

# PASODEGATO

REVISTA MEXICANA DE TEATRO

**XXXII FESTIVAL  
INTERNACIONAL  
CERVANTINO**

**ENTREVISTA  
CON RAMIRO OSORIO**

**ESTRENO DE PAPEL**

**CARTAS EN EL ASUNTO**  
DE JAVIER MALPICA  
PREMIO NACIONAL  
OBRA DE TEATRO 1997

**REPORTAJE**

**TEATROS DEL IMSS:  
LA ÚLTIMA CARCAJADA  
DE LA CUMBANCHA  
TECNÓCRATA**

**ENTREVISTA EXCLUSIVA**

**DARÍO F**

**PREMIO NOBEL  
LITERATURA 19**

**DOSSI**



**ÉT**  
**O DILETANTIS  
EN EL TEATRO NACION**

**¡CON PASODEG  
ENTRA AL  
TEATRO GRATIS**



# Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Conti  
es pos

*Salamanca, Guanajuato*

*Veracruz, Veracruz*

Sedes de los primeros

## *Centros Estatales de las Artes*

- Resultado de acuerdos de trabajo de los tres niveles de gobierno, la sociedad civil y las instituciones académicas y artísticas.
- Atienden las demandas de especialización, perfeccionamiento y profesionalización de artistas, docentes y artesanos en sus regiones de influencia.



**Salamanca**

**Veracruz**

El Centro de las Artes de Salamanca fue inaugurado el 17 de noviembre de 2002 por el presidente de la República, licenciado Vicente Fox Quesada, y Juan Carlos Romero Hicks, gobernador del estado de Guanajuato, con la presencia de los Reyes de España

El Centro de las Artes de Veracruz fue inaugurado el 24 de marzo de 2004 por Sari Bermúdez, en representación del presidente Vicente Fox Quesada, y Miguel Alemán Velasco, gobernador del estado de Veracruz.

**CONACULTA**

la CULTURA en tus manos

En todo México: educación para las artes y acceso a la cultura ¡Participa!

# XXV Muestra Nacional de Teatro

Pocas veces sucede que el teatro de una región determinada adquiera vida propia y camine con seguridad por el mundo, con una voz y presencia propia que lo haga inconfundible.

Más aún cuando se trata de un lugar periférico y alejado de la capital, como sucede con el estado de Baja California.

Una nueva generación de teatreros que lleva consigo sus propios mitos e inquietudes, que ha conseguido motivar el interés del resto del país y del mundo con la inevitable paradoja de que el camino a lo universal pasa por la atención a lo más cercano.

Tijuana, B.C.,  
19 a 27 de noviembre  
2004

AÑO 3  
NÚMERO 19  
OCTUBRE/DICIEMBRE  
DE 2004



En portada: *Yamato The Drummers of Japan*, dirigidos por Masa Ogawa, Japón, 32 Festival Internacional Cervantino, 2004. FOTO DE LUCIENNEVAN DERMILJE.

Recuadro de portada:  
*La honesta personade Sechudn.de* Bertold Brecht, dirigida por Luis de Tavira. FOTO DE ENRIQUE GOROSTIETA.

- 4 **ABREBOCA**  
CARTA A  
MARIJA V. KISELEVA
- 5 **PERFIL**  
EL ACTOR ES UN  
SER POLIÉDRICO  
POR HILDA SARAY
- 7 **APROXIMACIONES A**  
CLAUDIO OBREGÓN  
POR JULIETA EGURROLA
- 8 **CLAUDIO OBREGÓN**  
POR ANA OFELIA MURGUÍA
- 9 **LAS MÁSCARAS DE**  
CLAUDIO  
POR MANUEL MONTORO
- 10 **CRONOLOGÍA TEATRAL**  
DE CLAUDIO OBREGÓN

## DOSSIER



- 12 **ÉTICA O DILETANTISMO**  
EN EL TEATRO NACIONAL
- 14 **¿SE NECESITA UNA**  
NUEVA ÉTICA?  
POR JAIME CHABAUD
- 16 **LAS RESPONSABILIDADES**  
ARTÍSTICAS DEL  
DIRECTOR DE ESCENA  
POR LUIS DE TAVIRA
- 20 **TEATRO DE**  
EXCEPCIONES  
POR FERNANDO DE ITA
- 23 **UNA DISCUTIDA Y**  
DESDICHADA ESPECIE  
POR GIRGIO STREHLER
- 24 **METODOLOGÍA ÉTICA 24 EN**  
LA FORMACIÓN ACTORAL  
POR EL MATADOR CARRIEDO
- 30 **ÉTICA Y FUNCIÓN**  
PUBLICA  
POR IGNACIO ESCÁRCEGA
- 31 **UN NUEVO PACTO**  
ENTRE TEATREROS  
REDACCIÓN PASO DE GATO

- 34 **TEATRO MÁS ALLÁ DEL**  
TEATRO  
POR RUBÉN ORTIZ
- 38 **ÉTICA Y POLÍTICAS**  
CULTURALES  
REDACCIÓN PASO DE GATO
- 40 **¿PARÁMETROS ÉTICOS**  
A PARTIR DEL PÚBLICO? .  
POR ADRIANA BERNAL
- 43 **EXCLUSIVA**  
DIEZ MINUTOS DE ÉTICA,  
TEATRO Y LITERATURA  
POR SERGIO MARTÍNEZ
- 46 **CRÍTICA**  
PANORAMA  
POR EDGAR CHÍAS
- 48 **REPORTAJE**  
LA ÚLTIMA CARCAJADA  
DE LA CUMBANCHA  
TECNÓCRATA  
POR SERGIO MARTÍNEZ
- 50 **DIRECTOR DEL FESTIVAL**  
INTERNACIONAL  
CERVANTINO  
POR MANUEL GUTIÉRREZ  
OROPEZA
- 53 **CONTRA EL OLVIDO**  
TODOS LOS NOVOS,  
EL NOVO  
POR GONZALO VALDÉS MEDELLÍN
- 55 **AMATAC**  
ANTECEDENTES  
Y FUNCIONES  
POR JAIME CHABAUD
- 56 **REPÚBLICA DEL TEATRO**  
MICHOCÁN  
TIEMPOS NUEVOS PARA  
EL TEATRO  
POR ROBERTO BRICEÑO F
- 57 **MICHOCÁN**  
PROYECTO TEATRO  
"LA BODEGA"  
DEPARTAMENTO DE ARTES  
ESCÉNICAS DE LA SECRETARÍA  
DE CULTURA DE MICHOCÁN
- 58 **NUEVO LEÓN**  
¿CUAL ES LA NATURALEZA  
DEL TEATRO... Y CUAL SU  
RELACION CON EL DE NUEVO  
LEÓN?  
POR JAVIER SERNA
- 60 **QUERÉTARO**  
UN CALLEJÓN SIN SALIDA  
POR LEONARDO KOSTA
- 61 **QUERÉTARO**  
LA ÉTICA HASTA EL  
CAMERINO  
POR JOSÉ LUIS ÁLVAREZ

- 62 **VERACRUZ**  
LA CRUZ DEL TEATRO  
DE VERACRUZ  
MULTIPLICACIÓN DE  
PECES  
POR ROBERTO BENÍTEZ
- 64 **OAXACA**  
CIUDADANIZAR  
POR ROLANDO BEATTIE
- 65 **SAN LUIS POTOSÍ**  
ÉTICA Y TEATRO  
POR JESÚS CORONADO RUIZ
- 66 **BAJA CALIFORNIA**  
"RESPUESTAS"  
DE BAJA CALIFORNIA  
POR DANIEL SERRANO/ANDRÉS  
VILLAR
- 68 **NIÑOS**  
QUÉ DUELE AL TEATRO  
PARA NIÑOS  
POR LARRY SILBERMAN Y PERLA  
SZHUMACHER
- 70 **ESCENA INTERNACIONAL**  
INGLATERRA  
LA PUREZA DEL  
VIRTUOSISMO ESCÉNICO  
POR BRUCE SWANSEY
- 72 **INGLATERRA**  
SEMINARIOS PARA  
INCENDIARIOS  
POR ALBERTO VILLARREAL DÍAZ
- 73 **ESCENA ALTERNA**  
LA POÉTICA  
TRANSGRESORA DE  
WIM VANDEKEYBUS  
POR MARICRUZ JIMÉNEZ
- 74 **LIBROS**  
VERSUS ARISTOTELES  
RESEÑAS DE JOSÉ CANDAS Y  
ROCIO GALICIA
- 76 **SUGERENCIAS FELINAS**  
CONVOCATORIAS
- 77 **MÁSCARA VS. CABELLERA**  
EN ESTA ESQUINA

**ESTRENO DE PAPEL**  
CARTAS EN EL ASUNTO  
DE JAVIER MALPICA  
PREMIO NACIONAL OBRA  
TEATRO 1997



## PREGUNTARNOS SOBRE ÉTICA

## PASODEGATO

DIRECTOR  
JAIME CHABAUDSUBDIRECTOR  
JOSÉ SEFAMIEDITOR  
HORACIO ORTIZASISTENTE EDITORIAL  
DORA ALONSOCONSEJO 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  
LUIS NEVARESDISEÑO GRÁFICO ORIGINAL  
PABLO MOYA ROSSIPRODUCCIÓN EDITORIAL  
LA MANCHA EN EL PAPEL, S.A. DE C.V.ASISTENCIA GENERAL  
GABY CORREAFOTOGRAFÍA  
FERNANDO MOGUELDISTRIBUCIÓN Y DIFUSIÓN  
VICTOR RUBEN LÓPEZ

COORDINADORES EN LOS ESTADOS

BAJA CALIFORNIA: DANIEL SERRANO

MICHUACÁN: ROBERTO BRICEÑO

NUEVO LEÓN: JAVIER SERNA

VERACRUZ: FRANCISCO BEVERIDO

IMPRESIÓN  
GRÁFICA, CREATIVIDAD Y DISEÑO

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, Universidad Autónoma de Baja California, así como de los gobiernos de Coahuila, Michoacán, Nuevo León, Querétaro Veracruz,

\*Sistema Nacional de Creadores de Arte (FONCA)

Con motivo de la XXV Muestra Nacional a desarrollarse en Tijuana, Baja California, del 18 al 27 de noviembre próximo, el Centro Cultural Tijuana (CECUT) y la Coordinación Nacional de Teatro del INBA propusieron a **PasodeGato** armar un dossier que detonara en los teatristas del país una reflexión un poco más allá de las quejas que construyen, cada año, muros de las lamentaciones estériles y repetitivos. El núcleo temático elegido fue la ética.

La ética, hoy que vive un desprestigio en muchos quehaceres de lo humano, dentro del teatro aparece como puercoespín al que es muy difícil asir por algún lado sin espinarsse. Muchas preguntas flotan en las cabezas del gremio pero parece tabú comenzar a pensarlas en el papel. Las confinamos a la grilla de pasillo, de lobby y de café. Cada grupo o grupúsculo afirma tener una concepción respecto de ella, al tiempo que poseen la certeza de que los demás no cuentan con ninguna. Los subtemas desde donde se puede repensar la ética teatral - si es que debiera existir alguna - son muchísimos: las escuelas de teatro y la relación maestro - alumno, teatro escolar y teatro mercenario, el papel del director de escena, la interacción política cultural-creadores, el diletantismo disfrazado de profesionalismo, los modos de producción, el compromiso social o su negación, etcétera. Nunca ha sido nuestra pretensión agotar los tópicos que la revista aborda en sus dossier y este no se convertirá en la excepción.

También para hablar sobre la ética, Sergio Martínez sostuvo desde **PasodeGato** una breve entrevista telefónica México -Milán con el polémico Premio Nobel de Literatura 1997 Darío Fo.

La red de teatros estatal más importante de Latinoamérica, la creada por el Instituto Mexicano del Seguro Social en los años cincuenta del siglo XX, vive desde el presente sexenio el grave riesgo de desaparecer por una política neoliberal que no entiende - como se planteó en su momento - que el disfrute del tiempo libre (entre otras cosas a través del arte escénico) también forma parte de un programa integral de salud. Sobre estos espacios, Enrique Olmos y Noé Morales, nos recuerdan que su problemática no es de ningún modo capítulo cerrado.

Nuestro Estreno de Papel incluye la obra *Cartas en el asunto* de Javier Malpica, galardonada en 1997 con el Premio Nacional Obra de Teatro que convocó el INBA y Mexicali.

JAIME CHABAUD



INBA HELENICO



A CIEN AÑOS DE DISTANCIA DE SU MUERTE

## CARTA A MARIJA V. KISELEVA

Anton P. Chéjov



Con *el fin* de conmemorar los cien años de la muerte de Antón Chéjov (1860-1904), y como aperitivo al tema central de este número-la ética teatral-, presentamos en esta ocasión una carta del dramaturgo y narrador ruso que muestra su *clara* postura *sobre* el sentido del deber. Lejos de cualquier *doxa*, de concepciones apriorísticas, jerarquías *preestablecidas* o actitudes a la *mode*, Chéjov establece, con exquisita brevedad, la responsabilidad del escritor y, por ende, del artista, en el único terreno posible: el de la conciencia individual.

SUSANA QUINTERO Y RODOLFO OBREGÓN

Moscú, 14 de enero de 1887

**N**o se quién tenga razón: Homero, Shakespeare, Lope de Vega y en general los antiguos que no se preciaban de escudriñar en el “estercolero”, aun cuando su fuerza moral era mucho mayor que la nuestra o bien los escritores contemporáneos, rigoristas en el papel, pero fríamente cínicos en el alma y en la vida...

Todo en este mundo es relativo y aproximativo. Hay quien puede ser corrompido incluso por la literatura infantil; quien en los *Salmos* y los *Proverbios* de Salomón lee con particular placer los pasajes escabrosos; y hay en cambio quien se vuelve mucho más puro cuanto mejor aprende a conocer el *fango* de la vida. Los periodistas, los juristas y los médicos, iniciados en todos los misterios del pecado humano, no poseen fama de ser personas inmorales. Los escritores realistas son con gran frecuencia más morales que los archimandritas.

Y, a fin de cuentas, ninguna literatura podrá jamás superar en cinismo a la realidad de la vida; una copita no podrá emborrachar a quien ha vaciado ya un tonel ...

El escritor no es ni un pastelero ni uno que hace perfumes ni un bufón; es un hombre empeñado, vinculado al sentimiento de su deber y de su conciencia ...

El escritor debe ser tan *objetivo* como un químico.

(Traducido del italiano por R.O.)



Anton Chéjov entre los participantes de *La gaviota* (1899). Fotografía tomada del libro *Anton Chéjov. Obras (relatos y teatro)*, Progreso, Moscú, 552 págs.

ENTREVISTA CON CLAUDIO OBREGÓN

## EL ACTOR ES UN SER POLIÉDRICO

Hilda Saray

**U**na presencia que atrapa, que mira y habla desde el rigor de pensamiento que ha exigido una vida en el teatro. No hay en él medianías. Y las dudas, cuando aparecen, se incorporan como material para el pensamiento y la reflexión. Se vive como actor y su vida está en función de ello, y del escenario.

**Hilda Saray:** Si no se hubiera dedicado al teatro ¿qué otra cosa podría haber sido?

**Claudio Obregón:** No me puedo imaginar en otra profesión que no sea esta. En algún momento pretendí estudiar leyes pero no funcionó. Con el tiempo y a raíz de mi proceso de psicoanálisis, pude pensar que la de psicoanalista pudo haber sido una profesión muy atractiva. Antes, estuve en un seminario salesiano; quena ser sacerdote. Ahí hice representaciones de autos sacramentales o vidas de santos, o dramas ejemplificantes de cómo el pecado puede arrastrar al hombre hasta el infierno, pero no fue, sino cuando abandoné esos estudios, que empecé a ver teatro. Lo primero que vi fue a Rambal en 1958 o 1957, con *Bandera Negra*, un monólogo que presentaba en el teatro Arena.

**HS:** ¿En ese entonces apareció la posibilidad de dedicarse al teatro?

**CO:** No, simplemente me conmovía, me impresionaba. No fue sino hasta 1958 que me dieron la oportunidad de trabajar en dos obras en un acto de *Los dramas del mar* de Eugene O'Neill donde sí, encontré una especie de contacto inmediato con el trabajo de la actuación y decidí, a partir de ese momento, que esa sería mi profesión.

Luego hice teatro universitario en la Casa del Lago, en el teatro de El Caballito con la primera puesta en escena que montó Margules. Trabajé también con Juan López Moctezuma, y con Miguel Sabido. En la Casa del Lago durante cuatro años con José Luis Ibáñez, con Juan José Gurrola. Luego en el teatro Arcos Caracol con



Salomé, de Óscar Wilde, 1994. Archivo personal de Claudio Obregón

el ya desaparecido Rubén Broido.

En ese entonces, el teatro que hacían los jóvenes universitarios era un teatro muy importante, de hecho fue uno de los puntos de partida para el teatro actual: El movimiento de Poesía en Voz Alta que comenzó en El Caballito y después continuó en la Casa del Lago, con directores como Juan José Gurrola, José Luis Ibáñez, Héctor Mendoza y Juan Ibáñez.

**HS:** Esa generación ¿Se proponía hacer una revolución teatral?

**CO:** No era un teatro que se propusiera, romper con todos los cánones del teatro profesional, simplemente se hacía por el gusto de hacerlo y se hacía con directores que tenían muy buenas ideas, nada más. Alrededor de estos directores y actores había gente importante como Juan García Ponce, como Juan Vicente Melo, Juan Soriano, Octavio Paz y Juan José Arreola, que habían estado

influyendo con su participación directa en el teatro universitario en estas puestas en escena. Fue una época de rompimiento en muchos sentidos, como el 68 fue un año axial, de ruptura total. Eramos jóvenes que experimentábamos, que intentábamos hacer un teatro distinto, no por ponernos en contra de lo establecido, sino porque esa era nuestra expresión inmediata y única.

**HS:** ¿Quiénes fueron sus maestros?

**CO:** Ninguno. Reconozco de José Luis Ibáñez algunas enseñanzas, y claro, también de Gurrola, pero no directamente como maestros. No estudié de manera académica en ningún lado; tomé algunos cursos breves en el Centro Universitario de Teatro que había fundado a principios de los sesenta Héctor Azar. Tomé cursos con Luis Rius, con Benjamín Villanueva, con el maestro Ricardo Guerra. Al mismo tiempo trabajaba en Radio Universidad y ahí, de otra manera, aprendía de los jóvenes escritores y poetas de aquel entonces como Rosario Castellanos y José Emilio Pacheco. Había un espíritu muy

abierto, muy de colaboración, de entrar en contacto con nosotros mismos, de encontrar un camino, de buscar nuevas formas de expresión que correspondieran a nuestra edad y a nuestras inquietudes.

