

PASODEGATO

REVISTA MEXICANA DE TEATRO



ESTRENO DE PAPEL
KÁSPERLE O LAS
FANTASMAGORÍAS
DEL DOCTOR
FAUSTO
DE MARIBEL
CARRASCO

REPORTAJE
FOTÓGRAFOS
TEATRALES

TÍTERES
UN GREMIO EN
PELIGRO DE
EXTINCIÓN



DOSSI



PER
MIREYA CUET
UNA VIDA
MUÑEC



AÑO 3 / NÚMERO 18 / JULIO - SEPTIEMBRE DE 2004 / \$ 40,00

¡CON PASODEGATO
ENTRA AL
TEATRO GRATIS!

MÉXICO: PUERTA DE LAS AMÉRICAS

OBTIENE EL PREMIO INNOVA

VAS HACIA

México

Puerta de las Américas

El Programa diseñado por el Conaculta, recibió el reconocimiento del **Consejo Técnico del Premio Nacional de Calidad del Gobierno Federal**, a las mejores prácticas de innovación en las dependencias y entidades de la Administración Pública Federal

México: Puerta de las Américas, elegido para ofrecer una plataforma innovadora para la difusión de nuestras Artes Escénicas y por ser un ejemplo de promoción internacional de la cultura

Una estrategia original y creativa que permite abrir fuentes de trabajo en el extranjero, fortaleciendo la infraestructura de compañías, grupos y elencos de danza, teatro y música

Premio otorgado el lunes 3 de noviembre de 2003 por el presidente de la República Vicente Fox Quesada.

El programa creado por el Conaculta fue implementado a través del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, el Instituto Nacional de Bellas Artes, el Centro Nacional de las Artes y la Dirección General de Vinculación Cultural del Conaculta con el apoyo de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM y Contacto Cultural Fideicomiso M

CONACULTA

la CULTURA en tus manos

30 millones de mexicanos disfrutaron las más diversas manifestaciones culturales en 2003 *Acompáñanos!*

Contigo



es p

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
SECRETARÍA DE EXTENSIÓN Y CULTURA
A TRAVÉS DE LA DIRECCIÓN DE ARTES MUSICALES Y DIFUSIÓN CULTURAL

CONVOCAN

CONCURSO NACIONAL DE Dramaturgia UANL 2004

Con la finalidad de fomentar la participación y revalorar el quehacer literario, propiciando con esto nuevas tendencias teatrales e innovaciones en la producción de los géneros de la dramaturgia, la Universidad Autónoma de Nuevo León convoca a los escritores mexicanos y residentes en el país a participar bajo las siguientes bases:

Podrán participar los escritores nacionales y extranjeros que tengan más de cinco años de residir en el país.

Los interesados deberán enviar una o más obras de teatro de tema y forma libres. Las obras deberán ser originales, inéditas, no haber sido presentadas y que no estén concursando en certámenes similares.

Las obras podrán ser de autoría individual o colectiva.

Los participantes deberán enviar la obra original más tres copias, en tamaño carta y escrita a doble espacio.

Quien resulte ganador deberá entregar su obra en un disquete de 3 1/2, en formato Word 98 en adelante, letra Arial # 12.

Los trabajos se firmarán con seudónimo y en un sobre cerrado adjunto se establecerá la identidad del autor o autores participantes, su domicilio, correo electrónico y teléfonos. Solamente se abrirá el sobre ganador.

Los trabajos serán recibidos en la Dirección de Artes Musicales y Difusión Cultural, ubicada en la Biblioteca Universitaria "Raúl Rangel Frías", Av. Alfonso Reyes 4000 Nte. Monterrey, N.L. C.P. 64440.

La presente convocatoria estará abierta a partir del día de su publicación y se cerrará el 29 de octubre a las 13:00 hrs.

El jurado estará integrado por especialistas de reconocida trayectoria y prestigio literario. Su fallo será inapelable.

Los resultados se darán a conocer en el mes de diciembre.

La obra ganadora será publicada.

Los gastos por traslado y hospedaje del ganador serán cubiertos por la institución convocante.

Se otorgará un premio único de \$50,000.00 pesos (cincuenta mil pesos 00/100 M.N.).

El jurado podrá declarar desierto el premio del concurso si la calidad de los trabajos no fuera la adecuada.

Cualquier aspecto no previsto en la presente convocatoria será resuelto por los organizadores.

Mayores informes: 01 (81) 8329.4125.

Fax: 01 (81) 83 29 41 24.

Correo electrónico: damdc@ccr.dsi.uanl.mx



SECRETARÍA DE EXTENSIÓN Y CULTURA



Sangre

de Lars Norén
Dirección: Jorge Vargas

**Foro Sor Juana Inés
de la Cruz**

Crimen contra la humanidad

de Genevieve Billette
Dirección:
Mauricio García Lozano

Teatro Juan Ruiz de Alarcón

Los hermosos gitanos

Autor y director:
Sergio Zurita

Teatro Santa Catarina

**A partir de septiembre
Estrenos
en septiembre
Inician
en septiembre**

TEATRO
UNAM

México Escena

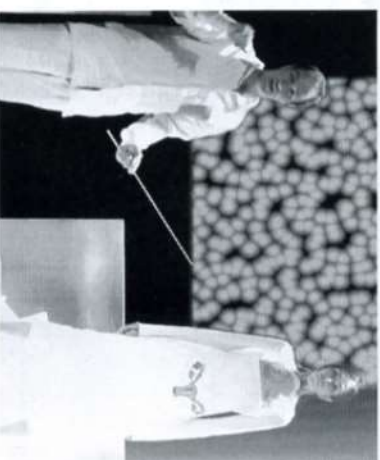
Aguascalientes • Colima • Guanajuato • Jalisco • Michoacán • Querétaro • San Luis Potosí • Zacatecas

4 Obras 8 Estados 64 Funciones
El mejor teatro
en Centro-Occidente



Los Justos de Albert Camus Dirección: Ludwik Margules

Junio 12 al 19



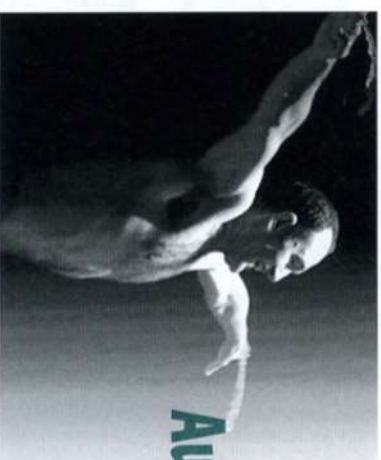
Intimidad de Hugo Hiriat Dirección: Iona Weissberg

Junio 28 a Julio 9



Desazón de Víctor Hugo Rascón Banda Dirección: José Caballero

Julio 19 al 28



Autoconfesión de Peter Handke Dirección: Rubén Ortiz

Agosto 5 al 21

CONACULTA
DIRECCIÓN GENERAL DE VINCULACIÓN CULTURAL

INBA



Instituto Cultural de Aguascalientes • Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Colima • Instituto Estatal de la Cultura de Guanajuato • Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco • Universidad de Guadalajara • Instituto Michoacano de Cultura
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo • Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Querétaro • Secretaría de Cultura del Estado de San Luis Potosí • Instituto Zacatecano de Cultura "Ramón López Velarde"
Coordinación Nacional de Teatro del INBA • Dirección General de Vinculación Cultural del CNCA

FESTIVAL DE TEATRO NUEVO LEÓN 2004

En homenaje a Delia Garda



del 6 al 15 de agosto



Delia Garda en "Te juro Juana que tengo ganas" de Emilio Carballido,
bajo la dirección de Luis Martín, estrenada en el Teatro Arlequín, Monterrey, N.L.
(abril de 1967). Fotografía de Fausto Tovar.





AGOSTO
SEPTIEMBRE

VII ENCUENTRO INTERNACIONAL DE
TEATRO DEL CUERPO
TRANSVERSALES
QUERÉTARO 2004
MÉXICO D.F. • TOLUCA

THEATRE O
INGLATERRA

CLIPA THEATER
ISRAEL

AKHE GROUP
RUSIA

EL RAYO MISTERIOSO
ARGENTINA

TEATRO OJO
MÉXICO

LEONE KATS
MÉXICO-FRANCIA

TALLERES

**REPRESENTACIONES
TEATRALES**

**ACTIVIDADES
PARALELAS**

INFORMES.

En Querétaro al CONECULTA a los teléfonos 212 02 55 y 2 24 05 70. En el D.F. a Teatro Línea de Sombra al 58 49 10 00.



GOBIERNO DEL ESTADO DE
QUERÉTARO
SECRETARÍA DE EDUCACIÓN

CONACULTA



INBA



TEATRO
LÍNEA DE
SOMBRA

**THE ANGLO MEXICAN
FOUNDATION**



CENART



**Querétaro
es
Mejor**

PASODEGATO

AÑO 3
NÚMERO 18
JULIO/SEPTIEMBRE
DE 2004



En portada: Titeres de El amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín, de Federico García Lorca.
Dirección de Juan José Bamim.
FOTO DE PABLO AGUINACO.
Recuadro de portada: Roberto Sosa en Galería de Moribundos, de Jorge Vargas.
FOTO DE JOSÉ JORGE CARREÓN

Por un lamentable error, el logotipo del Instituto Veracruzano de la Cultura (IVEC) no apareció en el número anterior. Una sentida disculpa de la redacción de Pasodegato. Los ratones de la imprenta hicieron fiesta en el número anterior y cometimos un error garrafal: portada apareció anunciado "REPÚBLICA DEL TEATRO: 50 AÑOS DE LABOR ESCÉNICA DE LA UNIVERSIDAD VERACRUZANA"; artículo que fue publicado en el número 10-11 de julio-septiembre de 2003.

- | | | | | | |
|----|--|----|---|----|---|
| 8 | ABREBOCA
VIRGINIA WOOLF
EL CRÍTICO DE SU ÉPOCA | 38 | TITIRITEROS EN
GUADALAJARA
POR IONATÁN RUIZ Y MIGUEL
ÁNGEL GUTIÉRREZ | 62 | JALISCO
LOS ACTORES Y SU CIRCUNSTAN-
CIA
POR XÉSAR TENA |
| 9 | PERFIL
MYREYA CUETO:
UNA CONVERSACIÓN
POR SALVADOR RAMÍREZ | 40 | LOS TÍTERES EN LA IMPRENTA
POR LUIS MARTÍN SOLÍS | 63 | GUERRERO
POLÍTICA CUL- EN
GUERRERO
POR CITLALI DELGADO |
| 11 | BREVE RETRATO DE
MIREYA CUETO
POR LEONARDO KOSTA | 42 | ESTRENO DE PAPEL
KÁSPERLE O LAS
FANTASMAGORÍAS DEL DOCTOR
FAUSTO
DE MARIBEL CARRASCO | 64 | NIÑOS
EL TEATRO INFANTIL EN
MÉXICO, "DE RELLENO"
POR RAFAEL PIMENTEL PÉREZ |
| 12 | BREVE RETRATO DE
MIREYA CUETO
POR RAQUEL BÁRCENA | 43 | ENSAYO
EL TEATRO Y ALGUNOS ASPECTOS
DEL LENGUAJE NOVERBAL
POR SANTIAGO GARCÍA | 65 | TECNICA TEATRAL
¿QUE ES LA ESCENOTECNIA?
POR ARTURO SASTRÉ |
| 13 | MIREYA CUETO. VIUDA
DE CERVANTES
POR EMMANUEL MÁRQUEZ | 45 | REPORTAJE
FRAGMENTOS DE LA ESCENA
POR ANGÉLICA GARCÍA | 66 | ESCENA INTERNACIONAL
IRLANDA
CIEN AÑOS DE TEATRALI-
DAD: EL ABBEY THEATRE
POR BRUCE SWANSEY |
| 15 | DOSSIER
TITERES, UN GREMIO EN
PELIGRO DE EXTINCIÓN | 48 | CRÓNICA
LOS EMPEÑOS DE UN GRUPO
POR FERNANDO MUÑOZ
CASTILLO | 68 | ESPAÑA
SOR JUANA DESNUDA, LOPE
EN BRAGAS Y
MUTILADA
POR ENRIQUE MIJARES |
| 16 | EL CUERPO ESTREMECI-
DO DEL HOMBRE
POR DIDIER PLESSARD | 50 | REPÚBLICA DEL TEATRO
BAJA CALIFORNIA
POR EL DESARROLLO DE
LAS ARTES ESCENICAS
POR SERGIO ROMMEL ALFONSO
GUZMÁN | 70 | ESCENA ALTERNA
CÓMO VER PINTURA
ESCÉNICA
POR ARTURO DURAN RAMOS |
| 18 | ALGUNOS ASPECTOS DE
LA MARIONETA
POR TONI RUMBAU | 51 | DE YOSHI OIDA
POR DANIEL SERRANO | 71 | GILBERTO GONZÁLEZ, EL
ETERNO INCONFORME
POR MARICRUZ JIMÉNEZ |
| 20 | LA REBELIÓN DE LOS
MUÑECOS
POR HUGO HIRIART | 52 | MICHOACÁN
MI CAMINO EN EL BUTOH
POR ALEJANDRA CAMARENA | 72 | CONTRA EL OLVIDO
UN SIGLO DE TÍTERES
POR LUIS MARIO MONCADA |
| 22 | UN DIÁLOGO POSIBLE
POR CARLOS CONVERSO | 54 | NUEVO LEÓN
FUENTE OVEJUNA, ESCE-
NARIO INDEPENDIENTE
POR VIDAL MEDINA Y JAIME
VILLARREAL | 73 | DE TÍTERES Y AUTÓMATAS
POR LUIS ARMANDO LAMADRID |
| 23 | EL TEATRO DE ROSETE
ARANDA
POR LUIS MARTÍN SOLÍS | 55 | SOBRE EL TEATRO Y ALGUNAS
IDEAS DE ALFONSO
REYES
POR JAIME TAMEZ SÁNCHEZ | 74 | LIBROS
UTOPIÁS EN DIVÁN
RESEÑAS DE SILVIA PELÁEZ Y
VALERIA ALMADA |
| 26 | TREINTA AÑOS DE UN
GREMIO EN PELIGRO DE
EXTINCIÓN
POR HUGO HIRIART | 56 | QUERÉTARO
EL ACTOR, LA ACTRIZ: DRAMA-
TURGOS DE RUIDOS,
SONIDOS, MÚSICA Y SILENCIO
POR JAVIER VELAZQUEZ J. | 76 | IN MEMORIAM
EL INGRESO EN LA MEMORIA
POR CECILIA LEMUS, JOVITA
MILLÁN Y JAVIER SERNA |
| 28 | UN GÉNERO IGNORADO
QUE NOS SOBREVIVIRÁ
POR CECILIA ANDRÉS | 58 | VERACRUZ
EL CENTRO VERACRUZANO
DE LAS ARTES
POR FRANCISCO BEVERIDO | 78 | SUGERENCIAS FELINAS
MISCELÁNEA GATUNA |
| 30 | GUÍA PARA LA FORMA-
CIÓN DE UN TITIRITERO
EN MÉXICO
POR PABLO CUETO | 60 | MORELOS
OTRA HISTORIA DE TE-
RRORO EN MORELOS
POR RAFAEL DEGAR | 79 | MÁSCARA VS. CABELLERA
EN PAUSA |
| 32 | AUTORRETRATO DE UN
TITIRITERO ADOLES-
CENTE
POR SALVADOR RAMÍREZ | 61 | MUCHO RUIDO POCO TEA-
TRO
POR ENRIQUE OLMOS | | |
| 33 | EL TÍTERE REGIONAL
YUCATECO
POR ERIKA TORRES | | | | |
| 34 | LOS TÍTERES Y EL TEATRO
REGIONAL
POR HARNOLD OSWALDO
PÉREZ GÓMEZ | | | | |
| 36 | TEATRO DE TÍTERES EN
SINALOA
POR FERNANDO MEJÍA | | | | |
| 37 | LOS TÍTERES ¿UNA TRA-
DICIÓN?
POR ELVIA MANTE Y CÉSAR | | | | |

PASODEGATO

DIRECTOR
JAIME CHABAUD

SUBDIRECTOR
JOSÉ SEFAMI

EDITOR
HORACIO ORTIZ

ASISTENTE EDITORIAL
DORA ALONSO

CONSEJO EDITORIAL
LUZ EMILIA AGUILAR ZINSER
ANTONIO CRESTANI FERNANDO DE ITA

FLAVIO GONZALEZ MELLO
ELENA GUIOCHINS
LETICIA HUIJARA
MAURICIO JIMENEZ
LUIS ARMANDO LAMADRID
ALEGRÍA MARTÍNEZ
RODOLFO OBREGÓN
RUBÉN ORTIZ
ENRIQUE SINGER

DISEÑO GRÁFICO ORIGINAL
PABLO MOYA ROSSI

PRODUCCIÓN EDITORIAL
LA MANCHA EN EL PAPEL, S.A. DE C.V.

ASISTENCIA GENERAL
VERONICA CRUZ

FOTOGRAFÍA
FEKNANDO MOGUEL

SUSCRIPCIONES
SERGIO GONZÁLEZ
VICTOR RUBEN

COORDINADORES EN LOS ESTADOS

BAJA CALIFORNIA: DANIEL SERRANO

MICHOACÁN: ROBERTO BRICEÑO

NUEVO LEÓN: JAVIER SERNA

VERACRUZ: FRANCISCO BEVERIDO

IMPRESIÓN
FUPRINT

Pasodegato, revista trimestral No. 16-17, Abril -Junio 2004. Editor responsable: Jaime Chabaud. No. de certificado de reserva al título: 04-2003-061713522800-40. 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 Coyoacán, C. P. 04120, México, D.F. Teléfonos (0155) 56 88 92 32, 56 88 87 56 y 56 05 33 49.

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

Imprenta: FuPrint. Prolongación Cuauhtémoc 77, Col. Valle del Sur. Tel. 56 46 48 15 / 56 46 48 16.

Distribuidor: **Pasodegato**
Producción editorial: La mancha en el papel, S.A. de C.V., Fernando Anaya Monroy 112-10, Colonia Ermita, C.P. 03590, Teléfono: (01 55) 56 09 17 33, La_mancha@att.net.mx

Esta revista se publica gracias al apoyo de las siguientes instituciones: Dirección de Teatro y Difusión Cultural de la UNAM, CONACULTA, INBA, Centro Cultural Helénico y Universidad Autónoma de Baja California, así como de los gobiernos de Coahuila, Michoacán, Nuevo León, Querétaro y Veracruz.

*Sistema Nacional de Creadores de Arte (FONCA)

EL TEATRO EN VÍAS DE EXTINCIÓN

La cultura en México no es merecedora, hoy por hoy, ni de las simpatías ni del interés del poder. Es gracioso que el gobierno de derecha festejaba el 2003 como «el año de Hidalgo» (todavía no el que hizo famoso el PRI), ignorando que el padre de la patria fue un hombre instruido y que tradujo y representó a Molière y a Racine con los fieles de su parroquia. De ser así, sería un escándalo para los neoliberales que leen en los Pinos *TVyNovelas* —como alta literatura— que Miguel Hidalgo y Costilla fuese un teatrero. Para nosotros, en cambio, un orgullo.

Este 2004 se recordará como uno de los años en que menos producciones institucionales se realicen en la ciudad de México. El teatro con aspiraciones artísticas, para la educación de los mexicanos, protegido por el Estado, tiene un futuro muy claro: su desaparición. No hay nada de que sorprenderse ante un gobierno como el de Vicente Fox. Quizá lo que sí resulta lastimoso es ver con qué apatía buena parte de la comunidad artística mira desmoronarse las cosas ante sus ojos.

En ese sentido, hay tradiciones que corren el peligro de desaparecer o al menos ven muy mermado su esplendor de otros tiempos. Es por ello que **Pasodegato** dedica este número al teatro para títeres. No como una expresión cuyo único destinatario posible son los niños sino en un sentido mucho más amplio. El Dossier, pues, comprende una serie de materiales de reflexión recabados por los también titiriteros y teatristas Luis Martín Solís y Pablo Cueto.

En honor de la ocasión, Pasodegato rinde un pequeño homenaje a Mireya Cueto, quien ha dedicado su vida al arte del titiritero, y publicamos la obra inédita de Maribel Carrasco, una de nuestras mejores dramaturgas, *Kásperle, o las fantasmagorías del doctor Fausto*.

De Colombia nos llega una reflexión del maestro Santiago García, que vive —junto con su legendario grupo La Candelaria— los embates de un gobierno de derecha.

Dedicamos el Reportaje de este número a los fotógrafos teatrales que, apasionados por nuestro quehacer, son sin duda colegas del devenir escénico.

JAIME CHABAUD



VIRGINIA WOOLF Y LA SINGULARIDAD DEL ESPÍRITU

EL CRÍTICO DE SU ÉPOCA

Virginia Woolf

En su suculenta novela, *Orlando*, Virginia Woolf (1882-1941) pasa revista, junto con la condición genérica y el peso de la historia, a su herencia literaria. La narración comienza en el siglo XVI, en los tiempos de la reina Isabel, y termina en pleno siglo XX.

En el pasaje que presentamos como "abreboca", Orlando mantiene aún su condición de varón. Arrebatado por la euforia general de la era dorada de las letras inglesas, el joven noble decide sumarse a la exquisita moda: el cultivo de la poesía. Así, entra en contacto con Nick Greene, poeta más bien académico pero no menos vividor que sus verídicos contemporáneos a quienes fustiga a lengua suelta (con excepción de Jonson, acaso porque se cura en salud de su maledicencia proverbial). Aderezando el relato con dosis geniales de ironía, Virginia Woolf utiliza al personaje para fustigar a su vez la miopía y el oportunismo de la crítica, la esclerosis de las academias, y desmitificar, de paso, las relaciones entre el genio y las condiciones que lo propician.

Por boca de Greene, Woolf coloca a los grandes poetas y dramaturgos en un muy verosímil contexto, violento y divertido, en donde el drama vive a sus anchas. Debajo de la belleza poética de su escritura viven hombres que se emborrachan y se inspiran el inframundo ordinario y maloliente de la era isabelina. El contacto con el gusto y el imaginario populares los distingue de aquellos escritores que se han alejado de la vida cotidiana y se consumen en la erudición de biblioteca.

Por el otro lado, al mostrar sutilmente a Greene como un vivale de la misma ralea que sus amigos, Woolf tampoco mitifica el ámbito social como determinante en la originalidad de la escritura, con lo cual coincide con Borges, el supremo traductor del Orlando, cuando el personaje de su *Memoria de Shakespeare* (un futuro abreboca), afirma que los recuerdos del gran poeta dramático no le rebelaban sino las miserables circunstancias que todo el mundo comparte. La posibilidad de la creación artística, coinciden Woolf y su apasionado traductor, radica en cambio en la singularidad del espíritu.

SUSANA QUINTERO Y RODOLFO OBREGÓN

En conjunto era una maquinaria tan exquisitamente hecha y tan curiosamente armada (aquí levantó la mano como al descuido, y la verdad es que era de hermosísima forma) que se confundía pensando que sólo había vendido quinientos ejemplares de su poema, pero claro que eso se debía en gran parte a una conspiración de los envidiosos. Lo indiscutible, concluyó, golpeando la mesa con el puño, era que en Inglaterra había muerto el arte de la poesía.

¿Y Shakespeare, Marlowe, Ben Jonson, Browne, Donne, todos ellos ahora escribiendo? Orlando, desgranando los nombres de sus héroes preferidos, no podía estar de acuerdo.

Greene se rió sardónicamente. Shakespeare, concedió, había escrito algunas escenas tolerables; pero las había tomado de Marlowe; Marlowe era un mozo que prometía pero, ¿qué decir de un muchacho que había muerto antes de los treinta años? En cuanto a Browne, le daba por escribir poesía en prosa, y la gente se cansaba pronto de esos caprichos. Donne era un saltimbanqui que disfrazaba su vacuidad con palabras difíciles. Los desprevenidos se dejaban engañar; pero dentro de un año su estilo estaría fuera de moda. En cuanto a Ben Jonson -Ben Jonson era amigo suyo y él nunca hablaba mal de sus amigos.

No, decidió, la gran época de la literatura ha pasado.

Esa gran época había sido la griega; la isabelina era de todo punto inferior a la griega. En el pasado los hombres alimentaban una generosa ambición que él llamaba la Gloire (pronunciaba Glor, de suerte que Orlando no le entendió enseguida). Ahora todos los escritores jóvenes estaban a sueldo de los libreros y frangollaban cualquier mamarracho de

venta fácil. Shakespeare era el culpable principal en ese sentido y ya estaba sufriendo las consecuencias. La actual época, dijo, se caracterizaba por lindezas alambicadas y por experimentos extravagantes -que los griegos no hubieran tolerado un solo momento. Por mucho que le doliera decirlo, porque él amaba la literatura como su vida, no veía nada bueno en el presente y no esperaba nada del porvenir. Aquí se sirvió otro vaso de vino.

A Orlando lo escandalizaban esas doctrinas; pero no pudo menos que observar que el censor no parecía nada abatido. Al contrario, cuanto más denigraba su propia época, más satisfecho estaba. Recordaba, dijo, una noche en la Taberna del Gallo en Fleet Street, donde se encontró con Kit Marlowe y algunos otros. Kit estaba radiante, medio borracho -cosa habitual en él- y en tren de hablar sandeces. Como si lo viera, blandiendo su copa y tartamudeando: "¡Que me ahorquen, Biil (Biil era Shakespeare), si no se viene encima una gran ola y tú estás en la cresta!", lo que significaba, explicó Greene, que estaban temblando en el borde de una gran era de las letras inglesas, y que Shakespeare sería un escritor de cierta importancia. Por suerte para él, lo apuñalaron dos noches después en una pelea de borrachos y se libró de ver el fracaso de su predicción. "Pobre infeliz", repitió Greene, "decir cosas como ésas. Una gran era, yaya! -¡la Isabelina una gran era!"

"Por consiguiente, mi querido Señor" prosiguió, acomodándose en el sillón, y dando vuelta la copa entre los dedos, "no nos queda otro remedio que resignarnos, venerar el pasado y honrar a aquellos escritores -quedan todavía unos pocos que toman por modelo la antigüedad y escriben, no por dinero, sino por 'Glor'" (Orlando hubiera deseado

un mejor acento). "La Glor", dijo Greene, "es la espuela de las grandes almas. Si yo tuviera una pensión de trescientas libras al año pagadas trimestralmente, me consagraría entero a la Glor. Me quedaría hasta el medio día en la cama leyendo a Cicerón. Imitaría su estilo tan bien que ya no se sabría cuál es cuál. Eso es lo que yo llamo literatura, eso es lo que yo llamo la Glor. Pero es imprescindible para eso la pensión".

Ya Orlando había desechado toda esperanza de discutir su obra con el poeta; pero eso ya no le importaba, porque la conversación giraba sobre el carácter y las vidas de Shakespeare, de Ben Jonson y de los otros: todos amigos íntimos de Greene, que estaba en posesión de miles de anécdotas de lo más divertidas. Orlando nunca se había reído tanto en su vida. ¡Esos habían sido sus dioses! La mitad eran borrachos y todos calaveras. Casi todos reñían con sus mujeres; ninguno era incapaz de una mentira o de un enredo de la clase más vil. Garabateaban sus melodramas en el reverso de las cuentas de la lavandera y hacían pupitre de la cabeza de un aprendiz de imprenta, en la puerta de la calle. Así entregaron los originales de Hamlet; así de Oteló; así de Lear. Era natural, decía Greene, que esas tragedias abundaran en faltas. El resto de su tiempo lo gastaban en comilonas de tabernas y en parrandear, diciendo cosas que querían ser ingeniosas, y haciendo otras que infinitamente excedían cualquier orgía de la Corte. Todo esto le contaba Greene con un entusiasmo que deleitaba a Orlando. Era un actor capaz de resucitar a los muertos, un finísimo crítico de cualquier libro -siempre que lo hubieran escrito hace trescientos años.

Tomado de Woolf, Virginia *Orlando*, traducción de Jorge Luis Borges, Hermes, Buenos Aires, 1987, pp. 59-61.

"EN EL FONDO A MÍ ME GUSTA EL CAOS, PUES ES TAMBIÉN UNA FORMA DEL ORDEN"

MIREYA CUETO. UNA CONVERSACION

Salvador Ramirez

La explicación biográfica, como siempre, es insuficiente.
Octavio Paz

Charlar con Mireya Cueto es una de las mejores cosas que te pueden suceder. Le encanta conversar. Puede hablar horas y horas sin fagigarse, incluso aunque la plática sea por teléfono. Una cosa notable en Mireya es que nunca está de malas —por lo menos yo no lo he padecido—, todo lo contrario, siempre es cordial y cálida.

La conversación se llevó a cabo en su casa, a la antigua: rodeados de cazuelitas con suculentos alimentos preparados por Julita — como cariñosamente Mireya la llama —, mujer oriunda del estado de Oaxaca, que posee un sazón que no hay palabras para describirlo, y que es quien cuida a nuestra querida titiritera desde hace 20 años. Mireya abre la conversación diciendo: "Espero que no te confunda. Ya me conoces, cuando comienzo a hablar me sigo y luego hasta se me olvida qué me preguntaron y respondo otra cosa. Soy un caos... En el fondo a mí me gusta el caos, pues es también una forma del orden. Quizá pienso esto porque últimamente me ha entrado el gusanito de estudiar la teoría del caos. Intenté leer un libro, pero es muy pesado, no lo entendí. Pero el Juan de Mairena, qué maravilla, lo leí muy lento, cómo lo disfruté..."

La maestra hace una pausa y le pregunto: ¿Cuál fue tu primer contacto con los títeres?

—Mira, mi primer contacto con los títeres fue en el parque Luxemburgo, en París, cuando era yo niña, y era ahí donde siempre se presentaban, y hasta me acuerdo de la obra.

-¿ Qué obra era?

—Bueno, era una cosita muy sencilla, ya no recuerdo los detalles, pero me acuerdo de una cosa que me gusto mucho. Era un tipo que está pescando en un puertito, pero no pescaba un pescado, sino que saca un zapato viejo, y así va sacando chácharas y cachivache y medio. Y bueno, pues todo eso a los niños les da mucha risa. Todo era muy simple. Eran pequeñas escenas, chistosas... Yo he pensado en eso. Por ejemplo, de plano ponerse en un parque con una cosa de circo y hacer tandas de títeres, cobrar muy poquito, y que las obras sean breves. A mí me parece que eso resultaría: hacer una

cosa bien hecha, incluso como plan de sobrevivencia para no andar pidiendo frías a los funcionarios. Digo, yo ahorita no me quejo, sería una ingrata, pues al fin tenemos esa contratación de Bellas Artes que para mí es la primera vez en mi vida.

-¿ Después de cuántos años de dedicarte los títeres?

—Cállate, ya ni me digas. Todos los años, todos— dice entre risas—. Yo en Bellas Artes sí la pasé bastante mal. Yo entré a trabajar a los 19 años, claro que paralelamente hice muchas otras cosas. Trabajé 20 años en los títeres en Bellas Artes. Pero no era muy satisfactorio porque era muy repetitivo. Ya sabes, que la Caperucita Roja otra vez porque, lo de siempre: que no había presupuesto, que no podían comprar nuevas telas, que quién sabe qué otro pretexto. Los funcionarios siempre nos trataron con indiferencia. Yo siempre he contado que un día fuimos los titiriteros con nuestros agravios, que siempre los había. Y estaban Salvador Novo, como director de Teatro, y Conchita, una persona muy fina que se encargaba de los títeres. Entonces Salvador Novo— a quien yo siempre admiré, te advierto, pero esa vez sí me cayó gordo— nos recibió, nos oyó con un aire de displicencia total, toma el teléfono y llama, me acuerdo que dijo: "Concha, aquí están tus guñoles", muy despectivo. Siempre nos daban los peores lugares de Bellas Artes. La primera vez que trabajé, que estaba yo con Ramón Alva de la Canal que en esa época estaba muy neurás, nos tocaba hasta la cúpula, y a veces me subía a pata todo el Palacio de Bellas Artes por la parte de atrás que olía a rayos porque no había ventilación, era un lugar irrespirable.



- Háblame un poco de tus padres: Lola y Germán Cueto.

—Yo admiro mucho a mi madre porque era realmente artista. Mantenía una disciplina, decía hay que hacer esto, hay que hacer esto otro, se le ocurrían cosas, pintaba, hacía muñecos, adaptaba cuentitos porque ella no hizo nada original, muy trabajadora a pesar de situaciones muy difíciles y tengo que decirlo, suena muy feo, pero lo tengo que decir, que Roberto Lago fue sumamente mediocre. Se encaramó sobre el trabajo de mi mamá siempre. Todos los créditos se los llevaba él. Y hasta ahí llego. Y como digo, que descansen en paz el hombre. Pero la verdad es que no era realmente creativo. Aunque le reconozco que realizó investigaciones, se preocupó por dar información histórica en su *Hoja del titiritero independiente*. Mi mamá era genial haciendo muñecos, tenía un ojo, una habilidad de manos maravillosa, cortaba los vestidos a ojo, no hacía moldes. Y bueno, mi papá fue el de la idea inicialmente, quería hacer títeres como los de París para la Secretaría

Escena de Poderoso amor. Tres romances españoles de Mireya Cueto.



de Educación. Y sí fue una buena idea de mi papá. En México ya había venido un catalán que presentaba sus espectáculos en el Salón Rojo y ya existía en el país la tradición de los títeres de hilo, desde antes de los Rosete Aranda. Todos esos datos están en la historia de los títeres; también los fantoches se presentaban en las carpas, por cierto. Pero mi papá con un enorme talento y con un sentido del humor bárbaro. Se pasaba todo el tiempo muriéndose de la risa, él y todos los amigos que se juntaron, con los títeres, en mi casa. Y la verdad es que mi papá se desinteresó muy pronto, aunque escribió obritas para títeres. Lo de él era la escultura. Me acuerdo que hizo un muñeco muy bonito, un Quijote de lámina articulada, precioso.

- ¿Te integraste a los montajes que hacían tus papás?

Yo le entré porque heredé de mi mamá la habilidad de manos para hacer muñecos. Me acuerdo de mí haciendo cositas y dibujando y modelando. A mí, de todo el proceso del montaje de una obra, lo que más disfruto es hacer los muñecos.

- ¿Actuaste alguna vez en las obras que hacían tus papás?

No. Yo sólo ayudaba a hacer cosas. Cuando entré a la Facultad, a los 19 años, hubo un festival en Aguascalientes, en una Feria de San Marcos. No me acuerdo bien, pero había un matón en Aguascalientes que no recuerdo su nombre, pero decidieron hacer la obra con el tema del matón este. El chiste es que hacía falta alguien que hiciera el papel del Ángel, por-

que llegaba al cielo el matón. Me acuerdo del primer texto, decía: "Ahí nos viene correteando un señor muy hablador, trae cara tan enojado que a todos nos da terror". ¡Gorgonio Esparza! - recuerda de pronto la maestra - , ¡Ahí viene Gorgonio Esparza! se llamaba la obra, que nos quedó muy bonita con los diseños de Ledesma, y Díaz León hizo la música, tocaba su acordeón. Después de esa primera experiencia entre a Bellas

Artes, en el 41. Justamente estaba en esa época Graciela Amador, excelente actriz de títeres, yo nunca he visto trabajar a nadie con esa gracia.

- ¿Cuándo comenzaste a hacer tus propios montajes?

Yo me fui a vivir a Montreal por cuestiones de trabajo de mi marido. Entonces entré a dar clases en una escuela primaria y me enfilaron a dar clases de arte, y en la vida lo había hecho. Así que me puse a hacer títeres, creo que para salvarme. Con unos focos los chicos se pusieron a hacer títeres o con lo que había. Luego le dije al maestro de música que en México se hacen pastorelas, le platiqué y le encantó la idea. Pero yo no tenía a la mano el texto de la pastorela. Así que me puse a escribir la pastorela, ya me había comprometido, pues

..heredé de mi mamá la habilidad de manos para hacer muñecos. Me acuerdo de mí haciendo cositas y dibujando y modelando. De todo el proceso del montaje de una obra, lo que más disfruto es hacer los muñecos

qué hacía. La montamos y fue un éxito. Me acuerdo que me dijeron: "Usted ha hecho por los niños lo que nadie hizo". Y así hice mi primera obra, en Montreal.

Aquí hemos llegado al momento de resumir, por cuestiones de espacio, parte de la conversación con Mireya Cueto. A su regreso a México, participa en un proyecto en la ciudad de Veracruz, acompañada ya de Pablo Cueto, y empieza su peregrinaje por las comunidades del Distrito Federal. Uno de los puntos tocados fue, por supuesto, su declarado amor por *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*; incluso a Mireya se le conoce también como La viuda de Cervantes. Evoca la figura de León Felipe, amigo de su padre, a quien conoció cuando era niña. También reflexiona sobre la manera en que algunas compañías de teatro tratan a los niños. Así como del teatro de sombras que tantas veces ha practicado, y que le parece la técnica más pertinente para escenificar los mitos y la poesía. Por otro lado, comparte su experiencia como autora de libros para niños, como *El cuento más viejo del mundo*, entre otros, y su libro *Reflexiones sobre el arte*.

Concluyo esta conversación con un par de preguntas.

- ¿Cuál es tu visión del teatro de títeres actual?

Yo creo que bastante bien. Hay grupos de mucha calidad. Está mal que yo lo diga, pero las cosas que hace Pablo me parecen bastante buenas. Lo de Adriana y Francisco del grupo Tatewari me gusta también. Hay muchos: Sergio Guevara, etc. Tengo muchos amigos titiriteros que me gusta su trabajo. Y yo, por mi lado, estoy contenta con los chicos de Espiral, los grandes y los chicos.

- ¿Cuál es tu próximo montaje?

Bueno, voy a volver a montar, con el elenco de *Tres romances* -que son muchachos muy entusiastas-, lo de María Egipcíaca para el festival de Huamantla.

SALVADOR RAMÍREZ Ensayista y dramaturgo. Colabora en varias publicaciones del país. Miembro del grupo Tinglado.

¿QUÉ PUEDEN SIGNIFICAR 20 AÑOS PARA MIREYA CUETO?

BREVE RETRATO DE MIREYA CUETO

Leonardo Kosta

Cuenta Leticia Colina que un sábado de febrero del año pasado se encontró con Mireya Cueto, que había llegado a la Unidad del Bosque a ver actuar a su amiga. Terminada la función le quiso dar un aventón a su casa pero Mireya le dijo que no. “Mejor acércame al Monumento a la Revolución porque voy a la marcha contra la guerra”. Faltaban pocos días para la invasión de Irak y esta chamacona quería sumarse al coro de protesta contra el abuso. Mireya Cueto es una chamacona que tiene un poco más de 80 años.

Lectora incansable, sobre todo de la literatura del siglo de oro español y los romances árabes, que con frecuencia ha llevado a escena con títeres, pertenece a la segunda generación de una familia que empezó a fabricar y animar muñecos cerca de Angelina Beloff y Diego Rivera. A la tercera generación pertenece su hijo Pablo.

Hará cosa de 20 años, un día tomó su lugar en el estrado instalado en un antiguo convento de San Miguel de Allende para dictar una conferencia; en ese momento se dio cuenta que no traía los papeles de la conferencia. Como San Miguel de Allende es pequeño, alguien fue al hotel por los apuntes. Era en vano, los papeles se quedaron en la ciudad de México. Ni modo. Mireya siempre ha tenido puesta su atención en

otra parte, en la fabricación de títeres y en la literatura.

La noche que terminaba el siglo XX fue invitada por Sergio Guevara (titiritero que como otros muchos llegó a México y se hospedó en casa de Mireya) a visitar una mezquita localizada en algún lugar de la sierra poblana, limítrofe con Oaxaca. Para allá se fueron y se perdieron. Mientras Guevara y su mujer exploraban los alrededores, Mireya se quedó a orillas del camino. Estaba cansada pero caminó en sentido contrario hasta dar con una ermita, allí esperó, completamente sola en el monte pero muy tranquila porque ella emana paz de sí misma.

Dice Giovanna Cavassola que Mireya anda ahora muy preocupada porque acaba de estrenar un espectáculo de ópera con títeres. “Si en cada uno me tardo 10 o 20 años, es hora de empezar el próximo”, le comentó a la Cavassola. Conociendo a Mireya, ella tendrá tiempo para uno y más espectáculos, ¿qué pueden significar 20 años para Mireya Cueto?

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*.



Lectora incansable, sobre todo de la literatura del siglo de oro español y los romances árabes, que con frecuencia ha llevado a escena con títeres, pertenece a la segunda generación de una familia que empezó a fabricar y animar muñecos cerca de Angelina Beloff y Diego Rivera. A la tercera generación pertenece su hijo Pablo



Todas las fotos muestran escenas de *Poderoso amor. Tres romances españoles*, de Mireya Cueto

LO PESADO SE HACE LIGERO, LO OSCURO SE ACLARA

¿QUIEN ES MIREYA CUETO?

Raquel Bárcena

Hacer una semblanza de Mireya resulta una tarea difícil y sencilla a la vez. Sencilla porque podríamos decir simplemente que es una Mujer Maravillosa, y difícil porque es imposible describir con palabras las virtudes que hacen de Mireya ese ser entrañable y único que tanto amamos.

He tenido el privilegio de conocer a Mireya desde hace mucho, mucho tiempo, de admirar su talento, sus manos prodigiosas que modelan, pintan, cortan, cosen, bordan para crear belleza.

Al viajar con ella he mirado a través de sus ojos (que miran lo que los demás no ven), lugares, países y objetos increíbles. Me ha mostrado los secretos de las calles de París, la casa de sus amigos pintores en la pequeña ciudad de Samua en donde visitamos la casa donde nació Django Reinhard.

Caminamos por La Ría de Bilbao para llegar hasta el Museo Guggenheim recién estrenado, recorrimos las calles de Tolosa y saboreamos el vino del país vasco compartiendo la mesa con titiriteros de todo el mundo. Nos detuvimos en el tiempo para escuchar los versos de sus amigos poetas en la plaza de Matanzas y tomamos mil tazas de café en las esquinas de La Habana vieja en Cuba.

Mireya sabe disfrutar lo verdadero, lo esencial, lo que se queda en el alma. La presencia de Mireya es una puerta para entrar a una dimensión distinta, todo cobra otro sentido; lo pesado se hace ligero, lo oscuro se aclara, lo inalcanzable empieza a ser posible, la rigidez se vuelve tolerancia y flexibilidad, la ambigüedad dibuja un mundo en el que todo cabe y puede acomodarse en armonía.

Mireya sabe escuchar, sabe ponerse en los zapatos y la piel del otro. Su corazón es siempre generoso. Sabe ser justa. Siempre es directa y sincera. Sabe reír con los demás, pero dice que lo que más le hace bien es reírse de sí misma.

No sé qué es lo que más admiro de ella, a veces pienso que su sabiduría y candidez. Pero de lo que estoy segura es que lo que más me complace es compartir con ella el placer de disfrutar de los títeres.

Vimos juntas hacerse realidad el sueño de tener un Museo para los títeres en nuestro país. Mireya se pasó muchos días en Huamantla ayudándonos a catalogar los títeres, contándonos la historia de cada uno de ellos y las anécdotas que le tocó vivir de niña rodeada de tantos artistas. Desde entonces, el Patronato del Museo Nacional de Títere en Huamantla la nombro miembro honorario.

Ser amiga de Mireya es uno de los mejores regalos que me ha dado la vida. Reír con ella, viajar con ella, soñar con ella, disfrutar de sus libros escuchando a Bach, asomarme a sus recuerdos y a sus tesoros que son la gran obra de Germán y Lola Cueto, y por si todo esto fuera poco, tengo la fortuna de que nuestros hijos han construido lazos fraternales que dan continuidad a esta amistad tan grande que nos une.

Desde que nació Unima México, Mireya es su eje, su pilar, su estructura artística. En estos 22 años, en medio de momentos de éxito, fortuna, caos y resurgimiento, Mireya siempre ha estado ahí, firme, resolviendo, cuestionando, orientando, apoyando. Su sensibilidad nos ha salvado del camino fácil de la descalificación, la intolerancia, el individualismo, el abandono, la renuncia y la destrucción.

Ella, Mireya, siempre miró hacia un horizonte más amplio, y en ese horizonte siempre hubo una luz y una esperanza para todos.

Su comprensión, su sentido de justicia y honestidad le dan el lugar de honor que ella tiene en la Unima Internacional y en nuestra Unima, porque en ella se hace realidad el objetivo que le da sentido a esta organización que es "Promover la Paz y la Fraternidad entre los pueblos y entre los individuos a través del arte de los Títeres".

RAQUEL BÁRCENA. Licenciada en Educación Preescolar. Tiene una especialización en Artes Escénicas. Fundó y dirigió el Taller de Teatro y Literatura Infantil (TETLI) en la SEP y el Museo Nacional de Títeres, en Huamantla. en Tlaxcala es cofundadora en México de UNIMA (Unión Internacional de la Marioneta)



Escenas de Poderoso amor. Tres romances españoles, de Mireya Cueto.

LAMÁS HERMOSA MELISANDRA Y LA MÁS PÍCARA TRUJAMARA

MIREYA CUETO LA VIUDA DE CERVANTES

Emmanuel Márquez

Yo no soy mi nombre, ni mi casa, ni mi cara del espejo, ni tampoco el secreto linotipo que formula en mi cerebro las palabras, ni mucho menos la voz de migarganta, ni siquiera el gesto prestado que mis manos y mis pies repiten por su cuenta, ni las cosas que acarreo a través de los años en la fotografía de la memoria. Tal vez, sea sólo una línea, un límite, un muro, una playa o un arrecife donde el viento arroja las preguntas.¹

A sí comienza *El arrecife y otras divagaciones*, libro que tengo en mi cabecera junto al de *Las cosas del minotauro*, uno de los cien ejemplares publicados, que ha hecho enredarme entre las lecturas nocturnas. Mireya escritora. Sus cuentos son sobre sí misma, “bien bonitos”, como la historia de aquel caballo que ella y yo bien conocemos, verdaderos, reconfortantes, rebeldes.

Su “Monodílogo con Jehová” es lo más lúcido que he leído en cuanto a hablar con Dios se refiere, y otro de sus textos indispensable para quienes empiezan a contar cuentos con muñecos es el de “La boda de la ratita” y más teatro-cuentos. Conocí a Mireya en un espectáculo que inauguraba algún congreso de la UNIMA o alguno de esos. Los grupos presentaban fragmentos de sus trabajos con un hilo conductor que era ella misma, así como el hilo del laberinto del minotauro. Mireya se atrevió a actuar de ella misma visitando a algún funcionario de tres metros de alto para venderle sus cuentos islámicos. Desde la primera escena demostró ser una gran actriz representándose a sí misma, peleando con enanos, viajando en pesero, persiguiendo un gigante, tomando la lanza y colocándose el yelmo de Mambrino, con la música de Kurt Weil, para pelear contra la estupidez de los funcionarios culturosos.

En aquel entonces, todavía caminaba por las calles otro Quijote, Juan José Barreiro, su gran amigo y compañero de batallas y tertulias con quien se sumergía en el Hades, fabricaba Pinochos y jugaba con sombras. Ahora este compañero se le ha ido y lo extraña.

No tolera que la consideren una institución, pero su trabajo es un punto de partida de muchos Maeses Pedros. Historiadora de corazón. Una maestra generosa, graciosa. Su mejor enseñanza es el seguir trabajando, siempre generando proyectos, pariendo muñecos, llorando por la puta guerra y riéndose del guignol de lo políticamente correcto.

Rebelde, disidente de la disidencia, viuda de Cervantes, el perfil más claro que tengo de ella es peleando. La recuerdo cubierta con un pasamontañas negro, acompañada de sus títeres vestidos también con pasamontañas donde lo único que asomaba eran los ojos enrojecidos por la rabia de Acteal.

Mireya Cueto, viuda de Cervantes y de su militancia con tan célebre escritor. Adquirió la vocación y continúa la lucha de su imaginario marido para ella. Ha vencido los molinos, ha sido la más hermosa Melisandra y la más pícaro Trujamara.

Gran amiga que recibe en su casa construida de libros en medio de una ínsula no tan barataría en la que han desfadado infinidad de personajes con un toque de surrealismo como ella misma. Paraíso poblado de tejocotes y esculturas de su padre, donde dicen todos los días se ve salir a algún títere caminando.

Capaz de reinventar los clásicos dirigiendo desde cuentos islámicos, romances y corridos, San Juan de la Cruz, Retablo de Maese Pedro, Perséfone y por supuesto el Don Quijote de la Mancha.

¹Cueto, Mireya, *El arrecife y otras divagaciones*, Coordinación de Humanidades/UNAM, México, 1997.

EMMANUEL MÁRQUEZ, actor de *Fausto. un cuento del demonio* y *La historia de la oca*. Director de teatro de títeres en Canción remendada para mí *bruja rota*, *Alicia en el país de las alcantariillas*. La pequeña Mozart y Teclas y Trapos con títeres de Mireya. Creador de las pamplo-nadas. género teatral-museográfico.

Escena de *Poderoso amor. Tres romances españoles*, de Mireya Cueto.



CRONOLOGÍA TEATRAL

Fábulas y juglarías (1981).
No rebuznaron en balde el uno y el otro alcalde (1982).
Cuentos Islámicos (1985).
Nahui Ollin. La leyenda de los soles (1990).
María Egipcíaca (1991).
San Juan de la Cruz, poeta místico (1995)
Perséfone (1995).
Historias revueltas (2000).
Tres romances españoles (2003).

MIREYA CUETO trabajó durante veinte años en el Instituto Nacional de Bellas Artes en el área de títeres donde se desempeñó como actriz y realizadora de títeres y teatrinos. Fundó junto con Pablo Cueto el grupo Teatro Tinglado en 1980. Más adelante funda el Grupo Espiral en 1989.

NOTA: Las obras arriba mencionadas no aparecen con los nombres de los teatros donde fueron estrenadas, pues fueron obras itinerantes. Sin embargo, éstas pertenecen a su cronología en tanto a directora y dramaturga.





**TÍTERES
UN GREMIO EN
PELIGRO DE
EXTINCIÓN**

El actor de carne y hueso, cualquiera que sea su talento siempre nos molesta al incorporar un elemento extraño al papel que está representando, algo que es efímero y vulgar; es siempre un hombre disfrazado. En cambio, la marioneta no tiene más vida ni movimiento que lo que extrae de la acción. Nace a la vida con el argumento. Es como una sombra a la que resucitáramos con describirle todo lo que había hecho, lo cual, poco a poco, de recuerdo se torna en presencia. No es un actor que habla; es una palabra que representa. La criatura hecha de madera es la encarnación de las palabras que se dicen por ella.

Paul Claudel

*Contribution à l'Etude du
Théâtre des Poupées*



EL CUERPO ESTREMECIDO DEL HOMBRE

Didier Plassard

*Quien viene al mundo para no enturbiar nada
no merece miramientos ni paciencia*

René Char

HACIA LA DISOLUCIÓN

Sin duda ya no está muy lejano el tiempo en que las denominaciones - teatro de títeres, teatro de objetos, incluso teatro de figuras, esta última subsistiendo quizá por su propia vaguedad—, servirán más a la descripción de formas codificadas que a la creación viva en un sector particular de las artes del espectáculo. Hemos de organizar nuestro propio duelo: las realizaciones más apasionantes, ligadas a una u otra de dichas etiquetas, ya sólo excepcionalmente tienen que ver con las técnicas tradicionales de animación o manipulación de muñecos, y no es probable que vuelvan a tener alguna relación.

Más aún: la capacidad de renovación del lenguaje del títere parece pasar hoy exclusivamente por la salida hacia las artes vecinas danza, mimo, circo, teatro de actores, espectáculo multimedia. Son numerosos, por tanto, los casos de “tránsfugas” que prefieren presentarse bajo otros “colores” (por ejemplo, la danza, para Philippe Genty), o bien renunciar a toda apelación específica para unirse simplemente a la gran familia del teatro: la programación de los festivales, en particular la del Aviñón off, es particularmente reveladora a este respecto. Al parecer, la palabra títere, además de que, en muchos casos, difícilmente refleja la diversidad de los medios escénicos en juego, es más un inconveniente que una baza para la promoción de un espectáculo— y para su recepción, debido a los malentendidos que suscita en el público. ¿Qué tiene de sorprendente, por tanto, que algunos la abandonen?

Lo queramos o no, nos encontramos en una fase de disolución de identidad del género. Salvo algunos raros instantes de gracia— por mi parte, conservo como oro en paño, entre algunos otros, los recuerdos de La casa quemada, de Hubert Jappelle, o los del Centinela de los espejos de Jean -Pierre Lescot, el teatro de títeres, cuando se mantiene fiel a su lenguaje original, transmite más el sentimiento del breve aplaza-

Cuerpo fabricado, cuerpo
imaginario, cuerpo
estremecido, el títere debe
encontrar su lugar para hacerse
cargo de la dimensión que el
actor es incapaz de asumir

miento de una infancia prolongada, que una expresión adulta y contemporánea. Esta, en cambio, se manifiesta en todo su esplendor en realizaciones como la *Ilíada*, del Teatro del Carretto, o el *Rolando furioso* del Teatro Gioco Vita, donde intervienen -actores vivos, figuras, proyecciones, vestuarios llamativos y escenografía, es decir, donde se rompen los marcos convencionales para explorar lenguajes compuestos.

Paradójicamente, el teatro de actores— el de Brook, Kantor, Joirdheuil y Peyret, o en la joven generación, el de Francois Tanguy— podría en muchos casos, si quiera, aspirar al título de teatro de títeres: *La conferencia de los pájaros*, *La clase muerta*, *Paisaje bajo vigilancia* *El canto del chivo*, ¿no plantean el contraste entre cuerpo y figura, así como la potencia dramática del objeto animado, en mayor medida que algunas producciones recientes de profesionales de este arte?

El Théâtre Drak, por ejemplo, ha presentado recientemente dos extractos del *Misterio bufo* de Dario Fo, basadas únicamente en las actuaciones actorales de Vaclav Poul; pero ¿cuántas veces, en realidad, no hay que esforzarse para discernir los vínculos de un espectáculo con el teatro de títeres que pretende representar?

Actualmente, por tanto, la ambigüedad fundamental del “teatro con títeres” reside en el hecho de que no se distingue del resto de la creación teatral en el plano de la expansión, sino a lo sumo en el plano de las estrategias de producción y difusión planteadas: reivindicar el arte del títere, en tales condiciones, equivale de hecho a escoger, por desafío o por vínculo sentimental, un circuito minoritario y capaz de ofrecer sólo una apariencia de identidad. A menos que, como el

murciélago de la fábula, las compañías traten de llegar unas veces al público de teatro y otras a la pequeña fracción de fieles del títere: “Soy un pájaro, mirad mis alas, soy un ratón, ¡vivan las ratas!”.

