

PASODEGATO

REVISTA MEXICANA DE TEATRO

PERFIL Y ENSAYO

LUDWIK MARGULES
PREMIO NACIONAL DE
CIENCIAS Y ARTES 2003

ABREBOCA

ENRIQUE BUENAVENTURA
(1925-2003)
LA POESÍA DEL DRAMATURGO

REPÚBLICA DEL TEATRO

50 AÑOS DE LABOR
ESCÉNICA DE LA
UNIVERSIDAD
VERACRUZANA

ESTRENO DE PAPEL

¡TENGO UN ARMA! DE ALBERTO SOSA
OBRA GANADORA DEL PRIMER CONCURSO
NACIONAL DE MONÓLOGOS

DOSSIER



EL MONÓLOGO

¿GÉNERO IMPOSIBLE?

TEXTOS DE AZAM
CHABAUD, DE LA PARR
ENRÍQUEZ, KARTÚ
SANCHIS SINISTERRA
SPREGELBURD, VIVIESCA
ENTRE OTROS





Escenario festivo

Centro Cultural del Bosque

Reforma y Camino Marte, Chapultepec

Disfraces de las fantasías

Centro Cultural Helénico

Av. Revolución 1500, San Ángel

Mascaradas de la vida

Centro Nacional de las Artes

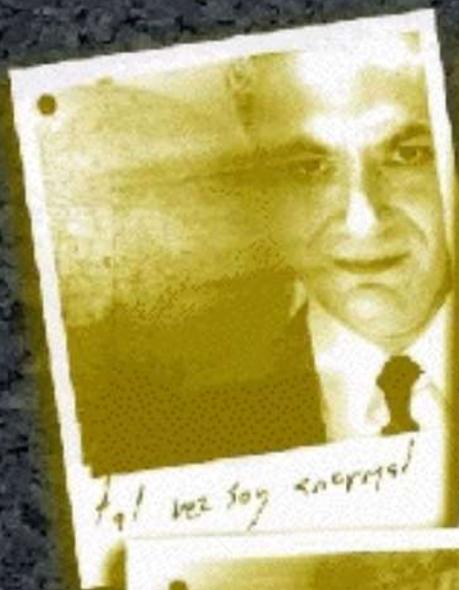
Río Churubusco y Tlalpan

TEATRO

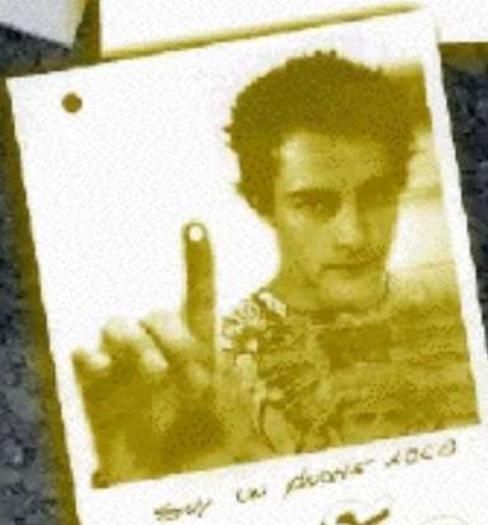
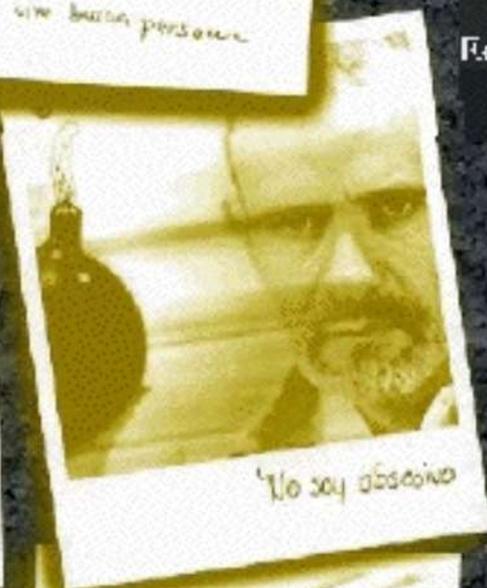
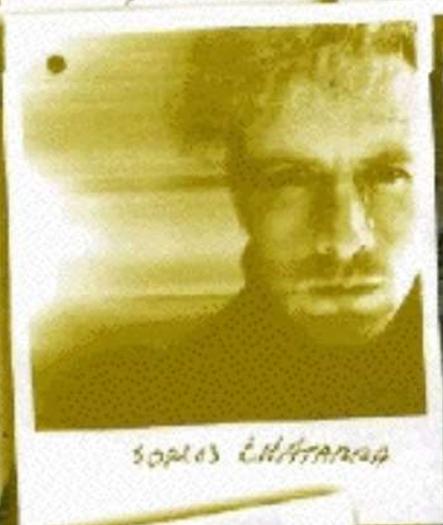
REVOLUCIÓN 500

Centro Cultural
Helenico

TEATRO HELENICO



Aquí el sexo
es una marca
registrada y los
sentimientos están
parados de modo



Dirección
Martín Acosta
Con Luis Miguel Lombardi
Ana Carahua
Intérpretes Segura
Eduardo Serrano
Antonio Vela
y **Revisión** R...

\$ 160.00

Fotografías Explícitas

de Mark Ravenhill
viernes 20:30 • sábados 18:00 y 20:30 • domingos 19:00

Publicaciones CAEN

Revista Espacio Escénico Publicación Semestral



Colectión Editorial Los Inéditos



Paseo de las Héroas y Mina, Zona Fito, C.P. 22320, Tijuana, B.C. México

Teléfonos: 01 (664) 687-9663 y 634-1103

www.caenweb.org contacto@caenweb.org



festival universitario de teatro

UNIVERSIDAD autónoma de baja california
escuela de artes-tijuana

del 6 al 16 de mayo 2004

informes: 01(664)6821000 ext.52485258 e-mail: danielgusoc@mx

Héctor Ortega y Mario Iván Martínez

en

1822

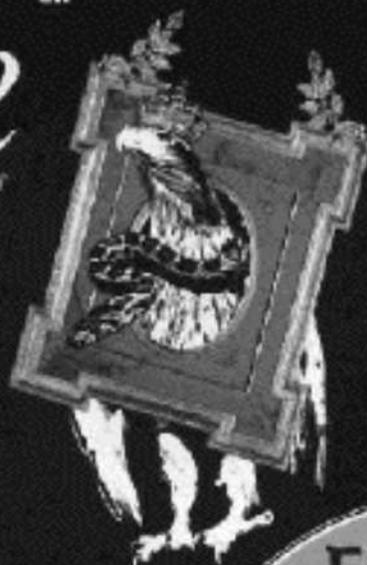
*el año que fuimos
Imperio*

de Flavio González Mello

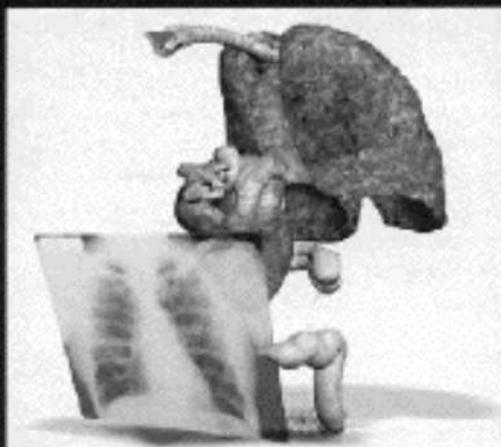
Dirección:
Antonio Castro

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

TEATRO JUAN RUIZ DE ALARCÓN
Centro Cultural Universitario, Insurgentes Sur 3000.



el
**diccionario
sentimental**



de Luis Mario Moncada
Dirección: Mario Espinosa

Miércoles a viernes 20:00, sábados 19:00,
domingos 18:00 hrs.

FORO SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ
Centro Cultural Universitario, Insurgentes Sur 3000.

El Fantasma del Hotel Alsace

(Los Últimos días de Óscar Wilde)
de Vicenta Quirarte I

Dirección: Eduardo Ruiz Savinón

Sábados y domingos 18:00 hrs.

A partir del 24 de abril.

TEATRO JUAN RUIZ DE ALARCÓN
Centro Cultural Universitario
Insurgentes Sur 3000.

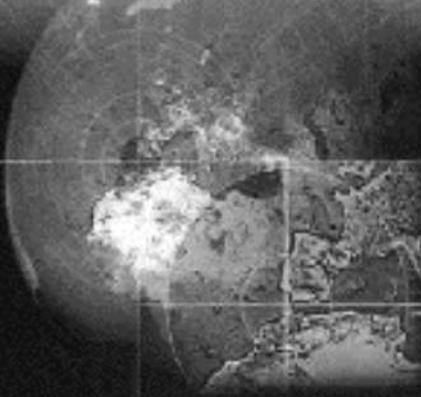
Lear

de William Shakespeare

Versión y dirección: Rodrigo Johnson
Jueves y viernes 20:00,
sábados 19:00, domingos 18:00 hrs.

TEATRO SANTA CATARINA
Jardín Sta. Catalina 10, Plaza de Sta. Catalina, Coyoacán.

el príncipe constante



De Pedro Calderón de la Barca
Dirección: Miguel Flores

Viernes, sábados y domingos 19:00 hrs.

ESCALINATA DEL MUSEO DE EL CARMEN
Av. Revolución esq. Monterrey, San Ángel.

TEATRO
UNAM

CONVOCATORIA

EL CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES
a través del CENTRO NACIONAL DE LAS ARTES
el INSTITUTO MICHOACANO DE CULTURA
y el CENTRO DRAMÁTICO DE MICHOACÁN
convocan a los MAESTROS DE TEATRO DEL PAÍS
al DIPLOMADO INTENSIVO:

PEDAGOGÍA DEL ARTE DE LA ACTUACIÓN

Es propósito central del Centro Dramático de Michoacán, el modelo intensivo y modular de este Diplomado de Pedagogía del Arte de la Actuación, destinado a los maestros de teatro del país que han asumido de hecho la responsabilidad de formar a los futuros actores de nuestro teatro.

El Diplomado se propone el desarrollo de un proceso que articule un discurso pedagógico colectivo a través de dinámicas de reflexión, investigación, debate y ejercicios de aplicación.

Los resultados serán dados a conocer antes del 3 de mayo del 2004.

El cupo será limitado a 20 alumnos.

PERIODO DE INSCRIPCIÓN:

El periodo para presentar solicitudes de inscripción comenzará a partir de la publicación de esta convocatoria y terminará el 30 de abril del 2004.

SEDE:

Las sesiones de trabajo del Diplomado se realizarán en el Centro Dramático de Michoacán, en la ciudad de Pátzcuaro y los participantes serán hospedados en las instalaciones del CREFAL de la misma Ciudad.

INFORMES:

CENTRO DRAMÁTICO DE MICHOACÁN

Pípila No.1 esquina con Avenida Lázaro Cárdenas

Apartado Postal 268

C.P. 61609 Pátzcuaro, Michoacán

Teléfonos: (434) 342 66 05 y 342 66 31

Lunes a viernes de 10:00 a 14:00 horas y de 16:00 a 19:00 horas

Correo electrónico: centrodramaticodemichoacan@hotmail.com

INSTITUTO MICHOACANO DE CULTURA

Departamento de Artes Escénicas

Avenida Morelos Norte No.485, Centro

C.P. 58000 Morelia, Michoacán

Teléfono: (443) 313 12 15

Lunes a viernes de 10:00 a 14:00 horas y de 15:00 a 19:00 horas

Correo electrónico: imcescénicas@michoacan.gob.mx



CONACULTA • INBA • CENART

Unidos, la cultura es para todos



Michoacán
GOBIERNO DEL ESTADO

TEATRO JULIO CASTILLO *

Las bodas del cielo y el infierno



De William Shakespeare
Antonio Castro, dirección
Jueves y viernes, 20:00 hrs.
Sábados, 19:00 hrs.
Domingos, 18:00 hrs.
Del 26 de marzo al 25 de abril.

SALA XAVIER VILLAURRUTIA *

Pies a cabeza pies a cabeza



De Guy Peiroty
Faúl Zermeño, dirección
Jueves y viernes,
20:00 hrs.
Sábados, 19:00 hrs.
Domingos, 18:00 hrs.
**Del 11 de marzo
al 25 de abril.**

TEATRO EL GRANERO XAVIER ROJA

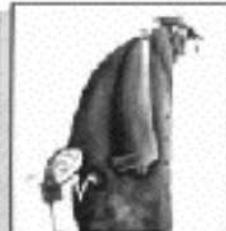
La sirvienta de Karl Marx



Autor y dirección:
Isaac Florentine
Lunes, 20:00 hrs.
Hasta el 29 de marzo.

COMPANÍA LIVORONA - L

Ana ¿Verdad?



De Francisco J. Hinojosa
María Elena Mandoki,
dirección
Sábados y domingos,
12:00 hrs.
*¿Y cómo te llamas?
¡ya de Ana te acord!*
Hasta el 28 de marzo.

Las gelatinas



Graciela Roca,
autora y dirección
Lunes, 20:00 hrs.
**A partir del 2
de marzo.**

¿En qué piensas?



De Xavier Villaurrutia
Ricardo Ramírez Carr,
dirección
Miércoles, 20:00 hrs.
Hasta el 31 de marzo.

TEATRO EL GALEÓN *

UNA CREACIÓN FRANCÓ-MEXICANA

El diván



Marcio Ajan, dirección
Mauricio García Lozano,
dirección adjunta
Jueves 20:00 y 21:30 hrs.
Viene con una versión
polémica para
otras obras
Hasta el 29 de marzo.

Yo también quiero un profeta



De María Teresa
Martín Acosta, dirección
Lunes y viernes, 20:00 hrs.
Sábados, 19:00 hrs.
Domingos, 18:00 hrs.
**Del 13 de mayo
al 8 de agosto.**

COMPANÍA LOS ENCEBLES

El regreso al desierto



De Bernard-Marie
Koltès
Boris Schönmann,
dirección
Jueves y viernes, 20:00
Sábados, 19:00 hrs.
Domingos, 18:00 hrs.
Del 11 al 21 de marzo.

CENTRO DRAMÁTICO DE MICHOACÁN

La honesta persona de Sechuán



De Bertolt Brecht
Luisa Tardío, dirección
Miércoles, jueves y viernes,
20:00 hrs.
Sábados, 19:00 hrs.
Domingos, 18:00 hrs.
**Del 6 de marzo
al 4 de abril.**

TEATRO ORIENTACIÓN *

Vincent en Brixton



De Nicholas Wright
Faúl Quiroga,
dirección
Jueves y viernes, 20:00 hrs.
Sábados, 19:00 hrs.
Domingos, 18:00 hrs.
**A partir del 22
de abril.**

GRUPO MARIONETA SDELA ESQUINA

Dibújame una vaca



De Amram E. Leyva
Lourdes Pérez, dirección
Sábados y domingos,
12:30 hrs.
Hasta el 14 de marzo.

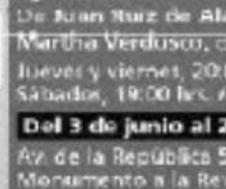
De la mañana a la medianoche



De Leonidas
Alejandro Valls, dirección
Jueves y viernes, 20:00 hrs.
Sábados, 19:00 hrs.
Domingos, 18:00 hrs.
**Del 23 de abril
al 18 de julio.**

TEATRO JIMÉNEZ RUEDA

Quien mal anda mal acaba



De Juan Ruiz de Alarcón
Martha Verdusco, dirección
Jueves y viernes, 20:00 hrs.
Sábados, 19:00 hrs. / Domingos, 18:00 hrs.
Del 3 de junio al 25 de agosto.
Av. de la República 54, a un costado al
Monumento a la Revolución, Col. Tabacalera



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

Hansel y Gretel

Premio Nacional de Dramaturgia 2003

Cecilia Lemus, autora y dirección
Jueves y viernes, 20:00 hrs.
Sábados, 19:00 hrs. / Domingos, 18:00 hrs.
Del 15 de abril al 6 de junio.



En portada: Gerardo Trejoluna en *Autoconfesión* de Peter Handke. Fotografía de JOSÉ JORGE CARREÓN. Recuadro de portada: Carlos Ancira en *El diario de un loco*, adaptación de un relato de Gogol. Fotografía de FERNANDO TOGUEL.

PASODEGATO

- | | | |
|---|--|--|
| 8 ABREBOCA
ENRIQUE BUENAVENTURA, PRESENTE | ESTRENO DE PAPEL
¡TENGO UN ARMA!
DE ALBERTO SOSA | 62 COAHUILA
LA ACEQUIA DE COAHUILA
POR JAIME CHABAUD |
| 9 PERFIL
LUDWIK MARGULES:
ENCUENTRO Y SENTIDO
DE UNA VOCACION
POR MANUEL CAPETILLO | 44 ENSAYO
EL ESPACIO DE LA
CREACIÓN
POR LUDWIK MARGULES | 63 GUANAJUATO
EL TPO. UN ICEBERG DEL
TEATRO LIBRE
JUAN MANUEL GARCÍA |
| 12 LUDWIK MARGULES Y EL
TEATRO COMO
NECESIDAD
PRIMORDIAL
POR RUBÉN ORTIZ, JOSÉ
CABALLERO, HILDA VALENCIA
Y RICARDO DÍAZ | 46 CRÍTICA
Y DÓNDE QUEDO EL
TEATRO
POR CECILIA LEMUS | 63 SINALOA
OSCAR LIERA LOGRA LO
IMPOSIBLE
POR ARMANDO PARTIDA TAYZAN |
| 15 REGISTRO DE UNA
BUSQUEDA CONSTANTE | 48 REPORTAJE
LABORATORIO TITERÍAS
POR LEONARDO KOSTA | 64 NIÑOS
EL TPO. UN ICEBERG DEL
TEATRO DE VANGUARDIA
PARA NIÑOS EN ITALIA
POR MARIBEL CARRASCO |
| 16 DOSSIER
EL MONOLOGO
¿GÉNERO IMPOSIBLE? | 50 REPÚBLICA DEL TEATRO
BAJA CALIFORNIA
LOS ÚLTIMOS CABALLEROS
DEL TEATRO
POR ELBA CORTEZ | 65 EL TIEMPO DE LA INFANCIA
RECUPERADO
POR SANDRA FÉLIX |
| 18 DEL MONGÓLOGO A LA
DRAMATURGIA DE
MONOLOGOS
POR JAIME CHABAUD | 50 BAJA CALIFORNIA EN LA
FIESTA
POR DANIEL SERRANO | 66 TÉCNICA TEATRAL
SE HACE CAMINO AL
GATEAR..
POR ARTURO SASTRE |
| 20 EL ARTE DEL
MONOLOGO
POR JOSÉ SANCHIS
SINISTERRA | 51 MIRADAS EXCÉNTRICAS
POR RAFAEL RODRÍGUEZ | 67 ESCENA INTERNACIONAL
ITALIA
UN MUNDO DE DIVERSIDAD
ARTISTICA
POR ANDREA LÓPEZ |
| 24 UN MONÓLOGO ES UN
DIALOGO SIN RAYTAS
POR RAFAEL SPREGELBURD | 52 MICHOACÁN
HABLAR DE TEATRO...
POR ROBERTO BRICEÑO
FIGUERAS | 68 BOLIVIA
LO SUBLIME EN
HERMANDAD CON TEATRO
DE LOS ANDES
POR ALTHAIR NAHOLY |
| 28 LA PALABRA EN EL
ABISMO
POR MARCO ANTONIO DE LA
PARRA | 54 NUEVO LEÓN
EL TEATRO ESCOLAR EN
NUEVO LEÓN
POR ANA LAURA SANTAMARÍA | 70 ESCENA ALTERNA
MONOLOGAR EN
DISTINTAS ARTES
POR ALBERTODALLAL, EDUARDO
DIAZMUÑOZ Y ALEJANDRO
CERECERO |
| 30 EL MONÓLOGO ES UNA
FORMA... COMO LAS
OTRAS
POR VÍCTOR VIVIESCAS | 55 EL TEATRO SEGÚN SERGIO
GARCIA
POR CORAL AGUIRRE | 72 CONTRA EL OLVIDO
UN SIGLO DE MONÓLOGOS
POR LUIS MARIO MONCADA |
| 32 PERTURBACIONES EN LA
PALABRA
(LA CRISIS DEL
MONOLOGO)
POR EDGAR CHÍAS | 56 QUERÉTARO
UN DRAMATURGO EN
QUERÉTARO
POR LEONARDO KOSTA | 74 LIBROS
EL NORTE TIENE LA
PALABRA
RESEÑAS DE GABRIEL TRUJILLO
MUÑOZ, VALERIA ALMADA, JORGE
CELAYA Y SALVADOR RAMÍREZ |
| 34 ¿PARA QUÉ
LOS MONÓLOGOS?
POR MAURICIO KARTUN | 57 STRINDBERG DE REGRESO
EN QUERÉTARO
POR OMAR ALAÍN RODRIGO | 76 IN MEMORIAM
OSCURO FINAL PARA TRES
TEATREROS
POR GILBERT AMAND, JUAN JOSÉ
GURROLA Y CRISTINA MICHAUS |
| 35 DE MONÓLOGOS,
QUERUBINES Y
FANTASMAS
POR JOSÉ RAMÓN ENRIQUEZ | 58 VERACRUZ
LAS FLORES DE ARGUDÍN...
PRIMER HOMENAJE
POSTUMO
POR ANDRÉS BOLAÑOS | 78 SUGERENCIAS FELINAS
SIGUEN LAS
CONVOCATORIAS |
| 36 EL MONÓLOGO
POR ELVIRA POPOVA | 59 EL TEATRO EN EL PUERTO
SE DESOXIDA
POR EXEQUIEL LAVANDERO
PASCAL | 79 MASCARA VS. CABELLERA
DE CÓMO EL INBA TRATA A
SUS FUNCIONARIOS |
| 37 ¡HÁBLAME!
POR HEIDRUN ADLER | 59 EN LA REPÚBLICA DEL
TEATRO, EL PUERTO
TAMBIÉN EXISTE
POR DANIEL DOMÍNGUEZ
CUENCA | |
| 38 TODO CABE EN EL
MISTERIO
POR DANIELE FINZI PASCA | 60 ESTADO DE MÉXICO
TEATRO JUÁREZ DEL ORO,
UNA MINA DE LA ESCENA
POR ALEJANDRO OSTOA | |
| 39 NO ES LO MÁS COMÚN
PERO LOS HAY, LOS HAY...
POR PERLA SZUCHMACHER | 61 CHIAPAS
EXPERIENCIAS DE LO'IL
MAXIL EN IMMOKALEE,
FLORIDA
POR DIEGO MÉNDEZ | |
| 40 SERES EN SOLEDAD
ESCENICA
POR LUIS MARTÍN SOLÍS | | |
| 41 ENFOQUES
POR PASODEGATO | | |

PASODEGATO

DIRECTOR
JAIME CHABAUD*

SUBDIRECTOR
JOSÉ SEFAMI

EDITOR
JOSÉ LUIS HERRERA

ASISTENTE EDITORIAL
CAMILLA VILLEGAS

CONSEJO EDITORIAL
LUZ EMILIA AGUILAR ZINSER
PHILLIPE AMAND
ANTONIO CRESTANI
FERNANDO DE ITA*
FLAVIO GONZALEZ MELLO
ELENA GUIOCHINS
LETICIA HUIJARA
MAURICIO JIMENEZ*
LUIS ARMANDO LAMADRID
ALEGRIA MARTINEZ
LUIS NEVARES
RODOLFO OBREGÓN
RUBÉN ORTIZ
ENRIQUE SINGER

DISEÑO GRÁFICO
PABLO MOYA ROSSI

PRODUCCIÓN EDITORIAL
LA MANCHA EN EL PAPEL, S.A.

ASISTENCIA GENERAL
VERÓNICA CRUZ

FOTOGRAFÍA
FERNANDO MOGUEL

SUSCRIPCIONES
SERGIO GONZÁLEZ

COORDINADORES EN LOS ESTADOS

BAJA CALIFORNIA: DANIEL SERRANO

MICHOACÁN: ROBERTO BRICEÑO

NUEVO LEÓN: JAVIER SERNA

QUERÉTARO: LEONARDO KOSTA

VERACRUZ: FRANCISCO BEVERIDO

IMPRESIÓN
GRUPO FOGRA, S.A. DE C.V.

Pasodegato, revista trimestral No. 16-17, Abril -Junio 2004. Editor responsable: José Luis Herrera. No. de certificado de reserva al título: 04-2003-06171352280-40. No. de certificado de licitud de título: 12629. No. de certificado de contenido: 10201. ISSN: 16654986. Prohibida su reproducción total o parcial. Domicilio de la publicación: Eleuterio Méndez 11, Colonia Churubusco-Coyacán, C. P. 04120, México, D. F. Teléfonos: (0155) 56 88 92 32, 56 88 87 56 y 56 0533 49.

Canales electrónicos:
infopdg@prodigy.net.mx
paso_de_gato@hotmail.com
paso_de_gato@yahoo.com.mx

Imprenta: Grupo Fogra, Mártires de Tacubaya 62, Colonia Tacubaya, C.P. 11870, Teléfono: (01 55) 52 73 90 00.

Distribuidor: Pasodegato

Producción editorial: La Mancha en el papel, S.A., Fernando Araya Montoy 112 -10, Colonia Ermita, C.P. 03590, Teléfono: (01 55) 56 09 17 33, La-mancha@amnet.mx

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 CTRU, así como de los gobiernos de Baja California, Coahuila, Michoacán, Nuevo León, Querétaro y Veracruz.

*Sistema Nacional de Creadores de Arte (FONCA)

DIALOGO ABIERTO

El monólogo es un género o modalidad del teatro que ha caído en el más profundo descrédito a pesar de su recurrencia en nuestros escenarios y los del mundo. Y al parecer tal descrédito no lo hará desaparecer, de cualquier forma.

Es por ello que Pasodegato, junto con el Instituto Cuahuilense de Cultura (ICOCULT), se ha propuesto indagar en las posibilidades de teatralidad del monólogo como forma dramática, quizá amparados en lo que la teórica Anne Ubersfeld dice de él: todo monólogo es en realidad un diálogo. Invitamos a reflexionar sobre el tema a personalidades de la dramaturgia internacional de Alemania, Argentina, Bulgaria, Chile, Colombia, España y Francia con la finalidad de abrir esta discusión, aunadas a nuestras voces, desde un piso más teórico y serio. Esperamos que los materiales sean de interés y provoquen incluso a quienes descalifican al monólogo de un plumazo: "eso no es teatro".

Al tiempo que planeábamos el Dossier dedicado al género, lanzamos una convocatoria con el mismo ICOCULT, para el Primer Concurso Nacional de Monólogos en el que recibimos 54 trabajos de toda la República y cuya obra premiada, *¡Tengo un arma!* de Alberto Sosa López, ve en estas páginas la luz. Este concurso es el primer paso que Pasodegato da en su intención de extender sus actividades como proyecto de cultura teatral más allá de su pelaje de papel.

En esta ocasión dedicamos nuestro Perfil a una de las personalidades más importantes de la escena mexicana: el maestro Ludwik Margules, quien recientemente recibió el Premio Nacional de Ciencias y Artes. Para honrarlo invitamos a escribir sobre él esencialmente a sus alumnos, a quienes ha preñado con su generoso e incansable trabajo pedagógico. Asimismo, el propio Margules nos ofrece un texto teórico que incluimos en la sección Ensayo.

En Abreboca rendimos un sentido homenaje al maestro colombiano Enrique Buenaventura, un clásico latinoamericano de la segunda mitad del siglo xx, que determinó muchos escenarios a través del método de creación colectiva por él impulsado. Enrique nos ofreció unos poemas inéditos en agosto pasado y no podrá verlos impresos. Murió en su Cali natal el 31 de diciembre de 2003.

Celebramos también la aparición en República del Teatro de las nuevas secciones fijas de Baja California y de Michoacán, fortaleciendo así la vocación nacional de la revista.

Por último, queremos invitar a los lectores a visitar nuestra página en construcción www.pasodegato.com



LA POESÍA DEL DRAMATURGO

ENRIQUE BUENAVENTURA, PRESENTE

El pasado 31 de diciembre falleció uno de los más importantes hombres de teatro en Latinoamérica: Enrique Buenaventura, quien nació en 1925 en Cali, Colombia. Además de dramaturgo, teórico y director teatral (desde 1955 estuvo al frente del Teatro Experimental de Cali - T E C -), este imprescindible colombiano también escribió poesía. Como un homenaje en su memoria, damos a conocer los siguientes poemas inéditos que el mismo Buenaventura había ofrecido desde hace tiempo a Pasodegato.

CARA O SELLO

Detesto los buenos consejos
de los que nos tienen
con la soga al cuello.

Detesto la misericordia,
me da lástima la lástima
y me da pena la pena.

Odio hasta la náusea
esos best-sellers: cómo
hacerse rico sin robar

y sin matar a nadie
y me parece horrendo
el almidonado harapo

del ahorro. ¡Lance una
moneda al aire!
Cara o sello. Da lo mismo.

EL ARTE

El arte no sólo sirve
para decir
lo que uno tiene que decir,
sirve, también,
para decir
lo que uno tiene que callar.

UN RESPIRO

Hay mucho que vigilar
pero hay demasiados vigilados.
Podríamos llegar a un acuerdo:
los vigilados podríamos vigilar
y descansar los vigilantes.
Sé que no duraría mucho
pero se podría ensayar
durante una noche por lo menos.

EN LA MUERTE DE ANDRÉS CAICEDO

Íbamos en un tren, en Polonia,
con los cachivaches de teatro.
forrados en abrigos, sin hablar
y llegó la noticia.

Te recordé más alto
y con el pelo más largo.
Ocurre que los muertos crecen de pronto
en el tiempo y el espacio.

Siempre urgentes y rápidos pasos,
los proyectos bajo el brazo.
Te quedaba tiempo solamente
hasta los veinticinco años.

Te dije adiós desde el tren
y recuerdo que sentí envidia.
La fuga es una estación donde bajarse.

Pero seguimos en el tren
con los cachivaches de teatro,
forrados en abrigos, sin hablar
y rumiando la noticia.

OTRAS DESPEDIDA A ANDRÉS CAICEDO

¡Qué mal anda este mundo!
Nos dijiste.
¡Sigamos solos!
Y te fuiste
como después
de un ensayo.

No faltes mañana.
No tenemos
con quien reemplazarte.

LA CUERDA FLOJA

Vamos tú y yo
y los otros equilibristas
por la cuerda floja,

con las caras pintadas de miedo
y los cuerpos en pura piel.

Tú y yo
y los otros equilibristas
contados en los dedos de una mano.

Nos hemos salvado
de la muerte verde
que espera un traspies

nos hemos salvado
de la muerte roja
que aguarda un tropezón

de la muerte blanca
que añora un resbalón

de la muerte gris,
que desea un descuido.

Tú con tu sombrilla
sin forro como árbol
en chamizas.

Yo con mi balancín
de banderolas.

Estamos más allá
de la curva peligrosa,

más acá de la cima
sobre la sima profunda.

De cerro a cerro,
sobre la ciudad ansiosa
vibra la cuerda floja.

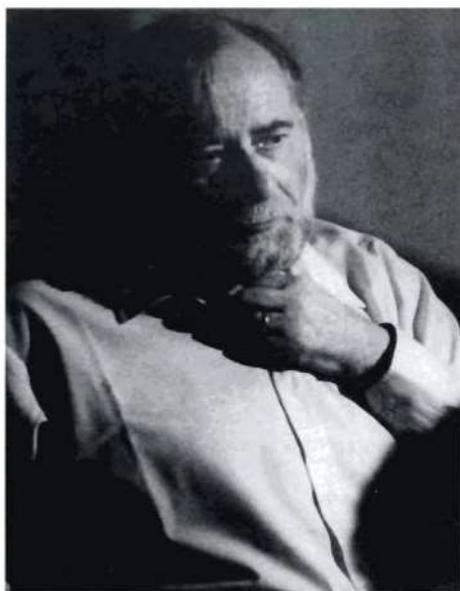
Como el hilo de baba
de una araña monstruosa
brilla al sol
y se perla de rocío
o corta los hilos de la lluvia.
¡Qué el viento tenga piedad
y no la mueva demasiado,
qué el rayo no la queme
y el trueno no la estremezca!

Allá vamos,
allá donde la buena muerte incolora
nos aplaudirá
cuando lleguemos.

BÚSQUEDA DEL RIGOR

LUDWIK MARGULES: ENCUENTRO Y SENTIDO DE UNA VOCACION

Manuel Capetillo



Ludwik Margules. Foto: José Jorge Carreón

El director de teatro Ludwik Margules, quien nació en Polonia el año 1933, particularmente ha dedicado la vida al teatro, pareciera ser que, de forma casi exclusiva, en México, con espíritu de entrega a nuestro país. Es mexicano por nacionalidad de compromiso en el hacer, más que tratándose de la superficialidad de lo excelente, siempre en busca del rigor, éste perseguido podría pensarse que de obra en obra, hasta el extremo de adentrarse en lo que la obra dice en escena, en esencia, mediante el menor número de recursos de gestualidad, o de luz, o de aspavientos... en conformidad con lo que Ludwik Margules ha procurado largamente desde hace décadas, de modo destacado en *Cuarteto*, de Heiner Müller, y en *Los justos*, de Albert Camus, puestas durante el pasado inmediato en el Foro Teatro Contemporáneo que dirige el propio Margules, obras en las que el espectador se ha presenciado a sí mismo dentro de la iluminada patología de la existencia en encierro.

Ludwik Margules ha dedicado su vida a México, por lo que su vocación da sentido al Premio Nacional de Ciencias y Artes 2003, felicitándonos los espectadores por la numerosa obra de Margules presenciada a lo largo de 40 años. De esas obras, yo procuraré en este artículo ver al menos ciertos instantes que mi memoria selecciono en cuanto esencia de una específica puesta en escena y de un determinado tiempo teatral. Y de un modo de hacer y de concebir esa unidad que en Margules constituyen el teatro convertido en vida y viceversa.

CONCEPTO DEL ESPACIO ESCÉNICO

El espacio es lo primero, en otras palabras: la luz. El espacio para el personaje, desde el personaje, y éste, desde el actor. ¿Qué es, cómo es *El círculo de tiza caucásico*, *Ricardo III*, *De la vida de las marionetas*, *Señora Klein*, *Cuarteto* y *Los justos*...? Los espacios ideados no sólo resultan ser reflejos de cada obra: más bien equivalen a su síntesis, y a una advertencia acerca de los acontecimientos, y acerca de la mirada del "hacedor" teatral, y por lo mismo acerca de mí, quien produce mi teatro al observarlo en cuanto espectador -creador y descubrimiento en él. En las obras dirigidas por Margules, si bien existe el escenógrafo, como en toda obra teatral, se evidencia en grado marcado que el escenógrafo lo es si se vuelve la sombra que en verdad es, viniendo a ser el espacio, ideado y como resultado final, producto de la obra y visión del director. No es raro por lo mismo que los espacios o las obras mencionadas tengan equivalencias entre sí. Incluso equivalencias de apariencia obvia, que podríamos considerar inexplicables, que encuentran solución en el trayecto de cada obra presenciada por quien la contempla (y que encuentran solución en el trayecto vocacional de Margules).

Poniendo a un lado, no únicamente por su carácter trivial y trivializante, *Lulú: lacajade Pandora*, sino por crear un espacio abierto dentro del encierro del teatro, como con perfección ocurre tratándose del *Fausto*, de Marlowe, de *Fausto*, la ópera de Gounod, o de *Jacques y su amo*, creo ver ahora mismo en qué consisten los

espacios de las obras mencionadas con anterioridad al reunir las en un punto de equivalencia. En tales casos, el espacio es un encierro dentro de otro: una caja frente a la caja donde el espectador se encuentra; una caja o un embudo o un tubo de microscopio psíquico, que incluye al conjunto de espectadores; un tablado extenso o corto limitado a un costado y otro por los pocos espectadores a quienes el espacio admite, y una caja reducida, reducida a una lámina, con los espectadores en la cercanía de la mirada estrecha y la piel sudando bajo la intensa luz cenital pareja, fabril y de fiebre, sin cambios, de los tubos neón.

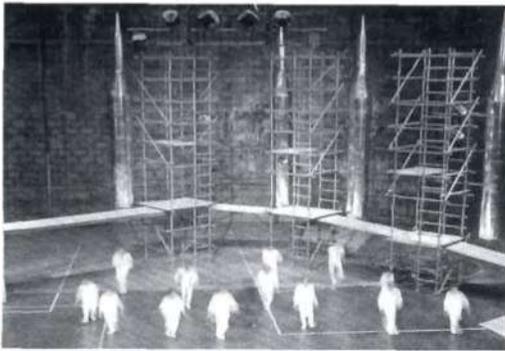
Para Margules no importa si eso ya ha sido hecho o no, si tiene tal efecto novedoso o no, sino si esa síntesis espacial y de luz y de promesa de lo que ocurrirá es verdad desde el primer instante del espacio.

La estrechez importa, en la medida, literalmente, en la que me obliga a mirarme a mí mismo en quien desde el escenario me mira siendo objeto de mi mirada.

TIEMPO VACIO: TIEMPO SIN TIEMPO

Los espacios de encierro creados por Margules son el sustituto del vacío, y, por lo mismo, son espacios plenos de aniquilamiento. Otra cosa, opuesta, son las oberturas, aperturas, de los *Faustos*, y de *Jacques y su amo* (aunque mucho tiene también de vacío el escenario de Francia ideado para los racionalistas personajes quijotescos). Los encierros muestran, un poco, la sobreabundancia de la escasez que manifiesta urgencia de necesidad: por eso, gravemente, el personaje de *De la vida de las marionetas*, por ejemplo, habla en susurro desde la oscuridad de sí mismo, desde la puerta en el ángulo de la tiniebla, por donde los espectadores nos adentramos a fin de escuchar, con dificultad, la palpable y sobreabundante consistencia del posible grito futuro, en el interior de lo que casi es silencio.

Y ese espacio de aniquilación, por alguien, por algunos seres está ocupado, pareciera que también nosotros desprendidos de la nada en proceso representada. En el espacio nos vemos, desde el espacio de nada somos vistos: descubiertos en la nadez de la existencia nuestra



La Trágica historia del Doctor Fausto.
Foto: Oscar Menéndez



Apuerta cerrada
Foto: Archivo Ludwik Margules

apenas existente, apenas incluso destruida. Nadie sale del "círculo", nadie sale de la "prisión de la muerte de Ricardo", de la "prisión verbalmente desbordada en lascivias si acaso cerebrales" que, bajo su sinsentido verdadero, desmantelan la verdad de las palabras; nadie escapa de la prisión del dominio omnipotente, diríase que divino, de los justos poseedores únicos de la verdad del terror". Nadie sale. Nadie. Lo cual no sólo queda demostrado por el teatro, ese constata-dor, sino por la vida personal, y del grupo, y por la historia de la sociedad que nos envuelve y de la que somos protagonistas.

Por virtud de la memoria, Margules provoca en esos espacios de encierro un tiempo detenido, aprisionado justamente. Entonces, en tal tiempo instantáneo, ahora mismo, recuerdo la suma del tiempo y de los tiempos de las obras de Margules como una unidad irrepetible y variable, variada, en aumento la estrechez de su prisión, y de lo exacto del vacío que se multiplica.

De este creador de escena conviene decir que precisamente es un artista poeta dedicado al teatro en el más absoluto sentido de la dedicación, sin que importe en absoluto las dificultades para su logrado quehacer, el financiamiento, la fama tolerada se diría que desde sus comienzos, las quiebras económicas o las inversiones espirituales de quienes en el tiempo de cada obra constituyen la *compañía*. En el caso de Margules, más que en ningún otro, tratándose de los directores de escena, la dedicación es un problema de *objeto terminal*: de "objeto terminado que a nosotros concluye".

La expresión anterior ha sido un asalto a mi mente, al ver mi imaginación, en conjunto, esas ciertas obras,

pocas, de Margules- las seis, ocho, 10 que he mencionado, cuántas a lo largo de tres décadas y más-, que de modo agrupado, y paso a paso, del instante que digo, me roban y prestan su aten-

ción, a fin de producir estos lejanos y también muy próximos recuerdos.

Tiempo sin tiempo, espacio sin tiempo, nos concluye su teatro: nos da muerte, o da muerte a esa parte nuestra para la que el verdadero o gran teatro en general, y el gran arte, se destinan; quizá aún pudiendo existir tal teatro y tal arte en cuanto acontecimientos que se producen, y que *nos reproducen*: objetos que nos persiguen, objetos vivos, su teatro, que en nosotros persiguen la reflexión, y la modificación, la que de modo particular plantea la tragedia del cambio radical, de nuestra personal revolución, conforme al secreto mortal de su misterio teatral para la vida.

LA ESPESURA DESNUDA DE SENTIDO

Ante varias esfinges sucede en un espacio cerrado, el espacio casero de provincia, el espacio del hogar interior de cada quien, y, sin embargo, el encierro es a puertas abiertas, a entradas y salidas por cualquier sitio, los personajes y nosotros permaneciendo en el punto inmóvil de la nostalgia o de la ambición imposibles de cumplirse. "¿Dónde está mi casa, dónde mi corazón?", pareciera que nos preguntáramos en cada tragedia evidenciada o predicha en la sequedad del melodrama y de una u otra invención reveladora de Margules — por ejemplo, los personajes cantantes para la ópera de Stravinski: *The Rake's Progress*, quienes, transfigurados en actores cantantes, de frente al público, muy estáticos y más operísticos que si lo fueran, con los brazos caídos y la



Severa vigilancia Foto Marcos Kurtycz



Los justos.
Foto: Ludwik Margules

cabeza altiva, para nosotros literalmente cantan la ficción estética de nuestro mundo fingido-; como en el viaje estrechísimo y abierto de *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, los marinos en combate sobre una mesa de tabloncillos altos, rodeado este barco pequeño imaginario por el círculo estrecho de los espectadores situados en rectángulo, adheridos casi a los acontecimientos de la tormenta y la aventura; o como en *Las adoraciones*, sobre una roca oval de artefacto ideada para la ofrenda de la sangre del conquistado a manos del conquistador...

Borges dice que la memoria se conserva al perderse, cuando difusa se vuelve y cuando reinventa los recuerdos. Es posible que entonces se tenga una mayor memoria, digamos que de la esencia de aquello sucedido. En tal principio fundamento mis olvidos recordados con relativa precisión extrema. Así, el sacrificio del indígena, de los seres humanos todos desprotegidos durante el tiempo de la existencia, y del reflejo real de la existencia en escena.

El teatro de Margules me parece de mayor invención que el teatro que, en general, es bien concebido y bien realizado, en la medida en la que, mediante el rigor escénico, Margules busca expresar el principio de lo que en sí es lo cierto, o la persecución de esto mismo. Por eso el despojo, por eso el sacrificio del escenario, por eso el sacrificio de la gestualidad, de lo innecesario que nada dice, de lo visible que impide a la mirada adentrarse en algo humano que pudiese consistir en existencia deseable, o en substancia.

RECONCILIACION: REORDENAMIENTO DEL MUNDO

En el espejo del escenario hemos visto de nuevo el artefacto que nos refleja: los despojos sociales, más esos suicidios y sentimientos criminales realizados dentro del vacío amorfo del lenguaje, o la errabundancia discursiva o el viaje en el navío transfigurado del tablado o la mirada del alma vista detalladamente a través del ti-

De este creador de escena conviene decir que precisamente es un artista poeta dedicado al teatro en el más absoluto sentido de la dedicación, sin que importe en absoluto las dificultades para su logro que hacer el financiamiento, la fama tolerada se diría que desde sus comienzos, las quiebras económicas o las inversiones espirituales de quien en el tiempo de cada obra constituyen la *compañía*. En el caso de Margules, más que en ningún otro, tratándose de los directores de escena, la dedicación es un problema de *objeto terminal*: de "objeto terminado que a nosotros concluye".

rabazón psicoanalítico o el engaño drogado de un día la vida... ¿Qué reflejos, de los reflejos del vacío?: no los del cambio, sino los de ese antecedente del cambio que es el razonamiento de las emociones y dentro de las emociones. Las emociones mismas consideradas no al margen o aparte de la razón, sino en cuanto razón superior: el vacío se vacía para decir en verdad, la gestualidad se reduce para expresar en verdad desde el interior de los actores-personajes, el tiempo se detiene para convertirse en instante cierto y que trasciende, que está más allá de los conceptos que solemos tener, más allá de nuestras relaciones, del conocimiento de nosotros mismos. El teatro de Margules, también, igual, es un teatro ritual de la memoria que rescata nuestro origen, que nos rescata como somos, que



El Tío Vania.
Foto: Alejandro Luna

rescata ahora mismo, por un instante, y largamente por medio del recuerdo esencial escénico lo que habremos de ser y ya somos. Veremos vimos la substancia que en esencia nos constituye, nosotros encontrándonos más bien, no de este, sino de aquel lado del espejo que es el escenario: aquí mismo, ahora mismo, cuando fue y cuando es en mi memoria.

LIMITES ESCENCIALES DEL RIGOR

De *De la vida de las marionetas* a las adoraciones. Fácilmente podría encontrarse el subtexto sacrificial y del rito. El teatro está más allá de esto inmediato, y todo es inmediato cuando lo perseguimos y definimos en un límite celebrado por el capricho de nuestra voluntad. Ni siquiera la vocación de Margules por el rigor es vocación suya, que él promueva. Las votaciones nos arrastran e impulsan, nos llaman con el fuego de su llamarada. Ludwik Margules es un obediente a la voz del rigor, voz que ha escuchado largamente, procurando no desatender el llamado que nos habla a todos desde el escenario: más allá del lenguaje sin lenguaje de Cuarteto, más allá del viaje de *"Unlargodía... De Zaragoza"*, de la mirada psicoanalítica de Klein, de los cortes brechtianos, del "teatro musical" de los cuatro siglos fáusticos, de la luz de frente de los cantantes profesionales para Stravinski. El teatro se sitúa en ese rigor más allá de la perfección, al que Ludwik Margules numerosas veces nos ha aproximado. Inteligencia y sensibilidad, y paciencia, conviven en este hacedor de teatro. Quizá, sobre todo, lo digo adivinando, en este creador frío se encuentra la pasión exaltada. El cálculo que sopesa las condiciones del espíritu moderno, expresado a través de la creación teatral.

Extracto de un ensayo del mismo título.

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

LUDWIK MARGULES Y EL TEATRO COMO NECESIDAD PRIMORDIAL

Rubén Ortiz, José Caballero, Hilda Valencia y Ricardo Díaz

PRESENTACIÓN

A costumbrarnos a homenajear a ciertas personas, en parte por justicia poética y en parte para silenciar la angustia que nos causa su existencia. Del homenaje a la leyenda hay un paso; y de la leyenda al lugar común, un zapato.

Bajo el regocijo que significa que el Estado mexicano (esa ficción que conjunta la voluntad social de ciertas almas, no sólo en las lides políticas tan desprestigiadas, sino como summa de vecindades y conciencias) otorgue su más alta distinción en el campo artístico a un creador escénico, y más a un obstinado errante como Ludwik Margules, nos vemos obligados a revisar su obra con el cometido de actualizarla; de extraer aquello que de su labor es vital, emergente siempre.

De manera que podemos iniciar diciendo que, como en Kafka, el suyo es un arte menor. De lúcida prevención contra el delirio totalitario. Sus obras son ajenas al *estilo oficial* de hacer comedia: una autoirónica y amarga reinención. Obras, las de Margules, que luchan a muerte contra las palabras: cenizas de una guerra iluminada por las pavesas de la dignidad humana. Obras que siempre son políticas: son la revisión de nuestras relaciones que se enquistan en la soberbia del amo y la humillación del esclavo. Es, el de Margules, un *teatro menor*, porque es el teatro audaz de un artista del hambre. Las colaboraciones venidas en esta revista son vivos planetas alrededor de un brillante ensayo del mismo Margules (en la sección Ensayo) que plantea, en sí mismo, su propia poética como creador, pedagogo e incómodo pariente del mejor teatro de nuestros días.

Es imprescindible hacer referencia, para complementar un acercamiento a la obra de Ludwik Margules, a ese número especial que en 1991 editara el CTRU, en el cual los testimonios de Alejandro Luna, Julieta Egurola, Juan Tovar y David

Olgún trazaron su actual perfil de Margules; un perfil anterior a esta última, madurísima etapa de su obra que, a mi ver, comienza con los tanteos en pequeño formato y culmina en *Cuarteto, El camino rojo a Sabaiba y Los justos*. Creaciones maduras en un espacio propio. Sobre esta etapa se puede consultar el Cuaderno del espectador que el INBA editó para la temporada de *Los justos*. Además, Ediciones El Milagro prepara la publicación de unas conversaciones que Rodolfo Obregón ha sacado con aplomo de la voz de Margules.

RUBÉN ORTÍZ Director teatral. Miembro de Gomer: caracol exploratorio. Autor del poemario *Habitar la distancia* (Anónimo Drama. 2003).

LUDWIK MARGULES O EL HAMBRE DE TEATRO

Me encontraba en el Museo Vaticano como cualquier turista, con la atención puesta en sus tesoros y caminando con paso distraído. No hacía mucho de la muerte del Papa Paulo VI y ya había muerto su sucesor, Juan Pablo I. En cualquier momento se iba a anunciar quién sería el nuevo ocupante del trono de San Pedro. Ignoro por qué, pero se nos permitió la entrada al museo como cualquier día de visita, así que la multitud era la acostumbrada. Mi visita turística se vio interrumpida por un rumor que culminó cuando una gran puerta, del lado derecho de la pared frente a la que me encontraba, se abrió con estruendo. Entonces entraron los guardias suizos con sus albardas abriendo paso entre la gente como quien parte plaza porque iba a pasar Su Santidad frente a nosotros. El salón se pobló de cantos angélicos, sacerdotes de diversas jerarquías, incensarios, cruces, velas y objetos sacros que un medio católico como yo no podría identificar. El cortejo avanzaba y finalmente entró a la habitación el representante



De la vida de las marionetas
Foto: Ludwik Margules

de Cristo. No pude verlo bien sino hasta que estuvo frente a mis ojos expectantes que se tornaron atónitos al descubrir al elegido: Ludwik Margules vestido con unos pantalones de pana color azul celeste (¿qué color si no?), una camisa de cuello de tortuga a rayas horizontales del mismo azul, combinadas con rayas rojas, sombrero hongo y tras él un monaguillo que lo seguía con un paraguas a manera de palio. Por un momento pensé que el padre Ubú había invadido el Vaticano. Como no hallé otra salida, me desperté.

En la así llamada realidad. Héctor Mendoza renunció a los pocos días a la jefatura del Departamento de Teatro de la UNAM y Ludwik ocupó el puesto. Mi sueño fue doblemente premonitorio pues al poco tiempo se anunció que el nuevo Papa no sería italiano sino polaco. Hoy en día no deja de llamarme la atención que el gobierno de su país haya otorgado a Margules una condecoración que sólo fue otorgada antes que él a Karol Wojtyła. Pero me interesa más el significado que la llegada de Ludovico El Grande ha tenido para el teatro de México. Su país.

En lo personal debo confesar, por si las imágenes de mi sueño no lo han dejado suficientemente claro, que es el director teatral que más

he admirado, el que más me ha conmovido, el que más me ha hecho pensar.

Hace no mucho alguien me dijo, después de agradecerme la recomendación de asistir a la *Los justos*, que lo que había visto en la puesta en escena podría llamarse *el hueso* del teatro. Yo más bien diría la médula del arte teatral. Eso, desde el principio, ha sido la búsqueda de Margules como creador teatral. Más bien debiera decir que desde la primera puesta en escena que presencié de él se me hizo clara su postura. Y es que el teatro de Ludwik Margules no está hecho para verse, sino para *presenciarse*. Estar presente, con todos los sentidos abiertos, con la mente concentrada, como quien asiste a un misterio ancestral de forma contemporánea.

Su teatro ha avanzado por ese camino con plena coherencia. Gracias a él, a su poética, los amantes del teatro de la generación presente sabemos que el teatro es, antes que nada, una necesidad primordial, básica, como satisfacer el hambre. El teatro de Margules no se anda con rodeos. Nada de coqueteos ni banalidades, nada de pactos con intereses espurios ni con debilidades, nada de justificaciones, concesiones o trampas. El hambre de teatro se ha impuesto siempre sobre cualquier otra tentación.

Hasta en sus puestas en escena menos afortunadas encontramos una voluntad férrea de penetrar en los sótanos del texto, voluntad que se une a un gusto exigente y austero que prescindir de dulzores y sentimentalismos.

Si bien hay actores que afirman que les resulta difícil comprender cabalmente lo que Margules pide a través de sus célebres indicaciones, también dicen que es prodigiosamente claro entender lo que *no* quiere, lo que rechaza con firmeza. La suya es una técnica de negación, acorralamiento y destrucción de todas las estra-

tagemas conscientes e inconscientes, de todas las mentiras y las barreras que un actor puede inventar voluntaria o involuntariamente para no enfrentarse al dolor que resulta de la entrega plena del ser a la cruda verdad de la ficción. Cruda porque los temas que Ludwik Margules aborda, aun cuando se aproxima al género cómico, sacuden sin piedad la conciencia misma de estar vivos.

Difícilmente se puede hallar una obra más coherente en el trabajo de cualquier director teatral. Y más difícilmente aún se puede hallar un director que como él haya hecho del actor, del texto, de la relación entre el actor y el texto de la poesía dramática *encarnada*, el centro mismo de su labor.

Dueño de una inteligencia sutil, de un humor agudo pleno de sarcasmo e ironía, su aparente distracción mental contrasta con la prodigiosa memoria para los detalles que enfocan las situaciones y las personas. Lo que también lo ha llevado a desarrollar una pedagogía cuyo eje, hasta donde sé, es el cuidadoso trabajo de la creación de imágenes mentales y el proceso creador que éste desata en todo el ser del actor y que a través de él provoca la imaginación de los espectadores. Por que tal vez en ningún otro trabajo teatral a nuestro alcance ha hecho manifiesta la gran diferencia del teatro respecto a otras artes escénicas: demanda un espectador que *sepa* imaginar.

Y conforme se ha vuelto más austera, su obra ha demostrado una enorme eficacia para avivar el fuego de la imaginación de los espectadores. Recordemos tan sólo el efecto de la luz desnuda, helada, que se negaba a separar a los actores de los espectadores, rechazando *cada vez más, todavía más, hasta donde ya no parecía posible*, el juego de artificio, y sin embargo, de la mano de un puñado de actores, *presenciamos* claramente el vértigo de la humanidad que se niega a sí misma con cruel absurda.

Ludwik Margules, hombre de teatro. Pero también hombre de cine. Varias generaciones de cineastas le deben la noción de lo que implica la dirección de actores. Ludwik Margules, quien como ningún otro ha pugnado durante años por sacar a los actores, a la gente de teatro y a la gente de cine de esa especie de analfabetismo que produce el sumirse en una profesión cerrando ojos y oídos a lo que sucede en los demás campos del conocimiento y la cultura, ha contribuido así al



Cuarteto. Foto José Jorge Carreon.

desarrollo de mentalidades críticas que amalgaman la creación y la investigación. Sin desplantes egocéntricos, ha logrado aproximar el arte a la ciencia, insistiendo cabalmente en el estudio y la reflexión como parte de la cotidianidad teatral. Y por si fuera poco, ha animado con su humor, su franqueza, su perspicacia y su personalidad, no por insólita menos entrañable, la vida cultural mexicana, tan necesitada de figuras y leyendas. *¡Salve, Teacher!*

JOSÉ CABALLERO. Director teatral. Director artístico de la Compañía Nacional de Teatro.

Tú Julieta, mi amor, tú me hiciste director ...

L. M.

La obsesión habitual de Ludwik Margules, su escepticismo y decepción con respecto al hombre, le hace por contraste humanizar sus personajes, hace surgir de los despojos humanos la grandeza humana. Para tal empresa, sus actores entregan su cuerpo y su alma al diablo.

Ludwik ha creado una estética teatral que apunta siempre al alma y a la inteligencia del actor y del espectador. Exige en todo momento que no haya nada gratuito, pues cada instante banal de la intimidad es un atentado contra la imaginación. Su universo teatral no tiene límites entre la imaginación y la realidad, son espacios habitados por siglos de historia, donde la memoria es cómplice de un nuevo



The Rake's Progress. Foto: José Miguel Villafañe



Aura Foto. Paulina Lavista.

orden imaginado. El teatro para él no es una lección de filosofía, ni de historia, es buscar hacer arte, crear una construcción teatral en la que su propuesta y la propuesta actoral rompan sus propios límites. Conseguir actuaciones razonables, buenas, espléndidas no es su fin, sino que ofrece transgredir y hacer un verdadero ejercicio de imaginación que permita crear una nueva articulación de la imaginación.