**HS:** ¿Qué fue lo que encontraron en su búsqueda teatral?

**CO:** Las mismas puestas en escena, el espíritu de experimentación, el deseo de trabajar en equipo y de colaborar en una sola idea; la necesidad de plantearnos y cuestionarnos permanentemente con el director por dónde caminar, por dónde seguir, el no estar supeditados a la posición rígida sino compartir con el director las propuestas.

**HS:** ¿Como actor conserva esa forma de trabajo?

**CO:** La sigo conservando en términos gene-

rales. Aunque claro, me he encontrado con algunos directores con los que no se puede trabajar así. Busco un trabajo de interacción y de gran libertad. Yo creo que cada especialidad escénica tiene su propia responsabilidad, pero finalmente el que tiene la última palabra en el teatro es el actor ¿no?

**HS:** ¿Podría Claudio Obregón dejarse convencer, manipular... dejarse ordenar por el director?

**CO:** Sí. Y luego cambiar la situación.

**HS:** ¿Lo ha hecho?

**CO:** Sí.

**HS:** ¿Y qué ha pasado?

**CO:** Pucees... El director me ha felicitado.

**HS:** O sea que como actor puede tener en sus manos una puesta en escena...

**CO:** Sí... Claro, hay ensayos donde uno se pone de acuerdo para encontrar la mejor forma o la forma de proyectar el trabajo y allí cuentan, desde luego, las opiniones del director y se siguen muchos de sus planteamientos; pero en algún momento el actor tiene la posibilidad de enriquecer la escena y eso es lo que yo he hecho siempre.

**HS:** ¿Qué debe haber en una obra para que le interese participar?

**CO:** Cada obra de las que he aceptado tiene un significado especial. Si quisiéramos encontrar un común denominador sería acercarme al ser humano y desnudarlo, encontrar sus secretos como en *Los emigrados*, *Viaje de un largo día hacia la noche*, *Copenhague*, *La noche de las tribadas*, *Salomé*, *Contradanza*, *El retablo del Dorado*...

**HS:** ¿Cómo trabaja el carácter de los personajes? Independientemente de que el director le dé todos o algunos elementos...

**CO:** El director casi no me da ningún elemento. Lo hago yo todo. En el proceso del trabajo de mesa los personajes se me dibujan emocionalmente, en su estructura interna, en sus motivaciones. Se vuelven casi transparentes.

En la terapia psicoanalítica uno ahonda en su propia psique y descubre sus raíces, su infancia y a partir de ahí se encuentran muchas similitudes con los demás. Se descubren muchos resortes encubiertos, muchas sutilezas de carácter. Esa terapia me ayudó a percibir con claridad los personajes que he tenido la suerte de interpretar.

Cuando uno ha entendido ampliamente a un personaje, entonces empieza otra etapa, ya no de búsqueda sino de aseguramiento de todo lo trabajado. Y cuando se llega ya al armado final, entonces hay que dejarse ir, relajarse con todo el conocimiento adquirido y sorprenderse.

El actor es un ser poliédrico. Ser actor es una forma de vida. El trabajo del actor es una perspectiva permanente de descubrimiento, de investigación, de apropiación. Ser actor implica ser una persona que recibe, como una antena, todas las manifestaciones de su época: culturales, mo-

rales, artísticas, es una antena y está captando todo el tiempo.

**HS:** ¿Qué hace antes de salir a escena?

**CO:** Me concentro, trato de estar muy mentalizado, hago algunos ejercicios, pretendo entrar muy relajado a escena. Siempre me estoy observando, veo si lo que estoy haciendo funciona o no, me pruebo mucho orgánicamente. Lo más importante en el teatro es entrar en contacto con el espectador y hacerle ver, percibir, entender, un trabajo creativo.

El teatro es un espacio de reflexión y un espacio de divertimento, una cosa no está reñida con la otra, es un espacio para percibir nuestra época.

**HS:** ¿Cuál sería su anhelo, su interés más grande al final de la función?

**CO:** Al final de la función ya no tengo ningún anhelo, estoy drenado. Lo único que quiero es cenar algo e irme a dormir.

**HS:** ¿Le interesaría de alguna manera pasar a la historia del teatro en México?

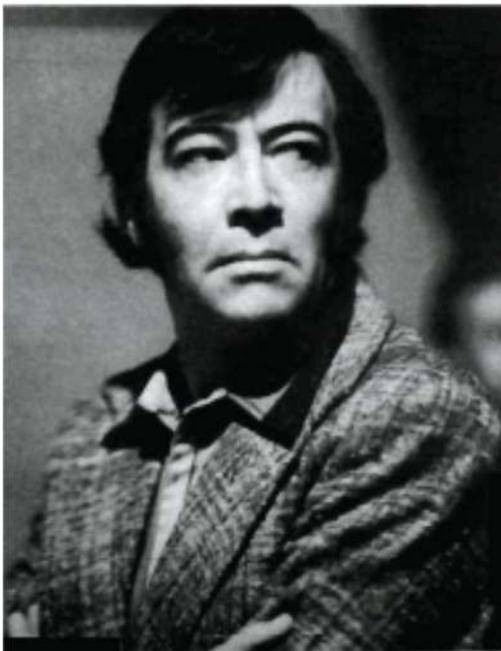
**CO:** No. Nunca pienso en la trascendencia, soy bastante más inmediato. Además ¡qué importa! ¡qué más da! Lo importante es lo que se ha vivido y ¿quién me quita lo bailado?

**HS:** ¿En este camino recorrido cuál ha sido un deseo o un pensamiento recurrente?

**CO:** Quizá como deseo y desde luego, como utopía, un deseo recurrente de querer mejorar mi sociedad, poder encontrar caminos que la hagan más libre, más bella, más justa; poder acabar con el hambre, la miseria, con el atraso, con la incapacidad de los seres humanos de vivir con plenitud y no ser esclavos de su destino.

**HS:** ¿Se puede lograr eso con el teatro?

**CO:** ¡No! Es una utopía... Se intenta...



*Juguemos en el bosque*, de Oswaldo Dragú. 1976.  
Archivo personal de Claudio Obregon

HILDA SARAY. Periodista. Investigadora miembro de la AMIT (Asociación Mexicana de Investigación Teatral).

"TRABAJAR CON CLAUDIO ES UN PRIVILEGIO"

## APROXIMACIONES A CLAUDIO OBREGÓN

Julieta Egurrola

En los años 70, antes de cumplir los 18 años de edad, cuando no había entrado al CUT ni sabía que sería actriz, aunque ya lo intuía, empecé a ver teatro. Entonces me topé con dos obras que con el paso de los años he descubierto que me marcaron. Se trata de *La danza del urogallo múltiple*, de Luisa Josefina Hernández, dirigida por Héctor Mendoza, y *Viejos tiempos*, de Harold Pinter, que puso Manuel Montoro.

La danza del urogallo múltiple se apoyaba en la técnica del trance de Grotowsky, es decir, en la exacerbación de los sentidos. *Viejos tiempos*, por el contrario, era un teatro contenido, lleno de sutilezas psicológicas. En *Viejos tiempos* estaban Claudio Obregón, Mabel Martín y Ana Ofelia Murguía, actores que han sido muy importantes para mí. Los he admirado desde entonces. Con Mabel estuve en *Tío Vania*, en el 78, bajo la dirección de Ludwik Margules. Con Ana Ofelia todavía no se me hace trabajar. Con Claudio no fue sino hasta *Copenhague* que pudimos compartir el escenario.

De *La danza del urogallo múltiple* y *Viejos tiempos* guardo como tesoro, mucho más allá de la anécdota, que lo cierto es que no la recuerdo, lo que me hicieron sentir. Eso no lo puedo olvidar. Es lo maravilloso del teatro. Ambas obras me inquietaron mucho, me hicieron llorar. Fue en ellas, con lo distintas que eran una de la otra, que aprecié muy claramente que la actuación puede ser un gozo, un mundo enorme para descubrir, una riqueza que no se agota nunca.

En *La danza del urogallo múltiple* destacaba el trabajo corporal, el grito, la intensidad, esa extrema exaltación. En *Viejos tiempos* era notable otra forma de intensidad, la contenida, aquella que puede haber en los silencios, las pausas. Me impresionó la elocuencia que pueden tener tres actores sentados en un sillón, sin moverse casi, apoyados apenas en unas cuantas palabras. Ambas obras estaban hechas con enorme pasión, ambas me conmovieron.

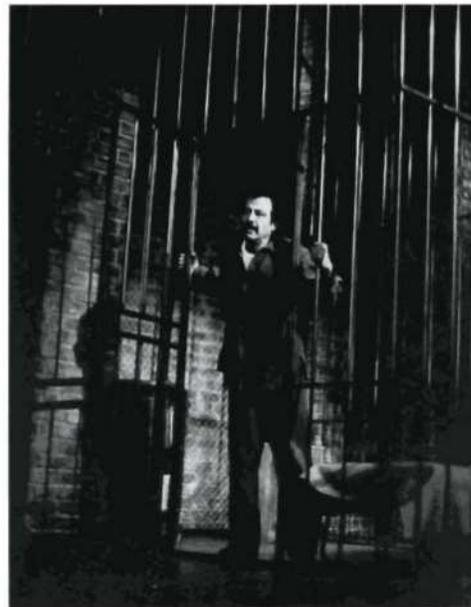
Desde entonces he visto el trabajo de Claudio, Mabel, Ana Ofelia en el cine, en el teatro y he aprendido mucho de ellos. Con el tiempo he descubierto que Claudio, además de ser un gran actor formal, es un hombre de izquierda. Con él

estuve a punto de trabajar en el mismo *Tío Vania*. Lo llamó Margules. Asistió a algunos ensayos. Pero no se pusieron de acuerdo. Tenía yo dos años de haber salido del CUT. Desde las primeras lecturas me di cuenta de que un actor podía decirle no a un director, podía decirle no a Margules. Claudio no se quedó con el papel y no trabajé con él en esa ocasión.

Me impresionó mucho en *Contradanza*, en el papel de la Reina Isabel.

Fue hasta 2001 que Mario Espinosa nos acaba juntando en *Copenhague*. Ahí pude constatar en el trabajo cotidiano, que Claudio es un actor con una formación muy sólida, que es un hombre muy inteligente, comprometido, obstinado. El teatro es muy importante para él, se entrega con todo rigor, con toda disciplina. Gracias a su lucidez pude comprender las teorías de Werner Heisenberg y de Niels Bohr. Fue muy gozoso trabajar con él. Es un compañero respetuoso, con un ácido, corrosivo, y a la vez fino sentido del humor.

Aunque nuestra formación sea diferente y pertenezcamos a generaciones diversas, a los dos



Sacco y Vanzetti, de Rolo y Vanzetti, 1980. Archivo personal de Claudio Obregón



Sacco y Vanzetti, de Rolo y Vanzetti, 1980. Archivo personal de Claudio Obregón

nos une la pasión por el teatro y la importancia que damos a la ética, no sólo en el trabajo, sino en todos los aspectos de nuestras vidas.

Ahora que ambos formamos parte de la mesa directiva de la Academia Mexicana de Arte Teatral, A.C. (AMATAC) he podido admirar otros aspectos de su personalidad. Aunque no siempre estamos de acuerdo.

Es un actor y un hombre que todos respetamos. Con él ahora, durante las sesiones en la Academia, he fortalecido mi convicción en la necesidad de que la comunidad teatral debe estar unida en la defensa del derecho a ejercer nuestro trabajo con calidad, una necesidad urgente, porque nuestro quehacer en el escenario está amenazado por los constantes recortes presupuestales, por los titubeos del gobierno en asumir su obligación de impulsar las artes, por nuestra propia apatía. Somos los mismos actores los que hemos cedido, los que permitimos las difíciles condiciones en las que ejercemos nuestro oficio.

Trabajar con Claudio es un privilegio. Quisiera volver a estar con él sobre el escenario en una reposición de *Copenhague* y en nuevas puestas en escena.

JULIETA EGURROLA. Actriz.

NOTAS SOBRE UN ACTOR DE ENTREGA ABSOLUTA

## CLAUDIO OBREGÓN

Ana Ofelia Murguía

**C**onocí a Claudio Obregón por los años 60, en Radio UNAM, así que lo primero que hicimos juntos fueron Radioteatros, lecturas de poesía y de programas varios. ¡Qué hermoso timbre de voz y cuántos matices!

Más adelante tuve la suerte de compartir escena con él en varias obras de teatro. La primera que me viene a la cabeza es *Viejos tiempos*, de Harold Pinter, puesto que constituye una de mis satisfacciones profesionales. Y es que la bella obra de Pinter, la dirección de Manuel Montoro, la escenografía de Guillermo Barday y los dos maravillosos actores con quienes compartí: Claudio Obregón y Mabel Martín (ya desaparecida), dieron un resultado excelente y una experiencia inolvidable.

Claudio Obregón no es un actor "fácil"; como buen creador, en cierta etapa de los ensayos puede empezar a "neurotizarse": se vuelve *frágil*, inseguro, quisquilloso (si las crisis tuvieran conciencia, se sentirían igual al realizar su trabajo para salir del capullo, transformadas en mariposas). Pasada la dura etapa y hasta el final de las representaciones, es una delicia trabajar a su lado. Personalmente me transmite una gran seguridad y me enriquece constantemente con sus gestos, sus miradas, sus matices...

Claudio es un actor de entrega absoluta; disciplinado, preciso, riguroso; exigente consigo mismo y, por supuesto, con los demás, no cambia un solo movimiento, ni una sola palabra de su texto. Y no hablo de un actor formal, frío; por el contrario, su trabajo está siempre lleno de emociones y a lo largo de la temporada que dura una obra, sigue buscando y encontrando hasta donde sea posible lo que el autor quiso expresar y que en los ensayos no se alcanzó a descubrir. Claudio Obregón, para mí, representa lo que debe ser un gran actor profesional. Lástima que no se le vea más seguido en escena.

Además de ser compañera de trabajo de Claudio, creo contarme entre sus viejas amistades, lo cual me llena de orgullo porque, como espero haberlo expresado ya, lo respeto, lo admiro y lo quiero muchísimo.

ANA OFELIA MURGUÍA, Actriz.



*El león en invierno*, de Jaime Goldman, 1987.  
Archivo personal de Claudio Obregón



*Contradanzas*, de Francisco Oros, 1985.  
Archivo personal de Claudio Obregón



*Arte*, de Yazmina Resa, 1997.  
Archivo personal de Claudio Obregón



*Fuenteovejuna*, de Lope de Vega, 1984.  
Archivo personal de Claudio Obregón

LA CAPACIDAD ACTORAL DEL INTÉRPRETE

## LAS MÁSCARAS DE CLAUDIO

Manuel Montoro

**S**iempre he concedido una gran importancia a los encuentros, cuando estos llegan a ser auténticos encuentros, y mantienen su valor como tales indefinidamente. En teatro -espacio de conocimientos múltiples- la permanencia no se da muy fácilmente, más bien se diluye en lo efímero de una temporada, y los encuentros pasan a ser, la mayoría de las veces, el espejo de lo efímero.

Mi encuentro profesional con Claudio Obregón queda en mi agenda de trabajo como uno de los momentos más importantes de mi carrera, encuentro que afortunadamente ha tenido para mí, una, valiosa continuidad a través de los años, aunque no todo lo deseada, debido a la inestable y confusa situación actual del teatro en México, a la falta de un proyecto de cultura teatral diverso, y no excluyente, como hemos conocido en décadas anteriores.

En 1972, mi interés estaba centrado en el proyecto *Viejos Tiempos*, de Harold Pinter, que en extraordinaria versión de José Emilio Pacheco habíamos de estrenar en la Unidad Cultural del Bosque, del Distrito Federal. Mis dos excelentes actrices del reparto, Ana Ofelia Murguía y Maribel Martín, me presentaron a Claudio como posible Deeley, personaje central y eje de la compleja obra.

Entendimiento total desde el primer momento. La capacidad actoral del intérprete, su talento, el alto voltaje de su sensibilidad, el sabio manejo de la ambigüedad pinteriana, hicieron de su inolvidable interpretación el mejor ejemplo profesional de una generación, la suya, injustamente olvidada, en que no eran pocos los valores ya reconocidos.

Desde entonces, en varias ocasiones levanté proyectos pensando sobre todo en Claudio Obregón o, por el contrario, el descubrimiento de una obra me confirmaba que tal papel era para el actor de mi preferencia.

Apasionadamente trabajamos *Los Emigrados* de Slawomir Mruzek, donde Claudio interpretó sabiamente a un intelectual en conflicto con su exilio voluntario, con su condición de hombre frente al destierro elegido. Los destellos interpretativos de Obregón, el manejo inteligente de cada situación, frente a la brillante réplica de

“En 1972, mi interés estaba centrado en el proyecto *Viejos Tiempos*, de Harold Pinter, que en extraordinaria versión de José Emilio Pacheco habíamos de estrenar en la Unidad Cultural del Bosque, del Distrito Federal.

Mis dos excelentes actrices del reparto, Ana Ofelia Murguía y Maribel Martín, me presentaron a Claudio como posible Deeley, personaje central y eje de la compleja obra”.

Salvador Sánchez, hicieron de él uno de los grandes triunfadores de ese año.

Claudio es uno de esos actores que se olvidan de sí mismos para entrar en la piel de sus queridos personajes. Y sus múltiples máscaras no han conocido nunca los rasgos del estereotipo, si no de la verdad escénica, a través de su proyección personal siempre renovada, y sincera.

Cuando es Strindberg en *La noche de las tribadas*, de Peer Olov Enquist, la construcción interior del difícil y controvertido personaje nos hace ver el retrato más interesante; multifacético del esquizofrénico autor sueco. De la misma forma, supo entender la gestión manipuladora, avasalladora, de Gustavo, en *Los Acreedores*, de este dramaturgo, hasta acorralar y aniquilar moral y físicamente al personaje antagónico.

Obregón había establecido entre estos dos distantes montajes una línea de comprensión Strindbergiana que alimentó con la misma fuerza al strindberg-personaje como al personaje creado por este autor, en sus “acreedores”.

En *El cuarto de Verónica* de Ira Levin, sus personajes se desdoblaron en tres personajes diferentes: el cínico hermano incestuoso, el simulado viejo encantador y el asesino. Las tres interpretaciones simultáneas se entrelazaban y sucedían con el dominio y la presencia de un gran actor.