MESTIZAJE Y ESPECIFICIDAD

Esta desaparición de los signos específicos del títere, que me parece irreversible, no es un fenómeno reciente ni marginal. Se inscribe, por el contrario, en la lógica misma de su evolución desde hace medio siglo. Ya cuando Serguei Obraztsov crea sus escenas para “manos -actores”, ¿qué hace sino explorar, desde el punto de vista del titiritero, el lenguaje de la pantomima? Incluso los espectáculos de Yves Joly y los de Georges Lafaye, realizados con la única complicidad de un sombrero, un cuello de plumas, un par de guantes o un par de paraguas, no se limitan a abrir el camino a una dramaturgia del objetivo; redescubren también uno de los fundamentos del teatro de la convención consciente: esa dinámica del juego con el archiconocido accesorio humanizado (saco, estaca, gorro, etc.) de la farsa, de la comedia del arte y de sus herederos modernos, de Jaques Copeau a Eugenio Barba o Peter Brook. Bastará entonces con que la manipulación abandone el teatrillo de los títeres, que se efectúe a la vista del público, para que las últimas diferencias se desvanezcan: el arte del títere perderá su estatuto de lenguaje autónomo para no ser más que un instante, un fragmento despegado del lenguaje del actor.

Llegados a este punto, se podría caer en la tentación de abandonar toda pretensión taxonómica y tomar partido por una creación teatral indiferenciada. Tampoco son éstos tiempos de compartimentos estancos: la danza (Pina Bausch), el circo (Zíngaro, Volière Dromesko) se renuevan también por el mestizaje con las expresiones vecinas. Y qué decir de compañías que, como La Fura del Baus, Van Magnet o Archaos, se instalan deliberadamente en una genérica tierra de nadie, hasta el punto de que el lector que busque en las páginas de un periódico el anuncio o la reseña de sus espectáculos deberá entregarse a un verdadero juego de pistas: ¿habrá que consultar la sección de conciertos, la de circos, o bien

Casas gemelas. De Nicole Moseaux. Bélgica.



la de teatros? La categoría de "espectáculos diversos" tiene un futuro prometedor por delante, y sin duda cabe desear, por la vitalidad de este arte, que un número creciente de creaciones del teatro de títeres se inscriba en ella. Después de todo, esto crearía menos equívocos que el compañerismo obligado de los guiñoles para niños.

¿Hay que resignarse entonces a ver desaparecer toda traza de un lenguaje específico del teatro de títeres y de sus derivaciones? ¿El títere, entonces, podría disolverse por completo en el espectáculo vivo? No lo creo. Aunque sería ilusorio pretender restablecer fronteras infranqueables entre expresiones hoy tan mezcladas, el teatro de títeres debe reencontrar legítimamente sus señas de identidad; para ello tiene que interrogarse no sólo sobre el lugar que ocupa en el interior de las artes del espectáculo, sino también sobre el papel de estos últimos en la sociedad contemporánea.

EL ANTISIMULACRO

Que no se malinterprete: el teatro de muñecos o de objetos seguirá existiendo sin duda durante mucho tiempo, reinventando formas y materiales en provecho de una dramaturgia reforzada. La potencia intacta de las visiones del Figurentheater Triangel, las tragedias en miniatura del Teatro de Títeres de Oporto, la densidad de las imágenes del Teatro dei Sensibili, he aquí otras tantas muestras que nos recuerdan que el títere no ha perdido nada de sus antiguas exigencias, y que su poder de evocación se mantiene intacto.

No obstante, también es preciso reconquistar un público, y esto sólo se puede lograr mediante el reencuentro con un lenguaje renovado

y una sensibilidad rigurosamente contemporánea, es decir, desprovista de todo sentimiento de culpabilidad o de nostalgia. Mientras nos hable de las horas perdidas de la infancia, del tiempo inmóvil de los pueblos y barrios de dimensión humana, de una poesía a nuestro alcance, el teatro de títeres seguirá alimentando en nosotros un estiramiento doloroso, necesario, que nosotros le agradeceremos; y haremos cualquier cosa para que no desaparezca; incluso, de vez en cuando, le haremos una visita, del mismo modo que removemos los recuerdos para saber de dónde venimos. Pero que se decida a mostrar el hombre entero de hoy atravesado por imágenes, ritmos, signos; enfrentado con el barullo de las informaciones y órdenes que se imprimen cada vez con mayor eficacia sobre su carne-, y el teatro de títeres podrá salir del pequeño círculo de los íntimos, llegar a un público no ganado de antemano, y convertirse, en la misma medida que la danza desde hace 10 años, en una de las expresiones privilegiadas de la modernidad.

Poco importan entonces las apelaciones. Como quiera que se llame, para imponerse, este arte debe acceder a una nueva madurez. Hay que resaltar el papel esencial que deberá jugar la formación: ella permitirá una mayor apertura a las escrituras contemporáneas, en particular a los textos no dialogados (los últimos dramas de Samuel Beckett, Peter Handke, Heiner Müller), y un mayor dominio de las posibilidades expresivas inherentes a la organización espacial, a la elección de los materiales, de los colores, de las formas y de las luces; el encuentro con una palabra, una materia, un gesto podrá, en fin, transformarse en un verdadero lenguaje, capaz de asumir una parte mayor de las inquietudes, de los conflictos y de las aspiraciones de su tiempo.

Porque el títere es el antisimulacro. En una sociedad que exhibe hasta la psicosis los signos del dominio sobre lo real y su reproducción, la relación del títere con el manipulador, así como su inscripción en el tiempo y en el espacio de la representación, son susceptibles de comportarse como otros tantos focos de irradiación para el imaginario, a poco que vuelvan a ser colocados en el centro de la escritura escénica y dramática.¹

TÍTERES UN GREMIO EN PELIGRO DE EXTINCIÓN



Que deje de contentarse con la demostración de una destreza, de una técnica al servicio exclusivo de la ilusión espectacular, sino que, por el contrario, ponga verdaderamente en juego lo vivo y lo artificial, el desvelamiento de lo real por la imagen, así como el de la figura por el cuerpo, y la cuestión de la identidad del teatro de títeres dejará de plantearse: lejos de engendrar un espectáculo en miniatura - no me refiero a las dimensiones del escenario, sino de las del proyecto artístico-, el arte del titiritero se convierte entonces en interprete del conflicto entre el hombre y el mundo que lo rodea.

El teatro, como la danza, sólo tiene validez como materialización de procesos vivos: gesto o palabra no congelados por su mediatización, sino circulando de un cuerpo a otro, compartiendo un mismo tiempo y un mismo espacio. Cuerpo fabricado, cuerpo imaginario, cuerpo estremecido, el títere debe encontrar su lugar para hacerse cargo de la dimensión que el actor es incapaz de asumir.²

NOTAS

¹ Esto no significa hacer únicamente un teatro de la manipulación: el ejemplo del Stuffed Puppet Theatre, de Neville Tranter pone en evidencia que ese material, brutalmente eficaz en las pequeñas formas (*Underdog, Manipulator*), se hunde, al ser ampliado a las dimensiones de *Room 5*, en el más complaciente de los melodramas.

² Sin duda, esa dimensión no es otra que, precisamente, la de un encuentro con la muerte: Jarry, Craig y Maeterlinck insistieron en los vínculos privilegiados del títere con la muerte, y el teatro de Kantor ha supuesto su más completo desarrollo hasta este momento.

Tomado de Plassard, Didier, "El cuerpo estremecido del hombre", en Puck *El títere y las otras artes*, Centro de Documentación de Títeres de Bilbao, núm. 5, diciembre de 1993, págs. 24-29.

DIDIER PLASSARD. Investigador del Laboratorio de Investigación de las Artes del Espectáculo de París.

LA MARIONETA OFRECE LA POSIBILIDAD DE UN TEATRO ESENCIALMENTE ARTÍSTICO

ALGUNOS ASPECTOS DE LA MARIONETA

Toni Rumbau

LA MARIONETA: ÓPERA - TALLER DE LAS ARTES

Podríamos definir la marioneta hoy día como una especie de ópera-taller de las artes. Un espacio que, visto desde este punto de vista, aparecería como un cruce complejo e incesante de lenguajes diversos, configurando una situación de mestizaje artístico, promiscuo y fecundo.

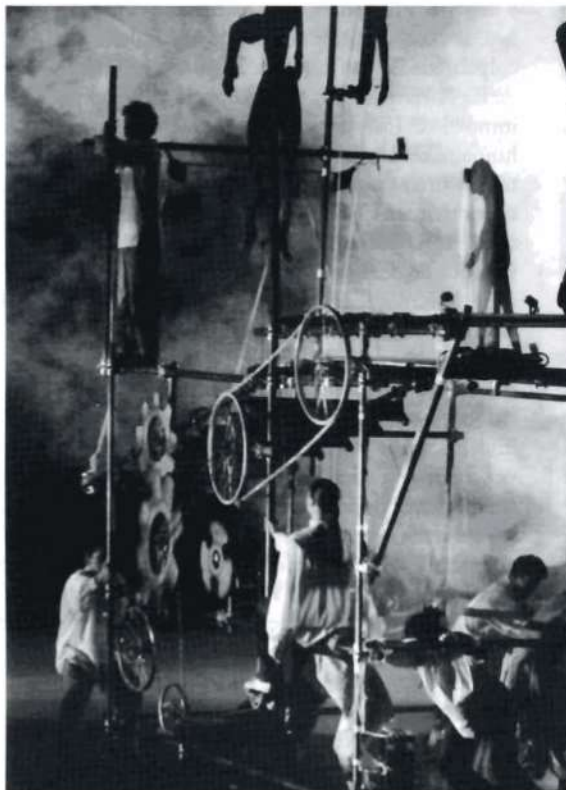
El mapa del momento actual de la marioneta así parece indicarlo. Los espectáculos se crean a partir de una amplia variedad de líneas y tendencias, ya sea dando prioridad a los aspectos visuales, plásticos, técnicos, mecánicos o luminotécnicos, ya sea inclinándose por los lados interpretativos, dramáticos, poéticos, musicales, etcétera.

Sin duda, el hecho de que la marioneta represente una alternativa teatral donde el actor deja de ser el principal protagonista, es la causa de que esta modalidad escénica estalle llena de posibilidades, especialmente cuando es asaltada por una multitud de creadores que, procedentes tanto del campo del teatro como del arte, se interesan de repente por ella.

Libre de la tiranía del rey actor, la marioneta ofrece la posibilidad de un teatro esencialmente artístico, donde los distintos signos escénicos, sin jerarquías y con pocas convenciones establecidas, pueden jugar en igualdad de oportunidades, bien mediante la supresión radical del actor, bien integrándolo en una totalidad escénica en la que el componente psicológico del actor se desintegra o se desdobra en los objetos, máscaras o figuras que le acompañan.

En cierto modo, la marioneta podría representar, por una parte, la liberación psicológica del actor, y por otra, una insurrección de los signos escénicos no personales, y por lo tanto una verdadera revolución lingüística dentro del teatro, cuya estructura piramidal centrada en el actor se hace tambalear.

Lo que queda sería un espacio abierto a la experimentación, hecha a partir del cruce de las distintas artes interesadas en el teatro, algo



Cajita musical, Escenografía de Alain Kerriou y Hugo Heredia. Foto: Archivo Eduardo Lizalde.

que podríamos denominar como una ópera-taller de las artes: desde las disciplinas acústicas y musicales, las líricas diversas, las dramaturgias (de las más convencionales a las más exóticas), hasta toda la gama de las artes plásticas, seducidas por las posibilidades de una comunicación directa y teatral.

La marioneta, así considerada, se llena de contenido y a la vez pierde su sentido tradicional. Nace como un cruce complejo de lenguajes y muere en su vieja y unívoca significación de teatro de títeres. Y esta mutación de la palabra, caracterizada por la paradoja y la ambigüedad, le da también una fuerza nueva. De los residuos de su muerte guarda el eco milenar de una energía originaria y rebelde, transmitida milagrosamente a través de las culturas por generaciones y generaciones de títereros practicantes. Una sustancia viva y sutil que im-

pregna su nueva configuración de ópera-taller de las artes que, sin este substrato arcaico, de vitalidad rebelde y primigenia, bien podría convertirse en un aburrido-taller-escénico de las artes cruzadas.

PUDICIA E IMPUDICIA DE LA MARIONETA Y DEL ACTOR

A la *impudicia* del teatro de actores, centrado en la presencia física y psicología de la persona como principal protagonista escénico, le correspondería la pudicia de la marioneta, objeto o figura intermedia situada entre el espectador y el actor.

Esta *pudicia* elimina el componente psicológico superfluo del actor, con sus inevitables ecos ideológicos, y se convierte en un valor que da a la marioneta una teórica objetividad lingüística, que la acercaría en cierto modo a las diversas artes plásticas, literarias y representativas en general. Palabra, gesto, ritmo y música darían así vida a las imágenes visuales creadas por el actor-manipulador.

Es posible imaginar, en una época como la actual, basada en el culto al Dinero y al Éxito, a ciertos artistas y actores, quizá sensibles y cansados de las dependencias y servidumbres psicológicas del teatro interpretativo, encontrando en la marioneta, precisamente a causa de su pudicia lingüística, un contrapunto *distante* y *discreto* al exhibicionismo idiosincrático del actor. La marioneta representaría así un arte teatral con unas posibilidades de comunicación más libre y universal (irremediablemente dirigida al mito), y menos ligado a las miserias ideológicas y gestuales de la especie que el actor se encarga de reflejar, *impudicamente*, en el escenario.

IRONÍAS SOCIOLÓGICAS DE LA MARIONETA

Algunos aspectos sociológicos de la marioneta minan por una parte su credibilidad, a la vez que presentan la paradoja de aumentar su interés. Nos estamos refiriendo a su marginación característica, motivo que por otra parte centra tantas conversaciones, mesas redondas y con-



TÍTERES UN GREMIO EN PELIGRO DE EXTINCIÓN

gresos que se han hecho, se hacen y se harán sobre la marioneta.

En efecto, jamás el teatro de marionetas ha gozado de una consideración seria por parte de público, prensa y autoridades. Considerado siempre como un arte menor, el siglo XX lo ha relegado, salvo algunas excepciones, al mundo de la pequeña y media cultura, inexorablemente relacionada siempre, bien con los niños, bien con la escuela, la educación o el simple pasatiempo menor.

A pesar de su resurgimiento actual, caracterizado por una avalancha, en todo el mundo, de artistas y grupos interesados en su práctica, así como por la profusión constante e inaudita de manifestaciones y festivales destinados a su promoción y difusión, la marioneta sigue sufriendo una indiferencia generalizada, especialmente coronada, en las sociedades occidentales, por la poca atención que entendidos y crítica le conceden.

Esta situación, denunciada por los propios interesados, que pretenden, como es lógico, situarse en un estatus por lo menos similar al del teatro considerado de verdad o de actores, puede representar, al contrario de lo que se pueda creer, un factor positivo, o en cualquier caso sutilmente favorable a la marioneta.

La ironía de la lógica ilógica de la práctica artística requiere para su realización un espacio de silencio tanto ideológico como ambiental, silencio que la marioneta disfruta de una forma envidiable. No hay peligro de que alguna contaminación interfiera en el espacio casi virgen de la marioneta. La ineludible situación de camino trazado o de campo condicionado que sufre el teatro no se da en ella. El silencio más exquisito envuelve a su mundo. El artista teatral que pretende adentrarse en una creación a partir de la marioneta, tiene los caminos abiertos para cualquier inclinación de su espíritu inquieto y caprichoso. Nadie va a pedirle explicaciones, ni se entretendrá con exigencias,

ni le condicionará, en definitiva, el rumbo de su obra. Ésta podrá desarrollarse libremente, ya sea naufragando en un simple y siempre positivo intento aproximativo, ya sea cuajando en una obra acabada, genial, nueva o interesante.

Pero no sólo esta paradójica marginación idiosincrática de la marioneta da silencio a su espacio. También la ha dotado, siglo a siglo, de un espíritu rebelde y marginal exclusivamente propio, impregnando y marcando su lenguaje de una manera original, por encima de las distintas culturas locales. Parte de ese espíritu nos ha llegado hasta hoy a través de los residuos de ciertas viejas tradiciones, así como en las diversas pero tan relacionadas formas del teatro popular de títeres.

Este espíritu rebelde y marginal constituye un verdadero patrimonio que la marioneta, en su actual doble configuración de lenguaje-cruce-de-lenguajes y de teatro público, no puede en absoluto dejar de tener en cuenta: una auténtica alma, gitana y anti-cultural, capaz de dar vida a cualquier forma nueva que quiera y sepa escucharla.

LA AVENTURA DE UN CAMINO POCO TRAZADO

El terreno dramaturgico de la marioneta aparece, después de estas rápidas reflexiones, como un camino ciertamente lleno de incógnitas y muy necesitado de las más sutiles matizaciones. Un

terreno complejo, fecundado por los diversos lenguajes y técnicas que lo abordan, y que quizás exige por una parte la más concentrada atención del artista plástico ante su obra, y por otra el dominio de las leyes teatrales, desde las más sofisticadas. Tales serían los requisitos técnicos puestos al servicio de una determinada intención de espectáculo.

El mencionado destronamiento del actor como eje principal del espectáculo deja el espacio de la marioneta sin una clara jerarquía de valores, lo cual exige una difícil y siempre arriesgada selección de las opciones a tomar, haciendo que cada puesta en escena sea una aventura técnica y poética que nunca se sabe cómo acabará. La aventura entra así metafóricamente como un valor suplementario en la configuración del lenguaje propio de la marioneta. Un valor que refuerza su peculiar función de rito simbólico, donde gesto e imagen, sin las convenciones psicológicas e ideológicas que arrastra el actor, juegan al juego invertido y metafórico de anticiparse a la expresión, precipitándola.

La marioneta, en su papel simbólico de *doble proyectado* por el actor, salva a éste de la servidumbre psicológica hacia el espectáculo, el público y el empresario, gracias al efecto catártico de la manipulación y de la voz, que convierten la imagen teatral en una liberadora y simple metáfora poética - no necesariamente agraciada - del actor.



Nube líquida De Juan Villoro. Grupo Chaneque, Cuernavaca

TONI RUMBAU. Miembro fundador del grupo La Fanfarra. Actúa básicamente como guionista y también como músico y narrador de muchos de sus espectáculos.

LA REBELION DE LOS MUÑECOS

Hugo Hiriart

Nuestro destino es liberar a la humanidad y a todo el universo.

Mijail Bakunin

1
Si decimos: “Vengo muerto de cansancio” o “Pomponia es un cielo”, estamos usando metáforas. Usamos muchas metáforas en el habla cotidiana. Está bien, desde luego, pero es aconsejable no perder de vista que son metáforas. Esto es, Pomponia será tan dulce como quieras, pero no “es” un “cielo” porque la palabra “cielo” no refiere a una persona, sino a un lugar, un “lugar espiritual”. Menos consabido sería decir que “Pomponia es un paraíso”, aunque “paraíso” también puede interpretarse como “lugar espiritual”. Pero mejor todavía es el epitafio que, según Mark Twain, puso Adán en la tumba de Eva y que decía: “Donde estaba Eva estaba el paraíso”.

Volvamos a las metáforas. No siempre es fácil decidir si es o no metáfora lo que decimos. Si digo “Pomponia ha madurado mucho”, ¿estoy haciendo una metáfora? Las frutas están verdes (e insípidas) y maduran y están dulces y jugosas, pero ¿las personas? Todos entendemos cuando se dice “X es muy inmaduro”, quiere decir, “X es infantil, incapaz de asumir una responsabilidad”. Así pues, “maduración” equivale “a tránsito de niño a adulto”. Luego es una metáfora porque en el turbulento orden de la vida humana este tránsito no es natural ni biológico, sino es otra cosa: una aventura incierta y muy complicada; no hay fruta que no madure, no sabe hacer otra cosa, pero muchos adultos permanecen infantiles (sabemos hacer otras cosas). La metáfora de la maduración, sin embargo, nos ayuda a entender. ¿Por qué? Porque simplifica, o lo que es lo mismo, idealiza la situación humana. Idealizar es ya primer paso de la ciencia.

Las metáforas plantean problemas filosóficos interesantes. Por ejemplo, ¿de qué criterios disponemos para de-

tear o determinar que una palabra tiene uso metafórico en un contexto dado? Pero no vamos a desenvolvemos aquí, porque vamos a hablar sólo de la metáfora particular, a saber, del uso metafórico del títere.

Si te dicen “Eres títere del señor X”, ¿qué entiendes? Obviamente esto: que tú obedeces ciegamente lo que el señor X dispone y determina. Esto implica que estás privado de voluntad e iniciativa propias y personales. Por eso la frase te ofende y disgusta (doy por hecho que si a X le dicen “eres un títere”, X se ofende). “Títere”, quiere decir “ente sujeto a la voluntad del otro”, pero, creo, no como metáfora, es su sentido literal, porque la palabra presume el sentido de “criatura inanimada”. Entonces su sentido metafórico viene de aplicar la palabra a un humano, justamente porque “humano” presupone “criatura inanimada”.

Si en una novela lees “Allá va Pomponia, títere del destino, hacia la desgracia irremediable”, entiendes que ella no hace lo que quiere, sino que es víctima pasiva de accidentes y casualidades, esto es, de fuerzas irracionales (un accidente es, por hipótesis, imprevisible e inexplicable, ergo, irracional).

Por eso, Arthur Schnitzler pudo escribir obras de teatro de títeres, sin muñecos, esto es, obras en las que unos personajes tratan de controlar a otros, como un titiritero a sus muñecos. Tratan, pero, claro, no pueden, y a veces, en la obra más interesante, el personaje que se

crea titiritero es, en realidad, como viene a averiguarlo al final, muñeco. Curiosa situación en la que no sabes si eres el que manda o el que obedece, amo o esclavo, muñeco o titiritero. Curiosa, digo, y muy del delicado Schnitzler.

Ahora, mira al títere, la marioneta colgando de sus hilos, quieta, en espera del manipulador que la anime poniéndola en movimiento. Su pongamos por un momento que tienes que escribir una obra de teatro para ella, ¿no se te ocurriría de inmediato que esa criatura podría revelarse y querer escapar a la sufrida y pasiva condición de títere?, ¿no calcularías que ése puede ser el tema de tu obra? El Espartaco de madera, la rebelión de los colgados, el grito de independencia de los muñecos. Claro que sí, la idea está en la marioneta misma, en su delicada docilidad. “Muerte a Roseta Aranda”, aúllan los muñecos en salvaje gritería.

Puede ser, y como veremos más adelante, así ha sucedido.

2
En la pasividad de la marioneta está, como el reverso de una moneda, la posibilidad de su rebelión. Lo inanimado y dependiente cobra aliento y voluntad. El significado esencial de títere: “ente sujeto a la voluntad de otro” súbitamente es desobedecido.

Pinocho, de Carlo Collodi, el más celebre de los cuentos de muñecos (toda disertación sobre títeres por ahí debe empezar), trata de eso: “Principalmente -escribe el doctor Harold B. Segal-, la revuelta de las figuras de madera contra el titiritero, la revuelta de los esclavos contra el amo, la revuelta contra la autoridad”. Ese es el tema. Pero antes hay que situar el tema en el descubrimiento y uso del mundo de los niños, de lo infantil en la lucha contra el arte “académico”, “clásico”, “burgués”.

Exaltar lo infantil significaba exaltar como valores lo instintivo, fresco, irracional, primitivo, espontáneo frente a lo repensado y sometido a cálculo y reglas. Pinocho es una inmersión en lo infantil como liberación.



El universo de Posada. Foto: Archivo de Salvador Ramírez.

TÍTERES UN GREMIO EN PELIGRO DE EXTINCIÓN



Se ha dicho, con razón, que el arte de vanguardia de fines del XIX y comienzos del XX fue un Renacimiento, tan brillante y significativo como el otro, sólo que esta vez los modelos no fueron Grecia y Roma, sino el arte llamado "primitivo", el africano, en primer lugar, el prehispánico y de los llamados "salvajes" (las tribus australianas, por ejemplo), y también el arte de los niños, de los ingenuos no académicos (Rousseau, por ejemplo) y hasta los locos.

En esta vuelta a los primitivos ocuparon el lugar de honor. *Ubú rey*, por ejemplo, primera gran obra del teatro moderno, fue escrita, en realidad, no por Alfred Jarry, sino por Jarry y los hermanos Henry y Charles Morin cuando los tres eran alumnos del Lycée Henry IV (entre 1891 y 1893), y se llamaba originalmente "Papá Ebé" y satirizaba a un profesor de Física llamado Hébert. Estas bromas pesadas de adolescentes, llevadas a la escena generaron una revolución en la historia del teatro.

Ahora, el primitivo mundo infantil incluye entre sus aportaciones estéticas los juguetes (estudiados por Waite Benjamin), el circo y el teatro de marionetas. De ahí la oportunidad y el éxito rotundo de Pinocho, sólo comparable al de Robinson Crusoe, en cuanto a clásico de la literatura universal.

Su tema, como decíamos, es la rebelión de los muñecos. Pinocho se insurrecciona a su amo, escapa y corre aventuras, desgraciadamente siempre con lamentables consecuencias y pesadas moralejas a cargo de Collodi. A nadie escapa que este autor era reaccionario, conservador asustadizo en extremo. (El libro de Collodi, a diferencia de las "Alicias" de Lewis Carroll, deja no sé qué impresión de miedo y tristeza. No importa, hay en él una "nostalgia de la niñez" muy moderna, que un escritor clásico o barroco no habrían podido entender.)

La conversión de Pinocho en niño de carne y hueso al final del libro se ha visto, con razón, como metáfora del tránsito de niño a hombre, esto es, de la "maduración" de la que hablamos



El universo de Posada. Foto: Archivo de Salvador Ramírez.

En la pasividad de la marioneta está, como el reverso de una moneda, la posibilidad de su rebelión. Lo inanimado y dependiente cobra aliento y voluntad. El significado esencial de títere: "ente sujeto a la voluntad de otro" súbitamente es desobedecido

al inicio de estas notas. La escena tiene no sé qué de melancólica, ¿exagero si digo también que tiene un toque de horror y de muerte?:

— "¿Y el viejo Pinocho de madera?" pregunta el niño de carne y hueso al viejo Geppetto—. ¿dónde se pudo ir a esconder?".

"Ahí está", respondió Geppetto y señaló a un muñeco grande reclinado en una silla, con la cabeza vuelta a un lado, los brazos enchuecados y las piernas dobladas de tal manera que era asombroso que ahí se sostuviera.

Pinocho se volvió y lo miró, y después de verlo un rato, se dijo a sí mismo con gran satisfacción: "Qué chistoso era yo cuando era muñeco.

Y qué contento estoy de haberme convertido en un verdadero muchacho".

Pues sí, en la lógica de Collodi, si el niño es una especie de títere, el adulto, dueño de sí mismo, no lo es ni debe serlo. Pero Pinocho títere de madera tiene una fascinación y un encanto que de ninguna manera tiene el precible y mediocre niño de carne y hueso. Mejor, tal vez, hubiera sido, y un expresionista se habría atrevido a hacerlo, transformar al Pinocho de madera, cuando cobra, no la vida, que ya tenía, sino carne y hueso, en un enano azul, agresivo y loco o en un cocodrilo parlante. Cualquier cosa mejor que ese niño bien obediente y bien vestido.

Otros autores han planteado rebeliones, Pirandello, por ejemplo, en *Seis personajes en busca de un autor*, o Karen Capek En *El señor Pigmalión*, del catalán Jacinto Grau (1877-1958), dramaturgo muy famoso en su tiempo, pero poco conocido hoy en México, las marionetas asesinan a baiaws a su creador y amo. A más no se puede llegar.

HUGO HIRIART. Novelista, ensayista, guionista de cine, dramaturgo y director de escena. Ha escrito las obras para títeres *Minotastasio* y su familia *Tablero de pasiones de juguete* y *La repugnante historiade Clotario Demoníax*.

EL CREADOR Y SU CREACIÓN

UN DIALOGO POSIBLE

Carlos Converso



Sorprendemos al títere y el titiritero enfrascados en un sesuda discusión. Esto es lo que logramos rescatar.

TITIRITERO: ...podemos valernos del concurso de la actuación, de los títeres, las máscaras, los objetos. Lo importante es la propuesta escénica. Todos los elementos expresivos del espectáculo deben funcionar y estar al servicio de esa propuesta. Ésta es una verdad indiscutible.

TITERE: Digamos que es discutible. En nombre de esa loable máxima, usted ha transgredido cualquier límite con un placer compulsivo e insaciable. Ha destrozado nuestra condición que nos definía y ahora nadie puede decir qué somos. Antes éramos títeres, hoy, digámoslo en su lenguaje pomposo, colaborado-res significantes.

TITIRITERO: Oh vamos, no me venga con ese rollo nostálgico. El teatro de títeres desde hace un buen rato se ha expresado a través de un lenguaje multidisciplinario, ha tenido necesidad de ampliar su espectro expresivo, así se lo pedían los tiempos y el público.

TITERE: ¿Y eso justifica este cocktail en el que ha devenido el teatro de títeres?

TITIRITERO: Usted es un purista. Además me parece que está resentido.

TITERE: No se equivoca. Lo estoy.

TITIRITERO: Mire, le voy a dar la oportunidad para que se explique, para que exprese su punto de vista.

TITERE: Un momento, usted no me está dando ninguna oportunidad, no estamos representando una obra, estamos discutiendo un tema que nos concierne a ambos. En este diálogo somos interlocutores con el mismo estatus, tenemos el mismo derecho a opinar.

TITIRITERO: Está bien, está bien. Hable usted.

TITERE: Se lo diré de esta manera. Nuestra historia ha pasado por muchas vicisitudes, no importa saber ahora cuándo y cómo aparecimos por primera vez, lo cierto es que hubo un tiempo en que fuimos sagrados, mágicos, servimos a los dioses. Pasó el tiempo y eso cam-

bió, la magia fue otra. Al principio éramos una curiosidad, a veces algo espectacular que asombraba por la semejanza con la cosa real y cómo nos llenábamos de vida. Más tarde nos paramos en el escenario como sustitutos del actor, reclamando igualdad y prestigio. Eso no duró mucho, afortunadamente; y digo afortunadamente porque creo que no somos sustitutos de nadie. Nuestra consistencia y credibilidad como personajes en la escena tomó cuerpo a través de infinitud de materiales y formas de animación, y por supuesto al talento y la creatividad de los titiriteros. El títere y el titiritero conformamos una buena sociedad; hoy sin embargo, ustedes se encargaron de romper esa colaboración y se erigieron en los únicos detentadores del poder creativo en el teatro de títeres.

TITIRITERO: No sé bien a dónde quiere llegar, pero permítame decirle que si hoy algo no es como antes, no es producto de un capricho, es resultado de un proceso. Y por otra parte, usted es un instrumento; nosotros los creamos a ustedes. ¿O me va a negar que yo lo hice a usted?

TITERE: No lo voy a negar, efectivamente usted me hizo. usted esculpió estos rasgos y construyó este cuerpo - dicho sea de paso, con el que no estoy completamente a gusto - , y decidió ciertos mecanismos para manipularme. Usted creó un personaje. Yo soy el personaje, y ambos colaboramos para que este personaje cumpla con su misión escénica. Este fue un acuerdo entre ambos que hizo posible cierta palpabilidad, cierta conducta creíble. La regla fundamental de este contrato es: el titiritero sirve al títere, trabaja para hacer posible su magia. Hoy llena usted el escenario de imágenes, de objetos, de cosas muertas; mientras se pavonea en ese universo multitudinario de símbolos y artefactos. Usted ya no cree en la vida del títere.

TITIRITERO: Si no creyera en usted, no estaríamos sosteniendo este diálogo.

TITERE: Ésa es una frase retórica, usted sabe bien que eso no es cierto. En sus espectáculos el argumento ya no es la historia que nos cuentan los personajes, es usted la presencia y

la voz que narra, el creador que despliega, ante los ojos de la audiencia, su plan de acción; nosotros, objetos manipulados que completan el cuadro visual.

TITIRITERO: Mire, las cosas han cambiado, y esto no es nuevo, usted lo sabe bien. El teatro de títeres, por excelencia, es artefacto, es convención. No pretendemos convencer a nadie de la vida de un títere, es decir, no nos interesa crear la ilusión de una vida, llamémosle "autónoma" del personaje. Es más interesante e impactante diseccionar la conducta mecánica del títere, mostrar las partes del artefacto, o la fuerza y plenitud que nos ofrece un objeto al convertirse, en un contexto dado, en metáfora o símbolo. Los objetos, en nuestra cultura, están cargados de profundos significados que aluden a la existencia y conducta de los humanos; vivimos en una sociedad que rinde culto a los objetos, somos en un mundo de objetos y éstos, en muchos casos, nos definen. Los objetos, hoy, han llegado al extremo de ser nuestro alter-ego. Esa es la realidad. Este mundo aue nos toca vivir es el universo de un orden caótico, si se me permite la expresión, en él coexisten miles y miles de discursos distintos y rivales, en mayor o menor medida, y todos reclaman la misma legitimidad y veracidad. Nuestro mundo nos ofrece infinitas posibilidades, y en ese mar de opciones, eventualmente, nos perdemos. Y bueno, finalmente, eso es lo que reflejamos en el teatro.

TITERE: Empieza usted a hablar claro. Sólo quiero decirle que el mundo al que usted se refiere no es todo el mundo, y algo más, esa situación que describe no será eterna.

TITIRITERO: Es probable. Ahora tengo que dejarlo. Continuaremos este diálogo en otro momento.

TITERE: Sí. No tengo dudas que nos volveremos a ver.

CARLOS CONVERSO. Títere. actor. dramaturgo y director de teatro. especializado en teatro de títeres y máscaras, con más de 30 años de trabajo en este campo. Autor de las obras *Pandemonium* y *Titirijugando*, entre otras, y del libro *Entrenamiento del titiritero*.

LA MARIONETA ES UN TÍTERE PARA LA ACCIÓN

EL TEATRO DE ROSETE ARANDA

Carlos Converso

Para Erika

Siempre que se habla de títeres en México, salen a relucir los personajes de la Compañía de Automatas de los Rosete Aranda. Siempre que hay un festival importante, son esas piezas las que habitan los capelotes de las exposiciones. Sin embargo, poco sabemos de los textos que representaban, ya que la mayor parte de la información que de ellos se ha escrito son narraciones sobre su historia, describiendo la belleza y el manejo de las marionetas, pero sobre su contenido y el impacto social o político de sus obras poco sabemos.

Hace algunos años, visitando las oficinas de Teatro Infantil del INBA, llamó mi atención un viejo baúl que se encontraba arriba de un librero. Pregunté al entonces director de esa área, qué contenían y me dijo que eran guiones de la compañía de los Rosete Aranda de la época de la Empresa Carlos V. Espinal. Abrimos el pequeño baúl y había guiones originales, mecanografiados como cuadernillos. Los 15 textos encontrados los podemos dividir en: obras con temáticas patrióticas y estampas religiosas, adecuadas para el calendario cívico; adaptaciones de cuentos infantiles y leyendas populares, propicias para cualquier fecha del año. Además de una obra de picaresca y una muestra del teatro de revista de la primera mitad del siglo XX.

Sobre los autores, poco se sabe. Mariano Osorio es el más conocido y su historiografía está publicada en la revista *Máscara*. El periodista Rafael Martínez y J.J. Mario del Villar firman un par de obras. Francisco Neve, Eduardo Carrillo y Francisco Pando, firman una respectivamente. Las demás no especifican el autor y a veces dicen que fueron arreglos realizados por Espinal. En las portadas se registra el título, a veces autor, el año y el lugar. Esos datos nos dan una idea del vertiginoso trabajo de la compañía, habiendo meses en que varias obras fueron escritas. Como se trata de libretos que fueron mecanografiados por varias personas y en distintas ciudades del país, muchas veces existen faltas de ortografía recurrentes y la continuidad es confusa. La mayoría son una combinación de diálogos teatrales con verso libre.

La manera como dividen las obras es en actos o cuadros. Cada cuadro esta compuesto de escenas

y generalmente tienen un gran final que llaman Apoteosis. De todas las técnicas de animación de títeres, es la marioneta la que menos soporta la utilización de textos largos. La marioneta es un títere para la acción. Sin embargo una tercera parte de estas obras tienen textos larguísimos, que no sé cómo se sostuvieron, quizá porque el público estaba habituado esas convenciones.

CUENTOS INFANTILES

La adaptación de los clásicos cuentos infantiles ha sido siempre la cantera del teatro de títeres. El Guiñol de Bellas Artes los representó hasta el can-

mente local, como en la escena entre Rosaura y Ana, su hermana.

ANA. Y, tú sabes las causas por las cuales han muerto sus anteriores esposas, de tu actual marido.

ROSAURA. Pues, según él ha manifestado públicamente: la primera murió de comezón en la rabadilla, la segunda de viruelas locas, la tercera de mal de ojo, la cuarta de sueño, la quinta de indigestión y la sexta de dolor de ombligo.

Mezclado con los diálogos, aparecen de vez en vez pequeños soliloquios, escritos como verso libre, elemento común a varias obras. Como en el encuentro de Barba Azul con la Muerte.

BARBA AZUL. Muerto yo.
Reposaré en paz,
y en la fiebre de mi ambición
y mi querer profundo,
soñaré con un mundo más risueño,
que este pequeño y miserable mundo.
La lucha fue un instante—
Un instante, no más...
Ese muerto ahí va...
Esqueleto sublime y majestuoso,
deja que llegue a mi palacio,
para buscar reposo.

De regreso al palacio le pide a Rosaura las llaves y ve que la pequeña llave de oro está ensangrentada. Aquí propone una escena de teatro de objetos El baile de las llaves, puesto como una alucinación de Rosaura. Ella le pide tiempo para ponerse en orden con dios, mientras tanto los hermanos de Ana llegan al palacio y se enfrentan con Barba Azul. Sorprende el carácter religioso para la resolución del conflicto, y es una solución que encontraremos en otras obras.

TEMÁTICAS RELIGIOSAS

Los espectáculos de Espinal siempre encontraron acomodo en cualquier época del año, aún en aquellas fechas en donde estaban restringidas las diversiones por el calendario cívico o religioso. La empresa contaba con un amplio repertorio de temática religiosa. Este perfil ha sido poco comentado y creo que se ha dado una visión muy distinta de lo que fue esta compañía, según lo reflejan sus textos.



La cabeza de Salomé, de Bernardo Ortiz de Montellano. Foto: Pablo Aguinaco.

sancio y las marionetas de los Rosete Aranda también acudieron al imaginario de Charles Perrault y Jacob y Wilhelm Grimm. No se trata de versiones novedosas sobre la obra, sino de dramatizaciones bastante apegadas al cuento original. *Blancanieves* y *los siete enanitos* (1930, Mérida, Yucatán) es la única obra que está impresa y al parecer contaba con música original, pero no aparece impresa la partitura. En *El gato con botas* (1932, México, DF) encontramos un trabajo más teatral y con algunas licencias en cuanto inclusión de personajes como ninfas y genios que cuidan el sueño del despreocupado Marqués de Carabás. Ambas obras son arreglos de Carlos V. Espinal.

En *Barba Azul* (1931, Celaya, Gto.) Los personajes están simplificados son el bien o el mal, sin matices. Existe una cierta ingenuidad en la manera de escribir las acotaciones, redundando constantemente. Algunos diálogos toman un carácter mera-



San Felipe de Jesús (protó mártir mexicano) (1936, Celaya, Gto.) Se trata de una adaptación de sobre el drama escrito en 1846 por Mariano Osorno. Es una pieza con gran cantidad de personajes y efectos de tramoyacomose leen en la introducción: "Tramoya. De aparato y efectos eléctricos en la tempestad y hundimiento de la nao de San Felipe. Las voces sincronizadas en el vitáfono, con discos adaptados de órgano."

La narración da cuenta de la vida disipada de Felipe de las Casas, de su paso por el convento en Puebla y de cómo escapó de las limitaciones que le imponían los frailes. Después sus padres lo mandan a Manila, con una fuerte suma de dinero para que emprenda un negocio, cosa que hace pero dilapida sus ganancias con vagues y gentes de dudosa reputación. De pronto "la luz de la razón" le hace tomar la decisión de acogerse a un convento en Manila. Adopta el nombre de Fray Felipe de Jesús. Dentro de poco partirá a México en donde oficiará su primer misa. Se embarcan y acontece la escena del naufragio. En tierras japonesas son tomados prisioneros y sentenciados a morir crucificados.

De corte también religioso aunque más enfocado a la pasión amorosa y la búsqueda de un tesoro es "*El tesoro en el fondo del mar o la oración del padre nuestro* (1931, Acámbaro, Gto.). Se trata de un melodrama ubicado en la colonia en donde María se debate entre la gratitud que siente por Rafael, su prometido, pero es a Diego a quien ama y a quien juró su amor ante la virgen.

MARIA. Ay, aquí siento luchar la gratitud y el amor,

pues no puedo olvidar al primer hombre que un día vino a decirme que había otro aire que respirar.

Por su parte, el marino Diego dice al padre Alberto que mató al Pirata Rojo y conoce la ubicación del tesoro de su barco El Escocia. Lo buscará para dárselo a María, a quien pide en casamiento. El padre Alberto se niega. Rafael que ha escuchado todo amenaza de muerte a Diego y lo reta a un duelo. Ambos son detenidos por el padre. El padre Alberto que sabe todo el asunto, le revela a María que no se puede casar con Rafael pues es su hermano, ya que ambos son hijos del Pirata Rojo. Pero los dos rivales se han adentrado a las profundidades del mar y en donde se baten y mueren.

MARIA. Ambos querían con arrojo los tesoros bien cabales que dejó el Pirata Rojo entre conchas y corales más los que a la orilla del amor habían esperado atentos llegaron a sacar dos cadáveres sangrientos

En el horizonte aparece el Padre Nuestro para la salvación de sus almas, y el drama termina con ángeles en escena y una ave María cantada.

Otra breve obra sobre tesoros perdidos es *Los tesoros del rey Tu-Tan-Kamen* (1931, Acámbaro, Gto.) Un Inglés guiado por un Moro van en busca de los tesoros del rey Tu-Tan-Kamen. En el desierto se encuentran con un ermitaño quien les dice que desistan de buscarlos, ya que 15 años atrás, él llegó hasta la pirámide pero fueron recibidos por terribles espíritus que acabaron con toda la expedición y él fue el único sobreviviente. El inglés dice que no cree en esas cosas y le ofrece sacarlo del desierto si accede a decirles donde se encuentra el tesoro. De cuando el Moro se va ha dormir reproducimos la escena.

Se duerme y se lo comen los leones. Después sale el inglés y el ermitaño.

INGLES. Muy bien, mi querido amigo, yo ofrezco a Ud. parte de ese tesoro que pronto tendré en mis manos. Ahora vamos por tomar unas copitas de güisqui que mi traer de mi tierra... Mora, Mora, ¡Oh! ¿Dónde estar esta mora? Mi piensa esta negra tomarse la güisqui... ¡Oh, carrampas! mirar nomás, las patotas de la negrita estar aquí. ¿Dónde haberse ido lo demás?

ERMITAÑO. Que desgracia, se han comido los leones a este pobre negrito.

INGLES. Ahora que hacer, sin esta morita. Mi no saber donde estar su mamá y poder mandar esto que haber dejado los leones de la morita.

Bueno, vámonos pronto, dónde están los jorobados camelias...

Mutis. Salen los leones y se comen la otra parte del cuerpo del morito.

Seguramente la escena hizo las delicias del público, donde encontramos el uso del títere donde el actor no puede realizarlo. Finalmente llegan a la pirámide y son arremetidos por el Gigante Mustafa. Imploran ayuda al Todopoderoso y aparece el Hada Salomé que los salva con un líquido maravilloso.

LOS CONTRATOS CON EL MALIGNO

La venta del alma al diablo ha nutrido la escena para títeres y los Rosete Aranda no son la excepción. Comentaremos dos textos sobre esta línea. En *La fuente maravillosa o La salvación de un alma* (1936, Pachuca, Hgo.) vemos al constructor Florencio a quien por segunda vez se le ha caído una fuente. Su cabeza rodará ya que al día siguiente el rey debe inaugurarla. Desesperado, ofrece su alma al diablo para salir del apuro. El diablo accede a su petición y a cambio pide su alma y el de la de las primeras personas que se acerquen a la fuente. A la mañana siguiente, la maligna fuente está lista y la primera persona que se acerca es la madre de Florencio, que al ver a su hijo con el diablo, niega a la virgen por su alma. Le grita a Florencio que saque su cruz y con ella se proteja: El diablo es vencido y el final cierra con un incomprensible baile de hadas, que nada tiene que ver con esta historia de corte colonial.

La vuelta al mundo por Mamerto o El silbato prodigioso (1936, Celaya, Gto.) probablemente de J. J. Mario del Villar. Es una pícaro y divertida historia siguiendo el formato del teatro de revista. Nos presenta a Mamerto, que agobiado por su mujer, Ninfa Albondiguilla, decide seguir el consejo de su compadre, el general Bala Raza, de invocar al demonio para resolver sus males. Como siempre, a cambio de sus almas, el demonio les da un silbato prodigioso que con el que se librarán de la gente indeseable y de paso, mucho dinero para darle la vuelta al mundo. Los rústicos y alegres compadres comienzan una travesía musical que comienza en París, pasando por la plaza de toros de Madrid y sus tablaos, en donde viven una serie de altercados con un picador de toros.

GUARDIA I

Lo que le cegó fue el miedo.

PICADOR

Pue ser que el animalito se traía un par de cuernos que se parecían dos cañas de pescá. Yo, pa no verle venir, cerré los ojos. Le di media vuelta al penco y empecé la pica a tientas. Como quien pincha buñuelos, oigo un grito en toa la plaza y abriendo un ojo me veo que estaba picando a un

guardia que estaba en el burladero. Mire uté que si me dan veneno o amoniaco con cerveza no me jasa tan mal efecto.

Agotadas las cien veces de sonar el pito, se van derechito al infierno. Al saber que están condenados, Mamerto le toca el pito al diablo, quien no es inmune a los bailoteos y, finalmente decide nombrarlo rey de los infiernos.

DIABLO. Aquí todos los míos... Señores, los he llamado para decirles que los negocios del infierno están cada día peor. Los diablos todos se han vuelto bolcheviques y a cada momento están con huelgas, y las diablesas quieren tener el rabo más grande que el mío. Por eso, abdicó el trono a favor de este condenado. Mamerto, que gracias a su silbato podrá meter a todos en cintura. ¡Viva el nuevo Rey de los Infiernos! ¡Mamerto!

Sobre el personaje de Mamerto, en el libro *Asamblea de Ciudades* (pág. 204) nos dicen. "En la ciudad multicolor y dominical de los suplementos de historieta de los años veinte, los campesinos revolucionarios se transforman en chuscos charritos y las soldaderas en chinas poblaras. A la capital no volverán los ejércitos de Villa y Zapata y ni la silla Presidencial ni el Sanborns serán profanadas por los calzonudos de 1914. Para confirmar que la amenaza rural de la década anterior ha quedado atrás y que las nuevas migraciones, masivas pero pacíficas, son ya dignas de la gracia urbana, el 20 de febrero de 1927 arriban a la capital de papel, por tren y con boleto pagado el charrito art-decó Mamerto y su grotesca esposa Ninfa (Mamerto y sus ronorencias, Tighmann y Acosta, El Universal, 1927)

Y para personajes cómicos tenemos al ya muy conocido *Vale Coyote* (1936, Cuernavaca, Morelos) quien en sus parrafadas dicharacheras con el músico ambulante, con su perro y con el policía, nos da una lección del habla popular que retomaría Cantinflás y Skilinski.

LOS DRAMAS HISTÓRICOS

La historia también fue llevada al teatrino de los Rosete Aranda. Presentando personajes esquemáticos pertenecientes a diferentes periodos históricos. Atendieron la Conquista, la Independencia y la Revolución. En *Sangre azteca* (1933, Puebla) de Rafael Martínez, una abuelita muestra a su nieto un álbum de estampas para enseñarle la historia. El viaje comienza con la Conquista de México, en donde vemos la llegada de Cortés, el encuentro con la Malinche y el tormento a Cuauhtémoc. Todo el texto está enfocado al enaltecimiento de la raza de bronce. Se dan un brinco a 1930 y están en la fuente de Salto del Agua para escuchar al coro de los aguadores, algunos tipos populares y finalmente a la explicación de cómo a cambiado el significado de los colores de nuestra bandera.

Se trata de un texto poco teatral, pero estamos en el nacimiento del nacionalismo mexicano, donde será revalorada toda la cultura prehispánica.

De la Coloniano tenemos un personaje que haya sido revizado en la escena de las marionetas. A cambio presentaban un drama fantástico sobre *La Llorona* (1933, Atlixco, Puebla) de Francisco Neve.

Una obra que siempre fue bien recibida fue *Hidalgo o El grito de independencia* (1936, Celaya, Gto) comienza con un cura Hidalgo sumido en sus pensamientos y luchando por tomar una decisión adecuada. Llama la atención tantos soliloquios en los cuales hay poca acción, en ellos, el personaje va lanzando una serie de conceptos políticos y sociales.

HIDALGO. Perdón, señor bien sé que las manos de un sacerdote no deben ensangrentarse pero mis hermanos sufren y lloran a la mancha de tu predilecto pueblo de México que es mi patria la patria escogida que tu me has dado

Aparece el sacristán Pedro -un personaje típico del teatro de títeres, el sirviente que acompaña las aspiraciones heroicas de su amo, las ridiculiza o se burla de ellas, sin llegar a ser un Kásperle, ya que no lleva la línea de acción, el sacristán se emparenta a los cómicos del teatro español.

PEDRO
Pues yo creo que si un día u otro sospecha algo
El Señor de las Parrillas no será difícil que nos lleven a ellas.
Y sin son, ni trón nos hagan chicharrón en la Santa Inquisición.

Finalmente suenan las campanas y entonces viene la batalla. Después de la arenga por todos conocida, termina el texto con una nota que es una joya. "Favor de no hojear este libreto con los dedos llenos de babas, y si por acaso le gusta, cuando se lo robe pida permiso para estar enterada la empresa."

La Revolución también es revisada por los títeres de los Aranda y se escogió a uno de sus protagonistas más polémicos. *Hazañas y muerte del general— Francisco Villa* (1930, Mérida, Yucatán) arreglo de Eduardo Carrillo, comienza cuando Pancho mata al hacendado que ha abusado de su hermana. En todo el primer acto tenemos los antecedentes y los móviles para que se meta a la bola, con la intención de mejorar la situación laboral de los campesinos. Ya como general, somos testigos de la mala fe que le tiene el general Huerta y se lo comenta a Emilio, hermano de Madero. Este no quiere meterse con Villa ya que sabe que tiene

un gran carisma y lo siguen muchos hombres. Huerta le recrimina los desmanes de su tropa, a lo que Villa contesta.

VILLA. Dispense General, pero no da lo mismo, yo tengo dos mil hombres a mis órdenes y que halia entre ellos cien sinvergüenzas, no quiere decir que yo también lo sea.

HUERTA. Como se entiende...

VILLA. Por ejemplo, en su regimiento de Ud. Dicen que hay muchos mariguanos y a mí nunca se me ha ocurrido decir que a Ud. Le cuadre la Juanita.

El país apenas se recuperaba de los golpes que dejó la Revolución, dejando un pueblo hambriento y con una identidad por definir. Las obras creadas con Espinal contribuyeron a ello. Como lo hicieron el Guiñol auspiciado por el estado. En ese sentido, el guiñol fue más directo en sus consignas políticas y sociales, que las bellas marionetas, hechas más para el movimiento que para la expresión de las ideas. El teatro de Espinal era conservador y lo político no fue una de sus cartas fuertes.

BANDIDOS SOCIALES

No se trata precisamente de dramas históricos pero están relacionados con héroes regionales, son los llamados bandidos sociales, los que roban al rico y ayudan al pobre. Personajes de finales del XIX, que lucharon contra las injusticias del gobierno de Porfirio Díaz y la carga de los hacendados. En *Chucho el Roto* (1936, Cuernavaca, Morelos) arreglo de Carlos Espinal, encontramos a un héroe popular muy conocido. Y *El Charro Negro* arreglo de Francisco Pando, es un drama de cantina en donde el Charro negro se salva de todas, un texto breve con un lenguaje directo y vivaz. En ambas obras encontramos resoluciones y peripecias propias del melodrama, los personajes resultan ser parientes: la hija de Chucho El Roto resulta ser la hija de la esposa del hacendado y la bailarina de la cantina la hermana de El Charro Negro.

Esta primera aproximación a las obras, la realizo con la idea de despertar el interés de la comunidad teatral. Ojalá pronto podamos ver puestas en escena algunas de estas obras, con nuevas lecturas escénicas, utilizando diversas técnicas de animación. Y hacer que los Rosete Aranda dejen de ser piezas de museo para volver a estar frente al público, en escena, que es donde se valida su existencia.

Síntesis de conferencia leída en el II Festival Titerías de Guanajuato.

LUIS MARTÍN SOLIS Director de escena. Su trabajo más reciente dirigido es Como Dr. Jekyllly Mr. Hyde. espectáculo de video-danza. Actualmente prepara el montaje de la ópera //Giustino de Vivaldi.

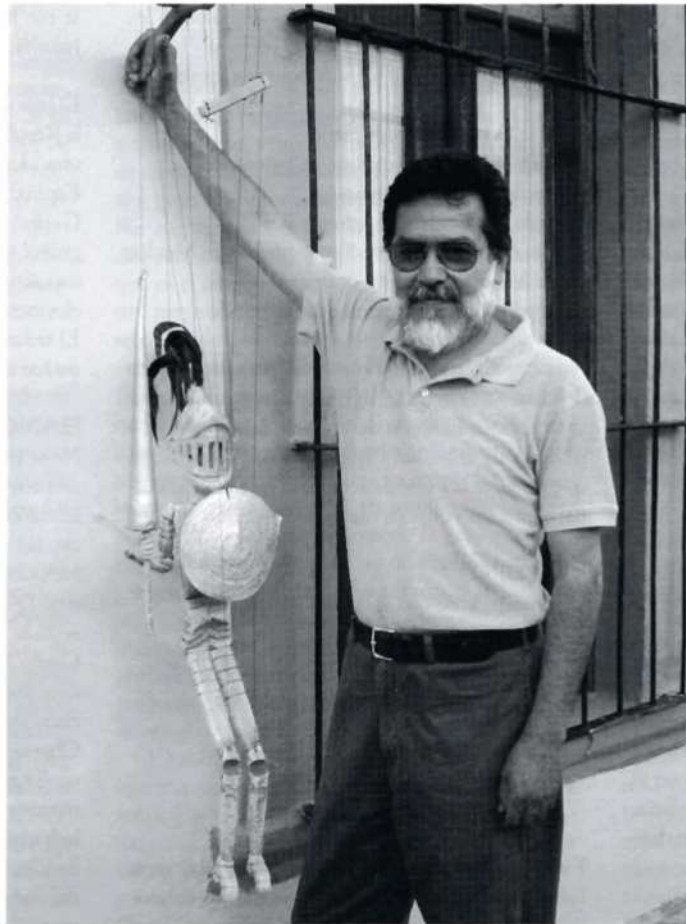
TREINTA AÑOS DE UN GREMIO EN PELIGRO DE EXTINCIÓN

Leonardo Kosta

Siempre hemos sido pocos los que trabajamos el teatro con muñecos, aunque ahora pareciera que somos menos y estamos en peligro de extinción; sin embargo, hay individuos —actores y espectáculos— que dejan la impresión de un avance cualitativo. Actores como Carlos Converso, Haydeé Boetto y Emmanuel Márquez; espectáculos como *Informe negro*; autores como Hugo Hiriart; festivales como el de Mijail Vasiliev y Titerías; museos como el de Baúl Teatro en Monterrey y el Nacional del Títere en Huamantla, justifican que se pueda pensar en un avance cualitativo, avance que arranca, sin duda, de los años setenta del siglo XX.

