al ser una nueva forma de expresión y creación dentro del mundo del arte. Durante el siglo XX, primero en su inicio con los surrealistas, futuristas y dadaístas y más tarde con las corrientes pop, minimal y conceptual, surge esta nueva disciplina que ha tardado en tener tanto un sitio en el medio institucional del arte, como su propia definición, al ser el performance una forma interdisciplinaria en donde pueden intervenir a la vez varias artes como la música, el teatro, la arquitectura, la literatura y la plástica, además de ser un espacio de libre creación fuera de la academia, que da como resultado una pluralidad en herramientas de creación y en su diversidad de



Teoría de Gravedad en acción. Foto: J. J. Cerón

gente y espacios.

A raíz de los planteamientos propuestos en las primeras décadas del siglo XX, surgen los primeros trazos de una nueva forma de arte, donde artistas como Duchamp en su obra fuente, Marinetti dentro del manifiesto futurista, Pollock en su pintura acción, Warhol en su lata de sopa Campbell's y Manzoni en su escultura viviente, inician una protesta en contra de la manera clásica tanto de ver arte, como de crearlo y más tarde convertirlo en un producto más de consumo.

Los nuevos pensamientos plantean que no necesariamente exista un elemento mediador entre el artista y el espectador, como sucede en la pintura y la escultura, y que se dé una distinta interpretación de las acciones y los objetos de la vida cotidiana, que al cambiarlos de contexto resultan situaciones e imágenes reconstruidas en nuevos significados. De este modo el artista se acerca a la vida diaria, rompiendo los lineamientos impuestos por la elite artística y académica, en donde una pieza se convierte en obra de arte sólo si pertenece a la colección de algún museo, institución cultural o galería comercial; asimismo, se acerca a un público más amplio, al poder convertir cualquier espacio en un escenario de exposición y vivencia artísticas.

Los primeros grupos persistentes para la creación de esta nueva disciplina se presentan a finales de la década de los 60, ya que anteriormente los artistas después de efectuar alguna pieza con rasgos performativos volvían a las artes clásicas.

Las acciones de performance se sumaban al ambiente de descontento general que se vivía en esa época, como resultado de la angustia del existencialismo y la depresión de la posguerra. Mediante ellas se protestaba en contra de la política opresora y paternalista, las diferencias sociales y la guerra, así como se reactivaban discusiones sobre el género, el feminismo, la diversidad étnica, sexual y religiosa. En Europa se efectuó la obra de Beuys, Nitsch, Klein, Abramovic, Ulay y Pane; en Estados Unidos se realizaron los happenings de Kaprow y las piezas de Scheemann y Burden, mientras en Japón se desarrolló el movimiento gutai encabezado por artistas como Kazuo y Shamamoto, y haciendo una liga entre Europa y Oriente el

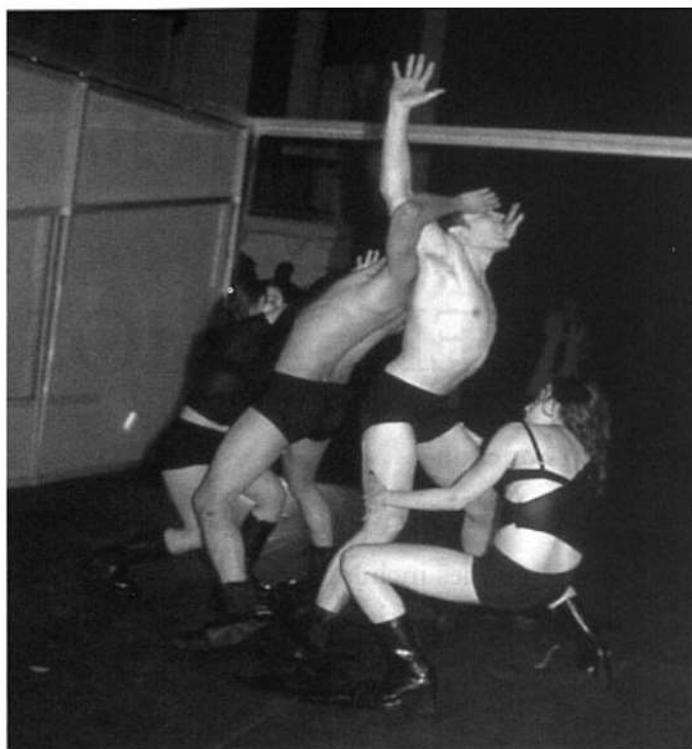
grupo Fluxus realizó piezas interdisciplinarias con artistas como Yoko Ono.

Aunque existe la idea de que el Tercer Mundo vive los reflejos del primero, en este caso podemos ver cómo Latinoamérica, a la par de los otros continentes, también estaba sembrando las semillas para esta nueva forma de arte. En México, durante los años 70 nacen las propuestas grupales de Proceso Pentágono, Suma, El no grupo, La perra brava y Peyote, por mencionar algunas, donde los artistas presentan propuestas fuera de la academia, tomando las calles y las plazas, y realizan acciones efímeras que expresan la necesidad de volver a incorporar el arte en la vida cotidiana, así como resolver el problema de mediación entre el artista y el espectador, para lo cual ambos experimentan ser sujeto y objeto.

Hoy en día, después de más de 30 años, la lucha por establecer al performance como una disciplina sería dentro del ámbito artístico continúa. Sin embargo, no podemos negar que ciertos terrenos ya se han ganado, y un ejemplo es el festival anual de performance que se realiza desde 1993 en la ciudad de México, en Ex Teresa Arte Actual, ya que el primer festival en 1992 se presentó en el Museo Universitario del Chopo.

Pienso que uno de los motivos que han dificultado la validez del performance es que al ser un híbrido de muchas formas de expresión, es un horizonte de interminables opciones y alternativas, por lo cual siempre está en constante movimiento, característica que me parece una de sus virtudes, al ser un oasis de inventiva. Sin embargo, en ciertos ámbitos resulta difícil su presencia por ser una disciplina que no se puede definir con la misma normatividad absoluta que a las demás artes, por su misma naturaleza fluctuante, así como por el hecho de que al haber nacido fuera de las instituciones, sigue representando una amenaza.

Hablar de performance es hablar de acciones que van más allá de las primeras impresiones. En él, no es el cuerpo ni sus acciones cotidianas lo que importan, sino la transferencia de significados que contienen al descontextualizarse, creando en ellos nuevos significados. El cuerpo



Realidad en dos mundos de Laura Plancarte. Foto: Jesús Sánchez Uribe

se convierte en la herramienta del artista, así como en su espacio y narrativa. Las demás disciplinas pueden intervenir en el desarrollo de la pieza funcionan de la misma manera: la palabra se convierte en un sonido y no en literatura; la arquitectura, además de en un contenedor cambiante, en diversos planos visuales de movimiento; la música, en llamados a referencias inconscientes y a ritmos dentro del espacio arquitectónico.

El performance es una de las tantas búsquedas del ser humano para entender, interpretar y expresar los submundos inconscientes, sociales, políticos y culturales.