No admite analfabetismo, ni balbuceos de los actores, instala la necesidad de una puesta en escena íntima y el trabajo de los actores en la singularización del conflicto personal, y para fundamentar la individualidad de los personajes plantea la necesidad de conocer la historia de la nación a la que pertenecen, el contexto social, el futuro que soñaron; todo esto de una manera sensible sin ser irracionales. Luego entonces, el trabajo para los actores es arduo porque inmediatamente tienen que elaborar su diseño de personaje para después romperlo y elevarse por encima de él, tomándolo como un punto de partida para la elaboración del momento de la actuación, ya como hecho de imaginación. Su diseño no puede ser una atadura, ni convertirse en material de castración sino de gan libertad para desentrañar su estructura mental, sus proyectos vitales, sus evoluciones, las relaciones con los otros personajes, su intimidad; contenidos emocionales, alias subtextos; su lenguaje, su corporalidad, etc., empezando por tener dudas, y que además funcione la intuición, y la espontaneidad, para que después al confrontarlo y evidenciarlo mediante el análisis puedan llegar al comportamiento de los personajes - es lo más íntimo del proceso -, aproximándose a lo más importante que es la construcción, a la articulación del nuevo mundo imaginado.

Para Ludwik es necesario que todos los valores tiemblen, porque el hombre trasciende, en el teatro, su cotidianidad y la hace majestuosa. Pienso que el teatro es para él lo que es para Octavio Paz la poesía: "cada poema es el borrador de otro que nunca escribiremos..."

En cada puesta en escena hace detonar el mundo interior y exterior del actor a través de la imaginación. La naturaleza y la imaginación humana guardan misterios de los que el actor nunca sale de su asombro. El mundo de la imaginación y el mundo de las ideas son en Margules la vida del teatro. Por ello, siempre apunta a la cabeza y al corazón del actor, dispara con puntería certera, perturba el alma de sus actores, irrumpe pacientemente con imágenes e ideas que alteran su calma. Son imágenes muy claras que permiten dar vida a su imaginación y no banalizar con generalidades que atenten contra el misterio. Es decir: un actor puede manejar atmósferas generales, conocidas por él y tiene miedo de encontrarse con su desconocido, puede ser eficaz, pero sus temores o resistencias hacen que su actuación sea superficial, no ahonda sino produce emociones simples, poco complejas. Si nos referimos al enojo, manifiesta la obviedad del mismo y no la complejidad que puede revelar en alguien un acto de violencia, humillación, etc., esto puede ser digno de todo un estudio del comportamiento. El actor, bien sabemos, tiene su rutina, misma que hay que romper para que la imagen tenga resonancia y hacer que las ideas tengan un cauce emocional, afectivo, de relación y de imaginación, para que la idea no quede en lo cartesiano y pueda apropiarse de ella, transformándose y trascendiendo sus límites. Margules tiene un arsenal de recursos para armar y desarmar a sus actores, no tiene piedad alguna para exigirles hasta la última gota de su sangre, para conseguir la verdadera complejidad e interiorización entrañable. Margules es un ser sabio y apasionado, para quien el arte y el teatro es un acto de amor, intimidad y soledad. El actor se juega la vida. Estar en escena es un acto de vida y muerte.

El actor transforma su propia naturaleza en otra que no conocía, cada poro de su piel respira al personaje. Para Ludwik lo importante es lo que cada actor puede ofrecer, le interesa su capacidad de propuesta e imaginación.

HILDA VALENCIA. Directora adjunta de Ludwik Margules. Directora de escena. maestra de actuación en el Foro Teatro Contemporáneo. Colaboradora y responsable de la sección cultural de la revista Convergencia Socialista.

LUDWIK MARGULES

Ludwik Margules.
¿Qué más se puede decir Maestro?

He oído. Antes de preguntar.
También después.

Margules es un cabrón.
También es El gordo.
Peso excedido.
México, siempre indirecto.

¿El Maestro es un cabrón?
Fascina.
Molesta.
Incomoda.
Muchos lo saben.
Algunos lo agradecen.

México, siempre aparente.
Cabrón indigesto.
¿Cómo asimilar lo molesto?
La verdad.
No peca.
Incomoda.
El cabrón aterrera. Pesa.
Miedo a la frontalidad.
Lo descarnado aterrera, Gordo.
También la realidad.

Miedosos, tramposos: lo cabrón revela.

Apología. Mentira de miedo.
Incapacidad.
México indigesto.

Por inapelable, su voz obliga, estremece.
Es presente.
México hipócrita, ignorante.

Hablar entre sordos y ser escuchado.

RICARDO DÍAZ. Director de escena. Profesor en el Foro Arte Contemporáneo. Actualmente está en cartelera su obra No ser Hamlet.

CRONOLOGÍA ARTÍSTICA DE LUDWIK MARGULES

REGISTRO DE UNA BÚSQUEDA CONSTANTE

Ludwik Margules Coben nació en Varsovia en 1933, reside en México desde 1957. Director de teatro, ópera y cine, teórico, traductor, maestro de actuación y dirección, ha sido durante más de 40 años dueño de una formación intelectual y artística, siempre en una búsqueda rigurosa de un lenguaje teatral propio. Su trayectoria profesional es, sin duda, una de las más brillantes en el teatro mexicano. De ello ha dado testimonio en más de 40 puestas en escena, óperas y en la formación de varias generaciones de actores y directores en distintas instituciones, lo cual lo lleva a fundar en 1991, junto con algunos de sus colaboradores, El Foro Teatro Contemporáneo, como un espacio de reflexión y práctica teatral, que dirige hasta nuestros días. Recientemente obtuvo el Premio Nacional de Ciencias y Artes.

TEATRO

- 1961 *El gran camino*. De Antón Chéjov. Teatro: El Caballito
El primer paso en las nubes. De Marek Hlasko. Teatro: De la Universidad
- 1962 *Hadibuk*. De An Ski. Teatro: Orientación (En codirección con Hariri)
El doctor Korczak y los niños. De Erwin Silvanus. Espacio: Centro Deportivo Israelita
A puerta cerrada. De Jean-Paul Sartre. Teatro: Coyoacán
- 1963 *La pared*. De Milliard Lampell. Espacio: Centro Deportivo Israelita
- 1964 *Karol y En alta mar*. De Slawomir Mrozek. Teatro: De la Universidad
Los nombres del poder. De Jerzy Broazkiwicz. Teatro: Coyoacán
- 1965 *La vida es sueño*. De Pedro Calderón de la Barca. Espacio: Convento de Acolman
El círculo de tiza caucásico. De Bertolt Brecht. Teatro: De Arquitectura
- 1966 *La estrella de Sevilla*. De Lope de Vega. Espacio: Ex Convento de Tepotzotlán
- 1967 *La trágica historia del doctor Fausto*. De Christopher Marlowe. Espacio: Frontón cerrado, C.U.
- 1968 *A puerta cerrada*. De Jean-Paul Sartre. Teatro: Coyoacán
Severa vigilancia. De Jean Genet. Teatro: Coyoacán
- 1970 *Había una vez una tonada*. Collage de relatos jásídicos. Espacio: Centro Deportivo Israelita
- 1971 *Ricardo III*. De William Shakespeare. Teatro: Del Bosque
- 1973 *En alta mar, Karol y Strip-tease*. De Slawomir Mrozek. Teatro: De la Universidad
- 1975 *Fiesta de cumpleaños*. De Harold Pinter. Teatro: El Caracol
Pequeña poesía en prosa. Espectáculo basado en textos de Franz Kafka. Teatro: Centro Universitario de Teatro
- 1978 *El tío Vania*. De Antón Chéjov. Teatro: De la Universidad
- 1981 *Los Vencidos*, adaptación de *Las adoraciones* de Juan Tovar. Teatro: STU, Cracovia, Polonia
- 1983 *De la vida de las marionetas*. De Ingmar Bergman. Teatro: Foro SorJuana Inés de la Cruz
- 1984 *Manuscrito encontrado en Zaragoza*. De Juan Tovar, basado en la novela homónima de Jan Potocki. Teatro: Centro Universitario de Teatro
- 1988 *Jacques y su amo*. De Milan Kundera. Teatro: Juan Ruiz de Alarcón
- 1989 *Lulú*. De Frank Wedekind, adaptación de Juan Tovar y David Olgún. Teatro: El Galeón
- 1990 *Señora Klein*. De Nicolas Wright. Teatro: Foro Shakespeare.
- 1991 *Ante varias esfinges*. De Jorge Ibarguen-goitia. Teatro: Casa de la Paz
- 1992 *Un largo viaje del día hacia la noche*. De Eugene O'Neill. Teatro: Julio Prieto
- 1993 *Las adoraciones*. De Juan Tovar. Teatro: Casa de la Paz
- 1994 *Tiempos de fiesta y Luz de luna*. De Harold Pinter. Teatro: Juan Ruiz de Alarcón
Las criadas. De Jean Genet. Teatro: Foro Teatro Contemporáneo
- 1996 *Cuarteto*. De Heiner Müller. Teatro: Foro Teatro Contemporáneo
- 1997 *Don Juan*. De Molière. Teatro: De las Artes
- 1998 *Antígona en Nueva York*. De Janusz Głowacki. Teatro: Julio Prieto
- 1999 *El camino rojo a Sabaiba*. De Óscar Liera. Teatro: Foro Teatro Contemporáneo
- 2000 *Un hogar sólido*. De Elena Garro. Teatro: La Caja, de la Universidad Veracruzana
- 2002 *Los justos*. De Albert Camus. Teatro: Foro Teatro Contemporáneo

EN PROCESO DE MONTAJE

La noche de Epifanía. De William Shakespeare

ÓPERA

- 1985 *The Rake's Progress (La carrera de un libertino)*. De W. H. Auden e Igor Stravinski. Teatro: Palacio de Bellas Artes
- 1986 *Fausto*. De Charles Gounod. Teatro: Palacio de Bellas Artes
- 1989 *Aura*. De Mario Lavista, según el relato de Carlos Fuentes y la adaptación de Juan Tovar. Teatro: Palacio de Bellas Artes

CINE

- 1977 *Cuaderno veneciano*
La madrugada (filmación de la obra homónima de Juan Tovar)
- 1981 *En clave de sol*

DOSSIER



EL MONÓLOGO
¿GÉNERO IMPOSIBLE?

El crecimiento del yo amenaza al lenguaje en su doble función: como diálogo y como monólogo. El primero se funda en la pluralidad; el segundo, en la identidad. La contradicción del diálogo consiste en que cada uno habla consigo mismo al hablar con los otros; la del monólogo, en que nunca soy yo, sino otro, el que escucha lo que me digo a mí mismo.

OCTAVIO PAZ

El arco y la lira





DRAMATURGIA DE MONOLOGOS

Jaime Chabaud

Sin duda el monólogo es la modalidad dramática más difícil. Algunos lo llaman el antiteatro o el *no* teatro. Yo lo calificaría como IMPOSIBLE, casi. Rechazado, incomprendido y descalificado, no sin buenos argumentos, el monólogo representa una posibilidad dramática poco explorada en sus posibilidades reales aunque su abundancia en nuestros escenarios sea tan extrema.

El predominio de lo que José Sanchis Sinisterra llama "mongólogo" es consecuencia de su desprestigio. Él entiende al "mongólogo" como la forma más elemental y antidramática del monólogo. Es aquella que se lastra en el relato en tiempo pasado ignorando el "aquí y ahora" teatral. En éste, lo que domina es el "allá y entonces" épico-narrativo, quizá un poco aderezado por tareas escénicas interesantes a manos del director (que con frecuencia es el propio escritor); pero tareas al fin, y no acontecimientos en el presente del personaje.

Lo cierto es que los medios de producción exigen la existencia de este género. Ante la precariedad de posibilidades de realizar un proyecto con varios actores y abundante producción, muchos teatreros optan por el monólogo como si fuese una tablita de salvación. Sin embargo, las más de las veces se vuelve en contra de quien cree que hacer un trabajo unipersonal (término que se cree muy moderno pero se instauró a principios del siglo XIX) facilitará las perspectivas de mercado. Esencialmente porque se improvisan los textos sin ningún rigor dramático o porque se abordan narraciones (que lo son de origen) ausentes de teatralidad.

La opinión de quienes piensan que no se aprende la dramaturgia y que no hay manera de enseñarla me parece negligencia. De hecho, muchos han explotado una pedagogía castrante e imbécil basada en la teoría genérico-estilística que de ninguna manera pue-

de ser prospectiva sino analítica en el mejor de los casos. Y si creo que existen mil y una herramientas en la técnica dramática, con mayor razón pienso en la necesidad de conquistar recursos técnicos en relación con el monólogo.

Este género no es fácil para nada. Se suele pensar que el personaje, por estar solo en el escenario (la noción de un solo logot [mono-logos]) tiene que contarnos algo... Y sí... Todo texto dramático implica un relato (que no una narración) aun en el monólogo. El modo del relato teatral ocurre encadenado a un implacable tiempo presente. Ésa es la condición *sinequanon* del género dramático; detalle que para Octavio Paz, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez o

Julio Cortázar ha sido imposible entender ante su necesidad de literaturizar lo que es materia del segundo percedero del personaje que duda en el hoy y no en el ayer, que es habitado por el pensamiento (inexpresable en el teatro) y que dice o actúa en contrario. Esa mínima diferencia, que parece idiota y simple, no se ha dejado sentir en el monólogo en términos generales. Ese cambio de interruptor entre el allá y el aquí pareciera una barrera infranqueable.

No creo que tenga nada deshonroso asumir que uno resulta cuenta-cuentos. La determinación de los linderos en los que se trabaja me parece necesarísima. Monólogo no es narración oral ni es contar lo del "allá y entonces" mientras

el personaje fuma mucho o se dirige 15 veces hacia el refrigerador al tiempo que refiere lo que le *ha* pasado-ado-ado fuera de escena... Cobrará validez el ayer en tanto afecte significativamente al personaje en su "ahorita".

Es imposible, en el monólogo, huir del pasado del personaje, quizá. Pero existen experimentos muy interesantes en donde ese ayer es una cosa fracturada e incluso dudosamente reconstruible o poco digna de crédito. No es lo referido lo dominante ni la justificación de los actos del personaje, sino, por el contrario, se convierte en un hoyo negro, en una zona oscura de la que sólo vemos algunos elementos poco clarificadores y sí bastante enigmáticos.

Pero me estoy adelantando no en lo que pienso sobre la ejecución escritural de los monólogos-mongólogos, sino en aquello que podría darle la vuelta al género. El monólogo *no* es teatro, dicen. Ciertamente deja de serlo cuando desde su génesis escritural se abstiene de la aspiración de una teatralidad poderosa "Todo monólogo es diálogo", afirma la teórica Anne Ubersfeld y yo me sumo a su premisa. El monólogo es una opción infernal, complicadísima

El monólogo es una
opción infernal,
complicadísima para que
alcance el rango
verdadero, el calificativo
pleno de teatro.

Laura Almela en Antes del desayuno. Foto: Fernando Moguel



EL MONÓLOGO
¿GÉNERO
IMPOSIBLE?



para que alcance el rango verdadero, el calificativo pleno de teatro. Un primer paso sería renunciar conscientemente al predominio del relato en tiempo pasado. OJO: para mí, “relato” no es lo mismo que narración. Desde *Edipo* de Sófocles hasta *Cenizas a las cenizas* de Harold Pinter (por plantear dos extremos radicales) siempre encontraremos un relato dramático que determina el discurso.

El ayer, en el teatro, sólo es aceptable (qué dogmático me estoy sonando) cuando determina en tanto es negado o no se puede superar o se vuelve motor en el hoy del personaje. Es decir, se pragmatiza el pasado al dotarlo de una *función* dramática. Deja de ser sólo referencia para convertirse en parte de la interacción en tanto afecta, de la manera que sea, a quien lo recuerda. La alternancia entre pasado, presente y futuro en voz del personaje podría conjurar el riesgo de caer en la narración que deviene, sí, en el antiteatro.

Y después de ese primer paso primordial que comienza apenas el trabajo. Porque si asumimos que toda palabra dramática posee un doble destinatario (el receptor y un personaje B al que interpela A -que puede ser el propio receptor ficcionalizado o no-), tendremos que asumir su carácter eminentemente apelativo. La palabra detona, exige, oculta, cuestiona, demanda, miente y muchas cosas más. El verbo “hacer cosas”, es una herramienta irrenunciable para provocarle “cosas” a otro. No es sino la palabra (claro que también los signos paralingüísticos) la que desencadena la interacción humana, materia prima del teatro.

En ese sentido, todo monólogo es diálogo porque nace ya reclamado por el escucha y reclamándolo. Existe, pues, una dialogicidad que se realimenta de las presuposiciones que el personaje hace de lo que piensan o no los otros personajes, de existirlos. ¿Para qué? ¿A quién? ¿Por qué? ¿Desde dónde? Son cuatro preguntas tontas que me encantaría verlas resueltas en infinidad de monólogos que no lo hacen, que no dotan de destinatario ni de objetivo (no necesariamente obvio) a la palabra del personaje, que no activa el espacio-tiempo en el que se transcurre, que asume una logicidad y capacidad

ilimitada de organización del pensamiento-discurso, que no crea expectativas ni oculta nada ni miente ni duda ni se repite, que no cuestiona la confiabilidad de la palabra del personaje... El monólogo no es tal si no contesta cuando menos dos preguntas básicas de esas cuatro: ¿A quién se dirige el personaje y para qué?

El silencio del interlocutor funciona o funcionaría como un desencadenante. *La más fuerte* de August Strindberg es un buen ejemplo. El silencio del otro es un silencio habitado y por supuesto el segundo actor y el director tendrían que construir el tren de pensamiento del que calla para conseguirlo.

Destruir la coherencia, la secuencia lógica y lineal del relato también conjura la “literaridad”. Somos impropios para hablar y nos tropezamos continuamente con la lengua en más de un sentido. Los saltos temáticos bruscos, así como las reiteraciones, interrupciones y contradicciones aportan una “impropiedad” a la boca del personaje, cosa que suma “complejidad”. La discontinuidad de pensamiento es un gesto que rige la vida de cualquier ser humano, y sin embargo en el teatro nos empeñamos en crear una omnisciencia del personaje en donde no le permitimos tal característica.

Ninguno de los lectores, hoy y aquí, puede presumir de continuidad de pensamiento... De

**Rechazado, incomprendido
y descalificado, no sin
buenos argumentos, el
monólogo representa una
posibilidad dramática
poco explorada en su
posibilidades reales aunque
su abundancia en nuestros
escenarios sea tan extrema.**

hecho, ahora mismo, mientras leen estos renglones, están pensando no en otra cosa sino en varias otras cosas. La teoría del pensamiento múltiple es una asignatura pendiente para los dramaturgos mexicanos. Los personajes no deberían tener siempre todas las certezas, ni sostener un discurso lineal y lógico... Pero, bueno...

Las cosas nos habitan todo el día: pluma, lentes, hojas, plato, taza, cigarrillos, mesa, silla, cama, condón... Nos circundan y las usamos a veces sin darnos cuenta y otras nos determinan de una manera insospechada. El espacio que ocupamos también. Hay situaciones que tienen un significado en un espacio y adquieren uno distinto en otro.

Pero las cosas y el espacio pueden resultar solamente juguetes -pretexto para intentar levantar el “monólogo”. Si fuese monólogo (y no solamente), las cosas y el espacio sumarían y determinarían el devenir del personaje en pro de sus deseos y aun en su contra. Si se usan como adorno, no serán jamás signo dramático. Activar el espacio escénico es simplemente apelar a lo más elemental de la teatralidad.

La dosificación y pragmatización de los enunciados “informativos” es una de las estrategias dramáticas más primarias y ancestrales de la escritura teatral. Sin embargo, pocas veces se deja sentir en términos de construcción. Principio de la creación de expectativas y del suspenso es retener los datos y soltarlos únicamente cuando es indispensable para que el espectador siga enganchado. Rehusarle información al público puede ser un riesgo pero al mismo tiempo resulta un mecanismo indispensable para evitar instalarse en lo narrativo.

En estas páginas de **Pasodegato** encontrarán más reflexiones en torno a este polémico tema; por lo pronto quiero abrir la discusión sólo con los planteamientos expuestos.

EL ARTE DEL MONÓLOGO

José Sanchis Sinisterra

Quizás deberíamos empezar por preguntarnos: ¿de qué hablamos cuando hablamos del monólogo? Porque es posible que, presuponiendo que el término remita para todos e inequívocamente al mismo objeto referencial, nos encontremos naufragando en el léxico de imprecisiones, vaguedades, lugares comunes, clichés y tics conceptuales que conforman, todavía y por desgracia, el territorio de la dramaturgia. A diferencia de la sólida, precisa y sistemática -aunque también plural y contradictoria, naturalmente - rama de los estudios literarios que constituye la narratología, dotada de un vigoroso y arborescente corpus instrumental, la investigación dramaturgística arrastra una arcaica estela de preceptos, nociones y patrones analíticos que, además de evidenciar una letal inercia teórica, resultan inoperantes para dar cuenta de la heterogénea y compleja casuística de la producción textual contemporánea. E incluso, en gran medida, para revisar con criterios actuales la dramaturgia tradicional.

De ahí la necesidad de repensar, aun con la mayor modestia conceptual, todos los componentes del sistema dramaturgístico, desde las múltiples articulaciones que pueden establecerse entre la fábula y la acción dramática, hasta cada uno de los parámetros de la espacialidad, la temporalidad, el personaje textual, los vectores y grados de la figuratividad, los recursos didácticos y, particularmente, las muy diversas configuraciones del discurso que se manifiestan en el habla de los locutores; dicho de otro modo, los enunciados dispuestos por el autor para ser proferidos por los "actores". (Me resisto desde hace tiempo a llamar diálogos a ese material textual, dado que el término designa, precisamente, una de sus modalidades discursivas.)

En aras, pues, de esa desconfianza que debe presidir el uso de términos y conceptos legados acriticamente por la tradición, preguntémosnos de nuevo: ¿qué entendemos por monólogo? ¿Debemos seguir ateniéndonos a las concepciones classicistas, reformuladas modernamente por teóricos tan sólidos como Patrice Pavis, que lo identifican abusivamente con el soliloquio y lo definen como expresión de los pensamientos

del personaje en situación de soledad dramática, es decir, sin otro destinatario que él mismo? La propia definición de Pavis ("Discurso de un personaje que no está dirigido directamente a un interlocutor con el propósito de obtener una respuesta") justifica su calificación de "antidramático", en lo que coincide con otros muchos teóricos y prácticos de la dramaturgia que no dudan en condenarlo al desván de las convenciones obsoletas.

Pero si nos permitimos ceñirnos a criterios más específicos -e incluso más estrictamente etimológicos: "habla o discurso de un sólo locutor"- y abrimos al mismo tiempo la perspectiva para abarcar la gran diversidad desplegada por la dramaturgia realmente existente, podemos considerar como monólogo toda secuencia

.. podemos considerar como monólogo toda secuencia dramaturgística en la que el discurso es detentado por un único sujeto, independientemente de su extensión... y de la "identidad" de su destinatario. Yes justamente este último factor el que determina, no sólo la naturaleza indudablemente dramática del monólogo -es decir, su intrínseca y rica teatralidad-, sino también la amplia gama de sus modalidades textuales.

Una deconstrucción siempre tiene como objetivo revelar la existencia de articulaciones y fragmentaciones ocultas dentro de las totalidades habitualmente aceptadas como monódicas.

PAUL DE MAN

dramaturgística en la que el discurso es detentado por un único sujeto, independientemente de su extensión (una situación, una escena, una obra más o menos larga...) y de la "identidad" de su destinatario. Y es justamente este último factor el que determina, no sólo la naturaleza indudablemente dramática del monólogo - es decir, su intrínseca y rica teatralidad -, sino también la amplia gama de sus modalidades textuales.

Porque, como resulta evidente -más que en cualquier otro ámbito - en el contexto teatral, toda emisión verbal instaura automáticamente la figura de un receptor, y es esta díada comunicativa básica (emisor-receptor), fundacional del proceso enunciativo de todo discurso, la que confiere a la palabra dramática su estatuto dialógico. Para expresarlo con más contundencia: el YO que habla engendra un TU interpelado, y ello hace posible todos los avatares de la interacción verbal. A partir de esta simple constatación, resulta evidente que todo monólogo puede ser vehículo de complejos procesos inter e intra subjetivos, como cualquier otra manifestación discursiva, y -lo que es más pertinente para nuestro propósito actual- es fácil establecer una elemental clasificación de formas y modos monologales que muestre su fértil diversidad. Basta con establecer variantes en el segundo término de la díada comunicacional (receptor / tú).

Este simple criterio clasificatorio nos permitiría diferenciar, en primera instancia, tres modalidades generales:

- I. El Locutor (o sujeto monologante) se interpela a sí mismo.
- II. El Locutor interpela a otro sujeto (o Personaje B).
- III. El Locutor interpela al Público.

Estas modalidades, a su vez, presentan variantes o sub-modalidades diversas que pueden incluir categorías particulares, por no hablar de formas híbridas y de tipos "anómalos", tan frecuentes en la nueva textualidad. Un criterio taxonómico como el que aquí se presenta, es susceptible, pese a su esquematismo elemental, de ampliarse y desarrollarse hasta constituir un encuadre simi-

EL MONÓLOGO ¿GÉNERO IMPOSIBLE?



lar al del Sistema periódico de los elementos químicos de modo tal que puedan preverse variables monologales todavía no "halladas" o "inventadas"...

I. EL LOCUTOR SE INTERPELA ASI MISMO

Nos hallamos aquí, evidentemente, en el territorio familiar del soliloquio, tan frecuentado por la dramaturgia clásica. Y es bien cierto que es ta autointerpelación del personaje, tanto cuando se encuentra solo en escena como - y especialmente — cuando, en presencia de otros, profiere una parte, resulta hoy dramáticamente débil y se percibe como convención anticuada. Y esto es así porque se evidencia demasiado obviamente, no tanto la necesidad que el personaje tiene de expresarse (¿no le basta con "pensar" en silencio?), como la que induce al autor a informar explícitamente sobre los procesos internos más o menos secretos de sus criaturas, que el espectador necesita conocer para seguir adecuadamente la acción dramática... y que no sabe cómo inscribir de otro modo en su texto.

Esta necesidad auroral, más informativa que dramática, unida a la identidad intrínseca de la díada comunicativa (el receptor es el mismo sujeto emisor), suele dar lugar a discursos cuya dialogicidad resulta sumamente atenuada, en especial cuando carecen de lo que la lingüística pragmática denomina intención o fuerza ilocucionaria, es decir, cuando la palabra no aspira a generar acción. Porque, horas ya de decirlo, este carácter pragmático del habla del personaje ("Decires hacer"), su mayor o menor incidencia en el progreso de la acción dramática, es el requisito básico del discurso teatral, aquello que permite inscribir los enunciados emitidos por los sujetos en el dinamismo situacional desplegado por el texto. Y, en el caso de esta modalidad del monólogo, cabe preguntarse: ¿qué puede hacerse así mismo un personaje mediante la simple exteriorización de un discurso informativo, expresivo, memorativo, reflexivo, narrativo, etcétera?

Esta debilidad pragmática suele hacerse más patente en aquellos soliloquios que se desarrollan exclusivamente a partir de la primera persona gramatical, que en esta clasificación son denominados "Monólogos del yo integrado", dado que el sujeto se contempla y se expresa como una mónada subjetiva autoconsistente.

Quizás vulnerado por dudas, contradicciones, dilemas, arrepentimientos, sospechas, temores... - y tales turbulencias internas son la única posibilidad de instalar un cierto movimiento dramático en el seno del soliloquio, pero difícilmente capaz de sustraerse a un cierto efecto de retórica convencional ya una carencia cierta de progresividad dramática. Inscrito como secuencia breve en un tejido dramático complejo y dinámico, puede aún este tipo de discurso monológico atenuar o maquillar su "arcaísmo", pero cuesta imaginar lo como único recurso de un texto de cierta extensión.

Si, en cambio, se instala la convención de desarrollar el discurso a partir de la segunda persona gramatical (el personaje se interpela a sí mismo, pero bajo la forma de un "tú"), pareciera insinuarse un mayor grado de dialogicidad, como si este recurso meramente formal, sintáctico, dividiera al sujeto en dos instancias subjetivas, una de las cuales dice y hace — o pretende hacer algo a la otra. Esta modalidad, que podríamos de nominar "Monólogos del yo escindido", abre efectivamente un hiato entre el yo y el tú a través del cual la interacción es posible y, con ella, un arco de dualidad es susceptible de generar no sólo movimiento, sino también conflictividad, progresividad y un mayor o menor grado de complejidad situacional deber/querer, saber/ignorar, desear/temer, negar/aceptar... No es extraño que, en tanto que procedimiento monológico, resulte idóneo para la expresión de una situación tan frecuente en la dramaturgia occidental como el dilema.

Rosa María Bianchi en *Yo, la divina Sara*
Foto: Fernando Moguel.



Naturalmente, su carácter artificioso se hace evidente en relación proporcional a su extensión y ni siquiera su combinación con la modalidad del "yo integrado" garantiza su consistencia dramática, lastrada por las debilidades antes mencionadas. Pero cabría incrementarla llevando la convención hasta el límite mediante una variante inusual, que de nominaríamos "Monólogos del yo múltiple". Traduciendo dramáticamente un trasfondo psíquico de raíz esquizofrénica, como es el de las personalidades múltiples, podríamos concebir una situación en que el personaje se encuentra internamente habitado por varios "yoes", diversos y contradictorios, que dialogan empleando indistintamente la primera y la segunda persona gramatical y quizás también la tercera, sin un yo emisor explícito. Alguno(s) de tales "yoes" podría(n) ser la expresión de otro(s) internalizado(s), con lo cual la complejidad discursiva y dramática llegaría a ser realmente notable. Y ello sin pretender circunscribirse temáticamente al ámbito de lo psiquiátrico: se trata de una opción estética y/o poética.

(El aludido procedimiento de llevar la convención al límite es, dicho sea de paso, un factor permanente de renovación dramática. Cualquier recurso técnico-formal, por muy obsoleto y manido que resulte en un momento determinado de la evolución teatral, puede adquirir una inusitada juventud cuando se lo emplea en un grado extremo o en un contexto inapropiado. En el dominio del arte, todo es susceptible de ser reciclado...)

11. EL LOCUTOR INTERPELA A OTRO PERSONAJE

Desde el momento en que la situación dramática instaura un segundo sujeto como destinatario del discurso del Locutor, la naturaleza ya de por sí dialógica del monólogo se concreta en una verdadera interacción dialogal. Interacción que puede ser sumamente asimétrica en tanto que organización discursiva (sólo uno de los dos hablantes hace uso del discurso, o bien sólo el discurso de uno es perceptible), pero no así - O, al menos, no necesariamente - desde el punto de vista dramático: el silencio o la inaudibilidad del otro interlocutor pueden contener y/o generar una considerable fuerza en la jerarquía relacional. La verbosidad del hablante (Personaje A) es susceptible de revelarse como síntoma de su debilidad frente al oyente (Personaje B).

En todo caso, el intrínseco carácter dialogal de esta modalidad monológica comporta la necesidad de someter el discurso al principio de realimentación que rige todo intercambio conversacional. Quiere esto decir que el Personaje B no es una simple función receptiva, una figura dramática instalada por el autor como simple oyente de la palabra autogenerada y autosuficiente del Personaje A. Su mera existencia es el motivo y el motor del discurso del Locutor, desde luego, pero también el enclave del objetivo que justifica su presencia y su conducta; el monólogo es, pues, una verdadera interpelación que tiende a afectar al oyente para obtener de él un resultado, para modificar algo en él, para alterar la situación y, por lo tanto, para impulsar la acción dramática.

Es la suya, además, una existencia dinámica, es decir, que puede evolucionar a instancias del discurso del Personaje A -o de otros factores-, y esta evolución se refleja y se refracta en el movimiento del monólogo, el cual, por su parte, renuncia a la tentación del monolitismo y del monocromatismo para volverse lábil, discontinuo, zigzagueante, contradictorio, policromo... Cabría afirmar que cuanto más nítida y compleja es la "figura" del Personaje E y más decisiva su modificación para el Personaje A, menos riesgos corre el monólogo de resultar "antidramático". En último término, éste podría concebirse como la serie de estrategias verbales (y no verbales) de la máxima diversidad que un personaje se ve obligado a emplear para obtener su objetivo... frente al mitismo de su oponente.

Tal definición sólo sería apropiada para una de las tres variantes que podemos distinguir en esta segunda modalidad: el Locutor interpela a otro personaje presente en escena. Ya que, como resulta evidente, la mera presencia escénica del Personaje E, además de inscribir en la situación discursiva los mencionados vectores pragmáticos, despliega todos los riesgos y poderes del silencio. Riesgos, en la medida en que el autor no se preocupe de justificarlo suficientemente, dramáticamente, y termine por hacerse evidente su naturaleza convencional, más o menos arbitraria según la poética diseñada por el texto. Poderes, en tanto la palabra del Personaje A, además de asumirlo y tratar de romperlo, se estrella una y otra vez contra su naturaleza más o menos enigmática. Como si no se resignara a la soledad del monólogo y quisiera entrar en el territorio del diálogo.

A ello podemos añadir la rica semiosis producida por la actitud, la conduc-

ta, las acciones físicas y las variaciones emocionales del Personaje E, un verdadero "discurso" no verbal que se entrelaza dialógicamente con las acciones verbales del Personaje A y del cual puede desprenderse una nueva serie de variables: ¿el silencio de E implica que no puede hablar, o bien que no quiere hablar? Y, en ambos casos, el factor que le priva de la palabra, ¿es objetivo o subjetivo, externo o interno? ¿Conoce A esta circunstancia o no la conoce? ¿En qué forma y grado gobierna tal saber (o no saber) la estructura de su persistente monologar?

La segunda gran variante de la modalidad que estamos considerando se da cuando A interpela a un personaje ausente de escena, es decir, no perceptible ni visual ni auditivamente por el espectador. Y de nuevo la perspectiva taxonómica permite establecer diversas categorías, según que el Personaje E esté en la extraescena contigua o en una extraescena remota. En el primer caso, la palabra del Personaje A llega directamente a su interlocutor, que puede incluso estar en su campo visual (pero no, repitámoslo, del espectador); en el segundo, la lejanía física de E obliga a recurrir a un procedimiento de comunicación mediata o indirecta, ya sea de naturaleza técnica (y el teléfono ha sido durante mucho tiempo el recurso privilegiado, pero hoy las posibilidades son muchas) o bien de carácter mágico (que en poéticas no realistas apelarían al campo de la telepatía...).

En todas estas categorías, el discurso monológico puede tomar la forma de un diálogo del cual sólo percibimos (y, por lo tanto, escribimos) las intervenciones del Personaje A, determinadas y dinamizadas por las supuestas réplicas de E, deducidas implícitamente de las primeras. Éste es, sin duda, el talón de Aquiles de esta modalidad, ya que la necesidad de proporcionar

al espectador indicios del discurso inaudible de E amenaza con sobrecargar el monólogo de A con un molesto lastre de reiteraciones explícitas (que algunos denominan irónicamente efecto cacatúa: ¿Que dices? ¿Que vas a llegar tarde porque tu madre se ha roto la clavícula al bajar la escalera del sótano?"...). El único antídoto contra éste y otros riesgos de la compulsión informativa autoral consiste en atribuir al espectador un grado suficiente de inteligencia deductiva y de tolerancia ante lo indeterminado e incierto. Cosa que muchos autores se resisten a admitir...

La naturaleza inequívocamente dialogal de estas modalidades del monólogo se derivan, como es evidente, de la reciprocidad de la interacción verbal y/o no verbal entre A y E, es decir, del hecho de que el Locutor se ve afectado por el silencio, la conducta física y, en las últimas variantes mencionadas, por la palabra (inaudible para el espectador) de su interlocutor. Pero, ¿qué ocurre si bloqueamos dicha reciprocidad comunicacional y establecemos una situación dramática en la que el Personaje E no "recibe" la palabra del Personaje A y, por lo tanto, se colapsa el circuito de realimentación discursiva? En nuestra clasificación se abre así una tercera categoría en la que el Locutor interpela a otro personaje presente/ausente; en otras palabras: a otro personaje que está presente en escena, pero ausente del ámbito ficcional al que pertenece el Locutor, bien por hallarse en un espacio otro, bien por poseer una existencia virtual.

Imaginemos una situación en que un personaje interpela a otro, de cuyo entorno escénico, conducta e indiferencia con respecto al decir y el hacer del primero deducimos, inmediata o gradualmente, que "en realidad" no está percibiendo dicha interpelación, que no se ve afectado por ella, y no por autismo real o fingido, sino por pertenecer a unas coordenadas dramáticas distintas; o sea, que el Locutor se encuentra instalado en un proceso comunicativo imaginario del que no puede esperar -¿o quizás sí, pese a todo?- ninguna reciprocidad. Esta presencia/ausencia del destinatario puede deberse, como hemos visto, a su ubicación "real" en un espacio diferente, más o menos lejano, más o menos accesible para A (primera variante), o a su naturaleza "irreal": no está vivo, es una figura mítica o fantástica, es el propio Locutor en el pasado o en el futuro, es su "yo ideal", lo que hubiera querido ser y no es, etcétera (segunda variante).

Aún podemos ampliar la complejidad de este apartado introduciendo la categoría de los "Monólogos del tú

Graciela Döring en *La hija de Lucifer*. Foto: Fernando Moguel



múltiple, que supondría simplemente (pero no es una estructura simple, ni mucho menos) la combinación, en una misma situación dramática, de los diversos tipos de interpelación anteriormente expuestos. El Locutor único desplegaría su discurso interpeándose a sí mismo en primera o segunda persona (Modalidades I) y a uno o varios personajes presentes en escena, ausentes de escena y presentes/ausentes (Modalidades II).

III. EL LOCUTOR INTERPELA AL PÚBLICO

La dramaturgia occidental ha recurrido secularmente a un tipo de monólogo basado en la co-presencia real de actores y espectadores en la representación teatral. Las diversas raíces histórico-culturales cuya convergencia genera lo que hoy conocemos como Arte Dramático dan testimonio de la universalidad del procedimiento: un actor-personaje (oficiante, juglar, cuentero ...) se adelanta e interpela a la colectividad allí congregada. En el teatro propiamente dicho, la inexistencia de la convencional "cuarta pared" hasta bien entrado el siglo XIX hace perfectamente tolerable que el personaje, sin abandonar su ámbito ficcional, comunique al público real sus interioridades.

Como es fácil de advertir, esta modalidad monológica se funde y se confunde inextricablemente con el soliloquio... excepto en aquellos textos en los que el personaje apela explícitamente, como destinatario de sus confidencias, a una audiencia colectiva indeterminada. Nos hallamos entonces ante una forma dramática frecuentísima hasta en nuestros días, no obstante su evidente debilidad pragmática. Porque, al igual que con respecto al soliloquio, podríamos preguntarnos: ¿qué puede el personaje hacer con su discurso a alguien que no es nadie ni pertenece a su nivel de realidad? Poco, en efecto, aparte de transmitirle la información que el autor necesita poner en conocimiento del público para el correcto entendimiento de la acción dramática: narración de antecedentes, motivaciones más o menos inconfesables, reflexiones y conflictos morales, sentimientos ocultos, propósitos y de terminaciones de acción inmediata, etcétera.

No obstante, y también como en el caso del soliloquio, puede resultar interesante inscribir secuencias de esta modalidad discursiva susceptibles de introducir fracturas épicas en una estructura dramática compleja. Asimismo, es posible crear un cierto movimiento - ya que no acción - mediante las anteriormente mencionadas turbulencias internas. La ausencia de objetivo o intencionalidad pragmática del Locutor con respecto a su "abstracto" destinatario, característica de este tipo de monólogos, no es óbice para que el autor no pueda crear una intensa interac-

...el monólogo es... una verdadera interpelación que tiende a afectar al oyente para obtener de él un resultado, para modificar algo en él, para alterar la situación y, por lo tanto, para impulsar la acción dramática.

ción entre su discurso dramático (que integra todos los códigos representacionales, además de la palabra del personaje) y la actividad descodificadora del receptor real, instado a movilizar toda su competencia receptiva para integrar un dispositivo semiótico complejo y no inmediata - mente descifrable.

Cuando, en cambio, se concreta la naturaleza del destinatario interpeándolo como público real del teatro, es decir, como colectivo de espectadores que asiste a una representación, todos los mecanismos de la dialogicidad pueden ponerse en funcionamiento, ya que el personaje afirma encontrarse en una situación de "verdadera" interacción (estamos en un teatro, ustedes y yo, y mi discurso pretende hacerles algo). De hecho, como el Locutor convierte al Público en Personaje-Testigo de su presencia y de su comportamiento escénicos, nos hallamos realmente ante una variante de las Modalidades II: el Locutor interpela a otro personaje, presente en escena, integrando en ésta el espacio ocupado por los espectadores, que constituyen un Personaje B colectivo.

La interpelación monológica está, pues, justificada, motivada por un objetivo que afecta al público, en el que quizás se encarnen determinados obstáculos que el discurso del personaje debe sortear o vencer mediante estrategias diversas. Y no sólo la palabra es decisiva para su finalidad - manifiesta o secreta - : también su conducta, su aspecto físico y, si fuera preciso, los restantes códigos (plásticos, acústicos, objetuales ...) que la escena es capaz de desplegar. Como en el caso del destinatario extrascénico, el Personaje A puede articular su discurso con las supuestas reacciones del público, atribuyéndole intenciones, respuestas y cambios de actitud o de conducta que articulen una compleja interacción dramática.

Si avanzamos un paso más en la concreción del destinatario colectivo, estableceríamos una tercera variante: aquella en que el Locutor interpela al Público en tanto que audiencia ficcionalizada. El discurso atribuye a los especta-

dores una identidad ficticia definida, y al teatro, igualmente, una naturaleza acorde con la situación que los reúne. Esta opción abre al imaginario dramático un amplio campo de posibilidades. El público puede ser cualquier colectividad que se ha congregado en cualquier lugar para participar en cualquier acontecimiento... que el personaje monologante va a convertir en sustancia de un asimétrico "diálogo", de una desigual confrontación.

Es innecesario repetir las consideraciones referidas a la modalidad anterior. Resta tan sólo añadir que en ambas cabe un nuevo factor de diversidad interpelativa (y, en consecuencia, de complejidad dramática): el discurso del Locutor puede particularizar en mayor o menor grado la inicial homogeneidad de la audiencia colectiva. Ésta puede, en efecto, definirse como dividida en dos o más facciones diferenciadas e incluso antagonicas, más o menos afines a las expectativas del personaje, que deberá, por lo tanto, integrar en su discurso - y en sus estrategias - tal diversidad. Sus reacciones supuestas serán, lógicamente, divergentes. Y no hay por qué excluir la posibilidad de personalizar a alguno o algunos de los miembros del colectivo, que adquirirían identidad dramática en la medida en que su función resultara más o menos determinante de la conducta del Locutor y, en último término, de la acción dramática en su conjunto.

* * *

Esta tentativa de clasificación del discurso monológico quedaría incompleta si no subrayáramos su incompletud. Todo marco taxonómico es siempre parcial, provisional y, probablemente, reduccionista. Es importante señalar que éste no pretende ser otra cosa que un mapa. Y el mapa no es el territorio, por muy exhaustivo que aspire a ser. La realidad - geográfica y dramática - es siempre más rica, compleja, multiforme y perversa. La complejidad y perversión de este mapa, de esta clasificación, pueden, no obstante, ser incrementadas por el lector, a poco que revise su memoria teatral e incluya en ella especímenes monológicos que no hallen su lugar en las modalidades y variantes en ella recogidas. También practicando el mestizaje e imaginando mixturas, combinaciones y cruces entre las categorías aquí consignadas. El arte del monólogo tiene ante sí, pese a muchas opiniones contrarias, un brillante futuro.

JOSÉ SANCHIS SINISTERRA Dramaturgo teórico pedagogo y director teatral español. Autor de *Ay Carmela*, *El lector por horas* y *Naque o de piojos* y actores entre otras obras escenificadas en México.

PARECE QUE ESTO VA A SER ESCLARECEDOR

UN MONÓLOGO ES UN DIALOGO SIN RAYITAS. O TODO LO CONTRARIO. O ALGO ASÍ

Rafael Spregelburd

Definitivamente, esto no es lo mío. Escribir acerca de las dificultades de escribir un monólogo es casi tan difícil como escribir un monólogo.

Y no es que escribir un monólogo sea particularmente problemático, de hecho más arduo es proyectar un edificio de tres pisos, hablar sueco sin serlo, recibirse de médico o peregrinar a pie a Luján. Lo verdaderamente importante para un escritor a la hora de escribir un monólogo, exactamente igual que para el insólito peregrino, es preguntarse *por qué hacerlo*. Por qué, habiendo otra forma de escritura, llamémosla la del diálogo, que ofrece varias ventajas por el mismo precio.

¿Cuándo nos encontramos los escritores escribiendo un monólogo? Veamos el cliché. Se trata de una situación que es prácticamente una demostración de poder onanista. Es decir: escribo un monólogo porque es el lugar donde sucumben todas las leyes del teatro (que vaya uno a saber cuáles son) y sin embargo me importa un bledo y aquí estamos mi musa y yo entretejiendo una historia que se le da a uno sobre el escenario... Lo he oído muchas veces. Un cliché alimentado por la aparente falta de rigor con la que muchos monólogos contemporáneos llenan los estantes de las obras nunca estrenadas. Amparados en la supuesta tendencia a lo posdramático, o en un mero regocijo literario (¡y vaya regocijo!), muchos autores pueden encontrar en el monólogo una forma de escritura más liviana, menos atada a las especulaciones de la acción dramática y, por cierto, casi siempre más secreta o abiertamente autobiográfica.

Yo nunca he sentido ese apetito, esa tentación de apartar por un momento el pesado lastre de la responsabilidad de escribir drama (entiéndase momentáneamente un texto con rayitas) y dar rienda suelta a un texto que básicamente tendrá para el lector desprevenido menos rayitas de diálogo que otros...

Nunca he sentido esa tentación. El monólogo me abruma. Me abruma leerlo, me abruma más tener que verlo en escena y, por sobre todo, me abruma mucho más pensar en escribirlo. Porque en el

monólogo se acaban algunas de las convicciones que me han llevado a devenir dramaturgo y no otro tipo de escritor. Es decir, el monólogo sólo me trae problemas que preferiría evitar.

He escrito muy pocos monólogos, y ha sido siempre por encargo. Una actriz que se muere por hacer algo escrito por uno, pero que por algún motivo de producción prefiriera estar sola sobre el escenario... O un pequeño festival en, digamos, la Francia septentrional, que supone que si comisiona la escritura de monólogos es como pedirle a sus autores "algo un poco menos costoso", menos elaborado, que una obra a pleno. Nada más lejos de la realidad. Porque, al menos en mi caso, escribir monólogos me ha puesto siempre en los límites de la especificidad de mi arte, del teatro, y en el umbral de la hermana mayor Literatura, a quien básicamente desconozco y respeto en oleadas sucesivas y pendulares.

LA CABEZA DEL MONSTRUO

Yo suelo entender a la dramaturgia como una forma híbrida, un Cancerbero de tres cabezas, con reglas autónomas y diferentes; con virtualidades específicas: literatura, plástica y música. Este monstruo híbrido, deudor de esas tres artes, es el teatro, un lugar donde el texto literario no se lee, sino que se ve y se escucha.

Si bien la dramaturgia se manifiesta ulteriormente como escritura, sus valores no son sólo los

... escribir monólogos me han puesto siempre en los límites de la especificidad de mi arte, del teatro, y en el umbral de la hermana mayor Literatura, a quien básicamente desconozco y respeto en oleadas sucesivas y pendulares

de la literatura. Una buena pieza para teatro (tenga uno o varios actores) debe poder estar en el cruce de una buena situación, con unos textos específicamente diseñados, y que además contenga una acabada intuición ligada al ritmo, es decir, al *paso del tiempo en escena*. Al paso del tiempo que se "especta". En esto difiere fundamentalmente un texto literario (escrito para ser leído, con los tiempos, las pausas, respiraciones e interrupciones físicas y mentales del lector) y un texto teatral (pensado básicamente -al menos para mí- como una situación que se vive en tiempo real, y que está forzosamente ligada al despliegue del tiempo en una única dirección: hacia delante).

Tal como lo señaló Susan Langer, cada expresión artística parece definir una especificidad única y privativa a partir de la creación de una "virtualidad" determinada, de un campo ficcional. Por eso hay *diversas* artes y no sólo una. Esa virtualidad, esa ilusión, ese campo ficticio que se inscribe al borde del real, es la del *espacio* en la plástica, la del *tiempo* en la música, la del *gesto humano* en la danza, etc. Y si bien la especificidad en la literatura es la creación de una *vida virtual*, esa vida virtual aparece como pasado: "vida virtual ya vivida", que por eso es narrada por alguien (el autor, el personaje, etc.). Esto que leo *ya pasó*, en algún tiempo, mítico o irreal, pero pasó y por eso está escrito, está escrito hasta el final del libro, hasta su última página, que aún desconozco. El futuro de esta historia ya es pasado, aunque yo no la haya leído íntegramente todavía. En cambio, la virtualidad del teatro - que también es la ilusión de "vida" - es mucho más acotada: se trata de la ilusión de una vida virtual *futura*, por venir. Es decir, en el teatro, cuya herramienta de captura es la expectación, lo más importante es lo que está por acontecer. Un presente eterno, preñado de amenazas de lo que vendrá. Porque el lector-espectador comparte aquí con la fábula en movimiento un mismo tiempo, que se dirige hacia delante, un tiempo de entropía.

El teatro es futuro. El pretérito imperfecto - todo dramaturgo lo ha experimentado - acalla

EL MONÓLOGO
¿GÉNERO
IMPOSIBLE?



notablemente los decibles de la expectación en teatro. Frases del tipo "Cuando era joven, yo tenía tal o cual cosa, e iba a tal o cual lugar", en teatro sólo demoran la instalación del presente. Se delatan como información, en vez de como vivencia.

El espectador mantiene vivo su pacto de expectación en la medida en que lo atrae la promesa de un mundo por devenir, más que el relato de una vida pasada.

Porque la poética del teatro, insisto, no radica sólo en las palabras que construyen sus fábulas: es mucho más tóxico, y su poética no es sólo la de la literatura, sino algo más inasible: la "poética de la situación".

De un modo muy simplificado que no resume toda la verdad del asunto, he terminado por convencerme de que escribir teatro es básicamente armar una buena situación o un encadenamiento de situaciones que justifiquen sobradamente la presencia del que mira.

De allí que el monólogo nos presente una cantidad de problemas: su temperatura literaria sube, mientras que su potencial "situacionalidad" tiende a descender a niveles casi por fuera del espectro de lo visible en términos teatrales, si uno no repara en ello a tiempo.

Paso a mencionar los ejemplos de problemas que me vienen con mayor claridad y que espero poder desarrollar uno por uno. El monólogo: a) complica la acción dramática; b) reduce nuestra garantía de ser sorprendidos; c) suele caer en la solemnidad, por su propia naturaleza; d) produce una falsa asociación ideológica entre el autor y sus ficciones; e) nos presenta un menú más acotado de procedimientos escénicos.

¿ACCIÓN O INTERACCIÓN?

Voy al primer factor más o menos objetivable: el problema de la acción en un monólogo. José Sanchis Sinisterra ha desmenuzado esta cuestión, tanto en sus textos teóricos como en sus ejemplos prácticos (sus obras para teatro). Básicamente, siguiendo a Sanchis, podemos entender que la acción (palabra tan usada durante siglos en los campos teóricos y las escuelas de actuación para definir un supuesto fenómeno específicamente teatral) podría ahora resultar no tan específica del teatro como pensábamos. Es decir, hay acción en otras cosas que no son teatro. Porque después de todo, ¿qué es la acción? ¿Existe alguna chance de que podamos ponernos de acuerdo?

Cuando yo estudiaba dramaturgia, en el taller del maestro Mauricio Kartun, recuerdo con abismal claridad una tarde en la que el concepto de acción se desvistió ante nosotros con enorme y aparentemente inapelable consistencia: "Acciones todo lo que arrastra la pieza hacia su final." En esta definición clásica de acción (que tanto Kartun como todos sus discípulos tratamos una y otra vez de poner en jaque, a ver si resiste otros estiramientos del concepto) lo que parece oponerse a "acción" es el "movimiento". Es decir, en una obra pasan muchas cosas, pero algunas de estas cosas que pasan son acciones (si contribuyen a irrigar la cuenca de un acontecimiento central que empuja la pieza hacia su desembocadura), mientras que otras cosas que pasan serían meros movimientos, acontecimientos a un lado y otro de la cuenca. En esta definición clásica se esconde un principio newtoniano, reduccionista, y a mi gusto falseante: la suposición aristotélica (o judeocristiana) según la cual las cosas marchan irreduciblemente hacia su final. En este juego, los eventos que puedan explicarse como causas de ciertos efectos por venir serán acciones, mientras que los que no generen efectos quedarán reducidos a movimientos.

¿Se puede sospechar por anterior que adoro el movimiento? No es tan así: es sólo que no creo que en la obra, como en la vida, las cosas marchen en una sola dirección. La lectura de la realidad en términos de encadenamientos causales es una lectura posible, historicizante, racional, incluso necesaria. Pero no es la única.

La dicotomía acción vs. movimiento empezó a quedarme chica. Empecé a disfrutar de la trampa dramática de presentar acciones como si fueran movimientos, y viceversa, complejizando de mil maneras la fábula dramática y acentuando por lo tanto la calidad de la expectación; es decir, tornando a mis materiales más específicamente teatrales y menos específicamente literarios. (Sies que tal cosa como la "especificidad teatral" existe, porque recordemos que es un híbrido infernal.)

Y allí apareció Sanchis a presentarme una nueva dicotomía. A Sanchis no parece interesarle tanto el problema de la acción, que de todos modos es algo que también ocurre en la literatura con fábula, o en el cine, o en la televisión, sino un concepto tramposamente parecido y -oh sorpresa- radicalmente opuesto: la interacción.

Si la acción es el motor de la fábula, de la forma en la que se organiza su cuento, aquello que avanza

con los diálogos de los personajes y el curso de la historia, la interacción es algo que ocurre entre los diálogos de los personajes, es un fenómeno extraliterario que ocurre entre los actores, y que no necesariamente responde a un patrón causal o racional. La interacción es aquello que alquímicamente (es decir, de una manera artificial pero que conduce al resultado ideal) dota de vida, de ilusión de vida, a la fábula que se narre, cualquiera que ésta sea. Los actores que mantienen un diálogo saben que hay otras formas expresivas no depositadas en las palabras, que operan en el momento en que éstas son dichas. La interacción nos permite verlos interactuando, como seres de carne y hueso y no como altavoces; por lo tanto, seres con un punto de vista, seres sufrientes, seres que pueden sucumbir o cambiar de rumbo en sus acciones ante el estímulo de otros seres (sus compañeros de escena). La interacción supone que el diálogo es el productológico de un compuesto acción-reacción, pero lo que se dice no es todo lo que está pasando. De hecho, no hay actor más aburrido que aquel que ilustra lo mismo que dice. Y actuar es actuar siempre dos cosas, nunca una sola.

¿A qué viene todo esto? Simplemente a tratar de explicar que en el monólogo, la interacción — fenómeno intrínsecamente teatral — queda muy limitada. No habiendo otros elementos idénticos al hablante, con su mismo valor de verosimilitud, que le den coherencia interna a ese mundo del hablante, las posibilidades de interacción son menos, o son otras.

Sanchis esboza diversos niveles de "calidad" de interacción para demostrar por qué el 90% de los monólogos escritos no cuestionan este aspecto problemático de la literatura dramática: ¿qué hace interactuar a un actor en el monólogo? Normalmente algo autogenerado, es decir, a cuya génesis no asistimos.

Así, Sanchis puede recomendar diversos tipos de interacción, en los que un solo actor en escena puede crear su entorno la suficiente cantidad de elementos equivalentes a él en términos de verosimilitud, con los cuales establecer una rica interacción. El hablante puede interpelarse a sí mismo en segunda persona, como si se hubiera subdividido; hablar a un personaje en la extra-escena (que no aparecerá nunca); hablarle directamente a la audiencia, como público real o ficcionalizado, con la cual puede establecer una relación de *afectación literaria*, etcétera.

El análisis de este elemento fundamental para la vitalidad de la escena puede dar lugar a numerosas obras que si bien cuentan con un solo actor en escena están lejos de parecer monólogos.