Hubo una época de oro durante las primeras décadas del siglo XX con las marionetas de Rosete Aranda; a mediados del siglo, de la mano con las campañas alfabetizadoras que patrocinó el estado. sienta sus reales el títere; pero con el avance del siglo, la modernización del país y la institucionalización del PRI, los titiriteros se acomodan en los estantes del inventario tradicional. Suceden entonces tres acontecimientos que desempolvarán la tradición: 1. el Festival de Teatro Latinoamericano que organizó CLETA en 1974; 2. la migración de actores-titiriteros desde algunos países de América del Sur y Francia, y 3. el *boom* petrolero que multiplicó la explotación del hidrocarburo durante el sexenio de José López Portillo. Al mismo tiempo, en la televisión los títeres de Jim Henson ganan espacios importantes.

El Festival de Teatro Latinoamericano muestra el teatro popular de los chicanos y de los sudamericanos; los primeros, con la euforia de las huelgas campesinas, utilizan la máscara popular tanto como el *Bread and Puppets* (por poner un ejemplo) no desdeña el gran guiñol, tarea en la que con pasión subversiva también



Leonardo Kosta. Foto: Archivo personal.

se encuentran los sudamericanos, mientras en México algunos grupos de teatro se mueven entre colonos que toman terrenos y huelgas que empiezan a liberarse del sindicalismo oficial.

Pocos años más tarde, cuando ciertos actores emigran en serie, traerán la influencia de la legendaria colección de títeres que tuvo el Galpón en Montevideo, hasta que fue confiscada por los militares; otros llegarán con el ejemplo quijotesco de Javier Villafañe, que recorría en carreta los caminos de América del Sur; otros con los ecos de la gran campaña cultural que promovió en el Perú el gobierno del general Velasco Alvarado y asesoró Augusto Boal; otros importarán el empuje del

teatro popular colombiano. La mayoría eran actores-titiriteros que en México se encontraron con la novedad de que se inauguraba la “edad de la abundancia”.

Las ganancias del petróleo permitieron al Fondo Nacional para la Acción Social (Fonapas) retomar algunas experiencias culturales promovidas por Heraclio Zepeda en Conasupo y lanzarse a llevar conciertos, exposiciones, comedias y títeres a todos los pueblos del país. Las actividades culturales del DDF no se quedaron atrás y coparon auditorios y parques de la ciudad de México. En poco tiempo, el ISSSTE y la SEP enfilaron por la misma ruta que trazó Fonapas.

Las enormes posibilidades de trabajo y el pago de honorarios cercanos a lo decoroso determinaron el mejoramiento de las producciones teatrales con títeres. Se podía invertir porque se podía recuperar, y aunque la cantidad de grupos, funciones y espectadores no fue sinónimo de calidad, en pocos años inició en ésta.

Por otra parte, la bonanza petrolera agrandó y multiplicó los festivales. A la cabeza el Festival Internacional Cervantino y después

la Muestra Nacional de Teatro, sobre todo a partir del impulso que le dio Ramiro Osorio. Pocos años más tarde se hizo presente el nuevo Festival del Centro Histórico. Festivales con títeres, solamente organizaba el IMSS, pero a mediados de los ochenta se instituyeron los de Huamantla, Monterrey y el de Vasiliev. En cada uno se presentaron espectáculos memorables, pero el que dejó la huella más profunda fue el *Don Juan* del legendario Serguei Obratzov.

A estas condiciones exteriores es necesario sumar el talento de cada cual. Nada mejor entonces que citar el caso más atípico del teatro con muñecos: la obra de Hugo Hiriart, intelectual de altos vuelos totalmente ajeno al mun-



TÍTERES UN GREMIO EN PELIGRO DE EXTINCIÓN

dillo de los titiriteros y, sin embargo, autor de Minotastás y su familia, la obra para muñecos más importante del siglo XX. En el montaje de Minotastás coincidieron por lo menos dos vectores: por un lado el talento de Hiriart y sus aspiraciones lúdicas, por otro, su cercanía al teatro universitario. Esta obra y otras del mismo autor influyeron para que comenzara a representarse teatro de muñecos y artefactos dedicado al público adulto. En esta faceta Juan José Barreiro llegó muy lejos, ofreciendo espectáculos que confrontaban a las buenas conciencias de los ochenta. Carlos Converso también tomó la estafeta y montó su Pandemonium.

Mientras tanto, se organizó la Unión Nacional de Titiriteros (UNTAC), unión efímera que no obstante provocó el rescate de la Unión Internacional de la Marioneta (Unima), que por entonces permanecía en el fondo de un archivo en casa de Roberto Lago. A finales de los setenta, Otto Minera, director del grupo Circo, Maroma y Teatro, se hizo cargo de una casa teatral que desocupó el Galpón y allí, por el sur de la ciudad de México, ofertó talleres y espectáculos con los grupos que se hacían llamar independientes. En esa casa recalaron unos franceses, que venían de Medio Oriente con las sombras chinescas auestas. Uno de ellos, Claudio Prudhom, con el apoyo de un notable de San Miguel de Allende, organizó algunos festivales gremiales que culminaron con la instalación de Unima en una vieja casona de Insurgentes centro.

Avanza la década de los ochenta y, a pesar de que en los primeros años el país ha sorteado una grave crisis económica y se prepara a enfrentar otra, las actividades oficiales marchan a tambor batiente. El Titiriglobo es una carpa que alberga muchos espectáculos del Centro de Teatro Infantil e invitados; el Taller de Experimentación Teatral y Literatura Infantil (TET-LI) crea obras y se desplaza entre los escolares, quienes tampoco han dejado de participar en los programas de teatro escolar del INBA y la SEP.

En 1985 tiembla la ciudad de México. El país está en crisis. Sobrevivirán a ella los más fuertes, talentosos y tercos. Serendipity, La

Troupe (que a su debido tiempo se desgajó del INBA) y Marionetas de la Esquina se consolidan como compañías; incluso los de la Esquina animaron un Centro de Desarrollo del Títere, en Cuernavaca. En Pachuca se inaugura La Cabra y en Huamantla se instala de una vez por todas el Museo Nacional del Títere, se establecen sus festivales anuales y, a orillas de la última década del siglo XX, ya podemos hablar de obras representativas de los últimos 30 años. Al son del corazón, primero, y luego La Pesquiza, son producto de la madurez estética alcanzada en este proceso por Carlos Converso. Lo mismo se puede decir de Informe negro y Clotario Demoníax, del grupo Tinglado de Pablo Cueto.

La década de los noventa observará un nuevo deterioro de Unima y contemplará a muchos grupos ir y venir de Europa. Uno de ellos, el Saltimbanqui, sostendrá aquí y allá su rai-gambre popular. Saltimbanqui es el único que con su propio esfuerzo se ha acercado al Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN).

Con una mínima participación de la empresa privada, el camino recorrido durante los últi-

Con una mínima
participación de la empresa
privada, el camino recorrido
durante los últimos 30 años se
hizo del brazo de los
proyectos culturales del
estado, que nunca ha podido
renunciar a sus obligaciones
reconocidas desde la época de
José Vasconcelos, y
dimensionadas en grande a
partir de la bonanza petrolera

mos 30 años se hizo del brazo de los proyectos culturales del estado, que nunca ha podido renunciar a sus obligaciones reconocidas desde la época de José Vasconcelos, y dimensionadas en grande a partir de la bonanza petrolera.

No es menor la deuda que los titiriteros tienen con los personajes de Jim Henson, después de todo, los Muppets fueron un acontecimiento en la televisión de muchos países del mundo. Su presencia en la pantalla, o la presencia real de los animadores, contribuyeron a elevar las exigencias plásticas de los personajes de madera, hule-espuma o papel maché, y a posicionar a los muñecos en la televisión mexicana.

En las postrimerías del siglo XX empezó a sentirse una agresiva y saludable influencia del teatro para niños europeo y canadiense. Lo saludable está en el tratamiento de temas serios, que muchas veces tienen que ver con la estructura familiar y la violencia color ojo morado. Por allí andan los espectáculos de Emmanuel Márquez, Haydeé Boetto y Luis Martín Solís, y los textos de Maribel Carrasco, Iván Olivares y Amaranta Leyva, los dos últimos dedicados con ahínco a la dramaturgia para muñecos.

Quizás la medida exacta del proceso esbozado aquí a grandes zancadas sea el trabajo editorial especializado. Un libro de Guillermo Murray (Piel de papel, manos de palo - Historia de los títeres en México -), otro de Carlos Converso (En entrenamiento del Titiritero), uno de Juan José Barreiro (Títeres mexicanos) y otro del autor de estas líneas (Bitácora de una aventura por la Mancha urbana de la ciudad de México, durante una campaña de teatro escolar); una antología de obras (Teatro para títeres), y dos números de la revista Máscara, bajo el cuidado de Luis Martín Solís, y Teotikixtli, una revista en Monterrey, más algunos guiones, son todo lo que se ha publicado. Lo poco que permanece en blanco y negro da cuenta del estado de un gremio en auténtico peligro de extinción.

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.

TEATRO DE TÍTERES

UN GÉNERO IGNORADO QUE NOS SOBREVIVIRÁ

CECILIA ANDRÉS

Detrás de un biombo negro, un títere de guante sale armado con una cachiporra, se mueve con rapidez de un lado a otro del teatrino mientras grita sus textos con una voz chillona; cuando encuentra lo que busca, lo golpea con saña. Sobre una pantalla vemos imágenes que parecen producidas cinematográficamente, unas figuras planas y negras se desplazan a través de ellas, escuchamos voces educadas que recitan versos de Juan de la Cruz. Un hombre toma de pronto una cuchara y la esgrime contra otro que, a su vez, hace lo mismo; ambos pelean sin tregua hasta que hunden sus cucharas en la boca ajena y tratan de extraerlo todo y devorarlo. Un sombrero rueda por la caile y un hombre se acerca a levantarlo; cuando está a punto de hacerlo, el sombrero se aleja; nuevo intento, nuevo alejamiento; el hombre termina por lanzarse encima del sombrero y atraparlo con su cuerpo; aún así, el sombrero se agita debajo y el hombre sigue elevando su cuerpo a cada movimiento del sombrero. Lentamente, mientras una gaita suena y sus labios repiten una y otra vez un *limerick*, el hombre va sacando un hombrecito, una mujer, un niño, un anciano, los lleva al centro de la mesa y, cada vez, se escucha un disparo; los cuerpos caen, él los cubre de arena y los apila uno tras otro hasta que la pila es enorme: es su descripción de la guerra de Bosnia.

Todo lo anterior es teatro de títeres, de objetos, de figuras. Hay mucho, muchísimo más, por supuesto. Sin embargo, cuando se habla de títeres en México casi todos piensan en el títere de guante y en la marioneta de hilos. Y luego sonrían, porque su conocimiento y su memoria se hallan limitados por las imágenes de un títere que persigue a otros y grita histéricamente, y de una marioneta que baila elegantemente o toca el piano. Sonríen porque saben que son cosas de niños, para niños.

¿Hay títeres para públicos adolescentes y adultos? Por supuesto. Pero casi ningún instituto, pocos festivales, escasos promotores, saben o quieren saber algo del tema para incluirlos en sus programaciones.

Lo sorprendente es que no solamente ocu-

rra esto con las instituciones, sino también con los artistas de otras disciplinas o el público, quienes identifican títeres con jardín de niños = cosas sencillas = tontorrías. Ocurre entre los titiriteros mismos, al asistir a un espectáculo donde las cosas no suceden detrás de un teatrino: donde hay actores entrenados; donde las voces no son chillonas; donde hay una dramaturgia compleja y profunda; donde hay una preocupación plástica, estética y poética que rebasa sus esquemas obsoletos. Lo hemos visto en cada festival al que asistimos u organizamos: todo lo que no comprenden es eliminado bajo el rubro "no es títere".

Pero, ¿qué es un títere en la actualidad? En América, sigue siendo Ariel Bufano quien lo define mejor: *un títere es cualquier objeto que se anime en función dramática.*

Esto es básico para entender la contemporaneidad del títere y su teatro. Si lo entendemos, podemos explicarnos el porqué en todas partes la danza, la música, el teatro de actores, los artistas plásticos recurren cada vez con mayor frecuencia al teatro de títeres para expresar sus ideas.

Aparte, el títere, en su calidad de símbolo y de artefacto poético por excelencia, funciona en escena como un multiplicador exponencial

Don Perlinplín. Foto: Pablo Aguinaco.



de signos. Bien usado, da origen a imágenes y acciones metafóricas, sinecdóticas, metonímicas, que proyectan a las obras en que interviene a insospechados mares de significados multivocos. Mal usado, en cambio, nos proporciona lamentables puestas en escena conductistas, diálogos estúpidos, imágenes lamentables, dramaturgias insulsas y poéticas inexistentes.

Faltos de entrenamiento físico, vocal, teatral, visual y aun cognoscitivo, un gran número de



TÍTERES UN GREMIO EN PELIGRO DE EXTINCIÓN

*...un títere es cualquier objeto
que se anime en función dramática.*

Esto es básico para entender
la contemporaneidad del títere
y su teatro. Si lo entendemos,
podemos explicarnos el por qué
en todas partes la danza,
la música, el teatro de actores, los
artistas plásticos recurren cada
vez con mayor frecuencia
al teatro de títeres para
expresar sus ideas

titiriteros luchan desesperadamente por conservar una tradición que se empobrece más y más gracias, en parte e irónicamente, a sus esfuerzos: hace años que no vemos un buen títere de pan que lance sus provocaciones al poder, que cuestione la moral, que denuncie la injusticia, y lo haga con técnica, con agudeza, con poesía, profundamente (con escasas excepciones, claro). Lo que la falsa tradición tiende a conservar son los pequeños vicios de origen del teatro de títeres, pretendiendo que son sólo virtudes.

La indiferencia y el menos precio oficial, artístico, social, así como la eterna lucha por el pan y el pago de la renta tienen su cuota de culpabilidad en esta historia; la más grande, sin embargo, nos corresponde a los titiriteros mismos: no existen un nivel de discusión teórica, una autocritica puntual, una crítica que aporte al crecimiento mutuo, una conciencia gremial, solidaridad real, ni encuentros que vayan más allá de las anécdotas, las quejas y las risas.

En este panorama negro que estoy empeñada en pintar hay puntos luminosos, bellas ex-

cepcionesa la regla de la mediocridad, pero son escasas. Y tienen, además, la trágica fortuna de hallar en su camino programadores idiotas e instituciones torpes que no alcanzan a entender el títere más allá del grito y los saltitos, identifican éxito con número de entradas y creen que catarsis es sinónimo de histeria colectiva.

Los esfuerzos que los compañeros de Baúl Teatro han realizado en Monterrey para reunir a los titiriteros de provincia (sí, emitimos, para sorpresa de las instituciones nacionales del DF) han dado innumerables frutos en el corto tiempo de cuatro años. En sus encuentros pudimos hallar los medios para criticar a otros y ser criticados por ellos sin tratar de herir o destruir, pudimos discutir con un sano nivel de buena leche. Año tras año, la discusión y la crítica se han hecho más y más profundos. Todavía no participan todos, ni lo hacemos al mismo nivel, pero la cosa va. Lo hemos visto en las nuevas creaciones, en el riesgo, en el fracaso mismo. Cada año, el encuentro de julio se espera con impaciencia para verlos, oírlos, aplaudirlos, discutirlos.

Ahí hemos visto cómo llegan los relevos, las generaciones nuevas, con formaciones diversas, a menudo muy sólidas. También vemos cómo las compañías vamos siendo obligadas por la economía política de la cultura a reducir el número de miembros. Cada vez somos más parejas, hombre y mujer. A veces, un hijo o un amigo se agregan, pero no permanecen largo tiempo. Es claro que atravesamos un fuerte crisis, aunque en las alturas burocráticas pretendan que todo está bien: nada está bien. Y menos en provincia.

En el 2000 residíamos en Morelos 10 compañías de títeres; ese año surgieron otras dos. En el 2004, el panorama es aterrador: una compañía reside en Los Ángeles desde hace dos años; otras dos se mudaron a Monterrey y Chihuahua; una escapó a España; otras dos tienen su sede de trabajo principal en el DF (y en Cancún); la formada por mis hijos empezó a viajar el año pasado a Europa para participar en producciones especiales para festivales; la nuestra obtiene trabajo en festivales nacionales y extranjeros; las que residen en Morelos sobreviven dando funciones en escuelas, ferias o fiestas

de cumpleaños, y lo hacen porque no han hallado otra salida todavía. Todo gracias a la magnífica labor destructiva que realiza la tríada que administra el Instituto de Cultura. No obstante, existimos, y seguiremos haciéndolo mucho tiempo después que la tríada haya muerto y nadie recuerde siquiera sus nombres.

Una figura, un objeto o un ser antropomórfico, sale de un agujero largo, rectangular; avanza unos pasos y arrastra con cierto esfuerzo un bolso de plástico negro con una cremallera, lo coloca junto al agujero, lo abre, una cara humana aparece, él la besa y la acaricia suavemente; con una cuerda baja el bolso al interior del agujero y comienza a cubrirlo de tierra con ayuda de una pala. La figura, el objeto, el ser antropomórfico, se dobla sobre sí mismo, alza la parte superior hacia arriba y algo similar a una plegaria por la muerte de su último hacedor sale del equivalente de sus labios.

Antes y después, junto al hombre, hubo, hay, habrá un títere creando su teatro, un teatro ilimitado. Nos sobrevivirán, estoy segura.

CECILIA ANDRÉS. Originaria de Argentina, reside en Cuernavaca, Morelos, desde 1981. Se desempeña como titiritera desde 1967. Directora de su propia compañía, Gente teatro de títeres y actores. Sus últimos montajes de títeres para adultos son *No hay camino al paraíso* con textos de Charles Bukowsky y *Ananké* de Rogelio Luna.

Antes y después, junto
al hombre, hubo, hay,
habrá un títere creando
su teatro, un teatro
ilimitado.
Nos sobrevivirán,
estoy segura

LA MEJOR OPCIÓN Y LA ALTERNATIVA

GUÍA PARA LA FORMACIÓN DE UN TITIRITERO EN MEXICO

Pablo Cueto

El maestro Hugo Hiriart enseña que no siempre se hace lo que se quiere, sino lo que se puede. Así que si un joven mexicano quiere dedicarse al arte del títere, su mejor opción es que sus papás lo envíen al Instituto Mundial de la Marioneta de Charleville -Mezriers, en Francia, donde podrá asistir durante tres años y tomar todas las materias que se requieren para ser un buen titiritero, siempre y cuando el aspirante ya domine el francés y tenga nociones de artes plásticas, artes escénicas y artes musicales para poder pasar el examen de admisión del mejor colegio de títeres del mundo, y tener acceso a los grandes maestros y teóricos de este arte.

Ahora bien, si el aspirante no puede asistir a tan prestigiada escuela, ya sea porque sus adinerados padres no concuerdan con su elección profesional, ya que puede significar un tormentoso futuro para el joven, o simplemente un desprestigio para la familia, o quizá nuestro alumno no habla francés ni son tan adinerados aunque estén de acuerdo con las pretensiones de su hijo, pero tendrá que mostrar mayor ímpetu en su cometido. El joven mexicano aspirante a titiritero menor de veintiséis años que logre ser aceptado en la escuela de títeres de Charleville-Mezriers, será el primer nacional en conseguirlo, y de los pocos latinoamericanos que asisten a esta escuela. Venezolanos y argentinos han abierto la brecha ya trillada por los europeos.

Esta es la mejor opción; la alternativa es: que el joven aspirante se asuma como titiritero sin títeres ni experiencia, pero con muchas ganas y logre engatusar a Mireya Cueto, portadora de la mayor experiencia y entusiasmo en este oficio, para que lo involucre en uno de sus montajes, y así, de maestra a aprendiz, podrá adquirir toda la experiencia, las ideas, inquietudes, en-



La repugnante historia de Clotario demoniáx. De Hugo Hiriart. Director: Pablo Cueto. Foto: Guillermo Méndez.

tusiasmo, conocimiento y rebeldía que se requiere para ser titiritero.

Esta es la mejor opción, y la alternativa es: visitar una tarde a Mireya Cueto en su casa de San Jerónimo, donde, entre matorrales de fram-buesas y árboles de tejocotes, y una traje michoacana, compartirá su inteligente conversación. Después de la cual ofrecerá al visitante hacer penitencia, es decir: comer todas las poquitos de comida que han quedado durante la semana y termina su lección diciendo "aquí no se tira nada". Ya aprendida la lección de la actitud del oficio, el aprendiz podrá empezar a preocuparse por los aspectos técnicos del oficio. Y para esto la mejor opción es trabajar con Carlos Converso que vive en Jalapa, y ha logrado establecer una metodología para la formación técnica de un titiritero. Pero Carlos, que yo sepa, no trabaja con titiriteros o actores que no tengan probada experiencia en el oficio, pero sé que ocasionalmente da cursos breves que pue-

den clarificar la importancia de la disciplina y la búsqueda en el ejercicio de los títeres. Las conversiones vespertinas con el maestro Converso no suelen darse fácilmente, ya que es un artista práctico y algo tímido. Pero la alternativa es estudiar su libro *Entrenamiento del titiritero. Técnicas de animación*, con el cual el aspirante profundizará en la manipulación de diversas técnicas de títeres, así como la buena actuación.

El joven titiritero deberá ser un artista de su tiempo y ubicarse en contexto, por lo que es necesario conocer la historia de los títeres. En este rubro la mejor opción es que hubiera en México un museo y centro de documentación que albergara las dos colecciones históricas de títeres más importantes que existen en México: una es la colección de marionetas de Roseta Aranda (1835-1946) y la otra es la colección de títeres de teatro Guiñol ahora denominada como "La Época de Oro del Guiñol" (1932-

TÍTERES UN GREMIO EN PELIGRO DE EXTINCIÓN



1962). Dichas colecciones se encuentran resguardadas en el INBA: la primera en el Cecrepam, ya debidamente documentada y restaurada; y la segunda se encuentra en las bodegas de Ticomán, que después de un largísimo abandono (y que gracias a San Simione, se salvaron de las llamas infernales que hace un par de años consumieron parte del contenido de tan mal afortunadas bodegas), está ya en proceso de documentarse gracias a la buena disposición del Coordinador Nacional de Teatro, Enrique Singer; y al gran esfuerzo de Marisa Jiménez Cacho al frente del Centro de Teatro Infantil.

Por lo tanto, el joven aprendiz de títeres deberá tener esperanza y paciencia. Esperanza de que este proyecto se realice durante la gestión de Enrique Singer y paciencia de esperar años a que aparezca otro coordinador que se entusiasme por este proyecto, ya que los coordinadores nacionales de teatro y los directores de Bellas Artes no suelen interesarse en este tipo de arte.

Este museo y centro de documentación albergará también una videoteca y biblioteca donde se podrán encontrar videos de las compañías más importantes del planeta, ya sean contemporáneas o tradicionales, de países que han aportado una enorme riqueza a este arte escénico tales como Japón, India, China, Francia, Italia y tantos otros. Además de encontrar libros, revistas y ensayos, el alumno entusiasta podrá conectarse a internet y establecer una comunicación con la vanguardia de este noble oficio.

Dado que esta pequeña utopía no se encuentra a la vuelta de la esquina, la alternativa es localizar, entre viaje y viaje - generalmente no anunciados-, a Eduardo González y Siria Gómez, miembros

del grupo Saltimbanqui, que a través de más de 10 años han documentado en video una cantidad importante de espectáculos títerescos que han presenciado a lo largo de sus múltiples expediciones a Europa. Además de coleccionar revistas y libros que en México no se consiguen.

Siguiendo "La ruta de la Amistad" en el punto de grafitadas vigas amarillas apiladas (participación de EU, México 68), se encuentra la entrada de la antigua mina de piedra volcánica, y bajando por camino laberíntico, se llega hasta la boca del Lobo, y de allí saldrán historias hartas buenas de escuchar.

En este punto el discípulo ha logrado pasar las pruebas del entusiasmo, la austeridad, la disciplina y del conocimiento, quedando pendiente el elemento clave para redondear su preparación. El dominio de la irreverencia, que se logra óptimamente compartiendo el escenario con el *maese* Leonardo Kosta, reencarnación del criminal titiritero Ginés, el roba burros. En caso de que esto no sea posible, la alternativa es que el discípulo lea su libro *Bitácora de una Aventura por la Mancha Urbana de la Ciudad de México, durante una Campaña de Teatro Escolar*. Donde se declara el último punto y extremo adonde llega y puede llegar el inaudito ánimo de un titiritero andante ejerciendo su profesión.

Ahora diré que el camino del titiritero no es fácil dado el estrecho campo laboral que éste ofrece, pero tiene sus gratificaciones, sobre todo si el aspirante decide inclinarse por el lado artístico y no el meramente mercantil. Aunque no deberá descuidar este importante aspecto, por lo que deberá tomar cursos de mercadotecnia artística, comportamiento de mercados, posicionamiento y gestión para las artes, herramientas que le permitirán subsistir para realizarse como el artista que quiere ser.

Si acaso nuestro optimista titiritero tiene la buena fortuna de toparse en su camino al maestro Hugo Hiriart, aprenderá lecciones inesperadas que le ayudarán a lograr una visión del mundo distinta que le permitirá enfocar los problemas de la creación artística desde diversas perspectivas. Y una lección que tendrá que aprender es que trabajar con Hugo Hiriart no es cosa fácil, pero sí provechosa.

Para finalizar sólo queda decir que cuando no se puede acceder a la mejor opción la alternativa es tener mucha iniciativa e inventiva.

PABLO CUETO. Titiritero y director de Teatro Tinglado.



La repugnante historia de Clotario demoniax. De Hugo Hiriart. Director: Pablo Cueto. Foto: Guillermo Méndez.

Antes y después, junto
al hombre, hubo, hay,
habrá un títere creando
su teatro, un teatro
ilimitado.
Nos sobrevivirán,
estoy segura.

AL ANDAR SE HACE CAMINO...

AUTORRETRATO DE UN TÍTRITERO ADOLESCENTE

SALVADOR RAMIRÉZ

A mis padres, que me han enseñado el resto.

Siempre me ha gustado leer biografías. En esta incursión en la vida y obra de los grandes hombres que han hecho el mundo, lo que más me emociona es leer las páginas que corresponden a la etapa de juventud. Quizá porque encuentro cierta afinidad con ellos a través de las cosas que vivieron y que muchas ocasiones me hacen ver que transito por el camino errático o que por lo menos no ando tan extraviado. Me gusta pensar, claro, guardando las dimensiones, que a mí me ocurrió algo parecido a Juan José Arreola en su encuentro con Louis Jou-vet o al joven Gustav Janouch con el tímido Kaf-ka, encuentros que engrandecieron su espíritu y en su obra dejaron testimonio de su agradecimiento.

Yo quiero hacer mi tarea en estas líneas. Y es que en mi caso, la fortuna ha sido generosa conmigo y me ha otorgado la oportunidad de coincidir con algunas personas que tomaron el rumbo de mi vida, que despertaron en mí curiosidades que con el paso del inclemente tiempo se han convertido en pasiones, un poco como la idea platónica del maestro que revela el mundo al discípulo y éste busca la correspondencia con su idea primigenia del mismo.

Juan José Barreiro fue una persona que en las cinco o seis conversaciones que sostuve con él me animó a hacer teatro. Compartió conmigo cosas que, como él mismo me confió, "aprendí muy joven, deseché y ya viejo entendí cuánto me habrían ayudado sino hubiera sido rebelde y tonto... Házme caso, tú no caigas en el mismo error". Juan José murió, los tiempos suelen ser injustos con las personas buenas, él era una de esas personas. Seguramente estará contento de que yo guarde en mi memoria sus palabras e intente seguir sus consejos.

Otra persona a quien le debo mucho es a Mireya Cueto. El entusiasmo e interés que demuestra al trabajar con gente joven es algo que tiene que agradecerse. Siempre está rodeada de jóvenes que la respetamos y admiramos, ella misma posee esa vitalidad infatigable, o mejor, la vitalidad de una niña, y a sus 83 años sigue haciendo cosas. Nadie como Mireya para seducirte con sus historias, muchas de ellas muy divertidas y todas aleccionadoras.

Pablo Cueto heredó de sus abuelos, Lola y Germán Cueto, y de su mamá, Mireya, la voca-

ción de los títeres. Su talento es incuestionable. Es terco y obsesivo, adjetivos que en él se convierten en atributos. Como director es exigente, disciplinado, paciente; como compañero es ejemplar; como amigo es generoso y vigilante. La calidad e ingenio que ha demostrado en sus montajes va forjando su propia historia y seguramente ocupará un lugar de primer orden dentro del mundo del teatro de títeres mexicano.

El encuentro con Hugo Hiriart ha sido el más significativo y deslumbrador que me ha sucedido. Desde las primeras conversaciones me demostró su buena disposición de enseñarme todo lo que él considera que puede serme útil. Gracias a él descubrí el frenesí que provocan en mí la literatura y la filosofía, he adquirido una visión distinta y nueva para mí de hacer, ver y entender el arte, en particular el teatro. Pero, sin duda, lo más significativo que he aprendido del maestro Hiriart es su calidad humana. Todo el tiempo se aprende algo estando con él. Nunca escatima cuando de ayudar se trata, su generosidad no es de esta época.

Nunca pasó por mi cabeza ser titiritero. Es más: de niño vi un par de obras de títeres de las que no

recuerdo gran cosa. Pero como el que busca encuentra... Cursaba yo el bachillerato cuando asistí al Foro Coyoacanense a ver una función del *Informe negro* de Francisco Hinojosa que Teatro Tinglado presentaba. La obra me gustó mucho, creo que nunca me había divertido tanto en el teatro. La plática y la demostración que los integrantes del Tinglado ofrecieron, como ya es costumbre, después de la función, no me movió ni siquiera a imaginar que algún día yo podría ser titiritero. Pero, ya se sabe, la vida da vueltas. Unos años después, por azares que ahora no vienen a cuento, conocí a Rolando García y a Pablo Cueto, actores y creadores de aquella obra de teatro, la misma en la que un poco más adelante participaría haciendo las labores técnicas.

En mi participación con Tinglado he ido aprendiendo el oficio del titiritero. Como sabemos, el titiritero crea todo para realizar sus montajes: construye su teatrino con base en el espacio escénico que su montaje exige; realiza su propia utilería, títeres, telones, vestuario, en algunos casos la iluminación y el sonido; casi todos actúan y dirigen sus propios espectáculos, incluso muchos de ellos ejercen la dramaturgia. Seguramente esto hace posible que casi todas las obras de títeres sean propositivas y novedosas, mágicas.

"Al andar se hace camino -afirmaba el entrañable Barreiro-, créeme, es verdad, aunque te suene a canción". He comenzado a andar ese camino y cada vez se arraiga en mí la idea de dedicarme el resto de mis días a este hermoso oficio del titiritero, que pese a las penurias y el poco interés que éste despierta en el medio teatral sobrevive gracias al ímpetu incansable que titiriteros, investigadores, autoridades (algunas) han demostrado. Es necesario que nuestras instituciones apoyen este arte, que no lo olviden. El teatro de títeres, ya sea para niños o adultos, es una buena opción, pues la producción de estos espectáculos comparadas con las de una puesta en escena convencional es mínima y en muchas ocasiones de mejor calidad.

Queden estas líneas como un testimonio de admiración y agradecimiento a todos los que han hecho, hacen y harán posible que el arte de los títeres se preserve.

SALVADOR RAMIRÉZ. Ensayista y dramaturgo. Colabora en varias publicaciones del país. Miembro del grupo Tinglado.



"Quelópteros mamíferos". Escultura de nylon. 1996.
Gabriela Ortiz Monasterio

HABLAR DE MARIONETAS ES HABLAR DE WILBERTH HERRERA

EL TÍTERE REGIONAL YUCATECO

Erika Torres



Cuando se habla de teatro de muñecos en Mérida se habla de Wilberth Herrera, quien con su Teatro Pedrito ha logrado reflejar la sociedad yucateca en boca de Lela Oxcutzaba, el gato Chereque y sus compañeros de tertulias. El Teatro Pedrito abre sus puertas en 1986, luego de haber cumplido con ser el teatro familiar de los Herrera. A sus 18 años de creación y con un acervo importante de obras representadas en temporadas cortas, butacas llenas y un 75 por ciento de público adulto, es el único teatro en nuestro país que ha mantenido su vigencia y diálogo con el público que lo vio nacer. El teatro de Wilberth Herrera se inserta en la tradición del teatro regional yucateco con una exitosa aplicación del lenguaje de los títeres. Sus espectáculos se componen de dos partes: la primera que obedece a las necesidades, los deseos e intereses del equipo de creativos y los intérpretes. La segunda que pertenece absolutamente a Lela, dedicada al teatro regional.

En su fina percepción de los habitantes de Ho (Mérida), el diseño de sus personajes encanta por sus obsesiones marcadas, su argot lleno de palabras en lengua maya mezcladas con el lenguaje español y utilizadas como el plato fuerte para el humor, como si se tratara de gritar secretos del pasado. Expresiones como “¡cuidadito y le das puerta a esa persona!” pueblan los diálogos de sus personajes.

Su personaje principal es Lela Oxcutzaba, mujer clásica yucateca antigua. En cuanto a su origen Wilberth nos cuenta: “Yo vengo de un matriarcado! Vengo de mujeres fuertes, que defendían su casa, su honor y a sus hijos. Lela tiene un poco de mi mamá, de una suegra y de una abuela que tuve. El nombre lo tomé de la nana de mi hermana. Lela es un poco ruda, un poco difícil para que se le acerquen los hombres, porque con ese carácter no se va a casar nunca... y es lo que quiero ¡que no se case nunca! Así, el personaje sigue vigente precisamente por eso. Lela se lanzó y triunfó sola haciendo una parodia de Lucía Méndez en la novela *Vanesa*, nosotros le pusimos *Maleza*. Desde la primera vez que apareció, ya no fue posible sacarla del escenario. La gente que iba al teatro preguntaba ¿pero, sale la mestiza?... y ya! Nadie me ha dejado quitarla. Tiene una autonomía. Luego, con un programa de televisión terminó por asentarse en el

gusto meridano, con su humor, daba las noticias, el meteorológico, etc. A sus pies y siempre presente está Chereque, un gato azul, es su príncipe azul y eterno enamorado. Varios personajes que rodean a Lela son personajes de mi vida, de mi infancia, otros son tipos de Mérida: Zoila, una mujer muy luchadora, Totoyo y doña Nena vienen de la Casta Divina. Estudié en una escuela que era para niños bien, el colegio Montejo, las mamás iban a buscar a sus Totoyitos y los trataban así, con esa manera de hablar característica y ese mismo desprecio hacia nosotros, los pobrecitos de uniforme zurcidito. En el teatro regional yucateco, la gente se contempla en los personajes”.

Los libretos están escritos para sus personajes ya existentes, aquí dos ejemplos de ellos: el niño “guachito” (chilango) que está desincorporado a la sociedad y Doña Windy, embelesada con la burocracia: ama los clips, le gustan los trámites, las fotografías tamaño infantil, las veinte fotocopias, los miles de requisitos. Con títulos como *Lela exorcista* en donde a Chereque se le gira la cabeza 360° y después de una ardua investigación se descubre que es porque es un títere y Lelicenta donde la pregunta es ¿qué habría pasado si la Cenicienta hubiera



Walking around. Dirección: Erika Torres. Foto: Marcelo Cervantes

nacido en Yucatán? El Teatro Pedrito se enfrenta a los temas de actualidad. Sobre la estructura de sus espectáculos, Wilberth Herrera comenta: “La primera parte de nuestros espectáculos está regida por lo que nos gustaría hacer como actores, como directores o como titiriteros. Y la segunda parte es la que le corresponde a Lela, que es la parte que quiere ver la gente, la parte que es teatro regional”.

La música de sus espectáculos es compuesta por su hijo, Pedro Herrera. Y respecto a su más reciente producción, Wilberth expresa: “Desde que Pedro era niño nos poníamos a soñar que íbamos a hacer Felipe Carrillo Superestrella. Pero como la familia de Felipe Carrillo aún vive y son muy celosos de cómo se trataría su figura y para hacer una obra de sátira, sin molestar un poquito a la familia es prácticamente imposible, entonces un día se me ocurrió Don Lucas de Gálvez, ex-gobernador de Yucatán, porque su vida es tele novelesca y se presta a mucha crítica, irónica y sardónica. *Historias de un crimen* es una Opereta-jarana, usamos la mazurquita, un valcesito, la jaranita, la clave, el bambuquito y la cumbia inclusive.

Hicimos un poquito socialista a Don Lucas, por su preocupación por el grupo indígena. Imagínate un español, colonizador, socialista; su interés por el indio, porque se le cuidara y se le respetara de alguna manera su dinero, sus contribuciones. Y hacemos de alguna manera una mención del otro gobernador que asesinamos que fue Felipe Carrillo Puerto. Aprovechamos un poco para exaltar el coqueteo de Don Lucas teniendo así nuestro pequeño Don Juan Tenorio yucateco, Don Lucas que visitaba muchas ventanas aún en ese tiempo”.

El teatro de Wilberth Herrera es conocido en la península de Yucatán donde han trabajado en completa libertad, con la gran aceptación del público, viviénden un completo aislamiento del resto del país.

ERIKA TORRES Bailarina y coreógrafa originaria de Mérida, Yucatán. Trabajó con *La Fura des Baus* en un proyecto de teatro digital en Friburgo. Actualmente radica en el DF. Sus trabajos más recientes son *Danzas en el carapacho del armadi-yo*, *La Novia* y *Como Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. unipersonal de video-danza.

UNA REPRESENTACIÓN MUY PECULIAR EN YUCATÁN

UN DIALOGO POSIBLE

Carlos Converso

Dentro del teatro regional de Yucatán se distingue una manera o tipo de representación muy peculiar, propia, característica y conservada del estado, me refiero al Teatro de Títeres que en cada una de sus representaciones aboga por la conservación de las tradiciones, con la intención, tal vez, de mostrar que la modernidad y las tradiciones pueden convivir sin tener que apostar por una o por la otra. Esta modalidad del teatro regional nos presenta al yucateco clásico y de cualquier clase. Se piensa que es sólo para el público infantil, pero lo cierto es que el mensaje que otorga es dirigido y disfrutado de igual manera por chicos y grandes.

El Teatro de Títeres a lo largo de los años ha sido cultivado y desarrollado por el Señor Wilberth Herrera (que no tiene ningún parentesco con la Compañía Atracciones Herrera o con la familia), quien comenzó la difusión del Teatro de Títeres a través del Teatro Pedrito, inaugurado en 1972, hace ya más de 30 años; después el teatro cambia de nombre a Sala de Fiestas Maravilla, cerrando sus puertas en 1984. El Teatro Pedrito es reinaugurado en 1986 a la par que las representaciones son llevadas a la televisión local bajo el nombre de Titeradas, con el cual el público comienza a identificar a Don Wiberth y su Compañía. La nombrada Compañía Titeradas es dirigida hasta hoy por Don Wiberth Herrera, con la colaboración de su hija Andrea Herrera y Ángel Aguilar. Los libretos de las representaciones son idea de Don Wilberth, y la construcción de los títeres, producción y puesta en escena corre a cargo de él y sus colaboradores.

Y SURGE LELA OXCUTZCABA

Dentro de las representaciones del teatro de títeres de carácter regional se distingue, por la aceptación e identificación que ha logrado con el público yucateco un personaje local conocido como Lela Oxcutzcaba, graciosa mestiza de hipil² y rebozo.

Cuando en 1986 las representaciones de títeres en la modalidad regional son llevadas a la televisión, Lela llega como el personaje principal en tomo al que giran las historias, esto fue así, ya que Lela es el personaje que más atraía (y sigue atrayendo) la atención de la gente y por

consiguiente mayor auditorio para el programa "Titeradas" y para el Teatro Pedrito.

Posteriormente se crean personajes para reforzar la historia y protagonismo de Lela, siendo de los más destacados "El Chereque", que en 1986 aparece por primera vez en la comedia "La feria de Xmatcuchbil", de donde surge un eterno enamoramiento con Lela. Es alrededor de Lela que se crean los demás personajes que hoy por hoy son también reconocidos por el público local y uno que otro regional, entre los que se encuentran: "La tia venus", "Idiotina", "Butaque", "Doña Mireya", "Huguito", "Doña Nena", "Totoyo", "Don Mex", "Soila", entre otros; todos títeres representando alguna característica propia de los yucatecos y hasta de gente de otros estados.

ENTONCES ¿QUIÉN ES LELA?

Como muñeco, como títere, Lela es una figura, hecha a base de tela, tipo Muppet o Monstère,³ que consiste en una técnica combinada de Títere Bunraku y Títere de Boca. Los títeres, como la misma definición lo indica, pueden ser movidos por las manos del hombre a través de diferentes técnicas.

Como personaje Lela es una mujer yucateca del medio rural, proveniente del municipio de Oxkutzcab, que vive en la capital del estado de Yucatán, viste con hipil, rebozo, sorongo, lazo y aretes. Se caracteriza por su forma de ser decidida y emprendedora, además de defender sus raíces, costumbres y su tierra. Orgullosa de ser de Oxkutzcab, Lela posee ese acento tan marcado y característico del yucateco tradicional, ya sea citadino o del medio rural.

Para mostrar al personaje como un reflejo de la mujer yucateca del medio rural, dentro del marco teatral, es necesario descomponerlo en las características que lo hacen ser tal, para ello utilizaré el cuadro de Tadeus Kowzan (la parte del Actor) para el análisis del "Signo Teatral" (Sebastián Serrano, 1980:113). Así se habla de:

EL VESTUARIO

Lela Oxcutzcaba viste un hipil que consiste en una vestidura blanca, suelta, ancha sin mangas, con vistosos bordados de flores y encajes en el ruedo. Una enagua blanca llamada justán, que

va desde la cintura, a manera de ropa interior. Lleva un rebozo de color café que se acomoda alrededor de los hombros y lo sostiene enredando una parte en sus muñecas y sosteniendo las puntas con ambas manos. Hay que decir que comúnmente el rebozo era utilizado por la mestizas⁴ para cruzarse en el pecho y evitar la transparencia de los senos, al igual que el justán se usaba en ausencia de ropa interior. Sin embargo, en la actualidad muchas mujeres, si bien influenciadas por la modernidad, siguen portando el rebozo y el justán aún cuando usen ropa interior. Luce también los clásicos aretes grandes, aretes de oro con sus "piedritas" de colores, en este caso anaranjadas, que las mestizas normalmente usan con el hipil o con el terno.⁵ Luce un sorongo o chongo en su negro cabello, acompañado de un gran lazo rojo que conforma el tocado de la mestiza. En la antigüedad el lazo era estrictamente utilizado a un lado de la cabeza, pero en nuestros días este carácter ya no es tan estricto; al igual que Lela muchas mujeres utilizan el lazo en la parte media de la cabeza. Únicamente lleva los labios pintados de rojo-color característico en los labios de las mestizas —, dejando el resto del rostro en su tono natural.

EXPRESIÓN CORPORAL

Lela utiliza la mímica en momentos muy específicos a la hora de hablar, para acentuar palabras como: no, tú, toma, asombro, cállense, entre otras; además de utilizarla para expresar emociones y sentimientos sin tener que hablar. Los movimientos de todo el cuerpo son firmes, rígidos, denotan seguridad; no obstante, a la hora de mover las manos conserva la feminidad muy al estilo yucateco.

En general, Lela utiliza de modo equilibrado la mímica y los gestos, logrando siempre darse a entender, aunque no hable. Lo más importante es que sus mímicas y gestos la asemejan más a un ser humano, que es quizá lo que permite cierta identificación con el público y lo que lleva a olvidarse que se trata de un muñeco, adquiriendo credibilidad como personaje. Las mímicas y gestos más utilizados por Lela son los clásicos "cuernos", el dedo índice que dice no, la mano extendida que dice tranquilo, la mano extendida sobre la boca abierta al momento de asustarse.



TÍTERES UN GREMIO EN PELIGRO DE EXTINCIÓN

TEXTO PRONUNCIADO

Con un amplio vocabulario de español yucateco, al que Jesús Amaro Gamboa nombra como "Uayeismo en la cultura de Yucatán", y que en el caso particular se trata de "Uayeismo en el lenguaje", el cual se presenta en donde quiera que dos culturas establecen contacto en un proceso que lleva a la integración de una nueva gama de factores culturales. El Uayeismo es pues "un complejo cultural, 'deformado y deformante', que se da individual y colectivamente en Yucatán, en donde, de modo particular, se antoja la expresión de una idiosincrasia dentro de una nueva cultura, considerando ésta como conjunto de modos de proceder que distinguen a un grupo humano de otro" (Amaro Gamboa, pág. 28).

Este Uayeismo se presenta en Lela mediante las palabras o frases:

Uay, que es un apócope de uayé (en maya quiere decir aquí, acá, en este lugar); dicho así significa cama, aposento, celda, cosa corrosiva o huella indeleble. Como verbo significa acción de desollar, producir llagas en la piel o envenenar, a través de ésta, con sustancias corrosivas. Al mismo tiempo es una palabra usada para nombrar a un espantajo y antepuesto a ciertos sustantivos denota una aparición o fantasma. En el caso de Lela y de la mayoría de los yucatecos se trata del tradicional grito de dolor o susto, comparado con el Ay!

Fo, para decir que algo apesta, que alguien esta de pesado, o que algo no te gusta.

Vamos a Gustar, que en el estado de Yucatán se refiere a disfrutar, mirar u observar como vamos a disfrutar la televisión o vamos a ver la televisión.

Eres un ocioso, eres una persona que no tiene nada que hacer.

Colorado, para referirse al color y las tonalidades rojas.

La pronunciación de aquellas palabras que llevan "ll" omitiendo ésta, como en caso de silla por "sía", "sentío" por "sencillo", o la pronunciación contraria cuando a ciertas palabras se le agrega "ll", como en "tilla" en vez de Tía.

Mención aparte merecen las palabras a las que se antepone "a", "a te", "a le", "a me", "a los";

cuando preceden a un verbo que significa dádiva u ofrecimiento, la mayor parte de las veces se queda en eso, en el ofrecimiento; se trata de una promesa que puede esperarse no se va cumplir. En otras ocasiones estas construcciones entran en la composición de un enunciado amenazador, como en "a te pego" o puede convertirse en obediencia y sumisión como en "si me lo ordenas lo como". Construcciones todas las anteriores propias del yucateco rural y aún de los yucatecos de todos los estratos sociales, hasta del que escribe.

Es preciso señalar que las anteriores características que Lela presenta en cuanto al texto pronunciado, son muchas veces adquiridas por los habitantes no yucatecos, aquellas personas que llegan de otras partes de la república y hasta del mundo a vivir en el estado. Por lo que puede suponerse la aceptación e identificación con el personaje hasta por parte de este sector de la sociedad yucateca, que lleva ya varios años de estancia.

POR ÚLTIMO

Lela a través de un proceso conformado desde el año en que surge hasta nuestros días, ha ido legitimando su pertenencia a Yucatán, así como su pertenencia a la cultura tradicional yucateca. De esta manera el público de Yucatán la ha identificado como parte de esa generalización de significados, aceptando las características que presenta y las significaciones que evoca. Y tal como sucede en cualquier forma del teatro regional, el público ha distinguido y atribuido al personaje de Lela Oxcutzaba formas de ser, caracteres y actitudes que ellos mismos poseen.

La función social del personaje Lela Oxcutzaba es tal y como su creador Don Wilberth Herrera la platica: "Lela se siente orgullosa de su imagen, de su cuna; es por eso que en cada una de las representaciones, aboga por la conservación de las tradiciones yucatecas. Así la podemos ver defendiendo al Hanal Pixán del Halloween, los juegos clásicos como la lotería, 'sacmanteca' y hasta la quimbomba. El mensaje de Lela y de Titeradas en general es la conservación de las tradiciones, demostrar que la modernidad y las costumbres pueden convivir sin tener que escoger entre una y otra".

NOTAS

¹ Según el *Diccionario Larousse de la Lengua Española*: Títere, figurilla que se mueve por hilos o con las manos.

² Conocido también como huipil.

³ En palabras del propio Wilberth Herrera.

⁴ El término mestiza es comúnmente utilizado en Yucatán para nombrar a las mujeres del medio rural; aunque como se sabe es el femenino del término mestiz utilizado para Uarrar a la raza descendiente de la mezcla entre españoles e indios (mayas).

⁵ A diferencia del hipil esta vestimenta es usada en las grandes fiestas de los municipios conocidas como vaquerías y en las cuales se acostumbra el baile típico de Yucatán: la jarana. El termo debe su nombre a estar formado por tres prendas: el hipil, el justán (también bordada o con encajes, pero exclusivamente blancos) que sobresale unos veinte centímetros por debajo del hipil y una solapa o chaquetilla que se coloca sobre el hipil y que es adornada con los mismos bordados que el ruedo de éste.

BIBLIOGRAFÍA

- Amaro Gamboa, Jesús, *El Uayeismo en la Cultura de Yucatán*, Ediciones de la Universidad de Yucatán, México, 1984.
- Sebastiá Serrano, La *Semiótica, una introducción a la teoría de los signos*, Montesinos, Barcelona, 1980.
- "Teatro regional", en *Yucatán en el tiempo*, tomo V. Cares Inversiones, Yucatán, México, 1999, págs. 540-541.
- Comunicación Oral de Don Wilberth Herrera. 2002-2003

HARNORLD OSWALDO PÉREZ GÓMEZ. Estudiante de la Licenciatura en Comunicación Social de la Universidad Autónoma de Yucatán. Colaborador del Centro de Investigaciones Escénicas de Yucatán (Ciney).

PANORAMA ACTUAL

TEATRO DE TÍTERES EN SINALOA

Fernando Mejía



Más que nunca el teatro de títeres en Sinaloa está vivo. Podemos hablar incluso de un gran auge títeril, pues existen actualmente una serie de actividades que así lo demuestran, enumeraré algunas de éstas: en primer lugar quiero señalar que desde hace siete años contamos con un festival de títeres con una amplia programación que incluye los mejores grupos nacionales e internacionales, uno de los festivales en nuestro país que en su corta edad se ha convertido en un festival de títeres del noroeste. Otro aspecto importante que debo resaltar es la existencia de una variedad de grupos títereros, de existir hace apenas seis años solo una o dos compañías en este ramo, tenemos actualmente ocho grupos que han decidido transitar por el camino de este noble arte; no son los suficientes pero creo que es un avance considerable. Estas compañías independientes y de diferentes instituciones educativas y culturales han mantenido en los últimos seis años interesantes repertorios que van desde cuentos cortos infantiles hasta textos teatrales para adultos.

Otras actividades que son importantes destacar en el actual panorama títerero sinaloense son la edición de la revista de títeres *Arriba Las Manos*, un pequeño museo de muñecos ubicado en la casa de Don Pedro Carreón, y permanentes talleres de dramaturgia para títeres y de puesta en escena, impartidos por destacados maestros especialistas en la materia, como lo son: Carlos Converso, Los Cubanos Freddy Artiles, Zenen Calero, Rubén Dario Salazar, Leonardo Kosta, Hugo Aristimuño, entre otros. También se realiza el único concurso de dramaturgia para títeres en el país, los ganadores de los certámenes pasados son: *La Pesquía* de Adriana Menassé y *Quisiera ser dios... otra vez, de pronto* de Cesar Tavera.

Uno de los grupos que en la última década ha puesto mayor empeño en el trabajo títerero en nuestra entidad, después de la intensa labor realizada por Don Pedro Carreón, es el grupo universitario Guiñoleros de la UAS. Esta compañía, integrada desde 1990 por una nueva generación de títereros, le da nuevos bríos al teatro de muñecos en nuestra región poniendo énfasis en la promoción y difusión del títere en todos sus aspectos. El grupo centra su trabajo en la exploración de distintas técnicas, respetando toda una tradición que identifica una estética del teatro de títeres en nuestro estado. Podemos decir que exploran y po-

nen en práctica una propuesta títerera basada en una construcción dramática que incorpora importantes elementos de su entorno, procurando la identidad de un teatro de títeres regional.

Entre los trabajos más destacados podemos mencionar los montajes enfocados principalmente a un público adulto. *Los Miles de Micaela* basado en el original *El Médico a Palos* de Moliere, *Don Cristóbal El del Pistolón* (Adaptación de *Los Títeres de Cachiporra* de Federico García Lorca) *La República del Caballo Muerto*, del dramaturgo argentino Roberto Spina, *Confesiones en la Cantina*, y el más reciente montaje *Don Quijote del Hunzaya*, del dramaturgo Cubano Freddy Artiles, basado en la novela de Cervantes, *El Quijote de la Mancha*. De igual manera este grupo ha desarrollado un importante trabajo para niños montando una serie de textos clásicos para títeres tales como *Chímpete Chímpata*, *El Mago* y *El Payaso, Lobito y su Conciencia*, entre otros. En coordinación con Delta Teatro, son responsables de la organización del festival de títeres Pedro Carreón.