LA CHICA VAMP. Este performance es el intento de un grupo de artistas jóvenes de crear una pieza más rica en expresión y contenido, al unir tanto diferentes disciplinas como cabezas y emociones. La propuesta trabaja el tema del vampiro, pues éste representa varios problemas no resueltos en el desarrollo de la vida cotidiana del ser humano. Por ejemplo, problemas de existencialismo, al temer no existir sin el otro, ya que el vampiro ejemplifica la angustia de una existencia a través de la succión de alguien más, o el ideal de inmortalidad siempre deseado y al mismo tiempo temido por el ser humano, que el vampiro también representa por haber adquirido su naturaleza de ser entre vida y muerte, por medio del anhelo a ser inmortal.

Debido a que uno de los objetivos de esta propuesta es crear ciclos de vida, se compone de un contenedor arquitectónico que funge como un cuerpo que se anima a través de las acciones del performance. Es un organismo itinerante que refleja la interacción del ser humano en diversos contextos, así como su envoltura al ser una estructura permanente en materia, pero efímera al poder mutar; simboliza nuestra esencia que permanece, nuestra naturaleza fluctuante.

Los espacios donde se realiza la obra son una gama representativa de la vida urbana y artística de la ciudad de México. La propuesta trabaja tres espacios del Centro histórico: Laboratorio Arte Alameda, Ex Teresa Arte Actual y el Callejón de San Ignacio; un espacio ubicado en área periférica: Faro de Oriente, y un espacio cerca de Tlatelolco: Museo Universitario del Chopo. Los espacios se eligieron por ser lugares en donde se exhiben propuestas de arte contemporáneo no objetivo y por la oportunidad que representan para tener acceso a distintos públicos y problemáticas sociales y urbanas.

DIRECCIÓN - CONCEPTO - PERFORMANCE - PROYECTO ARQUITECTÓNICO : LAURA PLANCARTE
ASISTENTE DE DIRECCIÓN - MONÓLOGO : CAMILA VILLEGAS
ACTORES: NATALIA RYCHERT, OMAR MEDINA Y RICARDO SARRAGA
AUDIO : VHIRUS

LAURA PLANCARTE. Arquitecta, pintora y performista. Su última propuesta interdisciplinaria itinerante es La Chica

ASÍ PASAN... CIEN AÑOS DE TEATRO EN MÉXICO

ANIVERSARIOS

Luis Mario Moncada

Las efemérides incluidas en esta entrega trimes tral destacan por la apertura de teatros importantes, así como por el deceso de prominentes figuras del teatro y la cultura nacional.

HACE 100 AÑOS

1903/10/27 Con la interpretación de la ópera *Aida*, a cargo de la Cía. de Ópera italiana de Ettore Drog, se inaugura el Teatro Juárez, de Guanajuato. A la función de apertura asiste el presidente Porfirio Díaz.

HACE 90 AÑOS

1913/10/25 Inauguración del teatro-cine Hipódromo Welton (poco después rebautizado como Teatro Ideal), ubicado en el nº 8 de la primera calle de Dolores. Para la apertura se programa la opereta *Eva*, de Lehar, a cargo de la Compañía de Esperanza Iris.

HACE 80 AÑOS

1923/10/17 Pese a que en la práctica funcionan desde el año anterior, este día es aprobado por el Secretario de Educación Pública, José Vasconcelos, el Plan de las Misiones Federales de Educación, que durante las siguientes décadas se conocerán como Misiones Culturales. Su propósito es contribuir al mejoramiento cultural y profesional de los maestros rurales.

1923/11 Luego de prolongadas disputas entre el Sindicato Mexicano de Actores y la Federación Teatral, que según el líder de los primeros, Eduardo Arozamena, se deben al trato desigual que reciben por parte de la CROM, los actores declaran la independencia de su sindicato.

HACE 70 AÑOS

1933/10 El Teatro de Orientación lleva a cabo su tercera temporada, en el teatro Hidalgo, con la reposición de algunas obras de su primera tem-

porada y el estreno de *Parece mentira*, primera obra de Xavier Villaurrutia. Asimismo, se estrena *La escuela del amor*, de Celestino Gorostiza.

1933/12 Entre las novedades editoriales del año que concluye destaca la *Bibliografía del Teatro en México*, del escritor e investigador Francisco Monterde. La extensa edición de 649 páginas es precedida por un ensayo sobre nuestra historia teatral a cargo de Rodolfo Usigli.

HACE 60 AÑOS

1943/11 Como parte del elenco de variedades de Paco Miller debuta el actor Germán Valdés Tin Tan en el teatro Esperanza Iris.

1943/12/12 El Club Heinrich Heine estrena en el Teatro del Sindicato Mexicano de Electricistas la *Ópera de los tres centavos*, primera obra de Bertolt Brecht que se da a conocer en nuestro país. No obstante, cabe consignar que la obra, dirigida por Steffanie Spira, es interpretada en alemán.

HACE 50 AÑOS

1953/11/3 Con la presentación del *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla, el Teatro Ideal abre sus puertas por última vez antes de ser demolido como parte de los nuevos planes de urbanización de la Ciudad de México.

1953/11/17 Inauguración del Teatro Arlequín con el estreno de la comedia *La hora soñada*, de Anna Bonacci, bajo la dirección de Víctor Moya. Dicha obra sirve para la consagración de Nadia Haro Oliva en el estilo de vodevil francés.

1953/12/5 Muere a los 41 años el actor y cantante Jorge Negrete. En señal de duelo, todos los teatros y cines de la Ciudad de México acuerdan cerrar sus puertas el 7 de diciembre.

HACE 40 AÑOS

1963/11/6 Con el estreno de *Madre Valor*, de Bertolt Brecht, bajo la dirección de Ignacio Retes, María Tereza Montoya se retira de las tablas luego de más de 50 años de actividad teatral. Los comentarios son unánimes al considerarla la actriz más importante del teatro nacional.

1963/11/7 Inauguración del nuevo Teatro de la Universidad en el local que antes se llamó Arcos-Caracol. Para la ocasión, la Compañía de Teatro Universitario ha preparado el estreno de *Historia del Vasco*, de Georges Schehadé, dirigida por Héctor Azar.

1963/12/7 Se inaugura el Teatro Coyoacán con la presentación de *La mandrágora*, de Nicolás Maquiavelo, bajo la dirección de Seki Sano, con la actuación estelar de Fanny Cano.

HACE 30 AÑOS

1973/11/20 En un accidente de carretera muere a los 68 años el director y maestro Fernando Wagner.

1973/12/15 A los 51 años muere María Douglas, primera actriz de nuestro teatro durante más de 20 años en los que protagonizó *Un tranvía llamado deseo* (1948), *La fierecilla domada* (1949), *Los frutos caídos* (1957) y *Las tentaciones de María Egipcíaca* (1967), entre otras.

HACE 20 AÑOS

1983/11 Estreno de *La muerte accidental de un anarquista*, de Darío Fo, que, bajo la dirección de José Luis Cruz, consagra al actor Héctor Ortega como uno de los principales exponentes de la comedia política nacional. La temporada, que inicia en el teatro Santa Catarina, se prolonga en el Juan Ruiz de Alarcón y más tarde da pie a una extensa gira por varios festivales sudamericanos.

1983/11/18 Inauguración del Televiteatro 2, propiedad de Televisa, con el estreno de la comedia *Nunca en domingo*, de Dassin Darion, bajo la dirección de Salvador Garcini. Actúan Sasha Montenegro, César Bono, Emilio Brillas y Alfredo Sevilla, entre otros.