La primera vez que tuve que escribir un monólogo — tarea que hasta ese entonces había evitado sistemáticamente — fue a pedido de una gran actriz y amiga, Andrea Garrote. No había opción. Andrea se iba del país y quería tener un espectáculo en la valija, algo que pudiera hacer sin necesidad de encontrarse, allende los mares, con otros actores. Así nació *La extravagancia*, un antimonólogo, un texto para una sola actriz que dice ser ella y sus dos hermanas gemelas. En este texto (uno de los que curiosamente me ha sido solicitado con más frecuencia) tres hermanas gemelas son la excusa perfecta para que una sola actriz interactúe consigo misma, en diferido, con mínimos cambios de escena. Los personajes de este monólogo se hablan por teléfono, se miran en televisión, comparten sus inquietudes existenciales y banales con la masa informe de espectadores y logran — al menos en el caso de Andrea Garrote, que lo hacía con una gracia indescriptible — la magia mayor: que se nos haga impensable que se trata de una sola persona.

El experimento me ayudó a perder muchos prejuicios que tenía para con el monólogo: después de todo, era posible escribir monólogos si nos olvidamos de lo que creemos sobre ellos, y en cambio pensamos en buenos términos de dispositivo escénico, aunque dispongamos de un solo actor.

Por lo demás, Andrea finalmente nunca se fue del país, por suerte. Estrenó la obra acá, en Buenos Aires, y desde entonces ni ella ni yo hemos vuelto a sentir la tentación de volver a incursionar en el género. Al parecer, era espantoso no tener a nadie a su alrededor en el escenario, ni a nadie en camarines con quien compartir el terror indescriptible de tener que salir a escena.

¡YA NO VAA APARECER NADIE MÁS!

Más allá de este problema de interacción, que puede hacer bajar la condición de expectación de una obra, el monólogo presenta un problema mucho más básico, y por lo tanto a veces invisible para quienes trabajamos en el ramo, pero contundente para un espectador de pocas pulgas: “Ya no va a aparecer nadie más”.

Éste es el verdadero karma del monólogo. Una vez mostradas las piezas del juego (la única pieza, en este caso), el espectador se arrellana en su butaca con la triste certeza de que *no va a aparecer nadie más*. Es un pensamiento tonto, pero decisivo. Lo he escuchado muchas veces en boca de los espectadores más honestos.

Y es que en él se esconde algo de la naturaleza esquiva, económica, del teatro. Si bien es cierto que en nuestro arte *lo menos es más*, y trabajamos sobre una factura casi artesanal, donde la tecnología siem-

pre se delata como un préstamo no lícito venido de otros lares, no es menos cierto que no por eso vamos a abonar la ilusión de aburrimiento con la que lamentablemente los espectadores suelen acudir a las salas de teatro.

¿Por qué es esto?

Todos amamos el teatro.

El teatro es noble, directo, bello, filosóficamente complejo, verdadero; no es mediático sino interpersonal, no se globaliza sino que se arraiga a las reglas de cada comunidad de sentido, etc. Pero lamentablemente nuestro ojo no está entrenado por el teatro, sino por el cine.

Nuestro modelo absoluto de ritmo deriva del cine. Y también nuestra ilusión de complejidad. El cine permite una operación prohibida para el teatro: el montaje. El montaje no sólo orienta la sensibilidad del ojo hacia donde tiene que ir sin perderse en caminos que poco importan, sino que además lo fuerza a una velocidad de percepción que luego torna *lenta*, apacible, bucólica, cualquier mirada sobre lo que puede ocurrir en el escenario de un teatro.

Incluso, si pensamos un monólogo en cine, veremos que ninguno de los problemas de interacción que mencionábamos operan en formato fílmico, porque allí el hablante, el narrador o quien fuera el que monologa, no es de carne y hueso, *ergo* puede interactuar con otros elementos tan falsos, tan ilusorios como él. En el cine, por ejemplo, uno puede optar por escuchar el devenir de la línea discursiva de quien habla mientras se regocija viendo otra cosa. La posibilidad del montaje, el cual brinda información visual que puede contradecir o complejizar lo dicho por el personaje, hace que el cine permita explotar en mil pedazos la monotonía del monólogo. Ver, si no, lo que hace Alexander Sokurov en *Elegía de un viaje*, por ejemplo, un largo monólogo de no sabemos quién, enmarcado por la visita extrañada, alucinada, al museo de Rotterdam. Una pieza fascinante, donde el hecho de ser una sola la voz literaria que nos guía no parece traer ningún problema.

SOLEMNIDAD

Agrego un problema más a la larga lista de *rawnes* por las que los autores no queremos escribir monólogos: la solemnidad.

No hablo de la solemnidad en términos de su tema: un monólogo puede hablar sobre cualquier cosa, y tornarse muy cómico. Pero hay en el procedimiento básico del acto monológico un profundo, casi irrevocable elemento de solemnidad.

¿Qué entendemos por solemne?

Para mí, se torna solemne todo objeto que no admite miradas que lo refuten; se torna sacro, intocable, immaculado; es cuando una obra se mira tanto a sí misma que no admite miradas laterales, atravesamientos lúdicos productos de la experien-

cia personal de quien lo mira, o de su azar, o de cualquier desvío que produzca un deseable incremento del sentido.

El teatro es subversivo por su propia naturaleza. Dado un problema sencillo, a diferencia del ensayo, el teatro como género siempre ha permitido presentar (disfrazado bajo la apariencia de “personajes”) múltiples puntos de vista sobre un determinado tema. Allí radica la supervivencia de los grandes clásicos. Podemos leer *Macbeth* de manera prejuiciosa, didáctica, escolar y entonces suponer que las tres brujas que le dicen a Macbeth su destino son exactamente eso: brujas malas que se regodean haciendo el mal. Pero la obra grandiosa de Shakespeare no es jamás solemne: la misma escena permite ser leída de otra forma, a saber: las tres brujas espantosas bien pueden ser tres buenas señoras que alertan a Macbeth con tristeza sobre los peligros de un devenir desafortunado (y sobre todo, de un pésimo matrimonio con la caprichosa Lady). Es decir, un mismo problema es “visto” por puntos que lo piensan de distinta manera, y simultáneamente.

Así que la pregunta en el tema que nos compete ahora sería: ¿quién diablos refuta el punto de vista del que habla? En el monólogo, esta refutación es más ardua. Debido a que no hay más personajes, al menos de existencia corpórea, y en manejo de una psiquis compleja, el monólogo corre un riesgo enorme: inducir a suponer automáticamente que todo lo que se dice es verdad.

Tanto es así, que muchas veces leemos erróneamente los monólogos como confesiones intelectuales de sus fabricantes. A veces creemos que es palabra santa del autor; a veces (cuando la vinculación entre el texto y la interpretación es excelsa), de su actor. Es decir, solemos vincular más rápidamente el discurso de un monólogo a las ideas de sus autores, lo cual es más difícil de automatizar en una pieza con varios caracteres, ya que allí podemos encontrar múltiples modos de ver un tema que son razonables y opuestos entre sí al mismo tiempo.

La *multiplicación de sentido*, que a mi entender es nuestra tarea fundamental como creadores de mundos dramáticos, es más ardua en el campo del monólogo, salvo que uno ataque deliberadamente y por tantos frentes como sea posible la obstinada *unidad del fenómeno monológico*. Porque toda unidad, que bien puede ser amiga de la coherencia, es enemiga de la idea de multiplicación.

LA FIRMA AL PIE DEL MONÓLOGO

Empiezo a creer que escribir un monólogo no es el problema real. El verdadero problema es escribir un *monólogo contemporáneo*. Porque a los autores contemporáneos desgraciadamente no se nos permite el lujo de aspirar a ser clásicos.

Vamos a ver: nadie atribuiría a Shakespeare la ideología de sus monstruos, por ejemplo la de Ricar-

do III. Nadie piensa que Shakespeare se regodee en tener instintos criminales.

Pero parece que los pobres autores contemporáneos sí estamos obligados a pensar lo que piensan nuestros personajes. Es raro. Yo muchas veces ni siquiera comparto sus puntos de vista, o me río secretamente de ellos.

Para colmo, en un monólogo parece que el autor contemporáneo no tiene dónde esconderse. Su monólogo es casi siempre leído erróneamente como algo menos ficticio que si se tratara de una obra, más autobiográfico y, por ende, más ideológicamente ligado a uno. Pero esto es falso: no se puede saber qué piensa un autor sobre el problema planteado en sus obras, siguiendo solamente lo que dicen sus criaturas. Drama no es ensayo. Ni Lírica. Drama es mutación permanente de los acontecimientos en pos de una situación que multiplique el sentido de lo existente.

EL PROCEDIMIENTO ESCÉNICO

En definitiva, son pocos los monólogos contemporáneos en los que los autores resultan ilesos. Casi siempre, la clave está allí donde Beckett lo sospechó siempre: huir del monólogo. Recordemos que los monólogos más acabados y más teatralmente funcionales de Beckett no son monólogos y a que siempre hay un personaje de más. Beckett comprende que para que el espectador escuche un monólogo debe crear una situación de una verosimilitud según la cual el espectador esté dispuesto a escuchar. Alguien habla porque alguien en la escena lo está escuchando. Tanto en *Las días felices* como en la más radical *No yo* (donde sólo vemos del personaje una boca iluminada a una altura anormalmente exagerada sobre el nivel del escenario) hay "personajes escuchas", ingratos como la muerte para los actores que los representan, pero aparentemente muy necesarios para Beckett: los personajes de estas obras hablan porque alguien dentro del sistema de la obra los está oyendo. Es básicamente un problema de procedimiento.

Y si de procedimiento se trata, me gustaría señalar algunos ejemplos de monólogos con los que me he topado últimamente y que me gustan mucho, porque funcionan más allá de su literatura, o casi exclusivamente más allá de su literatura.

Un ejemplo formidable de procedimientos es la obra de Wallace Shawn *The designated mourner* (*El oficiante del duelo*, en mi propia traducción al castellano). Si bien la obra no es estrictamente un monólogo, sino tres, avanza en sus largas dos horas y pico de duración sin aburrirme nunca, y más allá de la nota-

ble calidad literaria de lo narrado, es el procedimiento narrativo lo que me quita el sueño. En esta obra, Jack, Judy y Howard monologan, de manera indefinida, pero es muy probable que con los ojos brutalmente puestos sobre el espectador, y es en el cruce de sus monólogos que el motor se pone en marcha. Los monólogos no funcionan como pregunta y respuesta, a la manera de *En la soledad de los campos de algodón* de Bernard-Marie Koltès, sino que simplemente se intercalan sin tener en apariencia puntos de contacto temáticos. Cuando uno de ellos termina de describir algún episodio terrible, o singular, que involucra a otro, éste arremete con otro monólogo que nada dice de lo visto inmediatamente antes. La historia, hecha de las grietas, de las no coincidencias entre estos personajes que tanto se quieren y tanto daño se hacen, es abrumadora; teatralmente inquietante porque el procedimiento de juego detrás de los monólogos hace que no podamos acostumbrarnos a la idea del monólogo, y que nunca podamos formular el maldito comentario: "No va a aparecer nadie más". ¡No es necesario nadie más! El procedimiento en sí multiplica todas las alternativas, y el relato es inesperado y letai.

Otro ejemplo más cercano, y definitivamente más divertido, es la obra *¿Estás ahí?* de un colega y amigo, el argentino Javier Daulte. Resumo el argumento para que entendamos de qué estamos hablando: un hombre acaba de mudarse con su mujer a un departamento, en el que ha quedado, por un lamentable e inexplicable error, un morador. Se trata del Hombre Invisible. No es broma.

...son pocos los monólogos contemporáneos en los que los autores resultan ilesos.

Angélica Aragón en *Maquillaje*. Foto: Fernando Moguel



La obra es terrena y concreta como un *reality show*. Nuestro héroe espera que llegue su mujer, entre todas las cajas apenas desembaladas, y mientras espera tiene graves problemas para comunicarse con el Hombre Invisible, porque además de su evidente invisibilidad (que no es perfecta, ya que si uno entoma los ojos y se concentra en un punto determinado, empieza a ver algo de él) este extraño ser parece estar muy enfermo, o al menos no se le entiende bien lo que dice, en una suerte de ancestral desesperación. Nuestro personaje dialoga con él durante casi una hora. Nos enteramos de sus agónicas respuestas de una y mil maneras ingeniosas. Y su presencia misteriosa y obstinada empieza a hacérsenos innegable. Aquí el procedimiento es genial: se trata de un monólogo, claro, pero las infinitas formas de interacción - que encima de todo están encuadradas dentro de un inquietante y estricto realismo sin tecnología de ningún tipo - producen magia. El actor no está solo. Y la obra transita desde sus primeros minutos de insólito y risueño desconcierto hasta la tragedia desesperante que surge de la certeza de existir a medias.

O algo así.

En fin.

Siento la vergüenza de haber estado hablando solo durante más tiempo del necesario. No puedo desprender conclusiones de nada de lo que digo, sino apenas ejemplos e intuiciones. Después de todo, no olvidemos que por más que pretendamos hablar de técnica, detrás de todo esto que hacemos hay una enorme sinrazón y un misterio abismal. De su desconocimiento sistemático de-

pende nuestra supervivencia, o al menos, nuestra creatividad. Que es el misterio el primer motor que pone a andar a la musa.

Así que a escribir monólogos quienes puedan, quienes sientan que así se abona esa incierta reserva forestal, ese universo desconocido y paralelo donde se esconden las supuestas verdades sin nombre.

RAFAEL SPREGELDBURD. Dramaturgo, actor, director de escena y traductor argentino. Autor comisionado del Deutsches Schauspielhaus de Hamburgo, del Royal Theatre de Londres y de la Schaubühne de Berlín. Dos de sus obras son *La escala humana* y *La estupidéz*.

ESCRIBIENDO PARA SOBREVIVIR A LA NOCHE...

LA PALABRA EN EL ABISMO

Marco Antonio de la Parra

He entrado varias veces al monólogo. Siempre con la sensación del ring, de la final de pesos pesados, de golpes demasiado cortos, la cintura fajada, la palabra en peligro. Una vez intenté lo imposible: el *Cabaret de las palabras en peligro*. Se trataba de un espectáculo a solas conmigo mismo, el público en las mesas, un cabaret, una especie de bar. La consigna era no tener ninguna rutina preparada, nada escrito previo. La consigna era el miedo como motor actoral, hablar desde lo que fuera saliendo. Casi asociar libremente.

Cada vez que me calmaba porque funcionaba un chiste, volvía a la incertidumbre, al miedo. El texto moría apenas se pronunciaba. No hubo grabaciones ni videos. Solamente la mala memoria del artista y la peor memoria del público. Cuando estaba terminando el tiempo, una espectadora gritó que no aguantaba más tanta angustia. Yo quería la pirueta del funámbulo. ¿Qué otra cosa que la cuerda floja es el monólogo? El actor abandonado sobre el escenario, el grado cero del teatro.

Otra vez escribí un monólogo para un actor que interpretara el rol de un magnate que había contratado a ese actor muerto de hambre, como todos los actores, y a ese dramaturgo, casi tan muerto de hambre como casi todos los dramaturgos, para que contara su vida y milagros. La tensión era brutal entre el personaje que poseía y dominaba al actor y el actor que no aguantaba más ese trato miserable. Se dio una vez y fue un fracaso, el actor se lució en exceso, no aceptó la humillación que era la energía de la obra.

Circula por ahí, mal y bien montado, un texto mío en que el monólogo es un falso diálogo con un muchacho sometido. Es cruel como suelen ser los monólogos. Siempre son crueles con alguien. En este caso, con el público. En las comedias de micrófono en mano, a la neoyocuina, ese género tan judío y tan jodido, pero también tan gozoso, la crueldad es sobre el comediante.

José Sanchis Sinisterra ha clasificado los monólogos en un número cerrado. Yo sé que en ellos siempre se le habla a alguien. Hay otro

en escena. A veces el mismo público, otras el mismo actor, muchas veces otro personaje que no se ve o calla en la oscuridad. Incluso hay monólogos que son defensas judiciales frente a un coro de actores. *Edipo* podría representarse como un monólogo frente a todo el coro. Casi sobran las escenas restantes. Sería terrible ver cómo se saca los ojos sin entender mucho, como caer de repente en el zapping de la tele, en la anagnórisis, sucede eso tan a menudo. Por eso el zapping es tan peligroso, se va cayendo de catarsis en catarsis y de pronto terminamos vomitando sobre el cónyuge. Esto se va transformando peligrosamente en un monólogo.

Emmanuel Márquez en Fausto, un cuento del demonio. Foto: Fernando Moguel



Escribo siempre monologando. La mayor parte de mis últimas obras son de personajes que hablan solos. Dicen que eso es muy alemán o muy francés. A mí me vino de atender pacientes que me cuentan todo sin que yo casi no diga nada.

Monologan creyendo en mi escucha. El monólogo en eso es un naufrago, y he ahí el arte mayor del dramaturgo, mantener un naufragio en escena el tiempo suficiente sin que naufrague el interés del público.

Recuerdo con terror el monólogo de la ahorcada en la obra que escribió Sanchis Sinisterra

sobre Lope de Aguirre. La hizo a punta de monólogos. Sus nueve tipos de monólogos. Yo creo que hay uno solo y es el pararse al borde del abismo y que las palabras nos sujeten como alfileres. Quienes leen el Tarot recuerdan la figura del Loco. Ahí va el actor, va el dramaturgo, saltando al vacío. El director es el perro que le muerde el culo. El monólogo puede ser potente o susurrante. Por lo general, una suave composición al estilo de los solos para cello de Bach. Escucho la versión de Yo Yo Ma cuando trabajo con el instrumento único. Ir y venir sobre el arco. Ir y venir sobre la palabra, sobre la historia.

Me he aprendido al pie de la letra la lección secreta de Ricardo Piglia acerca del cuento que en el fondo es una lección secreta sobre el arte de contar. Siempre se cuentan dos historias. Una se cifra, una aparece, la otra se oculta. En el entramado de esas historias se salva el funámbulo. Salta al vacío y cae en la red y el público que, mientras caía quería verlo morir, aplaude agradecido al reconocer signos de vida.

Una utilidad maravillosa del monólogo es la de funcionar como esquema inicial de un borrador. En ese sentido lo uso como un retrato. Parto de cualquier personaje. Que hable varias carillas, largamente, que aburra al público, que se de el gusto de comportarse como los personajes que escribía Thomas Bernhard para Minetti. Un verso libre infinito, un texto que podría empezar en cualquier parte. Hay un instante en que se consigue el tono y a partir de ese minuto la obra está hecha. El tono y el punto de vista lo dan esos monólogos. A veces le doy el monólogo a varios personajes. Hasta enterarme de quién es la pieza. Quién cruza sangrante la escena. Si no sangra, no vale. Quién me arranca una carcajada que me arroja de mi silla.

Coloco esos retratos en mi oído. Los leo en voz alta hasta conseguir sentir que habla un cuerpo. El monólogo es el arte del cuerpo en carne viva. El artista mancha el tatami con su sangre. En ese momento la palabra es un pedazo de pulmón, el corazón, las vísceras. Se siente la rudeza del monólogo.

EL MONÓLOGO
¿GÉNERO
IMPOSIBLE?



Suele suceder que no me preocupe lo que cuenten. Sé que si consigo la carne, la historia vendrá sola. Mientras no haya carne no hay cuento que valga. No es arte de contar el monólogo. El monólogo es el cuento. El actor no es un cuentacuentos. El actor es un animal que agoniza. Su hablar es desesperado.

Si deja de hablar se muere. Habla porque no puede hacer otra cosa. No narra, se desespera. Su palabra es acción pura, un cuchillo, una estocada, un tiro en la sien, manotazos de ahogado, un grito en la penumbra.

Eso es, el monólogo es un grito deshilachado en palabras. Arranca de un punto siniestro en lo más profundo del personaje y por eso el actor le teme al monólogo y el dramaturgo lo escribe poco.

Duele. Duen los nudillos, los codos, duelen las rodillas rotas. El monólogo se escribe desnudo, arrastrándose por el piso. El monólogo suele estar tan cerca de la muerte.

Hay que escribirlo pensando en que no se podría hacer otra cosa que decir eso. Que es lo único posible, que hablar es un acto fatal, que se corre un peligro inminente. Eso es lo más bello del monólogo. De tanto hablar convierte sus silencios en manantiales solares, rayos de luz que atraviesan la caverna. Cada silencio debe oler a peligro, a dolor infinito, a lento movimiento de un animal malherido. Hasta el del comediante. Debe dejar que la risa quede suspendida en el aire. Debe entrenar el peligro del silencio.

Mirar al público como al toro. Bajar el capote, arrojar la espada. Terminar la faena entre los cuernos de la bestia. La carcajada final debe hacer llorar a la concurrencia.

Escribo monólogos casi diariamente. Es casi lo primero que escribo. Son apuntes, retratos, ya lo dije. El otro día encontré un monólogo de Stalin, el de un traidor de mi patria, el de un poeta demasiado manso. De pronto los junto y aparece un tren donde van dos de mis monologantes. Uno casi no dice nada. Guarda sus palabras para el final. La obra tiene una bisagra entre los monólogos de uno y luego del otro. No me doy cuenta hasta que pongo los monólogos uno junto al otro. Y estallan.

Mis apuntes están llenos de monólogos.

Sumergido en las aguas del Caribe escuché el largo monólogo de Ofelia.

Doblado en posición fetal empecé a hablar como Casandra. Conduciendo he sido un asesino en serie, un carnicero, un hombre que busca la gracia de Dios y la palabra no se la da y se queda para siempre en silencio.

El último monólogo. El del personaje que ya no cree en las palabras. Se sostiene apenas sobre el escenario. En cualquier minuto caerá irremediablemente muerto. No cree en nada. No tiene nada que decir. A ratos nos parece reconocerlo. Tal vez Lear después de la muerte de Cordeia. O Edipo, siempre Edipo, sin saber qué hacer tras la caída del telón. Sueño con esos monologantes que trastabillan, que preguntan con la mirada dónde u, si hay alguna salida. Sin la histeria de la verborrea de la mujer del teléfono celular que intenta ubicar, parece, a su hija perdida, a su novio maduro, a su ex marido...

El monólogo es un corte de obra. Un corte denso, pesado, como se corta el animal al faenarlo. Un corte sucio, cargado de contenido. El monologante es mucho lo que no dice. Es tan importante aprender a no decir lo más importante.

Quizás sea lo más difícil del monólogo. Que sea un discurso elusivo, de superficie, que oculte una profundidad abisai. No contar casi nada. Actuar.

Las palabras como huesos sin piel, la boca como un hoyo negro, el escenario como la de-

...el monólogo es un grito
deshilachado en palabras.
Arranca de un punto siniestro en
lo más profundo del personaje y
por eso el actor le teme al
monólogo y el dramaturgo lo
escribe poco.

rrota final, el campo de batalla, la noche después de la fiesta, la mañana después de la orgía. O antes, pero que se sienta el olor de la pólvora.

Al actor le da miedo el monólogo. Demasiado tiempo solo en el escenario. No hay de donde sujetarse más aue de su caracterización. A veces ayuda un buen cuento, sumergido a la Hemingway, entre las frases. Un guiño al público de vez en cuando. el chiste bien pauteado. Pero al actor también le gusta la proeza del monólogo. Salir a flote de la soledad infinita de la escena.

Callar y sentir el aliento cortado del público. Hablar y paladear el corazón que late apenas. Nadie tose. Nadie se mueve en su asiento. El animal espera la estocada. La palabra más dada aue nunca. La emoción del actor convertida en atmósfera, en material palpable.

Escribí este texto de noche, cansado, al final de un verano. Mi cuñado ha tratado de matarse. un gran amigo se ha muerto de cáncer, hemos hablado de libros toda la noche, mi hija sufre en exceso y no sé como consolarla.

Ya lo ven. Estoy en peligro. Escribiendo para sobrevivir a la noche, a la mañana que viene, al dolor en el pecho de cada maldito amanecer.

Mi mujer está muy lejos.

La extraño.

Por eso, quizás, hablo solo.

Me sujeto de las palabras como de malas compañeras. Debería tomarme un buen trago de algo. Quizás me tome ya las píldoras esas que me dejan frito. No tengo nada más que decir.

¿Se dieron cuenta?

No digo lo más importante.

El secreto es la energía del monólogo. Su combustible.

No lo diré.

Me duele el alma.

¿O por qué creen que me dedico a este maldito oficio de las tablas?

MARCO ANTONIO DE LA PARRA. Dramaturgo y director de teatro chileno. además de ensayista y novelista. Fundó en Santiago el Teatro de la Pasión Inextinguible. Autor de, entre otras obras. Lo crudo, lo cocido. lo podrido. La secreta obscenidad de cada día y Madrid-Sarajevo.

EL MONÓLOGO ES UNA FORMA... COMO LAS OTRAS

Víctor Viviescas

La problemática clásica del monólogo reúne todos los temas de discusión en torno a dos ejes principales: el de la verosimilitud y el de la dramaticidad. En torno al primer eje se reúnen las preguntas sobre la viabilidad y la credibilidad de un sujeto que habla solo, sin un interlocutor definido o presente. En torno al segundo, a aquellos aspectos que se vinculan a la noción de acción: qué quiere y qué hace el personaje con su discurso. Al actuar conjuntamente, los requisitos de verosimilitud y de dramaticidad fundan el espacio del drama clásico: el de la actividad poética como "representación". Específicamente: la acción dramática como signo que re-presenta la vida de los hombres como un hacer, según postulaba Aristóteles para la mimesis poética.

Desde su formulación clásica—digamos, desde el neoclasicismo francés de Corneille y Racine— hasta el naturalismo— de Ibsen y Strindberg, pero también de Antoine y de Stanislavski— la representación como modalidad de la actividad poética en el teatro— tanto en el nivel de la escritura dramática como en el de la representación escénica— no ha dejado de demandar a la escena teatral su justificación como símil de lo real— verosímil— y como acción-drama o choque conflictual. Esta demanda afecta a la obra dramática como a un todo, es decir, a la obra dialogada tanto como al monólogo o los momentos de monólogo dentro de una obra dada.

Por lo paradójico del monólogo, estas demandas se hacen más acuciosas en su caso. En efecto, ya desde la definición del monólogo dramático aparece un aspecto paradójico. Por un lado, su unipersonalidad, la unidad del hablante, su condición mono-logical; y por el otro la condición dialógica propia de lo dramático, que hace a Hegel erigir al diálogo como la forma canónica de lo dramático. La condición del monólogo lo hace extraño dentro de las formas dramáticas, puesto que la palabra monologal reclama lo unitario, pero en tanto que teatro toda palabra es por lo menos dual, dialógica. ¿Cuál, entonces, sería un verdadero monólogo? Todo monólogo pone en juego una pluralidad de voces;

el monólogo, si sigue siendo posible, será en todo caso un monólogo a múltiples voces. Es en el marco de la actividad poética entendida como representación que adquiere todo su sentido el conjunto de preguntas que se hace August Strindberg en el prólogo de *Señorita Julia*, que buscan justificar la pertinencia de esta forma como posibilidad de que el personaje se enfrente con todas las voces que aloja en sí mismo.

Sin embargo, frente a la crisis del drama y lo que se ha dado en llamar las posibilidades poéticas del texto teatral, el monólogo es una forma que como las otras debe redefinirse en un espacio que se construye—o en todo caso que ha empezado a construirse— allende el de la representación entendida como doble determinación de verosimilitud y de dramaticidad.

Un conjunto de preguntas clásicas acerca del monólogo y sus posibilidades puede resumirse en las preguntas sobre la pertinencia del monólogo, su competencia para dar cuenta de la situación dramática y la verosimilitud del mismo en las

La condición del monólogo lo hace extraño dentro de las formas dramáticas, puesto que la palabra monologal reclama lo unitario, pero en tanto que teatro toda palabra es por lo menos dual, dialógica. ¿Cuál, entonces, sería un verdadero monólogo? Todo monólogo pone en juego una pluralidad de voces; el monólogo, si sigue siendo posible, será en todo caso un monólogo a múltiples voces.

condiciones de la situación dramática y de la identidad del sujeto—léase del personaje. A este conjunto de interrogantes la dramaturgia clásica dio respuesta enarbolando las dos formas de monólogo y soliloquio, por un lado, y diversificando las posibilidades del interlocutor, por el otro.

El recurso a la diferencia entre monólogo y soliloquio permitió separar la dimensión dramática del conflicto en el monólogo y la dimensión existencial de la duda como reflexión del personaje en el soliloquio. En la otra dirección, que podríamos llamar de reconstrucción de la situación dialógica—es decir, dramática— al interior del monólogo, la dramaturgia explora todas las posibilidades de identidad y presencia del interlocutor: personaje que se interpela a sí mismo como una segunda persona, personaje que interpela a un interlocutor presente o ausente en la escena, etcétera.

Nótese cómo ambas estrategias están orientadas a fundar la verosimilitud del monólogo en su dimensión historial y por comparación o puesta en contraste con una situación realista. Incluso la dramaturgia moderna no escapa a esta determinación realista—y aquí podemos pensar en primer término en Strindberg, preocupado por justificar el monólogo de sus personajes naturalistas, como en *Señorita Julia*—, si bien el abanico de monólogo y soliloquio se abre para dar espacio al flujo de conciencia. Es muy interesante comprobar cómo Strindberg intuye la posibilidad de un monólogo—a improvisar por parte del actor— que no influye en la escena, que no está directamente respondiendo a las exigencias de la acción aunque sí a las de la verosimilitud—: "El monólogo ha sido condenado ahora por nuestros realistas, que lo consideran inverosímil pero, dándole un motivo, lo convierto en verosímil, y, por lo tanto, puedo utilizarlo con provecho" dice Strindberg para justificar la verosimilitud del monólogo. Y con respecto a su independencia de la acción afirma: "Como resulta bastante indiferente lo que se dice en sueños, o al loro o al gato, ya que no influye en la marcha de la acción, un actor dotado (...) puede probablemente improvisar un monólogo mejor que el autor mismo".

EL MONÓLOGO ¿GÉNERO IMPOSIBLE?



Sin embargo, la problemática contemporánea del monólogo debe tomar en cuenta la crisis de la representación. Crisis de la representación que en teatro se manifiesta como puesta en crisis de la forma dramática y puesta en cuestión de la función mimética del arte - en nuestro caso particular, del teatro. La puesta en crisis de la forma dramática significa que el conflicto ya no es la forma que funda y garantiza el texto teatral. Por ende, la acción, la pieza como acontecimiento histórico no es la forma canónica o, en todo caso, no es la única posibilidad del texto teatral. La puesta en cuestión de la función mimética significa la puesta en duda del poder del referente y la "emancipación" de la función formativa del arte, o del compromiso o la tensión entre la función energética y la función semiótica en el que se produce toda nueva obra de arte.

La puesta en crisis del dominio de lo dramático tiene como efecto inmediato equiparar los problemas del monólogo a los de la obra de interlocutores plurales. Es decir, el monólogo no es ya inverosímil por comparación al diálogo -entendido como más pertinente y natural en el teatro- debido a que la puesta en crisis de la forma dramática despoja al diálogo de su pretendida naturalidad. Al contrario, el monólogo se iguala al diálogo en la necesidad de encontrar su propia legalidad no en el nivel de la historia -que sigue vinculado al poder del referente- sino en el nivel del discurso. La liberación de la función formativa del arte nos vuelve a llevar al descubrimiento de la condición lúdica e inventiva de la obra de teatro. Esta autonomización del imperativo del sentido devuelve a la obra teatral sobre todo en el nivel de la escritura -todas sus posibilidades inventivas en la exploración de la lengua como acción, como poésiso como flujo de energía.

Dicho a manera de fórmula, el problema -contemporáneo- del monólogo no se plantea en el terreno de las historias, sino en el de la discursividad de la forma teatral. Esto de inmediato nos pone en la pista de dos problemáticas típicamente contemporáneas: la del desplazamiento de la dramaticidad por la teatralidad y la

de la multiplicidad del sujeto y la imposibilidad de garantizar -para el drama contemporáneo- identidad y unicidad del sujeto- y su correlato: imposibilidad de garantizar la asimilación sujeto-texto-personaje.

Más que una narración actuada -"Biblia ilustrada" dice Strindberg, y "acontecimientos que ocurren directamente a los ojos del espectador en ausencia de un narrador" dice Aristóteles- el teatro es algo que acontece, acontece, en primer lugar como discursividad orientada -ofrecida- desde la platea al espectador. Es teatral lo que contribuye a argumentar este acontecimiento que es el encuentro entre espectador y actor: entre el acto de mirar y el acto de exhibir. Lo que significa que el monólogo - como las otras formas teatrales- es en principio un acontecimiento, algo que sucede en la platea para el espectador. De allí que este acontecer pueda ser la mera presencia, la presencia como testimonio o aun la presencia como referencia o presentación de algo que afecta al actante: cualquier cosa menos la reproducción inocente de un relato historiado.

En su condición de testigo, el actante nos recuerda que el actor no puede desaparecer detrás del personaje; es decir, la primera función de este actante es la de recordarnos la doble presencia de actor y personaje sin que se proceda nunca a una síntesis exhaustiva - como la que en la dramaturgia clásica reclamaba la asimilación de actor, personaje y texto en una única entidad. Como atributo- y no como falla del sistema-, este nuevo monólogo es imposible porque es dual desde el inicio: ya no sólo porque en teatro toda palabra es polifónica, sino también porque en una escena que renuncia a la representación, la presencia del actor es doble; la del personaje, múltiple.

Este último aspecto vincula el tercer asunto que caracterizaría al monólogo contemporáneo: la multiplicidad del sujeto. Si el drama testimonia el optimismo de unificación del sujeto, mediante la síntesis dialéctica de la lucha de los

Sofía Salomón en *La sirvienta de Karl Marx*. Foto: Fernando Moguel



contrarios, el teatro posdramático apuesta a ser el escenario de expresión de lo fragmentario del sujeto contemporáneo, de su multiplicidad y de su imposible reunificación. El monólogo se vuelve de esta manera el espacio teatral-privilegiado para explorar los múltiples "yo" que constituyen al sujeto. El monólogo no sería tanto una forma que pone en ejercicio a un único hablante, sino la mesa de disección de las múltiples capas que constituyen al "yo": monólogo de un yo de voces plurales.

Puestas en suspensión las necesidades de la verosimilitud y de lo dramático entendido como acción o conflicto, las posibilidades que se abren al monólogo son amplias, siempre y cuando éste sepa mantener su renuncia a los límites de la representación. El monólogo se plantea entonces como una forma que es el espacio privilegiado para la exploración del acontecimiento teatral, con exploración de sus posibilidades discursivas, de las distancias irreductibles que separan al actor del personaje en el acto de emisión de la escena teatral, y de las múltiples voces e identidades que nos constituyen en tanto sujetos contemporáneos.

VÍCTOR VIVIESCAS. Autor, director, maestro de dramaturgia e investigador teatral. Profesor de la Academia Superior de Artes de Bogotá.

PERTURBACIONES EN LA PALABRA DRAMÁTICA (LA CRISIS DEL MONÓLOGO)

Edgar Chias

Decido titular así estas líneas por lo que me viene a la cabeza después del encuentro con Monsieur Michel Azama, y luego de descartar las temibles implicaciones que se atribuyen a la palabra crisis. José Revueltas decía a propósito, que crisis designa el momento justo en que una cosa deja de ser lo que era... para ser otra. Mejor o peor, ya será un juicio que se deja a los remilgosos. Yo, como él, me quedo con la idea de tránsito.

LA OLA Y SUS VAIVENES. OTRA MANERA DE NOMBRAR LA MODA

Michel Azama cuenta y sostiene que en la década de los años 80 en París hubo una efervescencia de monólogos escritos y en escena. Dicha afluencia obedecía (y obedece) más a condiciones materiales dadas que a la emergencia de una innovadora visión estética de la palabra dramática y sus perturbaciones: los astros de la escena querían refrendar sus talentos a solas frente a su público, y los jóvenes dramaturgos necesitaban ganarse unos francos y hacerse un pequeño espacio en la atención de los críticos y asistentes regulares a las salas. Simbiosis económica a secas. Nada diferente a lo que sucede entre nosotros, salvo que por nuestra tierra los actores también emprenden con el monólogo cuando nadie los llama y hacen con ellos caballitos de fuerza para mal pasar los tiempos de vacas flacas. La moda pasó, quedando en aquella década la producción más grande de monólogos, según sus investigaciones. Azama advierte que:

a) Ahora los jóvenes dramaturgos (mayores todos de 30 años) prefieren explorar modalidades de expresión escrita distintas para la escena, como la obra coral¹ o la narración escénica² (de lo que dan cuenta las numerosas adaptaciones de material narrativo en la cartelera parisina actual, las experiencias de Ariane Mnouchkine en La Cartoucherie y el boom que Rodrigo García³ ha tenido con su dramaturgia y sus puestas en escena en la Cité Univer-

sitaire de París, además del testimonio del mismo Azama).

- b) Desgraciadamente, o por fortuna, no se escriben tantos monólogos como en esa época dorada
- c) Las ideas de cambio y de crisis no son fácilmente asimilables y que aún se escribe en busca de lo nuevo respetando anteriores modelos, desde la composición dramática clásica, sólo recubriendo lo exterior de actualidad: Las ideas del tiempo (su desarrollo cronológico) y del espacio (al no encontrarse de verdad la potencia de la palabra frente a la fragmentación del cine, la virtualidad y su nivel de producción de ámbitos y atmósferas fantásticas) son las mismas y no se establece una verdadera indagación de discursos que expresen la realidad como ella es, como nos toca a nosotros conocerla.

Este fenómeno queda registrado en un libro de reciente aparición (enero de 2004): *De Godot a Zucco, Anthologie des Auteurs Dramatiques de Langue Française 1950-2000*, del que el mismo Azama es compiiador.

Azama afirma que la importancia del monólogo y su aportación a la literatura dramática contemporánea, sobrevino antes del boom parisino de los 80 y sus secuelas posteriores en otros países, con Beckett y Adamov 30 años atrás. Una moda no es un movimiento ni supone un verdadero cambio, y las excepciones no incluyen a todos. El caso Koltès se cuece aparte. Y como el mismo Azama reconoce, *La noche detrás de los bosques* adquiere verdadero d o r como un monólogo en relación con toda su obra, si se la lee cronológicamente y se repara al final que con *Roberto Zucco* Koltès se aparta de sus formas de escritura iniciales. Finalmente, aspiraba a novelar pero no podía vivir de ello, confiesa el propio Bernard-Marie.

Pero no nos interesa el caso Koltès o la evolución de la escritura como la obra de un autor, ni las modas, sus veleidades o influjos, ni mucho menos las nuevas voces y búsquedas de representación de la realidad que la joven dramaturgia de todo el mun-

do emprende, sino el tema el monólogo, a propósito del cual Pasodegato plantea una serie de cuestionamientos para Michel Azama: ¿qué es un monólogo?, ¿cómo funciona?, ¿a quién se dirige? y ¿es o no literatura dramática y/o sabrosa carne para la escena?

Para felicidad del caos y las conversaciones entre personas, y como un ejemplo prodigioso de la ilógica del diálogo, si lo hubo, no obtuvimos una respuesta serial y Azama habló sin ceñirse al esquema propuesto, por lo que se ofrece una reestructuración del material sin exageraciones o modificaciones mayores al sentido de sus palabras.

Azama sostiene, luego de varias silentes cavilaciones, que un monólogo es un diálogo con el vacío, la palabra perdida. El escaparate de la infelicidad. Es la evidencia de la pérdida de la relación social del individuo en la vida moderna, la representación del aislamiento y la soledad o su metáfora, si se busca a toda costa y a fuerza de ingenuidad lanzar una definición que contenga y explique esta práctica de la escritura para el teatro en la actualidad, aunque luego ya no respondan o correspondan a ella los numerosos ejemplos del fenómeno.

Monsieur Azama confesó que el monólogo no es el tipo de escritura que más le atrae y que cuenta en su haber con uno solo (traducido por Serguí Belbel como *El Paso*, publicado por la Universidad de Cantabria) en el que se resume en un personaje la voz de varias reas durante su estancia en prisión. Agregó que hay grandes escritores francófonos que no cayeron en la tentación de escribir un monólogo, como Michel Vinaver, y que sin duda es un campo rico para un actor, para el público lo será en tanto que el actor tenga un amplio y afinado registro, pero para un director no lo es tanto, y para un autor... habría que discutirlo.

Para Azama, este género o subgénero, hijocojo o chimueio del diálogo, nace a partir de 1950 con Arthur Adamov, pero sobre todo con Samuel Beckett a partir de los siguientes señalamientos.

LAS PERTURBACIONES DE LA PALABRA DRAMÁTICA

El monólogo como tal, construcción independiente al fin, aislada de la interacción con el grupo, cambia la direccionalidad de la palabra dramática. Es verdad que desde la dramaturgia griega tenemos referencia a los monólogos y soliloquios, pero no es sino hasta el teatro de Beckett que tenemos una obra dramática que es enteramente una locución ininterrumpida en voz de un sólo hablante como unidad de sentido. Azama supone que:

- a) La ausencia de correspondencia en las réplicas, los dislates y las contradicciones, repeticiones y suspensiones en el flujo de la comunicación, la ruptura de la lógica dialogal y temporal entre los hablantes, el desgarramiento de la lengua, en suma, sus vacíos y silencios, es lo que dio (y da) al teatro contemporáneo los mejores y más trascendentes ejemplos del monólogos.
- b) La ruptura del diálogo ficcional, derivado de sus perturbaciones, abrió en todo caso la posibilidad de hacer protagonista a la palabra (digamos nosotros que por lo mismo, y quizá antes, también al pensamiento) y que la palabra, al restar o anular los posibles desplazamientos escénicos, al reducir considerablemente los despliegues de artificio y pirotecnia (Hey, Joe) era ella misma acción. Esto modificó definitivamente el rumbo de la escenificación y la escritura para la escena.
- c) El monólogo se irguió como un poderoso instrumento de interlocución social directo entre el ejecutante y la sala, sin que entre los sujetos de la comunicación estuviera de por medio un otro ausente o mudo, un personaje invisible que insistiera en sostener la fábula, que a todas luces había sido fragmentada, cuando no suprimida totalmente.

Azama sostiene que en el monólogo hubo, como un rasgo esencial, un solo y único discurso construido a veces con breves rupturas y silencios, tanto como por la reproducción de una palabra enferma (logoreya, un discurso que fluye sin parar), pero que en ocasiones, mejor dicho recientemente dicho discurso se ve multiplicado, contaminado y enrarecido por voces diversas contenidas en un sólo personaje, o por el cruzamiento espacio-temporal de no uno sino varios monólogos, y que son estas cualidades referenciales de lo otro que no pertenece al ámbito exclusivo del yo, las que hacen del monólogo una herramienta con una enorme gama de posibilidades expresivas tan variadas como las del relato.

Entonces, las funciones del monólogo serán renovar o refrescar las estructuras de producción de textos para la escena e indagar mejores u otras posibilidades de relación con el público, así como modelos más eficaces para expresar nuestro tiempo. Agrega -

mos nosotros que es justo en este quiebre, en esta suerte de hibridación que resultan, generalmente sin querer, los hallazgos más interesantes y no en la rigidez que sostiene que si es teatro, se dialoga, que si es unipersonal es así y así y así se acabó. Que lo demás es cuento o es literatura. Abrir los ojos y sacudimos el purismo. Ruptura de la tradición y tradición de la ruptura, bien nos diría Octavio Paz.

EL JUICIO A UNA SOCIEDAD OPRESORA

Gracias a la experiencia de compilar 50 años de literatura dramática francófona en *De Godot a Zucco*, y a la de dedicar 30 años de su vida a leer y ver teatro, Azama percibe al monólogo contemporáneo (en su lengua, dadas las constantes y frecuencias) como la práctica desesperada e inútil de seres marginales que han sido humillados y devastados, apartados de la manada. El contiene, resume y se nutre de la conciencia infeliz de los olvidados o relegados que han perdido la posibilidad de mantenerse en pie y en diálogo con la sociedad de su tiempo (añade como una constante temática la comparecencia de desempleados y extranjeros, mujeres violadas, presos y criminales, homosexuales y enfermos terminales o discapacitados). Señala aquí una paradoja fundamental: siendo el monólogo la voz del yo por excelencia, revela y confronta a la comunidad, expresa y exalta las debilidades y crudezas de un yo cuando quiere decir nosotros; en este caso el monólogo encarna una contradicción (una vez más las paradojas): el diálogo en el monólogo se establece entre el actor y la sala donde se encuentra verdaderamente el interlocutor o destinatario, aspecto no privativo del monólogo, desde luego. El monólogo funciona a veces como un coro, por la multiplicidad de voces que contiene y por su posición en el imaginario colectivo como la voz de la conciencia.

LA RENOVACIÓN CONTINUA

Esta renovación vendrá, como vino de las indagaciones de Beckett en la lengua destrozada, de las nuevas búsquedas que pretenden vitalizar la escritura dramática. Según Azama, hay una línea divisoria muy sutil y constantemente transgredida entre lo que en la actualidad se escribe como monólogo (su obra *El Paso* es un ejemplo) - también se le llama ahora unipersonal - y esos textos aberrantes, como los llama José Ramón Enríquez en su prólogo a *Textos para la escena*, que tienen naturaleza diversa (*De monstruos y prodigios* de Jorge Mora Kuri) e intertextual (*Divino Pastor* de Góngora de Jaime Chabaud) y se emparentan con lo que ahora ellos, los francófonos, llaman el teatro-coro. Si bien éste es la recuperación de la voz de la comunidad referida a una pluralidad de voces, por antonomasia es también la voz de uno (del yo confrontado a la voz social y viceversa), es decir, son uno y su contrario. Los monólogos que se sirven de varias voces están tan cerca

del teatro-coro, como las obras escritas para esta modalidad de escritura y representación lo están del discurso único, de un relato monológico.

En esta contaminación de géneros y esfuerzos por renombrar y redefinir la actividad de la escritura para la escena, las discusiones sobre su competencia dramática, literaria o teatral no hacen sino afirmar que la producción de objetos teatrales se mueve y renueva desde su fuente literaria.

Algo está pasando, algo se agita en la escena y debajo de ella, de modo que nos es posible ver y saber que textos de origen narrativo llegan a las tablas y que las consagradas formas de representación de la realidad a través del relato con modelo trágico⁴ han sido perturbadas en 1950 con la aparición del monólogo como variante de la escritura escénica. Ahora, las variantes del monólogo emparentan la experiencia escénica con los antiguos narradores de *Las mil y una noches* y multiplican las posibilidades de representación del tiempo fragmentado y los veloces desplazamientos por el espacio, igualando en libertades a la novela y sus recursos. De modo que estamos cerca del objeto literario (susceptible de representación, esto lo infiero yo) que soñó José Saramago (*Del canto a la novela y de la novela al canto*): que tenga la fuerza de la épica, la belleza de la poesía y que se exprese como una ciencia de la vida.

1 Autores contemporáneos franceses, nada nuevos como Jean Luc Lagarce (†) y/o Hélène Cixous, bastante publicados, son un ejemplo.

2 Los dichos y Noëlle Renaude.

3 Director de escena de origen argentino que trabaja en España actualmente.

4 "El registro trágico es una de las formas discursivas de representación de la realidad más importantes de la cultura occidental. Dicho registro tiene su origen en el drama griego y en el relato de investigación o historia, sumándose más tarde la tradición narrativa judeo-cristiana. Después, el registro trágico se manifestó en el relato novelístico y, finalmente, en el cinematográfico. Estructuralmente, el registro trágico supone el emplazamiento de unos protagonistas y unos antagonistas de cara a la acción que se representa. Asimismo, se formula desde un dispositivo que, en diferentes "actos", desarrolla los denominados "planeamiento", "nudo" y "desenlace". La pragmática del registro trágico apunta, por fin, a la creación de un "efecto de sentido", como cualquier otro género de representación, pero con la peculiaridad de que en este caso se suelen exaltar las figuras individuales en el seno de una comunidad -familia, profesión o patria- que legitima o sanciona sus avatares. Véase Huici Urmenta, Vicente, *Peter Handke: ¿Sugerencias desde una narrativa anti-trágica?*

¿PARA QUÉ MONÓLOGOS?

Mauricio Kartun

Con qué rapidez vertiginosa se desvanecen los códigos teatrales. Lo que en una década era mecanismo prestigioso, en la otra encastra de anacronismo cualquier texto que a él recurra. Lo que en una temporada es legítimo recurso, a la otra ya es recurrero. Las convenciones se vuelven de un día al otro convencionales. Pocos recursos han tenido en su historial el enorme crédito del que gozó alguna vez el monólogo. Bajo el vestuario tradicional del aparte, del monólogo interior, del narrador, y hasta del coro, el soliloquio se paseó poderoso por multitud de poéticas. Desde Shakespeare hasta Calderón campeó en las épocas escénicas en las que la reproducción naturalista del mundo no era una preocupación seria. Pero un día se volvió sospechoso: ¿qué verosimilitud podía tener ese personaje que confiaba sus sentimientos a sí mismo, si nadie hacía eso en la realidad? ¿No era ridículamente irreal que un hombre hablara solo en voz alta, justamente cuando la preocupación que desvelaba ahora a los artistas era el realismo? La cuarta pared se transformó en el muro que aisló al monólogo del escenario. Pero sucedió que al prescindir del soliloquio los autores se encontraban en un aprieto que te la regalo: ¿cómo se procesaba ahora la información, que con aquel recurso era tan fácil? Para solucionarlo los autores del naturalismo terminaron inventando recursos bastante más bastardos que el que habían abolido: los criados -criaturas tan vivas y teatrales del Arlequino para arriba- perdieron todo estatus transformándose de pronto en auténticos proletarios del texto, cargando sobre sus sufridas espaldas todo el peso de la información, haciendo los trabajos sucios de la narración. De Ibsen para abajo se volvieron imprescindibles en todo drama burgués para abrir la primera escena dialogando la circunstancia previa (monologando cruzado, en realidad) y procesando a costa de su carácter toda necesidad no coloquial del dramaturgo. Duros tiempos para el criado al que los personajes principales les arrendaban las tierras más miserables en la escaia social del drama: las del planteo. Llegado el nudo, cuando el ejecutivo conflicto se encargaba de informar por medio de la acción, se les cerraban ya las puertas

de la escena, y a chupar frío en camerines hasta que la mesa está servida. Con el tiempo la nostalgia por las virtudes del añorado recurso del aparte fueron tales que, como quien no quiere la cosa, se le empezaron a conceder excepciones: "Bueno, si el personaje está en pedo vale..."; concedió alguno, "habla en voz alta porque delira..."; "porque está loco..."; "está sonámbulo..."; "Al final se despierta y todo había sido un sueño..." Alexander Graham Bell vino finalmente a hacer uno de los más extraordinarios aportes dramáticos del siglo: con el teléfono, una sola mucamita ya alcanzaba para toda la limpieza, la información se acertaba muchísimo porque no hacía falta interlocutor, y los empresarios agradecían con propinas el ahorro en la nómina. "¿Pero eso no es un monólogo?" cuestionó un chitadel realismo: "No, es un diálogo con interlocutor invisible". Y se aceptó.

Pero la cuarta pared -entre otros muros- se derrumbó por fin. Nuevos géneros más desfachatados irrumpieron en el espacio escénico sin tanto rollo. Desde el circo -ahora teatral- hasta las más audaces nuevas tendencias, readoptaron sin pudor al soliloquio, que vuelve a pasearse desnudo sin necesidad de ningún disfraz. Así como la espera, la falta de sentido y/o estructura fueron en un pasado reciente las más fuertes metáforas con las que las formas teatrales

... el monólogo, con su angustioso mecanismo de palabras sin respuestas, de pavorosa soledad delatada, aparece hoy como el tropo más actual, más elocuente, sobre los tiempos que corren.

Angelina Peláez en *De Sazón* Foto: Fernando Moguel



expresaban la realidad y opinaban sobre ella, el monólogo, con su angustioso mecanismo de palabras sin respuestas, de pavorosa soledad delatada, aparece hoy como el tropo más actual, más elocuente, sobre los tiempos que corren. Provocador y efectivo, vuelve al teatro en múltiples formas: hasta el más crudo monólogo literario ha sido incorporado hoy a la dramaturgia, y los directores -siempre ansiosos de emociones nuevas- le han encontrado formas escénicas posibilitadoras. Será por ese vale todo, por ese furor quizá, o por mi debilidad ante las modas que preferí, antes que un mero prólogo, este monólogo con interlocutor ausente.

Apagón.

Tomado de Kartun, Mauricio, *Monólogos de dos continentes*, Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 1999, pp. 16-18.

MAURICIO KARTUN Dramaturgo y docente argentino. Creador de la carrera de dramaturgia en la Escuela de Artes Dramáticas de Buenos Aires. Desde la lonan y Rápido nocturno aires de fox trot son dos de sus más de 20 obras de teatro.

DIÁLOGOS EN SOLEDAD

DE MONÓLOGOS, QUERUBINES Y FANTASMAS

José Ramón Enríquez

Como el teatro es un hecho religioso, siempre parte del mito. Inclusive cuando el mito es el de una modernidad que, a pesar de todas sus declaraciones de ateísmo, ha creado su propia religión con dos dioses: el psicologismo y el sociologismo.

Así, la certeza con que los dramaturgos realistas del siglo XX han definido al hecho escénico a partir de lo social y de lo emotivo corresponde a las deificaciones *ex-cathedra* de cualquier religión establecida. Hablan desde esacátedra que, mucho más alta de lo normal, es iluminada por la sabiduría de los dioses propios. En el caso de la modernidad, su culto es al análisis aparentemente científico de la realidad sin dejar resquicio ni a la magia ni al sueño. Y digo "aparentemente científico" porque lo verdaderamente científico se ha nutrido siempre del vuelo libre de magia y sueño. Pero, como los antiguos quemadores de alquimistas, los realistas modernos sólo entienden lo mágico y lo onírico como metáforas o como manifestaciones del subconsciente, jamás como realidades aparte o como suprarrealidades, a la manera de surrealistas y dadaístas.

Desde esta perspectiva, el teatro no sólo es definido como conflicto sino como un conflicto que se da en estructuras sociales o subconscientes. No hay otra posibilidad. Y, por lo tanto, una obra teatral que no sea dialógica simplemente no es teatro. De donde se sigue que no pueda ni deba existir el monólogo.

Yo creo en la magia y creo en el sueño. Para entender la realidad supuestamente científica yo preciso del sueño y de la magia, llámese ésta como se quiera: teología o superstición. Por poner tan sólo un ejemplo, mi paso por el marxismo nunca ha negado la suprarrealidad. También creo en algo tan complicado y enrevesado como un dios que siendo tres es uno, sin dejar de ser tres y sin dejar de ser uno. Tal fe es tan sólo uno de mis múltiples "asaltos a la razón" moderna que mucho hubieran molestado a Lukács.

Por ello, para mí el concepto de lo dialógico sí abarca la soledad del

monólogo. Es más, cuando el ser humano dialoga con otro ser humano, en buena parte monologa, y en otra buena parte dialoga con millones de fantasmas que no son en absoluto el supuesto replicante.

De tal manera que el concepto de protagonista y antagonista, como lo queremos entender desde el realismo, es al menos inexacto. Mientras que para los griegos que lo inventaron, sí era exacto porque *el* protagonista y el antagonista eran corifeos desprendidos de un grupo amplio de humanos, dioses y semidioses.

Creo que hemos perdido mucho al apostar por una racionalidad que solamente acaba por reírse de nosotros, porque ni el progreso ha sido una línea en constante ascenso, redentora al fin de cuentas, ni la ciencia ha venido a dar soluciones, ni las síntesis convertidas en nuevas tesis han podido liberar a una humanidad cada vez más hundida en sus contradicciones, y cada minuto más monológica.

Pero queda la esperanza de que algún monólogo de algún coribante que nunca se ha atrevido a soñarse como protagonista, sea el que dé una respuesta que la ciencia de verdad, la progresista, pueda utilizar. Tal vez alguna cualquiera en algún sueño venga a iluminar a la auténtica razón, esa que nunca se ha atrevido a definir dogmas, simplemente por miedo al ridículo.

Emma Dib en *Ella imagina*. Foto: Fernando Moguel



EL MONÓLOGO
¿GÉNERO
IMPOSIBLE?



Bueno. Si bien creo que los dogmas son nuevos mitos definidos por nuevos pontífices siempre proclives a quemar al prójimo en leña verde porque se aparta de las realidades sociales o impide el análisis racional de las emociones, tampoco me atrevo a afirmarlo para no caer en la tentación de definir algo cuando sólo pretendo hablar del monólogo desde mi propia experiencia.

No únicamente hablar de mi experiencia con el monólogo como un tipo específico de obra teatral en la que sólo un actor está en escena, sino del monólogo en general. Ese monólogo que estructura toda mi obra, porque yo confieso, con algo de terror, que no he hecho más que monologar.