Delta Teatro. Es una sólida compañía teatral que apoya su trabajo en el títere, el clown y apuesta por el poder de la oralidad y el color regional, haciendo escenario de la tierra que se pisa. Este grupo cuenta en sus siete años de fundado un amplio repertorio del que podemos destacar cuatro espectáculos títereros: *Jansito Miento*, trabajo integrado por actores y muñecos con más de 300 representaciones, tal vez uno de los trabajos con mayor aceptación en nuestro estado; *El Rayo de Sol*, *Taliesín El Galés*, *Sones de Venado* (Teatro de sombras) y *Pinocho*. Este grupo comandado por Alejandro López y Mayra Amescua, han logrado integrar y mantener un interesante proyecto de trabajo que contribuye, de una manera seria y comprometida, a mantener y hacer crecer una tradición del teatro de títeres en nuestro estado y en la región. *El Ángel de Voz Dura*, es su más reciente espectáculo, biografía escénica del legendario luchador social Ernesto, El Che Guevara, en el que muy a su estilo mezcla títeres y actores dando como resultado un interesante trabajo. La puesta en escena de éste fue responsabilidad del maestro argentino Hugo Aristimuño, quien ha sido un importante colaborador de este grupo.

Otras compañías que mantienen un importante trabajo títerero en nuestra entidad son; Proyecto Filibustero y La Carreta Títeres, grupos formados

al interior de nuestra universidad, respaldados por largos años de entrega en este quehacer. Experiencia y compromiso en cada uno de sus montajes son elementos que distinguen una interesante propuesta de trabajo. El soporte principal de estos grupos es, además de su espíritu trashumante, conservar esa magia especial de involucrar e involucrarse con su acontecer cotidiano, desarrollando al máximo la fantasía de sus espectadores.

En este recuento títerero no podemos dejar de mencionar el esfuerzo que actualmente realizan los nietos de Don Pedro Carreón, grupo de jóvenes que constantemente realizan diversas presentaciones, manteniendo vivo algunos de los espectáculos más representativos del repertorio títerero de Don Pedro.

El grupo Derhum, adscrito a la Comisión Estatal de Derechos Humanos en nuestro estado, es una agrupación nacida de las filas de los títereros universitarios, cuyo trabajo se ha enfocado exclusivamente en tratar temas relacionados con los derechos de los niños. Sus trabajos más representativos son *Los Derechos de Paquita* y *Las Peripeccias de un Genio*. Su constante labor ha contribuido de manera significativa a la difusión del teatro de títeres, realizando una intensa programación de su repertorio al interior de distintas escuelas de nivel preescolar y primaria.

De las nuevas y más recientes incursiones títereras podemos mencionar al grupo Monerías de Mazatlán, que recientemente ha estrenado un espectáculo de muñecos con el que ponen en práctica su experiencia de actores, mezclando diferentes técnicas títereras. De igual forma podemos hablar de Elotla Títeres, que después de un largo tiempo de talleriar con los Delta Teatro, han logrado integrar un pequeño repertorio de cuentos infantiles, haciendo diferentes presentaciones en comunidades y ranchenas.

Con la descripción de esta serie de actividades podemos remarcar con gran satisfacción que el teatro de títeres en Sinaloa ha conseguido, gracias a sus creadores, estar presente en la vida cotidiana y ser bien acogido en los distintos espacios teatrales de nuestro estado.

FERNANDO MEJÍA. Integrante del grupo TATUAS de Oscar Liera de 1985 - 1990. Director del Grupo de títeres Guiñoleros de la UAS (Universidad Autónoma de Sinaloa). Fundador del Festival Internacional de Teatro de Títeres Pedro Carreón.

"HACER EL MAR PARA NAVEGAR"

LOS TÍTERES ¿UNA TRADICION?

Elvia Mante y Cesar Tavera

Diversos especialistas de los títeres en varias partes del mundo consideran a México como un país con una gran tradición titiritera, y de inmediato se nombra a la familia Rosete Aranda, que cubrió con sus representaciones de generación en generación más de cien años por los caminos del país. Posteriormente surge el movimiento de la llamada época de oro del guiñol mexicano, en las décadas de los treinta y cuarenta del siglo XX que sentó las bases para muchos de los maestros de la actual generación. Pero valdría la pena preguntarse si esto fue una sola etapa o si verdaderamente en todo México tenemos actualmente la tradición titiritera arraigada, como sucede en otras partes del mundo.

Es importante mencionar que se ha desconocido lo que se hace en la provincia mexicana en torno a este género teatral, no se cuenta con un archivo donde podamos constatar qué pasó verdaderamente en los estados durante esas épocas. Durante sus giras en Nuevo León, las compañías de títeres del interior del país se presentaban en diversos espacios y no existía un grupo o una compañía local que se dedicara a esta disciplina. Y nos atrevemos a pensar que pasaba lo mismo en la mayoría de los estados.

En la actualidad, al realizar un censo para la revista Teokikixtli, nos hemos dado cuenta que existen repartidos en el país por lo menos 67 grupos en activo dedicados a los títeres, además de los que habitan en el DF y su área metropolitana; se realizan festivales de títeres en Tlaxcala, Monterrey, Sinaloa, Guanajuato, Michoacán y el DF, y el nivel de tradición en cada uno de los estados es muy disímil.

El trabajo de quienes nos dedicamos al teatro para títeres aún es considerado como artesanal, y pensamos que sin dejar de serlo tiene que dar un salto cualitativo al compartir responsabilidades en la puesta en escena con otros creadores como iluminadores, coreógrafos, escenógrafos y directores invitados. Las acciones las tenemos que realizar los titiriteros y amantes de los títeres, partiendo de que elegimos este medio para expresarnos como artistas y plasmar nuestra ideas.

Tenemos que establecer líneas de comunicación entre todos los creadores titiriteros e ir rescatando

de la soledad a aquellos que se encuentren en los puntos más alejados, mediante el uso de las tecnologías actuales y también con muestras estatales, regionales y nacionales. Es necesario crear programas de profesionalización, buscando mejorar no sólo las cuestiones técnicas de construcción, dirección, etc., sino también los aspectos relacionados con los campos administrativos, de planeación y organización, ya que las compañías de títeres son por lo general compañías de repertorio y familiares que tienen una presencia diaria ante su público y sus clientes potenciales.

Esto poco a poco se va dando ya que en Mérida, Yucatán, hay un espacio en donde se presentan constantemente obras de títeres, cuyos personajes son reconocidos como algo popular. En el DF, a partir del año pasado se realiza un laboratorio del títere y sus trabajos finales son presentados en el festival Titerías de Guanajuato. En Xalapa, Veracruz, está por abrirse la primera escuela formal para titiriteros, a cargo del maestro Carlos Converso. En Huamantla continúa sus labores el Museo del Títere.

En Monterrey, en 1994, se creó el Museo-Teatro La Casa de los Títeres a cargo de Baúl Teatro, A.C., que cuenta con cinco salas de exposición, una sala de teatro, un área de recepción, dos patios, oficinas, un taller de construcción de títeres, una bodega y una tiendita. En ella se exhiben más de 200 títeres de diversas épocas, lugares, materiales y técnicas, además de cien carteles enmarcados sobre este arte. La sala de teatro tiene un aforo para 200 personas y en ella se programan funciones escolares, dominicales, festivales de repertorio de la compañía, Festivales nacionales e internacionales de títeres y encuentros de titiriteros de provincia. El programa de servicios educativos incluye visitas para estudiantes desde preescolar hasta estudios superiores, a quienes se les ofrece un recorrido guiado por el museo, una función de títeres y un taller de

Profecía Teatrino. Baúl Teatro. Foto: archivo Elvia Mante y César Tavera.



manipulación. El promedio anual de visitantes en este programa es de 20 mil personas. A lo largo del año también se programan cursos y talleres para maestros, adultos, estudiantes de teatro y títeres profesionales.

Aun con todo lo anterior, nos volvemos a preguntar ¿tenemos una tradición titiritera? Nos atrevemos a responder que en la capital posiblemente la haya, pero en los estados no. De manera que debemos trabajar para que exista.

En esta década, y como parte de la misión de Baúl Teatro: "revalorar el arte de los títeres en la zona norte de México", se han ido estableciendo las bases para la creación de una tradición que no existía en nuestra región.

Creemos que la tradición se hace día con día, constantemente, y es necesario conjuntar esfuerzos para que nuestra profesión no quede como un recuerdo histórico; parafraseando a Tere Valenzuela, necesitamos "Hacer el mar para navegar".

Y algo más importante es interesar a los artistas, sean actores, músicos, diseñadores, escenógrafos, escritores, etc., en este arte milenario y por ende novedoso, en este lenguaje escénico que está a la espera de ser revalorado y utilizado en los foros mexicanos.

ELVIA MANTE Y CÉSAR TAVERA. Directores del grupo teatral especializado en títeres Baúl Teatro. A.C., con sede en Monterrey, Nuevo León.

TITIRITEROS EN GUADALAJARA

Ionatán Ruiz y Miguel Ángel Gutiérrez

Dos integrantes de los grupos más jóvenes de Guadalajara nos dan sus puntos de vista sobre el que hacer titiritero en su entidad

IONATÁN. Podemos hablar de un "movimiento" aunque pequeño y no tan unido pero lo hay, empezaremos por analizar un poco a los grupos y sus tendencias; hay por lo menos siete grupos estables, debo aclarar que para ser un grupo con trascendencia debe tener por lo menos tres años en activo; todos están Guadalajara o Zapopan, no tengo información de los demás municipios alejados de la zona conurbana.

MIGUEL. Miguel Contreras, Don Pinito, quien se desempeñara durante años como monosabio de la plaza de toros de Nuevo Progreso, y fue uno de los primeros titiriteros de Guadalajara, al parecer trabajó con los Rosete Aranda. Don Pinito, aún está vivo y anda por los 97 años, él fue maestro de Nacho Cucaracha y de Toño Camacho.

IONATÁN. Uno de los grupos más viejos y reconocidos es La Coperacha, dirigido por Toño Camacho. Ha realizado montajes infantiles y de adultos, trabaja la técnica de hule espuma tallado y en este momento cuenta con el comodato del Instituto Mexicano del Seguro Social, lleva presentado su obra por más de 10 meses. Otro grupo de los más reconocidos es la Cucaracha dirigido por Nacho Larios, un grupo donde la técnica de cámara negra siempre se hace presente y donde los temas de tradición oral e identificación cultural, son la base para sus historias. También ha hecho videos para el CEDETEC que pertenece a la SEP sobre sexualidad y derechos de los niños y trabaja en zonas indígenas de la región, principalmente con los wirras o huicholes trabaja e intercambia productos comestibles para llevarlos a

la sierra, su grupo es su familia. Como dato adicional muchos grupos de títeres en la república así trabajan, son familia o son parejas.

MIGUEL. La Coperacha montó un espectáculo basado en la tira cómica *Fábula de policías y ladrones* de Jis y Trino, y lo estuvo presentando en la Mutua, un antro cantina,

embargo, su trabajo no ha sido constante, aunque han tenido muchos apoyos desde las becas del Fonca hasta la Rokefeler. En Jalisco no se tocó el asunto de la identidad cultural con los títeres, como pasó en los años treinta en México. Guadalajara es una ciudad muy afrancesada donde la identidad cultural ha sido relegada a un último término. Por lo que el trabajo de La Cucaracha resultó importante.

IONATÁN. Después tenemos a varios grupos: Arlequín donde Gabriel Bárcenas escribe los textos, los cuales no son propiamente para títeres, y su esposa dirige, trabajan con temas ecológicos y moralistas. Su técnica de muñecos es el llamado bocón y tienen música en vivo, que es uno de los elementos más sobresalientes del espectáculo. El grupo del TEILI donde las educadoras son las que animan y construyen los espectáculos, tienen a un público cautivo y solo dan funciones entre semana, los temas y las técnicas pueden ser variados pero es como un teatro de títeres de y para las educadoras, con sus respectivos alumnos. El Triciclo, formado por Fernando Garúa trabaja con técnicas mixtas, guante, mesa, mientras que los Esquinclines manejan la cámara negra y los cuentos de tradición oral. Vale la pena mencionar al mago Fabián, quien trabaja en el centro de la ciudad y es el único que trabaja la técnica de las marionetas.

Y finalmente El Tlakuache, quizá el más joven de la región, que ha trabajado con materiales poco conocidos como son los bules, semi-llas y papel reciclado. Este grupo también ha incursionado en trabajos donde mezcla zancos, mojígangas y músicos en vivo. Y Luna Morena que está preparando su montaje con un apoyo de una beca estatal.

MIGUEL. También se ha marcado línea. Las dos viejas compañías la Coperacha y la



La foto es de José María Pérez María Rodríguez

donde llegó a un público al que nunca había llegado; desde viejitos a hasta rockeros, y fue novedoso en cierta manera. Luego realizaron otro espectáculo con la plástica de Palomo y uno más, *Los títeres de fuego*, abordando la vida de José Clemente Orozco, una onda didáctica para difundir a Orozco en Estados Unidos. Sin



TÍTERES UN GREMIO EN PELIGRO DE EXTINCIÓN

Cucaracha han marcado una línea de trabajo en los nuevos grupos, tienen definidos sus estilos y un tipo de animación. El Triciclo y Los Escuinclés hacen lo mismo que hace Nacho y Los Tlakuaches también tienen influencia de él. Arlequín es de la línea de La Coperacha.

Al principio, El Tlakuache fue una fusión de dos proyectos El Retablo, con Leonardo, Jaquelina y Ionatan y que venían del DF, y El Chololito (ahora Luna Morena) con Ana y conmigo. Trabajamos durante cuatro años. La última temporada hicimos una adaptación de *Macario* de Juan Rulfo que nos dirigió Hugo Aristimuño. Fue un trabajo para adultos, se involucraba actuación, música, títeres. Ellos están trabajando la obra *Mi pequeño pez* con un director invitado, Miguel Lugo.

IONATÁN. Si bien la mayoría sólo trabajan para un público infantil, todos tienen una propuesta y un estilo propio. Lo que no hay son propuestas que impacten, aún estamos muy separados de los movimientos teatrales, aún somos una rama pequeña del teatro. Si bien siempre nos hemos quejado que el teatro de títeres no solo es para niños hemos hecho poco para cambiar esa situación, salvo un espectáculo como *Oríllese a la orilla* de la Coperacha, *Macario* de El Tlakuache y un unipersonal del titiritero Fernando Llerandi (uno de los títeres más oscuros y excéntricos de la región y al cual se le debería dedicar un artículo, pues es una verdadera leyenda urbana). Salvo esas excepciones, no hay oferta para un público adulto, no hay una escuela donde se enseñe, no hay tradición. El autodidactismo donde el aprender lo que se debe y no se debe hacer está en los otros. Esta es la manera obligada de saber si vamos bien o mal y falta autocrítica para crecer.

MIGUEL. Hace como tres años. Llerandi volvió a la luz pública, presentó una obra para adultos. Se presentó en un antro darketón, Las Flores de la Muerte, y tuvo una temporada larga con mucho éxito. Es una alma oscura y nostálgica. Luego asesoró a unos chicos escritores que incluyeron títeres en sus lecturas, pero más bien ha estado al margen. El títere nunca ha estado presente en el teatro, siempre ha dado la batalla fuera del él, en comunidades, en patios

de escuela y con esa idea del títere itinerante. No se le ha reconocido dentro del teatro, y mucho menos dentro de las artes. Aún en la actualidad hay una reticencia de parte de los teatreros. Las escuelas de teatro tampoco lo consideran como una materia.

IONATÁN. Esto pareciera un reporte frío pero la realidad es otra. Cuando digo "un grupo de títeres está a cargo del teatro del IMSS" uno pensaría que tienen un lugar donde los títeres tienen presencia y pueden experimentar con ellos, pero la realidad es otra; es un espacio cada vez más frío y donde no hay títeres. O cuando escribo que hay un grupo que va a la sierra, uno pensaría que esa sí es una labor de intercambio cultural, pero la realidad es un grupo, que sí tiene mucha presencia, pero que su estética deja mucho que decir. Y así sigue la lista de todos los grupos y ni uno se salva. Puedo decir que hay un "movimiento", pero no hay un entusiasmo porque los títeres tengan una presencia en el estado, como en Monterrey con el grupo el Baúl.

Si bien los grupos surgen año con año, las propuestas siguen siendo iguales a las que ya están. Seguimos engañándonos por el aplauso fácil, creyendo que entre más aplaudan somos mejores o por la cantidad de gente que ve nuestro espectáculo o por la cantidad de funciones que tenemos al año; eso puede sorprender a las autoridades, que se manejan por números, pero no engaña al público, que es menos cada día. La realidad es otra, lamentablemente seguimos en un pequeño círculo donde nos da miedo mezclarnos con músicos o pintores o directores. Todavía creemos que los titiriteros tenemos que actuar, dirigir, escribir, vender y criticar nuestros espectáculos. No consideramos que a lo mejor hay gente que está dispuesta a trabajar en un montaje multidisciplinario donde el eje sean los títeres, pero claro [...] el miedo, el ego y la falta de dinero nos reducen a nuestros espectáculos y no hay más culpables que nosotros mismos. Pero esta realidad también es engañosa, si bien el "movimiento" titeril sufre, no está muerto y no creo que muera, pues a pesar de todo, los títeres saldrán y sobrevivirán aún en contra de los

mismos titiriteros. Pues como dice Cecilia Andrés, titiritera del estado de Morelos.

Somos afortunados al tener un instrumento poético como el títere. Debemos sentirnos orgullosos; nos guste o no somos poetas o deberíamos serlo. Tenemos una herramienta poderosa que todavía no hemos sabido como utilizarla, y es nuestro deber emplearla en toda su infinita posibilidad. No hay nada que no podamos lograr; como el títere, los titiriteros podemos ser ilimitados, podemos organizarlos, crear festivales, pelear, casi todo se vale menos la estupidez y la apatía.

Para terminar con ánimos, nosotros no somos apatíos somos tapatíos, que se oye igual pero no es lo mismo.

IONATÁN RUIZ. Integrante del grupo El Tlakuache. Actualmente se monta su obra *Mi pequeño pez*.

MIGUEL ANGEL GUTIÉRREZ. Integrante de Luna Morena, recientemente participó en el Festival Macau de la República China.

Lo que no hay son
propuestas que impacten,
aún estamos muy separados
de los movimientos teatrales,
aún somos una rama
pequeña del teatro. Si bien
siempre nos hemos quejado
que el teatro de títeres no
solo es para niños hemos
hecho poco para cambiar
esa situación

TEOKIKIXTLI EL QUE HACE SALIR, SALTAR Y REPRESENTAR A LOS DIOSES

LOSTÍTERES EN LA IMPRENTA

LUIS MARTÍN SOLÍS

A nivel internacional existen revistas especializadas en teatro de títeres que son los medios de comunicación entre creadores, investigadores y público. Algunas de ellas son: *Titereando* de España, *Figura* de Suiza, *Animations* de Inglaterra, *Puppetry of America* de Estados Unidos y *Puck* de Francia. Sin duda, esta última ha sido la más importante ya que en ella colaboran plumas del más alto nivel analítico y su diseño y línea editorial ofrecen la actualidad del títere relacionado con las otras artes. Creada por el Instituto Internacional de la Marioneta, *Puck* duró tres lustros de existencia publicando un número anual que se convirtió en referencia obligada para marionetistas y creadores escénicos a nivel mundial. Recientemente se transformó en *Ysin* embargo se mueve, que sigue los pasos de la anterior publicación.

En México, sólo contamos con el antecedente de *La hija* del titiritero independiente que Roberto Lago (1900-1995) "editó" durante dos décadas y que dejó de publicar hasta su muerte. Era un boletín fotocopiado que incluía muy variada información y de irregular periodicidad. Realizado y distribuido con el tenaz esfuerzo del octagenario Lago, durante muchos años fue el único medio de difusión de los títeres de México.

Recientemente parece reavivarse el interés por los títeres y la edición de materiales es prueba de ello. Autores como Juan José Barreiro, Carlos Converso y Guillermo Murray han publicado libros sobre la historia y técnica del títere en México. La revista *Máscara* ha dedicado dos números a la reflexión del sentido y significado del títere (*El Actor y la Marioneta* y *Los títeres en España y América*, realizados por Luis Martín Solís). En el norte de México han aparecido dos revistas: *Manos arriba* en Culiacán y *Teokikixtli* en Monterrey, sobre esta última nos ocuparemos.

REVISTA MEXICANA DEL ARTE DE LOS TÍTERES

Fray Bernardino de Sahagún relata que en el México antiguo habla una especie de saltimbanquis que sacaban de sus morrales a pequeños títeres y que eran llamados *Teokikixtli*, "El

que hace salir, saltar o representar a los dioses". César Tavera y Elvia Mante, integrantes del grupo *Baúl Teatro* de Monterrey, toman ese nombre para su revista mexicana del arte del títere. Aparecida en marzo de 1998, *Teokikixtli* suma a la fecha 18 números y su contenido está respaldado por importantes articulistas que han dedicado sus esfuerzos a ofrecer una mejor comprensión de esa otra forma del teatro. El conciliábulo lo integran: Ileana Boudet, Freddy Artiles, Esther Suárez y Armando Morales (Cuba), Fabrice Guiliot y Chantal Guinebault (Francia), Ciro Gómez (Colombia), Eduardo di Mauro y Rafael Curci (Argentina), Mikey Aronof y Sophie Michahelles (Estados Unidos), Chico Simoes (Brasil), Carlos Converso, Luis Martín Solís, Mónica Hoth y Cecilia Andrés, entre otros autores nacionales.

Teokikixtli incluye artículos que abordan aspectos específicos del teatro de títeres y que difícilmente se encuentran en la escasa bibliografía existente, como la naturaleza del lenguaje del títere, la tipificación en la interpretación de un personaje, cinética y verbo en las piezas para títeres, aspectos sobre la dramaturgia, el títere y su uso terapéutico, los títeres en distintos países, técnicas como gigantes, guiñol, sombras, etc. En tres ocasiones ha realizado números temáticos: un manual para maestros y estudiantes de teatro que es un abc acerca de los títeres, con su historia, clasificación y especificación de uso; y dos números sobre festivales de Francia, Estados Unidos, España y Cuba, que son una ventana a las nuevas tendencias y al análisis de este arte que para muchos parece obsoleto. Esta segunda opción editorial es más interesante porque vuelve referencial cada número.

La revista también incluye ejercicios de dramaturgia para títeres, salidos de la pluma de jóvenes autores que han tomado talleres con Freddy Artiles en Monterrey y Matanzas. Algunos son interesantes y otros pequeños bocetos. Le ha faltado incluir obras completas de mayor aliento y extensión, lo que daría otro valor a la revista. Además, sería deseable que el material fotográfico con que ilustran estuviera relacionado con los artículos, ya que muchas veces no tiene nada que ver con lo escrito.



Teokikixtli pone especial atención a la recuperación de su historia regional, por medio de entrevistas a viejos titiriteros y de artículos que dan cuerpo e identidad a los creadores del norte del país. Textos como "Los títeres en el norte de México" de Tavera-Mante, "Don Pedro Guiñol" de Fernando Mejía, "La carpa de don Tiburcio" de Olga Ponce, "La muerte no mata a nadie" de Antonio Avitia, y "Autores dramáticos para el público infantil y juvenil en México" de Hugo Salcedo nos dan un enorme panorama de esa desconocida historia escénica del norte del país.

Para suscribirse a *Teokikixtli*, comunicarse con César Tavera y Elvia Mante. Tel: 8343-1491 Fax: 8343-0604 e-mail: baul@prodigy.net.mx

LUIS MARTÍN SOLÍS. Director de teatro. Sus trabajos más recientes dirigidos son *Los ciegos* de Maurice Maeterlinck y *Como Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. espectáculo de video-danza con la coreógrafa-bailarina Erika Torres. Acaba de aparecer en Ediciones el Milagro su investigación *Teatro para títeres*, proyecto seleccionado en Educación por el Arte.

UN ACTO DE FE

Por Rosa María Cifuentes*

El lunes 24 de mayo de 2004, a las 18:30 horas en Hermosillo, Sonora, México, se abrió la Sexta Muestra Estatal de Teatro Profr. Alberto Estrella Miranda. La idea de realizar un desfile alegórico prendió de una vez por todas una llama de luz y de esperanza en la gente que habita y visita esta ciudad; ya en el recuerdo, se vivió un momento de éxtasis cuando las sonrisas, la danza, los gestos, los abrazos y la vida, tomaron el desierto y lo enriquecieron hacia este evento teatral que usualmente organiza el Gobierno del Estado de Sonora a través del Instituto Sonorense de Cultura. En este año, por primera vez, en compañía con la Universidad de Sonora.

Uno a uno fueron mostrándose nueve montajes que dejaron ver de una u otra manera que el teatro es un acto de fe, en el cual creemos los grupos, los directores, los actores, equipo creativo, las instituciones, los medios de comunicación y, por supuesto, el público que se deja seducir y contagiar de un suceso vivo y verdadero; todos los participantes en cada puesta, mostraron que quieren estar y decir algo en el escenario.

Pero el sólo hecho de creer no basta para realizar un acto creativo; los grupos saben (no sólo intuyen), que hay que crecer y evolucionar y para esto tienen que mirarse y replantear su utopía y sobre todo prepararse para alcanzarla. La necesidad de un balance (personal, intimo, auténtico) se impone.

Los directores deben y tienen que pensarse en otras dimensiones creativas, donde pongan en juego sus saberes y superen sus no saberes, para poder plasmar la magia creativa en el escenario.

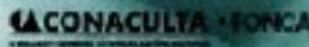
Los actores tienen la obligación de verse y dimensionarse como seres integrales que poseen la inteligencia y el prisma emocional necesario para transformarse en ese otro real y verdadero que refleja y conmueve al espectador.

Este conjunto de elementos y de seres debe tener, como su máximo estándar, el rigor y la disciplina para poder alcanzar la pasión que le permitirá vivir al teatro como un acontecimiento de vida o muerte, donde no se puede hacer concesiones con nadie ni con nadie. Hacer de esta vida, la creativa, nuestra vida; lo merecemos porque lo merecemos todos; podemos todos.

Por todo esto, mi reflexión apunta a que continúen estos eventos y muestren las iniciativas regionales que abran al terreno para los encuentros de conceptos y de virtudes todos que avivan la llama milenaria de nuestro acto de fe.

*Licenciada en Pedagogía Artística, Actriz, Directora, Maestra de la Licenciatura en Artes, opción Teatra, de la Universidad de Sonora, Hermosillo, Sonora, México, 2004.

rosamaria@profr.dgvy.net.mx



EN TORNO AL FENÓMENO DE LA COMUNICACIÓN TEATRAL

EL TEATRO Y ALGUNOS ASPECTOS DEL LENGUAJE NO-VERBAL¹

Portada de *Teoría y práctica del teatro*, de Santiago García

Por Santiago García

Uno de los aspectos que más han despertado interés en el Nuevo Teatro Colombiano es el relacionado con el lenguaje no-verbal, en cuanto incide en los elementos constitutivos de una dramaturgia original y propia que no puede apoyarse sólo en valores literarios verbales, sino que ha tenido que explorar en el riquísimo campo de lo gestual.

El teatro ante todo como espectáculo, o sea, en relación escena-público, tiene que echar mano de aspectos de la realidad, en la cual las relaciones de comunicación interpersonal son complejas y ricas, puesto que precisamente no se limitan al comportamiento verbal sino que abarcan otro, el no verbal, como apoyo del verbal o como oposición o aislamiento de él.

Según recientes estudios de lingüistas, psicólogos, antropólogos y semiólogos, este comportamiento no verbal aparece con gran importancia en el fenómeno de la comunicación y cada vez con mayor relevancia en las relaciones interpersonales. Quienes nos preocupamos por la teorización de la práctica teatral no podemos desconocer esas investigaciones y quedarnos como artistas intuitivos en el tradicional campo de empirismo. Es por ello que la experimentación y la investigación en el espacio de laboratorios y talleres tiene que partir de las teorías recientes sobre los aspectos de la comunicación no-verbal, entre las cuales se destacan, para nuestro interés particular, las de Argyle,² Ekman y Friesen³; Efron,⁴ el compendio de Ricci y Santa Cortesi.⁵

Resumamos a manera de introducción nuestros primeros pasos investigativos en este campo y los planteamientos expuestos por los exploradores de este nuevo campo de las disciplinas de la comunicación, aunque viejo para los artistas que reproducen la comunicación entre los hombres con imágenes ricas y reveladoras de los conflictos humanos, como definió Bertolt Brecht el arte dramático.

SEIS ASPECTOS DEL COMPORTAMIENTO NO-VERBAL

Hemos adoptado la clasificación en seis grupos de señales no-verbales de Ricci y Santa Cortesi,



por considerarla la más pertinente para el campo investigativo del Taller y por constatar que engloba otras clasificaciones, como la de Argyle y Ekman y Friesen. Esta clasificación propone seis aspectos:

1. El comportamiento espacial. Contempla todas aquellas relaciones que determinen la comunicación interpersonal, en las cuales el espacio juega un papel fundamental. Aquí, claro, quedarían incluidos todos los aspectos proxémicos de la comunicación, o sea, "la utilización del espacio personal y social y la percepción del mismo por parte del hombre", tal como los desarrolla muy profundamente Hall⁶ en sus estudios sobre las relaciones espaciales en la sociedad norteamericana.

En el estudio y ejercicios posteriores que se hicieron sobre este aspecto se tuvieron en cuenta tres factores determinantes del comportamien-

to no-verbal: el cultural, el socioemocional y los factores de la estructura física del ambiente. El análisis de los ejercicios propuestos desde el punto de vista de estos factores enriqueció mucho la investigación.

Para discriminar este extenso capítulo del aspecto físico se propone subdividirlo en cinco grupos, de los cuales el quinto engloba los cuatro primeros. Estas señales serían:

- a) El contacto físico
- b) La proximidad
- c) La orientación
- d) La postura

e) La configuración espacial, que en cierta medida daría cuenta de las cuatro anteriores, ya que toda interacción social, desde el punto de vista de las relaciones espaciales, determinan una configuración del espacio dentro del que se produce la comunicación entre individuos.

Todos los ejercicios propuestos durante esta etapa remitieron, por un lado, a la consideración de Hall que establece cuatro diferentes distancias para la interacción humana: íntima, personal, social y pública, y,

por otro, a la importancia que el teatro debe otorgar a este aspecto en lo relativo a la puesta en escena y fundamentalmente al trabajo de grupos en escena. En este sentido los ejercicios propuestos en el módulo dirigido por Enrique Buenaventura son ejemplares.

2. Los movimientos del cuerpo. Sobre este aspecto el Taller tomó fundamentalmente los estudios y las clasificaciones de Ekman y Friesen, que consideran que la gestualidad del cuerpo, las manos y la cabeza ocupan un lugar preponderante. Aunque se insistió en el hecho de que en la vida todos estos gestos, o su gran mayoría, van mezclados y unos apoyan o a veces contradicen a los otros, en los ejercicios se trataron de aislar las diferentes señales no verbales según la clasificación de estos autores. En las señales de las manos y los brazos se tomaron en cuenta cinco grupos:

a) *Los emblemas*. Todos aquellos gestos de las manos y los brazos que pueden ser reemplazados fácilmente por palabras o frases. Por ejemplo: ¡Venga!, ¡Salga!, ¡Pare!, o los saludos tales como agitar la mano o el brazo en alto.

b) *Los ilustradores*. Gestos que ilustran en la comunicación verbal lo que el individuo está comunicando a su interlocutor o interlocutores. Complementan la comunicación verbal con delineamientos de formas, objetos y movimientos. Por su carácter de “complementariedad” son difíciles de aislar en ejercicios que procuren ejemplificarlos excluyendo el aspecto verbal. Había seis clases de ilustradores:

Las batutas y los ideógrafos, que serían gestos lógico-discursivos que van siguiendo la dirección del pensamiento.

Los déicticos, que señalan, como acompañamiento del discurso, lugares imaginarios o reales.

Los espaciales, que ilustran las dimensiones, tamaños, volúmenes de las cosas o de las ideas: grande, pequeño, lejano, etcétera.

Los pictógrafos, que trazan las formas o las configuraciones icónicas de lo descrito.

Los gestos, que ilustran conceptos tales como vasto, delgado, horizontal, fino, sinuoso, etcétera.

Los kinetógrafos, que ilustran los movimientos (de ahí su raíz *kine*, movimiento): rápidos, lentos, zigzagueantes, etcétera.

Ekman y Friesen insisten en que en estos grupos de origen étnico los ilustradores son de especial importancia, lo cual se procuró constatar en los ejercicios.

c) *Las manifestaciones de afecto*. “Indicadores de estado emotivo”, que aunque tienen su principal medio expresivo en la cara, en este caso se refieren fundamentalmente al cuerpo, tales como los gestos que se hacen con el puño para expresar la ira. Se puntualizan ocho sentimientos como estados primarios, con las múltiples variedades que pueden derivarse de sus combinaciones: 1. Felicidad, 2. Sorpresa, 3. Tristeza, 4. Temor, 5. Ira, 6. Asco, 7. Desprecio, 8. Interés.

En los ejercicios realizados aparecía un noveno estado, que sería la preocupación, que podríamos también catalogarla como estado primario. Por ejemplo, el cuerpo doblado (sentado) con la cabeza entre las manos.

d) *Reguladores*. Serían los gestos recíprocos dirigidos del emisor al receptor en una interrelación; “regulan la sincronización de las intervenciones a lo largo del diálogo”. Se encargarían de puntualizar la conversación con movimientos de la cabeza, cambios de postura, arqueado de las cejas, etc., a manera de puntos, comas, interrogaciones, punto final, comillas, puntos suspensivos.

El teatro ante todo como espectáculo, o sea, en relación escena-público, tiene que echar mano de aspectos de la realidad, en la cual las relaciones de comunicación interpersonal son complejas y ricas, puesto que precisamente no se limitan al comportamiento verbal sino que abarcan otro, el no verbal, como apoyo del verbal o como oposición o aislamiento de él.

e) *Adaptadores*. Todos aquellos gestos, en su mayoría inconscientes, tenues y muy personales, cuya función sería adaptar el yo a la situación de interrelación personal por encima de una intención de comunicación. En general se aprenden en la niñez y luego quedan como fragmentos cuyo origen es a veces difícil de precisar. En los ejercicios se vio cómo es de importante, por parte de los actores, desarrollar su capacidad de observación sobre este aspecto del comportamiento no-verbal, tanto a nivel personal como sobre los demás. Los trabajos de Desmond Morris⁷ son especialmente interesantes para nuestras investigaciones en el campo teatral.

En cuanto a este segundo aspecto de los movimientos del cuerpo, a más de los catalogados anteriormente se podrían sumar los que denominamos pantomímicos, o gestos ejecutados con todo el cuerpo, que expresarían mímicamente movimientos, situaciones o estados de ánimo no referentes al que habla sino que acompañan en forma representativa el discurso en el que se describe una acción. Son diferentes de los ilustradores, y dentro de ellos de los kinetógrafos, porque no reducirán el gesto de las manos, los brazos y la cabeza sino que su medio expresivo sería todo el cuerpo. Por ejemplo, el gesto que acompañaría la descripción de alguien que se esconde o mira a hurtadillas, o el movimiento que expresaría el que se hizo para escapar de una pedrada.

3. Expresión de la cara. Este capítulo mereció una atención especial del Taller y para ello se utilizó el libro de Fritz Lange *El lenguaje del rostro*,⁸ que aunque data de 1936 y sus consideraciones fisiognómicas son bastantes dudosas, tienen aportes muy importantes en lo relativo a la función de los músculos de la cara. Este aspecto fue meticulosamente estudiado en el Taller siguiendo la división en 19 haces de músculos, de los cuales se prestó particular atención a los de los ojos y la boca.

La cara, como “zona especializada de comunicación”, es una exhibidora de afectos que a lo largo del tiempo va adquiriendo huellas (pliegues), las cuales en cierta manera pueden hablar sobre el carácter de las personas. A pesar de las dudas que presenta un estudio de esta naturaleza, el ejercicio muscular de ciertas zonas de la cara que marcan arrugas o pliegues es evidente y su relación con determinados estados de ánimo o con las “demostraciones de afecto” se presta como campo de experimentación para el trabajo actoral y especialmente para el arte del maquillaje.

La mayoría de los autores están de acuerdo en que una gran parte de los gestos de la cara obedecen a gestos socialmente aprendidos según reglas y que solamente un porcentaje muy pequeño queda fuera de control del emisor (por ejemplo: el sudor de la frente, el sonrojo, pequeños tics, parpadeos, etc.). Para el actor es interesante conocer las reglas de exhibición, que van desde la intensificación de los gestos para una mejor comunicación, hasta los gestos de disimulo que enmascaran las emociones o cambian una emoción por la contraria u otra diferente. Si bien es cierto que aquí reposaría un importante aspecto del arte de la representación en lo relativo a la mimesis de sentimientos y emociones y que por ser un arte se referiría más a recursos intuitivos del actor que a los de carácter científico, su conocimiento agiliza en el artista de talento su capacidad expresiva y su destreza en el análisis y la observación de las emociones humanas.

Un aporte significativo en este aspecto de la gestualidad facial lo encontramos en los trabajos Birdwhistell,⁹ que encontró 53 variantes gestuales que llamó *quínemas*, por analogía a los fonemas, los cuales acompañan la comunicación verbal de los interlocutores y subrayan las transformaciones de los rasgos de la cara, como arqueado de las cejas, contracción de los párpados y de la boca, etcétera.

4. La mirada. Este aspecto, aunque estrechamente ligado al anterior, distingue el carácter específicamente comunicativo de la mirada, del cual se apreciarían dos elementos predominantes: la dirección y la duración.

Los estudios de M. Argyle son por el momento los más interesantes, especialmente los relativos a las bases motivadoras de la mirada de los niños desde las primeras semanas de vida.

En los ejercicios se constató cómo aun tratándose de una zona tan reducida del cuerpo, los ojos desempeñan un papel importantísimo en la demostración de los estados de ánimo, fundamentalmente en lo relativo a la intensidad, la orientación, la dirección y las variantes individuales según los rasgos de la personalidad.

5. El aspecto exterior. Este aspecto del comportamiento no-verbal es uno de los más interesantes en cuanto a su relación con el arte teatral y específicamente en el campo del plano operativo (vestuario, maquillaje, escenografía). Los estudios de Cook¹⁰ y los de Argyle distinguen dos grupos de señales: las estáticas y las dinámicas. Al primer grupo pertenecen todas las enviadas por la cara, en cuanto son señales que no cambian (a diferencia de los gestos del rostro que vimos antes) y que fundamentalmente presentan el yo tal como lo hace la configuración física, el vestido, el maquillaje y la piel. En el segundo grupo se estudian todas aquellas señales que pueden cambiar durante el transcurso de la interacción comunicativa, y que incluyan todos los aspectos del grupo anterior (por ejemplo, cambio de peinado, del aspecto del vestido, de la misma configuración física, etc.). Un estudio de gran importancia en este aspecto, que desgraciadamente no se pudo realizar detenidamente en el Taller, es el de R. Barthes¹¹ sobre el vestido y la moda.

Posteriormente, estos elementos del aspecto exterior se estudiaron con más detenimiento cuando se investigó sobre las posibilidades de traducir las funciones del lenguaje verbal al lenguaje no verbal en la función emotiva o expresiva, ya que tienen que ver con las señales enviadas por el sujeto del enunciado o emisor y que hacen énfasis en la presentación o expresión del yo.

Se anota también que en algunos montajes este rasgo cobra un interés remarcable cuando la configuración física y el aspecto exterior en general son acentuados como una propuesta fundamental del estilo. Por ejemplo, en el caso del Diálogo del rebusque, en cuyo montaje es evidente la preocupación por la figura de los personajes como elementos de presentación (máscaras, barbigas, caminados, pelucas, etcétera).

6. Los aspectos no lingüísticos. Como el objetivo principal del Taller es el estudio de los lenguajes no verbales y su relación con el teatro, este aspecto en cierta medida está por fuera de los intereses específicos de la investigación. Sin embargo, queda incluido como un aspecto verbal

no-lingüístico en el que algunos elementos vocales que apoyan la comunicación verbal, tales como toses, gruñidos, bostezos, nasalizaciones, etc., muchas veces juegan el papel de adaptadores o reguladores de la comunicación interpersonal; fue incluido dentro del presente estudio y sobre él se hicieron diferentes ejercicios que lograron clasificar su ubicación al lado del corpus de gestos no verbales, como gestos o señales no lingüísticas vocales que pueden ser considerados como apoyos de la comunicación verbal o como señales significativas independientes.

Aunque existen varias clasificaciones de estos aspectos, para efectos del estudio y la experimentación nos parece más apropiada la propuesta de Trager, que divide en dos grupos estos fenómenos.

A. Tipo de voz. Los diferentes tipos de voz utilizados por la misma persona en diferentes circunstancias.

B. Paralenguaje. Que considera:

1. Calidad de la voz. Tono, resonancia, tiempo, control de articulación. Aquí se recuerda el ejercicio propuesto por Stanislavski a un actor, quien logró ubicar 35 diferentes situaciones con las variantes de la emisión del enunciado "Buenos días".

2. Vocalizaciones.

a) Caracterizaciones vocales: risa, llanto, bostezo, suspiro, etcétera.

b) Cualificadores vocales: intensidad (tenue, suave), tono (alto, bajo), extensión (arrastrada, incisiva).

c) Segregados vocales: sonidos de acompañamiento, como nasalizaciones, inspiraciones, gruñidos, pausas de silencio, etcétera.

El estudio de estos seis aspectos del comportamiento no verbal nos dio como resultado un gran "inventario" o repertorio de gestos que nos sirvieron de material de investigación o corpus de experimentación, para pasar al segundo paso del módulo, que se proponía relacionar todo este material con nuestro campo del teatro y en este caso al específico de la gestualidad no verbal en el arte teatral. Para ello utilizamos la propuesta de Roman Jakobson¹² en su estudio de lingüística y poética, en el cual caracteriza seis funciones constitutivas del lenguaje verbal.

Se trató entonces, basándose en ejercicios experimentales, de buscar la posibilidad de utilizar esta misma diferenciación de funciones en el lenguaje no verbal, con todo el material almacenado como información en la etapa anterior, teniendo muy presente la precisión de Jakobson de que "aunque distingamos seis aspectos básicos del lenguaje, no sería sin embargo difícil hilar mensajes verbales que satisfagan

una única función". Nos fue especialmente difícil encontrar las funciones "puras", porque especialmente el resto se filtra con mayor o menor intensidad. De todas maneras, se trataba de encontrar una jerarquización en la que el énfasis de la función estudiada estuviera bien marcada en el mensaje.

El campo más interesante de la investigación fue el de la función poética, en donde se pudo constatar la posibilidad de traslado de las funciones del lenguaje verbal al no verbal, ya que en ellos los factores constitutivos son idénticos, y el amplio terreno de experimentación que ofrece esta hipótesis con sus ricas posibilidades de aplicación al arte de la representación.

Tomado de García, Santiago, *Teoría y práctica del teatro*, 3a ed., Ediciones Teatro La Candelaria, Santafé de Bogotá, D.C., Colombia, 1994, págs. 193-202.

NOTAS

¹ "El teatro y los lenguajes no-verbales", en *Cuadernos del Taller*, No. 2, Taller Permanente de Investigación Teatral de la Corporación Colombiana de Teatro, Bogotá, 1983, pp. 20-30. Revista *Actuemos*, No. 17, Dimensión educativa, Bogotá, 1985, pp. 13-20.

² Michael Argyle, *Psicología del comportamiento interpersonal*, Alianza Universidad, Madrid, 1978.

³ Paul Ekman y Wallace Friesen. V. Origen, uso y codificación del lenguaje no-verbal, Publicaciones del Teatro Experimental de Cali (TEC).

⁴ David Efron, *Gesto, raza y cultura*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1966.

⁵ Pio E. Ricci y Santa Cortesi, *Comportamiento no-verbal y comunicación*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980.

⁶ Edward T. Hall, *La dimensión oculta*, Siglo XXI Editores, México, 1981. *Más allá de la cultura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978.

⁷ Desmond Momo, *El mono desnudo y El zo humano*, Plaza y Janés, Barcelona, 1978.

⁸ Fritz Lange, *El lenguaje del rostro: revelación de la personalidad a través del examen de la apariencia exterior*, Miracle, Barcelona, 1975.

⁹ Ray L. Birdwhistell, *El lenguaje de la expresión corporal*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979.

¹⁰ M. Cook, *Interpersonal reception*, Penguin Harmondworth, 1971.

¹¹ Roland Barthes, *Sistema de la moda*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978.

¹² Roman Jakobson, *Ensayos de lingüística general*, Seix Barral, Barcelona, 1981.

SANTIAGO GARCÍA. Dramaturgo, teórico y director teatral colombiano. Fundador y director del grupo La Candelaria.

LA FOTOGRAFÍA TEATRAL

FRAGMENTOS DE LA ESCENA

Angélica García

Inasible por naturaleza, la esencia del arte teatral se fuga en el momento mismo que la representación termina, dejando para la memoria, la anécdota y los documentos que dan fe del suceso. Los hacedores y estudiosos del teatro saben de antemano que en los archivos sólo encontrarán fragmentos de un tiempo y espacio irrecuperables.

Entre los documentos que conforman la memoria escénica, la fotografía y el video son el complemento necesario de críticas, reseñas, programas de mano y apuntes de director. Pero si bien el video oferta una experiencia auditiva y visual en apariencia más próxima a la acción teatral, la fotografía prevalece como documento indispensable dada su inmediatez de consulta y distribución, además de ser el medio tradicional de registro, ya que el uso del video es aún muy reciente, su empleo generalizado en México data de finales de la década de los setenta y principios de los ochenta.

Para Susan Sontag, las fotografías “son un recordatorio de la muerte y también una invitación al sentimentalismo, transforman el pasado en un objeto de tierna contemplación, embrollando los distinguos morales y desmantelando los juicios históricos mediante la emoción generalizada de observar tiempos idos”.¹

En el teatro, todo recuerdo es subjetivo y en esa medida los juicios históricos basados en los documentos son relativos. Todo público que ha asistido al teatro con cierta constancia ha vivido la experiencia de contemplar en una foto un espectáculo que aparece mucho más interesante que el presenciado, o viceversa, en donde la foto no le hace la menor justicia al espectáculo vivido. Pero ya sea un caso u otro, la fotografía y su invitación al sentimentalismo posibilitan el acercamiento a invaluable fragmentos de la historia del teatro. Por otra parte, la fotografía no es sólo el testimonio de la escena, es también parte sustancial del aparato publicitario del teatro. No es caso raro encontrar en los archivos fotos que recrean situaciones que no sucedieron en la escena, y que obedecen a necesidades específicas de promoción.

Free lance por excelencia, el fotógrafo ronda solitario la escena, la dinámica del montaje es



Las horas, de Tania Pérez Salas. En la imagen: Tania Pérez Salas. Foto: José Jorge Carreón.

ajena a su actividad, y tal vez por eso su trabajo es en ocasiones poco valorado y mal pagado, sobre todo en el ambiente teatral auspiciado por las instituciones culturales (INBA, UNAM).² Es también víctima constante de una explotación que ignora categóricamente los derechos sobre su obra. Publicar o alterar una imagen sin previo aviso al autor, hecho que no es exclusivo del teatro, es cosa de todos los días, y si a esto se añade que los mismos fotógrafos pasan por alto el mínimo detalle de firmar su trabajo (motivo por el cual, con el paso del tiempo, es tarea casi imposible ubicar al autor), el panorama es poco alentador para los osados que pretenden dedicar sus talentos a tal profesión. Sin embargo, el fotógrafo teatral ha persistido y logrado mejorar el reconocimiento a su trabajo, hoy su presencia es indispensable en todo escenario y es regla general que se incluya su crédito en el programa de mano.

El presente reportaje está dedicado a estos profesionales y a su obra. El recorrido que he-

mos planeado obedece a un orden cronológico que parte de los años cincuenta hasta nuestros días, y ofrece una pequeña muestra del trabajo de algunos fotógrafos que se han mezclado o especializado en la escena teatral. Encabezan la lista los maestros Ricardo Salazar, Kati Horna y Rogelio Cuéllar, quienes dedicaron pacientemente su tiempo a registrar la escena para luego seguir sus inquietudes. Para cerrar esta pequeña muestra están Fernando Moguel y José Jorge Carreón, especializados en las artes escénicas y que forman parte de la generación de fotógrafos que actualmente está en activo en el medio teatral.

LOS FOTÓGRAFOS

RICARDO SALAZAR

Ricardo Salazar llegó de Guadalajara a la ciudad de México en 1953 y desde entonces dedicó su vida profesional a capturar las imágenes de los movimientos culturales que acontecían en la metrópoli. Trabajó como reportero gráfi-

co para diversas publicaciones culturales como la *Revista de la Universidad* y el suplemento cultural *México en la Cultura* del periódico *Novedades*. También trabajó durante varios años para el Departamento de Difusión Cultural de la UNAM, en donde realizó el registro de innumerables espectáculos literarios, coreográficos y teatrales. Su cámara capturó momentos entrañables de la historia del teatro nacional, en su archivo se encuentran nombres como Juan José Gurrola, Héctor Mendoza, Juan Ibáñez y Héctor Azar, entre otros, y también momentos emblemáticos de la escena como "Poesía en voz alta" o las actividades organizadas en la legendaria Casa del Lago durante los periodos en que sus directores fueron Juan José Arreola y Juan Vicente Melo.

El maestro Salazar pertenece a una generación de fotógrafos talentosos y fascinados por su profesión que prestaron poca atención a aspectos tales como firmar su trabajo, por lo cual muchas de sus fotografías que circulan en distintas publicaciones no llevan su crédito y por supuesto, él no recibe ninguna remuneración. Sobre este tema, Huberto Batis reconoce que en su libro *Lo que Cuadernos del viento nos dejó* hay muchísimas fotografías de Salazar, y no únicamente no se le pagó un centavo, sino que no se le dio crédito.³ Actualmente, Ricardo Salazar está retirado por cuestiones de salud, a sus 80 años recuerda con gusto su vida profesional que le dejó grandes satisfacciones, y a la historia de la cultura nacional un invaluable registro de su devenir en un archivo con más de cuatro mil imágenes.

KATI HORNA

Kati Horna (Hungría 1912-México 2000) llegó a México en 1939, incansable reportera gráfica, trabajó para diversas publicaciones. Colaboró en las revistas *Mapa*, *Perfumes y modas*, la *Revista de la Universidad*, *Nosotros* y *S.nob*,⁴ efímera publicación, esta última, que agrupó a notables escritores y artistas como Salvador Elizondo, Jorge Ibargüengoitia, Remedios Varo y Alexandro Jodorowsky. Esta publicación que anunciaba "...abriría a sus lectores las puertas de lo insólito",⁵ fue la plata-



Entre los documentos que conforman la memoria escénica, la fotografía y el video son el complemento necesario de críticas, reseñas, programas de mano y apuntes de director. Pero si bien el video oferta una experiencia auditiva y visual en apariencia más próxima a la acción teatral, la fotografía prevalece como documento indispensable dada su inmediatez de consulta y distribución, además de ser el medio tradicional de registro...

forma para que Kati Horna liberara su creatividad. En la sección "Fetiché" publicó varias secuencias fotográficas acompañadas de títulos como *Oda a la necrofilia*, *Impromptu en arpa* y *Paraísos artificiales*. En la obra de Horna no predomina el teatro pero el registro que existe es muy significativo; por una parte, en 1944 realizó para la revista *Nosotros* un reportaje titulado "Títeres en la penitenciaría" en donde su mirada se detuvo en los rostros del público. En los años sesenta realizó otro registro significativo, esta vez con la obra del polémico director chileno Alexandro Jodorowsky. Su cámara congeló instantes y detalles de puestas en escena tan controvertidas como *La*

ópera del orden y *La sonata de los espectros*, ambas clausuradas el primer día de su presentación por las autoridades representantes de una dependencia gubernamental que llevaba el nombre de "Oficina de espectáculos" y que era la encargada de la censura en el arte durante las décadas de los sesenta y setenta.

ROGELIO CUÉLLAR

A finales de 1967 Rogelio Cuéllar comenzó a trabajar como fotógrafo en el Departamento de Difusión Cultural de la UNAM, bajo la dirección de Gastón García Cantú. En estos comienzos Cuéllar registro ávidamente conferencias, conciertos, espectáculos de danza y teatro, que le abrieron un atractivo panorama dentro del medio cultural, definiendo así el curso de su trayectoria profesional, que se ha desarrollado dentro de este medio. Su trabajo como fotógrafo de teatro comenzó a lado de Héctor Azar, con quien Cuéllar logró entablar una fructífera relación que lo involucró directamente con el proceso del montaje. "Con Héctor Azar tuve un diálogo muy interesante, porque comencé a fotografiar desde los ensayos. Y un día él me enfrentó al espacio teatral en el sentido físico. Azar estaba dirigiendo, y yo estaba haciendo fotos alrededor y de pronto me dijo 'A ver Rogelio, metete al espacio y trabaja'. Y el hecho de moverme dentro del espacio teatral como fotógrafo fue un impacto muy fuerte que me enfrentó y gustó al mismo tiempo, y que me dio otra visión del espacio escénico".⁶ El trabajo de Rogelio Cuéllar

en el teatro se distingue porque ha procurado establecer un diálogo directo con los creadores, registrando la labor de aquellos cuyas propuestas estéticas despiertan un interés particular para su labor fotográfica. Buena parte de su trabajo más representativo lo desarrolló colaborando con los grandes directores de la escena nacional, Julio Castillo, Héctor Mendoza, Luis de Tavira y Ludwik Margules, entre otros.

FERNANDO MOGUEL

Para Fernando Moguel el teatro ha sido *leit motiv*. En su impresionante archivo se encuentra la historia reciente del teatro mexicano, publicada semanalmente en las páginas de la revista *Tiempo libre*, de la cual es colaborador desde 1991. Obsesivo, ha registrado durante 25 años la mayoría de los espectáculos teatrales que ofrece la nutrida cartelera, convirtiéndose en el fotógrafo especializado más reconocido del medio. Su trabajo no sólo pretende ser un registro sino también una obra en sí misma. En una entrevista Moguel comentaba, “existen dos tipos de fotografía: la foto registro y la foto obra; la primera es un argumento, la segunda una hermandad, el arte del teatro que da lugar al arte de la fotografía”.⁷ Siguiendo este principio, Moguel ha construido con su trabajo una historia paralela a la del arte teatral: su propia historia como artista de la fotografía. Su ojo ha sido testigo de momentos notables del teatro, a partir de los cuales se han montado exposiciones tales como *Eros teatrikon* en donde Mo-

guel seleccionó alrededor de 30 fotografías en blanco y negro en las que su cámara capturó el erotismo de los cuerpos en escena de montajes de diversos directores como Julio Castillo, José Enrique Gorlero, Jesusa Rodríguez, Luis de Tavira, Juan José Gurrola y Martín Acosta, entre otros. Por otra parte, respondiendo a una necesidad generada a partir de su constante ejercicio como espectador, Fernando Moguel ha incursionado también en la crónica y crítica de la escena. De esta forma su contribución al teatro se enriquece dejando para la posteridad imágenes y textos, como testimonio de la historia teatral mexicana.