*Sacco y Vanzetti* se llevó a cabo en un momento álgido de nuestras luchas sindicales. Obregón en su Vanzetti anarquista, junto al Sacco de Salvador Sánchez, dejó una imagen fuerte y dolorosa



Los acreedores, de Strindberg, 1979.  
Archivo personal de Claudio Obregón



Una vida en el teatro, de David Mamet, 1983.  
Archivo personal de Claudio Obregón



*El retablo del dorado*, de José Sanchis Sinisterra, 1991. Archivo personal de Claudio Obregón

del luchador-víctima, en su infructuosa lucha en pro de la justicia. Su personaje estuvo marcado por la dignidad que ha caracterizado siempre sus interpretaciones. Estos son algunos recuerdos de nuestras experiencias conjuntas.

En todos y cada uno de mis montajes con Claudio, la coincidencia de criterios me ha proporcionado algunas de esos raros momentos de gozo que un director sueña con alcanzar en el trabajo con su equipo de actores. Tal vez porque él supo entender desde el principio, que el famoso "Rigor" de Montoro no era más que una sencilla técnica lineal que intentaba llegar a la forma a través de un profundo análisis y conocimiento del contenido.

Celebré su aparición en el film *Reed México Insurgentes* de Paul Leduc, que hasta la fecha me trae a la memoria imágenes y momentos interpretativos del mejor cine mexicano de cualquier época.

Aventurero y combatiente del espíritu, lo he visto, sin sorpresa, a través de los años, afirmar sus claras definiciones e ideologías dentro de la sociedad en la que tocó vivir.

En estas fechas lo veo aparecer, a veces, en la pantalla pequeña. Pero extrañamos al Claudio-teatro. Es por eso que actualmente elaboro con Guillermo Barclay un nuevo proyecto para él. Aún nos queda mucho por hacer. Mucho por descubrir de sus secretos recursos de actor.

Hasta entonces, no podré trazar un perfil completo de ese personaje imprevisible llamado Claudio Obregón, al que tanto debe la cultura teatral mexicana.

**MANUEL MONTORO.** Maestro en el área Académica de Artes de la Universidad de Veracruz desde 1966 a la fecha. Fundador de los Festivales de Teatro Universitario Veracruzano. Ex Director ORTEUV (Organización Teatral Universidad Veracruzana). Fundador y Director de la Compañía estable de Teatro de la Universidad Veracruzana de 1977-1985 en el teatro Milán de la Cd. de México. Desde 2000 hasta 2004 miembro del Consejo Ejecutivo del Instituto Internacional del Teatro UNESCO (ITI-UNESCO).

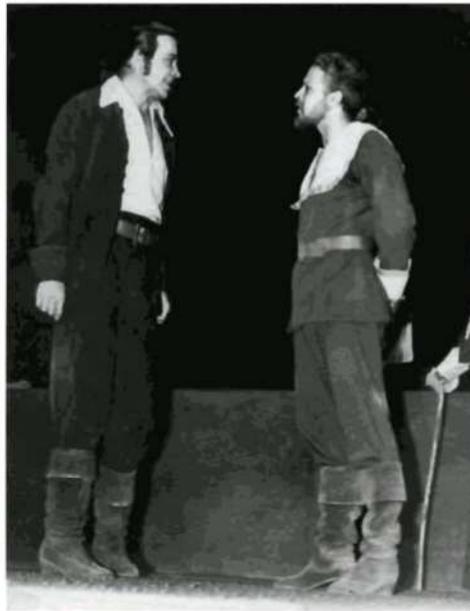
## TEATRAL DE CLAUDIO OBREGÓN

- 1958 "En la zona" y "Rumbo a Cardiff" (obras del mar) de E. O'Neill. Teatro del Agrarista (Sergio Magaña) Dirección: Eduardo Santaella
- 1959 "Después nada" de Carlos Ancira, Festival de Primavera INBA. Teatro Reforma. Dirección: Ramón Sevilla.
- 1959-1960 "Judith" de Giradoux. Teatro de la Capilla. Dirección: Jaime Cortés.
- 1960 "El retablo de las Maravillas" de M. de Cervantes. Teatro de la Juventud. Dirección: Jaime Cortés.
- 1960 "El pescador de sombras" de Jean Sarmant. Saia Villaurrutia y otros foros. Dirección: Aníbal Bouchot
- 1960 "Las mocedades del Cid" de Guillén de Castro. Teatro del Bosque y otros foros. Dirección: Alvaro Custodio.
- 1961 "El suplicante" de Sergio Magaña y Emilio Carballido. Auditorio Canai 11 y otros foros. Dirección: Sergio Elizondo.
- 1961 "El primer paso en las nubes" de Marek Hlasko. Teatro El Caballito. Dirección: Ludwik Margules.
- 1961 "La romanza" de Miguel Sabido. Teatro El Caballito. Dirección: Juan López Moctezuma.
- 1962 "Maestro Jugador" de F. Dürrenmatt. Teatro Orientación. Dirección: Juan López Moctezuma.
- 1962 "Biedermann y los incendiarios" de Max Frisch. Teatro de El Músico y giras. Dirección: Fernando Wagner.
- 1962 "El perro del hortelano" de Lope de Vega. Teatro de El Músico y giras. Dirección: Fernando Wagner.
- 1963 "Esperando a Godot" de Samuel Beckett. Teatro del IFAL y otras salas. Dirección: José Estrada.
- 1963-1964 "La moza de Cántaro" de Lope de Vega. Casa del Lago. Dirección: José Luis Ibáñez.
- 1964 "Doce y una trece" de Juan García Ponce. Casa del Lago. Dirección: Juan José Gurrola.
- 1964 "Asesinato en la Catedral" de T.S. Elliot. (Monólogos y coros) Casa del Lago. Dirección: José Luis Ibáñez.
- 1964-1965 "La cantante calva" de Eugene Ionesco. Casa del Lago. Dirección: Juan José Gurrola.
- 1965 "Los nombres del poder" de Jerszy Brodskewicz. Teatro Orientación. Dirección: Ludwik Margules.
- 1965 "El hilo rojo". Teatro Xola IMSS Dirección: Ignacio Retes.
- 1965 "Mudarse por mejorarse" de Juan Ruiz de Alarcón. Inauguración del Teatro J. Jiménez Rueda. Dirección: José Luis Ibáñez.
- 1966 "La colección" de Harold Pinter. Teatro Arcos-Caracol. Dirección: Rubén Broido
- 1966 "Las aves" de Aristófanes Teatro J. Jiménez Rueda. Dirección: Peter Kleinschmidt.
- 1967 "Los Argonautas" de Sergio Magaña. Teatro J. Jiménez Rueda. Dirección: José Solé.
- 1967 "Pastorela de Tepotzotlán" M. Sabido, Lourdes Canale. Dirección: José Solé.
- 1967-1968 "El burlador de Sevilla". Tirso de Molina. Convento de Tepotzotlán. Dirección: Soledad Ruiz.
- 1968 "Diálogo entre el amor y un viejo" de Rodrigo de Cota. Teatro J. Jiménez Rueda. Dirección: José Luis Ibáñez.
- 1968 "La puerta" "El número 9" Teatro Latinoamericano. Teatro Reforma. Dirección: Julio Castillo.
- 1968 "Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte" de Valle Inclán. Teatro El granero. Dirección: José Estrada.
- 1969 "La danza macabra" de August Strindberg. Teatro El Granero. Dirección: Xavier Rojas.
- 1970 "Rosencrantz y Guildenstern están muertos" de Tom Sttopard. Centro Universitario de Teatro. Dirección: Rubén Broido.
- 1971 "Los albañiles" de Vicente Leñero. Teatro Xola. Dirección: Ignacio Retes.
- 1972 "Viejos Tiempos" de Harold Pinter Teatro de la Danza Dirección: Manuel Montoro, 1972 "Biedermann y los incendiarios" "Max Frisch. Giras. Dirección: Ignacio Retes.
- 1973 "Aquel tiempo de campeones" Jasón Miller. Teatro Reforma. Dirección: Rafael López Miamau
- 1974 "La silla". Graham Greene. Teatro Reforma. Dirección: Adam Guevara.
- 1974 "Ha llegado un inspector". Priestley. Teatro El Granero. Dirección: Manolo García.
- 1975 "El cuarto de Verónica" de Ira Levin. Teatro Ciudadela. Dirección: Manuel Montoro
- 1975 "Mística y erótica del Baroco" Libreto Luis Rius. Convento de Tepotzotlán. Dirección: Rafael López Miamau.
- 1976 "Las brujas de Salem". Arthur Miller. Teatro del

- Estado, Xalapa y varias salas Dirección: Raúl Zermeno.
- 1976 "Juguemos en el bosque" Oswaldo Dragún. Jalapa, DF y varias ciudades de Venezuela. Dirección: Oswaldo Dragún.
- 1977 "Corona de Sombras" Rodolfo Usigli. Teatro Hidalgo. Dirección: Rafael López Miamau.
- 1978 "Los emigrados" de Slawomir Mrozek Teatro Milán. Dirección: Manuel Montoro
- 1979 "Los acreedores" de August Strindberg. Teatro Milán. Dirección: Manuel Montoro
- 1980 "Sacco y Vanzetti". Rolo y Vincenzoni. Teatro Milán. Dirección: Manuel Montoro
- 1981 "Tartufo" de Moliere. Teatro Hidalgo. Dirección José Luis Ibañez.
- 1983 "Una vida en el teatro" David Mamet. Teatro El Granero. Dirección: Benjamín Cann.
- 1983 "Cantata a Hidalgo". Emilio Carballido. Alhóndiga de Granaditas. Dirección: Guillermina Bravo.
- 1984 "Fuenteovejuna". Lope de Vega. Teatro Hidalgo. Dirección: Guillermina Bravo.
- 1984 "Los zorros". Lillian Hellman. Teatro Xola. Dirección: Nancy Cardenas.
- 1985 "Contradanza" de Francisco Ors. Teatro Polyforum y otras salas. Dirección: Xavier Rojas.
- 1986 "Víctimas" (Frío almacenaje). Teatro El Granero. Dirección: Abraham Stavans
- 1986 "El Santo de fuego" de Mario Monteforte Toledo. Teatro Nacional. Ciudad de Guatemala. Dirección: Rafael López Miamau
- 1987 "Tamara" de John Krizanc. En una casa particular. Dirección: Gómez Badillo.
- 1987 "El león en invierno" de James Goldman. Teatro Xola. Dirección: Salvador Garcini
- 1989 "La noche de las tribadas". Per Olov Enquist. Teatro Polyforum y Helénico. Dirección: Manuel Montoro
- 1991 "El retablo del dorado". José Sanchis Sinisterra. Teatro J. Ruiz de Alarcón, Saías en las ciudades de: San Antonio, Texas, Montevideo, Uruguay, Asunción, Paraguay y Buenos Aires, Argentina. Dirección: José Sanchis Sinisterra.
- 1992 "Viaje de un largo día hacia la noche". Eugene O'Neill. Teatro Xola. Dirección: Ludwik Margules.
- 1994 "Salomé" de Oscar Wilde. Teatro de la Paz. Dirección: Martha Verduzco.
- 1997 "Arte". Yasmina Reza. Teatro Helénico. Dirección: Mario Espinoza.
- 2001 "Copenhague" de Michael Fryn. Teatros Shakespeare y Gaieón. Dirección: Mario Espinoza.
- 2003 "Santos and Santos". Octavio Solís. Teatro Helénico. María Fernanda Suárez.

**CLAUDIO OBREGÓN** tiene 44 años como actor profesional. Su formación ha sido básicamente

autodidacta aunque ha asistido a algunos cursos breves de perfeccionamiento actoral. Se inició en el Teatro Universitario donde entró en contacto con algunos directores que influyeron en su desarrollo: José Luis Ibañez, Juan José Gurrula y Ludwik Margules. Ha participado en cerca de 100 puestas en escena, 47 películas y numerosos trabajos en televisión. Ha recibido un buen número de nominaciones y reconocimientos de parte de la crítica especializada que a continuación se enumeran:



*Las brujas de Salem, de Arthur Miller, 1975.  
Archivo personal de Claudio Obregón*

## CINE

- 1972 **DIOSA DE PLATA DE PECIME** por su trabajo en "Reed, México Insurgente" de Paul Leduc.
- 1976 **ARIEL MEJOR COACTUACION**, por "Actas de Marusia" de Miguel Littin.
- 1984 **NOMINACION A LA DIOSA DE PLATA** por su trabajo en "Terror y encajes negros" de Luis Alcoriza
- 1988 **NOMINACION AL ARIEL Coactuación** en "El otro crimen" de Carlos González Morantes.
- 1998 **NOMINACION ARIEL AL MEJOR ACTOR** por "De noche vienes, Esmeralda" de Jaime Humberto Hermosillo.

## TEATRO

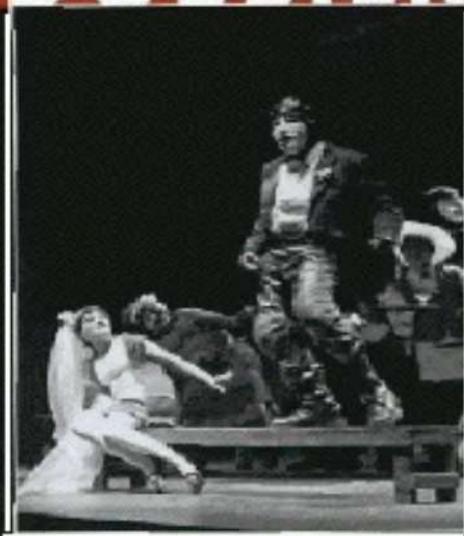
- 1966 **MEJOR ACTOR DEL AÑO**, Premio "El Heraldito" por su actuación en "La Colección" de Harold Pinter.

- 1967 **MEJOR ACTOR DEL AÑO**, Premio de la Asociación Mexicana de Críticos de Teatro por su trabajo en "Los Argonautas" de Sergio Magaña.
- 1969 **MEJOR ACTOR DEL AÑO**, Premio de la Asociación Mexicana de Críticos de Teatro por su trabajo en "La danza de la muerte" de August Strindberg.
- 1972 **NOMINACION** de la Agrupación de Críticos Teatrales por su trabajo en "Viejos Tiempos" de Harold Pinter.
- 1975 **NOMINACION** de la Asociación Mexicana de Críticos de Teatro por su trabajo en "El cuarto de Verónica". De Ira Levin.
- 1976 **NOMINACION** de la Asociación Mexicana de Críticos de Teatro por su trabajo en "Las brujas de Salem" de Arthur Miller.
- 1978 **MEJOR ACTOR DEL AÑO**, Premio de la Asociación Mexicana de Críticos de Teatro por su trabajo en "Los emigrados" de Slawomir Mrozek
- 1981 **NOMINACION** de la Asociación Mexicana de Críticos de Teatro por su trabajo en "Tartufo" de Molière.
- 1985 **MEJOR ACTOR DEL AÑO**, Premio de la Asociación Mexicana de Críticos de Teatro por su trabajo en "Contradanza" de OIS.
- 1985 **MEJOR ACTOR DEL AÑO**, Premio de la Agrupación de Periodistas Teatrales por su trabajo en "Contradanza" de Francisco Ors.
- 1985 **MEJOR ACTOR DEL AÑO**, Premio de la Unión de Críticos y cronistas de Teatro por su trabajo en "Contradanza" de Francisco Ors.
- 1989 **MEJOR ACTOR DEL AÑO**, Premio de la Asociación Mexicana de Críticos de Teatro por su trabajo en "La noche de las tribadas" de Per Olov Enquist.
- 1991 **MEJOR ACTOR EN TEATRO CULTURAL**, Premio de la Unión de Críticos y cronistas de Teatro por su trabajo en "El retablo del Dorado" de José Sanchis Sinisterra.
- 1992 **MEJOR ACTOR DEL AÑO** Premio Asociación mexicana de críticos por su trabajo en "Viaje de un largo día.. ." de Eugene O'Neill.
- 1994 **PREMIO "ACTOR CONSAGRADO"** de la Asociación de Periodistas Teatrales por su trabajo en "Salomé" de Oscar Wilde.
- 1998 **MEJOR ACTOR DEL AÑO** Premio de la Asociación Mexicana de Críticos de Teatro por su trabajo en "Arte" de Yasmina Reza.

## TELEVISION

- 2000 Premio "BRAVO" al Mejor actor antagonico por su trabajo en la telenovela "El Candidato".





## ÉTICA O DILETANTISMO EN EL TEATRO NACIONAL

“Todo teatro tiene que estar  
fundado en una ética porque  
la esencia del arte no reside  
en sus formas exteriores sino  
en su contenido espiritual”

“(La) tendencia hacia la imi-  
tación de los objetivos y los  
procesos de los mass media  
conlleva un empobrecimiento  
de los valores estéticos”

Hoy en día, el actor se con-  
vierte en una mercancía y el  
consumo cultural reemplaza  
la búsqueda de la verdad”

Pero los grandes poetas no  
se ‘consumen’. La política, la  
filosofía, la ciencia, han sido  
traicionadas. Entonces, si no  
se puede vivir como un ser  
humano, hay que vivir al  
menos con una moral pro-  
pia. El actor debe salvarse  
sí mismo, porque sobre el  
escenario, él es el creador”

Otomar Krejci

# ¿SE NECESITA UNA NUEVA ÉTICA?

Jaime Chabaud

Las recurrentes preguntas sobre la crisis del teatro nacional parecen recibir siempre una misma respuesta, que a mí no me satisface en lo absoluto: “es la condición inherente del quehacer”. Y a partir de tan conformista conclusión, mas el lamento de la orfandad presupuestaria a la que nos tiene sometido el gobierno federal, estatal o municipal, o la mafia de la acera de enfrente (aunque sea caminando la misma calle), se procede a olvidar el asunto hasta nueva oportunidad. El ciclo se renueva y pareciera producir un goce sadomasoquista al reiterarnos que todo está de la mierda y que no existe nada que podamos hacer. Esperamos, como Vladimir y Estragon, la aparición de Godot, pero olvidamos que, como en la obra de Beckett, no llegará...

Es claro el repliegue del Estado respecto de sus antiguos y paternalistas apoyos a la cultura; y para documentar nuestro optimismo podemos decir que la cosa va a empeorar. Por lo mismo no comprendo la sorpresa y la indignación de mucha gente de la cultura en general, y del teatro en particular, ante las políticas de un gobierno de derechas como el que experimenta México. ¿Qué pretendíamos conseguir con el gobierno panista “del cambio”? Nos han hecho extrañar al PRI con todo y su demagogia. Y por otro lado, ¿con montones de dineros se lograría construir la nación teatral que quería Rodolfo Usigli, o cuando menos un mejor arte escénico? ¿Y cuál teatro es el que *debe* apoyarse si la diversidad del mismo no es medible pese a los profetas de la ruta única (o sea: la suya)?