No soy "creador de personajes" sino que, muy por el contrario, he sido creado por voces y presencias personales que existen en el tiempo a semejanza de esa triple, y una en la cual creo, y que existe fuera del tiempo, para acabar de enredar las cosas.

Soy un pobre humano solo que habla solo y, al hacerlo, dialoga con humanos, divinidades, semidivinidades, ángeles, querubines y fantasmas. Creo que ese diálogo que la razón moderna se negaría a definir como diálogo y lanzaría al limbo del monólogo que ni puede ni debe existir, ha sido fecundante para mí y espero lo haya sido para algún otro pobre humano que hable solo.

Dicho todo lo cual paso a retirarme, no sin antes dejar una sola cosa en claro: asumo cada uno de mis dioses, mitos, sueños y fantasmas, pero me niego a definir ninguno como un dogma. Si en los años sesenta gritábamos "¡Prohibido prohibir!" (lo cual era una exageración, porque hay que prohibir el bombardeo de Irak, por ejemplo), hoy yo pediría algo más simple, en mi ámbito y en mi espacio: ¡Prohibido definir lo que es el teatro...!

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

EL MONÓLOGO

Elvira Popova

LA UTILIDAD DE LOS RECUERDOS

En la escuela donde estudié teatro, dentro de los rigurosos exámenes de admisión para entrar en la carrera de Actuación, resaltaba por su importancia la ejecución de dos monólogos uno de comedia y otro de tragedia. Durante las semanas cuando se realizaban los exámenes, en la calle de la Academia y sus alrededores no era extraño oír parlamentos de toda la literatura dramática mundial; marchaban Julietas, Romeos, Titánias, Tartufos, Macbethes... Algunos de estos jóvenes jamás volvieron a pronunciar las palabras de Shakespeare, Corneille, Molière, Lope o Calderón, por el hecho de que después de haber terminado la Academia no les tocó participar en ninguna obra del repertorio clásico. Porque es verdad que la mayor cantidad de discursos de un personaje la encontramos en lo que denominamos “dramaturgia clásica” y no en la contemporánea.

Esta desviación en el tiempo y en el espacio enfocó mi atención hacia el hecho de que la ausencia del monólogo en la dramaturgia contemporánea no es solamente ausencia de la forma, sino la expresión de una manera diferente de pensar el mundo.

Fueron los naturalistas los primeros en ver los monólogos como inverosímiles y los utilizaron sólo como signo de sueño o de locura de los personajes. La Señorita Julia y Jean (*Señorita Julia* de Strindberg) expresan sus íntimos deseos a través de los sueños compartidos en forma de monólogo, pero no en una situación que fuera realmente monológica. Es decir, no se trata de una suspensión del espacio-tiempo para crear un ámbito autorreflexivo, sino de una ruptura en la comunicación. Esta premisa se convertirá en la particularidad del teatro moderno y los personajes no volverán a encontrarse con ellos mismos como seres completos. Ni en las piezas de Antón Chéjov, donde los personajes sufren sumergidos en la “clara tristeza rusa”, les es dada la oportunidad de monologar. Liubov Andreevna (*El jardín de los cerezos*), Masha, Olga e Irina (*Las tres hermanas*) son privadas por su autor de largos discursos a solas, porque el diálogo externo es sólo una mínima parte de la acción interna. O simplemente porque “En la vida la gente no se

suicida, no se enamora, no se ahorca ni dice cosas geniales a cada minuto. Pasa la mayor parte del tiempo comiendo, bebiendo, corriendo tras la mujer o el hombre diciendo tonterías. Es necesario mostrar esto en la escena... porque eso es lo que sucede en la vida real.”*

Ésta es la nueva fórmula en el teatro de finales del siglo XIX y principio del XX “como en la vida real”, “el teatro es rebanada de la vida”. Así lo plantean los primeros reformadores de la escena europea de la época del naturalismo y el realismo: poder hablar en el escenario de espaldas al público, llevar un diálogo que se asemeje lo más que se pueda al cotidiano.

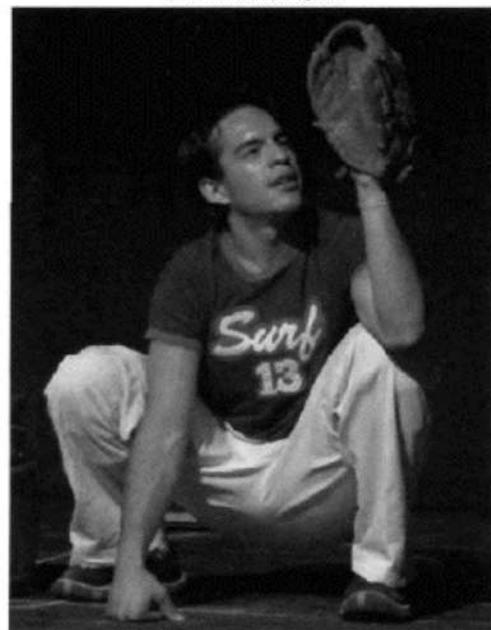
LOS NUEVOS CONCEPTOS Y EL TEATRO

La revolución industrial, el cinematógrafo, la fotografía cambian la perspectiva del ser humano, alteran el significado del lenguaje como manera de expresarse y comunicarse. El monólogo no cupo en las manifestaciones artísticas del teatro simbolista, expresionista y surrealista, porque el lenguaje ya no dice al hombre. Había llegado el momento de la desaparición del héroe en el sentido clásico del término, y en su lugar (tanto en la vida como en el arte) aparece el hombre contemporáneo. Para él, la palabra deja de tener el mismo significado y valor. La desconfianza en la palabra marca la destrucción del lenguaje en la dramaturgia después de la Segunda Guerra Mundial.

El hombre contemporáneo está descompuesto por las inquietudes de su ser y las preguntas existenciales que lo angustian le impiden la concentración necesaria para un diálogo con él mismo. El fin de las grandes narraciones e ideologías conlleva el término de la razón y la lógica como sustanciales para la comunicación humana. El proceso de descomposición del lenguaje alcanzó su punto culminante en el teatro del absurdo. Eugène Ionesco pulverizó el lenguaje y Samuel Beckett desintegró su sentido. La problematización del lenguaje convencional por los absurdistas concluye la espiral que empieza desde Strindberg, pasa por los expresionistas, la escritura automática de los dadaístas y surrealistas en la búsqueda tanto de nuevas formas, como de nuevos conceptos del hombre. En estos concep-

Guillermo Iván en *Elioko*, flecha entre hermanos

Foto: Fernando Moguel.



tos la comunicación entre los individuos excluye cada vez más la racionalidad expresada a través del lenguaje y queda marcada por la enajenación. El aislamiento del ser contemporáneo es tan profundo, que la ruptura de la comunicación no es sólo entre hombre y hombre. El “yo” se desconoce a sí mismo y enfrenta situaciones de soledad y desesperación por la imposibilidad de que coincidan las partes del rompecabezas de la vida humana. En los textos teatrales contemporáneos los personajes comparten sus soledades en el espacio y en el tiempo, pero no comparten ideas, sueños, dudas y miedos. No se revelan ni ante ellos mismos. No tienen tiempo o disposición para hacerlo. Así como nosotros, a quienes la dinámica de la vida acelerada nos hace hablar por celular, enviar mensajes, chatear, poniendo un “stop” a la comunicación espontánea con el otro, esquivando la responsabilidad de enfrentarnos con nosotros mismos.

Tal vez por ello la ausencia del monólogo en la dramaturgia contemporánea puede ser vista como reflejo del silencio de la voz interna del individuo en una sociedad saturada por muchos “yo-s” solitarios y despoblada de sentido.

* Chéjov, Antón, en Robert Brustein, *De Ibsen a Genet: la rebelión en el teatro*, Troquel, Buenos Aires, 1970, p.161.

ELVIRA POPOVA. Teatróloga y traductora. M.A. de la Academia Nacional de Teatro y Cine “Kr. Sarafov” (Sofía, Bulgaria). Docente en la Facultad de Artes Escénicas de la UANL.

LA TÉCNICA DEL MONÓLOGO

¡HABLAME!

Heidrun Adler

Escribe un monólogo y reducirás sustancialmente los costos: autor, actor, escenógrafo, director, todo en una persona. Sólo te falta el iluminador.

THOMAS BERNARD

El monólogo es la convención teatral más antigua y, a la vez, la más moderna. Como forma dramática autónoma posee una tradición ininterrumpida, desde el antiguo prólogo hasta el unipersonal teatral o televisivo. Según Otto Ludwig, el monólogo es lo propiamente dramático. Pero ¿dedónde surge la fuerza dramática?

Cuando establecemos un diálogo, independientemente del contenido que le debemos a nuestra conversación, se crean vínculos interpersonales. Sin tenerlo en cuenta de forma consciente, intercambiamos nuestra propia imagen con el otro y esperamos que ésta sea confirmada o rechazada; sin ser pronunciada, nuestra identidad social y existencial es examinada en cada conversación.² En el monólogo, o sea cuando trasladamos el diálogo a la fantasía, hablando con alucinaciones, con un "otro" ficticio que puede representar una posición distinta de nuestra propia persona, la realidad se vuelve hipostática: es amiga o enemiga. También aquí se trata de lograr un punto de partida para la propia auto-definición, de un modo autónomo, sin referencia al contenido del diálogo.

En el drama, la confirmación o el rechazo de este proceso de autodefinición se opera públicamente, ya que la esencia del género consiste, justamente, en la visibilidad. En el teatro, el salto de lo visible a lo imaginario y viceversa es permanente. Haciendo mutis, la persona no desaparece en el vestuario sino en la fantasía del espectador. Tras las puertas y ventanas de utilería no hay el simple revés de las bambalinas; es el comienzo de nuevos espacios y paisajes. Las personas visibles sobre el escenario hacen que surjan escenas imaginarias fuera de él; los hechos reales pueden ser suprimidos a través de efectos de iluminación, ruidos y otros medios que manipulan la fantasía del público. Esta ficción estética es un modo específico del género. El

monólogo, ahora, está totalmente determinado por la dialéctica entre la presencia visible y la imaginaria. Con la sola palabra (dicha en escena por un buen actor) es posible hacer desaparecer tanto el espacio visible como la continuidad lógica del tiempo. La *dramatis persona* está sola, allí sobre el escenario, y se dirige a una realidad hipostasiada convertida en interlocutor, a la que está entregada venga lo que viniera. Su medio social se actualiza en un todo. Cuando dos o más personas se encuentran en escena, el contexto social sobre el cual se basa el diálogo entablado es siempre, a la vez, función de cada una de las interacciones específicas, de cada uno de los juegos específicos de la autopresentación o el rechazo, en la comunicación verbal sobre un tema determinado.³ Sólo el monólogo es capaz de transformar lo general, o sea, la totalidad del medio social en que se mueve la persona dramática, en interlocutor válido. Más allá de esto, el pasado, presente y futuro pueden resumirse en una sola aparición escénica, con los tiempos en sucesión deseada y considerados desde una óptica subjetiva. Autores de monólogos dramáticos se valen de estas fantásticas posibilidades del relato no-lineal desde mucho antes que fuera descubierto por la novela moderna. Esta totalidad comprimida posee la fuerza de aquella realidad, de ese "otro" concreto que nuestra figura acepta o rechaza: Aquí reside la singular fuerza teatral del monólogo.

En el drama clásico la convención del monólogo planificado y confidencial, o sea, el hablar a p.m.t., siempre fue empleada como medio cuando la situación teatral impedía la expresión de temas, emociones y opiniones. En el siglo XX, particularmente después de 1945, la tendencia a monologar en el drama europeo y norteamericano, fue en primer término manifestación de la comunicación interrumpida, del aislamiento, de la alineación del individuo. Dado que la comunicación se vuelve difícil o imposible, las relaciones interpersonales se desmoronan. Por tanto, el diálogo en el drama moderno también se desarticula. Las figuras tienden a perderse en sus recuerdos e ilusiones, se encierran en sí mismas, hablan sin entenderse, monologan. En Lati-

noamérica, sin embargo, donde por lo menos tres de 10 obras dramáticas publicadas en los últimos 20 años recopiladas de forma arbitraria entre autores de distintos países, son monólogos, las figuras buscan comunicarse. No se repliegan sobre sí mismas. En el peor de los casos, están resignadas tras haber fracasado en el intento de establecer relaciones con los otros, de romper el aislamiento personal. El monólogo funciona aquí como exhortación al diálogo: "Háblame, te lo suplico".

Aunque sería más correcto hablar de monodramas, en la mayoría de estas obras se puede comprobar claramente que se trata ante todo del efecto teatral que produce el hablar a solas en escena.

1. Otto Ludwig, *Werke*, Berlín, Leipzig sa, p. 374.
2. Peter Wazlawick, *Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien*, Stuttgart, Bern, Wein, 1972, p. 83.
3. *Ibidem*, p. 88.
4. Peter von Matt, "Der Monolog", en *Beiträge zur Poetik des Dramas*, ed. Werner Keller Darmstadt, 1976, pp. 71-90. Von Matt demuestra cómo el Figaro, en *Le mariage de Figaro* de Beaumarchais, en sus monólogos se encuentra frente a la totalidad de su contexto social (e ideal), mientras que el personaje, actuando con una o más personas, sólo se disputa (Suzanne; el duque, etc.) con aspectos de dicha totalidad.

Traducción: Claudia Palozzo

Tomado de Adler, Heidrun y Kati Rottger (eds.), *Performance, photos, política e los sexos. Teatro post-colonial de autoras latinoamericanas*, Vervuert-Iberoamericana, Frankfurt -Madrid, 1999, pp.125-127.

HEIDRUN ADLER. Tiene doctorado en Literaturas Hispánicas e Historia por la Universidad de Hamburgo. Editora de *Theaterstücke aus Mexiko* (junto con Víctor Hugo Rascón Banda) y *Maternalen zum Theater in Mu* (junto con Kirsten Nigro).

EL MONÓLOGO
¿GÉNERO
IMPOSIBLE?



TODO CABE EN EL MISTERIO

Daniele Finzi Pasca

Un clown no hace otra cosa que dialogar. Y no lo digo para abrir una polémica. Hablamos de clown y empezamos a discutir. Nunca dos clowns cuentan las mismas cosas. Es que los límites que definen nuestro mundo son labiles. Sucede como entre curanderos. Tantas técnicas y formas de curar, tantas tradiciones que se suman, médicos, chamanes, herboristas, magos... todos curan, todos saben cómo hacerlo, y todos, sin querer queriendo, ponen en duda el arte de los otros.

Clownes un término apto para ser interpretado de formas distintas. Llevo conmigo la idea de que un clown es un actor que danza en el proscenio una danza de seducción. ¿Entonces...? Entonces mismamente para danzar un cotejamiento uno tiene que ser dos. Y si mínimo uno tiene que ser dos, ¿dónde podría haber la posibilidad de monologar de un clown? Cabe en el íntimo, cabe en una parte extraña de toda la cuestión, cabe en el misterio.

¿Una acción clownesca tiene sentido sin tener un público en frente? Yo no logro responder esta pregunta. Para danzar sobre el escenario una visión de la vida uno tiene que tener sus respuestas o creer profundamente en la fuerza del misterio. La tradición nos guía, uno aprende de los viejos, pero ni ellos saben responderte a ciertas cuestiones.

Preparar una escena tiene algo de arquitectónico. Diseñamos una idea como se diseña el proyecto de una casa. Para hacerlo mejor se deben plantear la preguntas justas. ¿Qué grande va a ser la casa?, ¿cuántos cuartos queremos?, ¿va a tener piscina y asador? Cuestiones que permiten dimensionar el proyecto. Lo mismo hacemos cuando escribimos una escena. Después viene el momento de la construcción, los ensayos y todo queda bajo control. Pero cuando vas a estar en el escenario todo lo precedente pierde valor, hasta podría no haber existido. Lo que pasa durante el trascurso de un espectáculo queda mágico y misterioso, y cuando no logra serlo no vale nada. Un clown, como cualquier actor, cuando te explica qué hace en el escenario empieza a mentir, y miente de buena fe, miente porque quiere responder a las preguntas. O a lo mejor te

cuenta lo que pasa cuando las cosas no funcionan, cuando una escena no logra encontrar su levedad, cuando no hubo magia, raptos, suficiente locura. De lo que no funciona tenemos una percepción precisa, pero cuando se da la catarsis, nadie sabe cómo se dio.

En el escenario nunca hablo a mi mismo cuando danzo. Cuando actúo canto palabras, o mejor las cuento, para mantener el ritmo entre una pausa y la otra. Me comunico con algo que

Daniele Finzi Pasca en *Ícaro*. Foto: Andrea López



se queda a una distancia mínima y grande cuanto lo es la de lo imaginario. Hablo con mis proyecciones, con mis muertos que me invento, con mi destino, con la preguntas que me dejan pasmado enfrente de un atardecer, pero no me parece monologar, es otra cosa. Puede ser también que monologar sea nada más que fingir ser solo. Entonces, el monólogo busca una cercanía con la realidad que todos vivimos, por lo menos en las noches sin sueños.

Entonces, ¿esta cosa de hacer un espectáculo para un solo espectador tiene pinta de monólogo? De dónde tanta preocupación e insistencia sobre el tema? ¿Los clown somos actores? Yo creo que sí, actores especialistas del proscenio. De varias generaciones nos mandamos los secretos que rigen el espacio puesto entre el público y la escena. En el proscenio las reglas toman otros

rumbos y la cuestión de la verdad se pone en formas distintas. Y, como siempre, surge la misma reflexión: ¿por qué de una bella rosa viva decimos que es tan bella que parece de plástico, y de una rosa china de plástico decimos que es tan bella que parece verdadera? Estas preguntas explican cómo nos movemos en el proscenio; más "finto" es el gesto, más real va ser el efecto.

Creo que un clown estudia la incoherencia, y la incoherencia necesita un poco de inteligencia, es una inteligencia, un raciocinio que se aleja del sentido común, que cambia las dimensiones a las cosas, que muda las proporciones a la realidad. Probablemente allí radica la diferencia entre clowns y payasos: los primeros estudian la incoherencia y los otros la estupidez.

Loyal pensaba que nuestro arte está más cercano a la danza que a cualquier otra cosa. Un día vino al teatro con Gioacchino, su bebé recién nacido. El chiquilín gritaba, me lo dio entre los brazos. Me quede en el patio de butaca tratando de mecer toda aquella pequeña voz que no se callaba. Llevo a su hijo durante todas las primeras semanas de ensayo y yo me la pase a mecer la voz de su hijo. Años después, hablando del clown y de cómo danzamos en el escenario me habló de aquellos días. Difícil explicar cómo mecer un niño, difícil aprender sin práctica, y también difícil aprender sin un talento y una sensibilidad previos. Un clown danza en la escena una danza de cotejamiento y toma al público entre sus brazos para acompañarlo hasta el borde de los sueños. Si no hay alguien para mecer, no tiene sentido cantar una *ninna nanna*, y tampoco ayuda mecer un bulto de paños para aprender los secretos del cariño. Sin *el otro*, un clown no existe o no sabe qué hacer o finge hacer. Puede ser entonces que en el silencio de un teatro, una noche de gran silencio un clown pueda monologar pero ya sólo con el pasaje de un fantasma, o con la curiosidad de un técnico; el monólogo se vuelve un diálogo, un invitación a danzar, un apretarse uno al otro para defenderse de los miedos.

DANIELE FINZI PASCA. Clown, director y dramaturgo, fundador del Teatro Sunil. Su espectáculo *Ícaro* se ha presentado en más de 20 países.

EL UNIPERSONAL PARA NIÑOS

NO ES LO MAS COMUN, PERO LOS HAY, LOS HAY...

Perla Szuchmacher

Cuando estábamos presentando la obra *Yo así no juego más*, con Víctor Huggo Martín, en el teatro Helénico, allá por el año 1992, una señora salió enfurecida de la sala, solicitando que le devolvieran el dinero de los boletos al grito de: "¡No voy a pagar para ver un solo actor en escena!" Y se perdió la posibilidad de que su hijo viera la deliciosa galería de personajes que Martín, el protagonista de la obra, despliega en la soledad de su cuarto: un periodista, el director de la escuela, la profesora de música, el inefable profesor de educación física.

Esta anécdota nos muestra el prejuicio de algunos espectadores adultos viciados por una tendencia bastante común en el teatro para niños a poner muchos actores en escena, como si eso fuera garantía de un espectáculo interesante.

¿Pero qué pasa con los niños?

Los niños espectadores son inteligentes, honestos, no tienen prejuicios y comentan a viva voz si lo que sucede en la escena no les gusta, no lo entienden o es aburrido, sea un espectáculo

con "40 actores en escena 40" (o con enanitos de verdad, como figura en una placa del antes mencionado teatro) o un unipersonal.

Dentro de las actuales tendencias del teatro para niños, el unipersonal es un recurso que va apareciendo cada vez con más frecuencia. ¿Otro signo de la crisis? No necesariamente. En el Festival Les Coaps de Theatre, Montreal 2000, tuvimos la oportunidad de ver dos excelentes muestras: La balada de Portofino de Peter Rindernecht, de Suiza, y Hansel y Gretel del Grupo 38 de Dinamarca, ambas procedentes de países donde la producción teatral está subsidiada, por lo que no se puede pensar que hayan elegido este formato como una manera de abatir costos.

En diferentes emisiones del Festival Internacional de Teatro para Niños y Jóvenes Telón Abierto vimos dos producciones unipersonales de Peter Seiigman: Hans Clodhopper, adaptación de un cuento de Christian Andersen, y El viaje de Balder, así como de Estados Unidos a Gale Lajoye y su Snowflake (Copo de nieve) y de Francia a Damián Bouvet con Elpequeño circosy Los

pequeños toros, un delicioso trabajo para niños de tres a cinco años.

En México se han presentado recientemente Leticia Colina con *La vieja Clementina*, Fausto, un cuento del demonio de Iván Olivares y *Malas palabras*. ¿Qué elementos comunes podríamos encontrar en los espectáculos anteriormente mencionados? Todos manejan una relación directa con el espectador, se le habla al público, se le cuenta una historia cara a cara, lo cual produce una interacción similar a la que hay cuando se le cuenta un cuento a un niño. También, la elección de este formato implica riesgo ya que requiere de un intérprete carismático que pueda sostener solo todo el peso del espectáculo, con especiales capacidades físicas, vocales y de manejo de objetos o muñecos.

No sé cuál habrá sido la motivación para la crear estas obras, pero en mi caso, con *Malas palabras*, como autora, tuve claro desde el principio que era una historia que debía ser tontada por una actriz y los objetos. Como directora se me presentó el desafío de organizar los ensayos de una manera diferente a la que estaba acostumbrada. Desde el inicio propuse improvisaciones que implicaran el contacto con el público, la mirada hacia el afuera que debía mantener vivo el frágil hilo de la atención.

Entonces, esto nos lleva a otra pregunta: ¿es posible mantener la atención de los niños en un espectáculo donde sólo aparece un actor? Definitivamente sí.

Pero lo importante no la cantidad de actores, sino el interés que la historia despierte, la capacidad actoral, la concepción estética, el manejo del ritmo escénico, la iluminación apropiada... en fin, todos los elementos que hacen de un espectáculo algo disfrutable si está hecho con seriedad y profesionalismo.

En conclusión, el unipersonal para niños no es lo más común, pero que los hay... los hay.

EL MONÓLOGO
¿GÉNERO
IMPOSIBLE?



SERES EN SOLEDAD ESCÉNICA

Luis Martín Solís

El Dr. Jekyll y su contraparte Mr. Hyde son el punto de partida para crear una metáfora sobre la adolescencia. Al igual que el personaje de Louis Stevenson, el adolescente sufre desfases hormonales que lo mueven en cambiantes estados de ánimo. Julieta (Erika Torres) está viviendo una transición, deja la infancia para pasar a algo desconocido: la adolescencia. Su cuerpo tiene un crecimiento irregular y desproporcionado.

Le duelen las manos, que parecen descomunales. Sus brazos y piernas se alargan dejando un pequeño tronco en donde los latidos de su corazón no caben. Sus músculos no tienen solidez, no maduran al mismo tiempo que sus huesos. Su belleza es masacrada por purulentos granos y la vergüenza y la inseguridad que este cambio genera la convierte en un ser frágil.

Este espectáculo tiene el ardor sobrevolado de las tormentas del adolescente, la vulnerabilidad a flor de piel, el frenesí de un cuerpo joven. Julieta siente que se enfrenta al mundo sola, que todo confabula contra ella, de ahí que optáramos por un unipersonal. En esa soledad reúne fuerzas para combatir el tedio y la desazón. Misteriosa y frágil, enfrenta sus miedos y deseos.

Julieta es atacada por una somnolencia que los adultos leen como desgano y falta de interés, pero requiere tiempo de sueño, como los niños o como los animales que hibernan, ya que en su cerebro se opera una metamorfosis. Detiene su movimiento para echar a volar su imaginación. La coreografía dibuja sus risas y sus angustias, sus miedos profundos y sus locas esperanzas. Se está preparando para vivir momentos importantes en su vida.

Mientras Julieta está acostada frente al televisor, observa la película *El Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. En los diversos sucesos de la narración, encuentra una serie de paralelismos que la hacen sentirse como un ser especial con cambiante personalidad.

UNIPERSONAL DE TEATRO Y VIDEO-DANZA

Cada vez son más las creaciones que surgen de la confluencia de varios lenguajes escénicos. Como

Dr. Jekyll y Mr. Hyde (meditaciones sobre la adolescencia) es teatro y video-danza en donde esta adolescente se va relacionando tanto con los personajes de la película como con personajes de su entorno inmediato. En este proyecto multidisciplinario hemos reunido de manera virtual a actores, bailarines y artistas visuales para ofrecer al joven público una posibilidad de reconocimiento con sus cambiantes demonios.

A diferencia de los monólogos teatrales, los espectáculos interdisciplinarios y multimedia se plantean la necesidad de una escritura escénica que consigne todos los lenguajes que intervienen lo que no es sencillo, por la diversa naturaleza de cada lenguaje.

Signo de nuestro tiempo, la multimedia tarde o temprano nos invita a sumergirnos en sus posibilidades de expresión. Narrar con video en la escena tiene varios problemas, ya que el impacto de su imagen, su tiempo y ritmo exigen del espectador cosas distintas que la escena viva. Muchas veces el video se convierte en un invitado indeseable, ya que puede distraer de los pequeños y sutiles gestos del intérprete, pero bien aliado, los puede magnificar. En esta puesta, el video a veces funciona como escenografía, con los espacios que el personaje transita, o como personaje virtual: los padres, los amigos, la animación de ídolos juveniles y otros personajes que establecen una relación con Julieta. Otras veces funciona como objetivo principal (a manera de video clip) donde la intérprete se sumerge en él, como lo hace una adolescente en sus locas fantasías. Erika Torres, la intérprete, trabajó en un proyecto de teatro digital con La Fura des Baus

en Alemania, por lo que sus aportaciones fueron definitivas para este proyecto.

El sonido fue lanzado como una voz en off que representa el pensamiento de Julieta. Todo el movimiento danístico, las acciones físicas y la gestualidad corresponden a una serie de circunstancias que esta voz sugiere. Los temas están relacionados con las responsabilidades que Julieta debe cumplir dentro del entorno familiar, la creación de su espacio propio dentro de la casa, la autoridad de los padres, el despertar de su sexualidad, el problema del sobreprotección y los primeros excesos a que se enfrenta dentro del clan de amigos, que exigen rituales de paso a esa ansiada edad adulta.

A diferencia de los monólogos teatrales, los espectáculos interdisciplinarios y multimedia se plantean la necesidad de una escritura escénica que consigne todos los lenguajes que intervienen lo que no es sencillo, por la diversa naturaleza de cada lenguaje. Escribir el teatro y el video no tienen tanto problema, pero la danza, la luz y el teatro objetos es más complejo. Esta escritura plantea los límites a cada área, dosifica su participación y clarifica al intérprete el porqué se decide por tal o cual disciplina.

La escena del movimiento nos ofrece propuestas unipersonales muy variadas. El pasado año vimos cómo Pilar Medina (Con tinta de hojas), Rossana Filomarino (Réquiem por mi amigo), Marcela Aguilar (Entre mi vestido y mi falda) y Antonio Salinas (Las casualidades de Benjamín) crearon universos que invitan a la reflexión de seres en soledad escénica, con cuerpos que comunican estados concretos de existencia.

Como *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (meditaciones sobre la adolescencia). Intérprete, coreografía y dramaturgia: Erika Torres. Dramaturgia y dirección: Luis Martín Solís. Video: Elena Pardo. Diseño sonoro: Taniel Morales.

LUIS MARTÍN SOLÍS Director de teatro Como investigador, preparó la edición de Teatro para títeres, editado por Ediciones El Milagro con el apoyo de Educación por el Arte.

OTRAS OPINIONES ACERCA DEL MONÓLOGO

ENFOQUES

Creo que el mundo está poblado de malos monólogos y que el monólogo como un terreno en el que es muy difícil hacer algo que cumpla cabalmente con las necesidades de la acción dramática, porque casi siempre se recarga en la palabra. No es que el monólogoerse sea malo, es como decir que la televisión es mala *per se*; lo que creo es que hay muy malos monólogos porque la gente cree que es lo más fácil de escribir. Yo hablaría de algunos ejemplos de excelentes monólogos o unipersonales que andan por ahí y que son casos así como garbanzos de libra, desde *El diario de un loco* hasta *Ícaro* y *Autoconfesión*, espectáculos que cumplen cabalmente con lo que sería la necesidad dramática.

El monólogo suele ser un espacio para el lucimiento del actor, y no del desarrollo de una idea dramática. Ahí es donde estoy en contra del monólogo, pero mi argumentación va en el sentido más que nada de la función dramática de la obra. Es como hablar del video, hay quien está a favor y hay quien está en contra del uso del video en el teatro. Yo francamente no estoy a favor del uso del video en el teatro. De hecho, el video, al igual que el monólogo, debe cumplir una función dramática, si no, no sirve para nada. No basta tener un actor frente al público diciendo el texto, debe tener una cualidad dramática ese texto. La mayoría de los monólogos en México son aburridísimos porque no cumplen con la función dramática, ponen a un personaje a contar una historia y punto. Entonces, lo que debemos tener es un relato dramático que esté escrito en un tiempo determinado, que será el presente en la mayoría de los casos, y que además haya una transformación del personaje entre el antes y el después, simple y sencillamente.

LUIS MARIO MONCADA, dramaturgo

El monólogo es lo más antiteatral porque no hay conflicto entre dos, no hay acción; por lo tanto, los conflictos se vuelven internos y el monólogo se vuelve literatura, no hay literatura dramática. Entonces, lo más aburrido que le puedes dar al espectador es un monólogo. En nuestro país, nuestra pobreza económica, auna-

da a la pobreza intelectual, hizo que todo mundo armara sus monólogos, sin pensar que lo que requería o exigía un monólogo era virtuosismo tanto en el texto como en la actuación, la escenografía, la iluminación... se volvió un recurso para combatir nuestra pobreza, pero no pudo con nuestra pobreza artística. Pienso que hacer monólogos es meterte un gol, solo. Quizá el dramaturgo lo disfrute más, pues de pronto piensa menos en términos escénicos. Un dramaturgo que no piensa en términos escénicos, de montaje incluso, de acción, pues no es dramaturgo y de éstos hay un chingo. Es decir, debemos pensar en la acción, ése es el asunto.

No he visto un monólogo en el que no me aburra, aunque haya virtuosismo, porque no encuentro esas fuerzas en combate, por lo tanto no encuentro la acción. Se vuelven acciones internas, pero esos conflictos no le llegan al espectador, se vuelven conflictos externos, atrás de la escenografía, atrás de la puerta, pero no llegan.

GABRIEL PASCAL, escenógrafo

Abomino del monólogo, el único ejemplo válido y admirable es el que he relatado de la relación entre Strindberg y Eleonora Duse.

No es una simple baja pasión esta abominación, no, es que yo sí creo que hay ahí algo profundamente crítico en la comprensión de la textura o lingüística del drama. Es decir, entramos en el problema de la dimensión de lo decible frente a lo indecible; por lo tanto, las relaciones del parlamento como el horizonte de lo decible, siempre están sustentadas en lo indecible. Uno nunca habla si no tiene a alguien enfrente, uno nunca habla como habla, o uno cada vez que habla, habla en virtud de quién está enfrente, del interlocutor, que son las relaciones que nos llevarían desde el proceso epistemológico al proceso morfológico.

Entonces, buscar las justificaciones forzadas, que en realidad están obediendo a condiciones de pobreza de producción teatral, y justificarlas abusando de la interlocución del público o de pretextos como el famoso teléfono de Cocteau, a mí me parecen simplemente rudimentos y pobreza escénicas, que son cosas que no me gustan. Como me parece la aberración más grande el uso que se suele hacer en los montajes de *La más fuerte de*

EL MONÓLOGO
¿GÉNERO
IMPOSIBLE?



Strindberg al ponerle un maniquí enfrente... Es nulificar la sabiduría.

LUIS DE TAVIRA, director

Considero que el monólogo reduce muchas de las posibilidades escénicas o la posibilidad de efectuar una propuesta escénica desde el punto de vista de todos los componentes constitutivos de ésta. Y al reducirse fundamentalmente a un virtuosismo por parte del actor, eso sí le brinda la posibilidad al actor de lucirse, evidentemente. Esto lo sabemos desde el siglo pasado con los unipersonales, que proporcionaban beneficios a los actores que ya estaban en la vejez o tenían una enfermedad... La gente asistía al teatro por el interés que despertaba la actuación de estos artistas y sobre todo para ser partícipe del virtuosismo de éstos sobre el escenario. Claro que estamos hablando de una técnica actoral decimonónica, romántica del teatro español, etc., pero era del gusto del público. Eso indudablemente ha determinado también una transformación de la escritura dramática de monólogos y se han intentado diferentes formas, pero a final de cuentas esto sirve para mostrar dicho virtuosismo, por ejemplo en *Divino Pastor Góngora* que parece va a ser el monólogo preferido de los gordos...

Tenemos el otro monólogo de Gerardo Trejolina, *Autoconfesión*, que en el propio título está la clave: es una autoconfesión, un unipersonal, un monólogo que se trata de resolver escénicamente a partir de un teatro físico de estructuras gestuales que curiosamente actúan en detrimento precisamente del monólogo. Llega un momento en que se repite el repertorio de movimientos, que curiosamente lo convirtieron en un monólogo. A final de cuentas el dominante del discurso escénico fueron los movimientos, olvidándose del diálogo y desapareciendo la creación de personajes.

Los monólogos van a seguir siendo una fuente muy rica, inagotable para mostrar la capacidad actoral de los ejecutantes, y se va a encontrar que la construcción, el hilo conductor casi siempre va a estar relacionado con las memorias, con la presencia del pasado, el entrar y salir temporalmente de una linealidad, y eso creo que también limita al actor escénicamente.

ARMANDO PARTIDA TAYZAN, investigador

EL GOBIERNO DEL ESTADO DE QUERÉTARO, A TRAVÉS
DEL CONSEJO ESTATAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES
DE QUERÉTARO CONVOCA AL:

Premio Nacional Manuel Herrera de Dramaturgia

Querétaro 2004

Los concursantes deberán enviar una obra de teatro en *español*, inédita y que no haya sido representada. El tema será libre y la duración efectiva de su puesta en escena no deberá ser menor a cincuenta minutos. Los trabajos deberán enviarse al Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Querétaro (CONECULTA), Andador Venustiano Carranza No. 4, Centro Histórico, Santiago de Querétaro, Qro. C.P. 76000.

La fecha límite para recepción de trabajos será el viernes 9 de julio de 2004 a las 20:00 hrs.

bases generales

1. Podrán participar todos los escritores residentes en la República Mexicana.
2. Los trabajos deberán presentarse por tipocado, escritos a máquina, a doble espacio, en papel tamaño carta por una sola cara, en letra de 12 ó 14 puntos y engargolados.
3. Los concursantes deberán participar con seudónimo, adjuntando a su trabajo un sobre cerrado con dicho seudónimo escrito en el exterior, que contendrá su nombre, domicilio y número telefónico.
4. En el caso de los trabajos enviados por correo, se aceptarán aquellos en que la fecha del matasellos de la oficina postal de origen no exceda la del límite de la convocatoria, siempre y cuando llegue con un máximo de diez días después de esta fecha.

premio único e indivisible:
50 mil pesos en efectivo y diploma.

5. El jurado calificador estará integrado por reconocidos especialistas en la materia y su fallo será inapelable.

6. Una vez emitido el fallo del jurado, se procederá a abrir la plica del ganador y se le avisará de inmediato. Este resultado se divulgará a través de los medios de comunicación, a partir de octubre de 2004.

7. El participante que resulte ganador podrá asistir al acto de premiación, las instituciones convocantes cubrirán su traslado y su estancia en Querétaro.

8. No se devolverán ni los originales ni las copias de los trabajos recibidos, y serán destruidos con el objeto de proteger los derechos de autor de los mismos.

9. No podrán participar: a) obras que hayan sido premiadas en concursos anteriores; b) obras que estén participando en otros concursos; c) obras que estén en espera de un dictamen para su publicación o representación; d) obras que hayan sido puestas en escena; y e) obras que hayan sido editadas o publicadas.

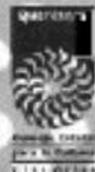
10. El jurado estará facultado para descalificar cualquier trabajo que no presente los requisitos solicitados por la convocatoria y para resolver aquellos casos no contemplados por la misma.

11. El premio podrá ser declarado desierto por el jurado, y sus recursos serán destinados, a criterio del CONECULTA, para apoyar actividades en torno a la dramaturgia.

12. La participación en este concurso implica la aceptación de sus bases.



GOBIERNO DEL ESTADO DE
QUERETARO
SECRETARÍA DE EDUCACIÓN



Querétaro
es
Mejor

Danza

Teatro

SEGUNDO ENCUENTRO DE LAS ARTES ESCÉNICAS

3 6 junio

Ciudad de México

Invita a todos los artistas y grupos de Danza, Música y Teatro, así como a promotores, programadores, instituciones, empresas y agencias culturales de México y América:

- **A inscribirse en:**
El Segundo Encuentro de las Artes Escénicas
- **A comprar un local en:**
El Mercado de las Artes Escénicas

El Segundo Encuentro de las Artes Escénicas se llevará a cabo del 3 al 6 de junio de 2004 en la Ciudad de México.

Las personas que se inscriban al Segundo Encuentro de las Artes Escénicas tendrán la oportunidad de asistir a:

- El Coloquio de las Artes Escénicas
- El Mercado de las Artes Escénicas
- La Segunda Muestra Escénica de las Américas

Las personas, grupos, empresas o instituciones que compren un local en el Mercado de las Artes Escénicas tendrán un espacio de encuentro para entablar relación directa con contratantes potenciales de México y el extranjero.

Para obtener información sobre los locales del Mercado de Artes Escénicas, para inscribirse o para obtener información general sobre el Encuentro de las Artes Escénicas, favor de comunicarse a los teléfonos: 5514 1930 y 5514 6096

También se puede consultar la página electrónica: www.puertadelasamericas.org escribir a info@puertadolasamericas.org / emerc@puertadolasamericas.org

México DF, 6 de febrero de 2004.

EL ESPACIO DE LA CREACION

Ludwik Margules

A principios del siglo XX, antes de la Primera Guerra Mundial, en la época del pleno fervor en la gran reforma teatral que se abrió paso en batalla contra el convencionalismo, Edward Gordon Craig (1872-1966) afirmó que el arte teatral constituye la máxima expresión de la inteligencia humana, ya que en el hecho escénico se integran todas las artes, que encierran la suma de la experiencia humana. Siguiendo el pensamiento crigniano, se puede asercar que si el arte teatral constituye la cumbre del conocimiento del hombre, la puesta en escena es la inteligencia del hecho teatral, y la trama, como lo quería Bertolt Brecht (1898-1956), constituye el elemento central, la lucidez, de la puesta en escena. La *Mise en Scene* no es una mera escenificación con ilustración del texto, ni tampoco es la exposición del arte de la dirección del tránsito de actores y del movimiento de los trastos y mobiliario. La puesta en escena no es de ninguna manera un intermediario entre el texto, el actor y el espacio, o un basurero de ocurrencias privadas de imaginación, panfleto político o filosófico aunado a la presencia de personajes sin vida vueltos tuba de propaganda del autor del texto, como lo quiso Konstantin Stanislavski (1863-1938), o como en el mejor de los casos, cita Patrice Pavis, "poner una puesta en escena consistirá en hacer materialmente evidente el sentido profundo del texto dramático". Para ello, la puesta en escena dispondrá de todos los medios y ejecutivos escénicos: iluminación, vestuario, etc., y lúdicos: actuación del comediante, corporalidad, gestualidad. De nuevo y en el mejor de los casos, una *Mise en Scene* reducida al actor y al texto. Concepto anticuado, que proviene de la época y arte naturalista, y que pulula en muchos escenarios hasta nuestros días.

La puesta en escena alcanza su madurez y vuelo poético con la esencia de la creación de Vsevolod Emilyevich Meyerhold (1874-1942), y con Antonin Artaud (1896-1948) consigue la autonomía y empieza a ser vista como una entelquía, como un hecho artístico cuando, según las palabras de Artaud, se convierte en una obra de teatro, la parte verdadera y específicamente teatral del espectáculo; cuando, como lo quería Brecht, los elementos que integran la puesta en escena empiezan a funcionar de una manera autónoma. Seki Sano (1905-1966), siguiendo a

Meyerhold, nos enseñó que la puesta en escena es un hecho poético plasmado en el escenario y que se expresa mediante la estructuración musical. Esta afirmación del creador japonés, uno de los grandes introductores del realismo a nuestros escenarios, del teatro de nuestros días, impone una serie de consecuencias; en primer lugar, ubica al director de escena como creador, generador del hecho escénico y exige de él la capacidad de un poeta, es decir, un hombre de teatro total, capaz de volcar al escenario el material de sus sueños y convertirlos en eventos que conforman la puesta en escena. La narrativa que emana de la puesta y el estilo imponen una estética y una ética indispensables. El director de escena, en su recodificación, convierte la escritura dramática en la escritura de las tablas del escenario, establece su propia dramaturgia, mediante la cual se expresa su lenguaje, y las materias primas son: presencia del actor, cuyo comportamiento es siempre radicalizado, espacio-tiempo, materia verbal, expresada mediante la escritura dramática, movimiento e imagen, que engloba todo.

Resulta una perogrullada afirmar que el teatro nace del espacio. En su raíz, la puesta en escena es la relación del tiempo-espacio con la emoción humana. El comportamiento humano está dictado por el comportamiento de la puesta en escena y ésta adquiere sus rasgos y energía en consonancia con el comportamiento actoral. La eficacia de la puesta en escena depende del trato que se da a todas las materias primas, divididas que se fragmentan al ser elaborada la puesta en escena, y que en su forma final se integran en una construcción propuesta. El escenario tiene la posibilidad de lograr el rango de la poética del espacio, en la medida en que quede inseminado por la emoción humana. La condición del hombre, su tragedia, se lleva a cabo en términos de duración escénica, que en el trabajo del actor se convierte en tiempo. Tiempo: espacios implícitos que provienen de la elaboración del espacio y de las duraciones, y marcan el despegue de la artesanía hacia el vuelo artístico de la puesta en escena. El actor que en la construcción del papel se transgrede, que consigue imágenes profundas, que ofrece la antítesis de la inmediatez, en su trabajo, establece el arte en el escenario. El diseño del espacio en el escenario existe a partir del espacio que vive en el actor, a partir de su capacidad de creación de las imágenes que lo ubican en el espacio. El espacio es la sensibilidad de la puesta en escena, la posibilidad del misterio, el habitat del evento escénico y del actor metido al evento que crea y organiza.

En un ínfimo lugar del escenario, donde la respiración del espacio se funde con la respiración del actor, aparece la sensibilidad de la puesta en escena, aparece el espacio de la creación, aparece el hecho poético y escuchamos el habla del espacio en el interior del hombre, cimentado por la duración escénica y la gran conceptualización filosófica. Es decir, el infierno se lleva a cabo en una duración vuelta espacio-tiempo-emoción, implícitos del hombre. Todo ello puesto en un escenario concreto, explícito. Ambos, el hombre y el escenario tangibles, quedan enmarcados por una angustia que encuentra la forma de la ficción, que se expresa en un tiempo teatral comprimido. La idea bajtiana de cronotopía, consigue su máxima materialización en un escenario ven una actitud actoral.

La puesta en escena siempre obedece al principio de síntesis y economía de medios que detonan y ensanchan la imaginación. Inclusive el arte barroco, para tocar los extremos, también obedece a la ley de la síntesis y economía de medios. El no respeto a esta ley -principio conllevaría directamente a la caricatura del estilo. a la caricatura del barroco, a la caricatura de cualquier estilo.

Peter Brook (1925) dice: "el teatro es quizá una de las artes más difíciles, puesto que han de establecerse tres conexiones simultáneamente y en perfecta armonía: los vínculos entre el actor y su vida interior, entre el actor y sus compañeros y entre el actor y el público". Más, retomemos todavía, el discurso del tiempo, espacio, actor. De nada sirve el mejor actor del mundo si queda colocado en un espacio que no lo inspira, que se vuelve contra él y que funciona como un enemigo encargado del oficio de asesinato de todo vestigio de imaginación actoral.

No hay nada peor en el escenario que una decoración, algo que no llegó a convertirse en escenografía y que quedó en la categoría de ornamento, que aspira al protagonismo, hecho cada vez más frecuente en nuestros teatros, y que ya domina nuestro hecho teatral a causa de la proliferación de directores ciegos que no ven y no sienten el espacio, literatos en el peor sentido de la palabra o de remedos de psicólogo amateur. Por otra parte, el desceco de agradar al grupo menos pensante y sensible de la clase media vuelta garante del éxito comercial, induce al director también menos pensante o definitivamente alevoso con deseo de figurar y estar "in", a convertir el llamado "marco escénico" o "fondo plástico de la acción escénica" o como se dice obscenamente "el set", en un elemento que aplasta los otros elementos que componen la puesta en escena.

El exhibicionismo de la escenografía, en el mejor de los casos, rompe el transcurso dramático, mata

la sensibilidad del actor, arruina la respiración del espacio, para convertir la puesta en escena en materia de inmediatez visual, que atenta contra la imaginación del público y del actor.

Asimismo, un actor no involucrado en su cometido, que trata a su trabajo como la tarjeta de presentación para acceder al casting de la próxima producción televisiva, un ser carente de energía, confuso, poco concentrado y equivocado resoscto a la razón por la cual se encuentra en el escenario, posee toda la capacidad de demoler el más original de los diseños escenográficos.

Todo el esfuerzo dedicado al tratamiento del espacio deja de existir frente al boicot y la vocación a la derrota del actor, quien entiende el arte estético, la construcción de papel, la comunicación con el público, como una continua incursión en el vasto océano de la banalidad.

Basta añadir al cuadro del actor moribundo y arruinador del diseño escenográfico, el ser plano y sin ningún relieve, que aspira al protagonismo y la complacencia, la añoranza de encontrarse "in", en el gusto normado por las páginas de las revistas *Vogue*, *Hola*... Un público desmoralizado, por la facilidad de la imagen, siempre plana, que proporcionan los medios de comunicación, para acercarnos a la fórmula del teatro, en este, como dijo Mónica Raya, un grave siglo a la fórmula del teatro banalizador del conflicto humano, admirador del principio "gato por liebre", para acercarnos a la más lúcida de las fórmulas que ha inventado el teatro comercial. Hay que agregar al brebaje light, su tendencia a la apariencia y el estancamiento del conflicto, apariencia de la actuación, apariencia de la elaboración del habla del espacio, apariencia de la cultura, tendencia al ornamento, como idea de vida, para obtener una puesta en escena estética quiere imitar el arte y que, de hecho, expresa el más perfecto conservadurismo y anhelo del teatro que quiere imitar al teatro.

De hecho, asistimos al acto de la usurpación del arte teatral, la apariencia posee una infinidad de argumentos para justificar su existencia: "Todo se hace en nombre del público", "Al público no hay que aburrirlo". "Es la mejor manera de acercar la enorme masa de la clase media a la cultura y al arte". "El teatro es diversión pura y llana". "Lo inmediato y literal nos acercan a la vida, no hay que hacer teatro para los esnobes y los intelectuales", "No hay que cultivar la densidad, o sea abajo con los heavys", "La profundidad lleva al aburrimiento y la desesperación", "Hay que presentar obras al alcance del pueblo", "Toda la dramaturgia es representable, con la condición de que no se convierta en un rollo intelectual y permita a los productores privados e institucionales mantener el contacto con el verdadero público", "El nivel del público no me permite hacer el teatro llamado artístico", "Quiero hacer teatro para las mayorías", "Me importa el espectador común y corriente".

Puesta en escena que no exige la participación del público es una puesta banal e ignorante que crea un público banal e ignorante.

Desde esta perspectiva, cuán nobles y decentes resultan los comerciantes del teatro, que no le-

vantan la bandera artística y que se dedican con toda la honestidad y el sudor en la frente al amasamiento del dinero.

Después de este somero análisis, que apenas bosqueja uno de los males que acechan a nuestro teatro, quisiera decir qué es lo que espero del actor: espero que su trabajo sobre el papel sea siempre una propuesta y un riesgo, para permitir a la dirección conceptual la puesta en escena y ofrecer los riegos y desafíos que tanto el director como el actor están dispuestos a pagar. Quisiera que el actor ofrezca toda su imaginación, espontaneidad e intuición al acto creativo. Es menester que en cada función el actor sensible, valga el pleonamo, se rompa en pedazos y ofrezca al público dolorosa y gozosamente el lugar sin límite de su imaginación que nos lleva a la inteligencia y que permita alcanzar la lucidez del hecho escénico. No basta, simplemente, la honestidad del actor consigo mismo. La honestidad es, apenas, un punto de partida vital y una condición indispensable para actuar. Por lo demás, no me interesa la honestidad de los imbéciles. Admiro al actor inteligente, pensante. Pido del actor que construya su papel, tanto en el proceso de los ensayos como en funciones; que sepa dirigir su imaginación hacia una clave descifrable (algo así, como el manejo del subtexto del subtexto), vuelta intuición; que entregue el concepto bajo el cual lleva a cabo la lectura de su personaje. Este es el espacio que permite la creación de la metáfora, que dota a la ficción de significado y que permite la creación del hecho poético. Desde luego, no confundo la conceptualidad del actor con actos de soberracionalización, que llevan habitualmente a la profanación de sus contenidos emocionales. Simplemente no me gusta la creación actoral que se limita al tan llamado "grito sacado de las entrañas".

Lamentablemente, creo que a causa de un pobre proceso de entrenamiento actoral nuestras mejores representaciones terminan en actos de honestidad, carentes de complejidad humana, y acompañados de imágenes escénicas que buscan la tan llamada "plasticidad", que no ofrece nada y que termina invariablemente en el folclor y exotismo.

El ritmo en un escenario es la suma de duraciones de tiempos-espacios, de tiempos internos, de tiempos pasados y futuros, llevados a cabo siempre presente a la producción actoral y la percepción del público. Precisamente, lo que marca la especificidad del arte dramático es la multitud de tiempos que tienen lugar en el momento presente, en la simultaneidad de la, como dije, percepción del espectador y de la producción actoral. El ritmo queda elaborado a partir de los comportamientos de los personajes, y no de la acción lisa y llana. No se puede imponer un ritmo desde el exterior, sino que se deriva de los espacios implícitos, de la vida emocional de los personajes-actores.

Los grandes clásicos, como Antón Chéjov (1860-1904), Molière (1622-1673), Henrik Ibsen (1828-1906), que escribían textos dramáticos especialmente para los actores que conocían, no presentan espacios-tiempos vacíos, por lo cual los diálogos y la intensidad emocional de sus perso-

najes están comprimidos a más no poder. Estamos ante un tempo-ritmo específicos creado para el escenario. Es así que la gran experimentación teatral se circunscribe a la creación de tiempos de ficción de variadas clases, por ejemplo, el tiempo con el cual Robert Wilson trabaja con los actores oligofrénicos que atraviesan el escenario durante ocho horas, mientras que otro actor, "normal", actúa en un tiempo real, en el tiempo de la vida cotidiana, y simultáneamente, otros actores desempeñan sus papeles en un tiempo muy comprimido, netamente teatral. De estos tres tiempos resulta uno, el de la ficción. En este tipo de narración el personaje central es el tiempo.

Así lo hizo en la prosa y narrativa Jorge Luis Borges (1899-1986). Recuerdo el relato titulado *El milagro secreto*, sobre un dramaturgo, Jaromir Hladík, de origen judío, en Praga. Este escribía un drama en verso llamado *Los enemigos*, cuando los alemanes lo cogieron preso y lo sentenciaron a morir fusilado. Borges describe el personaje con sólo decirnos lo siguiente: "Miserable en la noche, procuraba afirmarse de algún modo en la sustancia fugitiva del tiempo. Hladík preconizaba el verso, porque impide que los espectadores olviden la irrealidad, que es condición del arte". La obra teatral observaba las unidades de tiempo, de lugar y de acción, pero el autor no encontraba una solución dramática. Le pide a Dios le conceda un año para concluirla. En el momento en que el grupo de soldados está a punto de apretar el gatillo, Hladík descubre que a su alrededor todo está detenido, menos su pensamiento. Así transcurren los 12 meses y él puede revisar de memoria su texto. Lo corrige y le pone punto final. En el instante de la conclusión de su trabajo oye y siente las descargas de fusilería. El dramaturgo Hladík tiene su año de gracia para trasladarse a diferentes épocas y geografías y encontrar la solución del drama escénico. Sólo entonces escuchará la palabra: ¡fuego! Entre "Preparen, apunten... ¡fuego!", para Hladík transcurre un año de la concesión divina. Para quien observaba la ejecución, y para quien la dirigía, incluidos los soldados, el tiempo duró tan sólo el instante de la frase en que fue pronunciada la orden.

En la narrativa hay un ritmo de lectura, mientras que en el escenario hay un tiempo de actuación y otro de percepción por parte del público; ambos determinan el ritmo de la obra.

Volviendo a la situación de nuestro quehacer artístico, propongo la reclusión de teatro en espacios defensivos que permiten la salvaguarda del vendaval del teatro burocratizado y light. Espacios que presuponen la actividad independiente sin intromisiones de ninguna especie. Esto significa la creación de espacios libres en los cuales se hace arte libre. Arte auspiciado por un público minoritario y cómplice. Un público exigente.

Ponencia presentada en el encuentro "El teatro mexicano ante la cultura de fin de siglo", publicada en la Biblioteca Digital del CITRU. 2004.

Y EN DONDE QUEDO

Cecilia Lemus / Fotos: Fernando Moguel

Si estableciéramos una jocosa y pícaro analogía entre el desarrollo de la medicina a través de sus deslumbrantes investigaciones y la evolución del arte teatral de nuestro país, podríamos decir que en los últimos tiempos, un alto porcentaje de creadores se vanaglorian curando el virus del papiloma con baños de asiento; situación que en efecto, es ridícula. Ante nosotros se revela inequívocamente un árido paisaje teatral, colmado de insensatez, desgracia y puerilidad; vacío páramo, yermo corral habitado por obras que como híbridos acéfalos se nutren de acarameladas, amistosas y caducas críticas, aplausos de amaños compadres corruptos, que glorifican con falaces lisonjas tan aberrantes bascas escénicas.

Empezando con *Día de campo*, dirigida por David Hevia y escrita por Fernando de Ita; valga decir, que es claro que la superficialidad en el tratamiento de la puesta en escena dejó flotando en los mares de la miedosa y frívola fatuidad aburguesada el alma y el cuerpo que conformaban la médula de la obra, pues se nos mostró tan sólo un aviso, un anuncio o notificación verbal sobre las características constitutivas de la obra y sus personajes. Tal promesa devino en mentira, danza aburrida de ancianísimos clichés, personajes planos, sin perfiles o matices que dieran lugar al personaje evocado por el dramaturgo. Y tal extravío se vincula más con el teatro de aficionados. Es obligación de todo director asumir el tratamiento del contenido temático, desde raíz, a conciencia y en su totalidad. ¿Por qué no asumir una postura? Recordemos que es a través de la tragedia griega que el hombre occidental aprendió a responsabilizarse de sus actos y que es bajo la luz de esta filosofía que se sostienen las teorías de la belleza clásica y aristotélica, mediante las cuales se buscaba la proporción; ésta se puede manifestar a través de la prudente armonía entre el discurso y la acción; sin embargo, es en tiempos modernos cuando se fractura este vínculo. Esta desproporción es evidente en *Día de campo*, en donde chocantemente tropieza la propuesta dramática con la realidad escénica, pues la personalidad de un hombre paidófilo es representada por un personaje que se muestra frígido, poco

hábil en el terreno erótico, insípido sobador de senos femeninos, dominguillo o parásito que difícilmente se atrevería a posar sus manos sobre la belleza infantil o putesca, ya que con gélidas miradas recorre los cuerpos femeninos que ante él se posan y su mayor hazaña escénica se reduce a beber más de cuatro vasos de agua de horchata sin ahogarse; el fondo de la bufanda lo toca al colocarse un velo que embarazosamente no es capaz de sostener entre sus manos.