1983/11/27 A los 55 años muere en un accidente de aviación en España el escritor y dramaturgo Jorge Ibarguengoitia. Para el teatro escribió más de 10 obras, entre ellas *Clotilde en su casa* (1955) y *Susana y los jóvenes* (1956).

HACE 10 AÑOS

1993/10/12 El grupo Baúl Teatro, en colaboración

300 AÑOS NO SON NADA

PRESENCIAS

Luis Armando Lamadrid



María Tereza Montoya (1900 -1970)

con instituciones del gobierno de Nuevo León, realiza en Monterrey las Primeras Jornadas de Teatro Infantil, que incluyen la participación de grupos dedicados a este género, en particular de la propia capital neoleonesa.

1993/II/23 Muere a los 83 años el actor cómico Antonio Espino "Clavillazo", una de las figuras centrales de la carpa y el teatro de variedades.

1993/12 Organizado por Arturo Morel y Teatro Contemporáneo S.C., se realiza en la Carpa Geodésica el Primer Festival de Pastorelas Miguel Sabido, con la participación de más de 10 grupos.

1993/12/06 Muere a los 68 años la actriz Rita Macedo, protagonista en teatro de obras como *Las criadas* (1959), *Variaciones para cinco dedos* (1960) y *Hay una chica en mi sopa* (1969).

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

18 DE NOVIEMBRE DE 1786

El juez de teatros expide un decreto en el cual se prohíbe a los actores del Coliseo, que después de las funciones se vayan a "trabajar en el ejercicio de representaciones de Muñecos, a las casas donde hay Compañías de ellos, que resulta que trasnochándose hasta deshoras de la noche, no tienen al día siguiente tiempo para estudiar sus papeles, a cuyo desempeño están obligados..."

Mañón, Manuel, *Historia del Teatro Principal*, Cvl-tvra, México, 19922 p.44.

Con motivo de las celebraciones de la erección de la estatua ecuestre provisional de Carlos IV, se estrena en el Coliseo el drama en un acto *La lealtad americana* de Fernando Gavila. Esta obra del actor -empresario Gavila ya había obtenido la aprobación para su publicación y representación por parte del Ordinario y el Virrey, Don Miguel de la Grúa Talamanca, Marqués de Branciforte, el 24 de noviembre de 1796.

Ibidem, p. 43.

4 DE DICIEMBRE DE 1808

José Bonaparte emite un decreto mediante el cual el Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición (que tanto entorpeció el desarrollo de las artes escénicas) es abolido. Varios años más tarde, el 21 de julio de 1814 mediante otro decreto el Rey Fernando VII reestablece dicha institución, para después mediante una Real Orden emitida el 9 de marzo de 1820 abolirla definitivamente.

Ramos Smith, Maya, Xavier Lizarraga, Tito Vasconcelos y Luis Armando Lamadrid, *Censura y teatro novohispano (1539-1822)*, INBA-Escenología, México, 1998, pp. 641-646.

23 DE DICIEMBRE DE 1849

Teatro del Pabellón Mexicano. Éste es el nombre de un teatro nuevo que se ha construido en la calle de Arsinas de esta ciudad y en el que ha comenzado a trabajar una compañía de verso de veintinueve actores. Hay también dos parejas de canto y baile.

El Siglo XIX.

3 DE ENERO DE 1853

Teatro de Oriente. Con este nombre se ha abierto ayer un nuevo teatro en la calle de Puesto Nuevo. El local es bastante bonito y tiene alguna amplitud. Las decoraciones están bien pintadas por el señor Serrano. Hubo ayer una numerosa concurrencia y el pintor fue llamado a escena. Por imperfectas que se supongan las representaciones dramáticas en esos teatros, siempre su creación es un adelanto y esos espectáculos deben tener en las clases del pueblo una influencia más saludable que las corridas de toros.

El Siglo XIX.

30 DE ENERO DE 1881

"(...) se verificó el estreno de un humildísimo teatro, que con el nombre de 'Merced Morales' se levantó en la primera calle o Avenida Lerdo, representándose el drama en siete actos *Los pobres de México* y la pieza *El pintor y la modesta*."

Olavarría y Ferrara, Enrique, *Reseña histórica del teatro en México. 1530-1911*, tomo II, Porrúa, México, 1961, p. 1039.

22 DE NOVIEMBRE DE 1894

A consecuencia de un terremoto acontecido el mismo año en la ciudad de México es clausurado para su acondicionamiento y remodelación el Teatro Principal a los ciento cuarenta años y once meses de inaugurado, puesto que se abrió al público el 23 de diciembre de 1753. El 10 de diciembre y por los mismos motivos es clausurado el Teatro Nacional, primitivamente el Gran Teatro de Santa Anna.

Ibidem, p. 1673.

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

RUBEM FONSECA Y COMPAÑÍA

VIAJES A SÍ MISMO



EL ENFERMO MOLIÈRE

RUBEM FONSECA

GRUPO EDITORIAL NORMA, COLOMBIA, 2003, 126 PP.

Rubem Fonseca, el célebre escritor brasileño galardonado este año con el Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rufo y el Premio Camoes, conocido como el Nobel de la lengua portuguesa, por el conjunto de su producción literaria, nos ofrece en su más reciente publicación la obra *El enfermo Molière*, texto editado bajo el sello colombiano Norma que forma parte de la colección *Literatura o Muerte*—una interesante propuesta que reúne a importantes escritores de nuestra época bajo el proyecto de construir novelas negras cuyo único punto de partida es que los autores eligieran uno de sus escritores clásicos preferidos. De entre todos los clásicos, Fonseca eligió a Molière, quizás por que ambos tuvieron una formación académica en leyes que de algún modo influyó/influye en sus respectivas producciones; sin embargo, es más probable que sean otras razones, como el innegable interés de ambos en plasmar los vicios de las sociedades de su tiempo a través de personajes que, a fin de cuentas, reflejan el comportamiento humano en general de todas las épocas y por ende la universalidad inherente del narrador y el dramaturgo. Otros elementos que hermanan a

los autores son el manejo del humor para revelar lo esencial y criticar lo superfluo, de modo que la sátira de Molière se corresponde con el corrosivo humor del brasileño; asimismo, los dos se valen de un argumento que parece central para destacar una falencia del tejido social a través de los personajes que, aunque en el francés se pueden tachar de tipos por destacar un rasgo que les caracteriza (el avaro, el falso devoto, etc.) y en Fonseca multidimensionales, en ambos casos son representaciones crudas de lo que limita y corrompe, desenmascarando lo que hay debajo: la verdad, la realidad esencial que todos, en mayor o menor medida, compartimos. Una similitud más: a pesar de que las obras de Molière tienden a ser moralizantes, en realidad ni el dramaturgo ni Fonseca castigan los vicios o recompensan las virtudes, se limitan a exponer (y vaya, de qué forma) para evidenciar.

El enfermo Molière es una novela basada en hechos históricos excelentemente documentada en la que el único personaje ficticio, el narrador, no sólo hace un retrato fascinante de la sociedad francesa del siglo XVI, sino que también aborda la pregunta de las verdaderas causas (en la realidad nunca aclaradas) por las que el famoso dramaturgo Jean Baptiste Poquelin murió a pocas horas de la cuarta representación de su última obra, la paradójicamente titulada, *El enfermo imaginario*, hace ya 330 años y donde se cuestiona la contradicción entre estar realmente enfermo y sólo ser un “enfermo imaginario” o hipocondríaco.