Nuestro oficio en Argentina y Colombia, por ejemplo, vive un resurgimiento poderosísimo, y ello sin contar con recursos económicos mínimamente importantes, pero sí teatros concurridos -si no llenos-. Cuando uno le cuenta a los teatreros de estos países de los apoyos a las producciones y las becas que reciben sus pares mexicanos, simplemente no logran imaginarlo. Con esto no quiero decir que las instituciones de cultura estén funcionando bien cuando nueve de cada diez pesos dedicados al sector se emplea para pago de burocracia y trabajadores sindicalizados (muchos de ellos con horarios estúpidos

que no corresponden a los de la vida teatral, obligando al pago excesivo de horas extra).

Lo que me preocupa plantear en esta breve reflexión -de manera muy generalizadora- es el otro lado de la moneda. lo que nos toca en corresponsabilidad respecto al mal estado de cosas que guarda el teatro nacional. La confusión que impera quizá no es nueva pero no por ello nos debemos sumir en la inercia de “siempre ha sido así”. Al revisar algunas de las críticas que el investigador Armando Partida realizó a los espectáculos presentados en las Muestras Nacionales durante los años ochenta, nos damos cuenta que las carencias siguen siendo muy similares a los de hoy pese a que sí se establecieron, en la última década, programas formativos y mayores apoyos federales para fortalecer el teatro en los estados. Algunos de los buenos resultados se pueden ubicar dentro del Programa Nacional de Teatro Escolar que reformulará con inteligencia Mario Espinosa y que, como consecuencia, ha colocado a varios montajes realizados en él como elegibles para participar en las Muestras Nacionales. No obstante, parece paradójico que el teatro que no nace con las tutorías de este programa demuestre una inopia artística y, por tanto, tampoco resulta alentador que lo representativo de un estado sean precisamente esos montajes.

En los tiempos que corren me da la impresión de que se ha acelerado la desaparición de fronteras entre los teatros comercial. “de arte” (por llamarlo de algún modo) y el de aficionados. Tal pérdida de brújula, incluso, ha sido propiciada por las mismas instancias de cultura que han cobijado sin distingos esas tres maneras de producción y, sobre todo, de concepción del mundo. En aras de hacer rentable (léase necesidad de recuperación en taquilla cueste lo que cueste) lo que es un bien social. así como la no jerarquización de los proyectos en un ánimo muy “democratizador”, ha desdibujado hasta la fun-



De Seseña Muestras Nacionales de Teatro 1995 Baja California. Foto de Fernando Moguel.

ción y perfil de instituciones como el INBA que ahora busca enderezar el camino.

Pero esto tiene que ver, en mucho, con la propuestas artísticas de los propios teatreros. Existe un frenesí por estrenar y estrenar obra en una sobreoferta que confunde a los público aue no tienen ningún claridad en el momento de elegir sus preferencias. Para éstos es la ruleta rusa y para los creadores la inmolación en el fuego de sentirse vigentes. Se va de obra en obrasin que se aprecie un eje rector en el repertorio. Hoy se monta Shakespeare, mañana Tomás Urtusástegui, pasado mañana Pinter, la semana siguiente Alejandro Casona y el mes entrante Héctor Mendoza.. ¿Para *de-mostrar* qué? ¿La ausencia absoluta de proyecto artístico, de algo “qué decir”? Y es que la falta de discurso es prueba de

## ÉTICA O DILETANTISMO EN EL TEATRO NACIONAL



que aun en la capital se hace mucho teatro de aficionados sin más herramienta que la de sus ganas, la de su "pasión" que no nos lleva a ninguna eyaculación estética. El reino de Onán triunfa poderosamente sobre nuestros escenarios y uno se pregunta con insistencia: ¿y esta obra para qué la hicieron? ¿Y con estos actores? ¿En este contexto qué significa? ¿Para quién? ¿Qué quieren explorar? Buena parte de los casos no tienen respuestas y aunque las hubiera no se encuentra una relación artística entre las premisas creadoras, su resultado y su vinculación con el (los) público(s) ideal (es). Gana el demonio entendiéndolo como hace Peter Brook: el aburrimiento.

Así como se es intolerante a la lactosa, buena parte del gremio lo es hacia la crítica; y no hablo de aquella dolosa y ilena de ponzoña estéril, sino de la razonada al calor de herramientas técnicas (ejercitada por críticos u otros colegas). El canibalismo hace del teatrero mexicano un ser que festina más el fracaso del vecino que el éxito propio y por ello vive a la defensiva, con la espada desenvainada y dispuesto a tapiar sus orejas para que nada penetre sus sensibles oídos. Sigue imperando en amplios sectores el acto reflejo protector de no escuchar: "no me entienden", dicen, pero el público tampoco y ese es el único pecado mortal que no podemos continuar perpetrando. Bajo el pretexto de que el teatro es un arte elitista y de que le "hablamos a la inmensa minoría" (imagen que me gusta de verdad) atropellamos los derechos mínimos del espectador. Cuando se enarbola el discurso de "a mí no me interesa el público" me hace sospechar que hay algo podrido en Dinamarca. No es aceptable como coartada para ejercer la impunidad o, en todo caso, tampoco es un teatro que deba en momento alguno ser auspiciado por instancias estatales.

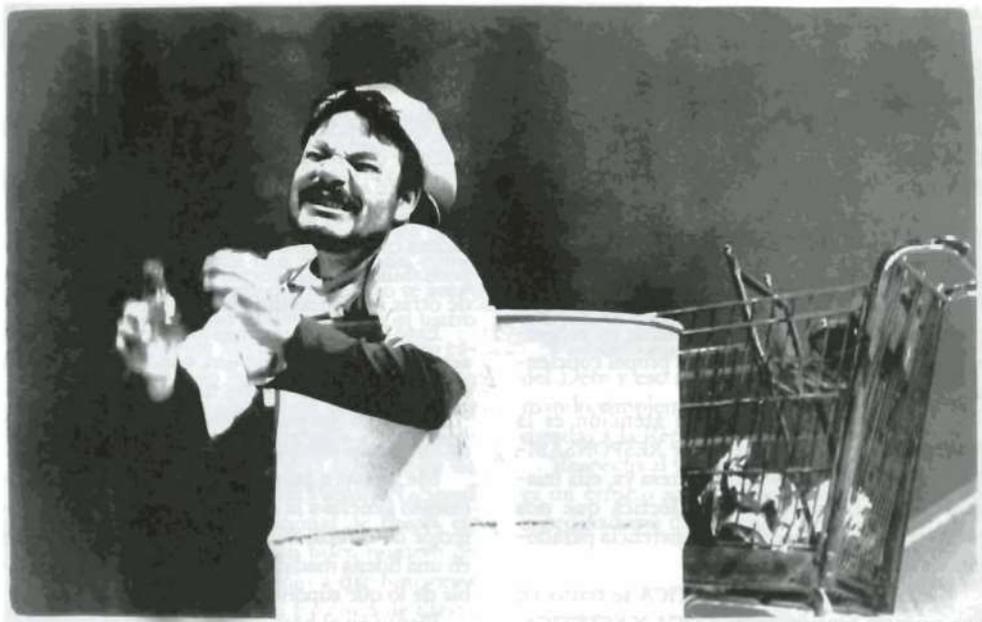
La intolerancia a la crítica no es más que un síntoma de la enorme incapacidad de autocrítica del gremio teatral. Vemos con mayor o menor asertividad los yerros en el ojo ajeno pero nos cuesta la vida ver el abismo que se suele abrir entre la idea estética y su ejecución sobre el escenario. Difícil tarea es cuando se cuenta con las herramientas técnicas y hacer el autodiagnóstico cuando se carece de ellas representa el común denomina-

dor. Entonces, ¿por qué ha de sorprendernos que Fernando de Ita pida que asumamos de una vez y para siempre que el teatro nacional resulta más un buen teatro de aficionados que uno profesional? En la medida en que el gremio se niega a la formación continua, a la confrontación de las ideas y de los productos, a defender los intereses de todos en aras de la construcción de la tan llevada y traída "comunidad teatral", seguiremos en la autocomplacencia, en el diletantismo y en la práctica de la autoconmiseración.

Si la moneda en uso no fuese la descalificación del otro (que juegan de los gurús a los críos de teta del teatro), si el diez por ciento del tiempo que ocupamos en grillarnos unos a los otros lo usáramos para reflexión y estudio, si aceptáramos nuestras limitantes expresivas, si nos quejáramos menos y trabajáramos con más rigor, el arte escénico mexicano estaría gozando sin duda de mejor salud, cuando menos mental.

JAIME CHABAUD. Dramaturgo, investigador y director de Pasodegato.

"Es claro el repliegue del Estado respecto de sus antiguos y paternalistas apoyos a la cultura; y para documentar nuestro optimismo podemos decir que la cosa van a empeorar. Por lo mismo no comprendo la sorpresa y la indignación de mucha gente de la cultura en general, y del teatro en particular, ante las políticas de un gobierno de derechas como el que experimenta México".



El médico a palos. Muestra Nacional de Teatro 1996. Chihuahua. Foto de Fernando Moguel

# LAS RESPONSABILIDADES ARTÍSTICAS DEL DIRECTOR DE ESCENA\*

Luis de Tavira

**E**l contenido mayor de una reunión como ésta, es la misma reunión: Un grupo de hacedores de teatro reunidos en torno a una acción que es pensar y repensar su propio hacer, en tanto que ese hacer se ha vuelto digno del pensar y de la reunión, porque como hacer es pensado más allá de una mera praxis, como una *poiesis*, que en algún sentido significa un hacer que es ante todo un saber. Y aue en tanto saber es ante todo saber hacer.

Porque pensar en todas las veces del pensar, sobre esta condición del teatro y de la dirección escénica que además de ser aquello que mas concierne, es pasión de vida y por eso también así nos conmueve cuando presenciamos como ahora, la convocatoria que la Academia Mexicana de Arte Teatral nos ha hecho esta vez para reflexionar sobre la profesión del Director de Escena.

Me temo que el tema "Las Responsabilidades Artísticas del Director de Escena" es tan decisivo como inagotable, por cuanto entraña la fundamentación misma de nuestra identidad, función, genealogía y razón de ser.

Por ello, estoy seguro será comprensible que aquí y ahora intente apenas una aproximación a algunas reflexiones, apuntes que puedan ser, al menos, provocaciones de esa inagotable reflexión que nutre la dinámica siempre cambiante en progresos y reconsideración de nuestra propia conciencia profesional.

Lo primero que atrapa mi atención es la misma formulación del tema RESPONSABILIDAD-ARTÍSTICA, porque expresa ya, ella misma, una primera tensión dialéctica que nos previene sobre la necesaria consistencia paradójica de su contenido.

RESPONSABILIDAD ARTÍSTICA se trama en una primera tensión entre ÉTICA Y ESTÉTICA, sólo comprensible en su articulación como tra-



*Balada del Refrigerador. Muestra Nacional de Teatro 2003. Foto de José Jorge Carreón*

ma que funda la condición profesional del director de escena como artista.

Y hace aparecer una primera responsabilidad: la de concebir, asumir y ejercer la dirección de escena como la profesión de un conjunto de responsabilidades artísticas, además, desde luego, de otras responsabilidades.

Esto es, el reconocimiento, la profesión como acto de conciencia, de una condición ética -es decir responsable- de un hacer artístico.

Esto solo que parece obvio en su sola consideración, no ha resultado tan claro en los hechos.

Me atrevo a pensar que la falta de reconocimiento general a la condición profesional del director de escena, aún en nuestros días, proviene en una buena medida de una práctica irresponsable de lo que suponemos un arte.

Pienso en el hecho que ya delata la necesidad de esta argumentación. Porque al parecer es ne-

cesario insistir en que la dirección escénica es una profesión, es un arte, y por ello exigente, complejo, admirable e indispensable.

Enfrentamos un desprestigio artístico que debemos reconocer justificado y de cuyas causas debemos asumirnos, en algún sentido responsables.

Lo que decía Diderot del actor podría muy bien predicarse del director: que sólo puede sustentarse una nobisima idea del teatro en un alto concepto de la actuación como arte. Porque añade y subraya, el arte, exige, es superación.

Sin duda, hoy más que nunca, el director de escena es responsable del valor que la sociedad actual pueda asignarle al teatro, en la medida en que la dirección escénica sea concebida a la luz de las exigencias que supone el arte.

En lo personal no he conseguido aminorar nunca ese temor y temblor que proviene de sólo

## ÉTICA O DILETANTISMO EN EL TEATRO NACIONAL



considerar semejante responsabilidad, al tiempo que también aumenta esa irresistible atracción del reto y del riesgo que inspira semejante aliento.

A veces me pregunto: ¿Cómo vine a dar a este lugar tantas veces semejante a un agitado altamar? ¿Cómo estoy yo aquí, miserable de mí, frente a un timón, acosado por mis propias dudas, ante el silencio atónito de los que sucumbieron a la convocatoria de esta aventura? ¿Desde dónde respondo al vendaval de sus preguntas y a la demanda interminable de sus requerimientos, de muchos de los cuales resulto responsable?

En momentos así acude a mi memoria la imagen de una poderosa metáfora. Es un cuadro de Breughel, el Viejo, que se llama si no recuerdo mal "Los ciegos". Mejor dicho, no es el cuadro de Breughel como es, sino más bien como quedó impreso en la profunda huella mnémica de mi imaginación así impresionada.

Alguna vez pude verlo en un museo de Viena. Recuerdo a un grupo de peregrinos ciegos enlazados en fila tras otro viejo ciego que los guía a la vera de un abismo. Ahí el viejo guía ha detenido bruscamente el paso a punto de precipitarse y arrastrar en su caída al grupo que lo sigue. Su pie izquierdo en el aire, titubea; la mano derecha apoya firmemente el grueso bastón que lo frena y equilibra; sus ojos ciegos se aventuran noche adentro, mientras parece discernir con el oído las señas invisibles de alguna mántica sinestésica. El pintor nos deja en suspenso. Fija en la luz el instante que precede a un paso que igual falla y hunde a todos como acierta y los salva.

Frente al cuadro cada quien puede prever distintos desenlaces. La parábola urge a pensar antes de concluir. La respuesta está fuera del cuadro. Y tal parece que el desenlace depende de lo que seamos capaces de pensar e imaginar, como si la suerte de esos inválidos dependiera de nosotros; mejor dicho, de la relación que podamos establecer con el significado que encarna ese viejo, ciego también, que se ha puesto al frente como guía.

Al reconstruirlo en mi memoria, me invade toda la ironía de aquel escepticismo erasmiano que trama la metáfora y aparecen entonces muchas preguntas:

¿Quién es ese viejo, ciego también, que se ha puesto ahí, al frente, como guía? ¿Qué lo ha pues-

to ahí? ¿Y qué hace, en el momento de ese suspenso, porque aún no ha caído? ¿Qué explica la relación entre este viejo y el grupo de ciegos que se aprieta tras él?

Son peregrinos, tal vez excomulgados, cuya sobrevivencia supone agremiarse. Los une una necesidad común, una condición horizontal que funda la relación en la respectividad y una confianza: el Viejo ha llegado a viejo, tiene experiencia, sabe.

En efecto, de preguntas semejantes emerge la conciencia de una primera responsabilidad: la de reconocerla. Reconocer esa posición en su condición de responsabilidad.

Una condición tal que consiste en una relación de respectividad tal que su ejercicio no puede ser impune.

Ante todo, porque es una responsabilidad del conocimiento.

En la metáfora, conocimiento del guía CONDUCTOR de la PRO-DUCTIO en cuya función se asume una responsabilidad primera frente a otros de quienes uno se responsabiliza. Conducir la producción puede traducirse como guiar camino adelante. En la producción teatral el guía es un artista colectivo. Al director lo funda la CONFIANZA que en él depositan aquellos que habrán de ser guiados por él.

Los límites éticos de semejante confianza artística obligan a una responsabilidad cuyo incumplimiento llamamos fraude, defraudación. Y si la confianza es gratuita su consecuencia artística no lo es y nunca podrá ser impune.

Pero cuidado, la metáfora de la sabia ceguera también nos advierte sobre la consistencia para-dójica de la responsabilidad del conocimiento que no puede ser otra que la del saber de la propia ignorancia y su congruencia, es decir, aquella prudencia que va construyendo la experiencia que es también ignorancia del propio saber, en todo caso sentido de una responsabilidad tal que evita el peligro de sucumbir a la ignorancia de la propia ignorancia.

Vista así: apenas brevemente, esta primera responsabilidad podría formularse como una indispensable atribución de un director de escena y que todo aquel que aspire a su condición artística debiera alcanzar. Me refiero a lo que po-



Ángel de mi guarda. Muestra Nacional de Teatro 1999. Estado de México. Fotografía de Fernando Mogu

dríamos llamar SENTIDO DE LA ORIENTACIÓN. Sus componentes y facultades reciben muchos nombres que solemos referir cuando admiramos el trabajo de algunos maestros indiscutibles:

- Intuición creadora
- Mántica poética capaz de convertir las cosas en signos, metáforas y metonimias
- Virtud pedagógica
- Dominio técnico
- Visión de amplio registro
- Gran aliento

En todo caso, a la luz de esta responsabilidad del conocimiento reconocemos que dirección se opone a extravío, delirio, erratismo, gratuidad.

Entendemos que la responsabilidad artística de lo que llamamos DIRECCIÓN se ejerce en un proceso dinámico, nunca inmediato, que trama

otra tensión dialéctica: la que se establece entre BÚSQUEDA y HALLAZGO y que resulta en otra característica de esta responsabilidad artística y que podemos llamar responsabilidad teológica, a cuya luz se plantea que todo cuanto se hace en el proceso que se dirige, obedece a una lógica orientada a una finalidad prevista que organiza la relación entre los MEDIOS y los FINES. Una responsabilidad teleológica que asumida nos advierte de peligros que no por frecuentes son menos insidiosos:

-La recurrencia a los medios por los medios que hunde al espectáculo en el efectismo banal

-La conversión de los medios en fines, que ha pervertido el sentido del arte y ha dejado a los mismos medio sin remedio

-El ejercicio demagógico de tantas proposiciones artísticas que anuncian un fin y no ponen los medios:

- porque se ignora cuáles sean  
- porque se aplican otros inadecuados o contraproducentes

- O porque se carece de recursos estéticos

Así, la dirección escénica implica la responsabilidad de un conocimiento, capaz de conducir un proceso de creación colectiva que exige un sentido de orientación teleológica capaz de proponer un fin artístico y de aplicar adecuadamente los medios que conducen a él.

Otra perspectiva, esta vez genealógica desvela otros aspectos importantes de la responsabilidad artística del director de escena.