De poca verdad escénica goza la obra, cuando la diabólica Eva (erótica más que Venus) no se conmueve ante el contacto sensual y amoroso que mantiene con el padre, antes bien, se muestra tan imperceptible, tan sorda, tan imperturbable, tan inexpresiva, que pareciera le da igual tener los calzones arriba o abajo; la actriz concluye su trabajo con el mismo rostro que cuando inició la obra.

Y ante la descuidada dramaturgia, salpicada con obscenidades tan trilladas y vulgares, me pregunto ¿por qué después de leer a Sófocles, Fernando de Rojas, Molière, Goethe, Schiller, O'Neill, Alfred Jarry, Antón Chéjov, Sergio Magaña y un sinnúmero de geniales autores, nos damos la licencia de escribir teatro con tan toscos y corrientes parlamentos? El uso del lenguaje es brutal y mediocremente resuelto, sin conciencia plena de lo que es la poesía escénica; de lo que es el ritmo dentro del discurso dramático; de la maravillosa metáfora: de los alcances de los sinónimos y antónimos; del recurso ideológico de cada verbo, sujeto o adjetivo; del arte del diálogo, tan sacro como la vida misma. Las palabras son sagradas y a todo dramaturgo es bueno citarle un precepto hebreo que dice "Nacemos con las palabras contadas y como del uso de cada una de ellas depende la longitud de nuestra vida, para que desperdiciarlas por nada".

Pero ¡por mi chápira verde! el asombro no termina, se quintuplica con *Don Juan Tenorio*, insustancial y desmadejado montaje, en donde no se da crédito a tanto yerro; pasamos de las náuseas a la queja, ¡por favor, necesitamos una escuela para enseñar el arte de la dirección escénica, ya basta, aquí hasta la más pelona se hace trenzas!



Don Juan Tenorio

Hemos entonces de recordar que la obra de arte ha de sostenerse en primer lugar en la capacidad sensible que el creador posee, ya que a través de la sensibilidad éste ha de percibir la esencia de la vida; a la par de la sensibilidad se alza la postura del creador de arte, la cual determinará el concepto y por lo tanto el género y el estilo de la obra; finalmente, el genio creador decanta casi alquímicamente un conjunto de tintas tornasoladas que ha de verter en escena. Ante la ausencia de uno de estos tres elementos primordiales, la obra es defectuosa, cuando carece de los tres el resultado es una viscosa malformación escénica. Con tan lamentable suerte corre la obra de José Zorrilla, dirigida por el Sr. Martín Acosta, quien ya en montajes anteriores nos había mostrado su menguante gracia, don desfalleciente ahora, ante la falta de sensibilidad, concepto y genio. ARTISTA que ante su vacío se refugia en arrogantes y antipáticos artificios que penosamente intentan encubrir la falta, ya no digamos de talento o sabiduría, sino de técnica para dirigir dignamente. Su *Don Juan* y su *Doña Inés* son reducidos a una coqueta y pedante tiesura, minimización pobrísima de la compleja naturaleza que los caracteriza. A qué sensibilidad creadora se le ocurre que puede representar el donjuanismo a través de escenas con personajes almidonados, secos, achulados y fingidos, cuya piedra angular se ha colocado en una concepción escénica pavorosamente superficial y clasista, saturación de poses domingueras que hacen evidente la falta de estudio sobre la expresión corporal y el estilo, rancio resultado superado en mucho por los creadores del concepto "totalmente palacio".

Poca sensibilidad se percibe de un director incapaz de conmoverse ante la historia de su nación, ante la biografía de ilustres personajes, que si bien, el benemérito presidente Benito Juárez mandó fusilar, no dejan por eso de ser ejemplares, el director podría haber leído primero de Brigitte Hamann *Con Maximiliano en México. Del diario del Príncipe Carl Khevenhüller 1864-1867* (FCE, México, 1994) y en tal acción apreciar la figura de Maximiliano y Carlota; exhibirlos como un par de narcisos barbilindos hermafroditas, poco tiene de atrevido, de irreverente, de innovador, de vanguardista, de teatral, y en cambio sí tiene mucho de ignorancia. La incongruencia de una puesta en escena no es lo que la eleva a la categoría de vanguardia, pues la vanguardia es ante todo una postura radical que con base en el análisis se rebela ante la decadencia del sistema; para resolver las lagunas en relación con este tema podría leerse la obra de Matthew Gale, *Dada & Surrealism* y después de la lectura debiéramos preguntarnos ¿cómo es que si Alfred Jarry a tan tierna edad escenificó su grandioso *Ubu Rey* en 1896, en condiciones tan adversas, ahora presenciamos obras como ésta, con una filosofía decimonónica más acholada y charra que antes, mamando a lo grande de la becerra de oro, sin tener la mínima conciencia de la historia del teatro?

¿A quién creemos engañar con ese vestuario de carnaval tan amerengado y obsoleto o con el flamante atuendo de Don Juan, Don Luis, Doña Inés y compañía, sirviendo tan sólo para dar la imagen de ser gente que escupe los doblones, disfraces bien planchados que enmascaran las pujadas y fingidas actuaciones, recargadas y fiadas tan sólo a la vanidosa formalidad?

¿Qué más puede decirse de una puesta en escena en la que negligentemente cada quien arrojó al caldo su mejor ocurrencia y su más caro capricho? Disfraces de chino, de odalisca y uno de azteca y de lagarto! Música de Juan Gabriel y soldados afrancesados. ¡Que vuele Doña Inés! ¡Que los actores salgan por debajo del escenario! ¡Sí, que se encuee Doña Inés! ¡Que bailen un tango! ¡Que se oiga estruendosamente el disparo de las armas! ¡Que cante la Abadesa! ¡Que estén en la morgue! ¡Que canten los soldados! ¡Que Carlota y Maximiliano aparezcan como travestís! ¿Qué más se puede decir ante este fracaso que se alaba depravadamente, e indignamente nos representa a nivel internacional?

También nos invita a reflexionar sobre el rezago en la enseñanza de las artes escénicas, *El escritor de la Colonia Centro*, dirigida y escrita por Luis Ayhllón, chusca ilustración escolar que está lejos de trascender el rompimiento brechtiano, o de incomodar por su "crudeza". ¿Cómo poder hacerlo si el personaje principal no sabe ni siquiera pararse en un escenario, si ignora lo

que es el tono muscular, si no logra concentrarse, si no maneja su diafragma, si es torpe con el manejo de una utería tan elemental, si el análisis de la obra no fue asimilado, si no tiene presencia escénica ni energía suficiente para mantener el ritmo de la obra?

Volteemos la mirada a las escuelas en donde cada uno de estos jóvenes se formó y señalemos cuestionadoramente a los profesores que les impartieron la clase de actuación, de expresión corporal, de voz, de análisis de texto, etc. ¿Qué pasa en las ya viciadas escuelas de teatro, con sus incapaces plantas de maestros acartonados, indisciplinados, ignorantes, volubles acosadores sexuales y patanes, formadores de endebles actores? ¿Quién se encargó de la formación de cada uno de ellos? ¿O es que estos actores jamás fueron a la escuela?

Si los antiguos chinos dicen que "no puede ser maestro quien no ha sido alumno" es porque a través del proceso de enseñanza-aprendizaje el docente vincula al alumno con el conocimiento que ha de sostener su desempeño profesional.

Después de este martirio, es grato encontrarse con un montaje que habla por sí mismo de la madurez y el virtuosismo en la creación: *Desazón*, escrita por Víctor Hugo Rascón Banda, dirigida por José Caballero, con las actuaciones de Julieta Egurrola, Angelina Peláez y Luisa Huertas.

Lección teatral a través de la cual se nos muestra que con tan sólo abrir el corazón se puede conseguir la magia escénica, esta puesta en escena conquista lo maravilloso y sublime de la vida para mostrarlo bella y delicadamente en el escenario. Desmadejando sutilmente la naturaleza de lo femenino y de lo humano, traspasa hermosa y aguerridamente el alma del espectador, pendiente todo el tiempo del desazón de cada mujer.

Perfección, maestría, pulcritud, impecabilidad en la dirección, en las actuaciones y en la dramaturgia; genialidad con fundamento en el conocimiento, la investigación, la entrega y ante todo en el respeto al teatro, porque todos ellos son creadores fieles a su tan legítimo amante llamado escenario.

Con este montaje aprendemos lo que es vivir la escena, crear un personaje, buscar imágenes, respirar, articular correctamente las palabras, soñar, ser incansable ante la exigencia escénica, transformar la realidad en poesía, ir hasta las últimas consecuencias, utilizar el lenguaje para condensar dramáticamente la magnitud del universo que nos rodea y tantas cosas más que no cabrían en esta nota.

Otro montaje que podemos aplaudir es el de *Máquina Hamlet*, escrita por Heiner Müller y dirigida por Alberto Villarreal, teatro de búsqueda, que hace uso de un lenguaje escénico un tanto neoexpresionista, que sacude a



Máquina Hamlet

través de la acción escénica nuestro delicado inconsciente. La actuación de Diana Fidelia por momentos se encuentra congelada en una tensión que no permite la fluidez del sentimiento, estancado en brazos, pecho y cabeza, obstaculizando así la brillantez que podría haber alcanzado; cuando sí logra fluir la energía y la respiración, ella encuentra en el fondo de su ser, lo que el personaje busca, entonces surge el conmovedor rostro de Ofelia, como el fruto de un sostenido trabajo interno. Rodolfo Blanco, tan entregado como las otras dos actrices, alcanza también a conmovernos con esa mirada, ventana o puerta abierta, por donde escapa su atormentado personaje; esencia humana agobiada por la vida. Esta puesta en escena nos arranca la estabilidad, nos atrinchera contra la pared y nos cuestiona a través de agitadas punciones. En momentos la composición es interesante, pero se hace necesaria la precisión para clavar cada saeta que se suelta, pues la mayoría de éstas pasan cerca y no aciertan a tocarnos. Habría que precisar en la profundidad de cada gesto, de cada trazo, de cada dificultad y, sobre todo, de cada intención; quizá tan sólo falte dar tiempo al joven director para que madure su propuesta y aprenda a extraer a perfección lo que busca; mientras, es digno reconocer su talento.

Valgan pues estas críticas para hacer encolezir a más de uno y hacer reír a más de dos a través de una profunda reflexión sobre la situación de nuestro teatro, en donde hasta el más chimuelo mastica fierro.

CECILIA LEMUS. Dramaturga y directora teatral. Ha escrito y dirigido obras como *El bestiario de brujas*, *Las tentaciones*, *Anatomía de lo femenino*, *Filicidio*, *Fuego negro*, *Lirios del cielo* y *Dragonario*. Actualmente dirige su obra *Hansel y Gretel*.

PARA RESCATAR UN GÉNERO EN PELIGRO DE EXTINCIÓN

LABORATORIO TITERIAS

Leonardo Kosta

La idea sonaba difícil: reunir a tres o cuatro grupos de teatro de muñecos y ponerlos a crear otras tantas obras como grupos con la asesoría de cinco maestros canadienses. En ciertos periodos los grupos tendrían que convivir durante 15 días entre ellos y con el asesor en turno para compartir dificultades y soluciones, y luego, en los periodos intermedios, adelantar el trabajo hasta la llegada del nuevo asesor. El utópico proyecto era idea del grupo Marionetas de la Esquina, es decir, de Lourdes Pérez Gay y Lucio Espíndola.

Propuesto el plan a Otto Minera, en ese entonces Coordinador Nacional de Teatro del INBA, se echó a andar en primer lugar el Festival Internacional Titerías, en Guanajuato, el cual tuvo verificativo - como escriben los gacetilleros - en la primera quincena de marzo de 2003. El Festival contó con el apoyo del gobierno del estado de Guanajuato, por supuesto. Ya para entonces Enrique Singer ocupaba el cargo de Coordinador Nacional de Teatro y no le puso peros al proyecto, de tal manera que se programó para agosto el primer laboratorio de Titerías, laboratorio que contaría con lo más granado del teatro de muñecos de Quebec, Canadá.

Meses atrás se había convocado a un concurso para seleccionar obras y grupos. En primera instancia fueron seleccionados tres: Tlacuache Titeres, Tinglado y Leonardo Kosta. A última hora, el grupo Tinglado de Pablo Cueto no pudo sumarse al proyecto por cuestiones de trabajo y fueron convidados en su reemplazo dos grupos del estado de Guanajuato, recomendados por el jurado que calificó el concurso: Ludus Teatro, de la ciudad de Guanajuato, y Tiches el Baúl, de la ciudad de León.

Los cinco temas del laboratorio se definieron de la siguiente manera: 1. el proyecto de cada grupo; 2. el texto; 3. la construcción de títeres y la escenografía; 4. la música, y 5. la iluminación y la puesta en escena.

A comienzos de julio se supo que por compromisos con su agenda de presentaciones, André



Leonardo Kosta creando títeres. Fotos Karina Blanco.

Viens, el asesor jefe, llegaría hasta octubre. Efectivamente, después de realizar algunas presentaciones en Nueva York, el lunes 13 de octubre llegó al aeropuerto de la Ciudad de México el afamado director. Ese mismo día, los grupos agraciados se encontraron en el teatro Isabela Corona para conocerse e intercambiar opiniones. "Hola, qué tal, mucho gusto, bla bla bla", e inmediatamente se pusieron a conocer los proyectos de cada cual.

Tlacuache Titeres trabajaría con *La historia del soldado*, obra escrita en 1918 por Charles Ramuz e Igor Stravinsky, con una versión para títeres propia del grupo, a partir de la puesta en escena del grupo Paraguas y con la grabación de un ensamble mexicano dirigido por Noemí Bringas.

Leonardo Kosta se proponía ejecutar un juego teatral a partir de una escena de *Las avispas* de Aristófanes, poniendo énfasis en la manía griega de discutir por todo en el ámbito de la democracia.

Ludus Teatro abordaría una novela gráfica sobre *Punch y Judy*, obra de los irlandeses Neil Geinan y Dad Makean. El grupo capitaneado por Katy Amador y Andrés Arellano trabajarían su propia adaptación con el título provisional de *Titeres de Cachiporra*.

El grupo Tiches del Baúl leyó el cuento *Al otro lado del árbol* de la escritora árabe Mandana Sadat e ideó un espectáculo multimedia, sin palabras, que se llamaría *La canción de la luna*.

Para llevar a cabo el proyecto, cada uno de los grupos recibiría un apoyo de 50 mil pesos, excepto los grupos de Guanajuato que compartirían el 50% de la cantidad, asignada originalmente al Tinglado.

A la mera hora hicieron falta los servicios de una traductora, pero allí estaba Giovanna Cavasola, quien canjeó su trabajo por asesoría para su grupo Las Mentirosas, que le traían ganas a *Arún y el mar de las historias* de Salman Rushdie. Y de refilón, Marionetas de la Esquina se comprometía con una obra de Susanne Lebau: *Una luna entre dos casas*.

El martes 14 de octubre, los grupos se encontraron frente a André Viens, director del grupo San Fils, que ha representado espectáculos con el estilo Bunraku por muchos escenarios del mundo. Viens se dedicó a escarbar hasta los mínimos detalles de cada uno de los proyectos, tratando de borrar cualquier sombra de duda que pudiese entorpecer la realización de los mismos. Sergio Aguilera, y sus compañeros Ariana Escárcega y Raúl Castellanos, del grupo Tlacuache, Andrés Arellano del Ludus, Laura Madrid de los Tiches del Baúl. Lourdes Pérez Gay y Leonardo Kosta sacaron sus mejores galas para adornar la narración de sus experiencias y, orgullosos, expusieron las originalidades de sus proyectos.

Viens, a partir de la idea japonesa de que el Bunraku es el Arte, con mayúscula, dictaba interesantes conferencias afirmando que un muñeco es una escultura en el espacio escénico, y que los titiriteros como los mimos deben encontrar en el títere el movimiento esencial, el gesto que dice todo.

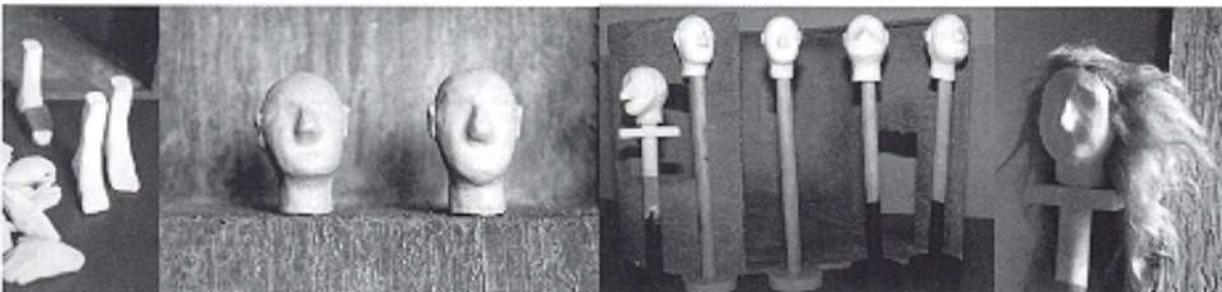
Diez días después cada quien se dio cuenta que sus originalidades no eran tan geniales como parecían y sometieron sus proyectos a la autocritica. Hay que refinar la forma, había dicho Viens, superando la ingenuidad y recu-

riendo al ingenio. Exigió encerrar los argumentos de cada grupo en una sola frase, que sería la piedra angular para el trabajo. También hizo hincapié en la obligatoriedad de contar con una mirada exterior que coordine las puestas en escena, porque la mayoría de los grupos de títeres se autodirigen. Por otra parte, Viens puso especial énfasis en la proyección quinquenal e internacional de cada una de las compañías, pero, entre nosotros, los grupos son más bien pequeñas empresas familiares de alcances económicos y estéticos limitados.

Algunas sesiones se realizaron en el teatro Orientación y otras en la casa que alojaba al maestro, hacia donde fueron los titiriteros con sus diseños y borradores, y en algunos casos con sus maquetas, pero sobre todo llegaron con sus dificultades técnicas aún no resueltas en la imaginación, en el papel o en el objeto mismo. Deslauries puso sobre la mesa de trabajo todos los secretos de su oficio y ayudó a proyectar un mecanismo o un ingenio que solucionaría tal o cual problema que no encontraba su camino escénico. Las Mentirosas, por ejemplo, querían

tamente cada grupo se abocó a resolver sus problemas con su propio músico. Las Mentirosas con Tomás Barreiro buscaron un ámbito mágico propio de un cuento fantástico hindú, ejecutado en las cuerdas de un chelo presente en la escena; Marionetas de la Esquina, detrás de las notas indispensables para interpretar las emociones de la genuina amistad que van formando los niños de la obra. Tlacuache Títeres no encontró dificultad alguna pues la obra de Stravinsky lo daba todo. Ludus Teatro planifica actuar con una pequeña orquesta de músicos

sobre el escenario. Leonardo Kosta compartiría el talento de Óscar Garduño y Laura Madrid, del grupo Tiliches del Baúl, quienes, a la vez que se ocupan de la dirección artística crean su propia música uniendo esfuerzos con el compositor Eliazer Enrique. En el caso de Kosta la búsqueda se dio en torno a un ambiente clásico griego y la composición de la canción de las avispas, que son los jueces; los Tiliches del Baúl en cambio, se proponían encontrar una atmósfera fantástica con sones veracruzanos y huastecos.



EL TEXTO

Dos semanas más tarde llegó Jacques Trudeau, un güero alto de amplia experiencia en la ejecución de espectáculos y organización de festivales. En esta ocasión las sesiones se realizarían en la casa de Marionetas de la Esquina, pues se trataba de analizar los guiones. El primer día, los laboratoristas realizaron un trabajo manual para definir la posición de cada quien frente a su proyecto; después, en clínicas individuales, cada grupo analizó sus respectivos guiones.

En el ínterin entre los dos laboratorios, los guiones habían llegado en el mejor de los casos a su segunda versión. Trudeau, que en Canadá había estudiado concienzudamente un buen número de materiales de apoyo, y que además vino acompañado de una excelente selección de videos, empujó a los participantes a realizar una tercera versión de sus textos. En pocas palabras, los consejos prácticos y las opiniones certeras del maestro potenciaron aún más la autocritica en cada uno de los grupos.

LA CONSTRUCCIÓN DE TÍTERES Y LA ESCENOGRAFÍA

A comienzos de diciembre llegó Serge Deslauries con quien se estudiaría el diseño y la construcción de títeres, marionetas y escenografía. El maestro venía precedido de la justa fama ganada allá y acá con su espectáculo *Cabaret Decadense*, en el cual los actores supieron conjuntar los movimientos de la danza con el ingenio constructor del modisto de alta costura que es Deslauries; el resultado fue un espectáculo que exhibía una depurada técnica de manipulación con un esmerado y delicado armazón de artilugios.

resolver con sombras y telas la presencia y el movimiento del mar; Tiliches del Baúl, una selva que en una pesadilla alberga una ingente cantidad de alebrijes, una gota de agua que se revienta y un papá que se transforma en ogro; Ludus Teatro debía hacer teatro de títeres dentro del teatro de títeres, en un espectáculo ideado para adolescentes; Tlacuache Títeres dudaba con los mecanismos necesarios para que una marioneta ejecutase una pieza musical en el violín y un campo de batalla a partir de una tienda de campaña; Marionetas de la Esquina, la vida de dos casas en donde viven los niños que irían construyendo su amistad; Kosta, sostener en pie a sus muñecos y sacarlos todos de una maleta.

Cada quien fue encontrando soluciones adecuadas pero el tiempo resultó estrecho, haciéndose necesario que el maestro regresara durante los primeros días de enero de 2004 para ultimar detalles.

LA MÚSICA

A partir del 5 de enero los titiriteros se pusieron a trabajar con Jean Francois Léger, el asesor musical. Se trataba de reconocer a la música como el elemento más apto para determinar los estados de ánimo de los personajes y la atmósfera de tal o cual circunstancia. Con un fragmento de la película *Belleza americana* el maestro probó diferentes partituras aplicadas a una misma secuencia: cada una de ellas cambió la atmósfera según lo proponía la partitura aplicada. Acto seguido se programó una visita a un estudio de grabación, en donde se reconocieron todas las posibilidades técnicas, sobre todo en el caso de las orquestaciones virtudes. Inmedia-

LA ILUMINACIÓN Y LA PUESTA EN ESCENA

A la fecha de entregar este reporte aún están pendientes los talleres de iluminación y puesta en escena con Claude Accolas, talleres que se llevarán a cabo a mediados de marzo. Después se supone que los espectáculos quedarán listos para estrenarse en el II Festival Titerías, que está programado para abril.

EL FESTIVAL DE TITERÍAS

En el festival que se realizará del 19 al 25 de abril, en Guanajuato, se presentarán cinco grupos españoles y, tal como sucedió en el primero, los organizadores pondrán especial atención a los cursos, los talleres y las conferencias, pues este festival es el único que atiende la actualización de los titiriteros de oficio, tanto como la iniciación de nuevos profesionales y maestros de escuela que buscan apoyo para sus tareas pedagógicas; además, se presentarán libros y se exhibirán videos.

Con estas actividades, el teatro de títeres, que pareciera ser un género en peligro de extinción, cobrará nuevos ánimos y es probable que aumente el interés de la sociedad por la vieja y siempre novedosa presencia de los títeres y las marionetas, por lo menos esa es la intención de los organizadores y patrocinadores.

LEONARDO KOSTA Titiritero y actor. Actualmente participa en el programa de teatro escolar representando Quijote. Ha publicado *Ando Títere* Ando y dos novelas. En 1981 fundó la revista Repertorio.

REPÚBLICA DEL TEATRO

ACTORES EN PELIGRO DE EXTINCIÓN.

LOS ÚLTIMOS CABALLEROS DEL TEATRO

Elba Cortez

La primera vez que asistí al teatro fue a ver *El Principito*. Recuerdo la impresión que me causó cuando al abrir el telón apareció un actor caminando bajo una ardiente luz ámbar mientras nos contaba de un pequeño príncipe que vino de un planeta de flores caprichosas y puestas de sol interminables. A lo largo de una hora, adoré hasta las lágrimas al Zorro y odié a la Serpiente que “ayudó” a regresar al Principito a su planeta. Cuando los actores salieron a dar las gracias, los niños vitoreamos al Zorro y abucheamos a la actriz que hacía la Serpiente. Finalmente cayó el telón, pero yo ya no era la misma, algo en mí había cambiado, quería ser parte de aquello, yo también quería transformarme y contar a otros historias maravillosas.

Tiempo después ingresé a un grupo infantil de teatro, pero una alocada adolescencia me retiró de los escenarios, aunque reicidí nuevamente pocos años más tarde, cuando a la par de estudiar arquitectura me integré al grupo de teatro de la Universidad. Éramos una veintena de jóvenes que gritábamos amar el teatro más que a cualquier cosa en el mundo, mientras aprovechábamos cada Muestra o Encuentro teatrales para transformarlos en verdaderas bacanales, a la par que soñábamos con la posibilidad de experimentar sobre la escena una y otra vez... El tiempo pasó y la realidad no se hizo esperar, y de aquellos (algunos muy buenos) actores hoy sólo le queda al teatro alguna fotografía y un nombre en viejos programas de mano. Y es que vivir de actor resultaba imposible, al menos fuera del centro del país.

Hoy, una buena cantidad de aspirantes a actores inundan los escenarios, en parte porque de unos años a la fecha las telenovelas y los *reality shows* pusieron de moda la profesión, motivando a muchos jóvenes a ingresar al teatro como la vía más accesible al “estrellato”.

Muchos de ellos con talento innato más que con instrucción o tablas, conforme pasan los años se ven obligados a elegir vivir una vida “normal” (léase comer, tener techo, etc.); buscan otra profesión y olvidan la actuación o la ejercen sólo en el tiempo libre. Algunos emigran buscando su oportunidad en otras latitudes, muy pocos la consiguen. Otros más obstinados que desean quedarse en su tierra, combinan la actuación con la docencia del teatro, en planteles que van desde preescolar hasta Universidad (dependiendo de su último grado de estudios, que por cierto, en nada tiene que ver con sus capacidades actorales). Otros pocos se convierten en directores, ganando cierto control sobre las producciones y con ello una oportunidad, aunque sea parcial, de vivir de la actuación.

Este embudo provoca trabajar siempre con noveles actores, y que las puestas en escena no consigan las calidades histriónicas que deseáramos. Si hacemos teatro escolar resulta difícil encontrar reparto, ya que los jóvenes actores normalmente van a la escuela (a estudiar otra carrera distinta a la de actor), los de mediana edad trabajan (en otros oficios distintos al teatro, por supuesto) y los mayores ya están muy cansados para andar de saltimbanquis o sencillamente tienen que cuidar a sus nietos por las mañanas. En el teatro para adultos hay más oportunidad, porque generalmente se hace de noche y los fines de semana, siempre y cuando no se piense en la loca idea de realizar giras que consuman más tiempo que el asignado.

En Tijuana, por ejemplo, puede hacerse una lista de varios grupos de teatro comandados por algún director, pero los actores con los que trabajan prácticamente son los mismos; cuando aparece un buen actor rápidamente está en varias obras (y en varios “grupos”) hasta que empieza a desgastarse por la saturación de trabajo y

pasa finalmente por el embudo que decidirá si contaremos o no con su permanencia.

La profesionalización del actor fuera del Distrito Federal no radica solamente en una carrera escolar (podría tener doctorado y muy poco cambiaría su situación), ya que el problema es más complejo. Podríamos echarles la culpa a los directores y dramaturgos que con la bandera del “arte” llevan a escena sus caprichos; decir que mientras que en el cine y la televisión, o incluso el teatro “comercial”, el público va a ver al actor, en el teatro “culto” el director es la estrella y los actores comparsas; que la promoción al teatro es nula, que los apoyos institucionales son escasos y que el D.F. se lleva casi todas las becas, además de ser el lugar a donde nuestros mejores actores se fugan, si es que siguen soñando con vivir de su arte. Y podrían decirse tantas cosas más, pero al final son parte de lo mismo y se alimentan unas con otras.

A veces imagino que quienes nos dedicamos al teatro somos como caballeros andantes, que libramos batallas con los molinos de viento del desaliento, pero que el teatro, último fin al que decimos aspirar, en muchas ocasiones poco tiene que ver con nuestro verdadero ser; que sólo nos quedamos en la exterioridad o buscamos impactar; conseguir el elogio, aunque poco tenga que ver nuestro trabajo con la realidad del público al que decimos queremos llegar; que aceptamos un papel porque el director está de moda, o simplemente por “hacer algo”, aunque nada tenga que ver la obra o el personaje con lo que quiere decir ese actor... pero es que ¿a alguien le interesa lo que piensa un actor?

Cuando recuerdo aquella primera vez que el teatro y yo estuvimos juntos, recuerdo precisamente a los actores. ¿Dónde están hoy aquellos histriones? Pienso que si queremos empezar a sanear nuestro teatro, debemos de empezar quizá por la figura del actor, el más relegado de los personajes de esta puesta en escena, pero definitivamente no el menos importante: Si no entonces, por qué todavía hoy sigo preguntándome ¿quién era aquél Zorro que me cambió la vida?

ELBA CORTEZ. Actriz, dramaturga y directora de teatro radicada en Tijuana.

DESDE LA ESQUINA NORESTE DEL PAÍS BAJA CALIFORNIA EN LA FIESTA Daniel Serrano

En un esfuerzo conjunto entre la Universidad Autónoma de Baja California y el Centro de Artes Escénicas del Noroeste, los teatristas bajacalifornianos nos unimos a la fiesta que significa la publicación de Pasodegato, revista fundamental para el movimiento teatral mexicano.

A partir de este número, intentaremos reflexionar sobre el quehacer teatral en nuestro estado, que se distingue (y no lo decimos nada más nosotros) por el entusiasmo hacia una actividad que en otros lares se ha convertido en una pesada losa.

Y no es que en Baja California no tengamos los problemas de otros estados, pero los más, hemos optado por ver estos problemas como un pretito en el arroz que con disciplina se puede retirar de lo que se ha convertido en una pasión.

Por supuesto que en nuestro estado hay asignaturas pendientes. No hemos podido por ejemplo mejorar la demanda de nuestros productos. La oferta, por mucho tiempo, ha sido superior a la demanda, y esto, en un efecto dominó, no permite que haya una crítica desarrollada. La reflexión de nuestro quehacer se encuentra a medias. Pasodegato nos permitirá reforzar esa reflexión, y eso es lo que a muchos de nosotros nos entusiasma, porque no es lo mismo ejecutar que -como insiste el maestro Luis de Tavira- pensar lo pensado, y una vez “logrado”, repensarlo de nuevo. O como dice el dramaturgo francés Daniel Lemahieu, reescribir lo escrito.

Desde la esquina noroeste del país, estaré -número con número- reportándonos ... disfrutando la fiesta ...

DANIEL SERRANO. Dramaturgo y director del Centro de Artes Escénicas del Noroeste (CAEN) y de la revista *Espacio escénico*.

EN TIEMPO DE "CRISIS" MIRADAS EXCÉNTRICAS

Rafael Rodríguez

Es común escuchar en cuanta reunión de teatreros tenga lugar en el país, la queja constante acerca de la tan citada crisis del teatro nacional. El público no va a las salas, se dice, y ello, según éstos, tiene que ver con la falta de promoción a sus espectáculos, los pocos recursos para la producción con los que cuentan y las condiciones miserables en que transcurren los procesos creativos que permiten arribar, después de varios meses de trabajo, al estreno de sus obras; esto además de la escasa preparación de la gente para apreciar el arte en su justa dimensión. Todo está mal en la práctica del teatro, dicen, y los teatreros terminan siendo siempre las pobres víctimas de una sociedad cruel e insensible a una de las más bellas y sacrificadas de las artes. Nada más ajeno a la realidad.

Habría que preguntarse de qué crisis hablamos o mejor aún, a cuál de las formas de hacer teatro estamos haciendo referencia. Porque en materia de teatro son muchos los frutos en la Viña del Señor; y ni qué dudar, en cada una de sus variedades los hay mejores y peores. **PROFESIÓN O ARTE** En materia de teatro en nuestro país se dan muchas distinciones, pero unas son más graves que otras. En primera instancia habría que poner en claro esa falacia de que por un lado está el "teatro" (léase: el bueno, el mejor, el único teatro) y por otro el "teatro comercial" (entiéndase: el bastardo, el mal nacido, la antítesis del arte); éste es uno de los mayores errores en que hemos incurrido en nuestra muy obtusa visión de la cultura en nuestra sociedad, y uno de los que más caro nos han costado en el sano desarrollo de esta profesión y de su arte. Acostumbrados como estamos, desde tiempos inmemoriales, a sacralizar todo aquello que tiene que ver con el conocimiento y las destrezas humanas, hemos hecho de las artes un objeto de culto que concede poder y separa al artista del común de los mortales. Los artistas tienden a ser vistos como seres especiales y superiores, y en el colmo de la soberbia, más de uno de éstos termina por convencerse de que lo es realmente y de que todo lo merece; que en nada debe a los otros la riqueza de sus obras y que para nada éstas están sujetas a una realidad social. Lo que menos ocurre es que el arte sea entendido como un acto de comunicación; un acto de lenguaje, sublime acaso, pero al fin y al cabo una forma de diálogo con los otros que obliga a reconocer al interlocutor, a establecer las reglas de un entendimiento común que hagan posible que el artista exprese a los otros una sensación, una idea, una manera de mirar al mundo y de gozarlo; incluso, tal vez, una forma de rebelarse frente a él.

Así que quejarse de poco vale. El artista no es un semidios como más de alguno lo pretende. El poco éxito en sus obras puede tener muchas explicaciones, pero difícilmente toda la responsabilidad de ello estará del lado de los otros: del público, de las instituciones, de la crítica...

LOS MODOS OPERANDI En particular, en el terreno del teatro, se suele trabajar en México con pocos recursos para la producción, pero sobre todo con pocos recursos en la preparación de los creativos y los intérpretes en las tareas de la escena. Los modos de hacer de quienes dedican su tiempo al oficio del teatro revisten múltiples limitaciones y están marcados por la improvisación, la adhesión acrítica a modelos de trabajo poco exitosos en la tarea de montaje, y sobre todo arrastran tras de sí una visión del teatro como profesión en la que el artista se compromete con sus obras menos como un espectáculo de masas y más como un autosacramental en el que actores, dramaturgo, director y otros partícipes de la escena concurren a la representación desde una perspectiva ritual, vivida al margen de las expectativas del público y de las verdaderas capacidades con que cada uno cuenta para llevar adelante esa empresa.

En la visión del director y sus creativos poco interesa lo que el público espera de la escena. Las obras se montan sin tener presente las posibilidades de que el fruto de dicho esfuerzo pueda conseguir sobrevivir una temporada suficientemente larga para pagar, cuando menos, la inversión que en él se ha realizado. Y no me refiero sólo al hecho de que las obras puedan ser selectivas en cuanto al tipo de población a que pueden llegar, sino en particular al hecho de que las decisiones de producción no consideran justamente todas las limitantes de éxito comercial de cada obra para trazar un esquema de producción realista que las haga viables financieramente y permita su sobrevivencia en el medio plazo, a pesar del poco público.

LA ESPECIALIZACIÓN SOBRE LA ESCENA. Yes que, como cualquier otra actividad profesional, el teatro requiere de habilidades y entrega que sólo son plausibles en una dedicación de tiempo completo al mismo. Bailar, cantar, manejar la voz y el cuerpo con un mínimo de precisión en los movimientos, explorar los textos en sus múltiples posibilidades, crear escenarios convergentes con las intenciones de la escena, todo esto reclama de un trabajo especializado que sólo es posible si quienes en ello participan han dedicado su vida a alcanzar el más alto desempeño en estos oficios. Así ocurre en otras latitudes, y no tiene por qué ser diferente entre nosotros. "Claro, pero en otras partes cuentan con los recursos para ello", dirá más de alguno. Cierto, pero también en esas partes el artista está obligado a rendir cuentas en taquilla por los apoyos que le han sido concedidos. Y aunque habrá más de un caso en el que la excepción confirme la regla, siempre tendremos que lamentar, en esos casos, el que tanta "gloria" sólo pueda ser apreciada por muy pocos mortales.

Pero en México tales condiciones no se dan. Por lo general, quienes se dedican al teatro como arte, ajeno, por supuesto, a todas las "traiciones" propias del teatro comercial, suelen trabajar en condiciones desfavorables desde el punto de vista profesional. Salvo en el caso de unos pocos directores exitosos que han aprendido a exprimir el presupuesto de las instituciones, por lo general, quienes se dedican a este oficio lo hacen siempre como un hobby y regularmente no viven de él, sino de otras actividades más rentables, aunque menos glamorosas. Y ello, por supuesto, indudablemente afecta el trabajo que realizan sobre la escena.

Así, en el mejor de los casos, cada tanto se logran excelentes resultados desde el punto de vista de la crítica, pero difícilmente desde la perspectiva del público, el cual, aunque más de alguno lo dude, suele ser más exigente de lo que pensamos: acepta productos de mala factura en el teatro comercial porque de ellos sólo espera un momento de esparcimiento, pero no está dispuesto a perdonar obras también de mala factura a las que, para colmo, no entiende y además le aburren, por mucho que se diga que son arte.

MAL QUE LE PESE A LA REALIDAD este panorama, para nada nuevo y para nada desconocido por quienes se dedican al teatro, sigue intocado y sin asomo de crítica tanto por quienes reflexionan desde la academia y los medios sobre este arte, como por quienes tienen responsabilidades mayores en la toma de decisiones en las políticas culturales de nuestro país. Ni que decir que a quienes se quedan con los muy pocos recursos de producción disponibles poco les interesa reflexionar sobre ello. Las críticas sólo aparecen cuando se trata de cuestionar por qué a algunos les toca más que a otros en la repartición del botín de los presupuestos del Estado. Fuera de ello, todo está bien por lo que toca a la escena teatral, según sus sumos sacerdotes. Si al público no le interesa lo que ellos hacen, ¡peor para el público que no sabe lo que se pierde!

Concebir el arte de las tablas tan sólo como un ejercicio lúdico en el que quienes participan en él lo hacen por el puro placer del goce intrínseco de convertirse en otro y trastocar la inmediatez de nuestra realidad en un espacio más acorde con nuestras búsquedas y nuestros afanes, es en sí una idea noble pero limitada en sus alcances cuando de profesionalización se trata, sobre todo de cara al público. Hacer teatro y hacerlo con calidad y profesionalismo reclama de algo más que entrega y buena disposición. Los más de 2000 años de historia que ya registra esta práctica no han pasado en vano y esto no puede ser olvidado por quienes a él se dedican. Es un buen tiempo para asumir la crítica desde otras trincheras.

RAFAEL RODRÍGUEZ. Crítico teatral y editor de la sección cultural del periódico *Fronteras*.

REPÚBLICA DEL TEATRO

ANTECEDENTES TEATRALES EN MICHOACÁN

HABLAR DE TEATRO...

Roberto Briceño Figueras

El Instituto Michoacano de Cultura, a través de su Departamento de Artes Escénicas, se suma al esfuerzo que, desde hace más de dos años, lleva a cabo la revista *Pasodegato* a favor de la promoción, difusión y fomento del teatro en todas sus manifestaciones (puestas en escena, ensayos, crítica).

A partir de este número, los teatreros michoacanos tendrán un foro más en donde expresar sus puntos de vista, posiciones críticas y obra dramática con el fin de enriquecer la discusión teatral a nivel nacional.

Ya en esta edición, el Maestro Roberto Briceño inicia estas colaboraciones que, confiamos, serán regulares y nutridas; nos referimos al texto *Hablar de teatro...*

Es un placer saludar a todos los hacedores y amantes del teatro en la República; es también la oportunidad para invitar a todos ellos a que participen para enriquecer a *Pasodegato*.

Hablar de teatro, sin lugar a dudas, nos conduce a reflexiones de distinto tipo, por supuesto en primer lugar alrededor de la misma actividad teatral y su historia.

Si, por otra parte, aceptamos que más allá de pensar al teatro como mera recreación o un puro divertimento, éste es la más basta de las formas de representación de la realidad y sus sucesos dentro del mundo de las artes, aceptar que la historia de los pueblos, de las sociedades humanas, está asociada al desarrollo histórico del teatro, no será algo extraño.

Partiendo de tal premisa, hablar de los colectivos y las personas dedicados al teatro ofrece una ruta interesante no sólo para acercarnos al conocimiento de la evolución de la actividad artística, sus creadores y, en cierta medida, a formas de vida de la realidad en que históricamente se han insertado los procesos del trabajo escénico, sino también para comprender el aquí y ahora de la actividad teatral en nuestra entidad.

Así, en esta entrega se hilvanan algunos nombres relevantes del teatro michoacano, con aspectos de historia del teatro en el entorno sociohistórico del estado. Por ejemplo, al revisar la dramaturgia de José Manuel Álvarez, descubrimos características, hábitos y costumbres que nos dibujan lo que fue la sociedad moreliana en algunos de sus sectores; revisando sus textos e intentando llevarlos a la escena necesariamente redescubrimos la ciudad, el carácter general de sus habitantes, la particularidad del comportamiento de ciertos sectores, como el de los vendedores ambulantes, las escolares, las familias de clase media o personajes que fueron parte no sólo del paisaje urbano sino también de la vida misma de la ciudad, como el "gelatinas". Con obras de este tipo José Manuel Álvarez ofreció un teatro realista, cercano al costumbrismo, pero en el cual, además de la

ironía y el sarcasmo, encontramos la crítica y la visión propia del autor a propósito no solamente de cómo son, sino inclusive de cómo deberían ser las cosas en la ciudad. No es nuestra intención dar cuenta de la obra de José Manuel, por fortuna publicada por el Instituto Michoacano de Cultura, ni acercarnos a través de ella a su trabajo como director de escena, mentor o crítico, sino ofrecer un punto de arranque para hablar del teatro michoacano a partir de sus creadores y de su historia, de manera breve e inicial.

El interés para proceder de esta manera no se limita a una mera preocupación de tipo documental, sino que es respuesta a una realidad innegable: la importancia que las actividades escénicas han tenido, más allá de la anécdota, en la configuración de algunas de las tradiciones más sólidas de Michoacán, y saber que la historia del teatro en la entidad sirve para comprender el estado actual del trabajo escénico.

Al igual que en muchos otros estados del país, en Michoacán podemos hablar del teatro, en sentido occidental, con un inicio relacionado a la labor evangelizadora de los frailes del siglo XVI. Así, se pueden documentar, entre otras, representaciones de auto sacramentales en distintos lugares del estado y en distintos momentos y circunstancias, como se desprende del siguiente texto de 1588 que nos deja Fray Pablo Beaumont:

...así para explicar la doctrina cristiana, como para darles a entender los misterios sublimes del cristianismo, ha venido la costumbre en algunos pueblos de indios de representar materialmente los principales misterios de la Pasión, y los que encierran algunas festividades de Nuestro Señor, Nuestra Señora y de algunos santos; y he visto en el pueblo de Xiquilpan, en esta provincia de Michoacán, representar *La adoración de los Reyes Magos*...¹

A partir de las fuentes documentales nos queda más claro la importancia que el teatro tuvo en distintos periodos históricos, incluso en la configuración misma de la estructura social, además de, por supuesto, como parte clave de la historia de la cultura.

Resaltar el papel de los participantes en el quehacer escénico es importante, aparte de lo que ya hemos mencionado arriba, porque permite ver a través de los estilos, las formas de resolución de los montajes y las visiones particulares de directores, escenógrafos, actores, etc., el momento estético que vive el teatro y los públicos que asisten a verlo.

Así, por ejemplo, en un mismo momento histórico se pudo ver un montaje en el cual a lo largo de una representación los espectadores tienen que seguir a los actores por distintas habitaciones de una casa. Un análisis somero de este hecho mostraría no sólo las preocupaciones y motivaciones artísticas del director, sino una necesidad del momento influida por escuelas, corrientes o en algunos casos también por modas. En el mismo momento se pudo observar un teatro de calle apoyado con acrobacia, mojjingangas, música en vivo interpretada por los mismos actores. En este caso, el tipo de contacto con los espectadores es tan cercano como en el anterior, incluso es igualmente posible que los espectadores fueran detrás de los actores, sin embargo, los resultados socioestéticos, las pretensiones artísticas, las resoluciones y el entendimiento de lo que es la representación teatral son diferentes y en cierto sentido enfrentadas. Pero, en lo que a planos estéticos se refiere, ambas modalidades permiten una relación actor-espectador que se distancia de la que se puede encontrar dentro de una sala cerrada o en el atrio de una iglesia. La generación de circunstancias en la relación público-espectáculo difiere y con frecuencia

obliga a asumir una toma de conciencia diferente ante la actividad creativa misma.

En el estado, y particularmente en Morelia, formatos de este tipo se han repetido en diferentes épocas, incluso en años recientes. Por ejemplo, en relación con el primer caso, probablemente el representante más recordado sea Rodrigo Viilamil, fundador del grupo Taller de Investigación Teatral (TIET), formador no sólo de actores sino también de toda una escuela de interpretación que dio importantes frutos y es parte ya de la historia del teatro de Michoacán. En cuanto al segundo caso, el importante trabajo que a través de los años ha realizado el grupo La Mueca es más que un ejemplo del camino que en varios momentos ha reorientado el trabajo escénico en el estado, tanto por sus aportes estéticos como por la recuperación, aunque con su propio sentido, de una tradición en que la música, la danza y el teatro se reunían desde su autonomía, generando una representación sinérgica de lenguajes y de realidades; tal es el caso de las danzas de moros y cristianos, aún “vivas” en Michoacán y en las cuales siempre han estado presentes elementos como la máscara, la mezcla de ritualidades y de realidades, rompiendo con el sentido primario que este tipo de representaciones debió haber tenido — como mostrar el triunfo de la cristiandad sobre los moros — cuando las versiones españolas son conocidas por los indios, ya que, inmediatamente son transformadas y reinterpretadas, llegando incluso a modificarlas a tal grado, que obligaron en ocasiones a que éstas se prohibieran, como en 1699, año en que el Santo Oficio recibió una denuncia sobre los “abusos” cometidos por los indios de la sierra de Michoacán durante las fiestas religiosas:

En toda la tierra de Mechoacan sus pueblos doctrinas en las muchas fiestas que en cada un año asen = el día de la fiesta en la tarde borrachos, ban a la iglesia i sacristía de sus pueblos a bestirse para su comedia i se ponen las albas, ávitos y capas, i vestiduras asi de Nuestra Señora i su corona, como tunica de Jesucristo y tiara de San Pedro con tan grande desvergüenza i ultrage dando mil gritos en sagrado como gente sin juicio ni temor de Dios y bestidos con aquellas vestiduras ban a la plasa publica de sus pueblos i alli representan su comedia i es de adbertir que aunque llueba prosígen i echan a perder todo el ornato de la yglesia. [...]

Asimismo abiso i doi cuenta a Vuestras Señorias como así en esta ciudad, como en los pueblos de

...hablar de los colectivos
y las personas dedicados al
teatro ofrece una ruta
interesante no sólo para
acercarnos al conocimiento de la
evolución de la actividad
artística, sus creadores y, en
cierta medida, a formas de vida
de la realidad en que
históricamente se han insertado
los procesos del trabajo escénico,
sino también para comprender
el aquí y ahora de la actividad
teatral en nuestra entidad.

indios = aquí se usa que en las fiestas que se hacen de Cruz en que salen moros i cristianos quando entran en la iglesia los unos i otros con las cabezas cubiertas con sombreros puestos i con los turbante-los moros con espuelas puestas asiendo grande ruido y mientras duran los oficios de mis i sermón se estan los moros puestos los turbantes i el turco con la corona puesta es grande la irreberencia i ultrage a el templo de Dios digno de reparo. [...]

Pascuaro, y octubre
18 de 99 años.
Capellán bachiller
Miguel de Molina²

Por lo tanto, el teatro en Michoacán ha tenido una presencia y un significado muy importante para su historia, y probablemente hasta el siglo XIX ambas historias se juntaban. El momento de la Revolución de 1910 y la caída del porfiriato, los gobiernos surgidos de la Constitución del 17 y el México posrevolucionario, generaron una nueva posibilidad a partir de la relación artistas-gobierno, una relación de dependencia mutua en algún momento, de rupturas en otros, de complicidad o complacencia, pero una relación que sin lugar a dudas, en concreto para el teatro, trajo otra manera de interpretar la realidad en que está inserto. Aquí como en otras latitudes, la dependencia o la independencia con respecto a esta relación ha tenido que ver con

la utilización de espacios, distribución de presupuesto, obtención de apoyos, estipulación de reconocimientos como apoyos a los artistas en sus procesos de formación, entre muchas otras cuestiones. Pero lo que es claro es que a partir de este nuevo momento parece que el carácter del teatro tiene que cambiar, una parte deberá estar al servicio de una cultura institucional, y no será más factor de modificación de la realidad sociocultural.

Por otra parte, la presencia del mercado, la apertura de los circuitos comerciales o la comercialización de los productos culturales, posibilitan que paulatinamente vaya surgiendo una realidad paralela, la de una cultura más allá de las fronteras, regionales, territoriales o artísticas; realidad que más que ser interpretada por las representaciones teatrales, inserta a éstas en un espacio difícilmente aprensible y con frecuencia burocrático y farragoso, lo que por lo común orilla a la elaboración de normas y fórmulas que aprendidas, debilitan el quehacer al homogeneizarlo, o aprovechadas, permiten un enriquecimiento del trabajo creativo.

Situaciones contradictorias en un momento histórico difícil e igualmente contradictorio y confuso, en el que el teatro no está al margen; por ello, reiteramos que es importante el conocimiento de las particularidades en el ejercicio del trabajo artístico.

Michoacán no es el único ejemplo en el país; sin embargo, sus particularidades en este desarrollo son uno de los aspectos que nos permiten entender la evolución de su teatro y la manifestación concreta de éste en la actualidad. Así, quede abierta una de las múltiples puertas que existen para hablar de nuestra arte. Por ello, más que sólo un recuento, esperamos desde estas páginas adentrarnos en el conocimiento de lo que es actualmente el teatro en Michoacán.

Beaumont, T. III, cap. XXVIII, p. 383. Citado en Ramos Smith, Maya, *et. al.*, *Censura y teatro novohispano (1539-1822)*. *Ensayos y antología de documentos*, núm. 1, col. Las artes escénicas de la Nueva España: fuentes documentales, Escenología, CONACULTA-INBA, CITRU, México, 1998, p. 120.

AGN, *Inquisición*, vol. 710 Exp. 2, ff. 8r y 11t., en *op. cit.*, pp. 369 y 371.

ROBERTO BRICEÑO FIGUERAS Dramaturgo, actor y director teatral. Profesor de tiempo completo de la Universidad Autónoma de Michoacán.

RECuento DE UNA HISTORIA RECIENTE

EL TEATRO ESCOLAR EN NUEVO LEÓN

Ana Laura Santamaría

¿Cómo aspirar a un teatro nacional sin formar espectadores? Cualquier apuesta por el teatro escolar es una apuesta por el futuro, pero ¿cuáles el teatro que “deben” ver los jóvenes estudiantes?, ¿cómo despertar el interés de las generaciones de los videojuegos e Internet?, es decir, ¿qué historias hay que contarles y bajo qué formas?

El Programa Nacional de Teatro Escolar está cercado de cumplir su primera década. A pesar de sus altibajos y enredos administrativos, es el esfuerzo institucional más serio para desarrollar el gusto de los jóvenes estudiantes por un teatro inteligente y divertido.

En Nuevo León, el Programa de Teatro Escolar ha pasado por varias etapas y no siempre ha podido sortear los desafíos de hacer un teatro interesante sin ser fácil, y educativo sin ser adoctrinador. En un principio, los creadores apostaron por textos críticos y profundos y por un lenguaje teatral complejo, alejado del realismo convencional. Coral Aguirre dirigió *El atentado* de Jorge Ibarguengoitia y un año más tarde Angel Norzagaray fue invitado a la ciudad para llevar a escena *Hércules y el establo* de Augias de Friedrich Dürrenmatt. Coral buscó en las formas del teatro épico y Norzagaray en las del expresionismo, la manera de acercarse a los estudiantes sin hacer concesiones ni caer en trivialidades. Ambos directores apelaban a la formación de una conciencia crítica que permitiera vincular el teatro con la realidad política e histórica de nuestro país.

A estos esfuerzos los siguió un montaje mucho menos ambicioso en sus pretensiones, más convencional en su forma y menos rico en profundidad. Dirigida por Gerardo Valdez, la comedia de Héctor Mendoza *Las entretelas de mi corazón*, con sus enredos amorosos al estilo del Siglo de Oro pero en el contexto chabacano de los años 50, funcionó como un entretenimiento cercano pero poco crítico para los escolares.

Con el nuevo milenio se abrió otro periodo en el teatro escolar. Ahora Sergio García diseñó un montaje bajo la premisa de captar la atención de los adolescentes a través de los lenguajes que les son cercanos, en función de atrapar a la generación del nintendo y contarle

rápidamente algunos capítulos representativos de la historia del Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha, en una versión de Coral Aguirre sobre la adaptación teatral de Salvador Novo. El resultado fue una *collage* de episodios ilustrados en forma imaginativa pero superficial.

En esta misma línea de un teatro visual, con mucho movimiento escénico y efectos especiales, se realizó un montaje de Gerardo Dávila sobre Prometeo. Con algunos recursos simbólicos - como la rueda y el fuego - y una endeble estructura dramática, Dávila contó la historia de un Prometeo posmodernizado.

A este intento por acercar a los jóvenes a las figuras clásicas universales a través de un “teatro de imágenes”, les siguió la intención de volver la mirada hacia los personajes que dieron forma y consistencia a nuestra cultura nacional y regional.

Sor Juana Inés de la Cruz contó su historia a los escolares en un montaje que combinaba momentos de plasticidad visual, enmarcados en una espléndida y funcional escenografía, con momentos estáticos, vacíos de intensidad dramática. La complejidad de Sor Juana como mujer que desafió a su época quedó apenas esbozada. El texto de Coral Aguirre y la dirección de Ángel Hinojosa acercaron a Sor Juana y la dejaron hablar en su propia voz, pero el sentido didáctico se impuso y el espectáculo no trascendió la dimensión ilustrativa.

En una propuesta escénica mucho más audaz, Javier Serna presentó *El Reyno*, espectáculo basado en la novela de Raúl Rangel Frías, con la dramaturgia de Fernando de Ita. El montaje era una revisión de los mitos que fundaron Monterrey y la convirtieron en “capital industrial” de México. La “modernidad” como sinónimo de progreso y desarrollo industrial fue puesta en tela de juicio por la mirada posmoderna.

En este 2004 la obra que se presenta dentro de Programa Nacional de Teatro Escolar está dedicada a Fray Servando Teresa de Mier. El Padre Mier es un héroe romántico. Su figura se ha convertido en inspiración de varias obras teatrales en los últimos años. Marcada por la exaltación nacionalista, el desafío al poder y a



Fray Servando... de fugas y prisiones.
Foto: Enrique Gorostieta

los dogmas, su vida va de la novela de aventuras a la reflexión política y filosófica más profunda del siglo XIX. Para los escolares resulta indispensable el acercamiento a este “otro” regiomontano universal.

Fray Servando... de fugas y prisiones, de Gerardo Dávila y dirigida por Leticia Parra, juega con el recurso del teatro en el teatro para cubrir varios objetivos: acercar a los adolescentes al fenómeno escénico, presentarles un Fray Servando humano y divertido y burlarse de algunas figuras de autoridad institucional. La vida del padre Mier es ilustrada a través de varios momentos significativos. Algunos cuadros adquieren formas dramáticas imaginativas, pero durante la mayor parte del tiempo la obra mantiene una estructura retórica, donde se cuenta la historia y luego se ilustra en forma muy elemental, con juegos físicos que “entretienen” a los estudiantes pero que no logran articular un lenguaje escénico.

Así, a grandes rasgos es posible establecer que el teatro escolar en Nuevo León ha viajado por diversos ámbitos. Se alejó de los dramaturgos consagrados, del teatro de texto, de la crítica histórica y política, para hacer un teatro más visual, que poco a poco ha caído en un teatro “didáctico” (en el sentido informativo e ilustrativo del término). Entonces, salvo en algunos momentos, ha dejado de ser un reto en términos de construcción del lenguaje escénico para los creadores, y un desafío para los escolares que asisten a lo que muy probablemente es su primer encuentro con el teatro.