Esta novela se inscribe dentro de la producción de Fonseca nuevamente partiendo de la sospecha de un crimen, el de Molière, cuya investigación recae en hombros del Marqués Anónimo (el narrador) imposibilitado para actuar abiertamente

por los propios secretos que guarda celosamente y le pueden hacer sospechoso, pero al mismo tiempo impulsado a proseguir por el fuerte lazo amistoso que le uniera con el dramaturgo y el remordimiento de haberlo engañado con Armande, la joven esposa de Molière. Las sutiles pesquisas del Marqués son el fino hilo por el que a un tiempo vamos conociendo la vida del dramaturgo francés (el efecto de sus obras, el apoyo casi incondicional del rey Sol a la compañía teatral de Jean Baptiste Poquelin, sus amores, sus propios vicios, su carácter) y los posibles perpetradores del asesinato. A lo anterior hay que añadir todavía un logro más: el Marqués Anónimo se nos revela con las características de algunos de los más famosos personajes de Molière: Don Juan y Tartufo. Como nosotros en la novela, muchos de los personajes de Molière estuvieron deliberadamente basados en importantes personalidades de la época, desde prelados hasta promotoras del arte, con lo que Fonseca hace de su tributo algo aún más elaborado: el personaje de ficción que introduce a la historia es, en cierto modo, una encarnación de los personajes célebres del dramaturgo, quien hacia el final de la novela discurre sobre lo que tiene o no importancia para concluir que muchos de los incidentes más escandalosos serán olvidados, pero que espera que se recuerde siempre a Molière porque la verdadera muerte de alguien ocurre cuando las personas que lo amaban le olvidan. Gracias a Rubem Fonseca esta novela, acto de amor, ayuda a continuar manteniendo vivo a Molière y a que renazca para quienes aún no lo conocen.

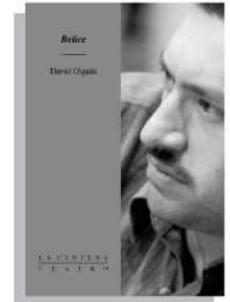
VALERIA ALMADA Psicóloga. Egresada de la Escuela de Escritores de la SOGEM Colabora en la revista *Voz y voto* y en el periódico *Uno más uno*.

BELICE

DAVID OLGUÍN

EDICIONES EL MILAGRO, COL. LA CENTENA, MÉXICO, 2002, 100 PP.

Con Belice, David Olguin, polifacético creador (dramaturgo, director, novelista, académico, crítico y editor) no sólo obtuvo el Premio Nacional Obra de Teatro del INBA en 2001, sino que también logró plasmar en un tríptico cargado de simbolismos uno de los procesos más relevantes del devenir humano: la toma de conciencia, dice él; la búsqueda ontológica de sentido, digo yo. Más aún, la propia estructura de la obra, que obliga a la participación activa particularmente del incons-



ciente del espectador, adquiere un carácter de revelación numinosa en el que, como iniciados, la manifestación de los componentes secretos, contradictorios y paradójales de la realidad interior nos precipitan al inicio de un proceso irreversible: el viaje del eterno retorno (a nosotros mismos).

Si estas ideas suenan absurdas es porque este texto—construido con la fuerza ab initio de los mitos encarnados en personajes arquetípicos cuyos diálogos susurran ecos de sirenas asimilables sólo por el inconsciente—no está dirigido al intelecto, aunque éste pueda apreciar la bella complejidad de la ruptura del plano espaciotemporal “natural y externo” que en su inversión onírica y simbólica adquiere un nuevo, o mejor aún, más completo sentido de lo esencial e interno,

pero sólo hasta que renunciamos a la tentación de entenderlo y empezamos a aprehenderlo.

De este modo, los diversos elementos que conforman la obra dramática (personajes, diálogos, escenografía, etc.) confabulan en su lógica caótica, de la que sólo quizás tras varias lecturas podamos descubrir la riqueza de planos y texturas que lo conforman, para obligarnos a la pregunta esencial que plantea El Viajero: ¿Y usted a dónde va?

Para que esta pregunta adquiera la relevancia trascendental sugerida en Belice, el autor nos arroja sin Virgilio a un pasaje por paraíso, purgatorio e infierno (es clara la inversión del proceso, en lugar de ascender, descendemos) en el que acompañamos a Juan, el protagonista y en cierto sentido el único personaje de la obra (toda vez que se desdobra o refleja en los demás). Así, Juan inicia su viaje en el momento en que se despidió de su Madre, la primer diferenciación esencial del individuo como ser autónomo, exigiendo respuestas a todo lo que hasta ese momento ha sido inabordable. Lo que primero aparentaba ser la búsqueda del padre (nótese el eco espiritual), se convierte en la búsqueda de sí mismo. Juan, quiéralo o no, esté preparado o no, viajará a su interior, descenderá a los infiernos hasta desintegrarse, quedar marcado, perderlo todo, y darse cuenta que: "Adentro hay mundos... civilizaciones enteras... ríos... A veces uno los navega, los descubre, pero siempre queda, al menos, una vertiente desconocida. (...) Estoy en mí, pero ya no estoy conmigo, estoy en otra parte, lejos y olvidado de mí... Belice no es Belice, el río no es el río, mi cama no es mi cama... Yo no soy yo no soy yo no soy yo no soy yo..."

VALERIA ALMADA

MÁS ENCIMA ... EL CIELO

SERGIO GALINDO

ANÓNIMO DRAMA EDICIONES. COL. ESCENARIA, MÉXICO, 2003, 30 PP.

Más encima ...el cielo, obra del dramaturgo, director y actor sonorense Sergio Galindo, rompe con la sutil pero a veces inamovible frontera de lo regional para darnos el todo a través de la parte, al estilo Chéjov: "pinta tu aldea y pintarás el mundo".

El texto recrea lo acontecido en



Sonora en 1963, año en el que tres pueblos de la Sierra (Tepupa, Suaqui y Batuc, este último con más de 300 años de existencia) fueron sepultados bajo las aguas de la presa Plutarco Elías Calles, mejor conocida como "El Novillo", previo desalojo de sus habitantes. ¿Siglo pasado? No. La disyuntiva entre progreso y tradición, "civilización" y orígenes, es una constante en un mundo que empeñado en lograr la primacía de lo tecnológico, lo estadístico y el capital, se ha olvidado de que un árbol sin raíces está condenado, desde su nacimiento, a ser arrancado por el primer viento fuerte que lo encuentre, en este caso, de la primera corriente de agua. Sólo hace falta abrir un diario para darse cuenta de que el conflicto es actual: Atenco, El Campo no aguanta más, el zapatismo.

Los personajes, Fortunato y Altigracia, una pareja de ancianos, tienen que abandonar su casa que en pocas horas será arrasada por una cascada que para otros augura progreso. Esto los transformará en una especie de exiliados a quienes obligan a abandonar sin más su tierra, los objetos que los habitan, la vida que —por conocer— aman.