Solero atribuir a la reciente aparición histórica de la construcción conceptual de la identidad artística del director de escena en el hecho teatral, la indeterminación de su perfil profesional.

En efecto la formulación del concepto de puesta en escena, su ejercicio, su triunfo, así como el agotamiento de su condición paradigmática es, indudablemente, la aportación decisiva del siglo XX a la historia del teatro.

Sin embargo, en la cola del vendaval innovador y transgresor parece subsistir un talante iconoclasta que querría fijar contra su dinámica, el estadio incipiente que retuviera en una infancia irresponsable la condición estética de un ejercicio escénico aún por inventar; como si su práctica y sus consecuencias no hubieran alcanzado aún la condición profesional y la autonomía artística, en la unidad plural del teatro.

Se antoja una comparación. Algunos ejemplos pueden servirnos, tanto cuanto.

El proceso genealógico que evoluciona desde la práctica terapéutica del brujo o curandero primitivo a la condición profesional del médico y sus responsabilidades científicas.

No se trata aquí de descalificar la muy probable eficacia de algunas grandes intuiciones de la medicina antigua, sino por el contrario, contemplar la epopeya que la condujo a la revolución científica que fundamenta la actual condición profesional y sus indiscutibles responsabilidades científicas y técnicas.

Pensemos, por ejemplo, en un neurocirujano.

Lo que ha quedado claro en el camino -a Molière le hubiera entusiasmado presenciarlo- es cómo la determinación profesional del médico, a la luz de la precisión objetiva de la ciencia, ha desenmas-

despertamos juntos al asombro de la escena. El escenario crea lazos imborrables. Acabaron aquellos años que preceden a la universidad y las elecciones decisivas de la vida profesional. Distintas elecciones separaron nuestros caminos. Él eligió ser médico y llegó a ser un neurocirujano eminente. A mí me esperaba un sorprendente itinerario que habría de conducirme de otro modo al teatro, ya no sólo como afición sino como condición de vida. Dejamos de vernos, pasaron muchos años. Ambos alcanzamos cierta notoriedad en nuestras profesiones. No fue difícil que sin volvernos a ver tuviéramos noticias ambos, uno del otro. Una mañana sorprendente me llamó por teléfono. Hacía tiempo que pensaba buscarme, tras serias dudas, al fin se había resuelto, había conseguido mi número y hoy mismo se atrevía a llamarme para procurar mi ayuda porque, así me dijo, tenía un problema. A pesar de



Las tremendas aventuras de la capitana Gazpacho. Muestra Nacional de Teatro 1999. Archivo Coordinación Nacional de Teatro del INBA

carado irremisiblemente a los charlatanes que siempre medraron al amparo de la ignorancia.

Se ocurrirá pensar que esa es la ventaja de la ciencia sobre el arte. No parece haber sido así en el origen. Para la antigüedad, arte y técnica eran sinónimos.

Acudiré también a una anécdota personal.

Tuve año ha, cuando cursaba el bachillerato, un buen amigo, compañero de estudios y colega entusiasta del grupo de teatro estudiantil en el que

que su vida de médico lo hacía feliz y reconocía en vanagloria que podía decir que su vida profesional era un éxito, no estaba del todo satisfecho. Un extraño desasosiego lo asaltaba de cuando en cuando. Una nostalgia de cierta plenitud espiritual se apoderaba de él. Era el teatro, me dijo, o la experiencia del espectador, que sólo acuciaba aún más el veneno inculcado en aquellas aventuras de juventud. Operaría hacer teatro, le faltaba. Pero claro, no podía distraerse excesivamente de su absorbente

te ocupación profesional, porque como yo seguramente podía entender, la profesión de neurocirujano es altamente exigente. Pero, los fines de semana tal vez. Su necesidad era tan grande que bien valía los fines de semana. Me pedía un consejo. Mientras me exponía su situación me invadían sentimientos mixtos. Le conteste: - Te agradezco mucho que me hayas buscado y te agradezco más que te hayas atrevido a llamarme esta mañana para plantearme tu problema. Porque yo también he querido buscarte pero no me hubiera atrevido a llamarte, porque ¿sabes? también yo tengo un problema que nunca te habría expuesto si tú no me hubieras llamado -¿De qué se trata? - me preguntó animándome. Es que yo -le contesté- quisiera practicar la neurocirugía los fines de semana. Primero se rió, luego se puso serio - Entiendo - me dijo y nos despedimos.

¿Permitiría cualquiera que lo trepanara un neurocirujano de domingo?

¿Por qué en cambio permitimos que ejerza el teatro, desvelamiento del alma, hermenéutica de la existencia, representación de la realidad, arte de la vida, cualquier intruso, improvisado y tantos aventureros y tráfugas?

¿O es que el ejercicio teatral es un juego irresponsable de simuladores, una parodia de sí mismo, asalto de charlatanes, que bajo el sofisma de la imposibilidad de determinación objetiva del arte han convertido al teatro en el oficio de aquellos sastres del traje del emperador que nos contaba Andersen?

Lo que parece saltar a la reflexión es la necesidad de objetivar conceptualmente el arte de la dirección escénica.

Y esta concepción, nobilísima idea del arte, la llama Diderot, aparece como el tercero necesario en la tensión bipolar de la realidad misma del hacer artístico.

Un ser y un hacer que se fundan en la reciprocidad que los explica.

Un *ethos*, sujeto de la responsabilidad de la acción

Y una calidad, objeto de esa responsabilidad: una *poiesis*.

En otras palabras, en el arte sólo hay dos cosas reales que se explican esencialmente: el artista y la obra. El artista es el origen de la obra. Y la obra es lo que otorga la condición de artista a la persona que la realiza. No hay artista sin obra ni obra sin autor.

Tal formulación delata un extraño círculo que sólo alcanza a romper su cerco por la intervención necesaria de un tercero: la condición objetivable de arte materializada en la obra, y apreciable por una indiscutible experiencia del conocimiento.

Esto que resulta claro en la relación entre la escultura y el escultor, entre el poeta y el soneto, no ha resultado tan claro para la estética en la comprensión de la realización de la puesta en

escena como obra artística y en el director como el artista que la explica.

Ha sido necesario entender que el director de escena es aquel sin cuya intervención el mejor texto dramático o los mejores actores se malogran en la actualidad efímera de la escena y viceversa.

Ha sido necesario reconocer que el director de escena es el autor de un pensamiento rector capaz de crear la unicidad de la escena a partir de la diversidad polisémica de los componentes de la teatralidad.

Al tiempo que su intervención realiza ese proyecto hermenéutico a través de la conducción de una progresión lógica, colectiva, articuladora e integradora de un proceso dinámico estructurador, semejante a aquella dinámica de la realización constructora que según Aristóteles rige en la naturaleza el devenir de la POTENCIA al ACTO y en la *poiesis* la estructuración física del drama, por virtud de una facultad del entendimiento analógico y constructor capaz de mostrar cómo las cosas son mucho más lo que pueden dar de sí que lo que aparece en el momento de la percepción ilusoria que oculta el devenir que es la radical consistencia de lo real.

Ahí la atribución mayor del director del proceso colectivo será la posesión de un criterio creador que habrá de guiar el incesante discernimiento en que consiste la realización y que otorga autonomía a la puesta en escena como integración unitaria y que entre otras muchas manifestaciones también puede formularse como saber qué, por qué, cuándo estamos cerca, cuándo nos alejamos, cuándo un sólo elemento rompe el todo, o que algo hace falta y qué. Eso que yo llamo ENTONAR la doble dimensión de la mimesis como representación de la realidad y que responsabiliza al director a exigir al colectivo la superación para alcanzar aquel dar de sí que lleva la potencia al acto. Un exigir que así es lógico y convincente y nunca autoritario.

Dos virtudes más se hacen necesarias: la paciencia y la capacidad de asombro. En tal perspectiva la obra del director se asemeja a la del alquimista que produce y cataliza complejos procesos de transformación de diversos materiales. Así sea la materia dramática del texto que habrá de exigirle antes las responsabilidades de un lector profesional de la teatralidad que se oculta en la superficie morfológica de la estructura dramática, al menos en dos dinámicas científicas y técnicas indispensables:

-La de la EXÉGESIS del texto en su contexto, en la que reside la posibilidad que la lectura tiene de alcanzar la comunión comprensiva y profunda con la obra que es a su vez la posibilidad para alcanzar su apropiación cabal, reveladora, enamorada y crítica, a la vez cómplice y comprometida, en una palabra, apasionante.

-Y la perspectiva de la HERMENÉUTICA, es decir, la interpretación que resulta de la apropiación, porque se trata de la lectura que sólo uno, en su propio contexto, puede hacer de ese texto. Proceso de interpretación que llamamos propiamente dramaturgia de la puesta en escena. Aquí es importante señalar la condición excepcional del teatro como lenguaje, porque a diferencia de los lenguajes propiamente lingüísticos, y en esto sólo semejante a la música, en el teatro, INTERPRETAR ES CREAR.

En otra instancia decisiva su tarea consistirá en la transformación de la sustancia viva que se produce y cataliza en la dirección del proceso actoral, dirección del proceso mental bifrontal, dirección del proceso de estimulación de la ficción, no manipulación de marionetas, no imperativo de reacciones, sino suscitador del proceso lógico. Así, el director es también un espectador profesional que asume una responsabilidad lingüística, una responsabilidad técnica y una responsabilidad poética.

Tal vez sea necesario insistir en la urgencia de construir el discurso capaz de articular una poética de la dirección de escena que ilumine, más allá de la comprensión y dominio del lenguaje, la dotación y potenciación de la técnica, la condición ética y estética del arte de la dirección escénica como arte. Tal vez sea ésta, hoy, la responsabilidad decisiva.

\*Conferencia Magistral de Clausura presentada en el 20 Foro de Reflexión: El Papel del Director de Escena, convocado por la AMATAC, que tuvo lugar del 4 al 6 de abril de 2003.



Caricatura de Julio Ricardo Infante

LUIS DE TAVIRA. Director de escena, dramaturgo y pedagogo. Fundador y director de la Casa del Teatro y del Centro Dramático de Michoacán. Su puesta en escena más reciente fue *La honesta persona de Sechuán* de Bertold Brecht.

# TEATRO DE EXCEPCIONES

Fernando de Ita

La calidad y el profesionalismo son la excepción y no la regla del teatro nacional. Si tomamos las muestras nacionales de teatro como punto de referencia para medir la formación y el desarrollo del teatro hecho en México, vemos que sus mejores grupos no representan el común denominador de una vocación y un espíritu de trabajo sino precisamente lo contrario; la anomalía, la salvedad de un teatro cuya seña de identidad es el amateurismo, tanto en el financiamiento como en sus formas de producción, entrenamiento, montaje y relación con el público.

En rigor, no podemos hablar de un teatro nacional sino de un puñado de gente de teatro que desde la dramaturgia, la dirección y la pedagogía han batallado contra la mediocridad y la inercia de nuestra vida institucional y gremial para provocar desde la ficción una revuelta contra la realidad política, social y cultural del país. La primera batalla fue contra el centralismo. No hay que olvidar que las primeras muestras de "teatro foráneo" se hicieron en el Distrito Federal, a donde llegaban los grupos seleccionados de diversas entidades de la República, literalmente como aquellos arrieros con sus burros por la bella capital, de Wilebaldo López. La iniciativa del maestro

José Solé era tan paternalista como el resto de la política cultural de un estado vertical dominado hasta la ignominia por el poder presidencial. Todavía en los años 80 el teatro regional era subsidiario del teatro de la ciudad de México, porque sus autores y directores de culto eran provincianos afincados en la capital del país.

Revisando mis notas sobre las muestras nacionales de teatro de los años 80 llego a la conclusión que fueron tres los factores que hicieron

la excepción de la regla. En esa década hay un relevo generacional en diversas entidades del país, ejemplificado por el regreso de Oscar Liera a su natal Culiacán. Los maestros y directores de los años 50 y 60 fueron en general autodidactas formados con el método científico de prueba y error. Salvo pruebas de lo contrario, su devoción por el texto dramático los llevó a ilustrar en vez de interpretar las obras de los autores que admiraban. Las condiciones de trabajo eran tan ingratas, por otra parte, que si bien practicaban el orgullo provinciano, ellos eran los primeros en aceptar la primacía del centro. Con Oscar Liera, como todos sabemos, la identidad regional se puso en el núcleo del "teatro foráneo".



La secreta obscenidad de cada día. Muestra Nacional de Teatro 1995. Fotografiado Fernando Moguel

Si Ramiro Osorio no se hubiera formado en la mística del teatro de grupo que desde Bogotá y Cali se extendió a diversos países de Latinoamérica, las muestras nacionales de teatro de los años 80 no habrían tenido el espíritu colectivo que las hizo memorables. Luego de recorrer el país con su grupo "El ropero", Osorio convenció al maestro Solé de que el potencial de la nueva generación de comediantes requena de nuevos estímulos formativos y vivenciales que les permitiera com-

partir experiencias inéditas. En México, el teatro de grupo triunfó y fracasó en la primera etapa de CLETA, es decir, entre 1972 y 1974. Por cuestiones históricas nuestros modelos de producción escénica no favorecían el esquema emergente del teatro grupal. Desde el siglo XIX se impuso en nuestros escenarios el esquema del teatro comercial, y partir de los años 40 del siglo XX del teatro oficial y universitario.

El teatro regional era terreno fértil para la mística del teatro colectivo porque ninguna de las fórmulas mencionadas atendían las necesidades e inquietudes de las nuevas generaciones de aprendices de teatro. Ramiro lo palpó y obró en consecuencia; le ofreció a sus pares una orgía de talleres, conferencias, montajes, espectáculos, convivios, desolladeros, trasnochaderos, prácticamente las 24 horas del día. La primera muestra de Morelia, la primera muestra de Xalapa, la primera muestra de Monterrey fueron auténticos reventones teatrales que nos hicieron sentir que el teatro nacional ya no era una utopía sino una realidad. Los jóvenes que desde diversas regiones de la República del Teatro buscaban un remedio para la esclerosis cultural de sus estados, hallaron en esas muestras la vitalidad, el desafío, la provocación de un teatro vivo, actual, actuante, que los hacía creer en la creación colectiva.

Con la llegada de Miguel de la Madrid al poder presidencial, en diciembre de 1982, termina la expansión del estado como el principal promotor de los bienes y servicios culturales. Contra lo que se ha dicho, sin documentarse, la Federación no disminuye significativamente su limitado presupuesto para el subsector cultural, simplemente no aumentó y ni el presidente ni su señora esposa mostraron algún interés personal en las bellas artes, como venía ocurriendo con los presidentes priistas desde Alvaro Obregón. Paradójicamente, en los es-

## ÉTICA O DILETANTISMO EN EL TEATRO NACIONAL



tados se siguen construyendo teatros tan costosos como el de Aguascalientes, Tijuana, Mexicali, Monterrey, Culiacán, León, Guanajuato, Morelia, Villahermosa, Tuxtla Gutierrez, sin que esto beneficie directamente a la comunidad artística porque son recintos oficiales, hechos para el informe del señor gobernador, aunque de vez en cuando servían para que los comediantes locales se enteraran de que un teatro grande no hace por sí solo un gran teatro, todo lo contrario, porque exhibía una de las grandes fallas del "teatro foráneo": el manejo de la luz y el espacio.

Mientras el glorioso teatro experimental de la UNAM vivía sus últimos fulgores en los 80, algunas universidades regionales servían de refugio para los nuevos comandos teatrales. De distintas formas y con distintos alcances, la Universidad Veracruzana, la Universidad Autónoma de Sinaloa, La Universidad Autónoma de Nuevo León, La Universidad Autónoma de Baja California, la Universidad de Guadalajara, la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, La Universidad Autónoma de Guerrero, La Universidad Autónoma de Durango, La Universidad Autónoma de Hidalgo, propiciaron, más que producciones, membretes de grupos de teatro que al amparo de la autonomía podían sortear parte del hostigamiento gubernamental. Nunca había dinero para el teatro en dichas almas mater, pero había al menos un patio, un salón, un foro, un paraninfo, un cartel, un programa de mano, un camión para la gira, dos pesos para los viáticos, y una masa de estudiantes de la que se podía sacar al menos media centena de espectadores.



*Intimidad. Muestra Nacional de Teatro 1994. Fotografía de José Zepeda*

La nueva generación de autores-directores-maestros, encarnada en Oscar Liera, y de otro modo, en Francisco Beverido; la nueva camada de promotores culturales personificada por Ramiro Osorio, el apoyo condicionado de los gobiernos locales, más la coyuntura cultural de las

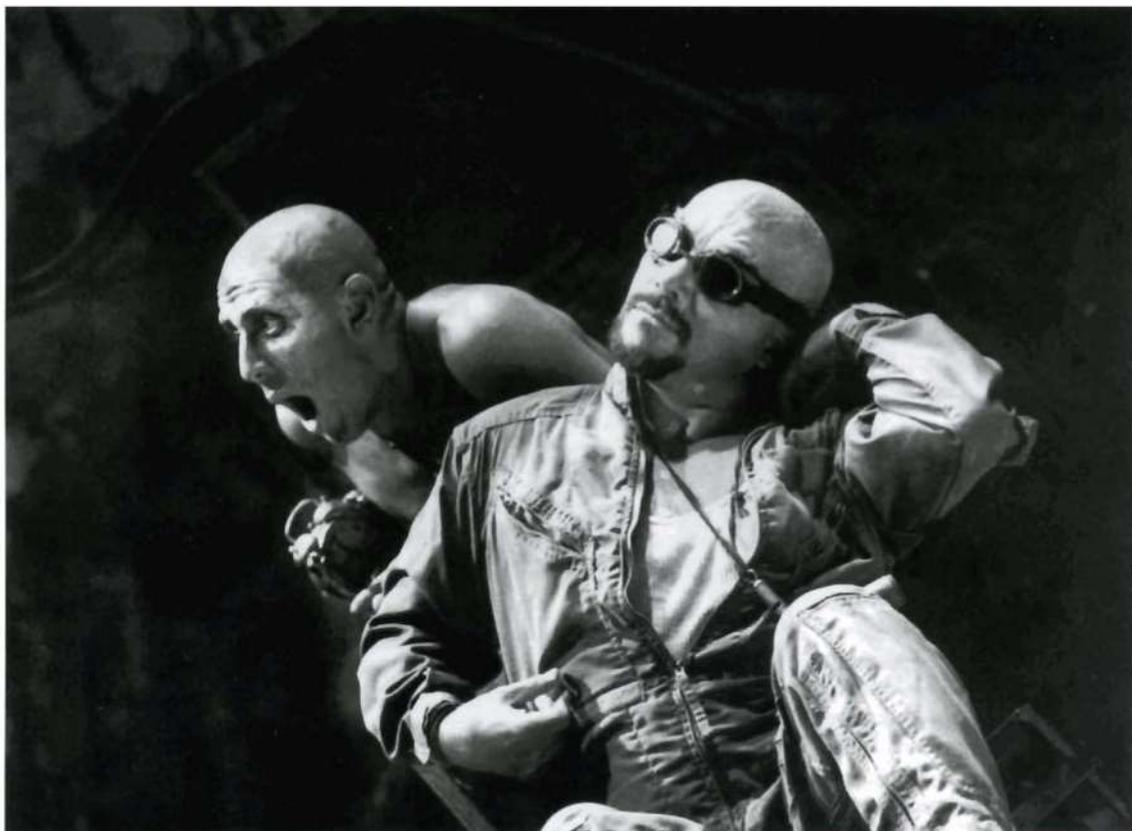
universidades, le dieron al teatro regional de los años 80 un vigor inusitado que puso en marcha una indagación dramática sobre la historia y el imaginario colectivo de algunos estados del país. Ahora veo que el error fue confundir el hallazgo de un puñado de personas con el logro de todo un teatro, de otro modo, la muerte de Liera y la emigración de Osorio a su tierra natal no habrían terminado tan pronto con aquel impulso, cuyas ondas llegaron hasta la década siguiente, de nuevo como la invención de un puñado de dramaturgos-directores maestros, que de nuevo vislumbramos como el empeño de una misión colectiva, cuando en realidad era, una vez más, la excepción de la regla.