JOSÉ JORGE CARREÓN

Su acercamiento al teatro fue a través de la música. Desde muy joven se involucró en los escenarios trabajando en óperas de cámara con José Antonio Alcaraz. Y más adelante intervino como músico en diversos montajes, como él mismo dice, “ahí donde se necesitará un músico a mí me metían, me maquillaban y me subían al escenario”.⁸

Su interés por la fotografía fue espontáneo e intenso, en cuanto tuvo su primer equipo se fascinó no sólo con el producto terminado, sino también con los laboriosos procesos de revelado. Cuando decidió dejar la música y optar por la fotografía, la transición le fue natural, se bajó del escenario y cámara en mano se dio a la tarea de fragmentar la escena, descubriendo que la importancia de fotografiar un momento radica en la relación que el fotógrafo establece con la escena, en las motivaciones que éste encuentra para disparar su cámara, y en la habilidad que desarrolla con el paso del

Lo que cala son los filos (1988). Dirección: Mauricio Jiménez. Escalinata del Museo del Carmen. Foto: Rogelio Cuéllar.



tiempo, para anticiparse a los acontecimientos. La trayectoria de José Jorge Carreón como fotógrafo de teatro es sin duda una de las más comprometidas en la escena contemporánea, en su archivo se encuentran registradas los numerosos montajes que han llenado nuestros escenarios en los últimos 10 años.

NOTAS

1 Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, Editorial Hispano Americana, Barcelona, 1981, p. 81.

2 Aclaro institucional porque en el medio del teatro comercial las condiciones económicas de trabajo deben ser seguramente más afortunadas.

3 Batis, Huberto, “Papión”, en *Suplemento Milenio cultural de Milenio Diario*, 29 de noviembre, 2003, p. 5.

4 Sánchez Mejorada, Alicia, “Los reportajes gráficos de Kati Homa”, en *Kati Homa, recuento de una obra*, MNCA, CENIDIAP, INBA y Centro de la Imagen, México, 1995, p. 45.

5 *Ibidem*, p. 48.

6 Plática con la autora, México, DF., abril 2004.

7 Quemain, Miguel Ángel, *Unomásuno*, 15 de julio, 1985, p.19.

8 Plática con la autora, México, d.f., marzo 2004.



La sonata de los espectros (1961). Dirección Alejandro Jodorowsky. Foto: Kati Homa. Fondo Kati Homa/Archivo CENIDIAP-INBA

ANGÉLICA GARCÍA, investigadora del Centro de Investigación, Información y Documentación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU).

LOS CONTEMPORÁNEOS Y EL TEATRO DE REVISTA

LOS EMPEÑOS DE UN GRUPO

Fernando Muñoz Castillo

Poca conocida es la faceta de varios de los intelectuales pertenecientes al no grupo conocido como los Contemporáneos, como promotores y forjadores de una revista musical en 1939, aunque al menos dos incurrieron varios años antes como escritores de revistas: José Gorostiza estrenó con la compañía de Roberto Soto en el Principal: *Siga la flecha* (1925) y *La lengua de Cervantes* (1926); y Salvador Novo: *Café negro*,

Existe una reveladora correspondencia entre Celestino y José Gorostiza, fechada en 1928, en donde el segundo se retracta de ese "pasado intelectual", así como una crónica publicada en 1932 en donde describe lo que para él es el alma de la dramaturgia de la revista mexicana; ambos textos son importantes de reproducir, ya que a la distancia puede sonar más que raro que los Contemporáneos, siendo tan cosmopolitas se interesaran en temas folclóricos y sobre todo del teatro popular, cuando eran los que pugnaban por un teatro nuevo y universal.

Pero regresemos a la carta que José dirigiera a su hermano Celestino desde Londres: "(...) El teatro enseña mucho. La revista, aunque despreciable como fin, sugiere muchas ideas de pura técnica teatral que el teatro seno enseña con mucha lentitud, y menos plásticamente"

Como dijimos antes, en 1932 José Gorostiza retoma el tema del teatro popular en su texto "Estampas Mexicanas", escrito para la revista Nuestro México, en el cual sintetiza el concepto manejado por el teatro de revista costumbrista, que había transformado al Le Ba-ta-clán francés en El Rata-plán mexicano, con toda la parafernalia nacionalista que englobaba tan bien aquel slogan ahora tan manido: "De Sonora a Yucatán todos usan sombreros Tardán".

Es al mismo tiempo un breve adiós al tema que lo había apasionado de tal manera, que lo convirtió en dramaturgo revisteril, aunque en 1928 dijera en una misiva desde París a su hermano Celestino: "¿Quién me devuelve ahora las noches gastadas en Rosales, en el Lírico, en el cabaret? Ahora quisiera tenerlas por delante para llenarlas de un sentido hondo que empiezo a tener, por fortuna no demasiado tarde?"

Reproduciremos, pues, un fragmento de "Estampas Mexicanas":

Todo el país tributa sus elementos folclóricos al Teatro Lírico, pero éste es, ante todo, el teatro de la ciudad de México, o mejor dicho, de tres o cuatro de sus barrios: Peralvillo, la Bolsa, Tepito, San Lázaro... los barrios propiamente sucios y miserables, pero llenos de movimiento y de color. La co-

lonia, o sea el barrio moderno, asfalto, pasto inglés, alumbrado a giomo, no podría aportar un tipo, un rincón, una escena auténticamente mexicanos a un teatro mexicano de la ciudad, porque su vida transcurre dentro, en la suntuosa morada, o se exhibe insuficientemente en el escaparate de una sala de té. El barrio sí. Apenas cabe en la nutrida numeración de la vecindad. Interior 24, 24-A, 24-B, 24-C... El aire de la vivienda mínima pesa sobre su corazón como un cielo nublado. Huye, pues, de sí mismo y se echa a la de, se desborda a lo largo de las aceras, sobre las plazas, en los jardines, atravesando la más abigarrada impedimenta: la carpa, el organillo, las aguas frescas, el volantín, la lotería, el peno, las fritangas... Universo desordenado que coloran overoles y rebozos y ensordecen los gritos de todos los fonógrafos de todas las tiendas y cafetines de la calle.(...)

LUGARES

El barrio actúa en dos o tres escenarios más. aparte la calle, que, aun antes de pintar para el teatro, tienen ya toda la irrealdad de una decoración:

El salón de baile— El México, El Azteca, El Habana —, especie de santuario de la sensualidad sorda del pueblo, a donde acude todos los sábados a reventarse un danzón, sí, un danzón que revienta como un tiro, como un clavel. O los puestos, un árbol de Navidad a media calle.

O el hacinamiento de la pulquería, asamblea de colores, disco de Newton en reposo, donde la nota fresca, húmeda, de las tinajas, juega con el reflejo de los tomillos de vidrio. Grito dramático del rojo aserrín que se desangra en el suelo. Noche de las esferas grandes y chicas, de papel de plata y de papel dorado, que cuelgan pesadamente del techo. Flecos, gusanillos, guías del papel multicolor. Guimaldas de cedro puntuadas de margaritas...

¿La pulquería es una reminiscencia oscura de la casa de rosas, el tablado de la farsa indígena, donde Xochiquetzalli daba de beber y de fumar a los dioses cazadores de pájaros, maestros de la cerbatana, cuando caían dulcemente fatigados?

—Ansina se me hace a mí, sí señor, pero empujese asté otro tomillo.³

Es importante hacer hincapié en esto, ya que en 1939, José será uno de los escritores del texto de la revista Upa y Apa que dirigirá Celestino, y de la que nos ocuparemos más adelante. Y a la que Meche se refiere en su testimonio oral al recordar a la vicetiple Catita Quijada:

— En Upa y Apa trabajó Quetita Quijada, una vicetiple de la época de Lupe Rivas Cacho. Y que le robaba el número a la señora, Quetita nunca fue

bonita, pero tenía un hermoso trasero, así que se ponía al final de la fila, y obvio, primero salía de escena la Rivas Cacho y luego las segundas tiples, la última era Quetita que exageraba su galope en el simbólico caballo, el público masculino de la época, se deshacía, y aunque no lo creas, se contaba, todavía, en los camerinos, que salía junto con doña Lupe Rivas Cacho a agradecer los aplausos, pues el público la solicitaba... Pues bien, como te decía, ella trabajó en *Upa y Apa*, y al principio estaba tan entusiasmada que decía era superior a Rayando el sol. Quetita fue a Nueva York con Upa, pero al paso de los años, me ha confesado que a pesar que estaban los mandes intelectuales de México metidos en la obra, la obra no tenía ese espíritu que sí poseía la del Panzón Soto.⁴

NOTICIAS DE UN FRACASO

En 1939, Celestino Gorostiza dirige *Upa y Apa*. Experimento fallido de revista musical pues quienes estuvieron en ella y dos años antes habían presenciado *Rayando el sol*, expresaron que existían kilómetros de distancia entre la obra de Gorostiza y la del Panzón Soto, siendo la del primero: ... fallida; y la del segundo: ¡apoteótica!

La idea de *Upa y Apa* era elaborar un espectáculo de revista que presentarían no sólo en México sino también en el extranjero, en parte debido al éxito en el Follies de Ziegfeld de Lupe Vélez en *Hot-Cha* (1932) cuyo argumento era el viaje de un grupo de chicos y chicas estadounidenses a México, pretexto para lucir, con suntuosidad propia del director, vestuarios españoles, mexicanos y argentinos; al éxito que habían tenido *antes* de que los trajera por primera vez a México en 1933 el productor Gonzalo R De la Gala al teatro Politeama-Rita Montaner y Bola de Nieve en Broadway y París, donde se dice que Rita suplió a la gran Mistinguett cantando canaones de Lecuona, y sobre todo y más que nada al atronador éxito de *Rayando el sol* en 1937.

El pretexto para realizar esta revista fue la Feria Mundial de Nueva York. La elaboración del texto estuvo a cargo de varios intelectuales, entre los que figuraban los nombres de José Gorostiza y Ermil Abreu González, dos años enamorados del teatro de revista.

Roberto el Diablo es muy escueto al escribir:

"en el 'Bellas Artes' se dio una sola función el 14 de marzo para presentar el espectáculo titulado *Upa y Apa*, auspiciado oficialmente por la Secretaría de Educación para ir a la Feria Mundial de Nueva York, donde fracasó ruidosamente, costándole al Gobierno entre montaje y viajes, más de doscientos mil pesos. Fue el escándalo teatral del año".⁵

Sin embargo, Antonio Magaña Esquivel intenta ser más imparcial, sin poder ocultar su mirada despectiva hacia los verdaderos autores de la revista musical mexicana:

“En ‘The Best Plays of 1938-1939’, Bums Mantle, crítico neoyorquino, incluyó la reseña de una pieza lírica mexicana que fue la última en el género que un día hicieron autores responsables. Consta que su director fue Celestino Gorostiza, por cuenta de nuestro gobierno. Ocurrió que el Departamento de Teatro del INBA de la Secretaría de Educación Pública reunió un día a los escritores mexicanos mejor dispuestos para escribir los sketches y bailables de una revista cuyo título original fue *Upa y Apa*. Se obtuvo la colaboración de músicos y escenógrafos. Y se habló de un director teatral y de su llegada inminente para encargarse de este gran espectáculo. Era un nombre conmovedor: Erwin Piscator, antiguo hombre de teatro, alemán. Después se comprobó que no pensó venir nunca y que si se le nombró se recordó su prestigio durante cierta época de teatro político europeo, fue para facilitar la aceptación de quien siendo un desconocido se ostentó como su secretario y principal ayudante: Stan Spiegel. Por buenas o malas razones se hizo cargo del espectáculo y de los manejos consiguientes. Y como ha sucedido siempre en nuestro país, el acto real y ambicioso de un hombre se confundió con el acto literario y artístico del grupo mexicano, de tal manera que las andanzas de Spiegel por ministerios y banquetes influyeron en el juicio público acerca de *Upa y Apa*. Una sola representación en México, en el Palacio de Bellas Artes, con escándalo de ciertos críticos, y el viaje a Nueva York para participar en la Feria Mundial.

Reparó la áfrica neoyorquina en las circunstancias adversas en que se presentó la revista. “Hot weather and the opening of the World’s Fair also had something to do with Mexicana’s closing after weeks” (El clima caluroso y la apertura de la “Feria de palabras” tuvieron algo que ver con el cierre de Mexicana después de cinco semanas), anotaba Mantle. Pero era un agradable espectáculo — en su opinión —, que satisfacía el propósito de expandir el prestigio del arte folclórico mexicano. En varios aspectos se manifestaba la mano de nuestros artistas, escritores, músicos y pintores. Cuadros y leyendas, como el de la Mulata de Córdoba. Escenificaciones de costumbres y ceremonias populares. Se defendían por anticipado sus autores y los temas mismos, y los nombres de Celestino Gorostiza, Julio Castellanos, Agustín Lazo, Xavier Villaurrutia, José Gorostiza y Ermilo Abreu Gómez quedaron incluidos en el índice encomiástico de directores, autores y dibujantes teatrales de ese año en Nueva York. Spiegel había quedado al descubierto antes del viaje y separado de la organización del espectáculo; pero a todos los labios acudieron las mismas palabras para considerar al audaz extranjero y a la revista *Upa y Apa* tan ponderada: fue otra fábula sin moraleja.⁶

Tal vez la moraleja se la puso el teatro de revista al estrenar en el Lírico unas semanas después la parodia: *Rupu y Rapa*; o por qué no: el de que de nada

“...de nada sirve el culto intelectualismo si falta el compromiso popular ... para escribir revista musical”

sirve el culto intelectualismo si falta el compromiso popular... para escribir revista musical.

Pecaría de mezquino si no dejara hablar a los autores y creadores de *Upa y Apa*, así que rescatamos de los diarios de la época la carta donde se “explica” el porqué de una sola función, en el Teatro de Bellas Artes, publicada el viernes 17 de marzo de 1939 en El universal:

“Los autores, compositores y escenógrafos de la revista *Upa y Apa*, en vista de la hostilidad que desde los principios de su organización ha rodeado a este espectáculo y que bajo la dirección de personas interesadas ha cundido a tal punto entre los elementos que se hubieran creído con derecho a participar en él y no lo consiguieron, o entre aquellos que sistemáticamente se oponen a todo progreso social, económico o artístico de México; ante esa hostilidad que consiguió al fin suspender las funciones de la revista en el Palacio de Bellas Artes, nos creemos en el deber de explicar al público lo que es esa revista, por qué participamos en ella y lo que esperábamos de sus representaciones en México.

Se trata en primer lugar de un espectáculo que ofrecía la oportunidad de colaborar a un grupo de artistas desinteresados que se han mantenido al margen de las actividades comerciales, siempre con el deseo de mejorarlas condiciones artísticas de nuestro país. Esto ya era una garantía de lo que se pretendía, por encima de todas las cosas, era dar al espectáculo una dignidad y un decoro que no son usuales en nuestro medio; y como se trataba, a la vez, de una representación ante el extranjero de nuestro arte, bien que en forma sencilla pudiera hacerlo comprensible a todas las clases sociales para conseguir el fin de propaganda nacional que se perseguía, nos creímos no sólo con derecho, sino obligados a contribuir con nuestro esfuerzo.

A los fines propuestos aplicamos una técnica especial que hiciera comprensible nuestro arte en todos los países, sin las limitaciones del idioma, y esto, que no hizo nuestra tarea más fácil, sino todo lo contrario, enormemente difícil, creemos haberlo conseguido en la propiedad deseada.

Nos consta además, que todos los trabajos de preparación de la revista se hicieron con un cuidado y un esmero que jamás habíamos visto que se pusiera en esta clase de trabajos; que no se escatimó nada en la calidad ni en la cantidad de los materiales, y sin perjuicio de sacrificar más tarde los elementos que no fueran indispensables para la concisión y el equilibrio de la revista.

Creemos en suma que se consiguió preparar un espectáculo digno de representar a México entre los que se presentan en los mejores teatros de todas las capitales del mundo, sin concesiones a la vulgaridad, a la pomografía o a las banalidades puramente comerciales, y lamentamos profundamente que la envidia, los mezquinos intereses personales y la intriga, hayan hecho imposible que el público de México apreciara y calificara por sí mismo el fruto de nuestro trabajo.

Esperamos de todos modos, que una vez que la revista haya sido debidamente ajustada, tal como se hace con todas las revistas después del estreno, la crítica de los países a los cuales se destina este espectáculo, sabrá decir si verdaderamente puede cumplir con el fin que le dio origen.

México, D. F., a 15 de marzo de 1939.

Candelario Huizar.- José Sabre Marroquín.- Silvestre Revueltas.- Tata Nacho.- Adolfo Girón.- Octavio Barreda.- José Rolón.- Celestino Gorostiza.- Eduardo Hernández Moncada.- Jorge Cuesta.- Rafael F. Muñoz.- Julio Castellanos.- Alfonso Esparza Oteo.- Agustín Lazo.- Xavier Villaurrutia.- Carlos Orozco Romero.- Blas Galindo.- Gabriel Kuiz.

A MANERA DE COLOFÓN

Este anecdotario nos demuestra que cuando los intelectuales quieren hacer cultura popular: lo echan todo a perder. La falla de los Contemporáneos fue que no entendieron que la cualidad del teatro popular, en este caso el teatro de revista, es su actualidad, su inmediatez. Haciendo que lo ya de por sí efímero del fenómeno escénico, se vuelva “volátil”...

NOTAS

¹ Cartas a Celestino Gorostiza, Ediciones del Equilibrista, México, 1988, p. 12.

² *Ibidem*, p. 16.

³ Gorostiza, José, “Estampas mexicanas”, en *Nuevo México*, N° I de marzo, México, 1932, pp. 82-83.

⁴ Muñoz Castillo, Fernando, *Tu cuerpo es una copia de Venus Cibele* (Biografía teatral de Meche Barba), CITRU/CENIDANZA.

⁵ Nuñez y Domínguez, Roberto, *#Cuarenta años de Teatro en México*, Rollán, Madrid, 1956, p. 561.

⁶ Magaña Esquivel, Antonio, *Imagen y realidad del teatro en México (1533-1960)*, Compilación de textos, edición y notas Edgar Ceballos, CONACULTA/INBA/Escenología, México, 2000, pp. 173-175.

FERNANDO MUÑOZ CASTILLO. Dramaturgo, director teatral e historiador de teatro y cine, Autor de Teatro regional de Yucatán, Sara García y Dramaturgos jóvenes de Yucatán (en prensa), entre otros libros, Hacedor del libro-objeto.

VIII FESTIVAL UNIVERSITARIO DE TEATRO: TIJUANA 2004

POR EL DESARROLLO DE LAS ARTES ESCÉNICAS

Sergio Rommel Alfonso Guzmán

A ocho años de su creación, el Festival Universitario de Teatro (FUT), organizado por la Universidad Autónoma de Baja California (UABC) en Tijuana, se posiciona como un evento importante para el desarrollo de las artes escénicas en la región. Del 7 al 16 de mayo, en su edición 2004, el Festival presentó un total de 10 espectáculos; tres procedentes de otros estados de la república y siete de Baja California; cumpliendo de esta forma un doble propósito: por un lado, propiciar la difusión del teatro local, y por otro, ofertar al público bajacaliforniano la posibilidad de conocer el teatro que se realiza en otras latitudes del país. A continuación una breve reseña de lo ocurrido en los 10 días de Festival.

Procedente de la ciudad de México, *Autoconfesión* de Peter Handke, con la actuación de Gerardo Trejoluna y bajo la dirección de Rubén Ortiz, arribó a Baja California tras una generosa recepción por parte del público y la crítica en el centro del país. “Un hombre, en el que podría condensarse la humanidad entera, emprende la recapitulación de su vida sin concesión alguna, desde el aprendizaje de las palabras para nombrar el mundo hasta la transgresión de las reglas de juego que le habían sido impuestas”, escribió Julieta Riveroll para *Reforma*. Por su parte, Olga Harmony señaló en *La Jornada*: “Es un experimento para aunar lenguaje y cuerpo, apoyando el concepto de humanidad en general y con el empleo de los cuatro elementos, el actor hace gala de virtuosismo escénico, inclusive cuando blusea”. Una decantada interpretación, cercana al virtuosismo por parte de Trejoluna, hicieron de *Autoconfesión* “una experiencia escénica cargada de poesía y misticismo”, como reseñó en *Frontera* el crítico Rafael Rodríguez.

Anela, escrita y dirigida por Daniel Serrano (coordinador artístico del Festival), cuenta la historia de dos hermanas, una de las cuales padece talasemia y ha sido recluida en la sierra para librarla de los hombres, de quien debe mantenerse apartada. La trama adquirirá un nuevo rumbo a partir de la llegada de Fernanda, que se empeña en develar el misterio. Señala Rafael Rodríguez: “Las coordenadas están dadas y uno espera pacientemente, a lo largo de toda la función, que el misterio se aclare y que los personajes rebasen la inmediatez de sus textos para adentrarnos en la

profundidad de sus emociones y en el desarrollo de un conflicto que conforme avanza la representación se vuelve cada vez más nebuloso”. Escrita ex profeso para los integrantes del Taller Universitario de Teatro de Tijuana, Anela marca un nuevo rumbo en la dramaturgia de Serrano Moreno.

El colectivo teatral Mexicali a Secas, bajo la dirección de Angel Norzagaray, presentó *Recuerdos de la ira* de Víctor Castillo. Ante el despilfarro de nación que han hecho todos los gobiernos pos-revolucionarios, Pancho Villa y Emiliano Zapata regresan de ultratumba para efectuar un “ajuste de cuentas” con el mal gobierno y sus aliados tradicionales: la iglesia y los ricos. A través de los corridos interpretados por Ricardo Silva “Sirenito”, los héroes revolucionarios son evocados. Sin embargo, pese a evidentes aciertos del montaje, falta de coherencia en el texto dramático, que de pronto no entendemos hacia dónde quiere llevarnos así como una actoralidad poco afortunada, desmerecen el más reciente trabajo de uno de los creadores escénicos más importante del noroeste mexicano.

Bajo la dirección de Claudia Villa, el colectivo tijuanaense Las Diablas presentó *Engendrarán dragones* de Rafael E. Martínez. Inmersos en una atmósfera cargada de misterio, en la cual nos coloca de inmediato la escenografía, unos jóvenes escrutan en su propia historia vital en el intento inútil de eludir un destino. “Un drama difícil - escribió Rafael Rodríguez - por las implicaciones intertextuales que lleva inmersas y por la trampa implícita que sus coqueteos con el lenguaje coloquial plantean a los actores a la hora de encarnar a sus personajes”. Sin embargo, el reparto falla en alcanzar el grado de verosimilitud demandado por los personajes; y aún presentan deficiencias en aspectos elementales como la dicción y la gestualidad. Pese a estos aspectos - por fortuna, todos corregibles - *Engendrarán dragones*, por el cierto manejo del espacio y una bien lograda concepción, es una puesta en escena que augura mejores derroteros.

El Taller Universitario de Teatro de Tecate, bajo la dirección de Dora Arreola presentó *El viaje de los cantores*, de Hugo Salcedo, obra que en 2004 cumple quince años de haber sido merecedora del Premio Internacional de Dramaturgia “Tirso de Molina”. Planteada como “lectura dramatizada”, *El viaje* de los cantores se constituyó en la mayor

decepción del Festival. En un híbrido incomprensible y lamentable entre la lectura atril y escenas trazadas pero que los “actores” desarrollan con libreto en mano, el montaje muestra torpeza en el trazo, improvisación y laxitud; y pese a contar con actrices con amplia experiencia en las tablas - como Raquel Presa - el nivel de actuación es más que desafortunado: deplorable. La propia Raquel Presa desempeña una deficiente interpretación de la *Mujer 5*; y sucumbe a fallas (como pronunciar “compartimiento” en lugar de “compartimento”) imperdonables incluso para principiantes.

Bajo la dirección de Liliana Cota, el colectivo tijuanaense Tiempos Furiosos presentó *Amores grandes, muy grandes*, ensamble de dos textos: “Cachito” de Liliana Cota y “Tallas extras para corazones grandes” de Hernán Galindo. Sin grandes pretensiones, *Amores grandes, muy grandes* es un divertimento estudiantil, que genera una complaciente receptividad por parte del público al abordar la problemática de la obesidad y sus implicaciones en la relación de pareja.

Procedente de la ciudad de Puebla y con más de 750 representaciones, la Compañía Teatral “Carlos Ancira” presentó *La casa de los deseos*, proyecto de “teatro para ciegos”, que estimula los diversos sentidos a través de la historia que transcurre en un cuco en decadencia justo antes del inicio de la función. Si el proyecto tiene en su ámbito conceptual y experimental sus evidentes virtudes, es en el aspecto propio de la teatralidad donde se viene abajo, ya que la historia contada a través de diversos sentidos - exceptuando la vista - sucumbe al melodrama ramplón y sensiblero.

El colectivo El Cachivache, bajo la dirección de Edmundo Flores, presentó la función número cien de Don Tiburcio, el Tiburón obra para niños original de Hugo Salcedo. Utilizando títeres de guante Flores escenifica la historia de unos navegantes extraviados y un temible tiburón. Estupendamente musicalizada, Don Tiburcio, el tiburón es un espectáculo para niños y adultos, que conmueve por la anécdota y el estupendo trabajo de manipulación de los muñecos.

Procedente de Jalapa, Veracruz, el colectivo La Astilla presentó *La lección* de Eugene Ionesco, bajo la dirección de Rodrigo Carrillo Tripp y las actuaciones de Maricarmen Luna, Fernando Soto y Adrián Vázquez. En su primer trabajo como di-

UN ACTOR A LA DERIVA

DEYOSHI OIDA

Daniel Serrano

rector, Carrillo Tripp sorprende por la limpidez de su trazo, el estupendo manejo del espacio y una envidiable dicción de actores que nos sumergió en la intensa belleza de uno de los textos clásicos de la dramaturgia del siglo pasado.

Finalmente, el Festival Universitario de Teatro concluyó con el estreno de *Nic*, de Elena Guiochíns con el colectivo La Madeja bajo la dirección de Juan José Luna. La historia de una jovencita asesinada por su marido ante la indiferencia de su comunidad y su posterior demabular como alma en pena buscando respuestas a su propia muerte. Una bien construida atmósfera de tinte rulfiano es el mayor acierto del director, sin embargo, el pobre desempeño del elenco de actores y la inclusión injustificada de una coreografía elemental e interpretada pésimamente, trastocan la concepción por parte de su creador.

Como parte del programa de actividades del VIII Festival Universitario de Teatro se presentaron los libros *Utopías aplazadas: últimas teatralidades del siglo XX* (CNCA, 2003) de Rodolfo Obregón, *Un actor a la deriva* de Yoshie Oida, *Teatro de la gruta III* volumen que contiene la obra ganadora y varias menciones especiales dentro del Premio de Dramaturgia Joven Gerardo Mancebo del Castillo 2002; los volúmenes I y II de *Dramaturgos de Tiena Adentro* por Ricardo Pérez Quit y *Don Tiburcio el tiburón y otras obras para niños* de Hugo Salcedo.

Al finalizar el Festival, a pregunta expresa, Daniel Serrano, iniciador y coordinador artístico a lo largo de las ocho emisiones del Festival señaló: "Empecé el Festival hace ocho años para que, durante una semana, en el Teatro Universitario se presentaran obras de teatro en vez de graduaciones o festivales para niños. Y la gente vino al teatro; inclusive los teatreros, que por lo menos en estos rumbos, casi nunca asisten al teatro salvo para ver sus propios trabajos. Ahora, logramos diez días seguidos con funciones; presentamos cinco libros más una conferencia y logramos itinerar algunos de los espectáculos para Ensenada y Tecate. Con un presupuesto muy limitado hicimos un Festival que nos dejó mucho. Y vamos por el siguiente*."

SERGIO ROMMEL ALFONZO GUZMÁN Subdirector de la Escuela de Artes de la Universidad Autónoma de Baja California Campus Tijuana. Comentarista de espectáculos teatrales.

Hacía mucho tiempo que no leía un libro que me impresionara tanto como *Un actor a la deriva*, de Yoshi Oida (Ediciones El Milagro, México, 2003, 256 págs). Un texto que me invitara a la reflexión y que me hiciera replantear algunos tópicos de mi propio trabajo creativo.

Lo primero que me pregunté, incluso mucho antes de terminar de leer el texto, es por qué los activos del teatro suelen ser incapaces de reflexionar de esa manera sobre su propio proceso creativo.

Digo esto porque tengo pruebas contundentes. En mi trabajo como editor de la revista *Espacio Escénico*, que publica el Centro de Artes Escénicas del Noroeste, he solicitado artículos, no de 252 páginas, sino de seis, a creadores que por su trabajo en escena, sospecho que tienen algo que decir. La mayoría de las veces me doy cuenta que las sospechas se confirman, pero a la inversa, y termino recurriendo a aquellos que ya han demostrado que pueden poner en orden sus ideas y compartirlas.

Creo que el proceso creativo de cualquier manifestación artística inicia desde las neuronas. Pero tengo que decir que "creo" y no que "estoy seguro" por esta incapacidad de trascender más allá del comentario frívolo, de la crítica superficial y por ende despreciable.

Un actor a la deriva nos da una lección de la capacidad que puede tener el interprete de ser. No un robot que escucha indicaciones y las obedece, desoyendo todo aquello que es capaz de generar a partir de su interioridad. Muchas veces el actor no se percata de eso. ¡Ya es hora de que lo haga! Ya es momento que se asuma como un ser pensante... Divas abstenerse. Porque eso tampoco es pensar.

Después de leer *Un actor a la deriva* me cuestioné. Las pausas en la lectura eran necesarias. Y no hablo de pausas de pocos minutos, sino pausas de asombro y de tristeza. De entusiasmos.

En el capítulo cuatro, en donde Yoshi Oida habla sobre el "Orghast", teatro sagrado que fue representado en las ruinas de la ciudad de Persepolis, el actor generosamente comparte un momento tan íntimo como ejemplificador. Después de una función del "Orghast" escribe Oida:

"Una ola de aplausos se desató al instante. La gente se quedó ahí largo rato, sentada entre las ruinas, platicando acerca de la obra. Yo permanecí escondido en la entrada de una tumba mirando

la luna. A lo largo de toda mi carrera como actor, una vez cada cinco o 10 años he sentido la amarga alegría de ser parte del teatro. Esa noche fue una de ellas. Si no fuera por esos momentos, hace tiempo que habría abandonado la profesión.

Después de esto me surgen muchas preguntas. Entre ellas:

¿Será capaz el actor que leyó este libro de abandonar la escena sólo como una pieza de ajedrez?

¿Tendrá valor el actor para llegar al ensayo sin estudiar lo que el director, que no el dictador, le pidió?

Aún más, ¿se atreverá el actor a llegar al ensayo sin haberse escudriñado las neuronas y las entrañas?

Lo voy a poner más sencillo:

¿Se atreverá el actor a llegar tarde a un ensayo, o a no llegar, argumentando que tuvo jaqueca o que tuvo que llevar a su mamá al súper?

¿Se atreverá el actor a desperdiciar un ensayo, deambulando en el escenario?

Y va para el director:

Después de leer a Yoshi Oida, ¿el director tendrá el cinismo de llegar al ensayo a "improvisar"? Me refiero por supuesto a ese momento en el que llegamos al ensayo por inercia, porque tenemos que demostrar disciplina ante nuestro grupo. ¡La disciplina no es llegar temprano! Es, como dijo Oscar Liera, hacer de nuestro ensayo la razón de vivir el día.

Otra pregunta: ¿por qué tiene que venir un actor japonés a demostrarnos que el teatro no es una forma de vida sino una razón para existir?

Hay mucho que decir sobre el teatro, y sobre este fundamental libro. Libro de cabecera para el teatrera. Pero más que decir, habrá que leerlo.

Gracias a Rodolfo Obregón por acercarnos a Yoshi Oida. Por mostrarnos elegantemente que estamos muy lejos de descubrir la luz al final del túnel. Esa luz que juramos ver, y que es una ilusión pendeja que no tiene nada que ver con el teatro.

No estoy enojado. Estoy agradecido y conmovido.

Texto Leído en el VIII Festival Universitario de Teatro, en Tijuana, BC

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

MICHOACÁN. ENTREVISTA CON DIEGO PIÑÓN

MI CAMINO EN EL BUTOH

Alejandra Camarena

Era un día en Tlalpujahua, Michoacán, en la Escuela Butoh Ritual Mexicano, que vislumbraba ser un día soleado, y que se tornó de repente bastante frío, pero la calidez del espacio y del ser de Diego Piñón nos permitieron fluir en una experiencia donde el tiempo se expandía de una manera mágica y extracotidiana.

Diego Piñón es un ser humano controversial, revolucionario de la conciencia y del arte escénico, maestro y director de la Escuela Butoh Ritual Mexicano. En 1979 completa sus estudios en ciencias sociales y comienza bailando en el Centro Superior de Coreografía en México. Ha continuado su exploración corporal a través del estudio de diversas terapias como bioenergética, Core energetics y Gestalt. En la ciudad de México estudió danza, Graham, Limón, método Horton y otras técnicas teatrales, especialmente teatro ritual, entrenado con maestros de compañías como el Odin Teatret, The Roy Hart Theater y Teatro Tascabile. Estudió el movimiento contemporáneo y técnicas como Release, Alexander y Klein. Desde 1987 se entrenó en Master Techniques de Butoh estilo japonés de danza ritual. Entre sus maestros están los renombrados Natsu Nakajima, Kazuo Ohno, Yoshito Ohno, Min Tanaka, Hisako Horikawa y Mitsuyo Uesugui. En 1993 Diego fue invitado para participar en el grupo de Danza Butoh Byakko-sha en la danza Hibari to Nejaka; en 1994 fue invitado a un encuentro artístico en Japón con el grupo Maijuku dirigido por Min Tanaka bailando la pieza La mujer anciana.

Diego presenta su pieza de butoh ritual Zacuala en Kyoto. Es director del proyecto Butoh Ritual Mexicano, proyecto de coinversión con el FONCA 2003.

Actualmente hace coreografía, ejecuta, enseña a actores, bailarines y terapeutas y al público en general en la Escuela Butoh Ritual Mexicano.

Veníamos de dos días de taller intensivo sobre la danza butoh, la experiencia del trabajo del taller todavía corripor nuestro cuerpo. No podíamos dejar ese lugar sin antes dialogar más con Diego Piñón. Él accede a la do-entrevista y nos abre su casa y su corazón para compartimos la historia de su camino en el butoh.

-¿Cómo es que llegas a la danza butoh?

-Para mí el butoh es un eslabón de una cadena interminable. Si tuviera que hablar del inicio de esta cadena tendría que remontarme al día en que nací y tendría que hablar de mis primeras sensa-

ciones ante mi padre y frente a mi propia oscuridad o mi propia luz. Creo que desde niño estaba conciente de una energía latente que me hacía muy expresivo; mis referentes eran mis padres todo el tiempo, porque con ellos interactuaba, me confrontaba; siento que a través de ellos pude reconocer esa energía tan intensa y desde ahí me empecé a mover, quizá intuitivamente, dejaba que mi cuerpo bailara. Tengo memorias muy profundas desde mi niñez, casi desde antes de empezar a caminar: me movía, bailaba, y eso se me fue volviendo cada vez más claro. Más tarde yo bailaba mucho en las fiestas populares de mi barrio, en México; siempre había música y fiestas. Mis vecinos me invitaban, le pedían permiso a mi madre y me llevaban cargando y me pasaban de mano en mano y bailaba con todo el mundo. Era fascinante sentir la energía de todos recibíndome y mirando cómo sus cuerpos de adultos se movían. Era como entrar al unísono con ellos. También recuerdo que era muy atrayente observarlos desde mi estatura de niño. La relación que se mantiene en mí entre este goce del movimiento personal y de mirar el movimiento de otros, es algo que no podría separar.

-Cuando hablas de esa pasión por el cauce de tu energía, pero al mismo tiempo de la pasión por la energía y el movimiento del otro... ¿cómo desarrollas esto y lo haces florecer?

-Es importante hablar de la pasión, creo que es una palabra muy simbólica, conecta de principio una energía en ebullición y una necesidad de intercambio, de conexión, de contacto con otros; la pasión habla siempre de relación con seres, con cosas. Puede ser una relación creativa o destructiva, porque finalmente la pasión es una carga que impulsa, que maneja energías. En mi caso, esta pasión me hacía buscar el contacto con otros pero también expresar toda mi emocionalidad, y tenía que ser una expresión física, yo lo sabía más allá de que me atrajera la pintura o la literatura; era muy clara mi conexión con la música, con el ritmo de una melodía y cómo mi cuerpo respondía a ese estímulo. Cuando yo empecé a hacer prácticas de energía con mi guía, descubrí que la energía brotaba de todo mi cuerpo y que era una energía en distintos niveles: emocional, espiritual, sexual... Haciendo este trabajo terapéutico durante muchos años, descubrí que puede manifestarse y

plasmarse afuera de uno mismo. Con la energía el hombre produce, crea objetos y crea arte, rosas, jardines ... todo.

Creo que eso fue lo que me impulsó a entrar en el mundo de la danza y el teatro.

Mi primer maestro me dijo "Si no te disciplinas y usas esa energía, ésta se te va a revertir, va a ir en tu contra porque es demasiada; la has despertado y ahora tu tienes que decidir si la usas en un sentido creativo o en uno destructivo, si la reconoces y tienes conciencia de su dimensión".

Por ahí estuvo el inicio, a partir de esta sugerencia empecé a practicar Artes Marciales. Sumergirme a esas disciplinas, a formas muy estrictas de mover el cuerpo, me fue poco a poco dando una pauta que yo era capaz de crear en mi propio camino de expresión.

-¿Cómo es que llegas a la fusión de butoh ritual mexicano?

-Después de muchos años de búsqueda en la danza y el teatro, que fue el principio en términos artísticos, descubrí el butoh japonés. Lo descubrí mirando la fuerza y la integración corporal, espiritual y etérea en el cuerpo de una mujer japonesa, mi primera maestra de butoh, Natsu Nakajima. Ella vino en 1987 a bailar a un cervantino. Ella bailaba una pieza que nombraba *El jardín*, en la cual recordaba o reconectaba experiencias de su infancia en el jardín de su casa y recreaba energéticamente lo que permanecía en ella a través de un movimiento simple, insignificante, pero tan cargado que despertó en mí múltiples sensaciones emocionales. Ella movía un ramo de flores secas, girando muy lentamente y en ese momento sentí como una avalancha, un despertar de conciencia. Mi reacción evidente fue el llanto, me pasé toda la pieza llorando y me preguntaba ¿cómo es posible sentir tanto desde un movimiento, tan simple, tan pausado?, y en ese momento descubrí que eso era lo que yo quería hacer. Era todavía un enigma para mí, un misterio pero también fue una revelación. Eso me abrió al butoh.

Ella regresó dar un taller y ese fue mi inicio formal dentro del Butoh. Así continuó el camino de una búsqueda que comenzó en mi infancia. Pude conectar el resto de mis realidades e ir integrando poco a poco a partir de mi experiencia personal y corporal en un proceso de encuentro

conmigo mismo, con mi propia energía, reconociendo todas las cualidades de mi ser e intentando entonces compartir con otros este descubrimiento y este proceso.

Quizá ahí inicia el sentido de butoh ritual mexicano. Ritual porque creo que el ritual nos propone un ordenamiento, un cuidado, una manera atenta de hacer cualquier cosa, dándole una importancia fundamental en la medida que uno pone atención y toda la energía haciendo que el mínimo acto se vuelva impecable y completo. En ese momento creo que yo puedo hablar de ritual. El ritual puede volverse una forma que se repite, pero nunca de la misma manera: implica una renovación constante de energía y de conciencia para que a partir del ritual uno alcance a tocar ese misterio o esa esencia como en mi experiencia con la mujer japonesa. Yo creo que un ritual sólo es la preparación para llegar a abrir la puerta a lo sagrado, a lo mágico, y si uno no se prepara todo el tiempo esa puerta no puede ser abierta, porque requiere energía extraordinaria y esa clase de energía requiere cultivo. El proceso ya es ritual. Y lo vemos en todas las culturas antiguas. Finalmente el teatro tendría que seguir siendo un proceso o un evento ritual en donde se convoca la energía para que ésta aparezca y para que lo haga a través del encuentro en un espacio sagrado, en un espacio no convencional.

¿Hablabas de cómo llegaste a la fusión del butoh con lo mexicano?

- La figura de Kazuo Ohno, que para mí representa la esencia del butoh japonés, es la que fusiona mi búsqueda de integrar lo espiritual, la conciencia superior y lo terrenal, lo más primitivo de la carne en las células. Es a través de lo animal y de lo espiritual, de lo que pertenece al núcleo de este planeta y de lo que viene del Universo, que se conjuga una dualidad y su expresión. Ésta ha sido la parte de butoh que me atrajo y curiosamente todos los maestros que seguí en México, en otros

países y en Japón tienen a Ohno como guía, es un pilar del butoh.

Cuando descubro que, por un lado, hay un trabajo de apertura de energía, y por otro, una necesidad de ofrendarla, ponerla al servicio de otros, veo que esta parte filosófica poética es la que conecta al butoh con el camino chamánico mexicano.

La energía que se manifiesta desde la tierra en nuestro cuerpo puede favorecer la sanación, la evolución en cuerpo y alma. El movimiento en sí genera y conduce la energía. Es un puente para ofrendarla.

Por ahí puedo establecer la fusión de lo japonés y lo mexicano y he decidido marcar la diferencia llamándola butoh ritual mexicano, en esencia los humanos nos constituimos de la misma materia pero hay matices geográficos y culturales.

Para mí son dos raíces, dos fuentes de inspiración para mi trabajo: es una visión particular que viene de esta fusión y que intento abrir para que le sirva a otros.

¿Cómo entender con la razón estructurada occidentalmente algo así? No se trata de leer un libro, no hay libros. Es sólo una intención, un símbolo que se pone en ti como una semilla para que empiece a sacar ramas y hojas. El proceso fue valioso porque aprendí desde mí, desde mi pequeñez, que a partir de lo simbólico surge lo formal, aunque cargado de esencia, de elementos que están guardados quizá desde épocas ancestrales, pero que de pronto, cuando se someten y se ponen dentro de esta camisa de fuerza de restricciones físicas se tornan poderosísimas. Ese proceso culminó con la presentación de la danza con el grupo japonés que se llamaba Maijuku. Durante la preparación pude vivir, revivir o recrear mis miedos más terribles. Fue un proceso de miedo que se incrementaba cada noche. Y no sólo del miedo al posible golpe que te daba un maestro cuando te movías del lugar en el que te ponías; yo sabía que el miedo que sentía esta-

ba más allá de eso, era un miedo verdaderamente ancestral, inexplicable. Y el proceso me exigió ir a lo profundo de ese miedo. El día que nos tocó hacer la primera presentación fue como si fuera a mi última batalla. Como si supiera que ahí podía perderlo todo o incluso morir y no sólo en términos físicos. Pero estaba dispuesto. Hubo momentos en que quise huir, yo ya me voy, ya no puedo. Por suerte me quedé, pues así pude llegar al día del estreno. Con todas mis limitaciones entré a la posición donde empezaba a hacer mi danza sabiendo que había que relacionarse con los demás y que el pretexto de ese trabajo de energía era la danza.

El recorrido era como visitar el inframundo, como un tránsito mítico por las partes más oscuras del ser. Y de repente, entrando a ese túnel oscuro, apareció la claridad más absoluta para mi conciencia y para mi cuerpo, y empecé a moverme como un suave viento que se desliza por todo el espacio escénico que empieza a vivir el éxtasis, la plenitud de energía. Ese fue el verdadero regalo de esa iniciación porque nunca lo esperé. Nunca esperé que después de tanto sufrimiento pudiera venir esa magnitud extraordinaria de goce y de conciencia.

ALEJANDRA CAMARENA. Actriz e investigadora teatral, periodista cultural, directora del grupo NIERIKA Teatro Exploración, becaria del Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Nayarit en el área de Teatro categoría "Desarrollo Artístico Individual": 2000-2001, y del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Michoacán 2003-2004 en la misma área y categoría.

Fotografías: Jarco Amézcuca. Maestro en cinematografía por la San Diego State University. Cineasta y video realizador.



UN NUEVO ESPACIO TEATRAL EN MONTERREY

FUENTEOVEJUNA, ESCENARIO INDEPENDIENTE

Vidal Medina y Jaime Villarreal

En el mismo Barrio Antiguo de Monterrey, un punto repleto de bares y cafés que ofrecen lo usual: la oportunidad de embriagarse, escuchar música y ligar, nació el Café, Teatro y Centro Cultural Fuenteovejuna, un espacio independiente que ofrece lo que ningún establecimiento de la ciudad: pone al alcance de un público atípico las creaciones de teatristas locales, artistas plásticos y una variedad de actividades relacionadas con el medio cultural doméstico: presentaciones de libros, lecturas literarias, talleres de teatro, arte, literatura, proyección de cine artístico, cursos de idiomas, de cocina...

El proyecto Fuenteovejuna existe gracias a la visión, trabajo y riesgo de Mario Cantú Toscano, dramaturgo regiomontano que ha merecido ya dos premios nacionales por sus obras, y su esposa, la productora Elena Cantú. La fundación del espacio se debe a los recursos y la labor titánica de auténticos creadores locales que han construido (literalmente, nos tocó armar el entarimado, pintar paredes e instalar equipo) un teatro independiente de las esferas oficial, comercial y universitaria. Se trata, no haya duda, de creadores que han invertido su dinero, tiempo y trabajo en la promoción y producción cultural.

Estos artífices de Fuenteovejuna, Mario y Elena, han contado con el apoyo de un equipo perteneciente en su mayoría al Colectivo de Teatro Contraseña, grupo independiente dedicado a desarrollar tanto textos como puestas en escena (en su haber tienen ya dos publicaciones colectivas de sus obras). La dramaturga Coral Aguirre, autora argentina-mexicana que ha legado su visión del arte teatral a los más jóvenes; los autores locales Jorge Silva y Vidal Medina; actores como Jesús Canales, Carla Monsiváis y Carlos Navarrete; el crítico literario Jaime Villarreal, y la pedagoga Yliana Iruegas, son sólo parte de quienes dan forma a esta aventura.

Todos han dado vida al espacio, lo mismo sacan la basura que organizan un ciclo de cine, sirven como cocineros o coordinadores de proyectos especiales, son meseros después de sacar el talento sobre el escenario (mención aparte para Carlos Navarrete) o tramoyistas y directores al mismo tiempo. Y todo para dar continuidad y mantener la

maquinaria utópica (la misma utopía que enmarca a Fuenteovejuna de Lope de Vega) que nos cohesiona en diversas formas: el sueño de un teatro sin complejos, riguroso, alternativo, que funcione como verdadero animador y transformador de la escena de esta ciudad que por décadas se consagró al desarrollo económico y dejó de lado la exploración de su identidad cultural.

El recinto, situado en Morelos 1011, es una casa antigua adaptada para que el patio sirva como sala y los interiores como zona de restaurante. El escenario, piso azul de dimensiones medianas, más grande que algunas salas oficiales de Monterrey, con iluminación y sonido profesionales, ha servido como puente que conecta a los artistas con sus públicos permitiendo una comunicación de calidad impensable en espacios oficiales o universitarios.

Desde septiembre de 2003, cuando Fuenteovejuna abrió sus puertas, se han presentado más de siete montajes, entre los que destacan *Radio-grafía de un corazón en llamas*, de Jorge Silva, dirigida por Coral Aguirre, *Praeceptor Amoris*, escrita y dirigida por el mismo Mario Cantú Toscano, las obras cortas *Sitios Concurridos*, escrita y dirigida por Vidal Medina, y *Mimesis*, de Coral Aguirre, dirigida por Adrián de Osio, además del monólogo *Al ritmo de los bongos alguien se presenta*, trabajo unipersonal de Carlos Navarrete. Basta esta mención para demostrar que, en su corta vida, Fuenteovejuna ha cumplido con el propósito de servir de escape para las producciones de teatristas locales. Además, este año se estrenarán al menos seis puestas en escena tanto de teatristas jóvenes como de profesionales.

Cabe destacar que si bien el objetivo principal de Fuenteovejuna es el de servir como espacio alternativo para propuestas frescas de teatristas comprometidos, su misión se ha ensanchado en muy poco tiempo. Hoy, a la par de la sala de teatro, funciona como galería, cineclub, sala de lecturas literarias, escenario para grupos de jazz, rock alternativo y hasta música étnica. En la sala se han presentado desde espectáculos de danza más o menos tradicionales hasta muestras multidisciplinarias que integran danza, acrobacia, video y música electrónica.



En un artículo publicado en *El Norte*, el diario más importante de la ciudad, la escritora Dulce María González afirma: "Las piezas aciertan en su intento de reflejar la realidad urbana de Monterrey, invitan a la reflexión acerca de nuestra cotidianidad al referirse a situaciones con las cuales el público puede identificarse... Pensar es también un gozo, una manera de disfrutar la noche después del trabajo, a mitad del Barrio Antiguo y en compañía de los amigos". Generar ese diálogo libre de las estructuras institucionales es uno de los objetivos de Fuenteovejuna.

A principios de año se inauguró una exposición de Jorge Nacif, joven pintor capitalino, era un miércoles y el lugar estaba repleto. Pintores, escritores, promotores culturales, todos coincidieron en un evento que sirvió como pretexto para expresar opiniones sobre la cultura regiomontana. Y en medio de un evento protocolario sin formalismos retumbó en la sala una canción del grupo Maná. Eran los empleados del bar de enfrente que intentaban atraer algo de público a su lugar con una bocina enorme que sacaron a la banqueta. Nadie dejó el evento.

Es un orgullo formar parte de un proyecto que está creando público y ofreciendo, además de lo usual (embriagarse, escuchar música y ligar), la oportunidad de explorar la identidad cultural regiomontana.

VIDAL MEDINA Dramaturgo tamaulipeco que reside en Monterrey. Miembro del Colectivo de Teatro Contraseña. En 2001 ganó el Concurso Nacional de Dramaturgia UANL con la obra *Garap*. JAIME VILLARREAL Crítico regiomontano.

SOBRE EL TEATRO Y LAS IDEAS DE ALFONSO REYES

Jaime Tamez Sánchez

Desde el árido paisaje del noreste mexicano, la literatura dramática y la dramaturgia presentan varias presencias a lo largo de los años, entre las menos reconocidas se encuentra “paradójicamente” Alfonso Reyes. Los epítetos que se usan para nombrar a este “ilustre regiomontano”, impiden, con frecuencia, visualizar sus escasas pero singulares excursiones al mundo de la literatura dramática.

La tarea de estas notas es hacer un acercamiento a dos de sus “textos dramáticos”: *Ifigenia Cruel* (publicado fuera de México, en Madrid, en 1924) y *Landrú* (elaborada en varios momentos entre 1929 y 1953). Alfonso Reyes proyecta en estas obras su filiación a una estética helenística donde siempre es preferible mantener un sano equilibrio, es decir, la neutralización de los excesos y, además, logra revitalizar la función del mito en la modernidad.

Ifigenia Cruel (*Ifigenia a Cruel*, como la llamó Octavio Paz) es la obra donde Reyes toma la imagen de la joven sacerdotisa de Artemisa, la cual trataron en su tiempo Eurípides, Racine y Goethe, para ajustarla a su prolongado drama personal que fue la violenta y trágica muerte de su padre, el general Bernardo Reyes (en febrero de 1913).

Reyes “modifica” el mito pues conoce el trasfondo legendario de Ifigenia, la hija de Citemnestra y Agamenon, mandada al sacrificio por su propio padre para continuar con las empresas bélicas. Pero el autor regiomontano “reinventa” la parte final de la historia. La Ifigenia de Reyes no regresa a su patria ni acompaña a su hermano Orestes: ella decide permanecer al lado de su bárbara y sanguinaria diosa en lugar de continuar con el derramamiento innecesario de la sangre familiar. De cierta forma Reyes se identifica con Ifigenia porque él decidió permanecer fuera de México tras la muerte de su padre.

La negativa de Reyes a la venganza es un acto similar al que propone con Ifigenia. Antes de refugiarse en el templo, ella le expresa a su hermano la imposibilidad del retorno, la cancelación del ciclo fatal, expresa su voluntad, ante la solicitud de su hermano, ella dice:

(...)

La lealtad del cuerpo me retendrá plantada

a los pies de Artemisa, donde renazco esclava.
Robarás una voz, rescatarás un eco;
un arrepentimiento, no un deseo.

Llévate entre las manos, cogidas con tu ingenio,
estas dos conchas huecas de palabras: no quiero¹

Ifigenia Cruel representa la liberación de una pesada carga anímica para el autor, es su liberación mediante la escritura. En lo que se conoce como “La Oración del 9 de febrero”, se encuentra el poderoso impacto que tuvo la muerte de Bernardo Reyes en su hijo, así lo evocó el autor regiomontano muchos años después: “Tronaron otra vez los cañones (...) Aquí morí yo y volví a nacer, y el que quiera saber quién soy que le pregunte a los hados de febrero. Todo lo que salga de mí, en bien o en mal, será imputable a ese amargo día”.² *Ifigenia Cruel* cierra un ciclo, como apunta Rodríguez Monegal: “exorciza sus pasiones privadas”.³

El complejo y hermético poema dramático *Ifigenia Cruel*, posee características diferentes al otro texto dramático de Reyes, *Landrú*, construido por diversidad de tonos y elementos. A *Landrú* se le ha considerado una “opereta”, una “farsa”, una “comedia de enredos”, “zarzuela”, “teatro satírico”, obra con fragmentos de “comedia de golpe y porrazo”, es decir, un sinfín de géneros mezclados en torno a la recreación de la figura mitológica de Don Juan o Barba Azul. La historia de *Landrú* tiene un fondo escabroso “el hombre que enamoraba a solitarias y maduras mujeres para matarlas e incinerarlas y así apoderarse de sus fortunas”, y Reyes logra inyectar un dinamismo especial al tema mediante la combinación de lo cómico con lo conceptual.

Desde el inicio, uno de los monólogos va construyendo un singular personaje que pasa por filosóficas meditaciones, juegos de palabras, refranes, “jitanjáforas” y parodias de textos clásicos, hasta llegar al final donde, por citar sólo un ejemplo de la presencia cómica, unos policias, a la manera de un faidido coro griego, reconocen llegar siempre tarde al lugar del crimen.

Finalmente, podría recapitular que las dos obras dramáticas de Reyes muestran la preocupación constante del autor por los clásicos conceptos de la cultura griega “lo trágico y lo cómico” en permanente equilibrio, donde, ade-

más, el mito juega una papel fundamental que puede llegar, incluso, a facilitar la existencia del artista.⁴

NOTAS

¹ Reyes, Alfonso, *Ifigenia cruel, poema dramático*, Sierra Madre, Monterrey, N.L., 1974 (la 1ª ed. es de 1924).