En esta situación que se antoja una suerte de muerte prematura y que, además, da la sensación de que se avanza contrareloj, Altigracia hurga en su memoria mientras prepara la partida. Por su parte, Fortunato se resiste a dejar atrás la certidumbre de su cotidianidad y como el personaje de Kafka, Josef K en El Proceso, no entiende cómo sin haber hecho nada malo está siendo castigado. El texto dramático nace de lo que conocemos y reconocemos como parte de la experiencia humana. Además transmite a través del habla de los personajes, portadores de un idiolecto particular y bien trazado, el pensar y sentir tan característicos de los pueblos norteños, en especial los de la sierra de Sonora.

La lectura nos invita a la reflexión: ¿Dónde está el equilibrio entre las formas tradicionales y las nuevas? ¿Cuándo pesa más la tecnología que los seres humanos? ¿Para qué, para quiénes está destinado el progreso? ¿En qué se convierte una sociedad que olvida su pasado, que lo desprecia? Cabe recordar la frase de Víctor Hugo: "El porvenir es un edificio que edificamos en la oscuridad y que más tarde deberá servirnos a todos de morada".

CAMILA VILLEGAS Egresada de la Escuela de Escritores de SOGEM Economista y periodista.

TEATRO DE LA GRUTA II

VARIOS AUTORES

FONDO EDITORIAL TIERRA ADENTRO. CONACULTA - CENTRO CULTURAL HELÉNICO, MÉXICO, 2002, 240 PP.

Como parte del esfuerzo conjunto entre el Centro Cultural Helénico y el Fondo Editorial Tierra Adentro, se reúne en esta antología a la obra ganadora y a otras cuatro finalistas del Premio Nacional de Dramaturgia Joven Gerardo Mancebo del Castillo 2002. Después de una crónica anodina sobre los problemas que representa una caja llena de obras que casi termina en la basura, la presentadora del libro, Ximena Escalante, señala: "No hubo discusión ni duda: los tres jurados coincidimos en apostar por aquellos autores cuyos textos proponían algo más, por aquellos textos donde se respira una imaginación más perfumada, donde el drama va más allá de la cotidianidad."

La luna vista por los muertos de Daniel Rodríguez Barrón, resultó ser la obra ganadora. Al tratar el tema de la pareja, llama la atención por ser claustrofóbica e inquietante. Los personajes parecen estar encerrados en sí mismos, vivir un infierno cotidiano que oscila entre el otro, el televisor y las pastillas ingeridas. A lo largo de 10 escenas somos testigos, no del desmoronamiento de la pareja, sino de sus restos. Almas de arena de Guadalupe de la Mora, pretende ser desoladora y poética. Cada vez está más de moda entre las autoras y los autores jóvenes para teatro enunciar series de lamentos (que uno siempre imagina con ritmo lento), hacer hablar a personajes en forma inconexa, así como escribir bonitas imágenes. Se requiere más para lograr poesía en

el escenario.

Arquímedes de Siracusa de Gabriel Alfonso Ortega, cuenta de una forma relajada y divertida, cómo el ingenio puede derrotar a cualquier ejército. Muestra con toda su dimensión humana, los trabajos del geómetra y su visión acerca del mundo.

Mención aparte merecen las obras El sueño de la razón de Verónica Bujero y A escasos kilómetros de Miguel Ortiz. La primera es una adaptación muy libre del mito de Dédalo e Ícaro. Con total desparpajo e irreverencia, la autora crea situaciones delirantes para hacernos cómplices de un par de transexuales pasajeros que huyen y escapan a través de un laberinto con atmósfera granguíolesca. La



segunda obra parte de una realidad indignante que pone en evidencia cómo la impunidad se alza a mitad del desierto, en un México desconocido por muchos: las muertes de Juárez. Lejos de hacer una llana denuncia melodramática, el autor parte de la espera en un hotel. La espera de dos mujeres en busca de un lugar en las maquiladoras. La espera que se vuelve una realidad trastocada y aterradora. Con puntos en común con el teatro de Sam Shepard, el hotel es el entorno ideal para exponer el horror con toda amplitud y oficio. Buena muestra de lo que hoy por hoy hacen los nuevos dramaturgos. Obras que de no ser por los prejuicios asentados en la comunidad teatral, ya estarían llevadas a escena. Basta esperar a que en México la dramaturgia tome un lugar digno dentro del teatro o que los autores extranjeros dejen de escribir obras geniales.

LUIS AYHLLÓN. Dramaturgo y director escénico.

PRÓXIMAMENTE: MICRODRAMAS

CONVOCATORIAS

CONVOCATORIA PARA LA PUBLICACIÓN DE MICRODRAMAS

El Centro de Artes Escénicas del Noroeste A. C. (CAEN) del Centro Cultural Tijuana (CECUT) y Paso degato, Revista Mexicana de Teatro, convocan a dramaturgos a participar en la publicación de un libro de microdramas. Pueden participar dramaturgos en ciernes, en proceso y avanzados. Mandar en documento Word una obra de teatro completa con una extensión de dos a ocho cuartillas. Cada cuartilla corresponde a un documento en letra Arial 12 a doble espacio o a 1500 caracteres (sin contar espacios). Anexar una síntesis curricular no mayor de cinco renglones en los términos establecidos previamente, junto con los correspondientes número telefónico y e-mail. Mandar una carta con copia a la SOGEM en la que se aceptan las cláusulas de esta convocatoria. La selección de los textos correrá a cargo del Consejo editorial de CAEN, que está conformado por Jaime Chabaud, Sergio Rommel y Daniel Serrano, entre otros. Este jurado podrá sugerir cambios o correcciones a los textos preseleccionados.

Los textos pueden ser enviados por correo electrónico a:

contacto@caenweb.org daniel@dramared.com

Fecha límite: 31 de diciembre de 2003.

CONCURSO DE JÓVENES ARTISTAS

Circo Volador convoca a todos los jóvenes de 15 a 29 años de edad de la Ciudad de México y zonas conurbadas a participar en los concursos artísticos del Primer Festival de Cultura Popular Juvenil Submetropolitana que se llevará a cabo du-

rante febrero de 2004 en el Centro de Arte y Cultura Circo Volador. Podrán participar todos los jóvenes no profesionales en la disciplina artística que elijan: fotografía, pintura, cortometraje, danza, cuento, grafiti y composición musical. Sólo se aceptarán trabajos realizados en el 2003 y que no hayan recibido algún premio o mención en otro evento. El monto de los premios será de \$5,000.00, \$3,000.00 y \$2,000.00 para los primeros, segundos y terceros lugares, respectivamente, en cada una de las siete áreas. La fecha límite de recepción de los trabajos es el 21 de noviembre de 2003 en las instalaciones del Circo Volador, ubicado en Calzada de la Viga Núm. 146, Colonia Jamaica, Delegación Venustiano Carranza (afuera de la estación del Metro La Viga, línea 8). Para mayores informes, comunicarse a los teléfonos 57 40 90 12, 57 40 34 85 y 57 40 02 26, así como a las siguientes direcciones electrónicas:

difusioncircovolador@yahoo.com.mx
mailto:difusion@circovolador.org
difusion@circovolador.org