ANA LAURA SANTAMARÍA. Licenciada en Literatura Dramática y Teatro. Maestra en Filosofía, cursa el doctorado en Estudios Humanísticos. Críateatral. Autora de Desde la butaca. Teatro regiomontano en el fin del milenio.

DEL TRABAJO ACTORAL A LA DIRECCIÓN ESCÉNICA

EL TEATRO SEGÚN SERGIO GARCÍA

Coral Aguirre

En el ámbito de la Escuela de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Nuevo León (UANL), el Maestro Sergio García realiza la puesta en escena de *En los suburbios* de Eric Bogosian, con egresados de la misma. Es de hacer notar que la escuela es un semillero de actores permanente y que Sergio tiene mucho que ver en ello. No sólo es el director actual sino que por su cátedra han pasado la mayoría de los actores nuevoleonenses. Por eso es indispensable conocer en su propio acento el modo en que concibe puesta y actuación.

Para el Maestro García, el texto dramático es, en principio, una base de datos que permite, por un lado, la singularidad del conflicto, pero, por el otro, su semejanza con los hechos de la realidad regiomentana debe hacerlo propicio. Por ello mismo, en este caso se ha "redramaturgizado" el texto con la finalidad de alcanzar la mayor resonancia en el público joven al que está destinado. Sin embargo, la intención de García va más allá: "A mí me preocupa que en esta ciudad casi una vez por semana hay un suicidio de un joven cuya vida ha perdido sentido para él. En toda la obra, los personajes no tienen ninguna referencia gratificante materna ni paterna ni de ningún tipo".

En esta obra, la reunión cotidiana y nocturna al costado de un Seven 7 se ejerce como familia, como comunidad, como lo único a lo que los personajes se pueden asir y, por ende, esa esquina es una isla en una enorme ciudad desconocida y peligrosa. Pero una isla cuya inmovilidad y aislamiento también son terribles.

Sergio García se cuestiona por qué la elección de una obra que no es mexicana y reflexiona sobre las posibilidades del texto: los personajes no son los mismos de *De lacalle* de Jesús González Dávila, por ejemplo, sino que se trata de su propio medio, los estudiantes universitarios, los preparatorianos, el tipo de jóvenes clasemedios que él conoce tan bien, lo cual considera muy importante. En esa franja, señala, se encuentra la soledad, el abandono, la drogadicción, la orfandad, la violencia, fenómenos emergentes del miedo a enfrentar la vida

en un universo hostil donde estos jóvenes no son referencia para nadie. Y nunca lo serán en tanto no sean competitivos y productivos de acuerdo con las necesidades del Sistema.

En cuanto a la dirección, Sergio considera que "está muy condicionada por mi trabajo como maestro". La elección de sus obras está estrechamente relacionada con la potencialidad del texto dramático en el ejercicio actoral. "Es un ejercicio para crear actores, mis puestas son como la prolongación de la enseñanza mía y cuido mucho su trabajo como actores porque pienso y sueño que después que aprendan a actuar, yo mismo, como director, podré experimentar".

Recientemente, el Maestro Sergio ha sido nombrado por la Universidad de Nuevo León para coordinar un taller de experimentación teatral que vendría a ser como el corolario de todas sus inquietudes en este aspecto.

Si investigamos un poco en la poética escénica de García, advertiremos que toda su implementación espacial, quinésica y escenográfica se plantea siempre desde la interrelación entre los personajes. Son ellos los que garantizan formas, texturas, volúmenes, colores. La red en que se vinculan a través de sus afectos, deseos, necesidades, pulsiones, es donde se gesta y se proyecta la escritura escénica. En *En los suburbios* el muro inhóspito y hospitalario al mismo tiempo es la pieza indispensable de la esquina, la isla, la familia, el pozo, el amparo y desamparo de los personajes. García no quiere juegos de artificio ni efectos, sino la ascética función del muro en su terrible desnudez. Desde allí nace y muere cada personaje, se yergue, transita, se hunde, agoniza, renace. Por lo que su exacto perfil impulsa, a su vez, el tratamiento del espacio, la dinámica de la acción, el carácter de las microacciones, los comportamientos expresivos. Y de todo ello debe dar fe la tarea actoral antes que la verbalización de sus conflictos.

García no deja de reclamar para sí la libertad de elección en los textos, en función de todo lo dicho anteriormente.

Las obras que yo elijo son de texto, aquellas que hasta cierto punto se caracterizan por la unidad de acción, tiempo y espacio. Es una forma y un mate-



En los suburbios. Foto: Marco Reyes H.

rial que para mí funciona muy bien por la práctica que requiere y la potencia que asume el abordaje del texto. Yo soy un convencido, y en eso machaco muchísimo con los actores, de que el juego del teatro es estímulo que despierta en ti un pensamiento que a su vez provoca un sentimiento y por último decides y respondes a ese estímulo. Entonces, el espectador debe percibir que hay un proceso de pensamiento antes que tú hables y por eso mismo lo remarco tanto y, claro está, forma cuerpo con la última parte del proceso.

García se refiere al proceso emisor-receptor, actor-espectador, que se ve así profundamente enriquecido, puesto que nos hallamos ante un actor que requiere la total integración al aquí y ahora del teatro; esto es, al hecho que las cosas están "pasando" y sobre las cuales el receptor-espectador, al explorar la praxis escénica a partir de su relación crítica con los comportamientos orgánicos del actor-personaje, realiza una lectura que va mucho más lejos de la simple mirada empática. El espectador construye el discurso junto con el actor porque se le ha dado la oportunidad de participar en los procesos de reflexión y emotividad de los personajes.

Por fin, constatamos que cada reflexión del Maestro Sergio García coincide con sus subrayados y expresiones. "Mi objetivo, que hagan un buen trabajo actoral, mi decisión, mis puestas en escena como prolongación de mi condición de maestro; mi utopía, alcanzar una auténtica experimentación cuando los actores estén preparados para ello".

CORAL AGUIRRE. Dramaturga nacionalizada Mexicana. Profesora de la Escuela de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UANL, en donde coordina el Taller de dramaturgia.

LUIS ENRIQUE GUTIÉRREZ ORTIZ MONASTERIO

UN DRAMATURGO EN QUERÉTARO

Leonardo Kosta

En una de las últimas obras de Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio, *De bestias, criaturasy perras*, los personajes son un él y ella que ni siquiera tienen derecho al pronombre personal. En el papel son una marca que señala la voz que en ese momento habla. La obra misma está señalada como una "pieza para cuatro manos". Sin señas particulares, los personajes no tienen historia ni esperanzas. No vienen de ninguna parte ni van hacia ningún lado. Simplemente están en algún lugar. El hombre gana dinero escuchando a otro que le cuenta historias, o al menos eso es lo que dice el personaje; la mujer parece que se prostituye y es posible que termine trabajando en una maquiladora. La criatura, entre la bestia y la perra, en la primera escena se llama Alberto y en la última Sebastián, aunque el hombre prefiera llamarlo Producto, y aunque siempre está ausente de la escena está presente con su acción-fruto del humor negro del autor- meterse el dedo en el culo a todas horas. Con este acto pareciera determinar el deterioro del comportamiento de la pareja.

Los personajes de Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio -Legom de aquí en adelante, para economizar espacio- solamente viven para maltratarse unos a otros, así forman parte de las situaciones en las cuales los coloca el autor.

En *De bestias, criaturasy perras* no hay aco-taciones y la anécdota es débil, tanto como lo es en una de sus primeras obras *Sólo un día de trabajo*, ganadora del Premio Iberoamericano de Teatro, José Peón Contreras, Yucatán. Cuatro personajes extravagantes son retratados en un día cualquiera de trabajo, dos de ellos ven ángeles en los videos, otro es alcohólico, otro apostador, la jefa de todos ellos es malhablada y lesbiana, y todos -eso sí- se dedican a dar cursos de superación personal.

Los contrastes y las circunstancias extremas son el esqueleto del humor negro con el que Legom construye sus obras, y es probable que del mismo humor negro salga la negación de la anécdota, aunque tiene algunas obras en las que sí se cuenta una historia.

En *Los restos de la nectarina*, Premio Manuel Herrera 2000, un trío de gordas se dedican a engordar y a provocar a la hermana flaca para que perdiendo al novio también se ponga a engordar. A su debido tiempo la flaca les llevará un novio gordo y asqueroso y la madre gorda



Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio.
Foto: Archivo Pasodegato

aprenderá una de las pocas lecciones explícitas que aparecen en las obras de Legom.

En *Diatriba rústica para faraones muertos*, Premio Manuel Herrera 2001, una pequeña familia de fracasados vive en un camper abandonado a las afueras de Ciudad Juárez. El marido huevón, pasa el tiempo soñando en negocios torpes y su amigo Edy Torquemada, engatusando a todo aquel que se deje. La obra es la historia del emputecimiento de Lerita, la hija tonta de quien se aprovechan capataces y compañeros de una fábrica. Al colocar a la hija en un prostíbulo, el padre realiza el primer buen negocio de su vida. El detonante del proceso es un tal Beto Canaria, quien vende joyas falsas que son verdaderas.

Las anécdotas que imagina Legom deben ser tomadas con pinzas, pues siendo extrañas, extravagantes, insólitas, son espejos deformantes que nos hacen ver anchos, flacos, enanos o gigantes; de esa manera el dramaturgo se coloca en las antípodas del realismo socialista, y desde esa posición levanta el discurso de la crítica, no como un predicador sino como un hombre que juega a esgrimir un látigo virtual para zaherir la monstruosidad de las personas reales. Juega, pero el látigo es de ortigas y saca ronchas.

En *Si una noche o algo así*, un fulano de tal arma el tinglado de los celos con un prostituto y cuando llega la hora de encarar a la mengana la pelea es por el tamaño del pene de Beny, a quien ella denomina Pepe. A partir de noviembre de 2003 hasta marzo de 2004 esta pequeña obra estuvo en cartelera en el espectáculo *Legom, la historia de tres historias inconexas*. En el cartel del mismo espectáculo había un letrero que rezaba: "¡Atención! Uso de lenguaje muy explícito". Es que Legom no tiene pelos en la lengua y al escuchar sus textos uno se queda con la duda de no saber si en la vida real, detrás

de las cortinas de nuestras casas, no hablaremos igual o peor que los personajes del dramaturgo. En todo caso Legom es un poeta del maltrato.

En *Deus expórquina*, una pareja ha tenido un hijolechoncito y están a punto de venderlo cuando llega Dios a reclamar a su hijo. Aquí el maltrato entre los personajes, y del autor hacia sus criaturas, llega con la mano en la cintura a la blasfemia que horroriza a las buenas conciencias.

De una muestra de siete obras - pues el autor es tan prolífico que guarda en sus archivos más de 40 obras- la que más deja ver la indignación social de Legom es *Cualquiera de duele y nada*. Tres niños indígenas -Ullito, Xobé y Tomás- hambrientos, con frío y presos, cuentan historias para espantar el miedo. En esas historias ellos mismos se han prohibido mencionar la muerte, el llanto y la memoria de otro niño muerto. Al otro lado de la prisión se advina el paisaje chiapaneco y las circunstancias sin lugar a dudas son las de la matanza de Acteal. Las voces de los niños son auténticas y destilan ternura.

Cualquiera que duele y nada es quizá la única obra en la cual los personajes no se maltratan, y aunque hablan con su propia voz, es la indignación del autor la que se escucha. Además, en otras obras disimuladamente aparece de cuerpo entero entre los textos. El hombre de *De bestias, criaturasy perras* va diálisis, como el autor, y en algún rincón que ahora se me escapa aparece un Luis Enrique, nombre propio de Legom. Las voces de encuentro y desencuentro, son de los personajes, son nuestras y del autor.

Legom prefiere en sus obras la palabra por encima de la acción, y en algunas incluso, como en el caso de *A la vuelta del día*, el monólogo interior llega a instalarse en la narración. El teatro de Legom, en consecuencia, es teatro de palabras que nos retratan de cuerpo entero.

Para finalizar, aquí están sus propias palabras:

Mi teatro no es naturalista, no responde a aquello de "personaje es a la ficción lo que persona es a la sociedad". Mis personajes son construcciones retóricas andadas a una realidad lumpenizada a través de rasgos muy humanos. Mis personajes no son encarnaciones de una persona; son como el actor, una construcción formal.

EL PELÍCANO Y LA SEÑORITA JULIA

STRINDBERG DE REGRESO EN QUERÉTARO

Omar Alain Rodrigo

Heredero de un dolor ancestral, su naturaleza parecía poseer el germen primigenio de la más terrible contradicción, luz y oscuridad, origen y final de todos los universos posibles. August Strindberg (1849-1912), profeta melancólico develado en el Génesis de la dramaturgia contemporánea, reaparece en este Apocalipsis del teatro mexicano, cuando su centro, la capital, muere por inanición y los satélites provincianos comparten su agonía.

Me encontré por primera vez con Strindberg en 1984, cuando estudiaba en el Centro Universitario de Teatro, entonces dirigido por Ludwik Margules. Recuerdo a Rosa María Bianchi preparando nuestro primer examen de actuación, basado en la dramaturgia de un autor loco y genial. El impacto de este primer acercamiento fue tan tremendo, que terminé por devorar todas sus obras teatrales disponibles, compartiendo miedos y tormentos. La señorita Julia y El pelícano quedaron atrapadas en una incisión.

Padre del teatro moderno, fuente de inspiración para Tennessee Williams, Eugene O'Neill, Luigi Pirandello, Arthur Miller, Edward Albee; influencia definitiva para existencialistas y malditos, Franz Kafka, James Joyce, Jean-Paul Sartre y Jean Genet, Strindberg no se conformó con escribir siempre la misma pieza naturalista, en su dramaturgia transitan corrientes y estilos que rompieron con el teatro antiguo para conformar el nuevo teatro: el teatro moderno. Del naturalismo al realismo más selecto, desde el simbolismo hasta el delirio poético y el expresionismo, sus obras se proyectan desde un recóndito lugar en tinieblas, donde el alma humana vive cautiva y es necesario liberarla.

Hace 14 años, en Querétaro, Rodolfo Obregón montó El pelícano con la Compañía Universitaria de Repertorio de la UAQ. En 1989, Marta Aura, ya convertida en primera actriz, interpreta el terrible personaje de la madre, dirigida por Alberto Atala en el Auditorio del Museo Rufino

Tamayo. Antes, José Caballero había sorprendido con supuesta en escena, llevando como figura central a la legendaria Virginia Manzano.

No es gratuito que *El pelícano* sea una de las obras más representadas de Strindberg. En ella se condensan todas las obsesiones que permitieron la configuración del universo "strindbergiano": la familia y el matrimonio como focos infecciosos, escenarios para la locura, contenedores de mentiras, abusos y miseria; la lucha psíquica; la imposición del más fuerte; el fuego como purificación, y la muerte como única salvación. Sin duda un autor temerario.

Mi actividad teatral en Querétaro comenzó hace tres años con un taller de iniciación actoral, surtidor para mis montajes y la conformación del grupo Espektros. En el Museo de la Ciudad y con el apoyo del Consejo Estatal para la Cultura y las Artes, presenté Esperando a Godot de Samuel Beckett, con el grupo sinaloense La mandrágora, después Las brujas de Salem de Arthur Miller, y finalmente El pelícano de Strindberg. Marta Aura, representando de nueva cuenta a la madre, fue pieza clave y pivote alrededor del cual se desplegó el trabajo actoral. Repentinamente nos encontramos inmersos en un proceso intenso y revelador. Enfrentarse a Strindberg es desatar nuestros propios demonios y lanzarse al ruedo para danzar con ellos, su genio ha trascendido y continúa agazapado en las tinieblas de sus propios personajes esperando hasta el destello más fugaz para asaltar la escena. El resultado: cuatro meses de temporada y presentaciones en los festivales de Nuevo León y Baja California. El sentido: Strindberg de regreso en Querétaro. La consecuencia: el nuevo montaje de La señorita Julia.

En 1887 y 1888, en medio de un intenso periodo creativo, donde destacan las obras de cámara más conocidas de Strindberg -*El padre, Compañeros, Acreedores y la más fuerte*-, inumpe *La señorita Julia* para ser representada en Europa Central y posteriormente en el mundo entero. En ella hacen eclosión dos fuerzas poderosas y antagónicas; fuego místico y ardor pagano, patrona y siervo, hembra y macho en lucha encamizada por establecer su supremacía de clase, de sexo y de cerebro. Después de triunfar en distintas capitales europeas, *La señorita*



El pelícano. Foto: Armando Arias

Julia se estrena en Suecia, dirigida por el joven August Falck. El éxito fue tal, que Strindberg lo invita a fundar el Teatro Intimo en Estocolmo. Se inaugura en 1907 con *El pelícano*, obra escrita especialmente para la ocasión. En tres años de existencia del Teatro Intimo, se representaron cerca de 25 obras de Strindberg. Las últimas funciones se celebraron el 11 de diciembre de 1910, a mediodía se presentó *Cristina*, por la tarde *El padre* y en la noche *La señorita Julia*. *El pelícano* y *La señorita Julia* marcaron el principio y final del Teatro Intimo, bajo la mirada radiante y siempre incisiva de su atormentado creador. Strindberg muere de cáncer dos años después, reconocido y adorado por toda su nación. Había triunfado también sobre su indomable espíritu. Su obra estaba terminada.

Apunto de estrenar La señorita Julia con mi cada vez más reducido grupo Espektros, reviso el panorama teatral en Querétaro, y veo con sorpresa y beneplácito que Strindberg continúa vivo. La muerte no existe frente a la grandeza de un genio creador. La más fuerte está en cartelera con la Compañía de Teatro de Cámara de la UAQ y bajo la dirección de Uriel Bravo se ensaya Acreedores. No es casualidad y mucho menos una moda. Cuando la dramaturgia sobrevive desarticulada y el escenario se convierte en pobre experimentación, falsa vanguardia y vano espectáculo, Strindberg resulta una excelente opción.

Sean O'Casey, escribió: "¡Strindberg, Strindberg, Strindberg, el más grande de los dramaturgos!, trae llamas de los planetas vivos y las estrellas fijas". O'Neill lo llamó "precursor de toda modernidad en nuestro teatro actual". Ibsen dijo a un visitante: "He ahí a alguien que será más grande que yo: August Strindberg".

OMAR ALAIN RODRIGO. Guionista de cine y director de teatro radicado en Querétaro.

PATRIMONIO DE VERACRUZ

LAS FLORES DE ARGUDÍN... PRIMER HOMENAJE POSTUMO

Andrés Bolaños

¿Cómo es su teatro? Imposible dedo. ¿Cómo es cada obra? Ésa sería la pregunta pertinente y, a la vez, la respuesta variada. Con buen humor, cada obra se parece a sí misma, con un diálogo fluido que revela buen oído pero contrabajo literario tan bueno que salta a la vista. Cada obra sigue su propio humor, su individual propuesta.

EMILIO CARBALLIDO.

Las cuatro noches que integraron el Primer Homenaje Póstumo de Antonio Argudín del Rivero: "Las Flores de Argudín", convocaron de manera inusitada a los grupos de teatro del puerto de Veracruz y conmovieron a la ciudadanía afecta a este género en peligro de extinción. Después de este homenaje que se dio el 4 al 7 de noviembre en el Centro Cultural "Casa Principal" del Puerto, supe de dos homenajes más: uno, bastante emotivo, en la reunión estatal del SNTE en Expover: se dejó una silla vacía para que Antonio Argudín tuviera lugar en el presidium; otro, en la ciudad de México: los compañeros de Antonio y el Círculo Veracruzano en el DF llevaron a cabo un reconocimiento a su obra. Y por supuesto, el grupo de teatro Oro Negro (que fundara Antonio Argudín) nos hizo patente su afecto y entusiasmo desde Poza Rica, Veracruz.

Nuestro homenaje, denominado "Las flores de Argudín.. primer homenaje póstumo", se inauguró el martes 4 de noviembre con la conferencia magistral "Antonio Argudín del Rivero: un creador artístico" a cargo del maestro Reynaldo Carballido, y una charla café a cargo de Sergio Peregrina, dos de los miembros de "La Nueva Dramaturgia Mexicana". Esa misma noche se inauguró la muestra fotográfica. "Las Flores de Argudín" de Moisés Viveros, de ahí el nombre de este primer homenaje póstumo.

El miércoles 5 de noviembre tocó el turno a Héctor Nevero, uno de los primeros discípulos de Antonio, de realizar una lectura en atril de la famosa pastorela. *Las peripecias de un costal o La corona de hierro* (que, al decir de Reynaldo Carballido, desde que se publicó en diciembre de 1979, cada año se escenifica en por lo menos cinco ciudades de la República; en el Puerto



Antonio Argudín del Rivero (1953-2003).
Foto: Archivo Candileja A.C.

de Veracruz, alguna vez, hasta cuatro grupos la presentaron simultáneamente). Después, el Taller Libre de Actuación de la Universidad Veracruzana escenificó *Performance In memoriam*, un excelente montaje ero-poético bajo la dirección de Sergio Peregrina.

El jueves 6 de noviembre nos solzamos con la representación de *El más hermoso galán* por el grupo de teatro La Puerta, en un performance bajo la dirección de Pedro Montoro. Y más tarde, la presentación de *La manzana* de Antonio Argudín, con el grupo Ave Fénix, bajo la dirección de Moisés Viveros.

El viernes 7 de noviembre tuvimos el concierto de Raúl Reyes Hernández: "Música veracruzana para guitarra sola" y la presencia escénica del grupo de teatro Manzano Azul con la obra *I Poli* (último montaje de Antonio Argudín); además, el foro abierto: "Los discípulos, los amigos, los compañeros de Antonio Argudín. Sus obras, sus hazañas, sus azares..." en el que participó Ezequiel Lavandero y Tania Hernández realizó un estudio titulado "Disertaciones sobre la sirena azul" que leyera con mucho éxito esa noche.

Estas fueron las noches de ese homenaje póstumo al que nos convocó Antonio Argudín desde el Parnaso. Los grupos del puerto de Veracruz, dispersos por ideologías, escuelas y técnicas, participaron de este convivio. Incluso los sectores subterráneos estuvieron presentes: tanto ese teatro experimental, ácido y salobre de las periferias de la cultura, como los grupos

oficiales y hasta los directores disidentes de la ideología de Antonio Argudín en este espeso ámbito del quehacer cultural.

Es importante finalizar este comentario con algunos datos curriculares de Antonio Argudín de Rivero (Veracruz, Ver., 1953 - 26 de octubre 2003).

Estudió la carrera de Letras en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Veracruzana.

- Obtuvo la Licenciatura en Arte Dramático de la Escuela Nacional de Arte Teatral del INBA.
- Publicó el libro de poesía *La luna y la tinta* en la serie "Cuadernos del Caballo Verde", UV, 1976.

Su primer libro de cuentos, *Ríos que vienen del mar*, mereció una mención especial del jurado en el Concurso Nacional de Cuento de San Luis Potosí, 1976, y se publicó en la Colección Ficción de la Editorial de la UV en 1983.

La pastorela *Las peripecias de un costal o La corona de hierro está* incluida en la antología coordinada por Emilio Carballido Teatro joven de México, Editores Mexicanos Unidos, México, 1979.

- *Teatro de Antonio Argudín*, Editora del Gobierno del Estado, 1994, reúne *La manzana*, *La corona de hierro*, *Sueldo según capacidades* y *La sirena azul*.

- Sus obras de teatro dispersas en antologías, revistas de teatro y suplementos culturales diversos se conocen ampliamente en la República Mexicana, donde se han escenificado en innumerables ocasiones.

- Su última obra es un libro de cuentos para niños: *José Alberto y el Pichichi*, CONACULTA, Programa "Alasy Raíces para los niños veracruzanos", 2001.

Antonio Argudín no se conformó con escribir teatro, cuento, reseña, poesía, narrativa, sino que además se postuló como uno de los luchadores sociales más feroces de las causas nobles en el estado de Veracruz.

ANDRÉS BOLAÑOS. Poeta, periodista cultural y editor en diversos medios de prensa. Ha publicado, entre otros libros, *Canto de sirenas*, *Principios del verbo*, *Rojo cromático* y *Saudades*.

TALLER DE TEATRO CASA PRINCIPAL

EL TEATRO EN EL PUERTO SE DESOXIDA

Exequiel Lavandero Pascal

Si bien la actividad teatral en el puerto de Veracruz nunca ha cesado, en los últimos años ha comenzado un renacimiento vigoroso y cualitativo con mayor cantidad de grupos teatrales, puestas en escena más cuidadas y la apertura de nuevos espacios teatrales.

En el Centro Cultural Casa Principal se creó en junio de 2002 el Taller de Teatro Casa Principal, bajo la dirección del maestro Exequiel Lavandero Pascal, de nacionalidad chilena. Este taller cuenta con la participación de 22 entusiastas, sólidos y constantes talleristas, quienes ya dieron su primera prueba exitosa en diciembre de 2003 presentando una *Pastorela con Canela*, escrita y dirigida por el maestro Lavandero. La obra se estrenó el 12 de diciembre de 2003 en los jardines del Instituto Veracruzano de la Cultura (IVEC) ante más de 200 espectadores, luego se realizaron funciones en el Teatro Gutiérrez Barrios, de Boca del Río, y en Ciudad Cardel, fi-

nalizando exitosamente la temporada el 21 de diciembre ante más de 1200 espectadores en el zócalo de Veracruz.

El taller está formado por gente que ama el teatro, de diferentes edades y ocupaciones. Se trabaja con las técnicas siguientes: de las acciones, del ruso K. Stanislavsky; de conducción de la energía, del también ruso M. Chéjov; de improvisación, del inglés K. Johnstone; de expresión vocal, del polaco J. Grotowski -quien la tomara del Teatro de la Ópera de Pekín- de expresión corporal, de Alexander y V. Meyerhold, y del Antagonista-Protagonista, del estadounidense F. Layton. El acento constante del taller es la apertura, por todos los medios, de la imaginación del actor, de su toma de conciencia del entorno y del descubrimiento de sus medios expresivos.



Pastorela con Canela Foto Archivo Exequiel Lavandero

En estos momentos el taller está preparando dos montajes, una adaptación del libro *El caballero de la armadura oxidada* y *La cantante calva* de E. Ionesco.

EXEQUIEL LAVANDERO PASCAL. Dramaturgo y director de escena. Egresado de las carreras de Actuación en la Universidad de Chile y Dirección Teatral en la Universidad Católica de Chile.

DRAMATURGIA VIRTUAL A LA VERACRUZANA EN LA REPÚBLICA DEL TEATRO, EL PUERTO TAMBIÉN EXISTE Daniel Domínguez Cuenca

Si el Sur también existe, el Puerto vive. Por fortuna, las voces no pueden ser calladas, felizmente todavía hay oídos dispuestos a escuchar la polifonía, ojos libres para todas las letras.

Enrique Mijares, incansable viajero, ha realizado desde hace varios años un trabajo generoso sembrando semilla fuera de los grandes centros. Mijares es un excéntrico, en el mejor sentido de la palabra. Las otras fronteras, las otras latitudes, la ruptura de los esquemas clásicos de construcción dramática han sido su constante enseñanza:

*Por qué he de elegir entre melón o sandía
si lo que a mí me gusta esto da la frutería.*

Así, Mijares ha venido a sembrar en Puerto fértil sus talleres de dramaturgia virtual, con la finalidad de salvar los planteamientos maniqueos, romper las ataduras del esquema aristotélico, reconocer la simultaneidad, la pluralidad, la diversidad, la multifocalidad y permitirse construir

obras dramáticas que no respondan a una estructura fija, predeterminada.

El resultado de los talleres de dramaturgia virtual desarrollados en la ciudad y el puerto de Veracruz, en los espacios del Instituto Veracruzano de la Cultura (IVEC), son una docena de obras, algunos de cuyos títulos nos permiten perfilar cierta idea sobre el trabajo realizado: *Crónica de la reencarnación de La Escupe Fuego*, *Patio Tanitos y telocuentoyopina.com*, *Navegaciones*, *El viejo año nuevo*, *Avión para mujeres*, *La otra Alicia*.

Orlando Bautista Villegas, Carlos Vigil Peña, Daniel Domínguez Cuenca, Exequiel Lavandero Pascal, Humberto Hernández y Nancy Cárdenas son algunos de los autores.

El IVEC y la Universidad Cristóbal Colón tienen planeado coeditar la *Antología de dramaturgia virtual*. La velita dedicada a Santa Rita de Casia, abogada de los imposibles, sigue encendida para hacer posible el milagro de su publicación en este 2004.

Para concluir, vale la pena citar un fragmento del prólogo que el propio Mijares dedica a esta antología:

El cuerpo editorial que ahora se presenta a la consideración de los lectores -espectadores potenciales, probables actores, directores, escenógrafos o productores- reúne las aspiraciones, sueños a veces, navegaciones, pesadillas anexas, lucubraciones transmigratorias, fabulaciones ecológicas, disputas o reconciliaciones de parejas, especulaciones digitalizadas y, en síntesis, los acuciosos actos de creación de un poco más de media docena de autores que en el taller veracruzano de dramaturgia virtual, librados a las escaramuzas del guerrero (...), han hecho del escenario interior -la imaginación- una palestra donde sin vencedores ni vencidos, se dirimen los torneos lúdicos de las realidades múltiples y las verdades diversas.

Una nota final: desde este Puerto jarocho en donde el Camavai gobierna los corazones callejeros, celebramos enormemente el que La República del Teatro tome en cuenta a todos los rincones. En hora buena.

DANIEL DOMÍNGUEZ CUENCA. Director teatral. Director del Centro Cultural Casa Principal del IVEC. Maestro de Historia del Arte en la Universidad Cristóbal Colón.

ESPÍRITU ESCÉNICO DEL ESTADO DE MÉXICO

TEATRO JUÁREZ DEL ORO, UNA MINA DE LA ESCENA

Alejandro Ostoa

A TECUIXPO

En los albores del siglo XX la capital de la República Mexicana mostraba ostentosa sus edificios teatrales, ya fuera el Gran Teatro Nacional, El Principal antes Coliseo Nuevo y que se convertiría en "La Catedral de las Tandas", el Arbeu y el Hidalgo, entre los más importantes.

Los estados de la República, ciudades y municipios no se querían quedar atrás y proliferaron los recintos teatrales. El Oro, rico lugar minero, se encontraba muy apartado de la ciudad de México, dado el tiempo de viaje que era una verdadera excursión y las difíciles vías de comunicación en ir a la otrora Ciudad de los Palacios era toda una Odisea (con todo y el ciego Homero) o había que hacer circo, maroma y teatro. Y luego, conseguir boletos o enfrentarse a los revendedores -que ya existían- y cargar con el atuendo que había que lucir, porque eso de llevarse el vestuario puesto era incómodo y poco presentable. Qué es eso de llegar con la ropa "mordida por el burro" (es decir, armgada, ajada y sin planchar). Pero vayamos al proyecto del que se llamaría Teatro Juárez en El Oro.

PRIMERA LLAMADA La moda francesa invadía cuerpos y edificios. Estamos en tiempos de don Porfirio, en cuanto a lo nacional, y en tiempos de don Bernardino Ramírez, en lo local. En 1906, el jefe político de El Oro, Bernardino Ramírez, tenía el proyecto de crear un centro cultural y para ello solicitó apoyo al gobierno estatal para la construcción del Teatro Juárez, la cual empezó el 6 de febrero de 1906 (porque lavíspera fue día nacional -celebración de la Constitución de 1857- y es día de asueto). La obra fue encomendada al ingeniero Jorge Gorbea. Al mes siguiente, el gobierno autorizó la cantidad de \$5,000.00 para la construcción del teatro, que tuvo un costo final de \$37,000.00.

SEGUNDA LLAMADA. El Teatro Juárez fue inaugurado el 5 de febrero de 1907 por Bernardino Ramírez para celebrar los 50 años de la Promulgación de la entonces Carta Magna. Pero como el teatro mueve a la acción, ese mismo día se colocó la primera piedra para la edificación del nuevo palacio municipal, del hospital civil y del mercado, reuniendo así casa, médico y sustento.

Este teatro es un edificio de estilo neoclásico, con fachada de piedra y muestras de *art nouveau* en sus muros laterales y adorno interior, con aforo para 1,500 personas, distribuidas en cuatro palcos, ocho plateas, dos divisiones para entrada general, con capacidad para las dos terceras partes del aforo, 38 cuartos para empleados de la compañía y sanitarios.

TERCERA LLAMADA: ¡COMENZAMOS!

Para la inauguración del Teatro Juárez se contó con la intervención de la Banda de Policía de El Oro y la Banda de Gendarmería del Estado aue estuvieron frente al pórtico. A las nueve de la noche se corrió el telón para presentar una zarzuela. Si las modas arquitectónicas, los perfumes y el vestuario eran franceses, las funciones de teatro eran dominadas por los géneros españolados. Así que la zarzuela y comedieta españolas tuvieron gran auge en los escenarios nacionales. Un tanto más elitista era la ópera; sin embargo, había que emular las manifestaciones europeas.

INTERMEDIO Otro espectáculo lo constituían los espectadores, quienes vestían jacuetes, fraques y levitas (y vaya que levitaban), eran los conocidos Fifís (estirados de la época), quienes con binoculares observaban a las damas, ya fueran de la escena o del público. El arreglo femenino era todo un ritual. Como maquillaje, polvo, colorete (rubor) y lápiz labial. Bajo el vestido kilométrico de telas se encontraban polísones, corpiños, bragas, corsetes, y las mujeres más atrevidas usaban liguero. El lenguaje del abanico era imprescindible para ligar de palco a palco o en el lobbie. Las estolas eran expresión de animalerío bien comercializado. El cabello peinado se coronaba con tocados, desde los más discretos hasta los sumamente extravagantes. Un bolso con pañuelo (no desechable) -para las melodramáticas lágrimas, catarrales y lo que pudiera ofrecerse, tenía la inicial del amado bordada con su propio cabello-, lápiz labial y el espejito-espejito no podían faltar. Los caballeros con leontina y reloj, las damas con reloj pulsera y otras tantas pulseras, bailando o ceñidas a las muñecas, de las que pendían dijes y monedas de oro. Fumar con boquilla resultaba elegante y dabapresencia, aunque algunos encendían sus habanos con respectivos encendedores importados. Collares, gargantillas y diademas brillaban al menor asomo provocativo de luz. Las más recargadas añadían brazaletes. ¡Qué envidia- por supuesto que de la buena- de la Lolis que trae auténticos diamantes! La estela de perfumes era una muestra de que Francia estaba presente -claro que con su embajada de esencias, sin ser la quintaesencia.

A la salida, ir a tomar café. Hoy, la copa. Pero antes había que aplaudir con la puntita de los dedos y esperar que cerrara el telón para retomar el aplauso, que nuevamente se abriera la cortina de terciopelo rojo, y plap-plap a la compañía y, sobre todo, al o a la protagonista (actual estrella del espectáculo o resultado de la publicidad). Todavía las damas tenían que soportar las ajustadísimas ropas, ni cómo respirar a gusto, pero qué tal los suspiros. Se acostumbraban las funciones a beneficio, lo cual era todo un grandioso acontecimiento, se le regalaban al homenajead(a) joyas u objetos valiosos, algunos de estos obsequios eran acompañados por poesías o acrósticos.

CONTINUAMOS El escenario del Teatro Juárez hospedó a Tetrzini, Enrico Caruso, María Conesa "La gatita blanca", Eddy E' Polo y los coros ucranianos. En 1938 se remozó esta bellísima joya *art nouveau* del que fuera en su tiempo el municipio más rico del país. La riqueza teatral también fue mermando y se construyó una cabina de concreto desde donde eran proyectadas películas. La vocación escénica, como pasó en varios edificios teatrales de importancia en el país, dio un sesgo que cayó al foso del escenario sin encontrar al apuntador que pudiera protestar. La decoración estuvo a cargo de; pintor Domingo G. García.

En los años setenta apenas se escuchaba el eco agonizante del espíritu escénico. Mucho mido y poco teatro. Albergaba cine, servía de *bailadero* (ya se habían llevado la escena al baile), y la *eventiis pro* -tagonizó con "actos artísticos y culturales" (¿cómo se añora la Compañía Austri-Palacios, donde varios niños eran los actores profesionales!); además de la *festivalitis*, se presentaban eventos oficiales.

Una década después, este espacio teatral fue dotado con camerinos colectivos e individuales, bodega, sótano para la utilería y se le dio una manita de gato a la tramoya. Parecía que venían tiempos mejores, evocaciones del arte escénico, ya que el paso de gato es un pasillo que va arriba de la maquinaria de la tramoya y permite mover iluminación, manejar algunos efectos, en fin, la azotea del escenario.

En 1993 se realizaron trabajos de remodelación por parte del Gobierno del Estado de México en coordinación con el Instituto Mexiaense de Cultura. Había que conservar en buen estado el patrimonio cultural y es que el Teatro Juárez es una joya histórica y arquitectónica. El 5 de noviembre de 1994 se inauguró la galería de arte Roberto Velasco, que se encuentra en el costado izquierdo del pórtico.

El 29 de agosto de 1996, por el decreto 156, se declaró recinto oficial del poder Legislativo del Estado para la sesión ordinaria de la LII Legislatura. Esto no resulta extraño (aunque sí doloroso para los hombres tocados por las musas del teatro Talía y Melpómene) porque algunos recintos teatrales del país han servido para estas cuestiones.

En épocas recientes se han presentado compañías de teatro y danza nacionales y extranjeras, así como grupos musicales de toda índole, hasta de danzón, que nos recuerda: "Si Juárez no hubiera muerto ..."

¡El telón del Juárez está abierto, ahí hay toda una mina del arte escénico!

ALEJANDRO OSTOA. Teatromóvil ciudadano avecindado en Toluca.

EL TEATRO DE CHIAPAS PRESENTE EN ESTADOS UNIDOS

EXPERIENCIAS DE LO'IL MAXIL EN IMMOKALEE, FLORIDA

Diego Méndez

Cuando se montó la obra *De todos para todos* en 1994 la dedicamos a la memoria o como homenaje a los compañeros zapatistas caídos en las guerras de Chiapas, históricas y recientes, quienes lucharon para que ya no sigamos padeciendo las mismas condiciones sociales, económicas, políticas y culturales que ya hemos soportado por más de 508 años. Nos inspiramos en ellos para la escritura colectiva de esta obra, de acuerdo con nuestras creencias y convicciones acerca del motivo que causó el inicio de la rebelión indígena maya en México.

Recibimos la invitación del Dr. Allan Burns de la Universidad de Florida y presentamos esa obra de teatro en varias escuelas, ante los interesados en conocer la realidad de Chiapas, después de que el movimiento zapatista había sorprendido al mundo entero con ese justiciero levantamiento armado. Entre otras ciudades anfitrionas, nos recibieron la ciudad de Immokalee, donde existen más de 5000 mexicanos, guatemaltecos y haitianos, todos indocumentados, que resistieron lo suficiente para cruzar las fronteras, con la burda ayuda de los enganchadores coyotes, quienes sólo roban y engañan a hombres y mujeres que cruzan hacia los Estados Unidos, con el pretexto de que en ese país existe una vida más linda y se gana mucho dinero. Algunos logran cruzar las fronteras, pero muchos regresan encajonados; otros pierden la vida sin que nadie sepa ni sus nombres. Después de resistir los malos tratos de los patrones, mal pagados, enfermos, muchos duermen en las calles para no pagar renta o porque no les alcanza para cubrir el costo de una habitación de 100 dólares por semana.

A los trabajadores de Immokalee tampoco les entregaban el mísero salario que le debía corresponder a cada trabajador, aprovechándose de que son indocumentados y de que no saben defender sus derechos. Hasta que un día decidieron fundar una Coalición de trabajadores y adoptaron como lema: "Del pueblo para el pueblo", y cuyo objetivo fue enseñarles sus derechos a todos los trabajadores. Al llegar nuestro grupo de teatro Lo'il Maxil (Bromas de los monos) de

Sna Jtz'ibajom, A.C. (La casa del escritor) de San Cristóbal de las Casas, Chiapas, nos invitaron a una reunión para conocer sus sufrimientos y las pésimas condiciones en que viven. Al principio eran pocos, pero después surgieron indígenas tzotziles y no indígenas pobres de Chiapas y de México. Al dialogar con ellos pudimos observar sus emociones; les dio gusto cuando supieron que había llegado un grupo de mexicanos, sus hermanos, y con mucha confianza nos manifestaron todos sus problemas, los abusos y las discriminaciones de que son objeto por parte de los patrones, y el lenguaje que éstos utilizan para reprimir a los trabajadores del campo, como: "Power Raza" y el "Día Daime", que significa que le roban 10 centavos por cada dólar que le pagan a cada trabajador, según ellos para que ganen más los patrones.

El grupo de teatro escuchó, aprendió su lenguaje y convivimos con ellos. Solamente de esta forma puede uno darse cuenta de lo que están hablando. Compartimos nuestro sentir y unificamos nuestros criterios. Hasta llegamos a pensar que estábamos en las fincas cafetaleras del Soconusco, o sea por las costas de Chiapas, o en condiciones mucho peores que las de allí. Luego los trabajadores nos solicitaron improvisar una obra de 15 minutos, de acuerdo con lo que ellos querían expresar. Entonces pedimos un breve instante para planear lo que íbamos a hacer y decidir qué papel le tocaría a cada actor. Actuamos en el domicilio de la Coalición. Ahí hubo un momento de silencio, de atención y reflexión, durante el que únicamente se escuchaba la voz de los actores y las actrices. Algunos de los espectadores refan y otros permanecían muy serios y motivados a la vez. Al término de la presentación todos aplaudieron y dijeron: "¡Sí, ustedes son profesionales!, ¡ya lo traían ensayado!, ¿verdad? ¿En cuánto tiempo lo hicieron?"

Esa obra de teatro fue una improvisación y estuvo basada en lo que nos platicaron los compañeros. Al día siguiente, los miembros de la Coalición, entusiasmados con nuestro trabajo, nos invitaron a marchar por las calles de la ciudad para atraer más público a nuestras funciones. Fue una gran sorpresa para todo el pueblo ver que entre nosotros había tenejapanecos, chamulas y zinacantecos, hombres y mujeres, con trajes tradicionales, marchando

por las calles de la ciudad. Todas las miradas llovían hacia nosotros los chiapanecos y algunas personas pronunciaban "¡Vivan los zapatistas, los revolucionarios!". Al presentar la obra *De todos para todos* en el patio de una iglesia, se concentró mucha gente. Algunos rancheros llegaron de mirones, se dieron cuenta de que la obra se trataba del zapatismo, se dieron la vuelta, se pusieron sus lentes oscuros y se dirigieron a contratar a sus trabajadores.

Por el impacto que había causado la obra, al día siguiente los trabajadores llegaron a su labor medio cambiados de actitudes, y eso les causó mucha molestia a los patrones. Se acordaron de nosotros y se pusieron a investigar nuestra presencia y de común acuerdo dijeron: "¡Hay que capturar a los zapatistas antes de que causen más problemas y se rebelen contra nosotros nuestros trabajadores!" Pero rápidamente uno de los trabajadores corrió a avisarnos que los patrones habían tomado esa actitud, así que nosotros salimos a las dos de la madrugada para no ser aprehendidos.

Después de varios viajes, los miembros de la Coalición continuaron haciendo teatro para manifestar sus derechos. Les sirvió de ejemplo nuestra obra; hasta fueron capaces de realizar huelgas para que les aumentaran el salario. Marcharon por las calles de la ciudad exclamando consignas y llamando con sus tambores a los haitianos, y no descansaron hasta lograr sus objetivos. Después de varios trabajos intensivos con ellos, realizamos varias giras dentro del estado.

A mi parecer, fue una experiencia histórica, pero a la vez drástica, saber que en el mundo existen todavía comunidades en las que impera el racismo, la intolerancia y no se quieren reconocer los derechos humanos. Los ricos sólo piensan en el dinero y no en el bienestar de la humanidad, por lo tanto, la vida con justicia y dignidad todavía es utópica.

DIEGO MÉNDEZ. Escritor, actor y director del grupo Lo'il Maxil (Bromas de los monos), realizó un diplomado en dirección escénica en molino San Cayetano, Estado de México. Ha trabajado con directores como Amy Trompeter, Ralph Lee, Michael Garcés y Luis de Tavira.

LA ACEQUIA DE COAHUILA

Jaime Chabaud

Gerardo Moscoso se inició como actor en el teatro en 1977 con *La ópera de los tres centavos* de Bertolt Brecht y posteriormente con *La fiera del Ajusco* de Víctor Hugo Rascón Banda, ambas dirigidas por Marta Luna. Participó en la Escuela de Arte Dramático de Moscú con Antonio Vassiliev en *Seis personajes en busca de autor* en 1989. Después estudió en el Núcleo de Estudios Teatrales perfeccionamiento actoral con Ludwik Margules y dramaturgia con Hugo Argüelles. Otras puestas en escena en las que ha trabajado son *Las adoraciones* de Juan Tovar dirigido por Margules en 1993, *Reir llorando* de Silvia Peláez bajo dirección de Sandra Félix, *Perder la cabeza* de quien esto escribe y dirigida por Philippe Amand y *Don Juan* de Molière con dirección de Margules, entre otras. Desde hace algunos años mudó su residencia a la ciudad de Torreón, Coahuila, donde desempeña una labor de teatro social muy importante y ha creado el grupo de teatro La Acequia en el municipio San Pedro de las Colonias.

-¿Cómo surge este proyecto?

-Primero trabajo en el Instituto Coahuilense de Cultura en Torreón coordinando teatro para la Comarca Lagunera y para darle sustento a esto de "región lagunera", pues decidí lanzar una convocatoria para los cuatro municipios restantes aparte de Torreón: Biseca, Matamoros, San Pedro de las Colonias y Madero. En el municipio donde empezó a germinar la semilla fue en San Pedro de las Colonias, una población desatendida por todos lados donde la mires, castigada por la drogadicción, el picadero de heroína más grande, parece ser, del país. Una población que ha emigrado al norte del estado y al "otro lado"; la crisis del algodón junto con la crisis económica del país vino a dar al traste con el ejido. En esa ciudad fue donde Lázaro Cárdenas firmó el 6 de octubre de 1936 el Decreto para el reparto agrario.

-Es una gran paradoja eso, ¿no?

-Sí es una "parajoda" más bien. Entonces, es una población empobrecida y culturalmente muy apartada de los centros de decisiones de la cultura y de la administración. Mi primer trabajo lo hago con una obra didáctica sobre las

adicciones: *Fuga*. Este montaje cumple con un objetivo fundamental que es "este taller de teatro va a estar adscrito al Pacto de Taxco", como lo dije desde que Uegué a San Pedro y lancé la convocatoria.

-¿Qué es el Pacto de Taxco?

-En 1985 cayó en mis manos un libro de Julian Beck y Judith Malina donde explican que después de un encuentro con un indígena surge entre ellos el Pacto de Taxco: pactaron que el teatro que ellos hicieran tendría que contribuir a que las causas que generan desigualdades puedan desaparecer-un teatro de cuestionamiento, no de entretenimiento. Entonces, nosotros estamos adheridos a ese Pacto. Ahorita ya llevamos tres becas del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Coahuila, y no por palancas, porque desde San Pedro no movemos a nadie. La tercera beca fue para *Poeta de barro y viento*.

-Háblanos de ese trabajo que es con el que te presentaste en la Muestra Nacional de Teatro en Morelia. ¿Qué significa haber estado en este encuentro con un grupo, digamos, de extracción amateur?

-Yo organicé un rompecabezas, lo empecé a armar y me di cuenta que León Felipe estaba al alcance de cualquiera. Le partí la madre a este tipo de actuación de teatro español de capa y entonces empecé a sacar al Subcomandante Marcos, a una tabledancera, a la Doña saliendo de un ataúd, todos diciendo textos; así fui metiendo muchos personajes y se quedó eso, a lo que hubo le puse *Poeta de barro y viento*. Han visto este montaje en San Pedro de las Colonias más de 7000 personas.

Después empezamos otro montaje, *El caso de las petunias pisoteadas* de Tennessee Williams, y estábamos muy metidos en eso cuando llaman unas gentes de Saltillo: "Oye, pues que van a ir a verlos unas personas de México". "Ah pues bien, estamos haciendo Las petunias, se las ponemos". "No, no, no; *Poeta de barro y viento* para el 14 de septiembre". Cuando Uaman de Bellas Artes a la casa allá en Torreón para avisarnos que estábamos seleccionados para la Muestra Nacional, yo como que no en-



Poeta de barro y viento. Foto. Gerardo Moscoso

tendía bien. ¿Estará tan jodido el teatro en el país o qué coño? Sinceramente no pensaba que esto fuera a ocurrir, y a partir de ahí empezó el estímulo para los jóvenes, la posibilidad de tener parámetros con otros grupos, nosotros no tenemos con quién cotejar nuestro trabajo; nunca hemos presentado nuestro trabajo en Saltillo, por ejemplo, que es la capital del estado. Nos llevan a Morelia y no a Saltillo, éstas son las incongruencias que yo no acabo de entender de los funcionarios que manejan las programaciones de teatro en el estado de Coahuila.

El día de la función en Morelia... pues, bueno, no fue técnicamente como a mí me hubiera gustado hacerla en un teatro con tramoya, pero la gente empieza a gritar bravos y un aplauso general, se llenó hasta el full. El análisis de foro al día siguiente estuvo muy bien. Yo sí celebré y qué bueno que el Departamento de Teatro del INBA con Enrique Singer ha implementado de esta manera la selección, donde las cortesanas y los lamehuevos no tienen espacio, en donde hay un tribunal, un jurado verdaderamente capaz. Ojalá siga así porque es la única posibilidad, si no cuándo hubiéramos salido de San Pedro de las Colonias a una muestra ni siquiera estatal. Yo estoy muy estimulado porque aunque seamos amateurs, estamos haciendo un trabajo y sensibilizando a una población, creando público para el teatro. Si por profesionalización se entiende vivir del teatro, hacer teatro nada más cuando tienes todos los elementos a la mano, pues nosotros no somos profesionales. Hacemos teatro e intentamos crear una experiencia estética de la mayor calidad posible dentro de nuestras enormes limitaciones y somos conscientes de ellas.

DESPUÉS DE DEAMBULAR DURANTE 22 AÑOS POR GUANAJUATO

EL ADIÓS A TEATRO LIBRE

Juan Manuel García

La agrupación fue el referente más importante del teatro en Guanajuato, tanto, que no se puede hablar de la historia teatral de este estado sin mencionar a Teatro Libre.

Desdeñada por las autoridades, con la espalda de las instituciones que antes la apoyaron y boicoteada incluso por los propios compañeros del gremio teatral (lo que ya no es raro encontrarse), Teatro Libre, agrupación dirigida por Xavier Ángel Martí, cerró su labor hace dos años con su último montaje: *La puta enamorada*. Desde entonces, el teatro guanajuatense sufre de un luto que pesa en el ánimo de quienes de cerca conocimos el quehacer del grupo que cumplió 22 años de labor ininterrumpida, y aunque su director se ha involucrado en otros proyectos escénicos, es difícil que resurja un proyecto similar.

Puedo afirmar sin dudar, que la mayoría de los actores y directores que hoy están en los escenarios de León y la capital del estado se formaron con las puestas de Teatro Libre, varios de ellos pertenecieron a este grupo en diversos momentos o fueron sus fieles espectadores.

Y es que cada obra del grupo, a la vez que atraía a cientos de espectadores que colmaban los foros de presentación, levantaba siempre una polémica; los montajes de Martí fascinaban, disgustaban o dejaban en el más absoluto desconcierto, pero siempre pasaba algo.

“Sazonado” en las enseñanzas de Enrique Mijares, Ramiro Osorio (hoy director del Festival Internacional Cervantino) y Jorge Vargas, entre otros, a su regreso de Barcelona, donde estuvo en temporada con *El tuerto es rey*, Xavier Ángel Martí funda Teatro Libre en 1980 en la Casa de la Cultura de León, con la idea de que en provincia se puede tener un teatro profesional.

“Hacíamos un trabajo de experimentación con base en una metodología muy particular, que tenía mucho que ver con la metodología grotowskiana, la voz, el gesto”, explica Martí.

La línea de trabajo que siguió fue lo que el director llamó Teatro profano, que abordaba a

varios autores mexicanos. “Se llama profano porque rescata lo que está debajo del techo de la historia, debajo de la circunstancia”.

Con sus actores, Martí abordó casi todos los géneros teatrales en sus más de 50 puestas en escena, algo excepcional en un grupo de provincia, y que abarcaron lo mismo el teatro clásico, que la farsa, el absurdo o los textos propios surgidos en el taller que impartía.

El irritante carácter de Xavier Ángel, la no complacencia con las políticas culturales de las instituciones y su terquedad por profesionalizar el teatro de la entidad, le dejó enemistades y críticas de varios teatreros que hablaban más por envidia, pero sin propuestas.

Con el paso del tiempo, Teatro Libre marcó una línea estilística bien definida en sus montajes, que permeó en gran parte del estado, era un algo indefinible pero muy propio del grupo.

También, Teatro Libre fue la única agrupación que logró en su momento sostener dos foros teatrales con recursos propios, funciones y talleres de capacitación actoral.

A raíz de los malos manejos de los administradores locales, Teatro Libre perdió el comodato del Teatro del IMSS que había obtenido en la Primera Convocatoria Nacional de Teatro por *El rufián dichoso*. Desde entonces esta agrupación ya no pudo sostener su ritmo de trabajo y varios actores abandonaron el proyecto.

Fue entonces cuando su director reconoce que tuvieron que navegar a contracorriente los próximos años hasta que el desinterés de los pocos miembros que quedaban, el cierre de espacios a las propuestas del grupo y, como dije, la “grilla” teatral, propiciaron la desaparición de Teatro Libre, que en su última función como tal, llenó hasta el tope el aforo del lugar donde se presentó.

No hubo despedida oficial ni aviso alguno, sólo el silencio y la inactividad, pero lo que más extraña es que nadie, ninguno de los teatreros o funcionarios que antes elogiaron el trabajo de Martí, dijo palabra alguna ni se interesó por conocer la situación. Los que callan, otorgan. Telón.

JUAN MANUEL GARCÍA Actor, periodista y promotor cultural

EN SINALOASE CREA UN PATRONATO
EN SU NOMBRE

ÓSCAR LIERA LOGRA LO IMPOSIBLE

Armando Partida Tayzan

Un nutrido y heterogéneo público de Culiacán, Sinaloa, se reunió en la Casa de la Cultura de la Universidad de Sinaloa el jueves 29 de enero del año en curso para ser testigo de la presentación oficial del Patronato Óscar Liera, constituido por miembros de los grupos sociales más diversos: académicos, artísticos, empresariales y gubernamentales, que entusiasmados y eufóricos se dieron cita para ser partícipes esa noche de tan excepcional evento.

En dicha ceremonia se constató el interés común por rendir un tributo a la labor desarrollada por este creador, quien no sólo contribuyó al desarrollo de las artes escénicas locales de su estado natal, al igual que de la región del noroeste, sino que además incidió de manera especial en el proceso del desarrollo de la dramaturgia nacional de los últimos 25 años del siglo pasado, cuando floreciera y se diera a conocer como promotor, formador y autor.

Además de celebrar su actividad como artista, de la cual puede enorgullecerse cualquier ciudad o estado de nuestro país, se reconoció la conciencia social de Oscar Liera, por la verticalidad de su posición política, estética e ideológica. De allí lo inusitado de la reunión de esa noche en un acto que no fuera organizado ni por los miembros del TATUAS (Taller de Teatro de la Universidad Autónoma de Sinaloa, fundado por Liera) ni por las autoridades universitarias, conocedores cercanos de su actividad creativa, sino, como lo mencionamos anteriormente, por personalidades y representantes de las más diversas actividades, con un repertorio de más de 20 personas, que si bien conocen o no directamente la obra dramática de este autor, si fueron testigos de la terca y enconada labor que éste emprendiera en varios sentidos.

La Presidencia y Secretaría del Patronato están a cargo del incansable universitario y creador Miguel Tamayo, al igual que del actual director del TATUAS: Rodolfo Arriaga. Los demás miembros del Patronato están encargados de obtener fondos y cumplir con los proyectos ya establecidos: adquirir la casa donde nació Liera y convertirla en una casa museo que cuente con una biblioteca teatral y un foro escénico, en donde se organicen actividades de divulgación cultural. Para ello los miembros fundadores iniciaron los trabajos organizativos desde hace ocho meses, lapso durante el cual establecieron las estrategias de los pasos por seguir, sin que sus proyectos trascendieran fuera del grupo. De manera que en este 29 de enero se presentaron ya como asociación civil, previamente reconocida ante notario público.