El teatro de Angel Norzagaray en Mexicali, Sergio Galindo en Sonora, Fernando Rodríguez en Ensenada, Roberto Corella en Nogales, se hace en los estados del noroeste, pero no es el teatro del noroeste por que ellos son la excepción y no la regla de sus entidades. En Durango, Enrique Mijares establecía su propio canon dramático. En Puebla, Guillermo Cabello luchó brazo partido por el teatro de grupo, su esfuerzo dio resultados admirables que nada tenían que ver con los modelos de producción del teatro poblano. La muerte prematura de Guillermo cerró las puertas de ese teatro. Desde Tehuantepec, Marco Petris regó la magia zapoteca en las muestras de los 90, pero ese no era el común denominador del teatro oaxaqueño sino su anomalía. Jesús Coronado ha sostenido en San Luis Potosí una cruzada por el teatro con aspiraciones artísticas que lo hace igualmente la salvedad y no el parámetro del teatro potosino. Por el rumbo de Tamaulipas, Medardo Tereviño trabaja en solitario la mitología de su estado. El

“teatro banda” de Alejandro Senties no era la norma sino la anomalía del teatro coahuilense. En Guadalajara, Ricardo Delgadillo hallaba una fórmula feliz para ganar espectadores, y Fausto Ramírez iniciaba la renovación del teatro universitario. En Querétaro, Rodolfo Obregón hacía un teatro pleno de rigor en un medio en el que reinaba la improvisación. En Cuernavaca, Martín Zapata ponía a Wiskiewicz como muestra de lo alejado que estaba del lugar común del teatro morelense. Lo mejor que vimos en las muestras de los 90 no fue el teatro representativo de los estados sino precisamente el teatro que no representaba el amateurismo que priva en el teatro regional.

Otra excepción de la regla se dio en los 90 con la inclusión de algunas entidades en el Programa de Teatro Escolar. Mario Espinosa, en ese momento titular de la coordinación nacional de teatro del INBA, puso su empeño para apoyar a diversos grupos con presupuesto y asesoría. En otras páginas de este número se plantean los beneficios y los daños provocados por la dependencia de este programa con Casa del Teatro y Larry Silberman. Para el tema que me ocupa, basta consignar que las obras que se presentaron en las muestras, provenientes del Teatro Escolar, con una inversión muy, pero muy por encima de las producciones locales, dirigidas en varios casos por directores capitalinos, tampoco representaban la realidad del teatro regional. Por desgracia, las buenas intenciones del programa se vieron desvirtuadas por las envidias gremiales, la falta de ética y visión de buena parte de los directores regionales, y el paternalismo que se sigue ejerciendo desde el centro, disfrazado de apoyo académico.

Las muestras nacionales de teatro del tercer milenio han sido duramente criticadas porque enseñan el verdadero estado de la ficticia república del teatro, así, con minúsculas. Los cam-



Final de juego Muestra Nacional de Teatro.1997. Fotografía de José Jorge Carreón

peones de los 90 están fatigados, emigraron al centro, o se ocupan de cuestiones más Productivas. Paradójicamente, una nueva generación de autores está dibujando el nuevo mapa de la dramaturgia regional. Son tantos los dramaturgos de diversas regiones, que ya hay “Teatro de Frontera”, “Teatro del Norte”, “Teatro del Bajío”, “Teatro Joven”, “Teatro de la Gruta”, en espera de su verificación escénica.

Los buenos autores, directores, actores, escenógrafos, iluminadores, técnicos de provincia, seguirán siendo la excepción de la regla mientras no se resuelvan los problemas estructurales del teatro mexicano. Si la formación de profesionales del teatro se mantiene como hasta ahora, si la producción escénica se sostiene en sus patrones actuales, si el aislamiento, la dispersión, la ausencia de programas concretos, el canibalismo,

la grilla, la falta de público, persisten como el común denominador del teatro regional, ¿a quién puede extrañarle que el santo y seña de nuestro teatro sea el amateurismo?

Para documentar nuestro optimismo, como quería Monsiváis, termino con una postal de la memoria: Monterrey, 1980. La ciudad industrial muestra su sensibilidad cultural construyendo la red de museos, teatros y recintos culturales más importante de la República después del Distrito Federal. Hay un grupo de dramaturgos, directores, actores, promotores, que hacen florecer en sus foros la dramaturgia nacional. En los 80, Monterrey es sin duda la capital del teatro regional. Contaba con autores de la talla de Guillermo Smidhuber, con maestros de la escena como Julián Guajardo, con directores tan solventes como Luis Martín y Virgilio Leos, con

## ÉTICA O DILETANTISMO EN EL TEATRO NACIONAL



promesas tan sólidas como Sergio García, con artistas tan inteligentes como Javier Serna, más un grupo de actores de diversas generaciones y grandes registros dramáticos. Daba gusto ir a Monterrey para ser testigo de la pasión y la independencia con la que este grupo de artistas asumían su papel de gente de teatro. En los 90, cuando la capital de Nuevo León se convierte en sede de la Muestra Nacional de Teatro, todos ellos llegan directa o indirectamente al poder, y es ahí, cuando tienen el sartén en la mano, por así decirlo, cuando comienza la fragmentación, el desencuentro, las trincheras personales, el aislamiento, la descalificación, el encono entre viejos camaradas, que es brutal. Ellos fueron los primeros en combatir el centralismo sin darse cuenta de que practicaban un centralismo similar, tan feroz, que fuera de la capital de Nuevo León el teatro no existe. Ellos buscaron renovar la tradición y terminaron, en tan pocos años, por petrificarla. No fue una generación perdida, fue una generación triunfante que se hundió en el espejo de Narciso y no pudo ser el puente para la generación del cambio. Hernán Galindo, Ga-



Fausto. Muestra Nacional de Teatro 1999. Archivo Coordinación Nacional de Teatro del INBA

briel Contreras, Jorge Vargas, Leticia Parra, Fernando y Ricardo Leal le dieron un nuevo impulso al teatro regio, pero no había red bajo el alambre en el que hacían sus malabares, y ahora el trapecio está vacío. No faltan las ínsulas en las que maestros como Coral Aguirre y Javier Serna intentan romper la inercia del medio, no faltan los montajes de los grandes maestros, no faltan los actos de resistencia como los de Leticia Parra, ni faltan las jóvenes promesas, pero uno se asombra de que un teatro tan protegido, con todos los elementos para crecer y multiplicarse sea tan de medio pelo, y represente, de este modo, la regla y no la excepción del teatro mexicano.

FERNANDO DE ÍTA. Crítico e investigador teatral, dramaturgo. Además se ha desarrollado como periodista cultural por más de 25 años. Publica en Reforma. Miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte (FONCA).

## UNA DISCUTIDA Y DESDICHADA ESPECIE

GIORGIO STREHLER

Te oí decir que, algunas veces, para realizar algo, es preciso pisotear el cadáver de la propia madre. Pero ese es un tópico que no sirve para nadie, ni siquiera para el artista (si admitimos que somos a veces artistas). En el arte, como en la vida (aunque se trate de un gesto cotidiano y no político), no se puede pisotear a nadie, ningún principio, ningún sentimiento, aunque sea pequeño y limitado. Si lo hacemos, estamos equivocados, no a nivel moral, sino práctico. Hacemos algo en contra de lo que queremos hacer. Te lo digo, después de todas las faltas que cometí y de todo lo que he creado: no se puede pisotear ni siquiera al más miserable gusano, sea inmortal o no...

Es cierto que quise dejar en herencia algo a los demás un método, soluciones interiores, un modo de proceder que se halla inexplicablemente "detrás" de todo. Pero me pregunto si la "fidelidad" a todo lo que nos es común, la fidelidad a lo que di, radica solamente en esta huella sensible, si no consiste en algo más profundo.

Pienso que estas formas, estos gestos, estos actos que hacen que el teatro sirva para algo, no pueden existir verdaderamente sin un "contenido"; sin este contenido permanecen como gestos, como la suma de numerosos gestos, "nada" más que un gesto de teatro, nada más que un éxito, un fracaso, un trabajo (como si el trabajo

en si tuviera algún valor), una entonación, una mancha de color, un grito. No son "nada", si no son "humanos".

Detrás del mayor espectáculo del mundo, detrás de la mayor aventura poética, sólo está la muerte si uno no es consciente de por quién o por qué actúa, si no existe un verdadero valor capaz de exorcizar a la muerte, de mantenerla a una distancia prudente, o incluso hasta de anularla: su valor humano. Su verdad humana. Su "moralidad" humana.

(Fragmento de una carta a un joven director de escena). Tomado de El público, Madrid, abril, 1987.

# REPORTE Y PROPUESTA DE ACTIVIDADES, MÉTODO PERIODÍSTICO Y HALLAZGOS METODOLOGÍA Y ÉTICA EN LA FORMACIÓN ACTORAL

## El Matador Carriedo

La ética dentro del proceso de formación del actor es un punto delicado. Creo que la cuestión en abordar los parámetros metodológicos y éticos en la enseñanza del arte de la representación no es el encontrar si existen o no dichos parámetros, sino el cómo pueden afectar al individuo que presta a su ser para la creación de una ficción. Encontrar respuestas dentro de la línea tan delgada donde transitamos todos los que decidimos consagrar nuestro destino al teatro o a la actuación (delgada, pues trabajamos con el alma, el cuerpo y las emociones, todo depositado en las manos del maestro o guía, el que tiene control y nos ayuda a diferenciar los campos de la realidad y la ficción), es un tanto presuntuoso, pues es casi imposible apartarse del terreno subjetivo para entrar en puntos de análisis más tangibles y por ende, claros y objetivos.

En virtud de estas consideraciones y apoyado en la pregunta básica que proporciona el motor de esta investigación, *¿Cómo puede afectar profesional y personalmente la transgresión de la ética en el proceso formativo del actor como individuo?*: se desglosó un plan de acción para encontrar en las instituciones (o en los maestros) una razón metodológica y una razón ética que definan sus propios lineamientos con respecto a la enseñanza del arte del actor y así poder llegar a profundizar en las transgresiones de éstas razones.

1. Como punto inicial, me he dedicado a investigar sobre la metodología existente para la enseñanza de la actuación. Los parámetros que siguen las escuelas, las aplicaciones de éste método por distintos maestros, así como los distintos enfoques que tiene cada uno sobre el mismo proceso y las diferencias en relación de la forma de abordar la metodología por cada institución, todo esto a través de entrevistas e investigación documental. El punto principal en esta búsqueda es llegar a los comunes denominadores que fijan el camino a seguir por la mayoría de las instituciones que pretenden brindar una preparación verdaderamente profesional, comprometida y seria en términos académicos, además de encontrar someramente la línea evolutiva en el desarrollo del método "más apropiado" para formar

actores, que se ha dado a través de años de ensayo-error. Otro punto importante es el comparativo que se genera al enfrentar lo que dicen las instituciones y los testimonios que dejan algunos alumnos sobre la asimilación del conocimiento y del método en sí, pues también se entrevistó (o se entrevistarán) a alumnos de cada escuela.

2. En una línea de investigación similar a la del punto anterior, también se ha hecho hincapié en el apartado de la ética del docente y de la institución con respecto a la relación con los alumnos. Aquí se ha buscado cuál es el parámetro y en relación a éste cuál podría ser la consecuencia en caso de su transgresión. Al adentrarme en las entrevistas, me percaté de que la salida es muy fácil en términos de

falta una contraparte, así que decidí recopilar la opinión de una experta psicóloga, con doctorado en su materia, para tener las bases profesionales de las consecuencias, alcances y daños que puede sufrir una persona que está expuesta a un proceso físico y emocional como es el del actor en formación, cuando éste es llevado a límites de resistencia sin la aplicación rigurosa de un método y ética determinados.

3. También se ha considerado como punto importante el recopilar testimonios de maestros y alumnos que se hayan visto involucrados en algún tipo de situación que tenga que ver con las relaciones personales o quejas sobre abusos físicos y psicológicos sufridos durante el proceso de formación. Es importante registrar esto, pues lejos del morbo o el puro amarillismo, se busca encontrar criterios diversos que apunten hacia las irregularidades en la aplicación de la ética y metodología, además de obtener un posible norte que avale la teoría psicológica sobre las consecuencias de dichos abusos, al cruzar la información, los resultados serán leídos con mayor claridad y proporcionarán elementos concretos a los cuales apelar.

4. ¿Hasta dónde es aprendizaje y herramientas para enfrentar al escenario y hasta dónde es un atentado a la integridad y dignidad humanas, el "guruismo" y las implicaciones que éste tiene en la aplicación errónea de un método de enseñanza? Abordar este tema tiene relevancia para nuestro objeto de estudio, pues se relaciona directamente con una cuestión de poder sobre los alumnos, que generalmente tienen sobre estimados a sus guías. ¿Cómo afecta esta cuestión ven qué posición pone al alumno?

5. Por último, creí importante hacer un pequeño análisis del método, junto con expertos (maestros como José Caballero o Luis De Tavira) y psicólogos, pues posiblemente la gran masa de abusos en términos éticos podría ser minimizada en función de un mejor programa de metodología aplicado a cuidar la estabilidad emocional y física del actor en formación, para obtener mejores resultados profesionales sin transgredir al ser humano.

## EL TRAYECTO EXPLORADO

Si me permito ser franco, me siento como el espía que está en servicio en medio de una provincia caó-



Quijotes. Muestra Nacional de Teatro. 1999. Archivo Coordinación Nacional de Teatro del INBA

que el argumento por excelencia es la formación de "soldados del teatro", por lo tanto, la rigidez es necesaria, "los maestros también somos humanos", por lo tanto involucrarse emocionalmente con los alumnos es perfectamente normal. "es que tenemos todo a flor de piel, trabajamos con emociones y eso puede confundir de pronto a cualquiera", de manera que es imposible controlar al organismo pues somos esclavos de él al igual que los animales... en medio de semejantes reflexiones que me llevaron a caer (y a seguir cayendo, pues entrevistas y testimonios nunca sobran) en los criterios más ambiguos, pueriles y subjetivos, percibí que hacía

## ÉTICA O DILETANTISMO EN EL TEATRO NACIONAL



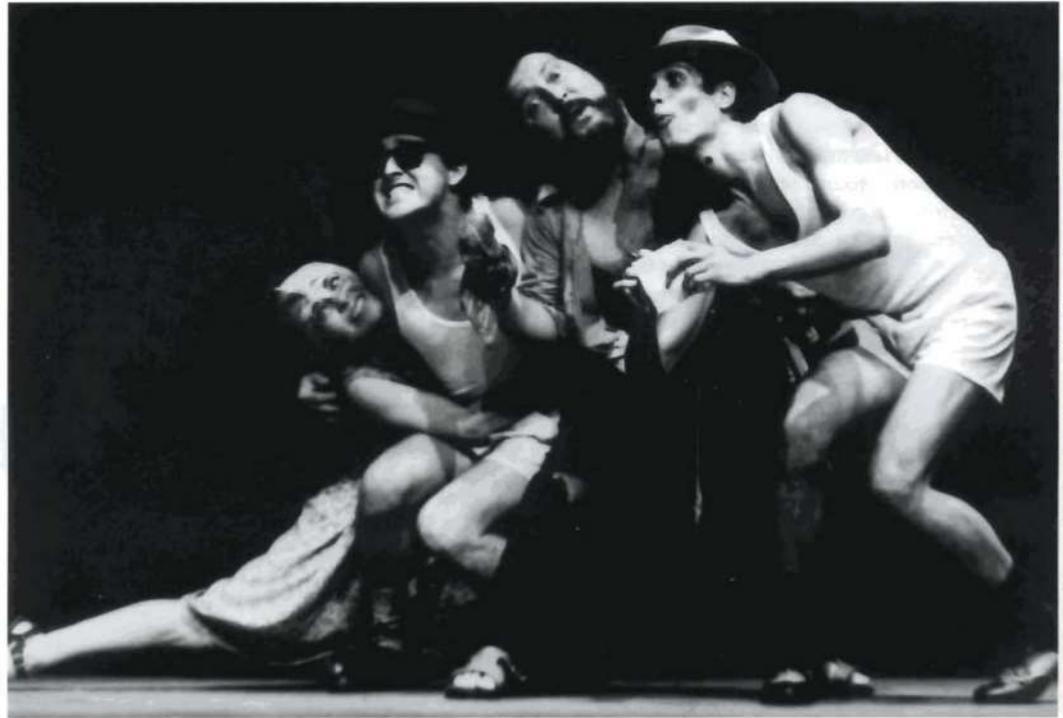
tica, con la guerra tocando sus fibras sensibles a diario, haciendo cotidianas a las bombas y los cuerpos inertes en medio de la calle, equiparados en su mente a acciones simples como rasurarse o ir al baño. El sentir del agente, que entra en conflicto directo con su emoción al contemplar la batalla, adentrarse en ella y tener que mantenerse exento de tomar partido, pues sirve simplemente a la misión-

Este reportaje ha tenido un par de giros interesantes en mi camino:

Por lo pronto, ya transité en un recuento de los orígenes de la metodología actual, retomando algunas entrevistas a los maestros José Caballero, Raúl Zermeño, Sandra Félix, Lorena Maza, Raúl Quintanilla y Héctor Mendoza, realizadas en el año de 1994 para el INBA. Todas y cada una abordando el tema de "La Formación Actoral en México". La formación de la tira de materias del CUT, el CEFAC y el NET, así como los criterios y la situación del teatro en esa época contrastada con los giros actuales en la metodología, a los cuales se llegará a partir de nuevas entrevistas, realizadas por un servidor a dichos maestros y a los directivos de las nuevas instituciones que han aparecido en la vida nacional como opciones de notable calidad en su compromiso con la formación actoral (como son el Foro de Arte Contemporáneo o Argos CasAzul).