² Rangel Guerra, Alfonso, *Antología temática, Alfonso Reyes*, El Colegio Nacional, México, 1997, p. 78.

³ Rodríguez Monegal, Emir, “Alfonso Reyes: las máscaras trágicas”, en *Vuelta*, núm. 67, junio 1982, pp. 6-18.

⁴ *Landrú fue* representada en varias ocasiones por el grupo universitario de Juan José Gurrola en 1964. En el siglo XX hubo otras versiones sobre este personaje: por un lado la de Chaplin y, por otro, la de Sagan y Chabrol.

BIBLIOGRAFÍA

Rangel Guerra, Alfonso, *Antología temática, Alfonso Reyes*, El Colegio Nacional, México, 1997.

Reyes Alfonso, *Ifigenia Cruel, poema dramático*, Sierra Madre, Monterrey, N.L., 1974 (la 1ª ed., es de 1924).

—, *Landrú opereta*, Sierra Madre, Monterrey, N.L., 1978.

Robb, James, “El Landrú, opereta póstuma de Alfonso Reyes: (el revés del calcetín)” en *Por los caminos de Alfonso Reyes*, INBA-EDUVCM, México, 1981.

Rodríguez Monegal, Emir, “Alfonso Reyes: las máscaras trágicas”, en *Vuelta*, núm. 67, junio 1982, págs. 6-18.

Stanton, Anthony, *Correspondencia Alfonso Reyes/Octavio Paz (1939-1959)*, Fondo de Cultura Económica, México, 1991.

JAIME TAMEZ SÁNCHEZ. Tiene la licenciatura en Letras Españolas por la UANL, hizo estudios de posgrado en la UNAM, obtuvo la maestría en Letras Hispánicas en El Colegio de México y está elaborando su tesis doctoral en la misma institución. En el 2003 colaboró con el Centro de Estudios sobre México en Suecia.

REFLEXIONES DESDE QUÉRETARO

EL ACTOR, LA ACTRIZ: DRAMATURGOS DE RUIDOS, SONIDOS, MÚSICA Y SILENCIO

Javier Velázquez J.

¿Quién soy?
 ¿De dónde vengo?
 Soy Antonin Artaud
 y apenas yo lo diga
 como sé decirlo
 inmediatamente
 verán mi cuerpo actual
 estallar
 y recogerse
 bajo diez mil aspectos notorios
 un cuerpo nuevo
 en el que ustedes no podrán
 nunca jamás
 olvidarme.

Artaud!

El actor, la actriz es una orquesta que vibra en polifonía total. Su cuerpo es un felino-serpiente-ave-delfin-caballo que fascina en cada movimiento. Allí el cuerpo es música que enamora de asombro y preciso frenesí. La voz de la actriz, del actor es un río de partituras que conmueven cerebro, alma, a pesar de tanta duda e indiferencia. La voz del actor, de la actriz nos lleva al misterio más fino de la imaginación. Lisístrata es arpa, flauta transversa y cello decidido, que ríe por la debilidad del hombre ante el sexo. ¿Escuchas el ruido de carcajadas, éxtasis y ansias femeninas? Antígona es trueno y ternura, es tormenta y llovizna que provoca y conduele. El dolor de Antígona ilumina la rebeldía. ¿Escuchas, sientes la música rebelde de Antígona en tu corazón? ¿Se abre de rebeldía libertaria? Edipo es huracán y fuego, es granizo y viento sereno. Es un volcán en erupción, espíritu trágico, herido de duda por saber. Está ciego y mira su verdad sin miedos, ni artificios. De sus ojos sangrantes nace una herida de luz sin fin. Su sangre en los ojos es el silencio eterno de horror, es la voz de lucidez sin ilusión. Es el ruido de todos y todas las que huyen de su anagnórisis. La sangre en los ojos de Edipo es la música del Mediterráneo griego que ilu-

mina el desamparo del hombre, de la mujer en cualquier parte del mundo. En el corazón de Edipo palpitan los misterios del ruido, del sonido: de la música, del silencio, del grito de la contradictoria condición humana (¿Escuchas el alarido universal de Munch, cuando lucha por arrancarse la piel del rostro? ¿Escuchaste el dolor de los rostros desgarrados de Bacon? ¿En dónde están los jirones de piel? ¿Escuchaste los sonidos al caer en un rincón de su estudio con manchas de sangre, sudor, semen, pintura, hueso, mierda y alma?).

La voz de la actriz, del actor es una polifonía que hechiza y fulmina el ojo, el alma del espectador. Un susurro, un silencio, un murmullo, un grito, un ruido gutural, un sonido de cuerpo y manos, tal vez pueden transformarle la mirada cotidiana al público más exigente. ¿Escuchas la polifonía de Hamlet y Falstaff? Juntos en una misma obra son Beethoven y Rossini, Mozart y Stravinski. Hay agua, fuego, tierra, viento, que abrazan la música más abyecta y sublime de la complejidad humana: la contradicción de Ser. Y en esa contradicción nace una sinfonía de palabras y silencios, de dudas y carcajadas, por la magia de Shakespeare. ¿Escuchas el corazón de Shakespeare en cada instante cuando escribe los diálogos, los silencios, las agresiones, las ironías de Hamlet y Falstaff? (¿Escuchas el mar en las pinturas de Turner? ¿Escuchas el ruido de olas, tormentas y barcos en las imágenes de Turner, justo en la última pincelada?).

Entonces, fusionar con matemática pura cuerpo y voz de la actriz, del actor con rigor apolíneo y delirio dionisíaco, es Arte de muy pocos, en cualquier momento de la Historia. ¿Quién es el gran maestro de cuerpo y voz que juegue al mismo nivel con un actor de la ópera de Pekín, del teatro Noh japonés; de la precisión de un

Kathakali, de la maestría de un cantante de ópera, ya sea en el bel canto o en las óperas contemporáneas? Si la actriz, el actor no aspira a tocar esta matemática, está muy lejos de la música de Apolo y mucho más lejano de los cantos de Dioniso. Entonces, ¿qué se observa en nuestros escenarios? ¿Misericordias, buenas intenciones, desfile de vanidades, soberbia, pretensión abominable, y en el mejor de los casos: un intento desesperado por abrazar el arte del ruido, del sonido, de la música memorable de cuerpo y voz? ¿Hay poetas de la palabra, de la pausa, de la gestualidad, de la voz como polifonía que estremece, conmociona y rompe el corazón con horror y ternura, con alegría y carcajada, la mirada, el cerebro de los espectadores para construir un hecho memorable? Todo actor y actriz, si no es poeta de su lenguaje vocal y corporal, no es. Vana sombra, fantasma infeliz, espectro sin reposo, silueta desdichada, superficialidad comodina, disfraz esclavizado a la brutal ley de oferta y demanda.

Ahora Diógenes con su lámpara antigua no sólo busca al Hombre, en pleno amancer de siglo XXI; Diógenes con su lámpara busca el espíritu rebelde del actor, de la actriz. Diógenes busca y busca al poeta de los ruidos, sonidos y la música que transgredan los tiempos de la escena. Diógenes: ¿dónde están los Poetas de la Actuación? Hoy por hoy son muy escasos. Es un arte en extinción. Diógenes: ¿por qué no hay poesía de ruidos, música y sonidos en actores y actrices? ¿Por qué tanta ausencia de Belleza? ¿Por qué tantas ferias de vanidad y simulacro en foros de teatro, cine y televisión? ¿Por qué tanto desfile de banalidad en mente, espíritu y corazón? ¿Por qué tanta impunidad y onanismo teatral? ¿Por qué el imperio de la mezquindad y la ignorancia? ¿Se murieron las actrices, los actores con la disciplina de Apolo y la embriaguez poética de Dioniso? ¿Se murieron los Poetas de la Actuación? ¿Sólo quedan ruinas y más minas, maquilladas en máscaras aberrantes de estulticia, engaño, lugar común y guerra a muerte por fama y poder? Muy pocos son actores y famosos.

Muchas y muchos son famosos pero no poetas de la música actoral. ¿A quién le importa? Dame un contrato y asesino a mi madre. Dame un contrato y estafo a mi hermano, a mi tío, a mi abuela, a mi padre, a mi amigo. Dame un contrato y te vendo a mi hijo, que aún no nace. Dame un contrato y asesino mis principios éticos. La integridad humana es un chiste de niños con Sida. La ética actoral es un espectro perdido que nadie escucha, que nadie mira. Diógenes: ¿dónde está el Dioniso de nuestro tiempo? ¿Es una ingenuidad, una estupidez luchar por la poesía de la polifonía actoral? Es cierto, no se puede negar que la mayoría de los escenarios nacionales y mundiales respiran miseria actoral, dramaturgia indolente, dirección agotada y de fotocopia; que la poesía está en una cloaca; que la mentira como costumbre y forma de poder es ley sin piedad —¿escuchaste la respiración de Kafka, cuando escribió: “La mentira se erigirá en orden universal”?

que las más mínimas esperanzas han sido cercenadas con el cinismo, la inercia y los bombardeos más sofisticados; que la polifonía de la actriz, del actor es una agonía sin fin; que “Todo está muerto y enterrado”.³ Y sin embargo, hubo (¿hay?) algunos momentos memorables en nuestros escenarios. Hay que recuperar la memoria perdida como un acto de rebeldía y lucidez.

En la memoria de nuestro ser puede encontrarse la semilla que alimenta el fuego dionisiaco, porque el actor, la actriz es un Sísifo de la escena. En cada obra empieza un viaje de incertidumbre, es un incesante nacer y morir; en un complicado crecimiento y en un más difícil desarrollo, para jugar en el mismo tiempo y espacio que un actor japonés, chino, hindú, alemán, polaco, inglés, francés, estadounidense; en cualquiera de los géneros y estilos, con capacidad de construcción múltiple. Y además, el gran suceso: sin dependencias religiosas, culturales, políticas, familiares, históricas; elaborar un estilo propio, singular. ¿Cómo ser un actor, actriz polifónico con una poética a la mexicana, sin dependencias a la Stanislavski, Meyerhold, Brecht, Artaud, Julian Beck, Kazuko Ohno, Grotowski, Kantor?, ¿Cómo ser una actriz, un actor sin dependencias espirituales, artísticas a la Moreau, Seki Sano, Wagner, Rooner, Mendoza, Jodorowsky, Gurrola, Margules y De Tavira? ¿Cómo construir la plenitud libertaria por una poética propia fundamentada en el rigor como rebeldía?

En la ética de riesgo está la semilla del actor, de la actriz por construir su lenguaje radical, donde el silencio, el ruido, los sonidos y la música en todos sus matices y diversidades encuentren la polifonía de la actriz, del actor como un auténtico poeta de la rebeldía, de la libertad como conquista y riesgo constante. Sin ética de ries-

go, el actor, la actriz será siempre esclavo de algo o de alguien. La dependencia espiritual, artística y económica es el Sida de la actuación. ¿Cómo cimentar la polifonía de la rebeldía actoral? Desafío sin fin. Desafío que fascina y conmueve. Imagino a un actor, a una actriz en una obra de Chopin, Mahler, Berlioz; en una ópera de Mozart, Rossini, Puccini, Verdi, dialogando al nivel de músicos, solistas y cantantes. Imagino a una actriz, a un actor en un espacio vacío, con una partitura musical en cuerpo y voz, en una dramaturgia de la imaginación, sustentada en el rigor matemático, en la ausencia de la emoción como sentimentalismo espurio, estulto y miserable: escoria de comodidades. Entonces, el actor, la actriz respirará poesía en el ruido, el silencio, el sonido, la música y viviremos una sinfonía memorable. Lo demás: desfiles de miserias pedantes, pretenciosas. Cañería de ruinas y engaños. Y tal vez, en otro espacio, donde la constancia por el rigor sea una aproximación hermosa al umbral de la poesía, lo cual ya es algo. Y sin embargo, la Diosa de la Actuación es implacable, porque en todo teatro hay poesía en la actuación o no es. Así de radical. “¿Escuchas cómo fluye la sangre en los dientes de Saturno devorando a su hijo Goya? ¿Escuchaste el instante exacto cuando mordió su cuello? ¿Ya registraste en la memoria el ruido de la sangre, el ruido de la noche? ¿Escuchaste los cantos de las brujas? ¿Y los pasos de Goya alejándose y acercándose a su pintura? Y después el silencio eterno de las nubes, de la luna. ¿Ya lo escuchas?”. La actriz, el actor es un poeta cuando imagina y pinta como Goya. Grotowski escribió de Cieslak: “...era realmente la encarnación del actor que actuaba de la misma manera como un poeta escribe o como Van Gogh pintaba”.⁴ Agregaría a José Clemente Orozco, María Izquierdo, Tamayo y Toledo. Imagino a la actriz, actor mexicano construyendo una poética que dialogue con dramaturgos, directores, pintores, músicos, escritores. Diálogo poético que transgreda las dependencias. ¿Será? (Escucha la risa en las calacas de Posada. Son como un río que canta la miseria, el horror, el delirio, la carcajada fugaz de nuestra cultura. Humor que revienta en fusilados, cuchilladas que suenan y resuenan como un ruido interminable de risas que traicionan, hechizan y enamoran. ¿Escuchaste los disparos de rifles, el galope de caballos, el vuelo de botellas rotas, el sonido cuando caen los muertos por balas de pistolas y cañones? Escucha la risa de Posada, es una poética mexicana).

¿El actor, la actriz en México es huérfano de poética actoral? ¿donde se construyen los fundamentos para sembrar y consolidar una técnica propia? El difícil arte de desarrollar una técnica rigurosa, integrada con la pasión de ser libre.

Diógenes: ¿ya encontraste al actor, a la actriz con una poética propia? ¿Ya describiste a la actriz, al actor que con los ruidos de la naturaleza, los sonidos fabricados por el hombre, construya un lenguaje musical con su palabra, con su cuerpo, con su imaginación? El actor, la actriz es brujo del instinto, demiurgo de pensamiento e imaginación. Construye un lenguaje humano, divino, que le transforma la mirada al espectador, que le provoca viajar en mundos y realidades que nunca antes había imaginado, sentido, soñado.

Entonces, ir al teatro y observar a Poetas de la Actuación es sublime, porque todo lo sublime es verdadero, aunque este fenómeno esté sustentado en una hermosa mentira: Actuar. ¿Ya escuchaste a las mujeres de negro en las pinturas de Orozco, a los que llevan a fusilar, las carcajadas de las putas, el vuelo de las cuchilladas en el cabaret, en el burdel, en las calles? ¿Ya escuchaste el ruido del fuego de Prometeo? ¿Ya escuchaste el vuelo del tigre de Tamayo?). El actor, la actriz es un milagro de los tiempos si hace soñar al espectador con los ojos abiertos. “El hombre es un dios cuando sueña y un mendigo cuando reflexiona”.⁵ La actriz, el actor será dios-humano cuando sueña y provoque el sueño inolvidable del espectador. Diógenes: ¿por qué perdiste tu lámpara? ¿Quién levanta la lámpara de Diógenes para iluminar el corazón de los espectadores? ¿Qué actriz, qué actor asesina— con bella y generosa maestría— a sus padres, a sus hermanos, a sus maestros, para nacer con la llama de lo singular y lo radical? Asesinar con ternura y pasión es una belleza difícil. El crimen de la dependencia como poema no es imposible.

NOTAS

¹ Artaud, Antonin, *Textos*, selección, traducción y prólogo de Alejandra Pizarnik, Plaza Janes, Barcelona, 2000, pág. 28.

² Benjamin, Walter, *Tentativas sobre Brecht, Iluminaciones III*, prólogo y traducción de Jesús Aguirre, Taurus, México, 1998, pág. 66.

³ Beckett, Samuel, *Esperando a Godot*, traducción de Ana María Moix, Tusquets Editores, Barcelona, 1990, pág. 68.

⁴ Grotowski, J., en *Máscara*, año 4, núm. 16, México, 1994, pág. 7.

⁵ Holderlin, Friedrich, *Hiperión*, traducción de Jesús Munárriz, Libros Hiperión, Madrid, 1996, pág. 16.

JAVIER VELÁZQUEZ J. Director de escena y del Departamento de Teatro de Extensión Universitaria de la Universidad Autónoma de Querétaro. Actualmente prepara su tesis de Maestría con el tema el teatro de Sergio Magaña.

UN PROYECTO AMPLIO Y AMBICIOSO

EL CENTRO VERACRUZANO DE LAS ARTES

Francisco Beverido

En enero de 2004, hace apenas unos meses, los veracruzanos despertamos con la noticia de que la creación del Centro Veracruzano de las Artes.

Siguiendo en gran medida el modelo del centro regional inaugurado hace poco más de un año en Salamanca, Guanajuato, el Centro Veracruzano de las Artes se integra al proyecto aún más amplio y ambicioso de la Red de Centros Regionales que habrá de continuarse con los de Oaxaca, Baja California, Sinaloa, San Luis Potosí y Chiapas.

También, siguiendo el modelo de Salamanca (donde se estableció, previa remodelación y acondicionamiento, en el ex convento de Fray Juan de Sahagún), en este caso se rescató, remodeló y acondicionó un edificio ubicado en pleno centro histórico del puerto de Veracruz, justo al lado del Teatro Clavijero. El rescate es ya en sí mismo un acierto, y un logro. En este caso se trata de un edificio neoclásico prácticamente desahuciado desde hace mucho tiempo.

Por una parte, los tiempos políticos exigen alguna prisa (en Veracruz habrá elecciones para gobernador en unos meses más, y quien resulte electo tomará posesión el día primero de diciembre de este mismo año), pero por otra, los drásticos recortes presupuestales a nivel federal (que repercuten hacia abajo a todos los niveles) han hecho difícil la implementación de todo lo que un centro de esta magnitud conlleva.

En Veracruz, desde la fundación de la Universidad Veracruzana en 1944 hasta la fundación del Instituto Veracruzano de la Cultura (Ivec) en 1987, la primera (que obtuvo su autonomía en 1996) se constituyó en el "brazo cultural" del estado. A pesar de haber "perdido" esa primacía, la Universidad no ha abandonado (al menos no del todo) el ejercicio de las actividades culturales y sigue teniendo un papel de importancia tanto en el Estado como fuera de él. Más adelante, al instituirse la Secretaría de Educación y Cultura (estructura a la que se integró el Instituto), estableció sus propios programas.

De este modo, para el Centro Veracruzano, aunque adscrito al Instituto Veracruzano de Cultura, se establece que será regido por un

Centro Veracruzano de las Artes.



Consejo de Planeación y Evaluación que estará integrado, a nivel local, por representantes de esas tres instancias educativas y del ayuntamiento jarocho. Se integrarán también a éste representantes del Centro Nacional de las Artes (Cenart), que se constituye en el organismo rector para toda la red.

Entre los objetivos de este centro se incluye elevar la calidad del ejercicio profesional para maestros y artistas mediante programas de formación y experimentación. No se contemplan licenciaturas, por una parte, ni talleres de iniciación, por la otra. También, el desarrollo de programas académicos especializados en la docencia artística, así como de programas de difusión y colaboración artística a nivel estatal, regional, nacional e internacional.

Se aclara que la oferta educativa del Centro será diseñada con el "apoyo económico y financiero" del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) a través de instituciones como el Cenart, el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) y la Dirección General de Vinculación y Ciudadanización, mientras que al Ivec le corresponderá cubrir los costos de adaptación y equipamiento.

Por lo pronto, y a pesar de tratarse de un proyecto de "descentralización", el funciona-

miento seguirá los lineamientos del Cenart y el mayor porcentaje de su personal académico procederá de éste. Se espera que en "con el tiempo" se pueda integrar personal docente a nivel local.

El centro arrancará con cuatro diplomados: música, dramaturgia, danza y docencia.

La convocatoria para seleccionar al futuro director del centro se lanzó a mediados de enero, y aunque se estipulaba que los resultados se darían a conocer "a más tardar para el 1 de marzo", fue publicado una semana después, el 9 de ese mes. La decisión cayó en Francisco Roustand, originario de La Defensa, del municipio de Misantla, quien es egresado de la Escuela Nacional de Arte Teatral y cuenta con estudios de Maestría en Desarrollo y Planeación de la Educación de la Universidad Autónoma Metropolitana. En su experiencia profesional destaca su labor como director del Centro de Educación Artística (Cedart) "Diego Rivera" de la ciudad de México (dependiente del INBA), que recientemente recibiera el reconocimiento que otorga el Centro Nacional de Evaluación para la Educación Superior (Ceneval) como una de las escuelas de mejor nivel académico de sus egresados en todo el país.

En la conferencia de prensa donde se dio a conocer la decisión, Lucina Jiménez, directora del Cenart, comentó que la designación de Roustand obedeció a sus antecedentes académicos, así como a “la propuesta de estrategias presentadas en materia de distribución y obtención de recursos, y de proyección del centro hacia fuera, en otros lugares del estado, del país y a nivel nacional”, y que a pesar de que ha desarrollado su trayectoria profesional en su mayor parte en la capital del país, conoce el panorama cultural del Estado, ya que ha mantenido un contacto constante con la comunidad artística veracruzana.

De acuerdo con Leticia Perlasca, directora general del Ivec, al menos dos de los 16 solicitantes han sido invitados a colaborar en la dirección del centro.

El proceso no ha estado exento de rumores y discusiones. En una primera instancia, la pregunta fue si esta nueva institución no duplicaría funciones con el instituto o con la universidad. De alguna manera se han delimitado las áreas y precisado las funciones para ubicar al centro como un elemento más de lo que sería el “sistema” de las artes en Veracruz.

Se ha criticado mucho también la preeminencia que tendrá sobre todo el personal académico del Cenart en el funcionamiento de este centro regional, sobre todo cuando muchos de los integrantes de la comunidad artística veracruzana (o radicada en el estado) han asistido como maestros invitados a impartir cursos o talleres en el mismo Centro Nacional de las Artes.

Más adelante se comentó (tanto a favor como en contra) acerca de los términos de la convocatoria para la dirección. Y, por supuesto, no faltó quien señalara que, a pesar de la convocatoria, la designación del director se haría por “dedazo”.

Muy recientemente, la Asociación Civil “Fomento Cultural de Veracruz” (cuyo representante fue invitado a la presentación preliminar del proyecto e incluso formó parte de la comisión encargada de la designación del director) reclamó públicamente que el edificio en cuestión le había sido ofrecido en otro momento por el gobernador del estado, y que la instalación en el mismo del Centro Veracruzano de las Artes contravenía esa promesa, por lo que reclamaban el usufructo del inmueble.

Parte del problema surge de que el Teatro Clavijero, contiguo al edificio del centro, es manejado directamente por el ayuntamiento de Veracruz.

Manuel Alverdi, presidente de la Asociación, manifestó en entrevista a un diario local que “En un principio se nos planteó que ambos edificios iban a estar intercomunicados tanto en las plantas bajas como altas de ambos edificios”... Preciso que el no haber respetado ese planteamiento indica el interés que los encargados del centro tienen en dejar al Teatro Clavijero y a sus responsables fuera del proyecto. Su reclamo, en fin, es que el gobierno del estado intercomunique ambos inmuebles “como estaba planeado” y que se otorgue al ayuntamiento el manejo del inmueble, para que al igual que el Teatro sea administrado por Fomento Cultural, “ya que no puede haber varios involucrados en el manejo de un solo lugar”. De acuerdo con su planteamiento, en el espacio se haría una extensión de la Escuela Municipal de Bellas Artes, y se echaría a andar una cafetería-bar.

La sangre no llegó al río, afortunadamente.

La moneda está en el aire, y en este momento la comunidad artística veracruzana está a la expectativa de cuáles habrán de ser los proyectos específicos y concretos del Centro Veracruzano de las Artes y su posible impacto en el desarrollo artístico de Veracruz.

Como decíamos arriba, los tiempos políticos obligan a un aceleramiento de las acciones, por una parte, pero los recortes presupuestales obligan a frenazos y cambios de dirección, por la otra.

Esperamos que a pesar de todo se pueda llegar “a buen puerto”, que el centro logre llenar las lagunas existentes y no acabe como un “elefante blanco” (que nos lleve a pensar que hubiera sido mejor el “sambors” propuesto).

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

Entre los objetivos de este Centro se incluye elevar la calidad del ejercicio profesional para maestros y artistas mediante programas de formación y experimentación. No se contemplan licenciaturas, por una parte, ni talleres de iniciación, por la otra



Centro Veracruzano de las Artes.

BALAZO PENDIENTE

OTRA HISTORIA DE TERROR EN MORELOS

Francisco Beverido

Ah! Una vez más, el estado de Morelos es noticia nacional, pues ha sido arrastrado al desorden y al caos, a causa de la corrupción de sus funcionarios y gobernante y claro de sus tenebrosas huestes policíacas.

Hace seis años, el pueblo cayó en desgracia con los secuestros, la prepotencia y la complicidad del ejecutivo en turno. Curiosamente y en contraste, en aquel entonces, el apoyo a la cultura fue impresionante y sin precedente en la historia del estado. Sin embargo, el apogeo del Instituto de Cultura de Morelos (ICM), dirigido por la controvertida Mercedes Iturbe, duró poco, ya que con la caída del gobernador Carrillo Olea, se derrumbó de un soplo el glamour y el esplendor cultural que entre ambos impulsaron.

Luego vino el “cambio” y llegaron los grandes negocios trasnacionales y se instituyó la represión, como forma “civilizada” de la preservación del estado de derecho, todo esto aunado a las fuertes dosis de droga circulando por el aire, los helicópteros del amor, las avionetas de Colombia, la ingobernabilidad, el asedio y el hostigamiento a los ciudadanos que de una u otra manera se han inconformado con lo que sucede en el estado.

Con la “cultura del cambio”, manejada desde la derecha más recalcitrante, se instauró un bunker burocrático, que funciona principalmente para beneficio de los propios funcionarios, es decir, el poco presupuesto se aplica en un gran porcentaje para sostener el aparato administrativo y operativo y para asignar fuertes cantidades en obras de remodelación y algunas otras cosillas más, baste decir que el actual director de este instituto es un arquitecto ¿qué, casualidad?

Al mismo tiempo con igual ahínco, se han ocupado del desmantelamiento del teatro. Con la asesoría de dos funcionarios menores, incrustados en el ICM, un músico disidente de la izquierda y una tiránica funcionaria, de origen argentino, el instituto de cultura se ha ocupado de accionar su desorganizado sistema burocrático, para ignorar y evitar cualquier apoyo al incómodo gremio de teatro del estado. Gracias a esto, grupos y artistas, como Marionetas de la Esquina, Eduardo Ruiz

Saviñón, entre otros, han emigrado de Cuernavaca, otros grupos se han desmembrado, como Chaneque o como la Tacha, y un puñado de jóvenes creadores se han refugiado en Xalapa, y sólo contados grupos han sobrevivido con sus propias uñas, gracias a su larga experiencia: Mascarones, Teatro Súbito, Tekereque.



IX Muestra Estatal de Teatro en el Instituto Veracruzano de la Cultura.

El Festival de Títeres, que era organizado desde hace tres años de manera independiente, por Cecilia Andrés, no sólo fue bloqueado, sino que además se apropiaron de él.

Con el inflexible sistemático slogan del no hay dinero “para ustedes”, no funciones, no talleres, no apoyo alguno, se ha ido minando a los grupos y marginando a la cultura teatral del estado.

Y lo que faltaba, este año NO SE OTORGÓ NI UNA BECA ESTATAL (FOECA) PARA TEATRO. El ejemplo de esta obsesiva tarea de desatención y apatía institucional, se refleja con más fuerza ante el hecho insólito, de que este año sólo tres proyectos de teatro se presentaron a la convocatoria.

¿Por qué razón este año no hubo becas? La respuesta oficial es que estas tres solicitudes carecían de calidad. Como se sabe, las decisiones del jurado son inapelables, pero no deja de llamar la atención que uno de los jurados, seleccionado por este instituto, fue cuestionado duramente y desconocido por la mayor parte de los teatreros del estado, para fungir como su representante frente al instituto, y el asunto resultó tan bochor-

noso que tuvo que renunciar a esta agrupación teatral. Desde entonces, este personaje, se refugió en el instituto y fue asimilado y protegido sin empacho por el mencionado dúo de asesores, y funcionarios menores.

Estos mismos funcionarios encargados de promover y preservar la cultura, han sido cómplices y solapadores de la destrucción del patrimonio arqueológico, histórico y artístico de nuestro estado, en el caso del Casino de la Selva.

Pero veamos lo de las becas desde otro punto. ¿Por qué sólo tres solicitantes? Quizá una razón de peso, sea que la directora del CMA, frustrada teatrera y acérrima enemiga de los teatreros, es la encargada de organizar y coseleccionar a los jurados. Esta misma funcionaria despótica, es la encargada oficial de accionar el maltrato a los teatreros, que se han negado a la doblez a sus groserías. Con este personaje ahí, ningún teatrero, con un poco de dignidad, ha estado dispuesto a conferirle credibilidad alguna, debido a las mañas de esta señora. Para documentar esto, véanse los resultados

de apoyo al teatro escolar en estos dos últimos años; uno de estos apoyos se otorgó a una maestra asalariada del Centro Morelense de las Artes, de donde esta funcionaria es directora, la otra beca con el mismo modelo se aplicó a otro maestro del Centro Cultural Infantil la Vecindad... ¿No se supone que está prohibido que los trabajadores de las instituciones culturales, reciban apoyos de la misma? Y que los funcionarios intervengan directa o indirectamente.

Lo peor, este año el presupuesto de apoyo federal al teatro escolar, de plano, ha sido ignorado y cancelado por este ICM; quizá para evitar que alguno de los grupos independientes de teatro pueda ganarla. Como se ve, nada de este panorama cambiará, a menos que con la destitución o la renuncia del gobernador del estado, se renueve a los funcionarios que ahora ahogan a la institución de cultura de Morelos.

RAFAEL DEGAR. Director del Centro Internacional de Artes Escénica EOZy y de la Compañía Teatro Súbito. Becario del Fonca Nacional y Estatal.

CINCO RAZONES PARA AFIRMAR

MUCHO RUIDO POCO TEATRO

Enrique Olmos

Uno. Llega la invitación de pachuca para asistir a la función de gala del programa de teatro escolar. Fría noche de invierno, bella airosa.

Lleno total en el teatro Guillermo Romo de Vivar, consigo lugar junto a funcionarios y artistas locales. Tengo entendido que es la primera vez que la más importante —quizá la única— producción teatral con valía en el estado se hace completamente con talento hidalguense. Y quiero ver qué hacen mi paisanos, qué ocurre en su teatro, cómo miran a los jóvenes.

Comienza la obra. Al director Edmundo Lima se le ocurre montar *Arquímides de Siracusa*, obra infantil salpicada de lugares comunes, de personajes apenas contruados, vacíos, simpleza de estructura, parodia mediocre. Ahí empieza el calvario, con un texto fácil, largo y caritativo. Luego la iluminación que marea, escenografía de cartón, vestuario de jardín de niños y la música repetitiva, a destiempo, mal escogida. La obra se convierte en aburrido empleo de recursos fáciles, coreografías de festival de primavera, actrices o bailarinas manoteando en el escenario, soldados que no actúan, vagabundean en la escena.

Este grupo, esta familia, convirtió el programa de teatro escolar en un juego maltrecho de equivocaciones que bien valen un jalón de orejas por parte de las autoridades. El Cecultah le encargó al director una obra con recursos del estado para decenas de niños y jóvenes que quizá sólo tengan esta oportunidad para mirar teatro, es decir, un programa con responsabilidad social se dejó en manos de quienes piensan que el teatro es un *show* elemental, un *set* de televisión, una transmisión en vivo.

Termina la obra, algunos prefieren irse corriendo, evitar la celebración, incluso los funcionarios se miran cabizbajos, casi con pena, no se atreven a preguntar ¿Qué les pareció la obra?

Dos. Después de la versión charra de Fernando de Ita de *El Avaro* de Molière el teatro hidalguense cayó en una sequía alarmante. La obra del crítico y dramaturgo también conocido como el *Rayo de Apan* sacudió el teatro estatal al llevar su montaje a festivales, a una muestra nacional de teatro y a una temporada en la ciudad de México. Nació de ahí el ensamble *Los hijos del pulque* que reúne a los

actores y directores más importantes del estado, un grupo que entre el pulque y el huapango sigue buscando en el teatro lo que la vida tiene de representable.

Sin embargo, después de la obra del *Rayo de Apan* la producción teatral hidalguense no existe más allá de esfuerzos individuales. El centralismo cultural del actual gobierno — decir teatro de Hidalgo es decir teatro pachuqueño — y la falta de voluntad de los artistas hidalguenses obligó al Consejo Estatal para la Cultura y las Artes que dirige Lourdes Parga a buscar, a través de la Escuela de Artes y la Red Estatal de Bibliotecas Públicas, en un circuito de lecturas dramatizadas el futuro de la creación dramática hidalguense.



De *Bestias, criaturas y perras*, de Luis Enrique Gutiérrez Monasterio.

Este año se pone en marcha un ciclo de lecturas dramatizadas en municipios y comunidades del estado con textos de algunos jóvenes dramaturgos mexicanos: Noé Morales, Edgar Chías, Gisel Amezcua, Abraham Wirth, Germán González, Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio y quien esto escribe.

Tres. De lo poco rescatable últimamente en el teatro hidalguense fue la obra *De Bestias, criaturas y perras* del dramaturgo tapatío radicado en Querétaro Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio, bajo la dirección de Darío Pantaleón con Lourdes Miramontes y Ricardo Vega, dos actores de Cuau-tepec, pequeño pueblo del valle de Tulancingo.

La obra causó expectativa desde su publicidad: “Sólo para adultos” y el teatro se llenó en las pocas funciones que ofrecieron en el Guillermo Romo de Vivar de Pachuca.

Cuatro. El teatro que hace la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo no es profesional y está muy lejos del teatro universitario de otros lugares. Sin embargo se les ocurrió que no estaría mal abrir una carrera de arte dramático en el pintoresco pueblo de Real del Monte. Invitaron a Carmen Montejó a diseñar la carrera y el resultado son generaciones de actores y directores condenados al desempleo. Se les olvidó un detalle: en Hidalgo no hay producción teatral, antes que abrir una carrera hay que buscar una estructura escénica de producción y promoción eficaz del teatro. Además, ni siquiera la universidad del estado tiene un teatro, un foro decente para sus obras. ¿Cómo pueden entonces abrir una carrera de arte dramático sin por lo menos un teatro para sus montajes? Absurdo.

Cinco. Vale la pena mirar este dato: Hidalgo y Nayarit, según un estudio reciente, son los estados con menor producción teatral en el país. En promedio se producen de tres a cinco obras anualmente.

Ahí empieza, según veo, el cáncer de nuestras artes escénicas; no hay competencia, no hay montajes, no hay recursos para el teatro. El gobierno de Núñez Soto ha descuidado cínicamente a la cultura, ha reducido los recursos del Cecultah al mínimo, apenas para pagar la nómina. A Núñez Soto le estorba la cultura, en su panorama empresarial, en su campaña política, la cultura — y el teatro en particular — es un lastre, rémora institucional,

un estorbo porque no genera recursos, no es una inversión que valga la pena como el turismo o el fútbol, y tampoco se ganan votos.

Y cuando la única obra con producción sólida (Programa de teatro escolar) resulta *Arquímides de Siracusa*, uno entiende que no haya mucha voluntad por parte del gobierno estatal para apoyar al teatro hidalguense.

Por lo tanto, estrenar una obra en Pachuca es mérito a considerar, privilegio de pocos.

ENRIQUE OLMOS. Dramaturgo y periodista cultural. Actualmente trabaja en México: Puerta de las Américas y es becario del FOECAH.

PANORAMA TEATRAL EN GUADALAJARA

LOS ACTORES Y SU CIRCUNSTANCIA

Xésar Tena

Los actores tapatíos siempre están corriendo de aquí para allá, llegando tarde a un ensayo ya que vienen retrasados por salir de otro, dando clases en una que otra escuela a pubertos incontinentes, haciendo funcionar el taller de teatro de alguna dependencia de gobierno, manteniéndose de la beca más un cursito, pensando qué hacer para conseguir cualquier apoyo similar y haciendo cualquier otra cosa ocasional que dé un ingreso extra para invertirlo por no decir malgastarlo en este pozo, sin fondo con cara de escenario.

Se sabe en sí, que todo artista es celoso de su trabajo, por lo tanto susceptible a las críticas, pero aquí los jarritos de Tonalá son tan baratos, que se quiebran casi con mirarlos. Así es el teatro tapatio, un mediocre borderline entre lo sublime de su idea y la... cosa que resulta de su trabajo.

Hay posturas que mantienen los grupos profesionales e independientes que simplemente no soportan: el afán pseudo adictivo por develar placas, volver a la fórmula o montaje con el que aquella vez-no-nos-fue-tan-mal, la bohemia como actitud artística, o poner la que vimos funcionó en el "de-efe" total, es del "DE-EFE", etcétera.

Qué decir del público que en general sigue siendo la ciudad atendida a la comercialidad de Televisa y su casa el "Galerías", sus hits del momento, y sus chilangadas siempre tan inn para el gusto del público \$ pudiente \$. Y claro, según he oído, el público tapatio tiene fama de exigente y lo que se ha descubierto es que, en efecto, es el más exigente ... pero también el más mediocre.

Y ni cómo ayudar a la prensa, que ahora sí, haciendo uso correcto de las palabras, suelen hacer un cagadero en sus comentarios y críticas teatrales: no aparece bien el horario/fecha, comentan la obra como si ya la hubieran visto, a veces cambiando actores de personaje, o ponen al lado de la reseña una foto de otro montaje, y en general, hablan como si supieran (hay sobradas pruebas).

Pero no se trata de quejarse. Las conexiones y trabajos en conjunto con otros creativos le ha dado buenos resultados por ejemplo, a la Compañía de la U. de G. Es el caso del trabajo *Impeccable y Diamantina*, así como *Don Juan Matapeste*, con la compañía francesa Les matapest. O la mancuerna con Saúl Meléndez dio interesantes frutos como *Jennifer, una sombra en la oscuridad*, un taller de dirección escénica, y en la segunda ocasión para la escena *Un hombre es un hombre* de Bertolt Bre-

cht. Actualmente la Cía. de la U. de G. se coordina con la Dirección de Artes Escénicas para ofrecer propuestas del interior de la República.

Creo que ya no funciona el pretexto de "esta madreando pero le echan ganas", "mi trabajo es tan complejo que nadie lo entiende", "me soltaron por fin una lana, deja me aviento ese musical que siempre quise" (para joder estilo Broadway).

Me gustaría decir que sí hay una minoría que defiende honestamente la profesión y pone en alto su trabajo, solo que apretados, todos jurarían conformar esa minoría.

Así que yo propongo, si Ud. se cree (o es) muy bueno en lo que hace, cualquiera que sea su disciplina, mientras tenga uso en el hecho teatral, dese una vueltecita por acá, yo personalmente me encargo de conseguir apoyos, integrantes y un espacio con tal de tener acceso a más y mejor formación, de la que el teatrero autodidacta tanto presume.

LA GOTA QUE DERRAMO MI VASO
FoArtEs. El Foartes (Foro para las Artes Escénicas) fue un triste bello intento. El maestro Carlos Vázquez junto con la Universidad Michoacana de San Nicolás, planearon este foro donde hubo conferencias, mesas de análisis y discusión sobre diversos aspectos en la formación del bailarín-actor, además de proponer un par de espectáculos y la presentación de un libro. Todo del 25 al 28 de Marzo del 2004 en el ex convento del Carmen. Y una vez más, pusimos en alto nuestras raíces y nos demostramos y les demostramos a los Morelianos, por que somos los TAPATIÓS, y con una concurrencia de escasos espectadores (menos de cinco) y los respectivos involucrados, cerró el Foartes.

“No están listos los preparativos para las bodas del arte y la burocracia del gobierno, quien a través de ‘los que saben’ dieron por detrás, lo que no pudieron decir de frente “

Este tipo de eventos, y la venta de la presente revista, son un fiel termómetro del COMPROMISO escénico que hay por parte de los teatreros, y pregunto: ¿todavía esperamos público general?

CRÓNICA DEL SILENCIO SOBRE LA DUELA

El año pasado la Secretaría de Cultura lanzó una convocatoria para que se gestara una compañía estatal. El trabajo seleccionado fue el de Héctor Monteón, con la obra *Volpone: el magnífico* de Ben Jonson. En enero iniciaron ensayos. Algo sucedía en el ambiente, sin embargo el proceso caminaba. Para mediados de febrero empezaron a haber cambios importantes, ya que la deserción de actores, por distintas razones, empezó a ser drástica, hasta que la gota derramó. Y el 3 de marzo del año en curso, se decide decapitar el proyecto de raíz por que "algo no funcionaba, y era evidente" declaró Guillermo Covarrubias señalando también que esta situación era un claro reflejo del teatro actual. Sus palabras cayeron en mis oídos como dagas esclarecedoras. Después de este intento fallido no habría más compañía estatal. Monteón resaltó, sin afán de ofender, que algunos desertores eran unos verdaderos *hueseros* (viene de hueso, término usado por músicos para nombrar trabajos sin demasiadas pretensiones ni exigencias artísticas, que son bien remunerados). Así también, expresó que era una burla lo que la Secretaría de Cultura estaba haciendo, al poner en manos de unos cuantos grilleros, las decisiones de esa magnitud. Monteón y su asistente manifestaron su resistencia pasiva y rechazaban toda intención de queja pública. Y claro, cuando la razón y las palabras, incluso el llanto (de una actriz), no tenían más que agregar, aparecieron los puntos suspensivos. No están listos los preparativos para las bodas del arte y la burocracia del gobierno, quien a través de "los que saben" dieron por detrás, lo que no pudieron decir de frente.

Pero! ... Nuevas noticias. Después de uno que otro periodicozo de Monteón vs. Covarrubias y un par de semanas, el proyecto de la compañía estatal se "replanteó" y le fue cedida a Ricardo Delgado, que se dispone a montar *Las aventuras de la capitana gazpacho*. Saque usted sus propias conclusiones.

XÉSAR TENA. Actor tapatio.

POLITICA CULTURAL EN GUERRERO

Citlali Delgado

Citlali Delgado: ¿Cuál es su función en Guerrero?

Hubert de la Vega Estrada: Estoy a cargo de la política cultural en el estado. El instituto guerrerense de la cultura tiene claro que, como institución, hay una deuda real con la comunidad artística, porque desde 1999 no se había otorgado ningún estímulo directo a la creación artística, y sin embargo si existen desde antes algunos festivales que promueven el arte escénico y especialmente el arte teatral en lo que toca a las jornadas alarconianas. Eso es en realidad lo que me queda claro, mi posición aquí es ser un facilitador; soy, aunque no creador, sí un aportador y un generador de apoyos para la creación en el ámbito artístico. Y mucho he apostado a la música y al teatro porque son dos de las artes que en los últimos tiempos han destacado más en Guerrero.

CD: ¿Existe en el estado una política cultural que rija la cultura?

HVE: Sí; de hecho la ley de fomento a la cultura existe desde 1987, en la que se comina al gobierno del estado a sostener un sistema estatal de cultura. En esta administración se fortalece al Instituto no solo como coordinador funcional de este sistema sino como organismo público descentralizado cuya autonomía le brinda la oportunidad de ser generador de esa coordinación. En el 2001 la política pública se modifica y también modifica la intención del Instituto, porque es adscrito a la secretaría de educación. Esta vinculación ha privilegiado la oportunidad de hacer que los creadores, promotores culturales y la enseñanza del arte y la cultura tengan una coherencia mayor en el ámbito social respecto de los movimientos educativos culturales.

CD: Es interesante la marcada definición que tiene el gobierno del estado sobre lo que quiere con respecto a la cultura; entiendo que el aspecto prioritario es la formación, cuando habla de acercarlo al género educativo...

HVE: Así es. Dentro de sus funciones, la secretaría de educación estatal busca privilegiar el ámbito cultural, y no obstante apenas hace unos meses fue la inserción del instituto, nos hemos coordinando, sumando quehaceres, porque la divulgación cultural es obligación de nosotros como administradores de la cultura, pero la formación no debe de ser ignorada. Son las dos vertientes fundamentales que tiene que cumplir este

La divulgación de la obra de un artista también es que hacer del estado y en este sentido el instituto deberá subsanar esta carencia

instituto. En esta última etapa, el ejecutivo estatal ha posibilitado algunas directrices de fortalecimiento de la estructura cultural de Guerrero, especialmente en la capital del estado, donde se ha privilegiado un espacio para tener un centro de las artes, y en él comenzar a generar un movimiento, primero de su estructura y después de fortalecimiento de la enseñanza en las áreas básicas que tienen que manifestarse en la enseñanza artística.

CD: ¿Cuál es la posición del gobierno del estado frente a la falta de proyección de los creadores guerrerenses a nivel nacional?

HVE: Hemos atendido poco a los creadores en su impulso y promoción porque no hemos entendido que la política cultural también tiene un gran segmento que es el arte; en los creadores de Guerrero hay mucho talento, hay gente de verdad que vale y lo ha demostrado, sin embargo no ha sido ni es todavía posesión del estado esta divulgación y eso sí es una carencia y un espacio que tenemos que llenar. La divulgación de la obra de un artista también es que hacer del estado y en este sentido el instituto deberá subsanar esta carencia. Y lo tenemos que hacer con la promoción interior, pero además con los puentes que tenemos olvidados con el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Uno de los quehaceres que le toca al Instituto guerrerense de la cultura es colocar al estado en el mapa cultural de la nación, a través de la vinculación con el CNCA.

La gran estructura artística y cosmopolita pertenece a la ciudad de México, y creo que si nos vinculamos con el público de la ciudad de México entonces empezará a generarse un nuevo sabor de la provincia con respecto al estado de Guerrero.

CD: En Veracruz o Michoacán han acogido la muestra nacional de teatro y el estado de Guerrero no se ha preocupado por traerla.

HVE: Estamos tratando de privilegiar lo que iniciamos el año pasado, a participar con invita-

ción; este año participamos ya por concurso, hubo un concurso interno al cual convocó el Instituto privilegiando su festival de teatro que son las jornadas alarconianas. En el marco de las jornadas hicimos un movimiento de auscultación por medio de un premio; una vez integrado esto vamos a ir a la muestra nacional.

CD: ¿Qué opina de los grupos teatrales independientes?, ¿cree que en Guerrero exista un verdadero movimiento teatral?

HVE: Los grupos independientes siempre requieren de patrocinio y la independencia económica siempre da la independencia sistemática de los grupos. Creo que el grupo independiente siempre adolecerá de patrocinio y con los patrocinadores ya no se vuelve independiente. Lo importante está en que los grupos independientes deberán madurar su independencia.

CD: Dice un teórico del teatro "meyerhold", que para que exista un movimiento teatral hay que tener una ideología para que hable por sí mismo. En el caso de los grupos de teatro que existen en Guerrero, ¿cree que tengan alguna ideología acerca del movimiento teatral?, ¿cómo lo percibe el gobierno?

HVE: No lo ve mal, en términos del libre pensamiento; al contrario, es una necesidad social que existan este tipo de grupos aquí. Lo importante está en la aceptación social. Finalmente, el que presenta arte escénico tiene algo que decir y efectivamente se determina por una ideología.

CD: ¿Apostaría el Instituto a un grupo o a varios grupos como creadores de calidad que puedan proyectarse a nivel nacional?

HVE: Efectivamente, más que un grupo o un creador gubernamental o apoyados gubernamentalmente, como muchos lo han logrado en algunos estados, creo que en algún momento el estado lo debe promover; ese pasar de la enseñanza a la divulgación para que después venga la promoción. Lo interesante es hacer que nuestros grupos que ya dejaron de ser de enseñanza o capacitación, crucen el umbral de la divulgación, y cuando estén consolidados como grupos en términos de su proyección cultural vamos a garantizar su promoción a otros festivales y a otros proyectos.

CITLALI DELGADO GALÍNDEZ. Maestra dramaturga y directora de escena. Exdirectora del difunto Centro Cultural Carrizo.

EL TEATRO PARA NIÑOS ES DIVERTIMIENTO. Y LA ALEGRÍA ES UN RECURSO FORMATIVO

EL TEATRO INFANTIL EN MEXICO, “DE RELLENO“

Rafael Pimentel Pérez

*Últimas Noticias,
2a Edición 10 de Marzo de 1977*

El título de este artículo fue el encabezado de una nota publicada en un periódico hace más de veinticinco años, nota basada en unas declaraciones que hice después de recibir un premio de la crítica especializada por la autoría y dirección de una obra de teatro para niños: *Viaje a Pueblo Feliz*. A un cuarto de siglo de distancia, reconozco que mi declaración de entonces en la actualidad se queda corta; el teatro para niños que propician las compañías independientes y el gobierno mexicano por medio de la SEP, Conaculta y la UNAM, ni “de relleno” sirve, pues ese relleno es simbólico, deformante, insuficiente y a veces inexistente, todos lo sabemos y pocos lo decimos, por miedo de caer de la gracia de los Consejos Asesores que seleccionan obras para las temporadas de teatro escolar, o para solicitar espacios en ésta o aquella institución educativa, o en las que dependen del Conaculta.

Las condiciones de producción teatral son cada vez más precarias y carentes de imaginación. Somos tantos los teatreros, que ante esta proliferación, y la cada vez más raquítica asignación de presupuestos por parte del gobierno, que todo lo destina a los banqueros, las instituciones ya no producen obras de teatro, mantienen una inmensa burocracia de técnicos y neofuncionarios, que manipulados por dos o tres verdaderos dinosaurios de la administración cultural, quienes los han convertido en bisoños ogritos fandrópicos, pues los han llamado a dirigir los departamentos de teatro, y claro se han sacado el tigre por que hagan lo que hagan, van a quedar mal, pues no tienen dinero suficiente para las puestas que soñaron, las que les heredaron, mucho menos las de sus cuates, y las de los cuates del consejo asesor, o las de los integrantes del Sistema Nacional de Creadores y todos aquellos que queremos un espacio para manifestamos que al ver llegar un cuate a ésta o aquella dirección de teatro soñamos con que ya se nos hizo y ¡oh desilusión!, a ellos sólo se les permite convocar a grupos independientes para que concursen con obras que ellos lleven producidas, ¡mira qué comodidad!, eso sí de riguroso estreno, además estos grupos deben conseguir un patrocinador, y en caso de ser seleccionados o agraciados por “la siempre sospechosa, sea justa o no, comisión asesora o consejo consultivo”, la institución convocante, amablemente les prestara un teatro durante una temporada siempre inexplicablemente larga o corta,

según se vea; proporcionará los técnicos, con todo y horas extra y por supuesto la infraestructura publicitaria.

En las convocatorias de la SEP se pide a los grupos que en caso de ser seleccionados para teatro escolar, procuren “con gran libertad” que las obras duren poco, pues un niño puede estar hasta cuatro horas frente a la tele, pero no más de una hora frente a un escenario, y que los repartos no sean mayores de cinco actores pues se eleva el costo de las nóminas, que es lo único que paga actualmente el INBA. Por eso también se procura dar dos funciones al día, con unos sueldos infantes, pues el actor”, que es el único elemento indispensable en el teatro, por hambre, tiene que aceptar que le paguen solo mendrugos de los inmensos presupuestos que éstas instituciones destinan no sólo a “Programas Especiales”, sino a otros “programas prioritarios” heredados que a los jóvenes neofuncionarios les imponen, y que ellos no pueden, no saben, o no se atreven a eludir, pues a veces su propia formación, inexperiencia o ambición, les impide ver, más allá de lo inmediato, por el bien de la educación del país. Estamos fritos; pues sin una política cultural y reglas claras y justas, a los niños del país no les tocará ni el relleno de una buena función de teatro al año. ¿Cuánto hace que la UNAM no produce una obra de teatro para niños? El exsecretario de salud, psiquiatra y actual rector de nuestra máxima casa de estudios tiene la palabra.

Y hablando del teatro para niños, el que yo hago, inmerso en esta problemática en la que navegamos todos y que desgraciadamente sólo ven unos cuantos, como mi teatro que también casi nadie ve, pues ahora “las temporadas” son de un sólo día a la semana, por uno o dos meses; Eso es una vergüenza; Con *Viaje a Pueblo Feliz* dimos 500 representaciones, de los *Actoreses* hicimos 157, de *Dar es a todo Dar* 100, y de *Mejor Jugamos* 85 en su primera época, es decir, es cada vez más difícil para mi conseguir un teatro público, todo es proyectos, limosnear apoyos. Pero ese es otro problema que todos vivimos; el teatro que yo escribo y dirijo, aprendí a hacerlo trabajando hace treinta años con Juan Ibáñez, en un espectáculo llamado *El Niño y el Arte*, al que me invitó Juan a trabajar, porque dirigía al grupo TAO, de Pantomima. Ahí estaban Gabriel Frago, Jaime Estrada, Patricia Morales, compartíamos el escenario con Edgar Vivar, Bertha Hiriarte, Lupita Vázquez, Leticia Robles, Arturo Alegre, entre otros. Hicimos temporada de teatro escolar en el teatro J. Jiménez Rueda, e inauguramos el Centro de Convivencia Infantil del Bosque de Chapultepec. El 6 y 7 de mayo de 1972. En ese espectáculo

tocaba un grupo de música veracruzana, que tocaba sones que le otorgaban a la puesta una indudable corriente estética inconfundiblemente nuestra, desde entonces por esa experiencia y por otras razones, como ser provinciano, universitario, médico, padre de tres hijos, hijo de maestros rurales, he aprendido a respetar y difundir lo nuestro, nuestras costumbres, nuestras tradiciones y eso es lo que permanentemente intento representar, propiciar que el niño se acerque amable, gozosa, lúdicamente al arte, a nuestros juegos, a nuestras tradiciones, involucrándolo de una manera participativa y divertida en lo que hacen los actores, sin espartarlo, sin hablarle de la muerte y el sufrimiento, como ahora está de moda en los nuevos dramaturgos importados o nacionales, masoquistas, que hacen que el niño sufra en el teatro “para que sepan del dolor y la muerte”. Que no vengan con justificaciones ramponas, el niño ya tendrá tiempo para enterarse del horrible mundo que le estamos heredando, esas son telenovelas lacrimosas para impedirles que vuelvan al teatro, si un niño llora en el teatro y quiere volver, llévenlo al siquiatra junto con los padres, el teatro para niños es divertimento, y la alegría es un recurso formativo, debe ser intencionadamente participativo, el niño debe identificarse con lo que ve, reconocer sorprendiéndose en el cómo, con base en el trabajo de actores capaces, entrenados, virtuosos, empáticos, entusiastas, vivos, que hagan parecer fácil lo que sucede en el escenario, para que al niño le den ganas de hacerlo. Eso ha pasado, pasa y seguirá pasando en todas mis obras de teatro, en la parte final de cada obra que dirijo, el niño sube al escenario a hacer lo que vio realizar momentos antes a los actores. así la experiencia resulta más significativa, para que, como dice la maestra Patricia Cardona, superviva en la memoria del espectador, pues de otra manera la experiencia está condenada al olvido, a la muerte.