De allí que consideremos que Oscar Liera lograra a 14 años de su desaparición física lo que en vida se le negara: el reconocimiento en su terruño por su talento, tesón y temple, como hombre de teatro y tribuno.

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

ENTRE LA TECNOLOGÍA Y LA POÉTICA VIRTUAL

EL TPO, UN ICEBERG DEL TEATRO DE VANGUARDIA PARA NIÑOS EN ITALIA

Maribel Carrasco

En el verano del año pasado fui invitada a participar como dramaturga y actriz en un proyecto escénico iniciado por Gabriela Huesca, sin duda una de las cantantes y compositoras más destacadas en el medio musical para las jóvenes audiencias de nuestro país y que en esta ocasión, a la par del INBA, FONCA y la compañía italiana TPO (Teatro di Piazza o d'Occasione) impulsarían la creación de este proyecto llamado *Lacandona* o *cuando las estrellas caen*, que ha sido para mí un primer encuentro no sólo con el universo y la magia de la selva lacandona, sino también un primer acercamiento al universo de la tecnología creativa (como algunos le llaman a la escena multimedia, la escena y las imágenes virtuales) que si bien es ya un camino explorado por algunos, para mí ha sido una maravillosa puerta que se ha entreabierto hacia nuevas formas de hacer y escribir teatro para la escena contemporánea dedicada a los niños.

El espectáculo fue escrito y realizado en Prato, una ciudad pequeña de la bellísima región toscana, a 15 minutos de Florencia. Gabriela componía la música y el texto de las canciones y yo escribía la obra. Prato es la sede de la compañía TPO, cuyo director es Davide Venturini (el creador multimedia y director escénico de *Lacandona*).

EL TPO (TEATRO DI PIAZZA O D'OCCASIONE)

El TPO es una compañía teatral que surge en los años setenta, su fundador es Edoardo Donatini, quien desde entonces ha seguido impulsando de manera determinante el desarrollo del arte escénico de vanguardia para niños y adultos en la región toscana. Ha fundado esta importante compañía con un concepto muy definido: crear y desarrollar espectáculos con propuestas vanguardistas dedicados al público infantil. Un laboratorio en donde se experimenta el uso de la tecnología dentro del arte escénico, así como todo lo referente al arte contemporáneo, y quién mejor para ello que Davide Venturini, un gran artista con una vasta experiencia dentro del arte visual y el arte escénico, pero, sobre todo, un gran explorador del universo de la infancia.



Lacandona Foto: Davide Venturini

Los montajes del TPO están basados en la exploración virtual, en la creación de imágenes poéticas-escénicas a través de la tecnología multimedia, recurso que se esfuerza por producir imágenes con instrumentos y que, sin duda, puede aportar mucho a los sueños.

BRUTTO @ANATROCCOLO

Uno de sus espectáculos más importantes y más solicitado no sólo en Italia, sino también en diferentes países europeos es *Brutto Anatroccolo* (El patito feo). Stefania Zampiga, dramaturga y poeta, retoma el tradicional cuento y lo traduce en una historia completamente poética, lúdica, basada en uno de los grandes temas de la actualidad: la diversidad, y con ello, el temor a ser diferente. Un actor-bailarín narra, actúa en la historia, inmerso en un espacio virtual, que se transforma en múltiples imágenes y espacios tan bellos como el texto de Stefania.

Así, a través de la dramaturgia, que es sin duda el hilo conductor de estos montajes, se crean imágenes virtuales, espacios imaginarios de los que emergen sensaciones profundas provocadas

por la interacción emocional del actor y del espectador. Se recrean lugares mentales mediante la compleja relación entre ilusión y realidad.

La representación teatral se transforma en una especie de máquina que hace ver no simplemente una imagen producida por una tecnología, sino una imagen relacionada con las emociones que se están accionando dentro de la obra. Imágenes conceptuales que no ilustran, en el caso de *Brutto Anatroccolo*, un espacio o un texto, sino que lo enriquecen cuando éstas se ciernen sobre el espectador de manera casi inconsciente.

El juego escénico de las imágenes proyectadas tiene la misma importancia que el actor, la dramaturgia, la música y el movimiento, logrando un universo escénico en el que (en la mayor parte del espectáculo) no existe la gratuidad de los elementos, sino que casi todos están vinculados de manera orgánica, aun tratándose de la tecnología.

LA PUERTA ENTREABIERTA

La sincronización de la luz, el movimiento, los sonidos, la música y sobre todo la actuación, hacen de la escena multimedia un trabajo muy complejo, porque nos enfrenta a una dimensión que no pertenece específicamente al teatro de actores, pero que tampoco pertenece al teatro de animación, pues las imágenes y los espacios proyectados tienen que ver con lo que el actor está viendo dentro de sí mismo, con lo que está sintiendo. Esta característica poética podría llevarnos a un nuevo concepto dentro de la teatralidad: la Alteridad. Por lo tanto, la relación entre lo teatral y la tecnología no está basada en lo estetizante de una imagen, sino en lo poético y en lo teatral de la virtualidad.

Puede ser difícil la exploración de estos mundos interdisciplinarios, encontrar el equilibrio entre el arte escénico y las imágenes virtuales que son tan poderosas, pero lo que más importa en este caso es la búsqueda, el riesgo de incursionar en otros campos artísticos.

MARIBEL CARRASCO. Dramaturga y actriz. Autora de *El pozo de los mil demonios*, *Lacandona* o *cuando las estrellas caen* y *Morritz* y el pequeño *Mons.* entre otras obras.

EL TIEMPO DE LA INFANCIA RECUPERADO

Sandra Félix

El domingo pasado fui con mi hija Sophie a una fiesta de cumpleaños. El festejado Tomás, conocido por Tomatito, cumplió los dos. Entre globos, gelatinas y una piñata de la que salieron dulces y celulares de juguete, me alegré reencontrarme con mis viejos amigos de la prepa, cuarentones ahora convertidos en papás y mamás tardíos (como yo) con niños pequeños y bebés en brazos. Me sentí de nuevo muy cercana a ellos por la nostalgia del tiempo perdido. Ahora nos unen los hijos y el tiempo de la infancia recuperado. Me preguntaron acerca de mi nuevo proyecto. Les comenté que estaba por emprender mi segunda puesta en escena de teatro para niños. Mi fuente de inspiración, en estos momentos de la vida, está vinculada con el mundo de mi hija. La primera obra fue *Salvador*, de la autora canadiense Suzanne Lebeau; me gusta su teatro poético, no complaciente y que toca las emociones de los niños. Ahora estoy trabajando con otro texto que me apasiona, de la reconocida dramaturga Maribel Carrasco, comprometida también en hacer un teatro de calidad para los niños, con temáticas que le interesan a los pequeños, escritas desde una mirada interior a través de un lenguaje poético y lúdico.

Empecé a narrarles la historia: Morritz, una pequeña que a la mañana siguiente cumplirá los cinco años, no quiere volver a mojar la cama, pero a media noche le dan unas ganas locas de hacer pipí. Ella es muy temerosa de la gran noche pero debe vencer el miedo a cruzar el largo pasillo, que va de su recámara hasta el cuarto de baño, para que sus papás estén orgullosos de ella, como lo están de su amiga Elda que antes de cumplir los cuatro ya lo había logrado. No dejan de compararla. Por eso ella quiere ser como Elda. Se le presentan varios obstáculos: el encendedor de la luz queda muy alto, además no quiere llamar a sus papás; ellos se habían enojado con ella y ella con ellos, todos habían explotado y... Mientras narraba, yo veía la cara de asombro de Ana que tiene los seis cumplidos, y los ojos culpables de Fernandito, de cinco, que se iban identificando poco a poco con los pesares del personaje. Entonces, Morritz se atreve a cruzar el pasillo pero allí se enfrenta con el pequeño Mons, un monstruo... Ana se empezó a estremecer y su mamá la tranquilizó: "Los monstruos no existen". Sólo

en la imaginación de Morritz, continúa, son producto de su miedo, como cuando queda abierto el ropero y nos asustamos por las formas que se crean en la noche. Ana confesó tener miedo de las sombras que se hacían en las paredes de su cuarto y... La hermana de Fernandito lo hechó



Ilustración: Maribel Carrasco

de cabeza: "Él todavía moja la cama..." Al ver todos estos rostros atrapados por la historia, pensé en estos niños y el largo camino que les queda por andar, ellos todavía no saben a qué otros miedos se enfrentarán. Considero, como sugiere Maribel en su obra, que al vencer el miedo nos hacemos más seguros de nosotros mismos y aprendemos a descubrir y a valorar nuestra individualidad.

Maribel explica que para escribir esta obra se enfrentó al reto de sumergirse en el imaginario de los niños pequeños, en la búsqueda de los misterios que se entretajan en el universo de las primeras emociones y que finalmente marcan toda nuestra vida. Para ella, el teatro es una forma de crear puentes con la realidad que viven los niños, el juego y la reflexión a través del drama. Busca impulsarlos no sólo a pasar un buen rato, sino también a reconocer el mundo en el que viven y a reconocerse a sí mismos, siendo ésta una necesidad que se tiene desde la más temprana edad.

El compromiso que tiene Maribel con los pequeños es muy grande, su fidelidad hacia los niños se ve reflejada en su forma de mirar el mundo para regresar al principio de las cosas, a esos temas que abordan esas preguntas fundamentales que todos nos hacemos.

¿Será que todos tenemos miedo alguna vez?

SANDRA FÉLIX. Directora de teatro. Desde hace varios años coordina el Taller de Teatro de la Biblioteca de México. Miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte. En mayo estrenará *Morritz y el pequeño Mons* de Maribel Carrasco.

PRELUDIO PARA IR A LA CAMA

NIÑA:

Es la noche en casa de Morritz.
La noche,
¡hora de dormir!
dice la mamá y también dice el papá
tratando de encontrar un poco,
tan sólo un poco de tranquilidad
después de un largo día de trabajo,
pero Morritz tiene tantas ganas de jugar
de hablar
de preguntar
de abrazar
de brincar
y no hace ningún caso.
Ella es Morritz..

MORRITZ:

¡Y no quiero irme a la cama todavía!
¡No señor!

NIÑA:

Papá y mamá dicen otra vez:
¡A la cama!
pero Morritz sigue adelante
en su divertida labor
de conocer los límites del mundo,
los límites de papá y de mamá,
entonces hace una travesura

Y otra
y otra
hasta que...

(Se escucha un vidrio rompiéndose.)

NIÑA:

¡Estás castigada!
dijo la mamá,
también el papá.
Entonces
la miran con el truco
de mirarla a los ojos fijamente,
con ojos centelleantes
y esta vez
la mandan a la cama
sin cenar...
Con esa voz
tan grande
que es mejor no desobedecer... .

Fragmento de la obra de Maribel Carrasco *Morritz y el pequeño Mons*- partitura escénica para niños que temen a la oscuridad.

SE HACE CAMINO AL GATEAR ...

Arturo Sastré

Los tabúes del teatro dicen que no se debe silbar, ni abrir un paraguas, ni mencionar a Macbeth, como tampoco debe haber gatos en un teatro, pues seguramente traerá desgracia. Entonces, ¿cómo es que hay un paso de gatos?

Alguna vez durante una reunión de directores alguien contó una historia que venía al caso del paso de gato y que recuerdo decía más o menos así...

Sucedió que el Dios vikingo de las tormentas desató su furia y estuvo a punto de acabar con todo. Después de grandes batallas en las que intervino la magia, lograron someterlo y para evitar más desgracias decidieron atarlo con una cadena cuyos eslabones contuvieran a ese Dios furioso. Después de probar inútilmente todo tipo de cadenas y de fraguar cualquier cantidad de aleaciones, consiguieron atarlo con una cadena mágica formada cuidadosamente de pisadas de gato. La sutileza de las huellas, tan firmes como sus pasos, silenció los rugidos pues cada eslabón contenía la determinación del felino por nunca tocar el agua. Sólo así lo vencieron. Tan fuertes son las huellas del gato.

No es de extrañar que la mitología vikinga, tan vinculada al mar y sus tormentos, se relacione con el teatro y uno de tantos instrumentos de trabajo que provienen de la marinería. Es un cuento bonito del que me sirvo para hablar del nombre de esta revista y pretexto el tema al cual nos referimos sin ser estrictamente técnicos.

Quien ha convivido con los gatos y conoce su precisión al andar caminos estrechos o su capacidad de mirar en la oscuridad, entenderá lo emocionante que es cruzar el paso de gato. Nadie que no haya andado por el paso de gato podrá jactarse de ser gente de teatro, hasta no haber circulado por éste o por los puentes y el telar.

En teatro, se conoce al paso de gato como la estructura que permite andar en las alturas del edificio y que comunica la cabina con el foro, el telar o el puente, permitiendo así el tránsito de operadores entre el foro, la sala y la cabina, para resolver algún problema técnico del cableado o de comunicación sin necesidad de cruzar por la sala. Generalmente, este andador sirve de acceso al *puente* que corre de lado a lado por encima de la sala sosteniendo las luminarias. También es el acceso a la araña, candelabro enorme que ilumina la sala y que permitió al fantasma de la ópera

la escena en la que asusta a la concurrencia.

Muchas veces se confunde al paso de gato con el balcón, que corre a los lados de los muros y que permite manipular los tiros y los contrapesos y que generalmente tendrá una cornamusa para atar las cuerdas.

El paso de gato casi siempre cuelga suspendido por la estructura del techo y se esconde a la vista de la sala gracias al plafón. Por estas características es generalmente estrecho, las tablillas donde pisar están separadas, lo que obliga a caminarlo con extremo cuidado, como un gato: con cuidado, precisión y algunas veces sobre las rodillas.

Transitar por el paso de gatos es una sensación extraña cuando hay plafón, porque el ambiente es oscuro y polvoriento y no se puede mirar hacia la sala. Los teatros de cazuela suelen tenerlo y pueden medir hasta 100 metros de largo. Cuando no hay plafón entremedio puede causar vértigo pues debe mirarse hacia abajo todo el tiempo. Antes de que lo transiten se debe prevenir no dejar caer herramienta o alguna luminaria o portafilos. Asegurándose bolsillos y portaherramientas adecuados, evitar ropas que puedan atorarse y si es necesario asegurarse con un arnés mientras se trabaja.

Por desgracia, el desconocimiento de la operación de un teatro provoca que los arquitectos de los teatros no diseñen adecuadamente este andador, o que en el mejor de los casos resulten peligrosos y hasta absurdos, como acucilos que están seccionados e inconexos, obligando a salir a la azotea, dar rodeos en intemperie, azoteas vecinas, etc. Existe una mayoría de éstos en toda la República, lo cual es una pena y una limitación importante que los técnicos no deberían de permitir. Es impostergable señalar e insistir en su importancia al remodelar o construir teatro, porque son insustituibles y no permiten remiendos o adecuaciones posteriores y su ausencia o desdén traerá problemas de operación sumamente lamentables.

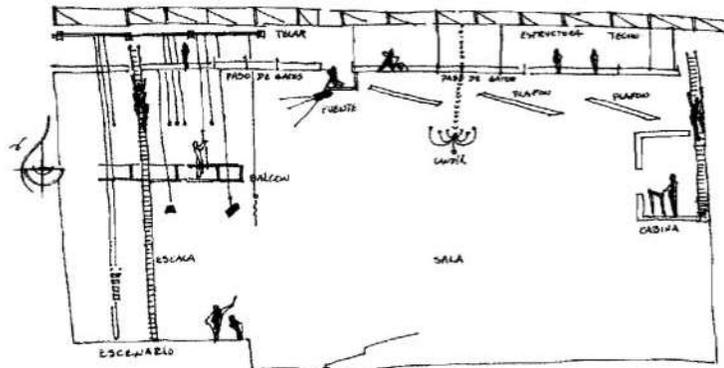


Ilustración: Arturo Sastré

Para espacios que están en proyecto todavía, aun auditorios y de cámara, o si se trata de un espacio adaptado, debe considerarse la utilidad de este recurso como facilitador de instalación y de tránsito.

Preguntarse si la disponibilidad de un andador es necesaria, puede evitar futuros dolores de cabeza. Cabe recomendar, insistir diría yo, a la hora de proyectar el teatro que se consideren este tipo de implementos como parte del proyecto, aun cuando no piensen instalarlo de inmediato, previniendo para futuras ocasiones su implementación. Un teatro puede mejorarse con el tiempo y el proyectista debe visualizar complementos a futuro.

Es muy frecuente que la construcción o remodelación de teatros se desarrolle sin la calificación de la comunidad teatral especializada. la que hará uso de ella y que se verá limitada en su creatividad y en su explotación. Habría que pensar en eso y proponerlo como obligatorio.

Paso de gato no es el nombre de esta revista impuesto por azar; al llamarse así nos invita a pensar en lo alto y lo oscuro que es el teatro para irradiar luz y aterrizar ideas, de lo íntimo que es su trabajo y lo altamente especializado y riesgosos que puede llegar a ser cuando se debe dominar al dios de las tempestades.

ARTURO SASTRE Dramaturgo, director y productor teatral. Director del Taller Nacional de Producción Escénica, cocreador de la carrera de Escenotecnia y coordinador del diplomado Art and Marketing. Autor de Casa de Comedia.

UN MUNDO DE DIVERSIDAD ARTÍSTICA

Andrea López

Del 6 al 14 de diciembre de 2003 en la Fortezza da Basso se llevó a cabo la IV Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Florencia, Italia, en donde más de 800 artistas de 72 naciones seleccionados por el Comité Científico Internacional participamos en las categorías de pintura, escultura, gráfica, técnicas mixtas, fotografía, instalación y arte digital.

Fueron tantas las propuestas y pocos los artistas que en su búsqueda existe la influencia de las artes escénicas; sin embargo, tuve la fortuna de encontrar a tres grandes artistas, dos pintores y un escultor, que a través de la danza o el teatro crean la poética de su espacio de creación, hacen arte y tienen un sentimiento misterioso que vive en su alma y que quieren dejar un rastro de belleza en esta tierra marcado por la huella de un teatro templo, teatro vida... vuelo.

Por medio de la escultura, la pintura y la fotografía los artistas compartimos el amor por la danza y el teatro. En nuestras obras existen semejanzas; se redescubre al cuerpo, al cuerpo escénico. Trabajamos sobre el mismo punto de partida: el tiempo y el espacio, la luz, el movimiento, la mirada. La intuición es la raíz de nuestra creación y el reflejo de nuestros sueños.

Para Gordon Becker, escultor canadiense, "la danza es la expresión humana más cercana a volar". El trabajo de Becker captura el esfuerzo, la brevedad, el dolor, el regocijo como el espíritu de volar. Ve a la danza como una metáfora de un infinito esfuerzo para la trascendencia humana. El movimiento que logra en su obra tiene como efecto semejar figuras vivas, de las cuales emerge una fuerza muy poderosa. La técnica usada por este artista fue creada por él y consiste en esculpir piezas pequeñas de madera que ensambla en un cuerpo completo para después pulirlo y crear una textura uniforme. Las esculturas muestran un cuerpo humano exacto, con la textura de la piel, los músculos, los gestos, la mirada. Becker revela una profunda capacidad de contemplación y efectivamente, como él dice, sus esculturas son su propio corazón y su alma.

El pintor inglés Bill Talbot ama al cuerpo femenino y dice que con la danza surge un inconsciente erotismo. Talbot redefine el espacio,

el punto de equilibrio; el bailarín se convierte en un trazo a la par de la luz, se vuelve un armazón abstracto y volátil en el que se manifiestan la extensión y la contracción casi hasta su límite, como parte de una tensión visual.

Talbot es un pintor de luz y movimiento, en su trabajo la línea es el comienzo del todo, es el punto de partida; pinta a la danza más que al bailarín en un instante de tiempo y espacio muy particular. Inicia con la idea de un trazo rápido, curvo, torcido y sensual, para después ajustar la anatomía del cuerpo a la sombra. Talbot observa a la danza como parte de su vida, dedica tiempo a estar en los calentamientos y ensayos, habita ese universo; su creación depende de la intuición, de imaginar cuál será el siguiente movimiento que hará el bailarín, dónde estará el centro de gravedad, la línea final de la forma.

La obra de Bill Talbot semeja pinturas en proceso y una continua búsqueda por vislumbrar dónde está la luz, dónde estaba y a dónde va.

La artista de origen mexicano Laura Castanedo como artista multidisciplinaria sabe qué es estar en un escenario, lo ha vivido como actriz y por tanto es parte importante de su universo de creación en la plástica. Debido a que ha trabajado dentro del teatro y en la dramatización de grandes poetas, el mundo escénico se vuelve parte de su búsqueda. Al recitar a García Lorca o a Sor Juana Inés de la Cruz se forman una serie de imágenes que necesitan representarse de alguna manera; es así que con la pintura o la escultura de ella salir todo ese mundo de emociones que se generan dentro del artista.

Laura Castanedo dice "hay ideas que se actúan, hay ideas que se convierten en piezas musicales y hay ideas que se pintan o se esculpen".

En su obra, muy barroca por cierto, se advierte un instinto poderoso, una autobiografía secreta, siempre existe el elemento teatral; el espacio, el punto de fuga, la luz, la descomposición de un texto; a fin de cuentas, el mundo escénico es parte de un eje para representar las historias, las emociones y los sueños de un ser humano, de un artista.

Personalmente, como fotógrafa especializada en artes escénicas, mi obra no vive sin el teatro y la danza, que son el punto de partida para mi



Blue Dance de Gordon Becker

creación. Mi trabajo fotográfico toca un universo lleno de magia, muestra una visión muy personal del teatro y la danza, prolongando el diálogo que inicia en los escenarios.

Con un personal interés por el misterio de la mirada y la expresión del cuerpo, busco que mis imágenes sean instantes olvidados por los ojos. En mis imágenes fotográficas aparecen temas como el vuelo, el misticismo, los mundos irreal, la densidad, la textura, aludiendo siempre a los personajes efímeros, a los sueños. En mis imágenes se encuentra la poesía de un espectáculo, se abre la puerta a un arte que permite recorrer otros caminos por los que transita el artista escénico. Entre la luz y la oscuridad, entre la realidad y los sueños. Mis imágenes son el reflejo de la danza que he tenido con el bailarín o el actor; el espacio es poblado por los recuerdos que me han ido dejando, llevándome a la interpretación de lo invisible, de los aromas, los silencios, las sombras, la develación y revelación del alma.

Somos artistas que hemos encontrado una forma similar de caminar en este mundo, encontrado nuestro horizonte en el teatro y descubierta en el cuerpo en escena nuestra poética del mundo.

DE BOLIVIA PARA TODO EL MUNDO

LO SUBLIME EN HERMANDAD CON TEATRO DE LOS ANDES

Althair Naholy

Dois compañías latinoamericanas coinciden en diversos festivales internacionales a lo largo de varios años, emerge un enamoramiento mutuo sobre el trabajo teatral y esta admiración profesional se transforma en una estrecha amistad personal que actualmente las conduce a formar una alianza y complicidad escénica. Teatro de Ciertos Habitantes, compañía mexicana dirigida por Claudio Valdés Kuri, tuvo el gusto de recibir, en abril de 2003, a los integrantes de la compañía Teatro de los Andes, fundada en agosto de 1991 en Bolivia, bajo la dirección de César Brie. Después de una exitosa gira por Canadá y Estados Unidos con la producción *La Ilíada*, esta compañía llegó a México para presentar en el Teatro El Galcón la obra *Frágil*, puesta en escena que permitió al espectador apreciar de forma exquisitamente poética, lo complejo, translúcido y endable del ser humano en desarrollo. Entonces, Gian Paolo Nalli, productor y coordinador de Teatro de los Andes invita formalmente a Teatro de Ciertos Habitantes a compartir la experiencia de su trabajo escénico, a través de un taller que retroalimentase el conocimiento de ambas compañías. Desde ese momento inició la inolvidable experiencia de un sueño compartido, solidificando la unión cultural entre dos naciones latinoamericanas y la hermandad de sintonías artísticas dentro del juego escénico.

El 7 de agosto de 2003 los miembros de Teatro de Ciertos Habitantes nos dirigimos hacia un pintoresco pueblito ubicado a 15 kilómetros de Sucre, Yotála, en donde los integrantes de Teatro de los Andes habitan una hermosa granja de dos hectáreas, la cual tiene sala de ensayos, habitaciones para actores e invitados, biblioteca, cocina, carpintería, bodega de producción, taller para la creación de instrumentos musicales, jardín, área para siembra e invernadero en donde cultivan y cosechan sus propios vegetales.

En ese mágico lugar la compañía prepara y cocina sus producciones para llevarlas a universidades, plazas, diversas poblaciones, barrios, centros de trabajo, teatros y festivales nacionales e internacionales. Teatro de los Andes comparte ese maravilloso lugar brindando funciones teatrales a La población infantil de su comunidad, alojamiento a diversos artistas invitados e impartiendo talleres dirigidos a niños, adolescentes y actores de diversos países.

La compañía está formada por bolivianos en su mayoría, sin embargo adopta personas de otros países porque en ella consideran que *el futuro de la cultura reside en el contacto, la mezcla, el encuentro y el diálogo; no en el aislamiento ni la xenofobia. El trabajo teatral es el punto de fusión de las diferentes culturas de los integrantes del grupo, así como de las reflexiones y motivaciones que los llevaron a dedicarse al teatro. A pesar de que los integrantes se formaron inicialmente con diferentes técnicas, coinciden en un trabajo teatral identificado por la disciplina en el aprendizaje y experimentación del arte del actor. Nos proponemos formar un actor-poeta en el sentido etimológico del término: hacedor, creador. Realizamos un entrenamiento cotidiano, físico y vocal, trabajamos sobre formas de improvisación y composición.*

Tratamos de unir en nuestras obras las reflexiones sobre el espacio escénico, sobre el arte del actor y la necesidad de contar historias, de recordar, de "volver en sí". Nos proponemos un teatro que podríamos llamar del humor y de la memoria. Somos profesionales en el antiguo sentido de profesar nuestras motivaciones, "confesarlas en público". Y es la relación con el público lo que determina nuestro quehacer: sacar el teatro de los teatros y llevarlo donde está la gente, a universidades, plazas, barrios, pueblos, lugares de trabajo, comunidades. Buscar un nuevo público para el teatro y crear un nuevo teatro para este público.

Queremos construir un puente entre la técnica teatral que poseemos -y que podríamos definir occidental- y las fuentes culturales andinas que se expresan a través de la música, fiestas y rituales. El contacto, el encuentro y el diálogo son imprescindibles para nuestro trabajo cultural. No el aislamiento. La mezcla de razas, culturas, usos, migraciones, siempre ha creado nuevas formas expresivas y musicales. Si bien se perdieron cosas antiguas, aquello que surgió del encuentro y la mezcla fue la forma con la que el hombre de hoy expresa su condición y experiencias, con la memoria abierta a lo que fue y la mente proyectada hacia adelante. Este hombre es el sujeto y objeto de nuestro trabajo.

La forma de trabajo armónico que esta compañía ha logrado mantener desde su formación, procura diariamente la atmósfera ecuaníme, pacífica y mística que les permita trabajar cómodamente para lograr su propósito: la excelencia de su organización, disciplina, calidad y búsqueda escénica.

Se respetan los principios y la ética profesional propios, sugiriendo desde su forma comunal una alternativa para lograr laborar verdadera y satisfactoriamente en equipo por un deseo compartido: el placer y la magia del quehacer teatral consagrados al público.

Sus espectáculos tales como *El mar en el bolsillo* (1991), *Cancionero del mundo y Colón* (1992), *La Leyenda del pueblo que perdió el mar* (1993), *Ubú en Bolivia*, *Solo los Giles mueren de amor*, *Crónica de una muerte anunciada* (1993), *Las abarcas del tiempo* (1996), *Frágil* (1998) y *La Ilíada* (2001-2003) han causado gran admiración logrando el respeto de sus conocedores, así como el prestigio internacional por la calidad escénica que la compañía ofrece en sus montajes.

Teatro de los Andes asume con responsabilidad una actitud de enseñanza, pues además de brindar funciones de teatro gratuitas para todos los niños de la comunidad, imparte diversos talleres, se esmera en la investigación y edición de la revista de artes escénicas *El Tonto del Pueblo*, difunde el arte teatral por todos los rincones de Bolivia y organiza un plan de estudios para la apertura de una escuela que impartirá cursos semestrales al abrir sus puertas en el 2005, como resultado ante la carencia de un instrumento de formación que instruya e investigue el trabajo teatral.

Esfuerzo, dedicación y amor son lo que identifica a esta compañía que claramente es distinguida por su seriedad y entrega, y para la cual la gran diferencia entre los hacedores de teatro famosos pero ordinarios y los ignotos artistas creadores, radica sólo en la voluntad, fe, humildad y compromiso con que diariamente manejen su desempeño y entrega profesional.

Teatro de los Andes es indudablemente un modelo por seguir en todos los sentidos, para lograr preservar lo sagrado y sublime del arte de realizar el quehacer escénico en su totalidad.

Por su parte, Teatro de Ciertos Habitantes aspira trascender y elevar la calidad del quehacer teatral mexicano, así como conformar sólidamente una compañía que mantenga una calidad artística e identifique su propio modelo. Sus integrantes se han avocado al aprendizaje práctico y pragmático administrativo de la gestión cultural de una organización teatral, tomando como ejemplo los grandes

íconos como Bouffes du Nord o Teatro de los Andes, para lograr un organismo cultural que satisfaga todas las necesidades del grupo, aprendiendo diariamente tanto del trabajo comunitario como de la mística que debe existir en una compañía teatral. Su director, Claudio Valdés Kuri, tiene la palabra.

Estas dos compañías están formadas por gente de distintas partes del mundo; coincidentemente, sus recursos para trabajar en equipo son los mismos, pero la visión que los aglutina resulta especialmente valiosa. El fruto de la visita a Bolivia resultó muy enriquecedor para Teatro de Ciertos Habitantes, ya que además de comprobar que ambos grupos manejan ejercicios similares en la búsqueda y el resultado escénico, aprendimos muchísimo en cuanto a su organización.

Desde que entramos a la sede de Teatro de los Andes, apreciamos que tienen una preparación actoral vastísima, lograda a través de trabajar 12 años juntos. Cualquiera de los actores puede llevar los ejercicios de voz, entrenamiento físico o incluso de creación. Durante nuestra visita también se llevó a cabo un trabajo personal, un trabajo interior gigantesco logrado a través de ser parte de su comunidad teatral. El vivir en comunidad es una manera de evolucionar como seres humanos. Sin duda, hay que aprender muchas cosas y ellos lo han hecho muy bien.

Su trabajo es un ejemplo a seguir adaptándolo a nuestra realidad. Nosotros también trabajamos con una mística, una filosofía y una misión que deseamos cumplir y eso es lo que nos ha unido en hermandad con ellos. En la actualidad estamos colaborando juntos escénicamente. Una de las actrices de Teatro de los Andes, María Teresa Dalpero, participa en nuestro próximo montaje, Donde estará esta noche, que es una producción que toma como pretexto el personaje de Juana de Arco para expresar cosas que nos interesan, sin necesariamente

contar toda la historia de este personaje épico. Nuestra temática es la búsqueda de la fuerza interna y el cuestionamiento del concepto de "nación", que a lo largo de los años se ha transformado tanto, que actualmente nos aniquila. En realidad nuestro trabajo se encamina cada vez más a atender al actor y al público de manera más personal, a su ser interior; creo que esto se logra a través de procesos casi terapéuticos en donde se dedica especial atención al ser interior de los actores, porque ellos son el espejo de lo que es el público. El microcosmos que es un conjunto de actores es lo mismo que un conjunto de cien mil o un millón de personas porque todos somos lo mismo, todos somos uno; comprendiendo a un solo individuo se comprende al resto de la humanidad.

Me interesa muchísimo la comunicación con el espectador, por lo que me considero un transmisor de mensajes, valores y conceptos importantes que no son precisamente generados por mí, sino que son valores que todos tenemos y muchas veces debemos reconstruirlos o alguien los ha generado y hay que saberlos transmitir

para que el mensaje llegue al público. Para nosotros, lo imprescindible en este momento es lograr solidificar la compañía, lo importante es el grupo, no los proyectos, que es como se trabaja usualmente en México. Lo valioso es la organización cultural y su misión. Es indispensable generar la infraestructura y solidez para que la compañía logre permanecer; es decir, no es un proyecto que se acaba y que baja que reinventarse, sino fortalecerse diariamente. Estamos en la búsqueda de la infraestructura económica necesaria que brinde cabida a Teatro de Ciertos Habitantes.

Las producciones de la compañía han sido siempre fruto de coinversiones o colaboraciones, incluso de los creadores, actores y amigos que participaron básicamente otorgando su trabajo sin recibir algún tipo de remuneración económica por su tiempo y talento invertidos en favor del grupo. Conseguimos buenos apoyos de la UNAM pero inicialmente el montaje de



Algunos integrantes de Teatro de los Andes. Foto: Archivo Althair Naholy

Becket o el honor de dios de Jean Anouilh fue producido por nosotros. Nuestro segundo montaje De monstruos y prodigios de Jorge Kuri, fue una producción de la Compañía Nacional de Teatro casi en su totalidad, aunque también participaron patrocinadores que "encontramos"; las producciones que hacemos son muy costosas, no por los recursos que empleamos sino por los largos periodos de gestación para el montaje, que pueden ser a veces hasta de un año, eso significa mucho dinero, tomando en cuenta la cantidad de personas que forman parte de la puesta en escena.

Después logramos que organizaciones culturales alemanas, como las casas de cultura de Berlín, en colaboración con la Compañía Nacional de Teatro y otros patrocinadores nos apoyaran para la realización de El automóvil gris. Finalmente nuestro próximo montaje se logrará gracias a respaldo del Festival Internacional Cervantino, la Coordinación Nacional de Teatro del INBA y la Comisión Cultural de Bruselas.

El teatro mexicano vive la misma situación escénica que todo el mundo. Hemos tenido la oportunidad de presenciar diversos montajes de distintos ídoles durante nuestros viajes a festivales internacionales y nos hemos dado cuenta de que la producción interesante o singular, sucede en cualquier parte del planeta ya no hay un solo país en específico que sea identificado como líder en la creación de alto nivel; esto se puede dar a la mitad de los Andes, en China o México. En nuestro país hay cosas de extraordinaria calidad que poseen su propio lenguaje y eso es lo más valioso. Una de las cuestiones con mayor importancia en el teatro es encontrar creadores que logren expresarse con lenguajes propios.

El arte representa una parte trascendental de cualquier cultura; la presencia escénica es parte de las exigencias de un pueblo que convive con el arte y necesita de él. La alianza de estas dos compañías teatrales promueve la unión entre países hermanos, impulsando a los latinoamericanos a lograr la excelencia en el trabajo artístico a través de la complicidad generada a partir de la propuesta y técnica escénicas.

Indudablemente tenemos que aceptar jugar con nuevas reglas en las que todos participemos en favor de nuestra cultura. Si esta fuerza que la comunidad teatral sostiene, la cual difícilmente perderá la posibilidad de obtener el beneficio del apoyo que familiares y amigos brindan para la creación artística, es también amparada por organismos culturales y favorecida con la contribución empresarial, entonces colaboraremos en conjunto por la presencia artística de nuestro país.

Latinoamérica posee un tipo de trabajo escénico digno, que contiene calidad de alto nivel creativo. Teatro de los Andes logró ya la distinción entre diversos países del mundo por su extraordinaria propuesta de trabajo. El sello de la compañía mexicana Teatro de Ciertos Habitantes ha sido forjado con arduo trabajo de investigación y técnica, con la autenticidad de sus producciones escénicas, las cuales han ganado mercedadamente el respeto y prestigio nacional e internacional. México y Bolivia unen esfuerzos por el impulso del arte y la cultura de nuestro continente. Lo sublime del teatro radica en la identidad de lo que se comunica, así como en la armonía y el virtuosismo con los que sus creadores aborden un mismo fin: confrontar al monstruo de las mil cabezas, el respetable público.

ALTHAIR NAHOLY. Actriz, Estudió en la Royal, Academy of Dramatic Art (1995-1996) el Shakespeare's Acting Course; posteriormente "Teatro Físico" con Philippe Gaulier y Theatre de Complicité (1996-1997). y finalmente terminó la Maestría en Teatro Clásico y Voz en la Central School of Speech and Drama de Londres. Inglaterra (2001).

DECLARACIONES -VISIONES PROFUNDAMENTE PERSONALES

MONOLOGAR EN DISTINTAS ARTES

Alberto Dallal, Eduardo Diazmuñoz y Alejandro Cerecero

DANZA

LA INTERIORIDAD SEDUCTORA DEL "SOLO"

Cualquier *solo* es, en danza, un canto interior: una penetración en sí mismo del bailarín, de la bailarina (la naturaleza biológica de la danza nos impide apartarnos del concepto), para autotransformarse en un ente de seducción. Porque jamás nadie baila para sí mismo (y cuando ocurre, el bailarín, la bailarina, inventa su espectador en el espejo, en la mente, en la conciencia del cuerpo). Un *solo* es, entonces, una danza pre- vista, preparada, preñada en el interior de alguien, un creador, un artista, que aflora mediante el lenguaje más directo y, aun así, más abstracto del universo: la danza. Debe tratarse de

una culminación: el narcisismo conducido a las esferas virtuales, a partir del cuerpo, hasta halar a ese grado de la acción virtuosa en la que un grupo de espectadores ha sido obligado a entrar en la razón de la carne, de la historia, de ese ámbito que es, de siempre, un pacto profundo: el arte. Quien danza un *solo* sehalla en la obligación de "saber", de percibir el origen del ser humano y trasladarlo hasta el aquí y ahora que le corresponde. Saber hacerlo. Porque cualquier persona es, fue, será única e irreplicable. Cada grupo humano, en cada época, posee una *cultura del cuerpo* que le es propia y, por tanto, las redes y técnicas de la seducción de un *solo* están referidas a un tipo de movimiento, de significación, de dinámica, de *idea*

o imagen que pertenece (sujeta) a *ese bailarín* y no a otro de otra época, de otro género, de sexo distinto.

Todo arte es obras. Todo arte es único e irreplicable, aun en ese instante efímero en que sobreviene el acto, la experiencia de la danza. Volátil, instantánea realización... como un orgasmo externo y colectivo suscitado por el sacerdote o la pitonisa, la bruja o el encantador que se desenvuelve a la mitad de la pista, del tablado, del escenario. El



Antonia Quiróz en Estudio Numero 8 (Leona-Cazadora). Foto: Renzo Gostoli

lenguaje del *solo*, en danza, proviene del origen del ser y de la mente del bailarín y se deposita en músculos y coyunturas, carnes y huesos, intensidades y vuelos que al espectador sensible y avezado mucho le descubre de la realidad y de la historia: dominio de trazos, actividad en dirección de lo inefable, el vuelo transparente de un cuerpo que flota en el espacio, que se esparce, levita, increíble, otra vez, se incorpora en el vacío, nos mira y, trastornados, nos conduce hasta la concreción del deseo y de allí nos lanza de nuevo hasta el momento de las vibraciones iniciales de la especie. Un *solo* de virtuoso debe desconcertarnos: amamos o detestamos a la especie humana: somos la culminación o el fondo de la in-

volución: nos dice todo porque en ese cuerpo, que nos seduce, se halla concentrada toda posible fisicalidad. Ese cuerpo es *persona*. (El coreógrafo piensa siempre que ha marcado el camino único, la zona del encuentro, las reglas de la seducción, pero en realidad desaparece: su imagen, su biografía, se pierde entre los pliegues del cuerpo del bailarín, de la especie, de los tiempos.) Imposible apartar nuestra mirada de alguien que nos ha sujetado con un *solo*.

ALBERTO DALLAL. Escritor, investigador y crítico de danza. Autor de *La danza contra la muerte* y *La danza en México en el siglo XX*, entre otros libros.

MUSICA

"SOLO" INSTRUMENTAL

Cuando pienso en monólogo, lo primero que me llega en tropel a la cabeza es, por un lado, lo que representa el acto creativo para la concepción de éste en la mente del creador (esfuerzo e inspiración comprendidas naturalmente), y, por otro, lo que también representa ese momento mágico en la conjunción de soledades para lograr un todo orgánico, completo. Una combinación de estas dos sería algo así como un estado emocional-intelectual en donde coexisten la soledad del pensamiento, la nada en lo que todo acto creador inicia, el vacío del escenario, la pasividad inerte de un instrumento, una persona para concebir, otra más o la misma, pero una sola para transmitir, para darle vida a ese papel letárgico de arte multidimensional que, reuniendo estas "soledades" en un punto determinado en el espacio y el tiempo, dan vida a esta concepción,

forma, estructura, confesión y, hasta si se quiere, reto que es el monólogo para conmovir al espectador.

El escenario, cualquiera que éste sea, permanece inactivo hasta que todos estos espacios se llenan con una declaración de la vida misma absolutamente teatral. La música es música, sí, pero también la música es teatro.

Esta abstracción, esta forma tan demandante como es el monólogo, ha ejercido una fascinación muy fuerte en mi vida y desarrollo personal. No puedo dejar de admirar a un solista, a un músico... solo, o a un actor o un bailarín en escena, solo uno, una, que llena esa vacuidad -de espacio y tiempo- con la producción (más que reproducción) de un acto creador (con sus recursos y "extensiones": cuerpo, voz, talento, esfuerzo, dedicación, momento musical, accesorios, etc.) transmitiendo un mensaje que puede ser trascendente para quien lo presencia, sobre todo por su inmediatez, por su desnudez y transparencia, cualidades que lo hacen inherentemente profundo. Es obvio que toda obra de arte es una declaración -visión profundamente personal, pero en un monólogo teatral, musical o dancístico, esta declaración -visión es más como una oración compartida, como un secreto revelado, como tener una extroversión de lo más íntimo de quien lo hace. Para todos es evidente que cualquier creación artística es una extroversión del que la concibe, es una necesidad del creador de compartir, pero lo que hace al monólogo un género aparte es el hecho mismo de la osadía que representa. El virtuosismo individual en todo su esplendor. Y sin embar-

go es tan íntimo, recóndito como nuestro pensamiento, nuestro cons- tante e incesante pensar.

Por otro lado, en el caso de las artes escénicas es indispensable el intermediario, es decir, el intérprete. La necesidad de ese(a) otro(a) solitario(a) que es el (la) intérprete. Esto les da a estas artes otra dimensión al obligadamente no poder prescindir del intérprete para cumplir con su función primordial. Todos sabemos, porque lo experimentamos, que la comunicación entre el pintor o el escritor y sus observadores o lectores es inmediata y directa, sin intérpretes.

En cuanto a música se refiere, no solamente está de manifiesto la gran habilidad que debe tener el instrumentista para mantener el interés de sus escuchas, sino también la lucidez del autor para poder transmitir un todo orgánico con un solo instrumento. El autor debe conocer a fondo las limitaciones y los recursos del instrumento para ampliar así sus posibilidades técnicas y expresivas.

Entre muchos compositores de todas las épocas de nuestra civilización, sobresale Juan Sebastian Bach, quien logró - y sigue logrando - cautivar maravillosamente con su *Chacona para violín* sus seis suites para cello solo, entre otras obras. Ni hablar de los 24 caprichos para violín solo de Niccolò Paganini que seguramente llegaron a la mente del lector al comienzo de este párrafo. Del mismo modo, la *Sonata para cello* de Zoltán Kodály es de una solidez y trascendencia histórica ejemplar. Estas obras y otras inmortalizan un gran momento monológico y monolítico.

Hay música para bailar, para ambientar, para ilustrar, para divertir, para llorar y hasta para nacer y morir. Todas estas músicas son parte integral e indispensable de nuestras vidas, no importa el sentido utilitario que les demos, o cualquier otro sentido, para bien y para mal. (Más mal que bien hoy día, lamentablemente) Incluso la falta de sentido es la que opera con mayor asuvidad cuando oímos música. Ya no nos damos tiempo de escuchar, ya no digamos el acto mágico, maravilloso e irrepetible de la música en vivo, más bien oímos lo que se produce en radio, tele-

visión, cine o grabaciones digitales mejor conocidas como CD's. Como civilización, estamos perdiendo paulatinamente la capacidad de escuchar. *Oír no es escuchar*. Todas las artes escénicas están perdiendo terreno ante la apabullante masificación del mercado televisivo y radiofónico, y el monólogo - en cualquiera de sus formas - no es la excepción, salvo por un fenómeno en particular que debemos al instrumento "predilecto" de los compositores de los últimos 350 años aproximadamente, y que ha sido el instrumento polifónico por excelencia: el piano y sus ancestros (forte-piano, piano-forte, clavecín, clavicordio, espineta, etc.). Las razones son evidentes: tiene la capacidad de producir 10 sonidos o más en simultaneidad y, dependiendo de la pericia del intérprete, puede lograr un microcosmos "sinfónico" con una total independencia dinámica entre los sonidos producidos; equivale a una sinfónica en casa. Al menos, aún convoca a algunos seguidores, aunque no a multitudes, excepto cuando se anuncia a un pianista de alto nivel apoyado por una campaña publicitaria importante.

Para terminar, creo que como auditorio debemos poner un extra de nuestra parte para hacer que esta forma tan íntima no se pierda o se apague. Finalmente, todo parte de

Es obvio que toda obra de arte es una declaración-visión profundamente personal, pero en un monólogo teatral, musical o dancístico, esta declaración-visión es más como una oración compartida, como un secreto revelado, como tener una extroversión de lo más íntimo de quien lo hace.

nuestra voluntad. Y el ejemplo más claro de la conjunción de voluntades lo tenemos precisamente en el monólogo. Tanta soledad junta no es soledad, o bien, entre tantas soledades reunidas (autor, intérprete, escuchas) la que emana del escenario traduce fielmente la soledad del autor, causando el impacto deseado en cada una de las soledades congregadas en el teatro. Luego entonces, si estamos solos, con nuestra soledad o con nosotros mismos, no estamos solos. Disfrutemos.

EDUARDO DIAZ MUÑOZ. Director de orquesta, compositor, pianista, pedagogo, promotor y productor. Ha dirigido a más de 75 orquestas en todo el mundo, realizando 57 estrenos de obras sinfónicas, óperas y música de cámara. Ha compuesto música para obras teatrales, filmes y documentales.

PINTURA

EL MONÓLOGO Y SU ESPACIO

Al igual que el escritor, el pintor utiliza el monólogo como método para desarrollar su trabajo. El resto de las artes necesita por lo menos de un cómplice como receptor, mientras el pintor y el escritor se cuentan muchas historias antes de mostrar o contar la verdadera.

Entonces, la tela y la página en blanco son espejos dispuestos a reflejar nuestros rostros cambiantes.

Pero, ¿Con quién hablamos cuando hablamos con nosotros mismos?, ¿con el hombre?, ¿con el aprendiz?, ¿con algún tipo de conciencia universal? Recordemos los juegos que uno inventaba cuando era pequeño, en los cuales se hablaba y contestaba uno mismo, incluso con diferente voz. Hoy nos hablamos y nos preguntamos pero las respuestas ya no surgen al momento ni con diferente voz - aunque haya algunos que de por sí escuchan voces -, ese otro ente, ese otro yo que responde salta de alguna lectura, de un recuerdo, aparece en un sueño, en un anuncio de la cañe, en las noticias o en algún programa de televisión.

Pero, ¿esperamos en verdad alguna respuesta o sólo buscamos reafirmarnos en cuanto a lo que sabemos o lo que somos?

En España se han descubierto unas pinturas rupestres muy interesantes, se trata de figuras de animales, bisontes, venados y signos abstractos superpuestos unos sobre otros de tal manera, que es difícil advertir una figura completa, mucho menos una idea, y fueron realizadas con una diferencia de entre 100 a 1000 años, algunas incluso manifiestan materiales y estilos pictóricos diferentes.

Pienso que aquel hombre hacía esos dibujos más que para representar o venerar un suceso, como una especie de confesión o plegaria hacia sí mismo y que bien podría haber sido hecha ni siquiera con algún tipo de iluminación. En este sentido, la pintura por su carácter representativo está más cerca de la magia y las creencias que de la recreación de los recuerdos.

Con la reinvencción de la imprenta y con el descubrimiento de las leyes de la perspectiva se concentra la atención hacia el punto de vista del individuo y en ese momento se inicia el monólogo interno, ya no como una revelación sino como un acto de confesión y autocrítica. Hoy en día agregamos a este individualismo rasgos económicos y ecológicos y se funda un nuevo culto: el nuevo hombre moderno, el nuevo ser individual, habitante (¡qué hueva!) de esta gran aldea global. .

Aquí es donde creo que el acto de pintar puede ayudar a suavizar esta amenaza globalizante.

Un cuadro es monológico mientras no se enmarca y se muestra. Pintar es un soliloquio mientras no se hace por encargo. Cuando una pintura gusta ya es diálogo, se cierra el circuito. Cuando no gusta, o no se ha entendido o no es del interés del observante, el circuito está abierto, todavía es monológica.

Curiosamente, los trabajos que más he vendido son los que menos me gustan, aún conservo los que son de mi agrado: los monológicos.

Cada uno de nosotros somos la suma de todo lo que está ahí afuera; cada uno de nosotros tenemos nuestro propio monólogo, nuestra hoja y nuestra tela en blanco.

ALEJANDRO CERECERO Arquitecto titiritero y pintor coahuilense

ESCENA ALTERNA

ASÍ PASAN CIENTOS AÑOS DE TEATRO EN MÉXICO

UN SIGLO DE MONÓLOGOS

Luis Mario Moncada / Fotos: Fernando Moguel

Cómo apreciaremos, el arte del transformismo del monólogo o del unipersonal cobra fuerza conforme avanza el siglo XX, convirtiéndose cada vez más en alternativa para actores que desean dar el *do* de pecho o bien para aquellos quem términos de producción han entendido aquellodel "empléate a ti mismo". Pero dejemos que el tiempo nos muestre algunos de los más destacados trabajos del periodo en cuestión.

1901/11 Vuelve a nuestro país el gran transformista italiano Frégoli, célebre por sus espectáculos unipersonales en los que interpreta el solo a decenas de personajes.

1909/02/11 En el teatro Variedades de Puebla se realiza un homenaje a Arturo García "Pajujo", actor cómico que goza de enorme popularidad en los teatros del interior del país; para la ocasión el cómico presenta su monólogo *El amigo de la verdad*

1913/02/22 En medio de la crisis aue se conocerá como la "Décena trágica", el gobierno golpista de Victoriano Huerta anuncia la normalización de las actividades en la Ciudad de México. razón por la cual este día vuelve a abrir sus puertas el teatro Principal con la presentación del transformista Frizzo, quien en su cuadro París Concert llega a representar a 100 personajes distintos. Esa misma noche, sin embargo, se propaga la noticia del asesinato del depuesto presidente Francisco I. Madero y de su vicepresidente José María Pino Suárez.

1926/10 Se presenta en el teatro Ideal la joven declamadora Refugio Pérez Frías, quien poco tiempo después debutará como actriz bajo el nombre de Isabela Corona.

1952/04/12 Estreno de *El reloj y la cuna*, de Sergio Magaña, interpretado por Rosa María Moreno y dirigido por Salvador Novo.

1956/04/12 Con el estreno de *Bandera negra*, de Horacio de la Fuente, a cargo de Enrique Rambal, se reinaugura el teatro Arena, local que ha sido ampliado y dispuesto como teatro círculo.

1964/05/06 Carlos Ancira estrena *El diario de un loco*, adaptación de un relato de Gogol, bajo la dirección de Alexandro Jodorowsky. La obra, que se presenta en el teatro Urueta, per-



Cartas de amor de una monja portuguesa

manecerá intermitentemente en cartelera durante casi 25 años.

1964/05/13 Narciso Busquets estrena en el teatro Urueta el monólogo *El gorila* (informe para una academia), de Franz Kafka, dirigido por Alexandro Jodorowsky.

1964/11/21 Alfonso Arau estrena en el teatro Milán su espectáculo pantomímico *Locuras felices*, bajo la dirección de Jodorowsky. El éxito de las presentaciones motivarán constantes repeticiones, así como giras por Francia, Inglaterra, Canadá y Estados Unidos. Cabe precisar que éste es el tercer espectáculo unipersonal que Jodorowsky estrena en el transcurso de 1964.

1977/08/24 Martha Verduzco reestrena *Cartas de amor de una monja portuguesa*, original de María Alcanforado, bajo la dirección de Salvador Flores y musicalización de Mario Lavista. Las funciones tienen lugar en la Casa del Lago.

1977/09/30 Estreno de *La educadora* (Señorita Paloma), de Roberto Athayde, bajo la dirección de Gerald Huillier, con Virma González.

1982/03 La actriz española Naty Mistral presenta en el teatro Reforma el monólogo *Emily*, de William Luce, bajo la dirección de Alejandro Boero, con escenografía de David Antón.

1982/08/13 El Foro Isabelino abre sus puertas al estreno de *El lado oscuro de la luna*, monólogo de Juan Jacobo Hernández interpretado por él mismo.

1983/10 Eduardo Ruiz Saviñón estrena *Teatro del terror*, interpretado por Alejandro Camacho, a partir de textos de Lovecraft y Edgar Allan Poe.

1984/08 Presentación de *Un actor se repara*, de Sabina Berman, dirigida por Pablo Mandoiki e interpretada por José Escandón. Las funciones son en el teatro-bar El Cuervo.

1984/10/05 Marcela del Río escribe y dirige *De camino al concierto*, monólogo dedicado a la memoria del músico Hermilo Novelo, recientemente fallecido en un accidente automovilístico. El papel es interpretado por Luis Miranda.



A la manera de Shakespeare

1987/08/24 Estreno del unipersonal titulado *A la manera de Shakespeare*, de Susana Frank, dirigido por Susana Wein y protagonizado por Mario Iván Martínez.

1990/01/13 En el sótano de una casa en la colonia Roma se presenta *Alicia*, texto de Darío Fo en versión de José Acosta y Teresa Rábago. A partir de esta experiencia nacerá el Taller del Sótano.

1990/05/02 La Universidad Autónoma de Puebla y el IMSS presentan el Primer Festival Nacional del Monólogo, cuyo programa incluye *La última madrugada*, de Miko Viya, con Felipe Galván; *Alicia*, de Darío Fo, con Teresa Rábago; *Cristóbal Colón descubre sus cenizas*, de Homero Aridjis, con Manuel Palacios; *Una mujer en tres tiempos*, de Simone de Beauvoir, con Helvia Luna; *Bandera negra*, de Ruiz de la Fuente, con Jesús Ramírez; *La noche de Oscar Wilde*, de José Bartonazco, con Guillermo Murray, y *La reina de su casa*, de Darío Fo, con Carlos Niebla.

1990/10 Continúa presentándose en El Juglar el monólogo *Ik dietrickfon*, creado y protagonizado por Martín Zapata a partir de la fonética alemana de Heinrich Böll.

1992/07/13 Ari Telch estrena *El contrabajo*, monólogo de Patrick Suskind que se convierte en obra de repertorio para el actor.

1993/02/11 Estreno de *La mujer rota*, de Simone de Beauvoir, en versión de María Elena Aura, bajo la dirección de Eduardo López Ro-



Alicia

jas. Por esta obra la actriz Martha Aura recibirá diversos premios de la crítica.

1993/08/27 Estreno de *Einstein*, monólogo de Gabriel Emmanuel, dirigido por Bruno Schwebel y protagonizado por Patricio Castillo. Las funciones tienen lugar en el Museo Rufino Tamayo.

1994/06 Presentación en el teatro Helénico del Teatro Sunil de Suiza, que pone en escena *Ícaro*, conmovedor espectáculo de Daniele Finzi que en subsecuentes apariciones será adoptado como uno de los montajes favoritos del público mexicano.

1996/05/20 Paloma Woolrich interpreta el monólogo *De algún tiempo a esta parte*, de Max Aub, bajo la dirección de Anna Gómez, en una temporada que se desarrolla en el teatro El Granero.

1996/06/02 Estreno de *La balada de Kalamity Jane*, monólogo de Helder Costa y María Do Ceu Guerra, dirigido por Susana Wein e interpretado por Claudia Ríos. La temporada tiene lugar en el foro La Gruta.

1997/06/25 Se estrena la obra *Ella imagina*, de Juan José Millás, dirigida por José Ramón Enríquez y protagonizada por Emma Dib. La temporada tiene lugar en el Foro Sor Juana Inés de la Cruz de la UNAM.

2000/01/25 Marga López es la protagonista del monólogo *Al final del camino*, de Manuel López Ramos; bajo la dirección de Otto Sirgo, que inicia temporada en el teatro Wilberto Cantón.