Tal vez el hallazgo hasta ahora más interesante puede remontarse al punto que tiene que ver con lo experimental. La exploración en medio de una constante redefinición metodológica provoca situaciones límite en términos de enseñanza, que si bien resultaron con muchos beneficios en cuestiones actorales, el riesgo en términos humanos sobrepasó el objetivo de formar actores, además de, en palabras de algunos estudiantes, generar "lagunas" insalvables en técnica y herramientas académicas, debido a la irresponsabilidad de los guías al aplicar un proceso endeble en términos metodológicos. San Cayetano es un modelo del cual se puede aprender mucho, qué funciona, qué no y qué tanta infraestructura metodológica debe tener un proyecto de esta envergadura en cualquiera de sus apartados.

El círculo se va cerrando, esto es una aproximación al resultado de mis investigaciones, entrevistas y apreciaciones de un mundo que requiere un análisis desde afuera, para finalmente dar el paso



Somos héroes. Muestra Nacional de Teatro 1994. Fotografía de José Zepeda

de la retroalimentación y con un poco de suerte, mejorar y crecer un poco.

He dicho.

AttE.

pp. el MATAdoR Carriedo

### SOLDADOS DEL TEATRO.

¿Respeto o abuso a la causa de la formación actoral?.

### PRELUDIO

*¿Cuándo vamos a encontrarla?. ¿Cuándo carajos vamos a tener una fórmula concreta a la cual apelar, para llegar a la ideal manera de aprender el arte del actor?... porque si bien la actuación no se enseña, sino se aprende -como apuntan la mayoría de los "guías" de "steproceso", el que existan instituciones que pretendan impartir conocimientos en una materia que compromete el cuerpo y la mente del alumno, hace dignas de análisis a la ética y metodología que se aplican en las propuestas de enseñanza, pues el actor trabaja con lo único que tiene: su propio ser. ¿Cómo cuidamos este ins-*

*trumento a la par de explorar con él?, ¿existe un marco de "seguridad" para el ser humano detrás de la ficción?.*

Recuerdo que entré al salón a mi primer clase teórica de la carrera de actuación: Historia del teatro. Tomé asiento ese 21 de agosto, día soleado y lleno de incertidumbre, pues hasta ese momento todo lo que se aparecía frente a mí era una *grany* fascinante sorpresa, que no me permitía bajar la guardia sobre la duda constante de ¿Y ahora qué? y el maestro Rodolfo Obregón hizo su aparición (con una Coca Cola en una mano y un manojito de libros en la otra). Comenzó la sesión en un marco bohemio y relajado y de entre el mar de cuestiones teatrales puestas en la mesa, una frase de un tal Peter Brook, se plasmó en mi cerebro: "La catarsis no es una purga para la emotividad, sino un camino hacia la totalidad del hombre". El sentido de pensamiento referente al efecto del teatro en el ser humano me dejó pasmado; la forma tan comprometida de dirigirse hacia el autoconocimiento, partiendo del ritual y el respeto por el individuo. La propuesta de Brook implica además una tarea ardua de exploración, un andar incesante que puede

llevarnos a los rincones menos esperados de la fastuosa psique del ser humano.

## ANTECEDENTES DE BATALLAS PASADAS

La enseñanza de la actuación es en México una de las preocupaciones recurrentes por la comunidad teatral. La formación de actores está en constante "redefinición", pues los métodos de enseñanza se complementan o cambian a través de los años de manera por demás notable. En entrevista para *Paso de Gato*, Teresina Bueno, actriz, directora y docente con más de 20 años de experiencia, acotaba que en años anteriores no existía metodología alguna, al menos no una que se enfocara a la realidad teatral del país. La vieja usanza de la década de la posguerra que se extendió a los 60, donde la letra con sangre entra, las dinámicas, las viejas compañías e incluso las distintas tendencias teatrales y mundiales tenían otros procesos de enseñanza, desde técnicos (también llamados "formales", como la impostación de la voz o la presencia en el escenario), hasta introspectivos (como el recurrente desnudo en soledad escénica y ejercicios de reconocimiento, que respondían a una necesidad que la época y la sociedad misma determinaban particularmente). Los tiempos cambian, las necesidades sociales se fincan en otros términos y los métodos de enseñanza actoral siguen buscando adaptarse a las particularidades de su momento presente. La UNAM y el INBA fueron de alguna manera pilares invaluable en la formación de actores durante mucho tiempo, arrastrando el lastre de la institucionalidad gubernamental en toda la extensión de la palabra -opina Bueno-. El paso a la exploración asumida y total de una metodología y una ética que diera bases y lineamientos era tocada epidérmicamente, sin concretar oficialmente nada en términos de análisis de profundidad de un método fundamentado, tendiente a la evolución. Las escuelas seguían siendo las mismas y sus bases eran insuficientes para cubrir la demanda de una formación sólida y completa, ade-

más de la nula gama de otras opciones que proporcionasen alternativas a los monstruos institucionales, - que si bien mantienen erigida a la pirámide, también la limitan en una zona única con características gregarias, que por momentos asemeja más un conjunto de ruinas patrimonio de la nación, que una ciudad en su momento de mayor esplendor tendiente al crecimiento-. Son el CUT (Centro Universitario de Teatro) y el NET (Núcleo de Estudios Teatrales) los que, atendiendo a estas necesidades se adentraron en la exploración metodológica años después. El NET surgió en 1987 y terminó en 1993, fundado por Julio Castillo y Blanca Peña, el conse-



Superhéroes de la aldea global. Muestra Nacional de Teatro 1995. Fotografía de Fernando Moguel.

jo académico lo conformaban Héctor Mendoza, José Caballero, Raúl Quintanilla y Luis de Tavira por mencionar algunos. Ellos realizaron un análisis de la metodología y conformaron un plan académico; surgió como una necesidad de tener una opción alternativa a las escuelas que existían en ese tiempo - Literatura dramática y el INBA-, por eso el NET se convirtió en un modelo innovador; brindaba la carrera de actuación a dos años, además de comenzar con la modalidad de impartir talleres o cursos sueltos.

El CUT por su lado, conformó un plan de estudios mucho más riguroso y completo, abarcando una tira de materias que alargaban la carrera a cuatro años de estudio, y todo el día con clases progra-

mas. Una formación más apegada al modo "tradicional", con un grado de compromiso, exploración y rigor muy elevados en cuestión de exigencia y brindando herramientas vastas para la escena.

En ambos casos, se aplicaba una metodología similar en términos del plan de estudios, puesto que la ruta crítica de la enseñanza se apegaba a comenzar con abstracción, seguir con realismo y posteriormente pasar a estilo, neoclásico y expresionismo. Lo teórico no era tan marcado en el caso del NET, no así en el CUT, cuya carga de materias abarcaba todo lo posiblemente abarcable, tanto en términos intelectuales como corporales, proponiendo un rigor calificado por muchos como excesivo.

Actualmente, proyectos como *La Casa Del Teatro* de Luis de Tavira, *El Foro de Arte Contemporáneo* dirigida por Ludwik Margules o más recientemente *La Casa Azul* de Argos a cargo de Ignacio Flores de la Lama, se han concretado con base en los aciertos del pasado, con gente calificada en los controles y con una búsqueda en el desarrollo de caminos de "enseñanza" vigente en sus propuestas, cada una con un giro muy particular en su plan de formación del actor.

¿Cuál es el verdadero compromiso en el entrenamiento de un actor? ¿Qué deben tener claras las escuelas y los docentes para levantar un proyecto con éstas características? ¿Dónde situamos el

terreno de lo "serio" y cuándo rayamos en la irresponsabilidad al momento de guiar el proceso de formación de un actor? ¿Es imposible el aplicar la fría y exacta ciencia, némesis perpetua de la fe y la paradoja que representa el mundo del artista? ¿Y los gurús? ¿Afectan o benefician al creador en formación?...

## ¿CIENCIA VS ARTE?

El actor es, dentro del mundo de las artes, una paradoja de distinguida excepción es el lienzo, la nota in *crescendo* y la piedra que se auto esculpirá para convertirse en expresión, citando al maestro Luis De Tavira"... el actor pretende convertirse a sí

## ÉTICA O DILETANTISMO EN EL TEATRO NACIONAL



mismo en la obra de arte...". Esto determina que la técnica a explorar sea hacia adentro y fuera del sujeto mismo, un viaje que implica comprometer su ser a las necesidades de la ficción. En ésta etapa el aprendiz está completamente vulnerable, opinión común entre Teresina Bueno, Antonio Peñuñuri, Raúl Zermeño y el mismo maestro De Tavira, en este punto el docente es un guía, se convierte en el ojo celador del ente que se entrega al limbo de la búsqueda de sus propias herramientas, la responsabilidad del maestro se vuelve inmensa.

La doctora Carolina Téllez Villagra, psicóloga, educadora y especialista en pedagogía comenta que es en este punto donde existe peligro en la preparación de los actores, pues la ambigüedad metodológica puede desencadenar una "deformación" en lugar de la óptima formación de un artista. El representar un estado de ánimo, implica que el individuo recurra a la exploración de dicho estado, tristeza, rabia, alegría, etc. "Estas situaciones varían en cuanto a cómo son abordadas de persona a persona, enfocadas irresponsablemente por el guía pueden desencadenar una patología con respecto a éstas, desarrollando fobias que convierten la tristeza en depresión, el miedo en pánico y la alegría en euforia incontrolable, característica principal de los maniacos". Es curioso el punto donde, en la plática con **Paso de Gato**, la doctora Téllez nos platica sobre lo poco que se acercan la psicología y el arte para diseñar métodos de enseñanza en el terreno del teatro, aceptando que hay una laguna muy grande e inexplorada en términos científicos; la mayoría de las instituciones no cuentan con un psicólogo de cabecera o con un departamento de psicología dentro de la institución, medida que ella considera necesaria en una materia que toca las fibras más sensibles que mantienen erguido el estado de salud emocional del ser humano, entendiendo como sano al individuo que tiene emociones a flor de piel y que puede digerirlas sin estancarse en ellas al punto de convertirlas en sentimientos que coloquen un evento una medida más grande, de lo que verdaderamente es, todo esto en términos de proporción emocional.

La ética en la enseñanza es otro punto de análisis. No es raro encontrar críticas constantes con respecto a la falta de ética de actores o formadores,

especulaciones que se dan por sentado como este-reotipos de lo que implica el mundo detrás del escenario, lienzo, partitura o cualquiera que fuese la disciplina que funja como medio de expresión: excesos, emociones a flor de piel, promiscuidad, drogas y una nula moral. En este caso, convendría citar que "el teatro es y siempre ha sido una provocación contra la moral. Frente a la moral, el teatro siempre ha sido un escándalo", -comenta Luis De Tavira-. El guía encargado del proceso de uno o varios aspirantes a actores, tiene en sus manos el desafío de brindar herramientas y caminos específicos a los cuales el alumno pueda recurrir, cuidarlo durante



Momotauro. Muestra Nacional de Teatro 1998. Fotografía de José Jorge Carreón

este proceso en términos de "salud" tanto física como emocional y finalmente explorar al interior de un método que no termina de autocrearse en función del crecimiento del alumno y no a costa suya. Como me platicaba uno de los alumnos recién egresados de La Casa del Teatro, "...uno pone en manos del maestro todo. Mente, cuerpo, alma, todo. Apuestas tu confianza, tu pasión por generar una verdadera creación en un escenario que parte de entrar hasta lo más adentro de tu propio ser y sorprenderte con la belleza que traemos los seres humanos... y eso es muy fuerte. Claro que ahí estás en manos de tu guía y él te encausa como mejor convenga, de acuerdo a la persona. Bueno eso en

'teoría' debería ser así". Las relaciones alumno maestro llegan a ser tan intensas como la pasión humana, pues es una simbiosis de codependencia. El famoso guní, el gran guía al que se sigue sin cuestionamientos es un apartado delicado según la doctora Téllez, "pues a personas en un estado tan vulnerable, tener a un maestro con un poder incondicional sobre ellas provoca un control, no una enseñanza. El profesor tiene el sartén por el mango ya que puede hacer lo que quiera con ellos; ahora, podría decirse que son mayores de edad, que ellos sabían a lo que se metían, y muchas cosas, pero el hecho es que la mayoría de estos parámetros se invalidan porque prácticamente es un laboratorio en muchos sentidos, donde el control en verdad lo lleva el docente. Habría que apelar a su ética para que la aplicación de los métodos de enseñanza fueran muy estrictos y no se desviarán en un sentido personal o poco profesional, porque está en juego la salud y bueno, finalmente el aprendizaje del alumno". ¿Aporta o perjudica el guruismo a la escena nacional? El maestro Antonio Peñuñuri opina que habría que checar la época en que esta situación se determinaba, pues "en esa época estaba esa búsqueda de un gran guía, se estaba construyendo en ese momento toda una visión de una teatralidad que podríamos llamar moderna, para eso se necesitaban grandes personalidades y afortunadamente las tuvimos, y ellos forman parte de toda esa comente. Ese contexto mismo posibilitó, los empujó y hasta demandó para que asumieran esas grandes guías, el asunto es cómo lo asumes y si te instalas ahí. Luis De Tavira,

Ludwik Margules, José Caballero, Héctor Mendoza, ellos son gurús y estuvieron muy familiarizados con ese comportamiento -comenta el maestro Peñuñuri-, y todos los que nos dedicamos a ésta profesión somos sujetos de entrar en determinado momento en ésta liga, el asunto también es si tienes los tanates de asumirlo, no se puede criticar el rol del guní sin voltear al hecho de que se necesita bastante altura para poder mantener éste rol". Las desventajas y ventajas de ésta condición son varias, sin embargo, la principal es en el rubro de la implicación directa en el proceso, pues el guní tiene poder sobre el alumno, un poder que le permite al estudiante tirarse a un pozo con la certidumbre en



compromiso con la creación, ya que el teatro-opina De Tavira- es un "concentrado de vida" y la formación de los actores es un "concentrado de teatro", por lo tanto, lo único que tiene el actor para encarar la ficción aparte de la imaginación- es su propia vida. De ahí, los actores de esta institución proponen desconfigurarse para poder ser neutrales a los estímulos reales y así lograr controlarlos.

### EL SÚPERSOLDADO TAVIRIANO.

El proyecto de San Cayetano surge con base en éstos y otros razonamientos que De Tavira y otros exploradores en el terreno de la búsqueda de opciones para llegar al conocimiento actoral, han convenido. La base del proyecto implica una institución con características monásticas, donde literalmente se concentran a vivir y a aprender los aspirantes a actores. Una escuela-laboratorio donde conviven diariamente y llevan un programa de estudios enfocado a la creación sobre el escenario en cuatro objetivos:

- Formación de la persona; tomando en cuenta que nadie da lo que no tiene y recordando su idea de que la sustancia de la actuación es la vida del intérprete, propone una experiencia de vida en la enseñanza misma.
- Generar la conciencia en el actor de que el teatro es un grupo; visualizar al teatro como un arte colectivo fincado en una comunidad solidaria y consecuente con éstas necesidades.
- Persecución de la excelencia artística; exigencia al límite que potencie todas las habilidades necesarias para la escena.
- Vinculación del artista colectivo en función de un compromiso social; hacer consciente al actor de su responsabilidad con la sociedad y el derecho que ésta tiene al teatro.

El proyecto funcionó como un experimento que proponía una utopía - como la soñada por Stanislavsky- donde existieran las condiciones ideales para la formación de actores. Alumnos egresados de esta generación - y actuando en la habitación contigua - me platicaban lo maravilloso que era éste proceso y las grandísimas enseñanzas que les había dejado. "Yo estuve allá seis meses y fueron increíbles. Primero, la exigencia se volvió lo doble de lo que teníamos aquí - en Casa del Teatro-, todo el día había clases, a veces en la madrugada había materias teóricas, poética y análisis musical y pá-

la palabra de su guía bien puesta como paracaídas. Las situaciones irregulares en las aulas, en términos de malos entendidos, relaciones amorosas maestro/alumno, procesos no secuenciados o mal fundamentados pueden ser frenos u obstáculos difíciles de sortear para consumir un aprendizaje. "El respeto-acota Peñuñuri- viene a ser fundamental en la dimensión de la ética que se aplica en la enseñanza teatral. ¿Qué es lo que se tiene que respetar?, al ser humano, además de los valores que uno intenta sembrar en sus alumnos, que son fundamentalmente los valores teatrales, pasión dramática y una actoralidad que funcione como un espejo que violente a la sociedad y genere un vínculo entre el espectador y la reflexión sobre la naturaleza real de la condición humana". Partiendo de la base del respeto por el ser humano - como podemos ver en la propuesta exploratoria de Peter Brook- encontramos una ética para seguir con respecto a lo que el maestro De Tavira apunta como "un trabajo de seriedad, ya que la relación con el maestro se trata de confianza y espiritualidad. Cualquier otra cosa no es congruente porque no estamos jugando, esto es serio porque se trata de una formación espiritual del creador". La desmenuzada visión de los docentes propone riesgo pero compromiso al momento de abordar los retos que la actoralidad requiere, pero ¿cómo podría no ser afectado un alumno que se involucra emocionalmente con su maestro a la mitad del proceso? ¿qué tanta oportunidad tiene de desarrollar sus capacidades actorales metido en una institución que tiene fundamentos metodológicos endebles? Muchos maestros se involucran con sus alumnos/as, y esto es incuestionable en términos humanos pero en algunos casos podría afectar el desarrollo profesional. "La obnubilación -platica el maestro Peñuñuri al respecto de la relación alumno/maestro- que podría generar el poder en el docente es algo que finalmente se da, somos carne finalmente, pero cuando te das cuenta que no se están fijando en ti (en tus músculos, en tu barriga o en tus nalgas) -risas-, sino en lo que representas, ahí es donde ya existe claridad y puede uno equilibrar para no caer en la tentación, pues yo de las situaciones que he sabido, es el alumno quien generalmente busca al maestro". El hecho es saber separar esto del objetivo primordial, que es la guía a través de la que se puede llegar al aprendizaje, cosa que se complejiza al intentar explorar nuevos caminos, que finalmente son el motor que conduce al creador a

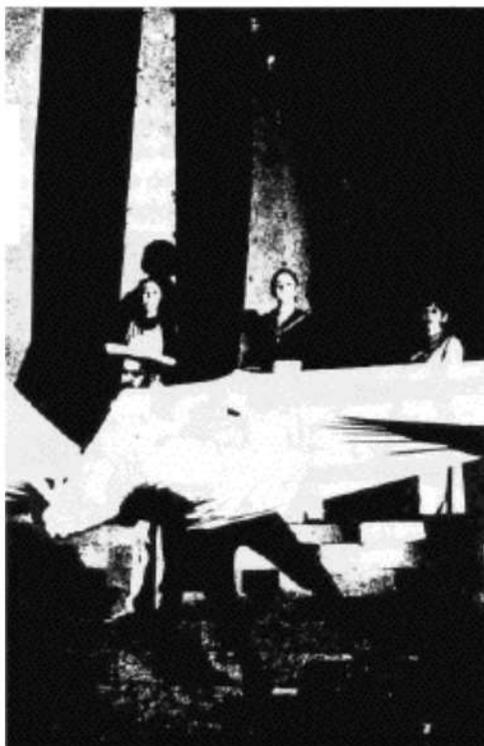
enfrentar lo desconocido. Finalmente, la experimentación o la búsqueda - como quiera el arte o la ciencia-, es donde recae el camino hacia el aprendizaje.