Actualmente con ocho actores — Alejandra Campos, Armando Chávez, Vicky De Fuentes, Omar García S., Alejandra Pino, Dione Rubio, María Sandoval y Sergio Zarate—, estamos representando en el teatro del Centro Cultural Helénico *Mejor jugamos*, que intenta introducir a los niños en la experiencia de jugar a lo que jugábamos antes de que se inventara la gran manipuladora, la que funciona con permiso de los secretarios de Estado, la televisión comercial.

RAFAEL PIMENTEL PÉREZ. Dramaturgo, mimo, actor y director de teatro. Actualmente es maestro e Actuación y pantomima en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

ENTRE LA CIENCIA Y LA TECNOLOGÍA

¿QUE ES ESCENOTECNIA?

Arturo Sastré

Cualquier espacio vacío puede servir para crear una escena, dijo Peter Brook. La escena, una vez que cobra vida con la energía actoral, delimita su propio espacio al cual se le da el nombre de escenario. El escenario es un espacio disponible para el tiempo y los movimientos, cerrado a las distancias de los desplazamientos, de los ademanes y el gesto, de los ocultamientos y de las apariciones, del alcance de las voces, de la claridad de la mirada y de la posición del espectador.

Cuando la escena adquiere noción de generosidad y participación del espectador, el escenario comienza a reclamar más elementos. El primero es lograr que el público conglomerado pueda disfrutar desde su lugar cómodamente. A eso los griegos le llamaron *teatrhon*, lugar desde el cual puede verse bien para lograr una mezcla de la energía actoral con la energía del público. Ahí, con un cálculo tangencial de las pendientes comenzó la sucesión de artificios que conforman hoy la escenotecnia.

Después habrían de añadirse al fenómeno escénico nuevas energías como la luz artificial de las antorchas. La gravedad aunada a la mecánica engendró engranes, poleas y polipastos con las cuales penden telones, monstruos emergen y los ángeles descienden. Durante el Virreinato, en México se llegaron a prohibir las funciones de teatro de "magia y maquinismo" por el perturbador efecto en la audiencia.

Cuando la electricidad alcanzó al escenario, la luz artificial y el sonido electrónicamente amplificado se multiplicaron entre sí contribuyendo al drama, potenciándolo en su manifestación y en su calidad expresiva. Todos en su momento conformaron *el gestus* al cual se refirió Brecht.

La palabra y el ademán encuentran un aliado en la escenotecnia. Así como la dramaturgia se alimenta y se transforma por el conocimiento humanístico, la escenotecnia abreva de la ciencia y la tecnología. El escenario es el punto de encuentro de las energías controladas y los artificios prodigiosa. La fuerza actoral se une al rayo controlado, a la combustión y la explosión, a la ingravidez; al estruendo y al espectro luminoso seccionado en colores sorprendentemente novedosos. Todo en función de la sorpresa, del encantamiento, del sentimiento mágico o sobrecogedor, de la demostración y del ejemplo.

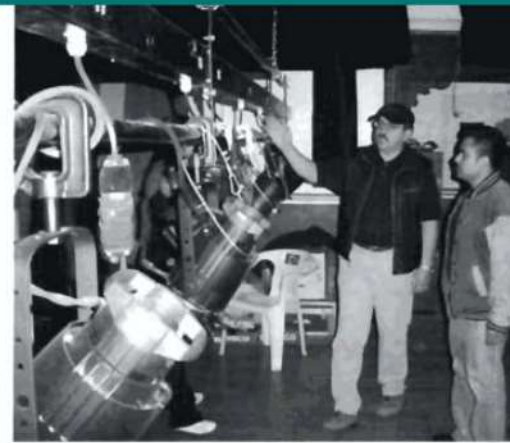
Este dominio de energías escénicas no-interpretativas corresponde a la escenotecnia y son parte innegable del espectáculo moderno. Estas energías a las cuales conocemos en forma de mecánica, hidráulica, neumática, calórica, lumínica, acústica, eléctrica, electrónica y robótica, deben contribuir al drama enriqueciéndolo, y por lo mismo no puede soslayarse ni debe desdeñarse su aprovechamiento. Es, sin duda, un recurso más para el creador prolijo, según podemos ver en la historia de los últimos tiempos.

Con los sistemas de cómputo y de programación se incorporó al escenario el audiovisual, que era un mecanismo más o menos programable de sucesión de diapositivas en pantallas únicas o múltiples que tuvieron mucho uso durante los años setenta, y el escenógrafo Sbovoda lo llevó al teatro de manera revolucionaria. Desde entonces se han añadido el video y el multimedia de manera creciente, aprovechando que los fabricantes de equipos convinieron en utilizar lenguajes homólogos para sincronizar aparatos reproductores y de control de todo tipo de elementos electrónicos.

Así pues, la escenotecnia se encuentra en un proceso de refinamiento y de especialización hacia la electrónica que está siendo capaz de controlar todo un escenario sustituyendo las técnicas convencionales, por lo cual se requieren nuevos conocimientos en programación, electrónica y energías mejor aprovechadas.

La tecnología y su crecimiento hacen que el escenario esté cada vez más comprometido a conceder mayor importancia al recurso escenotécnico, respecto a capacitación especializada.

Los escenotecnistas en México están ahora clasificados en tramoyistas, iluminadores, electricistas, operadores de audio mal llamados ingenieros. En el caso del teatro institucional, su calidad laboral es de trabajadores, obreros sindicalizados que han aprendido el oficio sin vocación, sin entrenamiento ni capacitación sistemática, y ocupan el penúltimo lugar en el escalafón del servicio teatral antes de los boleteros, acomodadores y de consejería. Sin embargo, esta misma condición los mantiene protegidos del riesgo que corren los artistas y creadores. Perciben sueldos dignos y permanentes, mientras que el artista eventual, además de esforzarse por conseguir el capital, debe adaptarse a condiciones de trabajo que pocas veces coadyu-



van en el fenómeno creativo y que en innumerables ocasiones lo limitan y entorpecen.

Existen escenotecnistas que trabajan otro tipo de escenarios, como los que se emplean en los espectáculos musicales, los shows industriales o corporativos, los raves, las ferias y los espectáculos masivos, contratados de manera eventual o permanente por empresas prestadoras de servicios, con sueldos que fluctúan entre mal y excelentemente remunerados: los riggers (instaladores) de soportes (grand supports), operadores e ingenieros de audio.

Lo cierto es que en la medida en que las empresas fabricantes de equipos de iluminación, servicios de renta y venta proporcionan instrumentos de trabajo cada vez más sofisticados, los creadores y artistas jóvenes demandarán un nuevo escenotecnista con el cual puedan dialogar en términos de actualidad y participación creadora sin perder de vista el valor de la experiencia escénica acumulada.

Esta preocupación por proporcionar a la industria del arte escénico nuevos trabajadores capacitados es vigente en todo el mundo, según lo manifestaron en febrero pasado artistas canadienses durante su visita al Centro Nacional de las Artes (Cenart) de la ciudad de México. También la industria a nivel mundial comparte esta preocupación, como puede percibirse en su promoción de capacitación especializada por cada uno de los fabricantes.

La escenotecnia, las ciencias y técnicas del escenario representan hoy por hoy una nueva oportunidad de empleo especializado en un mercado en crecimiento. El escenario debe convocar no solamente a artistas creadores, sino también a técnicos realizadores, y debemos formarlos desde las bases científicas que las sustentan, en unión a una vocación definida por el arte escénico y en especial el teatro.

ARTURO SASTRÉ. 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*.

LA ESCENA IRLANDESA

CIEN AÑOS DE TEATRALIDAD: EL ABBEY THEATRE

Bruce Swansey

Este año se celebra el centenario de la fundación del Teatro Abbey, pero como en todo cumpleaños, la historia comienza un poco antes. A principios de 1898 Edward Martín y William Butler Yeats visitaron a Lady Gregory. Como la tarde era lluviosa, decidieron quedarse en casa. Pronto surgió el tema del teatro, que a ella no le interesaba demasiado, pero a su vecino sí. De hecho había ya escrito dos obras que esperaba le produjeran en Alemania. Yeats lamentó que en Irlanda no fuera posible promover los nuevos valores y agregó que desde hacía muchos años soñaba con establecer un teatro que cumpliera con esa función. De esta reunión surgió el manifiesto del teatro nacional irlandés.

Como otros países, Irlanda tampoco fue inmune a la exigencia romántica que había inventado el concepto de "nación", con frecuencia identificándolo fetichistamente con el de "madre". En Irlanda este concepto —consagrado en lienzos y esculturas característicos del Segundo Imperio en Francia— actuaba por lo menos en dos sentidos: como reivindicación política contra la dominación colonial de Gran Bretaña y como búsqueda de una cualidad esencialmente irlandesa o celta. El manifiesto también se proponía corregir la imagen negativa de Irlanda y de los irlandeses, propugnada por los centros metropolitanos. En efecto, lo irlandés era, hasta mediados del siglo XX, sinónimo de ramplonería provinciana, de ignorancia, alcoholismo y humor involuntario. "Demostraremos cómo Irlanda no es la tierra de la bufonería y del sentimentalismo fácil, como ha sido representada, sino la de un idealismo ancestral". Los firmantes conocían el estereotipo acuñado en Londres y en Nueva York, exacerbado hasta extremos de violencia homicida con el escándalo Wilde, al fin y al cabo irlandés. Además de las reivindicaciones políticas y estéticas, el teatro irlandés también nació como una cruzada contra deformaciones racistas que representaban a los irlandeses como eslabones perdidos. Si la escena era espejo de la vida, su reflejo, incluso el que contemplaban en Irlanda, distorsionaba la realidad. Por ello, antes de que el país se independizara entre 1916 y 1922, en 1898 surgió el "manifiesto" que habría de ser la semilla del teatro irlandés moderno.

A pesar de su entusiasmo y esfuerzos, los fundadores debieron enfrentar serios problemas de orden financiero, pero también religioso. En efecto, una de

The Abbey Theatre.



las primeras censuras provino de la iglesia católica a propósito de *La Condesa Catalina*, de Yeats, obra que al Cardinal Logue, sin haberla leído o visto, le pareció impropia tanto desde el punto de vista religioso como patriótico. Esta primera condena confirmó que un teatro que al lado del nacionalismo reivindicara la novedad y la experimentación forzosamente tendría que hacerse sospechoso.

Las intenciones que determinaron el origen del teatro nacional irlandés implican la inclusión del público en la escena y su utilización como espacio pedagógico y de reconocimiento. Por ello, uno de los aspectos que resaltan en el movimiento es la recuperación de la historia, y aun de la historia legendaria, en la que Irlanda es tan rica. La vuelta a los mitos fundantes se proponía mostrar su dignidad cultural, pero también utilizarlos como elementos de un estilo, tema que George Moore menciona ya en 1900 al decir que "para la nación un lenguaje especial es tan importante como el estilo para un escritor".

La empresa también promovió el surgimiento de asociaciones como la Sociedad Nacional de Teatro Irlandés, en 1903; además, la notable energía del movimiento contribuyó a la revitalización de la prensa especializada y a la saludable presencia de la polémica acerca de cuestiones que serían de vital importancia para la definición de la cultura contemporánea irlandesa. La aspiración por convertir el teatro en espejo social parecía ser por fin posible.

Aunque la empresa se iniciara en 1898, no fue sino hasta 1904 cuando se estableció el hogar por excelencia del teatro nacional irlandés. Esto fue po-

sible gracias a A. E. H. H. Homiman, joven acaudalada que se interesaba por Yeats, el teatro, la astrología y el sufragio femenino, en ese orden. Fue ella quien compró un local en la calle Abbey, cumpliendo la promesa que le hiciera a Yeats de darle un teatro. A pesar de que el local era pequeño y de los problemas que planteaba la falta de profundidad del escenario, el Abbey pronto se convirtió en una fuerza cultural de primera magnitud que brillaría con luz propia debido, sobre todo, a la dramaturgia que impulsó. El Abbey fue siempre un teatro de autores, en el que directores y escenógrafos se limitaban a enmarcar correctamente el acontecimiento verbal.

Sin duda uno de los nombres que se asociaban con esta primera etapa del Abbey es el de John Millington Synge. *The Playboy of the Western World* es una obra que desde hace mucho tiempo figura en los repertorios internacionales y a la que se considera clásica, pero cuando se estrenó en 1907 la reacción fue tan adversa, que fue necesario pedir protección policial durante la temporada. La violencia desatada por *The Playboy* es sintomática de una sociedad conservadora, aue se ve a sí misma como "nacionalista" siempre y cuando tal nacionalismo no revele aspectos "desagradables". Aquellos primeros espectadores ambuyeron al autor una actitud contraria a Irlanda, tildándolo de traidor. El patriotismo de la época no toleraba ningún tipo de confrontaciones que modificaran, así fuera mínimamente, la imagen ideal de la patria. Aunado al nacionalismo intransigente y a la hipocresía que en el fondo significaba ese público consideraba que el teatro era un pasatiempo. Hay que recordar que más o menos por esas fechas, James Joyce habla de auto-exiliarse, incapaz de soportar más tiempo la atmósfera claustrofóbica y moralista. Una versión de *Ulises* preparada por Samuel Beckett jamás llegó a escena. En *Riders to the Sea* Synge había demostrado la fuerza que residía en la incorporación de grupos marginales y en la revaloración de un idioma cada vez más cercado. Esta misma disposición estética y ética habría de estructurar *The Playboy*, que después de su tormentoso estreno en Dublín muy pronto alcanzó la fama y el reconocimiento mundiales.

El Abbey ganó esta primera batalla contra la estrechez mental del público, pero la tregua fue sólo temporal. En 1909 la censura provino del gobierno contra *The Shewing-up of Blanco Posnet*, de George

Bernard Shaw, a la que las autoridades del castillo, sede de la administración virreinal, consideraron "blasfema". En este nuevo enfrentamiento los directores del Abbey debieron decidir entre ceder a la censura o perder el teatro, optando por continuar adelante con el montaje. La actitud de Lady Gregory y de Yeats era inédita en un ambiente en el que los empresarios no tenían otro interés aparte del estrictamente comercial. En el castillo no estaban acostumbrados a enfrentar resistencia y menos alegando para ello motivos éticos. La lucha no se hizo esperar y en esa ocasión el triunfo del Abbey no se limitó a una escaramuza en defensa del teatro, sino que avanzó la libertad de expresión en el país. El escenario se transformaba de esta manera en plaza pública desde la cual no sólo reflejarla sociedad, sino también influir y darle conciencia de sus derechos. Si consideramos que en 1916 habría de estallar la guerra para sacudirse el yugo británico, la lucha contra la censura resultó ejemplar.

Una vez consolidado, el Abbey inició una segunda etapa que consistió en su exportación. Hasta ese momento Irlanda había sido el traspatio visitado por compañías inglesas, pero en adelante Lady Gregory se empeñaría en revertir tal situación. Y en efecto, desde 1910 los actores del Abbey empezaron a cruzar primero el canal y después el océano, renovando en otras latitudes las batallas locales. En Londres *The Playboy* fue inmediatamente reconocida como una obra maestra; en cambio, los norteamericanos de origen irlandés siguieron el ejemplo del público dublinés, añadiendo a los gritos y siseos objetos arrojados. En lugar de la idílica cabaña flanqueada de rosas, del casero malvado y del amor que triunfa sobre la desventura, *The Playboy* les arrojaba a la cara una realidad atroz que invalidaba su nostalgia ornamental. A pesar del escándalo, la primera gira a Estados Unidos, originalmente planeada por tres meses, tuvo tal éxito, que se prolongó cuatro más, de septiembre de 1911 a marzo del siguiente año. El Abbey regresó a Estados Unidos anualmente hasta 1914, y no habría de volver sino hasta mucho después de la Primera Guerra Mundial, en 1932.

Durante la segunda etapa el repertorio del Abbey se amplió significativamente. A las obras de interés nacional se unieron adaptaciones de los clásicos, en-

tre los que sobresalen Molière y Goldoni, pero también, entre otros, Pirandello, O'Neill y D'Annunzio, al lado de Lord Dunsany, Shaw, Yeats, Synge, Lady Gregory, Douglas Hyde y muchos otros cuya obra ha sido olvidada. Pero lo que resulta notable observar es que muchas de estas obras se proponían experimentar con el tiempo de la representación o con el lenguaje, alejándose de las exigencias realistas para internarse en contextos más oníricos, o si se quiere, expresionistas. A la herencia de Ibsen se añadía la de Strindberg.

Esta década, marcada por la guerra de independencia que se inicia con la rebelión de Semana Santa en 1916 y que habría de extenderse hasta 1923, impuso el toque de queda y con él, el cierre de los teatros. En la primavera de 1921 el Abbey cerró sus puertas, pero sólo para entrar en un breve proceso de hibernación del cual resurgiría con mayor fuerza, de nuevo asociado a otro gran nombre de la dramaturgia irlandesa: Sean O'Casey. La extrema violencia de la guerra de independencia y del proceso que conduciría a la autonomía irlandesa se reflejan en su obra. Es sintomático que su primer texto, de 1923, se titule *The Shadow of a Gunman*. O'Casey tuvo dos obras que han resistido el paso del tiempo y que aun se montan con frecuencia: *Juno and the Paycock* y *The Plough and the Stars*, en las que se interesa por las clases menesterosas de Dublín, una ciudad hundida en la miseria a tal grado que el índice de mortalidad infantil superaba el de Calcuta. Los personajes de O'Casey habitan viejas mansiones transformadas en sórdidas vecindades, agobiados por el hacinamiento, sin futuro. A pesar de la sordidez del ambiente y de la situación desesperada de sus personajes, así como del escándalo que produjeron entre las buenas conciencias, *The Shadow* y *Juno* salvaron al Abbey de la bancarrota.

El Abbey reunió a autores con estilos y personalidades muy diversas, pero puede decirse que a pesar de las diferencias todos tendían a un propósito común: examinar el país y con ello sus propias circunstancias. En junio de 1921, cuando se estableció la independencia de Irlanda, Lady Gregory y Yeats creyeron oportuno donar el Abbey al gobierno recién creado. El teatro había confirmado su importancia como resorte de la cultura nacional, y los fundadores creían tener derecho a un subsidio. Sin embargo, después de seis años de guerra las autoridades debían resolver problemas prioritarios, por lo que el Abbey continuó su existencia independiente aunque no sin ciertas mudanzas. Lady Gregory murió en 1932 y Yeats en 1939, en una época en que la compañía del Abbey recorría cada año exitosamente Canadá y Estados Unidos. Desde entonces y hasta los años cincuenta, el teatro contó con una mesa directiva y con una política que en el contexto de la Irlanda independiente continuaba cumpliendo con los ideales a los que debía su nacimiento pero ya sin el heroico impulso de los inicios. Tal pareciera que sin el enemigo en casa parte del nacionalismo cultural se había quedado sin propósito.

En 1951 el Abbey original se incendió, siendo sustituido por el edificio que hoy ocupa su lugar. La destrucción del viejo teatro fue hasta cierto punto simbólica, ya que el Abbey se convirtió en una institución oficial. Con su consagración sobrevino la respetabilidad y con ella la imposibilidad de subvertir las normas heredadas, de buscar nuevos caminos de expresión o de revolucionar la puesta en escena. El Abbey hoy es sobre todo una leyenda; los montajes que allí se presentan, son impecablemente profesionales y correctos, pero carecen de la ambición que guiaba a sus antecesores. Por lo que respecta a la dramaturgia, el Abbey ha continuado su fructífera asociación con los autores. Brian Friel es uno de los más conocidos, sobre todo a partir del éxito en los Estados Unidos de *Philadelphia Here I Come!* La brillantez del inicio ha cedido a un claroscuro a veces fascinante como puede confirmarse con la obra de Frank McGuinness, pero que no se encuentra especialmente relacionado con la actividad del actual Abbey.

En el centenario que se celebra en 2004, el Abbey destaca como motor de una profunda transformación artística y política que abre los caminos que el arte irlandés habrá de seguir durante el siglo XXI. La determinación de sus fundadores por conseguir un espacio capaz de expresar lo que según ellos era la genuina Irlanda fue el punto de arranque para crear una escuela nacional y para contribuir significativamente al teatro occidental. Desde 1904 hasta poco antes del incendio, el Abbey contaba con 427 montajes; en esos años había dado a conocer a 189 autores irlandeses y 33 extranjeros; 34 obras en irlandés incluyendo traducciones, 15 obras traducidas a irlandés y 21 traducciones de otras lenguas. A mediados del siglo pasado los animadores del Abbey habían cumplido con creces su meta, y lo que en principio fue rebelión artística se ha convertido en fórmula. La búsqueda de las raíces, el examen de la sociedad, la confrontación con los fantasmas del pasado, constituyen elementos que no es infrecuente percibir en la dramaturgia irlandesa. Por eso, a principios de milenio lo que acaso sea necesario es destruir la fórmula que, como todas, pesa como una lápida. En este caso la del nacionalismo.

BRUCE SWANSEY. Académico, crítico e investigador. Ha colaborado con los principales diarios y revistas nacionales. Actualmente trabaja en Trinity College Dublin, en donde termina su tesis doctoral en literatura comparada.



The Abbey Theatre.

XXI JORNADAS DE TEATRO DEL SIGLO DE ORO EN ALMERÍA, ESPAÑA

SOR JUANA DESNUDA, LOPE EN BRAGAS Y CELESTINA MUTILADA

Enrique Mijares

Las expectativas se incrementan cuando Almería 2004 abre sus puertas a la realización de las XXI Jornadas de Teatro del Siglo de Oro, una programación de mayoría de edad donde, por supuesto, hay conferencias y mesas redondas para propiciar el análisis y la reflexión acerca de los sacralizados temas áureos, pero en la que, sin lugar a dudas, las representaciones teatrales constituyen el plato fuerte, sobre todo porque están abiertas al público en general y no requieren de especialización académica como para participar, así sea sólo en plan de escucha, en las exposiciones de los eruditos investigadores de gabinete.

Al final, o como decimos de este lado del Atlántico, a toro pasado, el resumen no puede ser más desolador. Si las sesiones matinales y vespertinas resultaron mayoritariamente tediosas en la enunciación y pobres de contenido (con extraordinarias excepciones: Juan Ruesga Navarro, quien tiene una vivificante idea de la escenografía como medio activo del espectáculo, una dramaturgia del espacio, y no un soporte pasivo de la acción; Ricard Salvat, dueño de una profunda sapiencia no sólo del dorado sino del arte escénico universal; e incluso la joven Belén Atienza que proporcionó la nota fresca y divertida con su estudio sobre *El juez de los divorcios* de Cervantes) y hasta cargadas de fatuidad (Carlos Ballesteros, que hizo juegos malabares de megalomanía so pretexto de "La interpretación del verso", pero que se echó la sogá al cuello al mostrar a los postres un vídeo en el cual resulta palmaria su mediocre interpretación del célebre monólogo de *La vida es sueño*), las puestas en escena no produjeron un efecto mejor.



La bella Aurora, de Lope de Vega Dirección: Eduardo Vasco. Compañía de Teatro. Foto de archivo.

Pese a que el programa general advertía: "por haberlo impedido las escasas condiciones económicas anteriores, ésta será la primera vez que se cuente con la presencia de un grupo de América Latina", el conjunto Teatro la Calderona, de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile, no aportó, como los organizadores aseguraban, una corriente de aire fresco a las Jornadas. Todo lo contrario. Juana Inés de la Cruz, sobre textos de la llamada décima musa, salió al balcón escénico del Apolo como un espectáculo rancio, en el cual la ejecución recitativa, grandilocuente, sobre expuesta, sepultó cualquier posibilidad dramática, y donde los elementales recursos no fueron mucho más allá de mostrar a una supuesta adolescente, casi una niña en el momento de entrar a la corte virreinal, provista de un lamentable desnudo integral de mujer madura (Macarena Baeza, también responsable de la dirección) en el que son evidentes los estragos de casi tres siglos de mala alimentación y con-

secuentes depósitos de celulitis. Todo ello en desigual contraste con la mesurada, atingente, precisa actuación de Sara Pantoja, caracteriza da como una inesperadamente verosímil monja jerónima.

Eduardo Vasco, quien en el coloquio posterior, además de exhibir su dilatado ego de genio mimado por las jugosas subvenciones oficiales que puede cumplirse todo tipo de caprichos escénicos, se definió como una suerte de antropólogo dedicado a la recuperación y montaje de textos poco conocidos o inmerecidamente olvidados de la época dorada, invadió el de suyo desmesurado auditorio Maestro Padilla con un ingente galimatías supuestamente encaminado a escudriñar en el amor (amor constante, amor

fingido, tierno, pesaroso, imposible, ilícito, amor encubierto y sucio, amor desdeñoso, amor forzado por lo sobrenatural, amor cruel y vengativo, amor desesperado) que a duras penas logró ser un muestrario de su desenfundada cuanto inconsistente y antojadiza imaginación. Qué se le va a hacer, un niño así, sobradamente auspiciado, puede permitirse, y él así lo reconoció públicamente, todos los lujos y patochadas que le apetezcan, desde construir sin que venga al caso ni la acción lo justifique, un escenario teatral dentro del escenario teatral, hasta contar con un reparto al que no se le escatima la inclusión de figurones en boga de la televisión comercial como Antonio Molero; pasando por el alarde "posmoderno" de enfundar a las mitológicas ninfas en sendos atuendos sexys de ligeros y encaje, y el abuso de la luminotecnia en pos de un espectáculo visual que se estancó en la promesa de "recuperar" *La bella Aurora*, una obra de Lope de Vega "inmerecidamente sepultada en

el olvido“ (queda la duda de si no hubiera sido mejor que continuara así).

En *Celestina* voy a detenerme un poco más, toda vez que se perpetraron en ella los mayores desajustes de las Jornadas Alicantinas.

Monumento literario de la diáspora de 1492, obra de un hombre en conflicto, de un converso judío producto de su tiempo: la España del edicto de expulsión, y de su lugar: la Salamanca del renacimiento español, *la Celestina*, así la define Carlos Fuentes, “es la primera obra moderna en la cual cobra cuerpo la reflexión interior sobre las acciones humanas, que más tarde, en formas diversas, culminará en las obras de Cervantes y Shakespeare... en *la Celestina* los hechos son escasos; pero una vez acaecidos, o mientras suceden, son objeto de un intenso comentario por parte de los personajes... los personajes se miran entre sí, se miran entre sí, se guardan las espaldas... cada uno coro de sí mismo y del principio de vida que encarna y, todos, al unísono, coro de un comentario sobre la debilidad humana, la pasión de la vida, y la cínica sabiduría de la tragicomedia urbana”.

¿Cómo es posible entonces que un académico de la talla de José María Ruano de la Haza, preclaro defensor de la integridad áurea, haya caído en la tentación de intervenir, reduciendo al más execrable maniqueísmo, una de las obras maestras de la literatura española que,

según afirma Francisco Rico, “más dificultades opone para dejarse penetrar e interpretar por el lector moderno”? Ruano es brillante como crítico, peca incluso de ortodoxo; pero como dramaturgo definitivamente deja mucho que desear.

Reduciendo de 14 a cuatro el número de personajes, la versión adaptación libre de Ruano de la Haza sobre el texto original de Fernando de Rojas, lejos de convertir el diálogo en ágil, dinámico, teatral y sobre todo inteligible para un público moderno, se torna denso, chato, predecible en las voces de la compañía Zampanó... lejos de ser una *Celestina* de “cámara” que, de acuerdo con la aspiración del dramaturgista “se configurara ante nosotros como un cuarteto de seres reales en lo cuales podríamos contemplar nuestro propio reflejo”, carente de una polifonía que Fuentes califica de teatro potencial que va más allá de la exposición del hecho para transformarlo en reflexión, interpretación, exaltación, burla y resumen de sí mismo, el espectáculo que dirige José Maya es un torpe reducto esquemático en el que por falta de sustento naufragan los personajes y, el colmo, trastocan su esencia. Calixto, por ejemplo, no se entiende muy bien si siguiendo la concepción del director o por iniciativa propia del actor (Javier García), es ahora el gracioso, mejor dicho, el zafo; los pases

mágicos de la intriga de *Celestina* convocan la hilaridad, y las sucesivas muertes de los personajes se tornan gratuitas, inverosímiles, anodinas.

No todo fue tan catastrófico, sin embargo. El auto de la Sibila Casandra de Gil Vicente, con las estupendas caracterizaciones de un trío de buenos actores travestidos (Fernando Serrano, Francisco Rojas y Daniel Albaladejo), la imaginativa versión que concitó Ana Zamora, no sólo añadiendo algunos otros textos del mismo autor sino también creando desde la dirección una mezcla de sátira moral, escenas cómicas, intriga doméstica y alusiones religiosas, puso en escena un híbrido de moralidad, diversión y misterio en el que se complementaron los estratos litúrgico y profano, una suerte de parateatralidad ligada a las fiestas cortesanas de baile y música, un espectáculo comedido y pulcro que satisfizo a los fanáticos acérrimos del teatro áureo y, lo mejor, regocijó a todo el público.

En pocas palabras y fuerza de parecer chauvinista, hasta en tanto no aparezca una mejor aproximación al texto de Fernando de Rojas, me quedo con la acrisolada versión de Álvaro Custodio que tanto éxito ha tenido en México y con el Festival de El Chamizal que año con año sigue siendo un bastión donde se revivifican aquellos siglos dorados.

ENRIQUE MIJARES. Dramaturgo. Director del grupo teatral y la editorial Espacio vacío. Miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte y catedrático de la Universidad Juárez de Durango. El libro *Espinazo del diablo* incluye varias de sus obras.



En ambas fotos: *La bella Aurora*, de Lope de Vega. Dirección: Eduardo Vasco. Compañía de Teatro. Foto de archivo.

LA PINTURA ESCÉNICA INTERACTÚA CON ELEMENTOS PLÁSTICOS Y TÉCNICOS

COMO VER PINTURA ESCENICA

Arturo Durán Ramos

Para adentrarse a la pintura en el escenario me permitiré hablar primero en un contexto histórico porque es poca la información que se tiene como para hacer aun hoy una reflexión sobre el futuro de la pintura escénica. Podemos explicar que con la llegada de los evangelizadores españoles (franciscanos) se formuló un plan donde la prerrogativa era el condicionamiento de los indígenas para una nueva religión, el medio a seguir después de algunos estudios sobre la población fueron las representaciones a partir de personajes bíblicos, es curioso que estas representaciones que no eran propiamente obras teatrales estaban habladas en latín, su entendimiento se limitaba a un mensaje ayudado por la pintura escénica así es que los paisajes representados en general les describían gran parte de la idea total. Si bien en México no había un cimiento teatral fuerte como en Europa, sí se tenía una capacidad para la interrelación de elementos que enriquecieron la forma de pintar el escenario, el seguimiento dado a la pintura escénica y sus realizadores en México ha sido muy pobre; es poca la gente del medio que reconoce el nombre de Joseph Guano como el primer pintor escénico y constructor de escenografías, su participación fue documentada en una bitácora del teatro cómico en 1786, poco a poco la importancia de una escenografía formal hizo común el uso de la decoración pintada con un sentido más profesional.

Actualmente la pintura escénica interactúa con elementos plásticos y técnicos, intervienen nuevas tecnologías, particularmente las de procesos digitales (plotter, adhesivos, proyecciones simultáneas, etc.). La forma estética actual es la base de una buena integración escénica, es decir, para definir algo novedoso dentro de la pintura escénica se considera la capacidad de mezclarse con otras disciplinas por ejemplo, es común ver como el cine ha influido a este mejoramiento visual

del escenario retomando ideas estéticas ya sea del cine mudo o del cine mexicano de luchadores entre otros, otra disciplina que se conjunta muy bien con las imágenes escénicas es la propia actividad de los pintores de caballete su repercusión influye en la visión completa del escenario, puede abarcar desde las comentadas pictóricas como el constructivismo ruso, el expresionismo alemán o el minimalismo hasta trabajar directamente con el artista (Hockney, Immendorf, Perejaume, etc.) que recrea su obra pictórica a gran escala formando una extensión de su habilidad como maestro en los dos rubros, imaginemos por un momento cuál sería la propuesta si la obra estuviera diseñada por el pintor colombiano Fernando Botero.

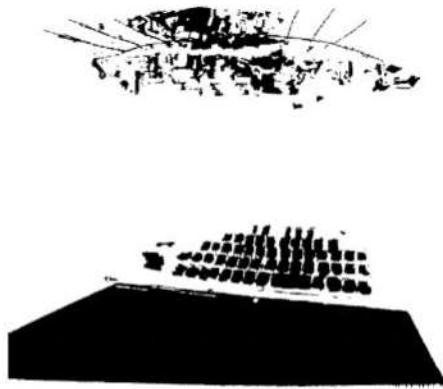
La recepción del público recae en esa misma diversidad técnica y artística, así cada quien tiene una identificación con todas o con la disciplina que le sea más afín, esta es una posibilidad que

hace comprender el espectáculo y más aun la pintura dentro del teatro, para su acercamiento no necesariamente tenemos que estar inmersos a el quehacer pictórico o escenográfico más bien la comprensión se da con el simple hecho de ver, por eso es que si el espectador esta familiarizado con alguna disciplina como las anteriores va a concordar con la estética multimedia que es habitual actualmente. Hoy la atención recae en la pintura escénica, individualmente las corrientes artísticas incluyen a la pintura como un complemento de su totalidad para dar una dimensión visual a el teatro, su conjunto incluye mutaciones sustanciales a el escenario, abarcar desde elementos que serian de construcción como entradas, salidas, ventanas, escaleras, etc. todo dentro de por ejemplo un telón, que también pueden estar pintado de una manera que pueda usarse como pantalla, muro o afore según sea el caso, con el uso de la

perspectiva simulada se redimensiona el espacio escénico dando profundidad a las calles, plazas o edificios. Aparte con un sistema de escenarios múltiples se permite una gran variedad según la disposición de telones en un mismo escenario creando así zonas con diferentes decorados en un mismo espacio; las herramientas utilizadas para pintar son las que han sufrido cambios más contundentes, de lo que fueran pinceles, brochas o pigmentos llegamos a los aerógrafos, los estarcidores y las resinas epóxicas que se aglutinan para catalizar ciertos esmaltes de color, la retícula que servía para dibujar sobre un telón cosido a mano a cambiado, ahora se utiliza un telón de una sola pieza o cosido con maquina y el dibujo se proyecta con un acetato para calcar la imagen a pintar, sería largo enumerar todos los cambios que constantemente los realizadores proponen estos son solo un ejemplo de como en este trabajo se tiene que renovar el instrumental para un mejoramiento y sobre todo para volver más práctica la realización.



Pintura escénica para El ogrito y Santa Juana. Foto Arturo Durán Ramos.



El peso de la estética en escena es un requerimiento para complementar a un espectáculo, indiscutiblemente cambia la pintura al ser subordinada por constantes transformaciones sobre sus principios materiales y estéticos en estrecha correspondencia con los avances en las nuevas tendencias artísticas incidiendo directamente sobre su evolución formal. Como sabemos, el teatro tiene la dicha de contar con una basta cantidad de artistas, arquitectos, escultores, pintores, etc. La decoración ofrece buenas oportunidades para desarrollar su inventiva, la visión artística supera un planteamiento rígido haciendo de la imagen pintada un elemento más visual.

El arduo trabajo de experimentación fluye encontrando elementos que otra vez cambian la visión de la pintura escénica, tal vez la experimentación que ha dado un resultado alterno es la iluminación, esta "nueva luz" permite que se altere la escena considerando el clima, horario, lugar que requiere el texto, ayudando así al pintor escénico a plasmar escenas en sus contextos verdaderos ya sea un interior, un paisaje nocturno o un cómic. La función de la pintura escénica es importante, su dinámicas tiene un desarrollo específico que se cumple con ayuda de las posibilidades técnicas conjuntando un enlace para el decorado que toma coherencia solo dentro del teatro.

Una disciplina como la pintura escénica carece de atención o de seguimiento formal o documental a pesar de ser un abastecedor del entorno visual a el espectáculo, podría considerarse como un elemento efímero y tal vez esa sea la razón por la cual pasamos de frente ante ella, pero mientras exista el teatro como elemento de conjunción de formas artísticas se vera en el, a la pintura escénica.

ARTURO DURÁN RAMOS. Pintor escénico y artista visual, ha participado en más de 80 obras de teatro y en bienales nacionales e internacionales de estampa. Miembro fundador de Paso de gato, pintura escénica.

FUSIÓN ENTRE BAILARÍN, ACTOR, DRAMATURGO ...

GILBERTO GONZALEZ, EL ETERNO INCONFORME

Maricruz Jiménez

Ante la singular crisis de los lenguajes forjados desde la danza, se imponen nuevos tiempos y creadores. Son pocos los que se destacaron durante los últimos años y todavía menos los que realmente consolidan un lenguaje. Gilberto González, fundador del grupo Onírico hace exactamente cinco años, se cuenta en esa lista, que seguramente traerá a la danza mexicana otros aires. Mejores tiempos están por venir.

Al abordar la obra de Gilberto González es necesario tocar las fronteras donde las artes escénicas se unen. Son pocos los coreógrafos que tienen como él un sentido tan desarrollado de la dramaturgia. Lejos de las abstracciones, Onírico cuenta historias entrañables, adultos que recurren al juego, para recuperar lo que el tiempo se llevó con lo mejor de la infancia: ese paraíso que puede acariciarse tan bien desde el recuerdo.

Como coreógrafo, en 1998, Gilberto González ganó el XIX Premio Continental de Danza Contemporánea INBA-UAM con la obra *Pintado en caja de música*; a pesar de ser un completo desconocido para el gremio — de hecho, “no podía concursar porque le faltaba currículo” —, se impuso y con ello una de las obras más significativas de esos años ganó el espacio para un nuevo creador.

En 1999, dentro de la emisión número 20 del mismo certamen, Onírico obtuvo el segundo lugar con la obra *Con aires de cuento*, la cual recibió también el premio a la mejor iluminación. En 2003 logra el primer lugar dentro del Premio de Composición Coreográfica INBA-UAM y premio a la mejor iluminación con *Escalando a la luna (intento 1826)*, obra conmemorativa de los cinco años de existencia de *Onírico*.

Creador particular, de su formación teatral salta a la danza y de ahí a montar espectáculos en la calle: “Dentro del teatro que yo hacía sentía una carencia: no había una plástica, una imagen poderosa. Me acerqué a la danza porque era obligatorio tomar clases en la carrera de teatro, y yo era muy malo; incluso, conseguí falsos comprobantes médicos para no asistir. Me tocaron maestros que me condenaron: dijeron que jamás bailarían. Hasta que me entró la necesidad de poder manejar mi cuerpo. Así empecé a entrenarme y al involucrarme cada vez más con la danza; sentía otra carencia: la ausencia del juego con las emociones y del sentido de estar sobre el escenario”.

Gilberto advirtió que ninguno de los dos extremos le satisfacía y así decidió empezar su propia idea escénica. Inicio por experimentar en la calle, “que para mí ha sido una gran escuela: es la sorpresa absoluta. El contacto directo e inmediato con el público es todo un entrenamiento, te obliga a tomar ritmo en tu trabajo. Sin duda, ha sido una parte importante de mi formación”, afirma.

Su trabajo con la estructura dramática obedece a una necesidad: “Como creativo necesito contarme algo, y que en esto que me cuento pueda involucrarme, emocionarme, darle vueltas y giros, y que sea enriquecedor tanto para mí como para el público. En lo que hago busco al público para que juguemos juntos. El teatro es y sigue siendo mi casa”.

Fusión entre bailarín, actor, dramaturgo, mimo, clown y titiritero — Onírico realizadora elemento, objeto o muñeco que interviene en escena —, Gilberto ha encontrado cómplices esenciales, como Juan Ramírez, cointérprete de la obra *Vías de vuelo*. De ese paraíso que implica la infancia lejana y revivida, Gilberto afirma: “Creo en la magia creadora de un niño, del niño que se nos extravió. Creo en el juego, tal vez de niño no jugué mucho, y ahora que he encontrado el escenario me doy el lujo de jugar. Yo no concibo el acto escénico de otra manera. El escenario me da la posibilidad de crear magia a partir del niño que fui, y soy infinitamente feliz haciéndolo. Creo universos porque el planeta que habito no me gusta, necesito inventarme otros mundos para llenar esos rincones”.

Crear los mundos de Onírico, para hacer cómplice al espectador, “es una de mis razones de vida, es un acto amoroso, que me hace feliz. No puedo crear obras a destajo ni por encargo, porque hablan de una intimidad que sólo construyo con quienes son mis amigos, mis hermanos. Yo trabajo con gente con la que puedo establecer un lazo de complicidad. Somos algo más que un intérprete y un director. Hay un lazo de amor, el mismo que nos une con el público”.

Gilberto González lleva la semilla del creador que se vale de todas sus herramientas para sembrar en el escenario. Lo cual hace que varios lo definan como “Danza-Teatro del Gesto”, sin embargo, no cabe en ninguna etiqueta. Es, como él suele definirse, “un eterno inconforme del acto escénico”.

MARICRUZ JIMÉNEZ. Periodista cultural especializada en artes escénicas.

ASÍ PASAN CIENTOS AÑOS DE TEATRO EN MÉXICO

UN SIGLO DE TITERES

Luis Mario Moncada

La historia de los títeres en México es rica durante el siglo XX. A continuación se registran hechos importantes de ella.

1902/11 Después de realizar largas giras por el interior del país, vuelve a presentarse en la ciudad de México la Compañía de Autómatas Rosete Aranda, que ha elegido como escenario de sus funciones el espacioso Circo Orrín. Pocos días después, la compañía inaugurará su propio local —el teatro Moderno—, en la 3a Calle de Ayuntamiento.

1906 El artista catalán Julián Gumí actúa en el Casino Alemán, ubicado en la calle de López, introduciendo por primera vez en nuestro país los títeres de guante.

1913/01/05 La Compañía de Títeres Rosete Aranda abre temporada en el teatro Principal, donde presenta *Una corrida de toros*, *El cometa de 1882* y *Un naufragio en el mar*, entre otros cuadros.

1929/05 La recién creada Dirección de Acción Social del Departamento del Distrito Federal inicia sus temporadas de "Recreaciones populares" con la presentación de comedias, revistas y teatro guiñol en teatrinos portátiles y al aire libre. En ese marco Bernardo Ortiz de Montellano funda El Periquillo, grupo de teatro guiñol que, con decorados de Julio Castellanos, se presenta en teatrinos transportables por toda la ciudad. Este hecho marca el inicio del movimiento de teatro guiñol que cobrará gran relevancia durante la siguiente década.

1930/01 Desde hace algunos meses se encuentra trabajando en México el titiritero ruso Lois Bunin, quien, según se anuncia, promoverá la utilización del teatro de títeres como medio educativo. También se informa que existe un plan para establecer teatros de títeres en todas las escuelas secundarias federales.

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

1940/01 Hace su presentación en el teatro Politeama el actor y empresario Paco Miller con su espectáculo de magia y títeres.

1940/02/01 Se inaugura en el vestíbulo del Palacio de Bellas Artes una exposición de teatro gui-

ñol organizada por los grupos que desde hace casi siete años trabajan en el desarrollo de este género teatral. Entre los muñecos que se exhiben destacan los diseñados por Angelina Beloff, Graciela Amador, Lola Cueto, Ramón Alva de la Canal y Roberto Lago.

1940/12 El Nahual, de Roberto Lago, ha mantenido a lo largo del año un intenso programa de presentaciones, en el que incluyó el estreno de *Ya viene Gorgonio Esparza (El matón de Aguascalientes)*, de Antonio Acevedo Escobedo.

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

1945/09 La SEP edita el libro *Muñecos animados*, de Angelina Beloff, en el que además de reseñar la historia del teatro de títeres en México y el mundo, se aportan elementos técnicos para la construcción de muñecos y teatrinos.

1984/06 Se abre la Escuela de Teatro Guiñol que, bajo la dirección de Roberto Lago, se propone capacitar a educadoras para difundir este tipo de teatro en las guarderías estatales.

1951/04 Gilberto Ramírez Alvarado y su teatro guiñol Don Ferruco realizan una gira por Cuba, en donde presentan parte de su repertorio de teatro didáctico.

1953/02 Aún sin estrenarse en México, la ópera de Giacomo Puccini *Turandot*, se transmite por canal 4, en su programa Teatro de Títeres. La producción del programa ha incluido la construcción de 10 muñecos, a cargo de Emilio Espinal, máscaras, decorados y por lo menos una semana de ensayos. El director es Cristián Caballero.

1961/11 Presentación en Bellas Artes de Los Títeres Piccolli de Podrecca, que, bajo la dirección de Lia Vittorio Podrecca, deslumbran al público con su espectacularidad.

1963/08/12 Con la presentación de *El baile de los jardineros* y *¡Ahí viene Gorgonio Esparza!*, ambas bajo la dirección de Lola Cueto, se inaugura la Sección de Guiñol del Departamento de Teatro del INBA, que a partir de hoy tiene su sede en el número 22 de la calle Revillagigedo.

1974/08/07 En Israel, mientras se desempeñaba como embajadora de México en aquel país,

muere la escritora Rosario Castellanos. Para el teatro escribió *El eterno femenino* y fundó el teatro de títeres Petul, con el que realizó una intensa actividad por diversos pueblos de Chiapas en la década de los cincuenta.

1978/08/10 Con la participación de países de Europa y América, da inicio la II Semana Internacional del Títere. Por México abre el evento el grupo Serendipity, que se presenta en el Centro de Convivencia Infantil del Bosque de Chapultepec.

1980/11 Estreno de *Rompecabezas (Opus no 1)*, espectáculo de títeres y payasos con el que hace su presentación el grupo La Troupe. Poco después la obra representará a nuestro país en el Festival Mundial para la Infancia y la Juventud ASSITEJ, en Nueva Orleans, Estados Unidos.

1980/11/28 Estreno de *Minotastás y su familia, Fantasía para actores y títeres*, escrita y dirigida por Hugo Hiriart, con diseños de Fiona Alexander y las actuaciones de Isabel Benet, Jesusa Rodríguez, Paloma Woolrich y Francís Laboriel, integrantes del grupo Sombras blancas. La temporada tiene lugar en el Foro Arte Contemporáneo.

1980/12 Entre las publicaciones aparecidas a lo largo del año se consigna la edición del libro *Teatro de títeres para niños*, de Gilberto Ramírez Alvarado, mejor conocido como Don Ferruco.

1982/03/06 Inicia en el Centro Universitario de Teatro el Primer Encuentro Regional del Títere en el D.F., organizado por la UNAM y Unima-México, en el que participan más de 15 grupos de la zona centro del país, entre ellos, La Troupe, Bochínche y El Tinglado. Paralelamente al Encuentro, en la sala Covarrubias se presenta la exposición "El títere a través de la historia".

1982/10/29 El Centro de Teatro Infantil del INBA estrena en su espacio Titiriglobo el espectáculo *Rosete Aranda como en su tiempo*, bajo la dirección escénica de Enrique Alonso y dirección de animación de Rafael Lemus. El espectáculo es fruto de la recuperación y restauración que el INBA ha hecho de cientos de títeres de la legendaria compañía tlaxcalteca.

1983/03/04 En el marco de la exposición titulada "El gran teatro de David Hockney" que se presenta en el museo Rufino Tamayo, Juan José Gurrola realiza una versión en guiñol de *El gato con botas*, de Tieck, contando con la escenografía del propio Hockney.

1990/04/16 El IMSS organiza el X Festival Internacional de Títeres, que incluye la participación de grupos de Argentina, Costa Rica, Cuba,

DE TÍTERES Y AUTÓMATAS

Luis Armando Lamadrid

Panamá, Venezuela y México. Por nuestro país intervienen los grupos Aquarimántima, Tonalli, Contraste, Palo de lluvia, TETLI, Baúl Teatro Mójanga y Piel de papel.

1990/07/20 Inauguración del III Festival Internacional de Títeres, Muf, organizado por Mihail Vassilev; en él participan grupos de Bulgaria, España, Estados Unidos, Alemania Democrática, India y México (los grupos Titiritando y Tinglado, así como la Compañía Mihail Vassilev).

1991/03 Estreno de *Los títeres de Baúl*, espectáculo de Elvia Mante y César Tavera presentado por el grupo Baúl Teatro en su sede de Monterrey, Nuevo León.

1992/10 Inauguración de la Bodega de Baúl, segundo teatro especializado en títeres que funciona en el país, también bajo la administración de Baúl Teatro. El acto de apertura incluye la presentación del espectáculo *De miedosos y asustados*, de Luis Neves y Carlos Gorostiza.

1994/01 Baúl Teatro crea en Monterrey, Nuevo León, el Centro de Documentación de Teatro Infantil y de Títeres del Noroeste de México.

1994/09/16 Inauguración del primer Festival Nacional de Títeres, celebrado en Guadalajara, que incluye la participación de grupos provenientes de Colima, Distrito Federal, Estado de México, Jalisco, Michoacán, Morelos y Tlaxcala.

1995/03 Estreno del espectáculo guineolésico *La corte dirá: el príncipe tiene sida*, de José Enrique Mambié, dirigido por Marla Espinoza, con la participación de Marilú Carrasco, Giovanna Cavasola y Mario Ramos, entre otros.

1995/12 Entre las novedades editoriales del año destaca *Piel de papel, manos de palo (Historia de los títeres en México)*, de Guillermo Murray, y Sonia Iglesias, editado por el CNCA.

1996/11/10 Inauguración en Monterrey, Nuevo León, del Museo de los Títeres de la Zona Norte de México, que incluye la exhibición de colecciones privadas, así como del acervo del INBA y de diversos grupos nacionales.

1998/12 A partir de este mes circula *Teokixtli, Revista mexicana del arte de los títeres*, realizada y distribuida por el grupo Baúl Teatro desde Monterrey, Nuevo León.

2004/05 Ediciones El Milagro publica el libro *Teatro para títeres*, antología de nueve obras recopiladas por Luis Martín Solís, de quien se incluye una introducción.

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

29 de marzo de 1586. Se abre proceso inquisitorial contra Francisco de Guzmán por hacer representaciones con imágenes "indecentemente".

"...llevalo un tablado [la imagen de Cristo] que allí estaba con la ymagen de la Soledad y pusose lo como en el regazo aunque no fue sino en el suelo del tablado, y acude luego por detrás de la ymagen de la Madre de Dios y mete le la mano por baxo de las faldas y comiézala a mover para que hiciese como ademanos de sentimiento como si fuera cosa de matachines."

Archivo General de la Nación. Inquisición, Vol. 139 Exp. 129, ff 363y 373-377.

Enero de 1749. Un decreto prohibió las casas de comedias de muñecos "para evitar los notables excesos, escándalos, quimeras y pecados públicos que se cometen en las casas de comedias de muñecos con motivo de su nocturna representación." Aunque luego volvieron a ser permitidas, claro está que sólo con licencia del ayuntamiento.

Viqueira Albán, Juan Pedro, ¿Relajados o reprimidos?, Fondo de Cultura Económica, México, 1995, pág. 224.

18 de noviembre de 1786. El Juez de hospitales y teatros Don Silvestre Díaz de la Vega emite un decreto en el que prohíbe a los cómicos y bailarines del Coliseo asistir a trabajar después de sus funciones a las casas de compañías de muñecos. "...de resultas que trasnochándose hasta deshoras de la noche, no tienen al día siguiente tiempo para estudiar sus papeles a cuyo desempeño están obligados, a que se agrega que por el desorden y embriaguez con que se tiene entendido proceden, acontecen enfermedades o indisposiciones que les impiden la asistencia al teatro, en grave perjuicio de los intereses de éste..."

Olavariay Ferrari, Enrique, Reseña histórica del teatro en México, Tomo I Porrúa, México, 1961, pág. 53.

24 de abril de 1794. El Virrey, Conde de Revillagigedo, dispuso que la viuda Gertrudis Banda se abstuviese de hacer títeres en la cañe de San Juan, y se dedicase con sus dos hijas doncellas a otro ejercicio que no fuera ése, contra el

cual presentó el Administrador del Coliseo, invocando una antigua disposición que prohibía títeres y maromas en el casco de la ciudad.

Ibidem, pág. 148.

13 de noviembre de 1859. En el Iturbide dio su primera función F. Cabali, propietario de "un dilatado número de figuras de vara y tercia de estatura, las cuales ejecutarán vistosísimas escenas domésticas, otras de riña, costumbres nacionales, bailes senos y grotescos, sonecitos del país, corridas de toros, dramas trágicos y cómicos, zarzuela y todo cuanto es susceptible de ponerse en escena."

Ibidem, pág. 660.

Diciembre de 1883 En un salón del cañejón de Santa Clara se exhibía una empresa de títeres que con mucha destreza y mucha gracia presentaba con sus muñecos típicas escenas de costumbres nacionales, retratadas o censuradas con grandísimo chiste.

Olavariay Ferrari, Enrique, Op. cit., tomo II, págs. 1089-1090.

27 de junio de 1891. El Teatro Principal fue tomado por el caballero Rinaldo Zane, director de la Gran Compañía Fantástica, según la llamaban los programas, la cual no era otra cosa que una exhibición de títeres de palo magníficamente vestidos y de pequeñas y preciosas decoraciones. Dio su primera función el sábado 27 de junio, poniendo en escena *O'Krotokrón o una fiesta en Pekín*, pantomima de gran aparato en siete cuadros; *El esqueleto animado o la danza macabra*, y otra pantomima en 14 cuadros titulada *Birisbis o El espíritu maligno*. "...de ello diremos como en otras ocasiones en que hemos hablado de esa clase de espectáculos, que, excepción hecha de los buenos trajes y preciosas decoraciones, nada había que admirar: los títeres estaban movidos con mucha menos perfección de aquella a que nos tienen acostumbrados las empresas mexicanas, que en este género son insuperables. Zane dio varias funciones con muy regular concurrencia de público infantil."

Ibidem, pág. 1327.

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

PARA COMPRENDER EL TEATRO ACTUAL

UTOPIAS EN DIVÁN


**UTOPIAS APLAZADAS.
ÚLTIMAS TEATRALIDADES
DEL SIGLO XX**

 RODOLFO OBREGÓN CONACULTA-
CENART, MÉXICO, 2003, 203 PÁGS.