CURSO INTEGRAL DE ACTUACIÓN

El Laboratorio de Creación y Formación en Artes Escénicas L'ArtEs convoca a participar en el curso integral de actuación "La dramaturgia del actor", a cargo de Jaime Soriano, cuyos contenidos son: Entrenamiento psicofísico actoral, Técnicas de improvisación de alto nivel, Entrenamiento de la voz, Metodología actoral sobre acciones físicas y Puesta en escena y dramaturgia de la creación escénica unipersonal. El curso tiene una duración de 144 horas, inicia en octubre-noviembre de 2003 y puede tomarse en los turnos matutino, vespertino y sabatino, así como en cualquiera de las sedes de L'ArtEs: Sede Juárez: Marsella 60, 3er. Piso (Metro Insurgentes), o Sede

Polanco: Temistocles 107, planta baja (Metro Polanco). Informes en los teléfonos 50 49 60 99 y 55 27 92 10, así como en el sitio Web: www.l-artes.com

RECOMENDACIONES

TEMPORADA DE LA CAPILLA

El Teatro La Capilla presenta hasta diciembre de 2003 las siguientes puestas en escena: El ornitorrinco, autor y director: Humberto Robles, domingo 18.00 hrs. y lunes 20:00 hrs.; Curiosos hábitos sexuales en algunas especies en extinción, autor y director: Martín Acosta, martes y miércoles 20:00 hrs.; Apetito, autora y directora: Irela de Villers. PRÓXIMO ESTRENO EN NOVIEMBRE: Legom, tres obras cortas de Luis Enrique G. Ortiz Monasterio bajo la dirección de Hugo Arrebillaga y Mahalat Sánchez.

Teatro La Capilla, Madrid 13, esquina Centenario, Coyoacán. Teléfonos: 56 59 11 39, 56 59 63 05 y 56 58 86 09.

LA HISTORIA DE LA OCA

El Instituto Nacional de Bellas Artes y La Compañía Los Endebles presentan la obra para niños (a partir de los 8 años), adolescentes y adultos La historia de la oca del dramaturgo canadiense Michel Marc Bouchard, dirección: Boris Schoemann, teatro: Orientación (Centro Cultural del Bosque), funciones: sábado y domingo 13:00 hrs.

MÁQUINA HAMLET

Artilería S.C. Producciones en arte presenta la obra del dramaturgo alemán Heiner Müller Máquina Hamlet, bajo la dirección de Alberto Villarreal Díaz. Funciones todos los lunes a las 20:00 hrs. en La Madriguera Teatro, Álvaro Obregón 291, Colonia Roma, entre Salamanca

y Valladolid. Teléfono: 52 07 06 61.

CICLORAMA

Te invitamos a conocer la primera revista virtual en Guadalajara: Ciclorama. Visítala en <http://groups.msn.com/ciclorama>

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 sede. Tenemos todo el equipo necesario. Informes: victoractor@hotmail.com construararte2000@hotmail.com

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

EL CENTRO DE ARTE TEATRAL de la Asociación Nacional de Actores, Edificio Metro Normal, los invita a inscribirse en sus cursos de actuación. Informes: Calle Tláloc núm. 1, 5º Piso, Edificio Metro Normal. Tels.: 55 35 71 44 y 55 35 95 00.

LA REVISTA

Pasodegato necesita voceadores. Informes de lunes a viernes de 10:00 a 15:00 hrs. 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 paso_de_gato@yahoo.com.mx Teléfonos: 56 88 92 93, 56 88 87 56 y 56 05 33 49.

LA PUERTA ABIERTA

Querido Jaime: Leí tu artículo “De cómo se vende gato por liebre. Las preguntas incontestable” en la sección A debate (Pasodegato núms. 8 y 9/ mayo-junio de 2003).

Quiero decirte que me han impresionado tu entereza y valentía al publicar tan directa y decididamente tus experiencias y percepciones en relación a por qué las producciones de Talk Show y Divino Pastor Góngora no llegaron a los Festivales de Chile y de Berlín, respectivamente.

Si esta nota tuya se abre A debate, me encantaría conocer las experiencias y percepciones de la otra parte en esta misma sección de la revista.

Por mi parte, te felicito públicamente por mencionar tan a bocajarro nombres y situaciones. Por hacerlo a sabiendas de que serías “censurado por muchos”... de tus lectores. Por exhortarnos a cuestionar el porqué del “tráfico de influencias”, el atesoramiento secreto de “la información y las convocatorias”, y las otras importantes cuestiones que explicitas en tu texto. Y, sobre todo, por invitarnos a no “callarnos el hocico cuando estas cosas ocurren”.

Quisiera, te digo, que estas preguntas incontestables no fueran tales y que, en esta misma sección, algunos les dieran respuesta.

ZAIIDE SILVIA GUTIÉRREZ

Querido Jaime: Haciendo eco a tu invitación en la pasada presentación del número 10/11 de Pasodegato de tomar por asalto las páginas de la revista, y más específicamente las de la sección Máscara vs Cabellera, quisiera solicitarte que pudieras incluir esta breve reflexión. Me parece que temas para el debate y el análisis existen muchos y algunos bastante necesarios para desahogarlos dentro de una revista dedicada al teatro y su ámbito. Coincido con varias cosas que se dijeron en la mesa, pero me saltan otras que fueron abordadas de manera incidental y que tienen un fondo más grave. José Sefami mencionó, por ejemplo, la afortunada possibili-

dad de tener a gente de teatro como funcionarios públicos, ya que ellos comprenden mejor las necesidades de la disciplina. Sinceramente esto me parece discutible. No estoy de acuerdo en que así sea, y si no véase lo que ocurre con las políticas oficiales que determinan hoy en día al teatro, como un mero ejercicio. Me parece alarmante, y el ejemplo sugiere un asunto de mayor fondo, que la política del estado, en concreto la de un gobierno surgido de las fuerzas más conservadoras de la sociedad y que han probado su “enemistad” con la cultura, imponga una serie de medidas que condicionan el crecimiento y el desarrollo del teatro mismo (drásticos recortes en presupuestos, menores opciones de espacios, comercialización de la cultura y privatizaciones en ciernes). Por eso, considero que no es una causa de ventaja para la gente de teatro el que “su propia gente” encabece los programas culturales si no hay un beneficio explícito para el teatro, si quien dirige los destinos de una institución no tiene la posibilidad, o la iniciativa, de decidir con libertad y diligencia. Pero, lo más grave es la anuencia silenciosa —“calladitos nos vemos más bonitos”— de la llamada comunidad teatral (remember Vicente Leñero). Convertida en entelequia que sólo es visible en los actos oficiales o desfilando como en pasarelas en los estrenos y que se transmuta en un mero de murmuraciones y chismes de pasillo, como bien lo señalaste. El caso Ballina dice mucho acerca de este entorno. La parte que habría que añadir a este hecho es la que le toca al “agraciado” en turno, al señalado por la diosa fortuna que lo encumbra al estrado de los ilustres —testimonios sobran— y que una vez instalados en esa latitud se vuelven despóticos e inalcanzables, como la última coca-cola en el desierto, vaya. En pocas palabras, esta comunidad en general acepta sin chistar lo que debiera ser inaceptable; no tiene capacidad de autocrítica. ¿Por qué, entonces, permitir que la política cultural oficial se convierta en un área de marketing y ventas, como