El contrabajo

2001/07 Estreno de *Divino Pastor Góngora*, de Jaime Chabaud, dirigido por Miguel Ángel Rivera y protagonizado magistralmente por Carlos Cobos.

2003/02 Gerardo Trejoluna presenta *Autoconfesión*, de Peter Handke, dirigida por Rubén Ortiz, que realizará numerosas presentaciones en México y el extranjero.



Eneida

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

TEATRO DE FRONTERA: VIDA PROPIA, LENGUA NUESTRA

EL NORTE TIENE LA PALABRA



TEATRO DE LA FRONTERA
 ÁNGEL NORZAGARAY
 SIGLO XXI, CONACULTA-FONCA-UJED, ESPACIO VACÍO, DURANGO, 2003, 202 PP.

En este volumen se recopilan seis obras de Ángel Norzagay (*La Trinidad*, Sinaloa, 1961, pero cuya trayectoria como director escénico y dramaturgo se ha dado en Mexicali, Baja California, desde 1983, cuando se hizo cargo del Taller universitario de teatro de la UABC), que van desde *Mexicali a secas* (1988) hasta *La balada de Miguel Chivo*. Enrique Mijarez, su presentador, asegura que Ángel es “uno de los nombres emblemáticos del movimiento teatral norteño, esto es, un hombre de teatro comprometido con su región, que interpreta a su comunidad, interactúa con su público y escribe desde la geografía, el clima, la política, la violencia, la tradición, en síntesis, desde la realidad que le rodea”. En buena forma y junto con el reconocimiento recibido en mayo de 2003 por la Comedia Francesa en París, nuestro autor recibe con este libro la categoría que su trabajo como director teatral y actor había soslayado: el de uno de los mejores dramaturgos nacionales de su generación.

En Teatro de frontera 9 están representadas las aristas más filosas del teatro norzagayano: la frontera como comedia de enredos, la política como asesinato encubierto, el poder como traspaso de propiedad, el humor como balance y contrapeso, la picaresca como modus vivendi, como manual de sobrevivencia, lo popular que es hijo del Siglo de Oro español y la vida como sueño que es homenaje a la patria querida, al lugar de donde se es y al sitio al que uno pertenece por hábito, por cos-

tumbre. Teatro fronterizo no sólo por los personajes, la trama o el escenario, sino por el habla misma, por el lenguaje saltarán que nunca se queda quieto y nunca pide permiso para transformarse, para decir las verdades de nadie y las mentiras de todos, para darle veracidad al mito y respaldo a la leyenda.

Cuando se leen estas obras en estricta cronología, lo que salta a la vista es que los temas a los que Ángel Norzagay regresa una y otra vez son los del desplazamiento que ocasiona una percepción equivocada de la realidad: se da por muerto alguien que está vivo, se da por hecho la protección de la policía o la seguridad del poder sin que sus personajes, como en toda tragedia antigua, se percaten de su fragilidad, de sus días contados. Éste es un teatro que propone contarnos las viejas historias de ciegos conduciendo a otros ciegos al abismo; el del hijo pródigo-Ulises, que es la saga del que abandona su patria y se vuelve un ser distinto antes de hiar el camino de regreso al país natal, al pueblo que es suyo por derecho de añoranza; un tema aparte es el de la comunidad que canta sus cuitas y anhelos a la manera de Brecht: la injusticia y la impunidad son aquí las alcahuetas de la sociedad, los demonios sueltos que gritan a mitad de la noche. Esperpentos que bailan la danza de la muerte como si nada importara sino pasarla bien, seguir siendo el rey entre las ruinas del mundo, entre los engranajes de un negocio que sólo cambia de dueño pero jamás se permite un descanso. Para Norzagay, clásico entre los clásicos, la realidad es apariencia y revelación a un mismo tiempo, espectáculo barato y parodia repetida hasta volver irreconocible la frontera entre bien y mal, vida y muerte, orden y caos, sueño y vigilia.

Todos los temas anteriores se resumen, en la obra de Norzagay, en un homenaje a la ciudad

que le ha comido el seso con sus calores y lo ha embrujado con el río seco de sus espejismos deslumbrantes. Y no hablo de Mexicali como metrópoli real sino de Mexicali como metáfora de una ciudad de paso que se ha vuelto, para nuestro dramaturgo, puerto seguro, trampolín creativo, plaza propia para inventar el mundo, para traducirlo en diálogos raudos y precisos; en personajes paradójicos que oscilan entre la luz y la sombra; situaciones que llevan a la incertidumbre y a la carcajada, al pastelazo y al tiro de gracia. Su tema fundamental es el coro comunitario, la vida en multitud, el tanguis del perpetuo chisme, el templo de la divina desproporción, como aparece retratado, con nitidez y malicia, por el dj Norzagay en Mexicali a secas, al tomar en préstamo textos de varios autores para delinear lo que es habitar la frontera norte de México, lo que es saberla hacer a pura voluntad, a puro aguante.

GABRIEL TRUJILLO MUÑOZ. Escritor bajacaliforniano. Crítico e historiador de arte de la frontera norte. Editor de la *Revista Universitaria* de la Universidad Autónoma de Baja California.



RAYOS Y TRUENOS
 ELBA CORTEZ
 EDITORIAL ARTÍFICOS. BAJA CALIFORNIA, 2002.

La dramaturga bajacaliforniana Elba Cortez, egresada de la segunda generación del Diplomado de Teatro del Centro de Artes Escénicas del Noroeste (CAEN), ha escrito numerosas obras teatrales caracterizadas por la ruptura de los límites convencionales entre actor y espectador, así como por la creación de geografías particulares

en las que se fusionan los lenguajes diversos de la expresión artística y el discurso cotidiano. Aunque su producción abarca un amplio espectro, desde la poética Dominó (incluida en el segundo tomo de la antología *El Nuevo Teatro*, editada por Ediciones El Milagro) hasta la mordaz *Entrada al paraíso* (reunida en *Once en la cancha*, blicada por el CAEN), es en el teatro infantil donde Cortez ha sido más prolífica hasta el momento.

En diciembre del 2001 se presentó el proyecto editorial *Cuentiteatros*, una colección de libros interactivos que incluye el título *Rayos y truenos*. La propuesta, con ineludible sello de artefacto educativo, consiste en libros que incluyen un CD-ROM interactivo al que se puede acceder desde una computadora (para observar fragmentos en video de la representación, así como sugerencias para la realización de un montaje “casero” de las obras) o escucharlo directamente desde una reproductora de discos compactos para acompañar al texto escrito: un cuento en formato dramático aderezado con un puñado de ilustraciones.

Rayos y truenos nos ofrece un excelente trabajo de producción tanto del video como del audio, en los que podemos disfrutar de una frescura y espontaneidad realmente hilarantes. En esta obra la autora da rienda suelta a su creatividad y nos ofrece un texto dramático chispeante en todos los sentidos. Rayo y Trueno descubren que el Señor de la Lluvia ha desaparecido. Su misión, aparentemente, es localizarlo para que vuelva a bañar con su húmeda gracia la piel de la Tierra y lograr que la vida continúe floreciendo y multiplicándose. Así, ambos personajes recorren los escenarios más diversos: la regadera de una señora gorda, el mar en el que canta la Sirena, la aridez del planeta que creían Marte y en realidad

era Venus, una selva prehispánica que es casi un viaje al origen de los tiempos y, finalmente, un retorno a la realidad misma del escenario teatral. En *Rayos y truenos* se busca sensibilizar a la población infantil en el cuidado del recurso vital del agua, pero Cortez extiende sus ambiciones, y yo diría que con gran acierto, a la valoración del arte dramático. En esta obra el mensaje no se articula en el tono de un panfleto didáctico, pues su interés fundamental es la expresión artística y lúdica de ese algo ausente que cobra vida en el escenario: la dramaturgia, pero no una tradicional y acartonada, sino aquella arriesgada y propositiva que involucra al niño no como un mero receptor de información, sino como un individuo que desde la edad más temprana toma decisiones que se articulan en acciones, como actor del cambio en el presente.

VALERIA ALMADA Psicóloga, egresada de la Escuela de Escritores de la SOGEM. Colabora en el periódico *Uno más uno*.



TERRITORIO DE FÁBULA (TRES DRAMATURGOS)
SILVIA PELÁEZ
ELENA GUINOCHINS Y
DENISSE ZUÑIGA

CENTRO DE ARTES ESCÉNICAS DEL NOROESTE, COL. LOS INÉDITOS, BAJA CALIFORNIA, 2003, 160 PP.

En los textos de Silvia Peláez y Elena Guinochins está presente un sólido estilo y oficio que les ha dado su constante trabajo que han venido tejiendo desde el inicio de sus respectivas carreras, mientras que Denisse Zúñiga, en su obra realiza una aguda crítica sobre el tema social-humano-religioso, realmente interesante e inquietante. Tal vez el punto de encuen-

tro de las tres dramaturgas radica en el tono sarcástico que permea cada una de estas historias.

En *Fascinación por lo verde* de Silvia Peláez, está una vez más latente el tratamiento del erotismo que ya en algunas de sus obras anteriores ha venido manejando, pero también está presente otro de los elementos que se ha vuelto casi imprescindible en sus textos: la sangre y el vampirismo, muy relacionados con los rituales. En esta historia, lo sarcástico se desliza y se desborda como sabia roja de las flores, de las hojas de los árboles, de las cuatro alas de las libélulas, pero también y sobre todo de las entrañas y el corazón de los personajes que expiden a través de sus poros conceptos profundos y significativos en ese tono divertido. Signos que nos llevan a reflexionar sobre la decadencia, el amor, la sexualidad, el tiempo y el rito.

En *Vacío virtual* es interesante la madurez con que Elena Guinochins trabaja sus personajes, la forma en que los hace interrelacionarse, el sabio conocimiento que tiene del espíritu de cada uno de ellos y la manera no menos clara de exponerlo, la estructura no lineal, fragmentada, vertiginosa a veces no en la forma sino en el contenido; el vértigo está en lo más recóndito de sus personajes y aflora de pronto con entrañable ironía. Son fundamentales los encuentros de los personajes de Elena que cada vez que se miran, que se sienten, que se rozan, hacen crecer la tensión dramática, para desarrollar el conflicto cada vez más e ir haciendo descubrir la historia con base no sólo en el discurso anecdótico sino también a través de las sensaciones que te transmiten las diferentes situaciones, pero además usando de una manera coloquial y creativa a la computadora (un elemento más en la historia), que hace un recuento de los acontecimientos, como testigo casi humanizado, cómplice o enemiga y determinante en las decisiones de los personajes.

En *Oste ni moste* de Denisse Zúñiga, habría que resaltar puntos tan importantes como el tono suelto, sencillo y comprensible y a la vez tan cuestionante que nos lleva a una obra irreverente e ingeniosa desde el planteamiento de la trama. Sin grandes rebuscamientos ni en forma ni en contenido, trabajando de una manera lineal la estructura y sus elementos dramáticos, la autora nos lleva por el camino del divertimento con esencia agria, entendiendo a cada uno de los personajes, sus cuestionamientos y el conflicto principal de la historia.

JORGE CELAYA. Actor, director teatral y dramaturgo. Miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte. Su última obra escenificada es *Pool* (Las reglas del juego).



GARAP
VIDAL MEDINA
FONDO ESTATAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES DE NUEVO LEÓN, 2002, 56 PP.

No sufra más, no se quiebre la cabeza, no sea pretencioso ni ponga esa cara de estupor. Sí, mi querido director, estimado productor, linda damita... perdón, señorita actriz, ávido lector, aquí está lo que ustedes estaban buscando. Paso degato y el Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Nuevo León me han dado la orden de poner al juicio de ustedes este producto cien por ciento mexicano. Esto que ustedes tienen frente a sus incrédulos ojos, es una obra de teatro escrita por un talentoso joven nacido en Reynosa, Tamaulipas... ¿que en qué año? Sólo por que el autor no es vanidoso con eso de la edad se lo digo: en 1976. Veintisiete años y este querubín no sólo escribe, sino que también dirige. ¿Cómo se llama? La noto muy interesadita, ¿eh? Se llama Vidal Medina

y pertenece al taller de dramaturgia Contraseña, y si esto les parece poco, ha escrito numerosas obras de teatro, incluyendo ésta: *Garap* (que fue reconocida con el Premio Nuevo León de Literatura 2001 en el género de dramaturgia). ¿Qué es eso? Allá voy. No coma ansias. *Garap* es, como se nos informa en el prólogo, un misterioso objeto del cual Baudrillard habla en su libro *El sistema de los objetos*. Es decir: *Garap* es el objeto que nadie sabe lo que es, pero que todos quieren tener, que todos desean con frenesí sin importar el costo. Les garantizo que ustedes encontrarán en la obra de Vidal una interesante propuesta teatral, pues no es una obra común a pesar de que plantea aspectos que ya han sido tratados por otros dramaturgos. Esta obra le conducirá a realizar, por medio del humor, una seria reflexión.

Vidal Medina es un dramaturgo que cada vez alcanza en sus obras una mejor estructura dramática, una visión clara de lo que quiere transmitir; la construcción de sus personajes es notable: su modo de hablar, de dialogar, "una obra cuyo valor reside en la perfecta articulación de forma y fondo, en la unidad insobornable del tema que ha hallado".

Así que acérquese que estamos hablando de una joven promesa. Cuántos libros le damos. Gaste su presupuesto y lleve a escena esta obra, que no exige demasiada producción. Apoye la nueva dramaturgia mexicana. Déle oportunidad a los jóvenes. Apuéstele. No gaste en traducciones ni en los derechos de una obra extranjera que sale muy caro. Esta obra en verdad vale la pena. Celebremos la publicación de esta obra llevándola a algún teatro de nuestro país. Director, productor, ánimo...

SALVADOR RAMÍREZ. Ensayista y dramaturgo. Colabora en vanas publicaciones del país.

HUGO ARGÜELLES (1932-2003), JUAN GARCÍA PONCE (1932-2003), FERNANDO TORRE LAPHAM (1917-2004)

OSCURO FINAL PARA TRES TEATREROS

HUGO ARGÜELLES, MI AMIGO

No soy escritor, no voy a hacerles una apología del personaje, voy a tratar, simplemente, de narrarles mis casi 50 años de amistad con Hugo.

Nos conocimos por los años 1956-57, los dos habíamos seguido el mismo camino, migrando de la Facultad de Medicina a la de Filosofía y Letras, donde, en aquel entonces, existía una de las pocas posibilidades en México de aprender algo en relación con el teatro.

Hugo devoraba literatura y se sentía claramente inclinado hacia la escritura, cosa que ya ponía en práctica, con cierta destreza. Por mi parte, empecé mi corta carrera teatral como asistente de director de Raúl Cardona, para luego lanzarme a la dirección.

Vivíamos una época intensa en cuanto a actividad y búsqueda teatral se refiere. Álvaro Custodio con el teatro español, Seki Sano y su escuela que formó a tantos buenos actores de este país, Fernando Wagner, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, el teatro del Caracol con Aceves, Teatro en Coapa y Poesía en Voz

Alta. Debido a que había pocos teatros se investigaba la calle, los monumentos históricos y cuanto espacio se les podía ocurrir a los que entonces se movían en ese, a pesar de todo, restringido medio teatral. Se formaban grupos y corrientes que a veces, estérilmente, se hacían y deshacían entre sí, cada quien pensando tener la verdad agarrada de las barbas.

Hugo se reclinaba en un cuarto de la azotea de su casa en la colonia Roma, en donde del techo colgaban una multitud de Judas; allí aprendimos, en la densa nube de nuestros cigarrillos, a distinguir los géneros teatrales que tanto marcarían su trayectoria. Ya se buscaba un personaje, pues, con su extraordinaria inteligencia, había detectado que era condición *sine qua non* para salir a flote en el medio ingrato

de la cultura en México. Le gustaba la pose y la cultura del ego, para comprobarlo basta echar un ojo a su galería fotográfica. Empezaba a asumir su homosexualidad, un poco (un mucho) a la imagen de Salvador Novo con mucho discernimiento, ya que en los muchos años de nuestra relación, nunca me manifestó la menor insinuación. Cada quien hablaba de sus problemas sentimentales y tratábamos de confortarnos o alentarnos el uno al otro. Esa mutua comprensión, en el



Hugo Argüelles (1932-2003), Foto: Otto Sirgo

respeto, trascendió a nuestra relación teatral.

Poco después, Hugo tendría su primer gran éxito con *Los cuervos están de luto* en el Teatro de la Asociación de Actores. Para el montaje de *Los prodigiosos* en el Teatro del Música, recuerdo que Hugo me pidió que realizara unas fotos de ambientación para el lobby del teatro, basadas en la experiencia que había vivido en el interior de la casa de retiro, anexa a la iglesia de Atotonilco, Guanajuato, a la que había tenido acceso y de donde sacó experiencias que le permitieron escribir la obra, gracias a su muy cercana relación con el entonces obispo de San Miguel de Allende. Aprendimos el viaje, Marisa Magallón, Hugo y yo, en mi tartana, comprada gracias a mis primeras incursiones en

la televisión y que de regreso nos dejó tirados en la carretera. No tuvimos acceso a la casa de retiro y tuvimos que treparnos a un altar de la iglesia para, a través de un ojo de buey, fotografiar el patio de la casa. Las escenas de Oage-lación en círculo eran estremecedoras; por desgracia ninguna de esas fotos pudo ser utilizada a plenitud, dada la suciedad del cristal que cubría el ojo de buey. Sin embargo, muchas de las fotos fueron mostradas en el lobby del teatro.

Me falta terminar el cuento, con nuestra huida, hacia mi tartana, perseguido por los pobladores de la casa de retiro que salían en procesión, banda musical por delante. En aquel entonces se llegaba a Atotonilco por una carretera asfaltada hasta la entrada del pueblo, después el camino era de pura arena y polvo; casi entrando, la escuela quemada recordaba los pueblos abandonados del oeste vistos en las películas.

Esta anécdota he motivo de muchas pláticas con Hugo. Prefiero recordar esos momentos que hacer el panegírico de Hugo o de sus obras. Muchas aventuras vivimos juntos. Prefiero recordar al amigo.

GILBERT AMAND. Traductor y director teatral.

JUAN GARCÍA PONCE Y EL TEATRO

Salvador Novo demostró que un artista es tan buen funcionario cultural o mejor que cualquiera que los actuales promotores de la cultura buscando incesantemente public relations y cabida en algún puesto para luego salir en su periodo con una batea de babas del tamaño de los tinacos de las Torres Gemelas o hacerse de la vista gorda y que se jodan los directores actores escénografos, etc. A lo que le tienen más miedo es a los sindicatos. Digo todo esto porque fue en la época que Sal-

vador Novo estaba al frente del INBA cuando invitó a Juan García Ponce a poner en escena *El canto de los grillos*. Una dulce obra que recuerda su vida en Mérida, en su ensueño yucateco.

Doce y una, trece (1964) es una farsa divertida, esnob, que dirigí con gusto en la Casa del Lago gozando con Betty Sheridan, Tamara Garina y Claudio Obregón. Obra que tiene algunos recursos del teatro del absurdo pero que no encaja totalmente en las leyes de éste. Aquí dejo el paso a la crítica lúcida e interesada de esa época porque para mí es difícil tomar distancia. La "China" Mendoza le da al clavo en un artículo titulado "Doce y una trece" aunque usted no lo crea" (*El Gallo Ilustrado*, 1964).

Cada sociedad, tiempo, nación, generación, etcétera, desemboca en un momento dado de hartadura en la rebeldía, en la destrucción constructiva del pasado. Eso es precisamente lo que han hecho en Francia Ionesco y Adamov, en Estados Unidos Sarmiento o en Inglaterra Pinter, por nombrar a algunos de los más representativos o conocidos. Eso es lo que aquí realiza ahora Juan García Ponce sin entrar de lleno en el absurdo precisamente, en el desplazamiento, pero estirando su tema da tres amantes pasando por el incesto simbolizado en la palabra y en la actitud, en el vodevil clásico y triangular, basta dar una deliciosa pieza de un acto, única y redonda, fresca y nueva sí, porque en una sátira despiadada se burla inteligentemente de los lugares comunes, al amor, a la familia, a la patria, a la ley.

Después de muchos años escribió, con una beca que recibieron varios escritores con nivel como García Ponce, Salvador Elizondo, Jorge Ibarra, goitia y otros, que pienso que fue de lo mejor que salió de las miasmas dramáticas de Filosofía y Letras que se sostienen unidos por el pegamento secreto de una secta de preferencias



Juan García Ponce (1932 -2003).
Foto: Rogelio Cuéllar

sexuales que han inundado de historias dramatizadas ("el secuestro de Laura Zapata" por ejemplo) de que han logrado inmerecidos galardones. Don't ask me why La prueba es que Luisa Josefina Hernández obtenga el Premio Nacional de Ciencias y Artes. ¡No es posible! ¡La mano negra golpea otra vez! En fin, Juan escribió *Cáligo nantib* y *Salvador Muxa*. La enormidad conceptual de esta *it-it* la considero de una altura que deja a los dramaturgos divinizados por la ineptitud en Lilliputilandia. Por eso nunca se menciona a Raúl Falcó, a Camina Naro, a Héctor Bourges y tantos otros de veras talentosos escritores que estos pobres no entienden, ni llegarán a entender. "Ubu Güey" de Nicolás Guillén, Ximena Escalante, Hugo Hiriart, Jesús González Dávila, Elena Carro (quien sí se merecería un "premiote"), Nicolás Núñez, María Irene Fornés, Fernando Muñoz *ad me farse*. La lista es grande así como la calculada y fingida ignorancia en la cual incluyo a los periodistas que van sobre las vedettes para que les acepten el artículo.

Pero aparte de las obras escritas por García Ponce, hay otro perfil con el que estuve más cerca de él el de la traducción y las puestas en escena a las que Juan asistía desde los ensayos. Tradujo a William Saroyan, a Camus-Dostoievsky en *Los peccados* a Musil en *Los exaltados*, a Wedekind en *Despatr de primavera*, a Klossowski en *Roberta esta noche*. Y jamás es mencionado o invitado cuando se juntan los traductores a echarse porras. Ni a mí que he traducido a Thomas Mann, a Dylan Thomas, a John Ford en *Lás-*

tima que se aputa, a Thomas Bernhard en *El hacedor de teatro* y otras. ¿Y NOS QUIEREN BORRAR DEL MAPA COMO DRAMATURGOS? Por favor, más respeto. Hablo por Juan que no está con nosotros. Pero espero que este artículo ponga las cosas en su lugar. O acreciente la envidia. Es lo mismo.

JUAN JOSÉ GURROLA. Arquitecto, dramaturgo, actor y director teatral. Su última puesta en escena es *Phasipae*, de Henri de Montherlant.

FERNANDO TORRE LAPHAM LA PÉRDIDA IRREPARABLE

La puerta se abrió dando paso a la amorosa figura del Maestro con sus excelentes pants Fila y una bolsa de estraza en la mano. Prosa y Verso era la clase, la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana el recinto. A sus sesenta y tantos años, el maestro había manejado seis horas para llegar literalmente a alimentarnos. En la bolsa había unos deliciosos cuemitos rellenos de queso, que compartía con nosotros, a sabiendas de que muchos no habíamos probado bocado en todo el día. Sin duda fuimos uno de los grupos más pobres (económicamente hablando) de la escena nacional y el maestro lo sabía, como sabía también que no íbamos a tener la suerte de muchos de sus alumnos famosos (Ignacio López Tarso, Carmen Montejo) o los que tenía en el CEA (Tiaré Scanda) o en el CUT o el INBA o la Escuela de los Fábregas. Si embargo, el maestro consideraba importante dar clase a esos pobres miserables con tan sólo voluntad y amor por el Teatro.

Luego, alguno de esos alumnos compartía con él la pantalla grande, algún escenario, alguna cátedra, preservando así los secretos de una técnica en peligro de extinción.

La técnica del Maestro, única (como su famosa Lagartija Lapham que desafiaba al mejor entrenado Ninja), probó su eficacia por más de 60 años y un número verdaderamente incalculable de alumnos en México y Latinoamérica.

Los alumnos más irreverentes le decían "Maestro Yodé" (como el de *La guerra de los galaxias*). La irreverencia

conlleva una enorme dosis de verdad: Lapham se convirtió en un gurú para aquellos que anhelaban conocer los secretos de la expresión verbal. En sus geniales clases vimos al Maestro eliminar seseos en unas cuantas sesiones, detener tartamudeos patológicos con sencillas indicaciones, curar almas con dos frases, recetar científicamente un soneto para un mal de amor incurable, cortar de tajo la ignorancia de un grupo de 70 alumnos con una serie marcial de ejercicios de respiración.

Lapham nos enseñó dónde nace la voz, cortó las cuerdas vocales con un esquema anatómico inaugurando el reino de la Glotis Vibrante, constituyó una fuente inagotable de referencias para una historia de la escena mexicana aún no escrita. Antes de Roy Hart, Peter Brook y todas las importaciones que tanto le han costado al presupuesto cultural, el Maestro ya hacía resonar dedos gordos del pie y prendía fuego a los músculos diafragmáticos a cambio de sus modestos sueldos como maestro jubilado. Lapham no construyó un método de voz y dicción sino un poderoso sistema de análisis, entrenamiento y actoralidad sin vericuetos ni pretensiones.

Los poderosos también se vieron beneficiados: una mañana de discusión política nos dijo: "No se hagan bolas, Salinas será presidente"; asombrados preguntamos "¿Cómo sabe?" "Porque le estoy dando clases para quitarle la voz de rata". Años después comentaba divertido: "Solamente pude quitarle el acentito; las mañas, imposible".

Cómo olvidar a su inseparable "EPI", ama de llaves y chef, que nos alimentaba mientras compartíamos los interminables cigarrillos Delicados y las cubas de Blanco Madero, intercaladas con cátedras acerca de la tragedia griega o Comeille, en su diminuta casa de la calle de Balsas. Cómo olvidar al Maestro, mientras enarbolaba la estatuilla del premio Heraldo que recibía

por su inolvidable actuación en *Sin remitente*, mientras decía: "Este premio se lo dedico a mis alumnos para que nunca pierdan la esperanza". Cómo olvidar su nominación al Oso de Oro del Festival de Berlín o su majestuosa actuación en *El rehén* dirigido por Luis de Tavira, donde el mismo Dios Padre parecía contento de hablar por su boca.

La muerte del Maestro es un indicativo más del estado patético y vacío paulatino de nuestra escena. Para aquellos que nunca tuvieron el privilegio de recibir sus enseñanzas o para quienes deseen revalorar la experiencia, pueden visitar el Jardín Borda en Cuernavaca donde el Maestro alguna vez actuó y donde como última voluntad, pidió ser depositado en medio de sinalefas, hiatos y pausas, en esta antidecadencia de la vida, doloroso hipérbaton de nuestra hora.

Descansa su alma, descansa su mente, descansa su cuerpo torturado por esa artera enfermedad que nos lo arrancó... pero su espíritu, ese incansable espíritu procuraremos que perdure mediante la transmisión secreta de la flor que nos ha legado.

Eternamente, Gracias Profesor.

CRISTINA MICHAUS. Actriz y directora teatral. Miembro de Tenzin, S.C.



Fernando Torre Lapham (1917-2004). Foto: Mariano Hernández.

SUGERENCIAS FELINAS

SIGUEN LAS CONVOCATORIAS

PREMIO NACIONAL OBRA DE TEATRO

El Gobierno del Estado de Baja California, el Instituto de Cultura de Baja California, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y el Instituto Nacional de Bellas Artes convocan al Premio Nacional Obra de Teatro. Pueden consultar la convocatoria en la dirección electrónica:

www.Bajacalifornia.gob.mx/icbc.

Se pueden solicitar informes al Centro Nacional de Información y Promoción de la Literatura ubicado en República de Brasil 37, Centro, México, D.F., C.P. 06020, cuyos teléfonos son: 55 26 02 19 y 55 26 04 49. Correo electrónico:

cnipl@correo.inba.gob.mx. También al Instituto de Cultura de Baja California, Dirección de Desarrollo Cultural, ubicado en Avenida Álvaro Obregón 1209, Col. Nueva Mexicali, Baja California, C.P. 21100. Teléfono: 01 (686) 553 50 44, extensión 116, fax: 01 (686) 553 60 76. Correo electrónico:

comunicacionicbc@baja.gob.mx. La convocatoria cierra el 16 de julio de 2004.

CONCURSO NACIONAL DE DRAMATURGIA PARA TEATRO DE TÍTERES

La Universidad Autónoma de Sinaloa y el Comité Organizador del Festival Internacional de Teatro de Títeres Pedro Carreón convocan a los dramaturgos y titiriteros residentes en México para que participen individual o colectivamente con libretos para teatro de títeres (pueden ser adaptaciones de textos narrativos, obras de repertorio o montajes cuyos textos no hayan sido publicados). La extensión, el tema y la técnica son libres. El monto del premio es de \$10,000 con la publicación de la obra. El periodo de recepción de trabajos es

de abril a julio de 2004. Mayores informes: Dirección de Actividades Artísticas de la UAS, Teófilo Noris 517 Norte, Centro, CP 80000, Culiacán, Sinaloa. Teléfonos: (667) 713 25 21 y 753 13 50. Correo electrónico:

cgecs@uas.uasnet.mx. Página de Internet: <http://www.uasnet.mx>.

CONCURSO NACIONAL DE TEATRO PENITENCIARIO

Pueden participar internos de cualquier centro penitenciario del país, con una obra inédita, de entre 15 y 40 cuartillas, de tema libre que no haya sido representada ni haya participado en otro concurso. Los trabajos deben depositarse en el Buzón Rojo, presente en todos los penales. Convocan: la Secretaría de Seguridad Pública, a través de la Dirección General de Prevención y Readaptación Social, y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, a través del Instituto Nacional de Bellas Artes. Premios: 1er lugar, \$7,000; 2do lugar, \$6,000; 3er lugar, \$5,000. Las obras ganadoras se escenificarán en los centros penitenciarios a los que pertenezcan. El periodo de recepción de trabajos es de febrero a abril de 2004. Informes: Dirección General de Prevención y Readaptación Social de la SSP, Río de la Loza 156, séptimo piso, Col. Doctores, C.P. 06720, Cuauhtémoc, Distrito Federal. Teléfono: (55) 52 42 81 00, extensión 13717.

TEATRO MEXICANO (PROYECTOS PARA MONTAJES ESCENICOS DE TEATRO NACIONAL O EXTRANJERO EN TEATROS DE LA SOGEM)

La Sociedad General de Escritores de México (SOGEM) convoca a los miembros de la comunidad teatral, incluyendo extranjeros que acre-

diten el permiso vigente de la Secretaría de Gobernación, a participar para realizar actividades profesionales. Las obras propuestas pueden ser de autores nacionales o extranjeros. Estímulo: las obras ganadoras serán programadas conforme al dictamen de la Comisión Consultiva de Teatro de acuerdo con el perfil y la disponibilidad de los teatros en el segundo semestre de 2004. La Sogem colaborará en la promoción de las obras y cobrará el 20% de taquilla por concepto de arrendamiento. El periodo de recepción de proyectos para la segunda emisión de la convocatoria es de abril a junio de 2004. Mayores informes en la Sogem, José María Velasco 59, Col. San José Insurgentes, C.P. 03900, Álvaro Obregón, Distrito Federal. Teléfonos: (55) 55 93 32 90, 55 93 31 47, 55 93 99 76, 55 93 35 66 y 56 64 35 34. Fax: 55 93 60 17. Correo electrónico: sogem@infosel.net.mx. Página de Internet: <http://www.sogem.org.mx>

VI FESTIVAL/CONGRESO DE TEATRO LATINOAMERICANO: LATIN AMERICAN THEATRE EN ESTADOS UNIDOS

La Universidad de Connecticut invita a enviar propuestas para presentar un espectáculo dentro del contexto del VI Festival/Congreso de Teatro Latinoamericano que se celebrará del 6 al 9 de abril de 2005 en dicha universidad. El Festival/Congreso enfatizará los siguientes temas: traducción, transgénero y transregionalismo. Los interesados en participar deberán enviar los materiales del espectáculo a presentar hasta el 1 de octubre de 2004 (valiendo como comprobante el sello postal para la selección que será realizada por profesores del Departamento de Drama y el De-

partamento de Lenguas Clásicas y Modernas de la Universidad de Connecticut). El material de cada espectáculo debe contener: currículo del grupo, descripción y material del espectáculo (sinopsis, fotos, recortes de periódicos, video en formato VHS, ficha técnica, proyecto de iluminación, planta de escenario, autorización de su autor o de su representante en el país de origen). Los materiales recibidos no serán devueltos y de las propuestas recibidas se escogerán 8 espectáculos para público adulto. Si el presupuesto es aprobado, la Universidad se compromete a cubrir el hospedaje y las comidas durante los días de Festival, pero no podrá pagar los gastos de transportación. Para mayor información, las personas deberán contactarse con la Dra. Laurietz Seda por Correo electrónico: laurietz.seda_ramirez@uconn.edu

FESTIVAL TEATRO UNIVERSITARIO

La UNAM, el IPN, la UAM y el CNCA, a través del INBA, invitan a participar a los alumnos actualmente inscritos en cualquier institución pública o privada en los niveles de bachillerato, estudios superiores y escuelas de teatro de todo el país. Los interesados deben presentar un trabajo terminado de cualquier autor, género y tratamiento, con una duración de entre 45 y 120 minutos. Informes: Dirección de Teatro y Danza de la UNAM, Insurgentes Sur 3000, Col. Ciudad Universitaria, Coyoacán, México, D.F. Tel.: (55) 56 22 71 60. Correo electrónico: luisario@correo.unam.mx. Inscripciones de mayo a julio de 2004.

MASCARA VS. CABELLERA

DE CÓMO EL INBA TRATA A SUS FUNCIONARIOS

JAIME CHABAUD
DIRECTOR
PASODEGATO

México D.F., febrero 17, 2004

Maya Ramos Smith, ex-directora de los Centros Nacionales de Investigación de Danza (Cenidi-Danza) (1998-2001) y Teatro (CITRU) (2002-2003) del INBA, me permito exponer mi más enérgica inconformidad por el injusto tratamiento y el acoso laboral del que he sido objeto por parte del Lic. Saúl Juárez, Director General del Instituto Nacional de Bellas Artes, quien, a partir de mi renuncia a la dirección del CITRU, presentada el 30 de abril de 2003, ha ordenado que se me investigue por supuestas faltas administrativas.

Una señora adscrita a la Coordinación de Difusión del CITRU— solicitó licencia por un año con goce de sueldo, misma que, de acuerdo a la normatividad, le fue denegada por la Dirección de Asuntos Académicos, que es la instancia del INBA facultada para conceder ese tipo de permisos. Dicha señora interpuso entonces una demanda ante SECODAM en contra del Director General del INBA (Lic. S. Juárez), de mí y de diversos funcionarios, cuya copia fue enviada a diversas dependencias del INBA. Este asunto fue tratado por mí y por mis coordinadores ante el Consejo Académico del CITRU y, junto con las actas de dicho Consejo, se colocó una copia de dicha demanda en la mampara del CITRU, donde es costumbre (prevista incluso por reglamentos) colocar todo tipo de información que atañe a la comunidad académica. Al ver la copia en la mampara, dicha señora me demandó ante la Comisión Nacional de Derechos Humanos (CNDH). Su visitador, sin tomar en cuenta que se trataba de un asunto laboral y académico, ni molestarse en conocer el expediente de la quejosa, ni concederme una entrevista para darme la oportunidad de explicar, dictaminó que se trataba de un documento de carácter "privadísimo", por lo que la CNDH emitió la recomendación de que se me sometiera a una investigación por faltas administrativas. El Órgano Interno de Control en el INBA realizó dicha inves-

tigación y determinó, el 11 de octubre de 2002, que yo no había cometido falta administrativa alguna. Posteriormente, la CNDH envió al Lic. S. Juárez una propuesta de conciliación, que éste rechazó y, a partir de octubre de 2002 me dejó sin información, en un estado total de indefensión.

El 15 de septiembre de 2003 el Órgano Interno de Control en el INBA me informó que por orden del Lic. S. Juárez procedería nuevamente en mi contra. Hasta el momento, confieso desconocer en qué sistema legal a lo largo de la historia y a lo ancho del planeta existe una ley que permita juzgar dos veces la misma causa... La Audiencia de Ley se llevó a cabo el 1º de octubre de 2003. Por ley, dicho Órgano Interno de Control disponía de treinta días para emitir una resolución. Han pasado cuarenta y cinco meses y medio y no han hecho nada. Considero que el Director General del INBA actuó con negligencia y mala fe hacia mí como funcionaria. Bastaba que, con el debido respeto, se explicara a la CNDH que se trataba de un asunto institucional, laboral y académico; que se le diera a conocer el expediente de la quejosa y que se le informara que no sólo por estatutos, sino por usos y costumbres, se informa en las mamparas de centros y escuelas del INBA sobre los asuntos que atañen a las comunidades y que son tratados en sus consejos académicos. El Lic. S. Juárez demostró una carencia absoluta de conciencia institucional y de ética al evadir dar una explicación a la CNDH para apoyar a un funcionario que se enfrentaba a un problema en el cumplimiento de su trabajo. Esa falta de acción sienta un pésimo antecedente para el Instituto, coloca una mordaza a la libre expresión y la comunicación, anula las leyes de transparencia en la información y hace inútiles los esfuerzos de los directores, coordinadores y consejos académicos de centros y escuelas que intenten fomentar la disciplina y el trabajo serio e incrementar la productividad.

Sirva esto como un ejemplo, tanto de la ligereza con la que procede la CNDH, como de la falta de ética con que en el actual INBA se trata a los funcionarios que cumplen con su trabajo.

Maya Ramos Smith



Convocatoria para la publicación de microdramas

El Centro de Artes Escénicas del Noroeste, A.C.,
Paso de Gato, Revista Mexicana de Teatro,
y el Centro Cultural Helénico

Convocan

A dramaturgos a participar en la publicación de un libro de microdramas.

1. Pueden participar dramaturgos en ciernes, en proceso y avanzados.
2. Mandar una obra de teatro completa escrita en un documento *Word* con una extensión de dos a ocho cuartillas. Cada cuartilla corresponde a 1 500 caracteres (sin contar espacios).
3. Anexar una síntesis curricular no mayor de cinco renglones en los términos establecidos previamente, y anotar número telefónico y correo electrónico.
4. Mandar una carta con copia a la SOGEM en la que se aceptan las cláusulas de esta convocatoria.
5. 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.
6. Este jurado podrá sugerir cambios o correcciones a los textos preseleccionados.
7. Los textos pueden ser enviados por correo electrónico a: contacto@caenweb.org y daniel@dramared.com
8. Fecha límite: 31 de mayo del 2004.



CENTRO DE ARTES ESCÉNICAS DEL NOROESTE A.C.

PASODEGATO

REVISTA MEXICANA DE TEATRO

CONACULTA · HELENICO

GOBIERNO DEL ESTADO DE BAJA CALIFORNIA • INSTITUTO DE CULTURA DE BAJA CALIFORNIA
CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES • INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

convocan al



Premio Nacional OBRA de TEATRO

Puede consultar la convocatoria en www.bajacalifornia.gob.mx/icbc o solicitar información a

CENTRO NACIONAL DE INFORMACIÓN Y
PROMOCIÓN DE LA LITERATURA
República de Brasil núm. 37, Centro
México, D.F., C.P. 06020
Teléfonos: 5526.0219, 5526.0449,
Correo electrónico: cnpl@correo.inba.gob.mx

Esta convocatoria cierra el 16 de julio de 2004

INSTITUTO DE CULTURA DE BAJA CALIFORNIA
Dirección de Desarrollo Cultural
Avenida Álvaro Obregón 1209, Col. Nueva
Mexicali, Baja California, C.P. 21100
Teléfonos: 01 (686) 553-5044 ext. 116
Fax: (686) 553-6076
Correo electrónico: comunicacion@icbc.baja.gob.mx



CONACULTA • INBA

ANONIMO
DRAMA
EDICIONES



Años, desde algún lugar de la Ciudad de México... para leer, ver, conocer.

Poesía • **SENSUALIA**

Arte • **IMAGINARIA**

Diálogo • Lengua • **GLOSALIA**

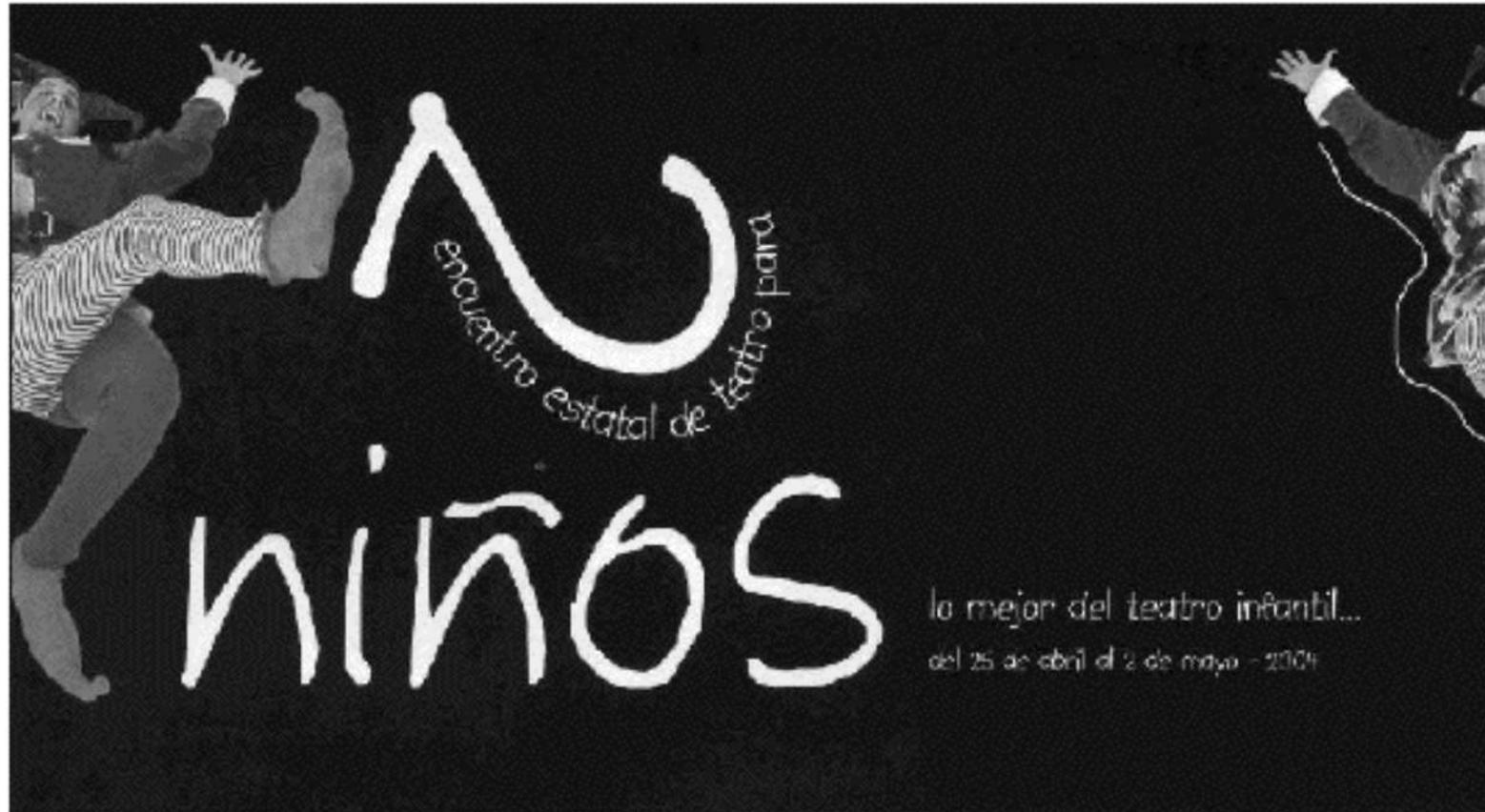
Narrativa • **LITERALIA**

Textos • **ESCENARIA**

Ensayo • **MARGINALIA**



Para mayor información acerca de las publicaciones y catálogo de los autores tanto en narrativa, poesía y ensayo comuníquese a los siguientes números 04455 5413 5785-0 bien a anonimodrama@terra.com.mx y carlobpal@hotmail.com



encuentro estatal de teatro para

niños

la mejor del teatro infantil...
del 25 de abril al 2 de mayo - 2004



Un resumen de la
actividad teatral
en **Nuevo León...**

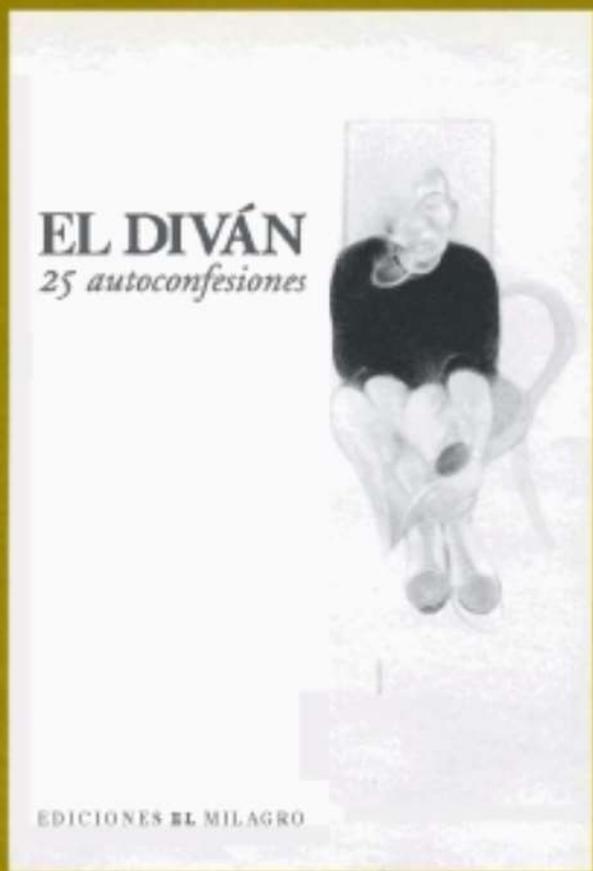
4 al 13 de junio - 2004

XIV

Encuentro
Estatatal
de Teatro

Informes (81) 83438974 al 78
www.conarte.org.mx





EL DIVÁN

25 autoconfesiones

CON TEXTOS DE JAIME CHABAUD ENZO CORMANN
 MARCO ANTONIO DE LA PARRA RÉMI DE VOS
 GARANCE DOR XAVIER DURRINGER
 JOSÉ RAMÓN ENRÍQUEZ XIMENA ESCALANTE
 ROLAND FICHET FLAVIO GONZÁLEZ MELLO
 ELENA GUIOCHÍNS ESTELA LEÑERO FRANCO
 CARLOS LISCANG ODILE MASSÉ FABRICE MELQUIOT
 MARÍA MORETT ÁNGEL NORZAGARAY DAVID OLGUÍN
 GUSTAVO OTT EDUARDO PAVLOVSKY
 VÍCTOR HUGO RASCÓN BANDA PAULINE SALES
 SERGE VALLETTI JEAN-PAUL WENZEL

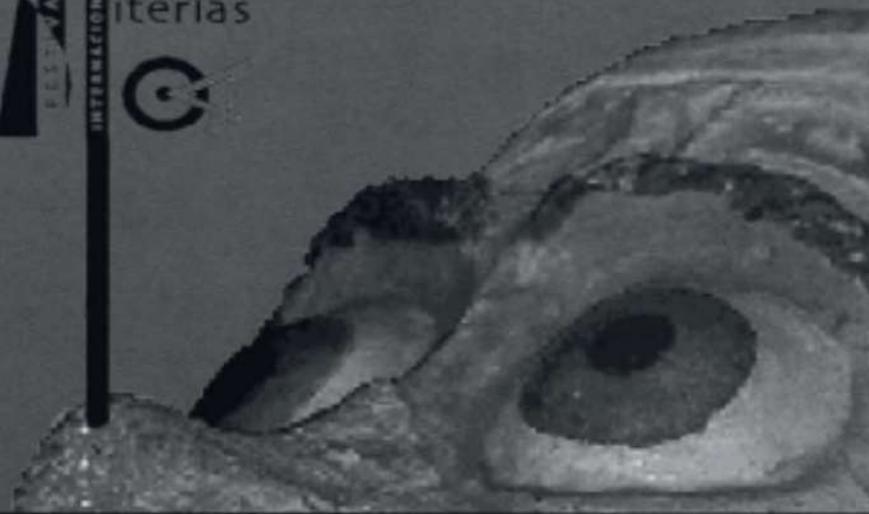
PRÓLOGO DE MICHEL DIDYM
 INTRODUCCIÓN DE GIUSEPPE AMARA

DE VENTA EN LAS MEJORES LIBRERÍAS
www.edicioneselmilagro.com.mx



Festival Internacional Titerías

del 19 al 25 de abril 2004
 Guanajuato, Gto.



PASODEGATO

REVISTA MEXICANA DE TEATRO

- Pasodegato, la UNAM, el INBA y el Centro Cultural Helénico te invitan al teatro. Recorta y presenta en el teatro elegido los cupones de esta página. Antes, verifica las condiciones de cada promoción.
- @ Anúnciate en la sección Sugerencias felinas. Si vendes, cambias, regalas, donas y ofreces servicios, envía tus datos en un máximo de 15 palabras.
- @ Adquiere tu revista en librerías Gandhi, Educal, El Péndulo y La Torre de Lulio, así como en los foros Teatro Contemporáneo, Luces de Bohemia, Casa del Teatro, La Madriguera, Cadac y Sogem.
- Pregunta por nuestros planes de suscripciones y por la opción de convertirte en un protector de este proyecto a partir de contribuciones solidarias.

Para suscribirte envía este cupón hoy mismo por fax al 56 05 33 49 o llama a los teléfonos 56 88 92 32 y 56 88 87 56.

Para información de suscripciones escribe a infopdg@prodigy.net.mx

Anexo copia de depósito a nombre de José Sefami Misraje en BITAL, cuenta 04024741449

Pasodegato

Eleuterio Méndez 11, Col. Churubusco-Coyoacán,
C.P. 04120, México D.F.

paso-de-gato@hotmail.com

paso_de_gato@yahoo.com.mx

infopdg@prodigy.net.mx

Teléfonos: 56 88 92 32, 56 88 87 56 y 56 05 33 49

NOMBRE

DOMICILIO

COLONIA

CIUDAD

ESTADO

C.P.

TELÉFONO(S)

FAX

CORREO ELECTRÓNICO

PASODEGATO

CENTRO CULTURAL
HELÉNICO

Cupón canjeable por un boleto de entrada a los Teatros del Centro Cultural Helénico. Canjeable de lunes a miércoles. No aplica a estrenos, festivales o muestras teatrales. Confirmar cupo vía telefónica a los teléfonos 56 62 86 74, 56 62 52 92 y 56 62 75 35.

Vigencia abril-junio

PASODEGATO

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 abril-junio

PASODEGATO

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. Presentarse 30 minutos antes. Únicamente tres cortesías por función en cada teatro.

Vigencia abril-junio

MEXICO EN ESCENA

INNOVADOR PROGRAMA PARA EL FORTALECIMIENTO
DE LAS ARTES ESCÉNICAS

Teatro, Danza, Ópera y Música

• Fomento a la Producción

- Apoyo a la creación (programa de encargos)
- Apoyo bianual a grupos y compañías para fomentar su estabilidad
- Reactivación de la Compañía Nacional de Teatro
- Danza joven de México (apoyo a grupos y proyectos de experimentación)
- Ópera a los estados
- Fomento a la inversión (capital semilla, líneas de crédito)

• Profesionalización

- Residencias de creación y formación en teatros, escuelas y centros culturales del país
- Formación de nuevas profesiones orientadas a la gestión de proyectos escénicos
- Apoyo a egresados de danza, teatro y música para la vinculación profesional
- Fondo de apoyo a proyectos de artes escénicas y nuevas tecnologías
- Red de centros de formación y educación artísticas en los estados
- Programa Internacional de Formación en Artes del Circo y de la C

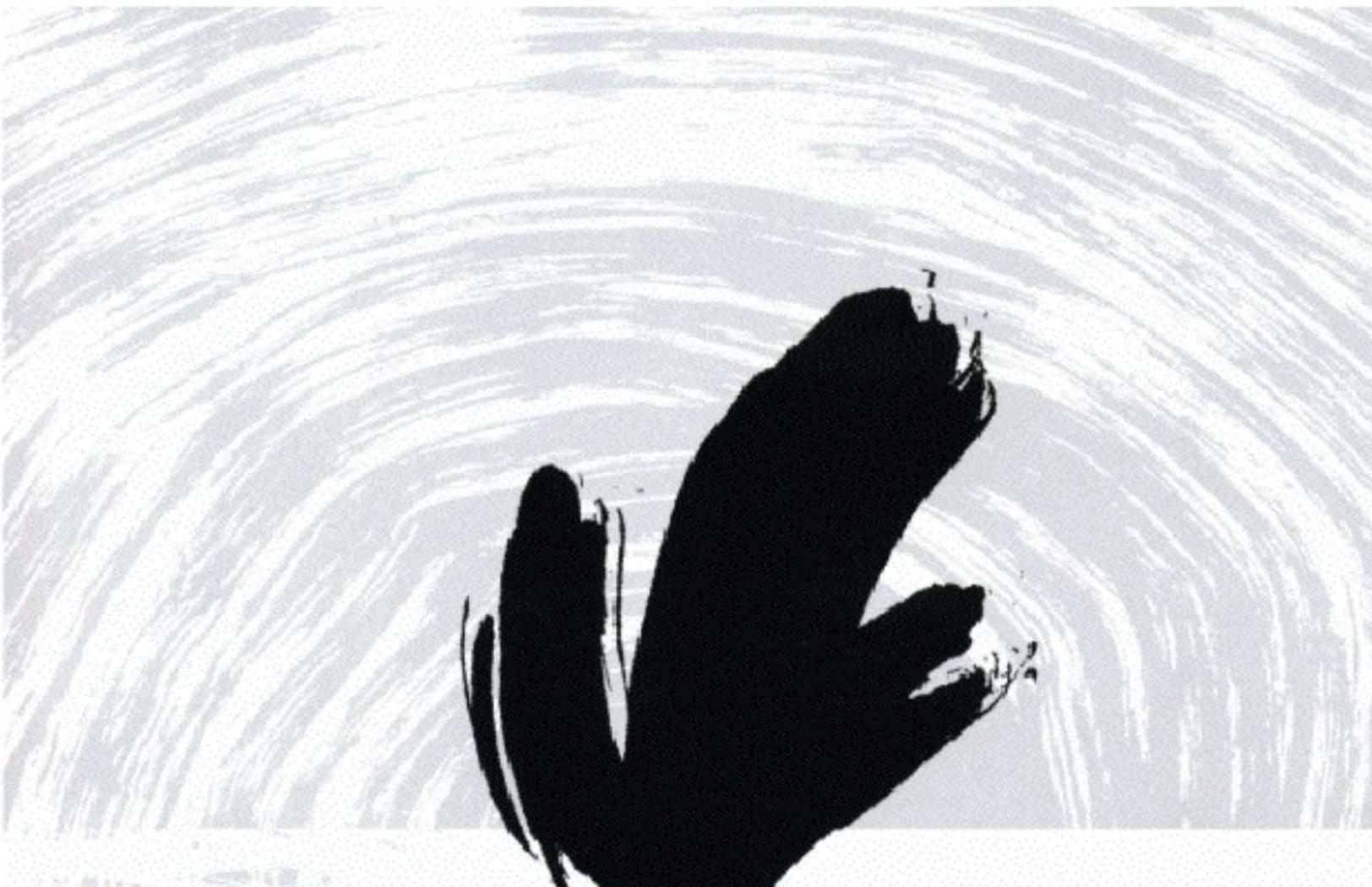
• Promoción y Difusión

- Red Nacional de Espacios Escénicos
- Giras de grupos y obras por los estados
- Programa de música escolar
- Publicación de partituras de música mexicana
- Fondo para impulsar el desarrollo de públicos
- Creación de la Red Virtual de las Artes Escénicas con información de ensambles, compañías, teatros y servicios
- Mecanismos de difusión y venta de boletaje (medios de comunicación electrónica, impresos y vinculación educativa y comunitaria)
- Promoción de la música y de músicos mexicanos (colección discográfica)
- México: Puerta de las Américas

• Investigación

- Realización de estudios de públicos y de la economía del sector

Un programa para impulsar nuestras artes



**Festival de
Monólogos
Coahuila
2004**

Saltillo • Monclova • San Pedro

12 al 19 de ju

In
Teatro de la Ciudad Fernando
01 (844) 4121 947/ 41
01800 20 20 489 Lada sin



CONACULTA • INBA