Un arte del presente, y a la vez contenedor de las formas del pasado, el teatro se ha renovado a sí mismo en el horizonte temporal, pero el pulso vital que le confieren las vanguardias ha tenido que esperar para que se pueda hablar de ellas. Como bien lo dice Rodolfo Obregón en su libro: “las vanguardias del teatro han sido casi siempre utopías aplazadas, formulaciones proféticas que lograron su concreción espectacular treinta o cuarenta años más tarde.”

De reciente aparición, *Utopías aplazadas* hace un recorrido por las propuestas teatrales de las vanguardias, las utopías y las tradiciones, y va del teatro de los años setenta a la síntesis de los ochenta y la era de los noventa, pero, sobre todo, habla de las corrientes renovadoras y de vanguardia de las últimas tres décadas del siglo XX. Vanguardias que, como él mismo señala, son utopías aplazadas, planes para la escena que habrían de cristalizar mucho tiempo después. El autor nos lleva por un recorrido histórico y analítico, estableciendo los cambios de paradigma que se han suscitado en la escena dramática a través de estas vanguardias.

En México hemos podido acercarnos a estas propuestas de

primera mano o a través de la visión de nuestros maestros y directores de la escena mexicana. Propuestas que, con el tiempo, han incidido en el teatro que se escribe y se hace en nuestro país.

El teatro, y mucho en el libro de Obregón, se nos revela como un espacio en constante creación de sentido, con sus propios límites y sus lazos con el entorno en una relación de movimiento. De ahí que, cuando Rodolfo Obregón desmenuza las propuestas y decisiones de ocho creadores de la escena (Tadeuzs Kantor, Robert Wilson, Eugenio Barba, Pina Bausch, Ariane Mnouchkine, Peter Brook, Peter Stein y Giorgio Strehler), y da cuenta de la selección de elementos que ellos han hecho para poner en movimiento al teatro, es preciso referirse al sentido y a la forma.

En el arte, la forma es también contenido y el teatro no escapa esta cuestión; siendo una de las artes en que la transformación viene, en mucho, de la forma, tanto en la dramaturgia de texto (que tiende a incorporar estructuras de otras disciplinas y busca, cada vez con más insistencia, oponerse al armazón aristotélico, y de otras dramaturgias) como de la puesta en escena, del discurso escénico que, en resumen, es la naturaleza, el núcleo del arte teatral. Si en términos de la transformación del sentido, los cambios y avatares provienen de la forma, podremos comprender cómo la renovación fundamental del teatro, en los tiempos que nos ocupan, provienen de las propuestas, planteamientos, búsquedas y riesgos vitales de la puesta en escena. Esto no significa que la dramaturgia — los textos dramáticos escritos — no haya aportado elementos para la evolución de la teatralidad; sin embargo, muchos de éstos habrían de surgir influidos por los riesgos

y las revoluciones tomados en la puesta en escena.

Al pasar por los distintos momentos, en *Utopías aplazadas* se puede constatar cómo el teatro se forma y se reforma continuamente con base en el contexto y la trama de sentidos que éste crea a partir de las múltiples relaciones entre los objetos de intercambio simbólico y sus participantes: el texto —o ausencia de éste—, el actor, el director, la escena.

Lejos de la querrela añeja de qué es más importante si el texto escrito o la puesta en escena, y de ahí la preeminencia del director o del dramaturgo en un proyecto escénico, al leer *Utopías aplazadas* resulta evidente el hecho de cómo la realización de los proyectos, en algún momento utópicos, han transformado paradigmas, aportado visiones y revisiones, cimbrando la forma del teatro para revitalizar sus contenidos y hablar al entorno, pues el teatro, por su naturaleza, incluso el teatro ritual, tiende a traspasar los límites de su entorno para comunicarse con otros universos de creación como los medios audiovisuales, la danza, la música y las artes plásticas, entre otros.

Es posible decir que gran parte de la transformación de un sistema radica en la forma, no como apariencia, sino como un modo de expresión, de las cualidades del estilo, de configuración, y es ahí donde las utopías de cada uno de los creadores a los que se refiere el libro de Obregón encuentran su razón de ser y, por lo tanto, su incidencia en la forma.

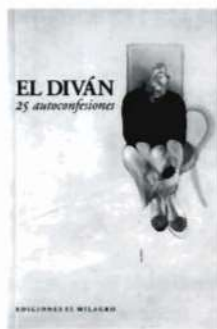
Así, *Utopías aplazadas* no es sólo una referencia sino también un camino hacia la reflexión y el cuestionamiento del propio quehacer, al incluir a los creadores mencionados y su peculiar visión del teatro y de su momento histórico; es un libro necesario, más allá de un trabajo histórico, es un

punto de partida para el replanteamiento, la crítica, reflexión y realización de nuestras propias utopías.

Por lo anterior, además de su claridad y excelente cuerpo histórico y analítico, *Utopías aplazadas* es una lectura obligada para quienes hacemos teatro (desde cualquiera de sus trincheras), para quienes están estudiando teatro, para los que lo investigan y lo presencian. Esto es, si bien se trata de un texto especializado, por su estructura y la calidad de su escritura, es un libro que podría ser leído por el público que, interesado en el quehacer teatral, no se dedica a él como forma de vida.

Resulta significativo el momento en que aparece el libro de Rodolfo Obregón, utopía aplazada durante un tiempo pero hecha realidad ya, por la situación que vive nuestro teatro hoy día pleno de versatilidad, de propuestas, de planteamientos y dramaturgias diversas. Volver al pasado para mirar nuestro presente con ojos renovados y frescos gracias a la inteligencia y acuciosidad de Obregón que aporta elementos para el teatro y para el conocimiento al reunir en un volumen las propuestas de los creadores que se atrevieron a soñar con tal fuerza, que sus sueños cobraron vida. *Utopías aplazadas* nos refiere a quiénes hemos sido en el teatro y a pensar en quiénes queremos ser y a reconsiderar al teatro como forma en constante evolución y del que no podemos prescindir y que nos nutre para recuperar el sentido.

SILVIA PELÁEZ. Dramaturga, directora, traductora e investigadora teatral. Ha colaborado en revistas especializadas y en publicaciones periódicas, nacionales y extranjeras. Autora del libro *Oficio de dramaturgo*. Actualmente prepara el libro *Dramaturgia con destino propio*. Autora dramática mexicana.



EL DIVÁN.
25 AUTOCONFESIONES
VARIOS AUTORES
EDICIONES EL MILAGRO, MÉXICO,
2003, 160 PÁGS.

Producto del diálogo promovido a través del programa Tintas Frescas (de la AFAA), cuyo interés primordial ha sido la difusión e interacción de las nuevas escrituras teatrales francesas y latinoamericanas, surgió un inusual proyecto: El diván, 25 autoconfesiones, colección de monólogos bajo el sello de Ediciones El Milagro y el apoyo de la Embajada de Francia en México (en el marco del Programa de Apoyo a la Publicación "Alfonso Reyes"), que reúne a los más sobresalientes dramaturgos contemporáneos de Francia, México y otras latitudes de América Latina, quienes se han destacado no sólo por la calidad y cantidad de sus producciones, sino también por una incesante exploración de nuevas formas de hacer y vivir el teatro, configurando individual y colectivamente el futuro de una dramaturgia que, amén de su inherente cualidad universal en lo textual, no se vea constreñida a lo local en el ámbito de la representación escénica.

Esta innovadora propuesta, concebida y coordinada por el destacado actor y director francés Michel Didym, se planteó originalmente como una experiencia dramaturgíca en la que la posición y el estatus del espectador dentro del espacio teatral (que supone una relación íntima y directa, de cara a cara con el actor), modificara radicalmente su rol de mero observador distante a uno "extremadamente activo, aunque mudo".

Lo anterior no podría más que dar lugar a una experiencia intensa y, probablemente, catártica a partir de la confrontación de tres elementos (texto, actor, espectador) que en su dialéctica de interacción producirían, indefectiblemente, la irrupción de heterotopías tan reales en las que la fantasía y la imaginación traspasarían las barreras de lo etéreo para encarnarse en "el aquí y el ahora" de los sujetos involucrados, no sólo a ras de piel, sino hasta lo más profundo de sus psiques. No extraña, entonces, que la situación ideal para promover dicha interacción se diera a través de la relación, igualmente ficticia, íntima y emocionalmente intensa (¿transferencial/contratransferencial) que se establece entre un paciente (actor) y su psicoanalista (espectador) en el espacio de una sesión terapéutica. La presencia del icónico diván, que en psicoanálisis alude a la llamada "regresión" y que generalmente asociamos a la dependencia infantil en la que el paciente se "entrega" a la omnipotencia y omnisciencia del terapeuta, invierte su carácter simbólico en el contexto de la puesta en escena, dejando al terapeuta/espectador a merced del perturbador, angustiante e incluso incómodo intercambio con el paciente/actor, de quien sospecha (¿necesita?) que solamente esté actuando.

El diván se estrenó en el marco del XXXI Festival Internacional Cervantino (precedida de una temporada en el Teatro El Galeón), constituida entonces por únicamente 20 monólogos (10 de autores mexicanos y 10 de autores franceses) representados, conforme con las características antes citadas, ante un cupo limitado a 20 espectadores por función.

Es importante enfatizar las características bajo las cuales se realizó la puesta en escena, toda vez que la vivencia afortunadamente singular y personal que pudo haber experimentado cada psicoanalista/espectador, es prácticamente imposible de reproducir (en la dimensión espacio temporal que vincula estrechamente la distancia e intensidad emocional-proximidad física), con la mera lectura de los diversos monólogos.

No obstante, aún en el marco de la lectura solitaria, cada uno de los 25 monólogos, hacen válida aquella premisa de Fritjof Capra: "vivimos en un mundo lleno de espejos", porque ya sea que nuestra persona se tome o no por caso clínico digno de intervención, todos hemos experimentado algún momento de crisis (lo más probable es que varios), alguna situación en la que las emociones nos han desbordado, o se han encapsulado, llevándonos a actuar de algún modo que, suponíamos, nos era ajeno.

De acuerdo con la teoría psicoanalítica, el objetivo inicial del análisis fue "llenar las lagunas mnémicas del paciente", es decir, recuperar el recuerdo de aquello que por traumático ha sido desplazado de la conciencia al inconsciente (y que, por ende, no ha desaparecido) para regresar desde ahí en forma de repetición compulsiva como un poder actual -que actúa-, en el individuo. La mayor parte de esos recuerdos "perdidos" son sustituidos, según Freud, por recuerdos encubridores, una forma de resistencia que protege al consciente de la carga emotiva asociada al recuerdo traumático original. Sin embargo, tales recuerdos encubridores son también simbólicos porque de algún modo están asociados a los recuerdos originales y al explorarlos, teóricamente, es posible revivirlos y superarlos.

Lo anterior es aplicable en principio, al poder "revelador" que en esencia contienen los mitos y la literatura. En toda pieza literaria siempre es posible un "reconocimiento", un encontrarse a uno mismo en algún personaje, en algún pasaje, sino es que en todo el cuerpo de una obra. El propio Freud se valió de numerosos textos literarios (novelas, obras de teatro, etc) para estructurar su teoría. La razón aparentemente es simple: los temas usados en la literatura, aunque se presenten de diversas formas en el discurso textual, se caracterizan por tener contenidos simbólicos de significación profunda, reconocibles a un nivel inconsciente, que se ofrecen al lector/espectador, en una representación indirecta al modo de

los recuerdos encubridores. En otras palabras, lo que se enuncia simplemente está ocultando parcialmente ese otro mensaje más profundo. Lo que da trascendencia y universalidad a una obra literaria, más allá de su discurso concreto, es lo que tal discurso está encubriendo/sugiriendo simbólicamente. De este modo, los monólogos de El diván le revelarán a cada lector, a manera de susurro o de plano en grito alterado, alguna duda, alguna obsesión, cierto recuerdo posiblemente reprimido, al que su propio consciente ignora (del mismo modo que los silentes analistas representados en los monólogos), con la indiferencia racional de quien podría perder su inestable situación de ventaja en el momento en que abra la boca y comparta sus propios temores, ansiedades y culpas.

La variedad de temáticas y personajes, de síntomas y posibles diagnósticos que habitan en las páginas de El diván, hacen de cada monólogo, de cada fragmento confesional, una inmersión al dolor, al miedo, a la ira, a la venganza, el odio y el deseo, en fin, a todas aquellas emociones que ingenuamente pensamos nos mantendrán a salvo si las logramos evadir.

En El diván participan los dramaturgos mexicanos Jaime Chaubaud, José Ramón Enríquez, Ximena Escalante, Flavio González Mello, Elena Guiochins, Estela Leñero Franco, María Morett, Ángel Norzagaray, David Olguín y Víctor Hugo Rascón Banda; los franceses Enzo Cormann, Rémi de Vos, Garance Dor, Xavier Durringer, Roland Fichet, Odile Massé, Fabrice Melquiot, Pauline Sales, Serge Valletti y Jean-Paul Wenzel; se incluyen además, monólogos del chileno Marco Antonio de la Parra, del uruguayo Carlos Liscano, el venezolano Gustavo Ott y el argentino Eduardo Pavlovsky.

VALERIA ALMADA. Psicóloga. Egresada de la Escuela de Escritores de la SOGEM. Colabora en el periódico Uno mas uno.

GUSTAVO MUÑOZ (1967-2004), IGNACIO RETES (1918-2004), LOLA BRAVO (1918-2004)

EL INGRESO EN LA MEMORIA

EL VIAJE MÍTICO CONTINÚA

¿Puede el lenguaje con su poder luminoso y divino servir de mortaja, de luz o de caricia eterna, aún ante el poderoso cruce de la muerte? Amante de las letras, he de afirmar que sí, pues muerte y palabra contienen la esencia del caos y la belleza de la proporción: confiada, pues, en la bienaventuranza y poder del verbo, me atrevo a disponer estas líneas sobre el túmulo que contiene los restos de quien amorosa e incansablemente consagró su vida al arte teatral: Gustavo Muñoz.

Nos conocimos en la adolescencia, durante nuestra reclusión en la soldadesca escuela (hoy vulgar putero mal llamado CUT) que marcó y fundamentó bienintencionadamente nuestro cuerpo, alma y espíritu, en beneficio de una sólida formación teatral que se sostenía en el respeto al escenario.

Gustavo era entonces un joven entusiasta de extrañísimo encanto, fortaleza y armonía; siempre me pareció una gárgola, un hada, un sortilegio... un hombre o dama de cuento que fascinaba mi sed de magia; desde la primera hasta la última vez que lo vi, me maravilló la singular gracia que lo distinguía.

Su sensibilidad lo vinculó siempre con lo más profano y lo más sagrado de la vida, de tal forma que para él los límites sólo representaban el inicio de un nuevo deseo, el principio de un renovado acercamiento con la naturaleza de todas las cosas, invitación ineludible a traspasar el umbral, para atreverse a ver más de sí mismo y en ese acto templarse y conquistar la humildad propia de quien regresa de un viaje mítico.

En cada uno de los montajes que compartimos, él apostaba por la metamorfosis, la transmutación y la trascendencia, así que, en efecto, lograba transfigurarse expresando su corazón sin recato y sin duda alguna, poco a poco homeaba personajes geniales, criaturas únicas, abstracciones mágicas, hijos paridos por la viril entrega de tan briante ser humano, actor desde el nacimiento mismo ¿Qué más puede entonces pedir un director, cuando tan delicada alma nutre como manantial alquímico el sistema vascular de la poesía escénica?

Sin duda, Gustavo fue una de esas fieras sabias de espíritu indómito, preciada aguja en un pajar de actores limitados y miserables; de ahí que su infatigable corazón se haya ganado el respeto y amor de la gente que lo conoció, incluso

hasta de los más repugnantes, sucios y grotescos parásitos del teatro, quienes a corazón abierto también lloraron su partida. Por otro lado y sin reparo he de manifestar que me parece lamentable la forma en que hemos perdido a tan excepcional amigo y espero que tan dolorosa lección nos haga conscientes sobre la fragilidad del actor y nos torne reverentes ante las tradicionales prácticas rituales, fuego puro que no cualquiera puede ver y tocar.

Me pregunto por dónde estará ahora. La última vez que lo vi fue en el lugar donde siempre ensayábamos, generosamente aceptó enseñarle al dragón de San Jorge a lanzar fuego, ¿no es esto en sí cosa de cuento de hadas? En la obra de teatro Halewyn, de Michel de Ghelderode, el autor dice “ Toda la creación no es más que hechicería cuyos secretos se han perdido”, y yo estoy segura de que Gustavo es uno de esos personajes creados a través de un acto divino y misterioso, delgado jovencillo con rostro y destino indescifrables, que ensayo tras ensayo y durante cada función ofrecía flores al altar que custodiaba nuestro teatro rito, su ausencia no existe, eso es imposible, él está en todo lo que amaba; descansen en paz quien en vida brilló tanto.

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, Dragonario y Hansely Grethel.*

MI ENCUENTRO CON RETES

Conocí a Ignacio Retes hace 10 años, cuando en el CTRU me asignaron el proyecto de una exposición para celebrar 50 años de actividad teatral ininterrumpida del “caminante del Teatro”.

Enmarcada en el homenaje nacional que el Instituto Nacional de Bellas Artes, El Instituto Mexicano del Seguro Social, la Universidad Nacional Autónoma de México y las Agrupaciones de Críticos le rindieran, la exposición pretendía ofrecer una retrospectiva de la obra teatral de Retes, desde sus inicios en la Universidad de San Luis Potosí, por 1936, hasta su montaje próximo a estrenarse, hasta ese momento: la reposición de *La visita del ángel*, de Vicente Leñero, en el Foro Sor Juana Inés de la Cruz, en 1995.

Luego de documentarme sobre su obra, llegó el momento de entrevistarme con él. Lo primero

que conocí fue su voz recia tratando de calmar a los perros que me ladraban amenazantes apenas abrió la puerta de su casa. “No hacen nada, m’hija —me dijo— en tono tranquilizador”. Yo por la dudas me agazapé detrás suyo hasta que llegamos al estudio en un camino que se me hizo eterno.

Una primera vista de su lugar de trabajo generó mi inmediata admiración. Un hombre de 76 años que se afanaba por aprender a manejar la computadora en donde escribía su primera novela: *Nostalgia de la tribu*, que aún antes de publicarse lo implicaría en una disputa con Octavio Paz en torno a cierto episodio situado en la sierra de Puebla por 1931 y de la que el semanario *Proceso* fuera escenario.

Abumado por el homenaje de que era objeto, puso a mi disposición todo su archivo personal, que una vez organizado me ofreció una panorámica de su trayectoria teatral en la que destacaban, además de su oficio como director, las facetas de actor, traductor, dramaturgo, escenógrafo y empresario teatral.

A lo largo de una serie de entrevistas, poco a poco fue surgiendo el ser humano, el hombre de familia, el esposo que sentía por su mujer, Lucila Balzaretti, un amor admirable luego de 50 años de matrimonio, y también surgió el luchador social, el activista político que logró conjuntar en su profesión dos de sus pasiones: teatro y política.

El sentido de la exposición cambió muy pronto de rumbo, y de una mera referencia informativa se convirtió en una reflexión en voz del propio Retes, que con sus palabras sabias, maduras con el paso del tiempo, dio a cada una de sus obras la dimensión, que de acuerdo con su experiencia y en retrospectiva, fueron construyendo una de las carreras más sólidas en el medio teatral.

Contagiada por la confianza y el entusiasmo que me brindó y ante la necesidad de dar a conocer a un hombre que incursionó en el teatro conmovido hasta el tuétano por la interpretación de Margarita Xirgu de las obras de García Lorca en el Teatro de la Paz en San Luis Potosí en 1936, asistente y alumno preferido de Seki Sano en el Teatro de las Artes por 1940 y generador del proyecto teatral del Seguro Social en 1962, la exposición se amplió hasta incluir la realización del video *Ignacio Retes, caminante del teatro*, con la colaboración de Eugenio Cobo.

La exposición, el video y el libro *Ignacio Retes, teatrista de México* publicado por la Coordinación

Nacional de Teatro en su serie Una vida en el teatro, fueron los "productos" generados en aquella ocasión, lo que no significó el fin de mi relación con el Maestro.

Tuve oportunidad de convivir con él en varias ocasiones más, pues en todos los lugares donde se montaba su exposición o se proyectaba su video, solía invitarme a presentarlos, otorgándome de palabra el título de su "biografía", pues confiaba en la relativa objetividad de mis opiniones.

Muchas fueron las enseñanzas que me dejó, no sólo su ejemplo de cómo la tenacidad, la disciplina, la pasión y la entrega pueden construir una carrera profesional siempre en ritmo ascendente. También me dejó su convicción de que el fracaso no siempre es sinónimo de derrota, sino que muchas veces, el enfrentar la crítica adversa, la censura y la descalificación se traduce en un crecimiento personal que nos abre infinitas posibilidades.

"No pasa nada, avientate", me decía cada vez que le platicaba sobre algún proyecto. Así de enfático era y determinante en sus opiniones. Este es el recuerdo que guardo de él, el de un hombre sencillo, generoso, de un caminante del teatro incansable, capaz no sólo de traducir su ímpetu en acciones concretas, sino de contagiar a los demás de su pasión, de su vitalidad que lo mantuvo siempre joven y al servicio del teatro.

Le agradezco por lo que fue, es y será.

JOVITA MILLÁN. Investigadora del CITRU desde 1990. Curadora de las exposiciones "Ignacio Retes, teatrista de México" (1995) y "Seki Sano 1905-1966" (1996). Autora de *Compañía Nacional de Teatro. Memoria gráfica 1972-2002*. de reciente aparición.

LOLA BRAVO: DEUDA INTANGIBLE

Último rito de paso o paso desde el rito último a la memoria como fenómeno de lo real, Lola en la memoria del colectivo humano como vínculo en el inconsciente que nos une al eterno presente. La Maestra hubo creado un espacio privilegiado, para el mejor entendimiento de la profesionalización de teatro en México, importancia fundacional en Nuevo León y Oaxaca.

Con la muerte, último de los grandes ritos de paso, Lola se desagrega como teatrista viva del grupo de artistas mexicanos para hacer estancia con plenos derechos y reagregarse al otro grupo, al de la memoria, al de nuestros antepasados. El dominio sobre la memoria y el olvido es un hecho eminentemente político en México y en el mundo, éste constituye un elemento fundamental en nuestra sociedad, por lo mismo, hago explícita la acción de ingreso de Lola Bravo en la memoria.

En mi intento quiero establecer la diferencia entre lo primero que se desvela en mí como -la

memoria— y lo otro, —el recuerdo— sobre la maestra. En primer lugar la memoria sobre Lola Bravo está determinada por el área sociocultural referente al teatro mexicano, conformada por el patrimonio completo de todos sus testimonios, tangibles e intangibles, de su trabajo realizado lo largo de todo el siglo veinte existente en los sitios geográficos de México pero también en los sitios de la memoria.

La construcción de su memoria se conserva a la par de figuras como la del maestro Seki Sano en los años cuarenta, quien alumno de Konstantin Stanislavski, habiendo sido expulsado de la URSS creaba su estudio en México. Ella, él y otros, todos juntos transformarían la enseñanza teórica y práctica de una época específica del teatro nacional mexicano introduciendo "el método." Acompañados por otro continuo de ideas producido por otros muchos testimonios de mitad del siglo veinte. Son tiempos de La Internacional, de militantes políticos, Diego Rivera, Frida Kahlo, activistas en los tiempos del anti-comunismo intervencionista "gringo." Un compromiso de batalla continua mantuvo Lola todo su tiempo de vida, desde el Politécnico Nacional y la Compañía de Teatro Popular del INBA, hasta la Compañía de Teatro Universitario de Nuevo León y la Compañía de Teatro Estatal de Oaxaca en su labor de teatro social.

La vida de Lola Bravo estuvo "jalónada" por cambios rituales que marcaron su acceso a los diferentes grupos por donde hizo su paso y dejó su marca para la memoria; en el ámbito de el recuerdo, mi perspectiva personal como teatrero desde Nuevo León se ve cargada de un profundo simbolismo re-ligado a mi propio proceso en el arte teatral. Nuestro último encuentro fue en 1995 durante la XVI Muestra Nacional de Teatro que fue dedicada a Lola-Artista. En estos estados intermedios liminales que dividen nuestras vidas en etapas de separación y conjunciones, Lola y yo mismo quedamos en deuda. El compromiso entonces, un proyecto que ella anhelaba: "Edipo Rey".

Esa deuda in-tangible hubo quedado pendiente en el "entre-dos" de los espacios y los tiempos. Entonces, en aquel reencuentro hablamos de amigos y camaradas ... de Estela, de Miguel, de Alejandra, de Guillermo y Guillermina -mis condolencias... rememoramos su burlona expresión de las 'divas' del teatro regio y nacional "¿quién te crees, Bette Davis? ... planeamos..."

Monterrey pueblo cuando en 1957 Lola inauguró tu Escuela de Teatro de la Universidad bajo el rectorado de otro gran humanista ausente Raul Rangel Frías, ella te dejó décadas subsecuentes para hacer ingreso como teatro regional al ámbito nacional e internacional. Lola Bravo fabricó la misión, ésta constituida por una labor explícitamente destinada desde su concepción y primera visión a un sólo fin, el de la formación del artista profesio-

nal del teatro de Nuevo León. La Maestra actualizó la visión ya existente del teatro de parroquia.

Lola Bravo realizó el ritual de iniciación que cumplió la función específica de regular el acceso de un colectivo humano — el del noreste mexicano — a un grupo mayor — el del centro — que poseía entonces los derechos y las obligaciones para determinar el estatus social del teatro de provincia, proveyéndole con todo el componente imaginario, simbólico y mitológico que todo proyecto de profesionalización conlleva. Así potenció la memoria e identidad del teatro neoleonés como parte del teatro mexicano.

Pueda ser que teatro y memoria se correspondan para una necesidad psíquica — ensayar una pérdida, ensayar la muerte. Teatro y memoria nos ayudan entonces a re-ensayar el arte de recordar en tiempos de olvido porque poseen y crean una especial relación del arte como memorial. Al invocar repitiendo lo desaparecido que el teatro aborda enfrentamos el drama de la realidad del cuerpo, condenado al vacío de luz y a la ausencia de movimiento, ésto nos fuerza a preguntar ¿qué es la muerte? Acaso sea sólo la del "otro," la única que podemos ver y que nos vuelve ciegos a la nuestra propia.

La memoria nos suaviza el peligro del peligro de olvidar. Al ingresar Lola Bravo en la memoria del colectivo humano nacional, testificamos nuestra propia sobrevivencia. El lamento empezó mucho antes de hoy ante la muerte física de Lola, empezó cuando adquirí aquella deuda in-tangible. Saldar algo in-tangible me invita a con-memorar, todo lo que dejó son nuestras memorias y recuerdos sobre ella, eso y algo efímero in-tangible ... el teatro.

La muerte nos garantiza la exclusión de la historia, sí, pero nunca la exclusión de la memoria. Tuve el privilegio de contar con Lola Bravo como actriz en mi obra prima de dirección escénica a finales de los años setenta. Lola-Felicity concluía la obra diciendo confusamente a la nada ... "¿eres tú... ya estás aquí... eres tu ... estás...?" mientras una tonada de esperanza y tristeza de John Denver se escuchaba "in crescendo" antes del oscuro ... hoy quiero concluir mi recuerdo personal en deuda y la memoria compartida in-tangible como aquella vez, antes del apagón final...

Y yo, amo la vida en mí, me siento parte de todo lo que vi.

Y yo, amo la vida en todo, parte del todo está dentro de mí...

JAVIER SERNA. Licenciado en Letras Españolas Actor y director escénico. Director en México del Instituto Hemisférico de Performance y Política.

SUGERENCIAS FELINAS

MISELÁNEA GATUNA

CONVOCATORIAS

PREMIO DE DRAMATURGIA (CASA DE AMERICA-FESTIVAL DE ESCENA CONTEMPORÁNEA. HASTA EL 31 DE OCTUBRE DE 2004)

Podrán optar dramaturgias innovadoras, dialogadas o no, escritas en castellano, rigurosamente inéditas, no estrenadas ni publicadas, de cualquier nacionalidad, que no se presenten a otro premio y cuyos derechos no hayan sido cedidos a ningún editor en el mundo. Los trabajos presentados a concurso deberán tener un mínimo de 30 páginas (tamaño folio o DIN A-4) mecanografiados a doble espacio y por una sola cara. Los trabajos deberán enviarse por triplicado con el título en la primera página y con seudónimo. Y bajo plica deberá constar el nombre del autor, su dirección y teléfono, se adjuntará además una fotocopia del documento que acredite su identidad. Las obras deberán enviarse antes del 31 de octubre de 2004 a: Festival Escena Contemporánea. Calle del Desengaño número 12, piso 5o, puerta 2; 28004, Madrid, España. El premio, dotado con seis mil euros, incluye la publicación del texto en alguna de las colecciones de la Casa de América. Además, el Festival Escena Contemporánea impulsará su conocimiento entre los profesionales del sector teatral por si fuese posible acometer su montaje escénico.

Más información en:

www.escenacontemporanea.com

CUENTOS NEGROS DE NAVIDAD EN EL TEATRO LA CAPILLA

Después de crear "Ángeles exterminadoras", espectáculo de cuentos negros de navidad canadienses, la compañía Los Endebles invita a los dramaturgos mexicanos (y también a los que no lo son pero quieren ser) a escribir un monólogo, cuento o confesión que pueda ocurrir durante las fiestas navideñas, en las que el diablo de las tradicionales pastorelas se ha convertido en cobrador, violador, médico sin escrúpulos, y demás pájaros de mal augurio... Cuentos íntimos, tiernos, desgarradores, cargados de auto-escarnio y humor negro.

La duración máxima de los textos deberá ser de 15 minutos. Los escritos deberán entregarse por triplicado, con el nombre y los datos del autor.

Cinco a seis cuentos serán seleccionados para ser producidos y escenificados por la compañía Los Endebles como parte del espectáculo *Cuentos Negros de Navidad 2004* en las vísperas navideñas, teniendo una temporada de un mes en el Teatro La Capilla.

El jurado estará integrado por Boris Schoemann, Mahalat Sánchez y Hugo Arrevillaga, quienes co-dirigirán el espectáculo.

La recepción de los trabajos se llevará a cabo en el Teatro La Capilla, de lunes a sábado, de las 10 am a las 4 pm

Esta convocatoria queda abierta a partir de hoy y hasta el 15 de octubre 2004.

RECOMENDACIONES

ARTE HISTRIÓNICO EN LÍNEA

Grupo Arte Histriónico invita a que visite su grupo el cual ha sido creado el 29 de Agosto de 2003. Desde esa fecha se han publicado más de 700 convocatorias a castings, información de espectáculos, estrenos, y todo lo relativo a las profesiones artísticas (actor, actrices, staff técnico, maquilladores, escenógrafos, directores de cine, teatro, TV, productores, etc).

El grupo está configurado para recibir y publicar información de distintos países, como México, Cuba, Brasil, Uruguay, Ecuador, sur

de USA y muchos otros.

La información que circula es totalmente gratuita y moderada, por lo que se checa cada mensaje que se recibe a fin de evitar mensajes y publicaciones indeseadas y posibles reenvío de virus.

Visítelos en:

http://espanol.groups.yahoo.com/group/arte_histriónico_y_lúdico

Suscríbese enviando un e-mail a:

arte_histriónico_y_lúdico-suscribe@gruposyahoo.com

SERVICIOS

CURSO O TALLER DE ESGRIMA ARTÍSTICA

Dirigido a actores, bailarines, directores de escena, coreógrafos y público gustoso del combate escénico. Tenemos cursos permanentes para todos los niveles en el DF. Si vives en el interior de la República nosotros vamos a tu Estado o sede. Contamos con las espadas y todo el equipo necesario. Informes en:

construarte2000@hotmail.com

<http://groups.msn.com/TEATROYES-GRIMA>

Asesoría Gráfica

Diseño - Gráfico y Virtual

Sitios en Internet
Presentaciones Interactivas
Currículums en C.D. (Audio e Imagen)
Trípticos, Dípticos, Volantes...

Visita nuestra página Web

www.siecenter.com

Tel. 53 38 85 61 Cel. 04455 2515 8196

ventas@siecenter.com

MASCARA VS. CABELLERA

EN PAUSA

Amigas y amigos todos:

Agradezco las expresiones de solidaridad con que han respondido a nuestro anuncio de suspensión de actividades. En verdad congratula saber que tenemos amigos que lamentan la realidad que enfrentamos. Gracias otra vez.

Quiero aprovechar la ocasión para precisar algunas consideraciones y dar respuesta a quienes nos hicieron llegar sus inquietudes acerca de las causas de nuestra determinación. Aquí algunas:

Ya dijimos que no se trata del agotamiento de nuestra propuesta escénica. Tampoco tiene que ver con posibles conflictos al interior de nuestra organización. Por el contrario, estamos ciertos de la validez de nuestra alternativa teatral y confirmamos las cualidades de la amistad que nos une a todos. El motivo central es el reconocimiento a nuestra imposibilidad de mantener el flujo de recursos que una empresa cultural, aún modesta como la nuestra, demanda para mantener sus gastos de operación. Hemos hecho cuanto nos ha sido posible sin obtener los resultados deseados y, ante la indiferencia de las autoridades locales que han decidido no vernos, no escucharnos, ya no nos es posible mantenernos dentro de la travesía. Por eso decidimos abrir este paréntesis que nos afecta profundamente ya que en los recientes cinco años cumplimos cabalmente con nuestras metas...y ahora todo parece condenado al baúl de los olvidos. Sabemos que ese es un enorme riesgo pero, por el momento, no hay nada que podamos hacer.

Lo que ha obligado a esta decisión tiene más que ver con la falta de una Política Cultural del Estado que al no existir como tal, no define ni promueve programas de desarrollo y fortalecimiento de las organizaciones artísticas "independientes". Creo que, al menos es nuestra posición, ninguna pretende formar parte del aparato burocrático oficial pero sí encontrar en las instituciones culturales políticas, estrategias y programas que propicien el ejercicio de nuestro oficio y, con un sentido de equidad e igualdad de oportunidades, nos reconozcan como organizaciones ciudadanas merecedoras de estímulos y condiciones favorables para la consolidación de la tarea que nos hemos echado a

cuestas. Pero no, lo que vemos representa la más perversa "materialización del neoliberalismo que padecemos": La concentración de los pocos recursos disponibles en unas solas manos y la exclusión de quienes carecemos de la "bendición oficial".

A lo largo de mi trayectoria he visto surgir y desaparecer proyectos artísticos, algunos muy valiosos, que no tuvieron la oportunidad de consolidar sus lenguajes estéticos y sucumbieron ante la ceguera y sordera de funcionarios más preocupados en aferrarse al presupuesto que en cumplir con imparcialidad las responsabilidades de su cargo. Esos funcionarios que llegan sin saber y se van sin entender. Aquellos a los que he visto entrar, salir y perderse sin aportar nada. Cabe señalar, por supuesto, las Muy Honrosas Excepciones que confirman toda regla.

Lo que estamos enfrentando no nos es privativo. Sé de casos semejantes a quienes expresamos nuestros mejores votos por el éxito de sus proyectos. Condenaríamos enérgicamente que también fueran orillados al desencanto y la frustración. No lo deseo, pero es posible.

Nosotros creímos que definir un teatro con rostro propio; con un lenguaje pulcro y contenidos controversiales; con un nivel de interpretación que fuera capaz de conmover por su destreza y un oficio ejercido con la más absoluta honestidad artística e intelectual, bastaba. No. Estas cualidades se agradecen pero no alcanzan. Parece que el camino del halago, el cabildeo desleal y el tráfico de influencias trae mejores resultados. Nosotros nos fuimos por la contra y no nos valió. En verdad lo lamentamos.

Salud a todos. Hasta luego.

A nombre de Alejandra Méndez, Pilar Méndez, Adriana Bandín, Dinorah Medina, Alejandro Sánchez, César Alejandro, Ernesto Cortés, Manuel Mendoza, José Luis Zavala y yo mismo, gracias, muchas gracias.

El grupo teatral LOS DE A PIE
Rodrigo Solo
Director Artístico

un lugar común:



estanieradio

programa de radio

vincula las artes escénicas dando cabida en su espacio a todas las expresiones y a todos sus protagonistas.

estación: órbita 105.7 fm
hora: 15.00 hrn
día: domingos

estación: horizonte 108 fm
hora: 22.00 hrs
día: sábados

Mayor información en:
estanieradio@yahoo.com.mx
Tels. 52070661



DTdC

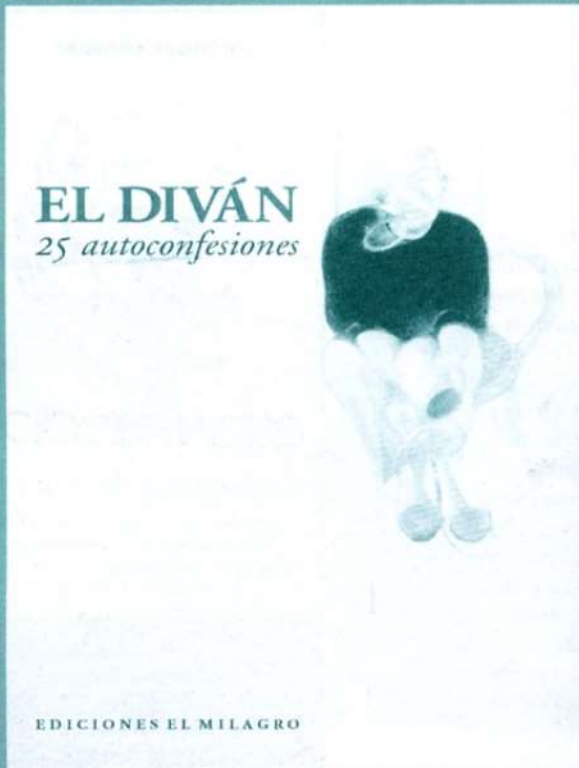
DIPLOMADO
TEATRO DEL
CUERPO

CICLO 04 - 06

INSCRIPCIONES ABIERTAS

Francisco Sosa 159
Col. del Carmen Coyoacán
Tel. 56 58 97 66

diplomado@teatrolineadesombra.org
www.teatrolineadesombra.org



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 LISCANO 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

EDICIONES EL MILAGRO

Asociación de Editores y Distribuidores de México

A - A A



EL MILAGRO

ANONIMO
 DRAMA
 EDICIONES

5 Años, desde algún lugar de la Ciudad de México... para leer, ver, conocer.

Poesía **SENSUALIA**

Arte **IMAGINARIA**

Diálogo + Lenguas **GLOSOLAJA**

Narrativa **LITERALIA**

Teatro **ESCENARIA**

Ensayo **MARGINALIA**



La historia de la soledad
 Opus múltiple de los rostros y tres buzos de mar
 Rosa le sal, quise el que toda felicidad como un hecho.
 Cuando me acerco a ti tres sabanas de olivo.
 Queletos de horas este es.
 El cuerpo despedido al azar, o del tiempo
 Calle adentro a la luz de la luna
 Circo para bobos

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 o bien a anonimodrama@terra.com.mx y carlohpal@hotmail.com

TEATRALLA

el teatro mexicano en internet



www.teatralla.com.mx

la mancha en el papel, s.a. de c.v.
empresa cultural



investigación
redacción
corrección
edición
traducción

diseño
publicidad



asesorías
proyectos culturales
conferencias
cursos
talleres

revistas
libros
periódicos
videos

Fernando Anaya Monroy 112-10 Col. Ermita-Benito Juárez
México, D.F. C.P. 03590-5609 1733
La_mancha@att.net.mx



VII festival
internacional
de danza
contemporánea
de morelia, michoacán

CURSOS Y CONFERENCIAS

MICHOACÁN/ SONORA/ VERACRUZ/ MÉXICO/ JALISCO
de 130 de julio al 8 de agosto de 2004
MEXICO/ BRASIL/ ECUADOR



Con un gobierno que trabaja, un gobierno diferente



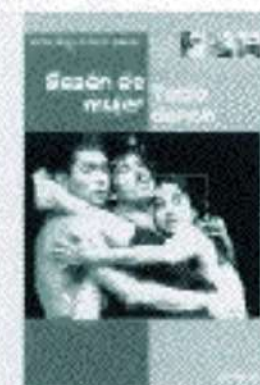
Michoacán



CENTRO DE ARTES ESCÉNICAS DEL NOROESTE S. C.

Publicaciones CAEN

Revista Espacio Escénico - Publicación Semestral



TEATRO JULIO CASTILLO *

COMPañÍA NACIONAL DE TEATRO Albertina en cinco tiempos



El proceso de creación teatral y ensayos de puesta en escena
AGOSTO
16, 17, 18, 23, 24, 25, 30 y 31, 20:00 hrs.
SEPTIEMBRE: 1, 20:00 hrs.

La extraordinaria historia del pájaro azul



de Alfonso Cárcomo
Aracelia Guerrero, dirección
Sábados y domingos, 13:00 hrs.
¿y tú, qué juegas cuando sueñas?
Hasta el 1 de agosto



COMPañÍA NACIONAL DE TEATRO Fotografía en la playa



de Emilio Carballido
Raúl Quintanilla, dirección
Jueves y viernes 20:00 hrs.
Sábados, 19:00 hrs.
Domingos, 18:00 hrs.
Del 12 de agosto al 10 de octubre

PALACIO DE BELLAS ARTES
AGOSTO
Jueves 5 y viernes 6, 20:00 hrs. / Domingo 8, 19:00 hrs.
Av. Juárez y Eje Central, Centro Histórico

LA TROUPE Truppus Opus Tenebris



de Mauro Mendoza
Sábados y domingos, 13:00 hrs.
Del 18 de septiembre al 12 de diciembre



TEATRO EL GRANERO, XAVIER ROJAS *

La vida es sueño



de Pedro Calderón de la Barca
Claudia Ríos, dirección
Lunes y martes, 20:00 hrs.
Del 21 de septiembre al 14 de diciembre

Los gigantes de San Miguel



Adaptación de un cuento celta
Leticia Colina, dirección
Sábados y domingos, 12:30 hrs.
Del 24 de julio al 3 de octubre



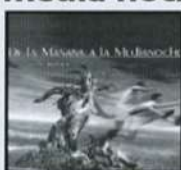
Dramafest

Aurora Cano y Vicky Featherstone, dirección
Miércoles, jueves y viernes, 20:00 hrs.
Sábados, 19:00 hrs. / Domingos, 18:00 hrs.

Agosto

TEATRO GALEÓN *

De la mañana a la media noche



De Georg Kaiser
Alejandro Velis, dirección
Jueves y viernes, 20:00 hrs.
Sábados, 19:00 hrs.
Domingos, 18:00 hrs.
Hasta el 18 de julio

Noche de Epifanía



De William Shakespeare
Ludwik Margules, dirección
Jueves y viernes, 20:00 hrs.
Sábados, 19:00 hrs.
Domingos, 18:00 hrs.
A partir del 7 de agosto

SALA XAVIER VILLAURRUTIA *

Tema original y variación



De Héctor Mendoza
Rodrigo Mendoza, dirección
Jueves y viernes, 20:00 hrs.
Sábados, 19:00 hrs.
Domingos, 18:00 hrs.
Agosto - Septiembre

GRUPO LAS MENTIRASAS Harún y el mar de las historias



Adaptación de la novela de Salmán Rushdhi
Giovanna Cavásola, dirección
Sábados y domingos, 13:00 hrs.
Del 24 de julio al 23 de octubre



TEATRO DEL FARFULLERO El bosque



de David Mamet
Mauricio García Lozano, dirección
Miércoles, 20:00 hrs.
A partir de julio

Danza-Teatro
GRUPO LA FÁBRICA
Las olas. Espectáculo de Rosario Armenta
Lunes, 20:00 hrs.
A partir 21 de julio

TEATRO JIMÉNEZ RUEDA

Quien mal anda en mal acaba



De Juan Ruiz de Alarcón
Marta Verdusco, dirección
Homenaje a Carlos Roces
Jueves y viernes, 20:00 hrs.
Sábados, 19:00 hrs.
Domingos, 18:00 hrs.
Del 11 de junio al 29 de agosto

Plaza de la República 154, a un costado del Monumento a la Revolución, Col. Tabacalera

TEATRO ORIENTACIÓN *

El gorila



Traza escénico:
Alejandro Jodorowsky
de Franz Kafka
Con Humberto Dupeyrón
Lunes y martes, 20:00 hrs.

Del 22 de junio al 21 de septiembre

Yo también quiero un profeta



de Ximena Escalante
Martín Acosta, dirección
Jueves y viernes, 20:00 hrs.
Sábados, 19:00 hrs.
Domingos, 18:00 hrs.

Del 17 de junio al 29 de agosto

Morritz y el pequeño mons



de Maribel Carrasco
Sandra Félix, dirección
Sábados y domingos, 12:30 hrs.
Es sólo un pequeño salto para la Humanidad, pero un gran salto para Morritz
Hasta el 29 de agosto



Lacandona, o cuando las estrellas caen



Dramaturgia: Maribel Carrasco
Davide Venturini, dirección escénica
Sábados y domingo, 12:30 hrs.

Del 18 de septiembre al 12 de diciembre



VII Encuentro Internacional de Teatro del cuerpo

Salomé o del pretérito imperfecto

Lunes 6 de septiembre, 20:00 hrs.
Teatro Galeón

La consagración de las furias

Martes 7 de septiembre, 20:00 hrs.
Teatro Galeón

Akhe Group

Viernes 3 de septiembre, 20:00 hrs.
Centro Cultural del Bosque

Clipa Theater

Sábado 4 de septiembre, 19:00 hrs.
Teatro Orientación

Taller Clipa Theater

Sábado 4, domingo 5 y lunes 6 de septiembre
De 10:00 a 14:00 hrs.
Centro Cultural del Bosque



Centro Cultural del Bosque *

Paseo de la Reforma y Campo Marte
Metro Auditorio

REVOLUCIÓN 1500

Punto de Encuentro con las Artes Escénicas

2004

centro cultural helenico



www.helenico.gob.mx

► Av. Revolución 1500
Col. Guadalupe Inn
México D.F.
5662 2945

► Boletos en taquilla
De Lunes a Sábado de
12 a 14 y de
16 a 20 hrs.
Domingo
11 a 14 y 16 a 18 hrs.

► Descuentos a INAPAM
maestros y estudiantes
con credencial vigente.

TEATRO HELENICO

EL TENIENTE DE INISHMORE

De Martin MacDonagh

Dirección José Caballero

Con

Héctor Bonilla · Rafael Sánchez Navarro · Verónica Merchant · Bruno Bichir
Juan Manuel Bernal · Fernando Bonilla · Sergio Bonilla · Ignacio Ferreira

Viernes 20:30 · Sábado 18:00 y 20:30 · Domingo 19:00

CONACULTA · HELENICO

la CULTURA en tus manos

teatro para todos

Contigo es posible

CONVOCATORIA

PREMIO CHIHUAHUA 2004

EL GOBIERNO DEL ESTADO DE CHIHUAHUA, a través del INSTITUTO CHIHUAHUENSE DE LA CULTURA, convoca a todas las personas que tengan su domicilio en el Estado, y a las que siendo chihuahuenses radiquen en la República Mexicana, a que participen enviando sus trabajos en las disciplinas:

1. Tecnológicas
2. Biológicas
3. Sociales
4. Literarias (Obra Poética)
5. Música (Ensamblés)
6. Artes Visuales (pintura en las técnicas óleo y/o acrílico)

Fecha límite para participar:
viernes 20 de agosto de 2004

Premio único e indivisible por disciplina:
\$ 50,000.00

Bases e informes: Coordinación de Áreas Culturales. Av. División del Norte esquina con Av. Universidad 2301, Col. Altavista, Chihuahua, Chih.
Tels: (01614) 4140110; 4136304, ext. 123.
E-mail: hernand@buzon.c.hihuahua.gob.mx

CONVOCATORIA

PREMIO TESTIMONIO CHIHUAHUA 2004

Instituciones convocantes: El Gobierno del Estado de Chihuahua, a través de la Secretaría de Educación y Cultura, y por conducto del Instituto Chihuahuense de la Cultura, y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, a través del Instituto Nacional de Bellas Artes y por conducto del Centro Nacional de Información y Promoción de la Literatura.

Orientado a: escritores residentes en la República Mexicana.

Bases e Informes: Coordinación de Áreas del ICHICULT (01614) 413 63 04 ext. 123 y 414 01 10, o en Cd. Juárez (01656) 6131708, Cd. Delicias (01639) 47 4 20 36, Parral (01627) 52 2 00 50, Camargo (0 648) 46 246 77. E-mail: ihernand@buzon.chihuahua.gob.mx

Fecha Límite para participar: **viernes 16 de Julio del 2004.**

Premio único e indivisible: **\$40,000.00.**

Las instituciones que convocan promoverán, durante un lapso de seis meses, la edición de la obra ganadora.

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MEXICO

NUEVA ÉPOCA | NUM. 4 | JUNIO 2004

Juan Goytisolo:
entrevista

Gonzalo Celorio
sobre el exilio español

Vicente Quirarte
y María Baranda:
poemas

Sealtiel Alariste sobre
el humor en la Historia

Sara Seifovich
sobre multiculturalismo

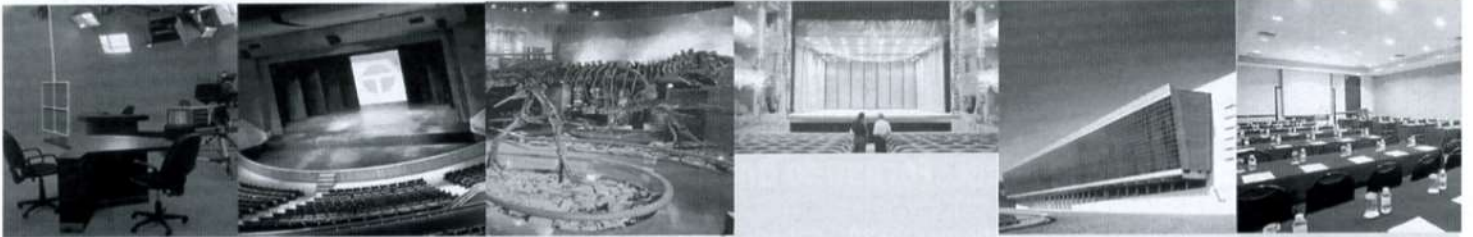
José Pascual Buxó:
Riva Palacio y el sueño
de la patria nueva

Hernán Lavín Cerda
sobre Giuseppe Amara

Reportaje fotográfico de
Javier Hinojosa

James Joyce,
cien/años de Bloomsday:
Hernán Lara Zavala
R. H. Moreno Durán
Dermot Curley
Bruce Swansey
Mauricio Molina

Iluminación
 AudioVideo
 Mecánica y
 Transmisión en
 Vestimenta Teatral
 Microonda y Satelital



PASODEGATO

REVISTA MEXICANA DE TEATRO

- Abatimos costos de mensajería y ahora la suscripción anual tiene un precio especial de \$ 150.00.
- Pasodegato, 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 Sogro.
- Pregunta por nuestros planes de suscripciones y por la opción de convertirte en un protector de un 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 suscriptorpdg@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 julio-septiembre

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 julio-septiembre

**DIPLOMADO EN
CREACIÓN LITERARIA**

A inscribirse y participar en el proceso de selección para formar parte de la XXXVII generación, el cual se llevará a cabo del 9 de agosto al 14 de octubre de 2004

TALENTO Y DISCIPLINA
Inicio de clases: 10 de enero de 2005

Talleres y cursos matutinos de:

- * Corrección de estilo y propiedad idiomática
- * Novela
- * Teoría y práctica del cuento
- * Dramaturgia
- * Poesía

Duración de los cursos: 30 horas

Inicio de clases: Agosto de 2004

Informes e inscripciones

Héroes del 47 #122. Col. Churubusco Coyoacán

Tel. 5688-2314 / 2316 de lunes a jueves, de 17:00 a 21:00 horas

Tel. 5593-3290 de lunes a viernes, de 9:00 a 15:00 horas

Cartelera
www.sogem.org.mx

ECO Y NARCISO DE CALDERÓN DE LA BARCA ADAPT. Y DIRECCIÓN: JOSÉ CABALLERO
A PARTIR DEL 5 DE JULIO EN EL TEATRO WILBERTO CANTÓN LUNES Y MARTES 20:30 HRS.

Teatro Wilberto Cantón: José Ma. Velasco Num. 59 Col San José Insurgentes Tels. 5593-8534 Teatro Coyoacán y Foro Rodolfo Usigli: Héroes del 47 #122 Col. Churubusco Tel. 5688-2314 5688-20

Para mayor información, escribanos a la Coordinación General de Teatros a: jvasquez@sogem.org.mx Cafetería ☐ Estacionamiento Teatro Infantil

"LA FLAUTA MÁGICA"

Versión de la Ópera de Mozart, para niñas y niños

Dir. Felipe Oliva
Prod. Mariana Brito

Nueva temporada
TRES AÑOS DE ÉXITO



Teatro Coyoacán Domingos 11:30 y 13:30

Pilar Boliver

DARIO
T. PIE

**La Marta del
Zorro**

de Carlos Pascual con
PEDRO KOMINIK
Actuación especial
CARLOS PASCUAL
Y SU GRILLOPERA

Teatro Wilberto Cantón
Viernes 7:00 y 9:00 p.m. ☐
Sábados y Domingos 6:00 y 8:00 p.m.



Nahui Olin
Virgen perversa

Autora y Dirección: Gilda Salinas
Sylvia Pasquel en Nahui Olin - Actuación especial de Roberto D'Amico
Acompañada en vivo: Herbert Clavel - Álvaro de Ventana y Cristina Saura

Teatro Wilberto Cantón
Miércoles 20:30 hrs.

sogem

Teatro
mexXica

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, 5526.04 49,
Correo electrónico: cnipi@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
Teléfono: 01 (686) 553.5044 ext. 116
Fax: (686) 553.6076

Correo electrónico: comunicacionicbc@baja.gob.mx

PODER EJECUTIVO
Baja California
Por un Nuevo Estado

INSTITUTO
DE CULTURA DE
ICBC BAJA CALIFORNIA

CONACULTA • INBA

MÉXICO 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 Danza

• 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

CONACULTA

la CULTURA en tus manos

30 millones de mexicanos disfrutaron las más diversas manifestaciones culturales en 2003 *Acompáñanos!*

Contigo



es p

CENTRO VERACRUZANO de las ARTES

HUGO ARGÜELLES

- Formación, especialización y actualización en danza, música, teatro y artes visuales



- Pedagogía de las artes
- Iniciación artística

- Investigación y promoción artística y cultural
- Educación artística a distancia (Canal 23, Red de las Artes)

Informes al teléfono (229) 932 7122
Independencia 929 esq. Emparan
Centro Histórico, Veracruz, Ver.
www.ivec.gov.mx
www.conaculta.gov.mx