una empresa refresquera? ¿Por qué no cuestionar a algunos creadores y funcionarios egresados del medio por su proclividad a las “nuevas estrategias” culturales, surgidas del gobierno del cambio? Ahora resulta que para tener acceso a un espacio oficial, sostenido con presupuesto del erario público, se debe garantizar el “éxito” de taquilla, labor de la que no es ajena la propia institución. Por eso los “Extras” y “True West” con sus aires de celebridad televisiva, o Bonilla & Co. en la UNAM, por el mismo camino (con todo el respeto que se merecen las trayectorias de los correspondientes protagonistas, no es culpa de ellos). O sea, el teatro comercial adueñándose de los espacios institucionales. Y esto no quiere decir que el teatro comercial no tenga calidad, o que al señalarlo nos convirtamos en puristas pasados de moda o en antiglobalifóbicos, por favor no hay que confundirnos. Sólo que las lecciones que dejan algunos trabajos de enorme calidad, comúnmente de fuera y muy pocos de casa, así como la aspiración de poder hacer un teatro con extraordinarios ejemplos, son limitados: el teatro de Peter Brook, de Bob Wilson, de Robert Le-page o el de Roberto Ciulli; el de Ludwik Margules o el que exhibe Teatro Línea de Sombra, por mencionar sólo algunos. Pero, ¿y los nuevos talentos, que supongo debe haberlos, qué opciones tienen? ¿Cuáles son los espacios dedicados al laboratorio de experimentación y de formación de los nuevos actores, escenógrafos, directores, dramaturgos, compañías y grupos? ¿Cuáles son los parámetros de referencia para los futuros creadores? ¿Dónde? Sí, tienes razón Chabaud, hay que tener “valor” para decir lo que pensamos. El problema es que cuando decidimos decir lo que pensamos llega el portero y nos cierra la puerta. Y como bien sabes las puertas son pocas y los porteros muchos. Formamos parte de un colectivo con una piel muy sensible que se lastima al menor roce. Me parece que éste es un elemento que impide expresar abiertamente lo que se piensa. En la chanza, en el terreno de

la convivencia frívola podemos llevarnos muy bien, pero cuando se trata de abordar a un compañero del mismo medio, convertido en funcionario, la cosa es distinta. Te cuento que un día, después de un estreno, me topé con uno de estos funcionarios, egresado del medio teatral, al que saludé y le solicité la posibilidad de que me concediera una cita para presentarle un proyecto. Su respuesta me dejó estupefacto: “Es que ahorita no estoy como funcionario, vengo como espectador”. Te juro que si Martha Sahagún no hubiera hecho famosa una justificación parecida, nunca lo hubiera vuelto a recordar. Creo que otro componente que puede servir a la discusión y al análisis es el consabido que nos remite a la pregunta de hacia dónde debe ir el teatro. Cuál es la causa que debe enarbolar un teatro comprometido con un alto significado social (sin caer en el estereotipo del folclorito venceremos), con un elevado sentido ético y de búsqueda (para retomar un término ya en desuso). El teatro, estoy convencido, tiene la posibilidad histórica de resurgir como expresión artística, como vínculo del pensamiento y de los valores más elevados, o en contraparte de los más abyectos, de la naturaleza humana. Hay disciplinas que parecen no tener problemas de identidad, de definición, como la música culta o la ópera (bueno, eso pienso), ¿por qué el teatro sí encierra ese problema? Por último, me parece que señalar asuntos que inquietan a un colectivo son importantes para conocer, en su caso, una posible explicación. Cuando se cuestionan las políticas que instrumenta una dependencia no necesariamente se “ataca” a una persona en particular, ojalá esto lo pudieran entender nuestros funcionarios culturales, o por lo menos que no sean tan susceptibles para que al menos podamos enterarnos del último cotilleo en Pasodegato y hacernos la vida más ligera, como lo sugiere el buen Pepe Caballero.

Un abrazo.

ALFREDO VARGAS ORTEGA

El Centro Cultural Tijuana presenta:

VIII Encuentro de Teatro

Tijuana 2003

Cobertura Estatal

DEL 3 AL 12 DE OCTUBRE

El concurso es por:	Estado Federal
"El teatro"	Guatemala
"La provincia de Ocho"	Estado Libre Asociado
"Teatro"	Costa Rica
En representación de:	Estado Federal
"Los signos del teatro"	Am. y México
"Mitos, historias, historias"	Estado Libre Asociado
"Una palabra, la verdad"	Brasil
"Teatro de teatro"	Estado Libre Asociado
"Del mariposismo hacia el teatro del siglo"	Colombia

Para más información:
 Tel: 0662-233-1111 ext. 2004
 www.cccatijuana.gob.mx

BEXCAL
 BEXCAL es el programa de apoyo a la cultura de Baja California.

BACHAJON
 BACHAJON es el programa de apoyo a la cultura de Baja California Sur.

Sección de Cultura - Tel: 0662-233-1111 - Ext: 2004

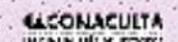


El Gobierno del Estado de Veracruz, la Secretaría de Educación y Cultura y el Instituto Veracruzano de la Cultura con el apoyo del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Convocan a los Premios Veracruz 2003, nacionales e internacionales, de poesía, novela, cuento, historia y literatura infantil bajo las siguientes bases:

- En los premios nacionales podrán participar los escritores de cualquier nacionalidad residentes en la República Mexicana. En los premios internacionales podrán participar los escritores de cualquier nacionalidad, residentes o no en la República Mexicana.
- Los trabajos deberán estar escritos en castellano y se presentarán por triplicado, impresos a doble espacio, en papel tamaño carta y por una sola cara.
- Los concursantes deberán participar con seudónimo. Adjunto al trabajo, en un sobre cerrado e identificado con el mismo seudónimo y el nombre de la obra participante, se incluirán los datos del autor: nombre, domicilio, número telefónico, y si es posible, dirección electrónica. Cualquier tipo de referencia, leyenda o dedicatoria que pueda sugerir la identidad del autor, causará la descalificación del trabajo.
- Los trabajos serán juzgados o presentados en el Instituto Veracruzano de la Cultura, en Xalape Bos Ilustres s/n. 133, C.P. 91000, Xalapa, Veracruz (México). Especificando que son para el concurso de los Premios Veracruz.
- El premio consistirá en diploma, monto en efectivo para cada categoría y la publicación de la obra. Los cuales a continuación se describen:
 - Premio Francisco Javier Cervantes por contribución al Arte y la Cultura de México. \$100,000.00 (Cien mil pesos en efectivo).
 - Premio Internacional de Poesía Salvador Díaz Mirón \$75,000.00 (Setenta y cinco mil pesos en efectivo).
 - Premio Internacional de Novela Sergio Galindo. \$75,000.00 (Setenta y cinco mil pesos en efectivo).
 - Premio Nacional de Cuento Justo Montesinos \$30,000.00 (Cien mil pesos en efectivo).
 - Premio Nacional de Literatura Infantil Mistá Enriquez Camarillo. \$30,000.00 (Cien mil pesos en efectivo).
 - Premio Nacional de Historia de México Francisco del Paso y Troncoso.

- \$30,000.00 (Cien mil pesos en efectivo).
- Premio Nacional de Novela opera prima, Car los Fuentes. \$30,000.00 (Cien mil pesos en efectivo).
- El jurado dictaminador estará integrado por escritores de reconocida trayectoria.
- Una vez estado el fallo se procederá a la apertura de la plica de identificación y se le notificará al ganador. El resultado se divulgará por medio de la prensa publicada en el D.F., Veracruz en la página de internet del IVBC (www.ivec.gob.mx) y el CONACULTA (www.conaculta.gob.mx).
- Es facultad del jurado descalificar cualquier trabajo que no presente las características exigidas por la convocatoria, así como resolver cualquier caso no referido en la misma. El premio podrá ser declarado desierto.
- Las instituciones convocantes cubrirán el traslado dentro del territorio nacional y la estancia de los autores ganadores asistentes a la ceremonia de premiación.
- En el caso de los trabajos recibidos por correo se aceptará aquellos en los que coincidan la fecha del estampillo con los del cierre de la convocatoria.
- No se devolverán los originales ni copias de los trabajos no premiados.
- El fallo del jurado será irrevocable.
- El monto del premio cubre el pago de los derechos de autor por la primera edición publicada de la obra ganadora.
- La participación en este concurso implica la aceptación de estas bases.
- El premio será único e irrenunciable.
- El concurso queda abierto desde el momento de la publicación de la presente convocatoria y se cierra el día 13 de febrero del año 2004. Los fallos se darán a conocer el día 30 de abril del año 2004 por medio de la prensa publicada en el D.F., Veracruz en la página de internet del IVBC (www.ivec.gob.mx) y del CONACULTA (www.conaculta.gob.mx).
- Para cualquier duda o aclaración comunicarse al número telefónico 01 (228) 3130132 de Xalapa, Veracruz, México.



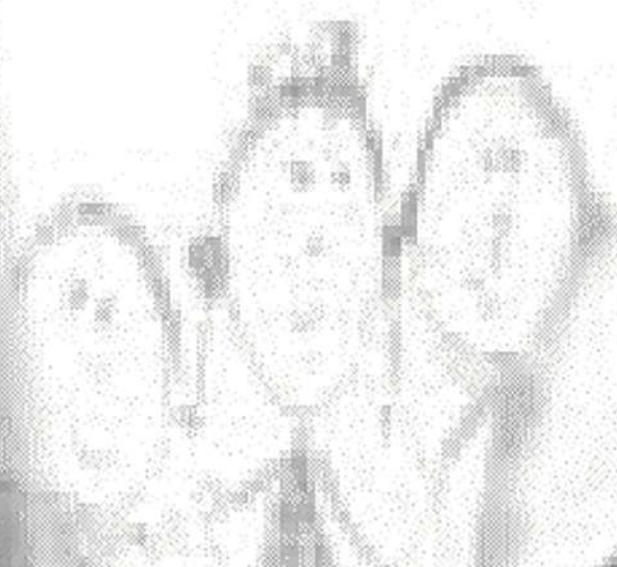
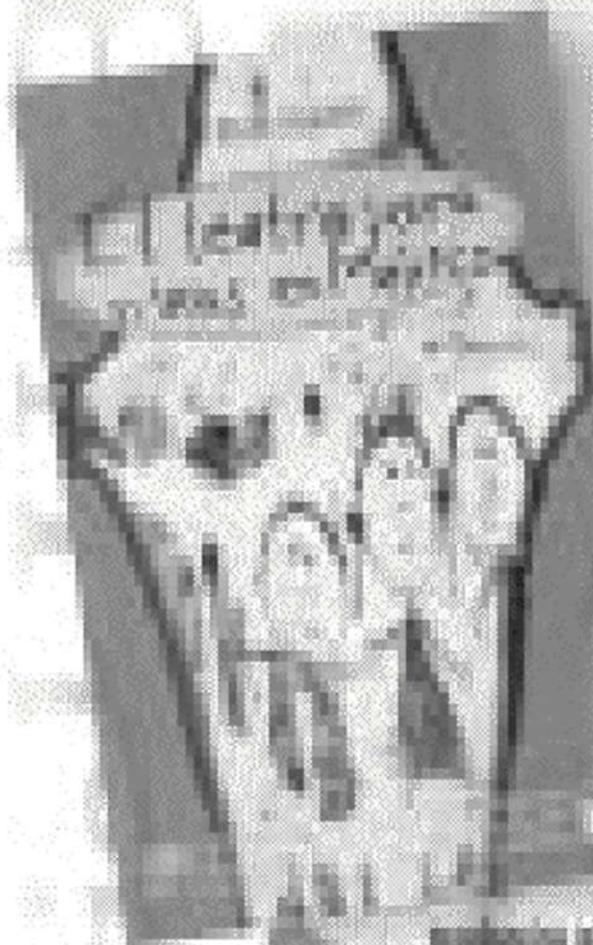
**CUARTO
FESTIVAL
INTERNACIONAL
DE LAS
ARTES**

**octubre
2003**
en 28 municipios

Con artistas de
Ecuador • República Checa
España • Canadá • Francia
Argentina • Italia • Kenya
Chile • Letonia • México
Cuba • Venezuela

**TODO el MUNDO
es UN ESCENARIO**





En esta edición se abordan los contenidos teóricos que definen la función del trabajo intelectual y personal en el mundo del trabajo para la primera enseñanza en su variedad teórica y práctica. Asimismo, se plantean también las posibilidades y

condiciones que son trascendentes para el desarrollo de los roles de docente y de alumno en el ámbito de la escuela básica y del nivel intermedio. Se describen los cambios sociales y políticos que se están dando en la actualidad en el mundo y se analizan las implicaciones de estos cambios en la formación profesional. Se describen también las posibilidades de desarrollo de la profesión docente en el mundo del trabajo y se plantean las condiciones de desarrollo de la profesión docente en el mundo del trabajo y se plantean las posibilidades de desarrollo de la profesión docente en el mundo del trabajo.

UNIVERSIDAD DE APLICADAS CIENCIAS DE BAYREUTH
 UNIVERSITÄT BAYREUTH
 UNIVERSITÄT BAYREUTH
 UNIVERSITÄT BAYREUTH
 UNIVERSITÄT BAYREUTH

Cartelera
Huatulco

La Tierra del
 El Zorro

Joséfo
 Magnífico

Huatulco

TEATRALIA
 el teatro mexicano en internet

www.teatralia.com.mx

Autores

**Autores la Enciclopedia
 Temática de Teatro**
 revista especializada

Suscripciones:
autoresteatro@hotmail.com
 Tel. 01 844 44 50051

Próximos Títulos:
 *Comedia Musical
 *Performance
 *Cine

Promoción
 Adquiere los primeros 15 títulos
 por \$ 333.00 (Incluye envío Mexpost)

Promoción válida sólo en la cuenta de cheques:
 No. 526-9941 Banamex Adifon Puebla

teoría y
 textos de
 teatro



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 a 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 Misraje enbta, 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	_____
DOMICILIO	_____
COLONIA	_____
CIUDAD	_____
ESTADO	_____
TEL: No (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 cupón vía telefónica a los teléfonos 56 62 86 74, 56 62 52 92 y 56 62 75 35.

Vigencia octubre-diciembre

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 octubre-diciembre

universidad nacional autónoma de México

Cupón canjeable por un boleto de entrada a los Teatros del Centro Cultural Universitario y Teatro Santa Catarina. No aplica a estrenos, festivales o muestras teatrales.

Vigencia octubre-diciembre



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

do



festival
INTERNACIONAL DE
TEATRO DE CALLE

18 al 25 de octubre ZACATECAS 2003



CONACULTA INIBEA