### ÉTICA EN LA TRINCHERA.

La aventura que implica la enseñanza teatral se convierte en una mezcla casual-química de ciencia, espiritualidad y paradojas. La cuestión siempre nos lleva a la inflexión de la regla que dicta que "el actor se hace en las tablas, dónde si no; pero existe una idea errónea de la confrontación de este precepto con la función de las escuelas, como si se contrapusieran una y la otra y definitivamente no es así. La razón de la existencia de un método es ahorrar tiempo y de la existencia de escuelas es separar el conocimiento de la empuña", comenta para Paso de Gato Luis De Tavira. Relajado, en un salón ubicado en el segundo piso de las instalaciones de La Casa del Teatro con vista al jardín de La Conchita en Coyoacán, cigarro en mano, mirada concentrada y enmarcado por la bruma del humo y los ecos de la función de "Sombra de Alas"- montaje de graduación de sus más recientes pupilos-, el maestro De Tavira platica sobre la importancia de la metodología, la ética y la exploración en la enseñanza de la actuación. Con conceptos muy determinados, reflexiona sobre el hecho de que la actuación no puede enseñarse, ésta se aprende y el mejor maestro "en materia de actuación, es el que enseña a aprender. El parámetro pedagógico - absorbe, expulsa humo y hace una pequeña pausa- sólo se puede medir en relación a la consistencia en la progresión de contenidos". En cuanto a la ética, piensa que es imposible no deslindarla de la moral en términos teatrales. La guía del proceso siempre se finca en la ética de la espiritualidad y el



Camino a Sabaiba. Muestra Nacional de Teatro 2003.  
Fotografía de José Jorge Carreón



rate en la mañana a correr y a hacer ejercicio y de pronto estabas lavando platos y bueno... todas esas experiencias te confrontaban contigo de una manera que realmente sacaba cosas útiles para aplicarlas en el escenario y te dejaba claro el compromiso que

que el teatro implica dentro de nuestra sociedad. Yo no cambiaría el teatro por nada ni cambiaría mi formación por nada, sería como parecer palero el decir que tengo la camiseta de la Casa del Teatro bien puesta, pero sí tengo la camiseta bien puesta de mi generación, pues nosotros pusimos nuestra vida y nuestro ser no en un maestro ni en una escuela sino en el teatro mismo, con un compromiso que implica lo más profundo de tu esencia como ser humano, apegado siempre al ritual que el verdadero teatro representa", platicaba Alejandro Guerrero, actor egresado de la generación 99-04 de esta institución. Pero el monstruo que representaba este proyecto no cautivó a todos. Hubo -como en la mayoría de las escuelas - muchas deserciones durante el proceso, opiniones encontradas y molestias sobre lo que muchos alumnos consideran una traición de De Tavira, pues opinan que fue irresponsable y los abandonó a su suerte en medio del proceso. Alumnos que estuvieron toda la carrera en San Cayetano comentan que el proceso invitaba a que todos entraran en crisis, si alguien se afectaba, afectaba a todos, considerando enajenante el ambiente que lejos de invitar a la reflexión, te acorralaba en el azote y la depresión -estado que la doctora Téllez mencionaba como patológico líneas arriba -, adjudicando éstas crisis recurrentes a la irresponsabilidad de los guías, "¿cómo vivir una crisis en catorce hectáreas, siete edificios y cada vez menos personas?, era una relación terrible, no era de me voy y me encierro a mi cuarto y no quiero ver a nadie, porque con ellos trabajabas, ellos eran tus amigos, con ellos te peleabas, con ellos convivías, con ellos todo. No podías decir, me voy a mi casa y tengo esta otra vida, porque salías y seguía siendo lo mismo", me contaba una egresada de la institución. Incluso mencionaban a gente que salió muy afectada de San Cayetano, que los tronó el proceso y que no debía ser así, pues piensan en función de la irresponsabilidad que le achacan al maestro De Tavira. "Creo que hubo muchísima impunidad, cada quien hizo lo que pudo, Luis De Tavira hizo lo que pudo, pero no por ello dejo de achacarle, maestro, era el responsable, sus huevos fueron muy azules, se

fueron el resto de los maestros, se quedaron alumnos y sólo se apoyó en Morris Savariego y en Rogelio Luévano, que ahí estuvieron como sus dos ángeles, pero no es suficiente", comenta indignada. Incluso, el problema metodológico en cuanto al nivel del experimento que era San Cayetano superó y rebasó por mucho las posibilidades de la escuela. Al hacer sondeos entre algunos egresados sobre los objetivos del proyecto, muchos opinaron que por lo menos en cuanto a vivir en comunidad y al compromiso social no se cumplieron y ponen implacablemente en cuestionamiento los demás preceptos, pues "la comunidad no se puede llevar a cabo con gente que le vale madre lavar su plato y que puede que tenga buena disposición para hacer hazañas teatrales, pero sus compañeros les valían totalmente y le huían a toda posible responsabilidad", ... además ¿cómo va uno a comprometerse con la sociedad si está uno conviviendo en un mismo círculo, fuera de ella?, yo creo que en muchos sentidos, la formación también no era la más adecuada, porque sí, actoralmente puedo decir que a todos los alumnos les creías, pero por ejemplo, las deficiencias vocales eran enormes, -bromeando- ¡mira, le creí todo, pero no le oí nada! ". Sin embargo, San Cayetano es respetado incluso por sus detractores como un semillero de esperanzas en cuanto a las irreverencias del teatro en el país, creado por y para gente de teatro, "¿cuáles son los contras de esto?, todos. La propia sociedad y el sentido común te dicen, 'no te metas en pedos', pero éste fue un espacio en principio de privilegio, donde nos convertimos en pintores, carpinteros y albañiles, aislado de lo cotidiano para poder avocar toda la atención y depositar el ser entero a lo que más de -

sea uno en la vida, creo que el gran mérito de Luis -De Tavira - es el llevarlo a cabo, probando y desechando teorías e hipótesis, el qué tan capaz eres de construir un sueño así y qué tan capaz eres de mantenerlo y hacerlo crecer habla mucho de la persona, eso es lo valioso de esa experiencia "concluía Antonio Peñuñuri. Para Luis De Tavira no son ajenas todas estas deficiencias, citando él personalmente las cuestiones en las que se debe trabajar para continuar con el proyecto, "falta una verdadera formación de pedagogos pues existe un desgaste de los actuales, hay que tener en cuenta de que no hay especialistas de voz así como maestros de escenografía, no existen "- menciona el maestro -, "finalmente ésta propuesta va muy relacionada con lo que es el actor, pues éste hace despierto lo que todos hacen dormidos ". Concretó uno de los gurús de la escena nacional, el cual considera al gurismo como algo que "puede ser una distorsión de la persona, pero es halagador en tanto sea un reconocimiento al trabajo. No existen varitas mágicas, sólo hay que creer en el trabajo", concluyó.

El referente de San Cayetano es un ejemplo por excelencia de la materia de este escrito, pues combina los elementos en cuestión, que se enfocan en ética y la metodología, pero también en la incessante búsqueda de lograr rebasar nuestros límites y adentrarnos cada vez a mayor profundidad en la generación de una utopía, que irremediablemente se retrata en el intento de formar a un actor. Combinar un análisis, con conocimientos comprobados, ciencia y métodos cada vez más sólidos amalgamados con la imposible pasión que mueve a los seres humanos a esta locura de transitar en universos ficticios, puede resultar en acercarse cada vez en mayor medida al camino que implica el aprendizaje del arte del actor. Creo que me voy a contradecir ahora, ya que al principio decía "¿cuándo vamos a encontrar la fórmula concreta a la cual apelar para aprender el arte del actor? ...", creo que esta "fórmula" sería mejor no encontrarla nunca. Es fascinante el camino que transita el peregrino en busca de una. Y como diría el señor Brook, "el secreto del teatro es que no hay secretos".

He dicho.

Atte:  
p.p. el MATAdoR carriado.

P.P. EL MATADOR. Actor, periodista teatral y comunicólogo.

EN BUSCA DE NUEVOS CAMINOS PARA CREADORES E INSTITUCIONES

# ÉTICA Y FUNCIÓN PÚBLICA

Ignacio Escárcega

**E**n este breve texto me propongo plantear un par de consideraciones acerca del ejercicio actual del teatro y la función pública, que desde mi punto de vista, pueden ayudar a su permanencia, desarrollo y mejora, considerando que una de las particularidades de la producción en nuestro país es que el teatro de calidad es producido o coproducido por diferentes instancias de gobierno.

La primera tiene que ver con las características de la práctica profesional en tanto lenguaje artístico y se refiere a la necesaria pasión por decir algo. Es decir: el riesgo. Es impresionante la cantidad de personas con proyectos teatrales de índole totalmente variada e inimaginable, proyectos que incluso han arrancado con, por lo menos, dos carencias retóricas graves; no tienen claro lo que quieren decir y tampoco precisiones respecto a cómo suponen que el público consumirá su espectáculo. Pareciera que se ha olvidado que el teatro se hace por una necesidad y se opta por hacer teatro por saber si en el camino aparecerá una.

En ese sentido, los espacios destinados al teatro de calidad deberían cobijar proyectos en los que importa decir algo, apasionados y precisos; definiendo sus propuestas y criterios de dirección artística. Alentar desde luego proyectos de tipo tradicional que refuercen un posible repertorio patrimonial, pero promover también -como razón primigenia- la innovación creativa, la aventura sustentada en ideas y trabajo. Ya lo señala María Zambrano: "cuando la tradición hecha de saberes se presenta como pasado absoluto, el pensamiento renuncia al saber, a todo saber y descubre la ignorancia".

Por un proyecto de investigación personal, desde hace algún tiempo me he dado a la tarea de recabar testimonios de actores o directores que, teniendo una destacada trayectoria como estrellas de cine, han mantenido una cercanía profesional importante con la escena teatral. Me parece que uno de ellos, el de la actriz francesa Isabelle Huppert, puede ser muy revelador al hablar sobre la distinción entre ambos lenguajes artísticos y la aventura que significa estar en el escenario: "hay algo en el teatro que no encuentro en el cine. En el teatro hay una aventura muy particular, una emo-



Los enredos de Escapino. Muestra Nacional de Teatro 1997. Fotografía de José Jorge Carreón

ción mayor, más fuerte. Quizá el cine es como un paseo, un paseo bastante tranquilo, mientras el teatro es una caminata de alta montaña: el corazón late más fuerte, a más velocidad. Tengo recuerdos extraordinarios relacionados con el peligro del teatro".

Como podrá verse, aparece como fondo un rasgo que es imposible de enseñar en cualquier escuela: la pasión. Por eso los grandes actores y actrices de nuestros escenarios no han renunciado a la zona de riesgo de la experiencia en presente y, por eso, también hay que defender la producción profesional del teatro de calidad de los embates expresivos y laborales de la televisión.

Del mismo modo, puede advertirse como peligro la abundancia de proyectos escénicos cuyo eje retórico es un "cascarón", en el cual la suma de nombres quisiera fincar por adelantado un logro que debería cifrarse más bien en los compromisos creativos. Como lo saben los buenos aficionados a los deportes de conjunto, una alineación estelar, "galáctica" -que no es lo mismo que una alineación comprometida - no es necesariamente una garantía para llegar a buen puerto.

Apostar creativamente por el riesgo, es acercarse a la naturaleza misma de la expresión teatral. Lo anterior se relaciona desde luego con la pregunta: ¿para qué sirven las escuelas de teatro? tendrían que servir para eso, para correr riesgos calculados, para conformar un esquema mixto que permita que los egresados tengan algo así como un quinto año que equivaliera en realidad a una práctica profesional, un puente hacia el campo de trabajo. Desde luego hay antecedentes históricos en México de cómo, desde la gestión institucional, se han corrido a la par esas experiencias.

La otra consideración tiene que ver con el sustento de los proyectos a partir del concepto de

corresponsabilidad. Es decir, las instituciones de cultura del país necesitan de la iniciativa de grupos e individuos generadores de proyectos, pero también de su complicidad y compromiso. En un camino de ida y vuelta, la institución no puede ni debe ser sólo proveedora de recursos y medios, sino también de ideas y propuestas que fortalezcan su misión y sus estrategias.

En efecto, la razón de ser de instituciones como el INBA se encuentra en entredicho debido al desarrollo económico y político del país y los ajustes que de él se han derivado. Según puede leerse en los medios, existen iniciativas para reestructurar diversos organismos y procedimientos en el área de cultura del gobierno. Al respecto puede decirse que, primero, una nueva legislación podrá hacer más eficaces los procedimientos en torno a la producción artística y su consumo, pero no impactará necesariamente en el rango expresivo del artista. Por ello, en segundo lugar, no hay que esperar el advenimiento de una nueva ley para operar el milagro de la mejoría y optar por la generación y el sostenimiento de los proyectos sustantivos.

En un territorio así, la añeja aspiración de que los actores vivan exclusivamente del teatro, como ocurre en otros países, tendría que mirar no sólo hacia las instituciones, sino a la organización y la gestión propia en distintos frentes, nacionales y de fuera, tanto de grupos como de individuos. Tendría que pensar también, de manera clave, en la formación continua. El trabajo de colectivos apuntaría así, no sólo a los empeños de un estreno y temporada, sino a una dinámica formativa alrededor de ello. De ninguna manera se trata de arar en el mar, hay varios grupos que se encuentran ya operando en ese modelo mixto, que tendrá que fortalecerse de manera conjunta como: resultado artístico, proyecto de grupo, beneficio para el público y comunicación eficaz y constructiva con la institución.

Procede descubrir y trazar, como forma de conocimiento, nuevos caminos en la relación entre los creadores y las instituciones.

IGNACIO ESCÁRCEGA. Profesor y Director. Actualmente es Coordinador Nacional de Teatro.

# UN NUEVO PACTO ENTRE TEATREROS

Redacción Paso de Gato

**P**de G: David, proponías hace poco en un foro organizado por la Academia Mexicana del Arte Teatral, en tomo al arte del actor, un nuevo pacto entre teatreros, ¿a qué te referías?

**DAVID:** Tiene que ver justamente con la reflexión que está haciendo Paso de Gato sobre posturas éticas y artísticas. Me parece pernicioso, en estos días, eso que yo llamo "las bodas del cielo del infierno": vemos gente dedicada al teatro de arte coqueteando y no solo coqueteando, sino entregada a formas mercantiles, formas teatrales que no aspiran más que al entretenimiento, pero que las hacen pasar como si fueran parte del territorio del teatro de arte. Parten de una especie de desafío: ¿por qué no?, todo está bien, todo se vale con tal de recuperar público y, por supuesto, ganar dinero. Para mí el problema no radica en el hecho de hacer negocio. Brook afirma que la salud teatral de un país depende de que coexistan un teatro de entretenimiento, un teatro de difusión cultural - tipo compañías nacionales, a veces con convenciones trilladas, pero que cumplen un propósito educativo, de formación de públicos y de acceso a referencias clásicas- y un teatro experimental, ese donde se hacen las preguntas límite de nuestro oficio. "Las bodas del cielo y del infierno" nos lleva a mezclar todo de manera indiscriminada vendiendo gato por liebre.

Cuando me acerqué al teatro como espectador y luego como estudiante (75-85 más o menos), momento del mayor ascenso y consolidación de la vanguardia teatral mexicana, de las corrientes más interesantes y que hoy día son, por así decirlo, nuestros referentes, pilares de nuestra tradición, era excesivamente clara la distinción de posturas éticas. Se consideraba esencial preguntarte en qué estás, qué buscas, qué quieres decir, cómo y por qué. "Mística" le llamaban entonces, con buena jerga monacal. Claro, de manera precaria, pero se podía vivir del teatro y, cuando no era posible, su ética o "compromiso" - palabreja que entonces suplía al pan nuestro - les daba el alimento necesario para renunciar a los dineros. Brecht describe sin lirismo este problema y dice algo así: "A mí no me hablen de compromiso ni de mística, háblenme de mis honorarios". Es decir, la mística la doy por entendida, hacer teatro con aspiraciones artísticas define un territorio y un lenguaje y un proceder. En aquellos años, muchos de los que entramos al teatro nos formamos o tuvimos como espejo esa postura. Pero de pronto ocurrió un cambio radi-

cal, es el momento en que arrancan "las bodas" y que justamente coincide con el salinamiento y su anhelo de modernización general del país. Recordarás muy bien que, de pronto, a donde fueras en aquellos años, INBA UNAM, y no se diga CUATRO ESTACIONES, que fue la que promovió de una manera hasta ridícula esta visión, te exigían que tu proyecto lograra la famosa "recuperación económica". Ya teníamos que pensar *económicamente*, ingresar al mercado, ser productivos, garantizarle al estado que te convertirías en una microempresa, algo que me parece bueno de entrada, pero en ese entonces, esa manera mecánica de pensar, en un país con una enorme pobreza educativa, sin demanda hacia la oferta artística y con enormes problemas de rezago en inversión cultural, se tradujo en una trampa. Fue como si se aventaran a ofrecer productos en el desierto. Paralelo a esto, presenciábamos la gradual retirada del estado de la producción artística. Y así fue como el INBA, la UNAM aunque en menor medida - y CNCA con sus apoyos discrecionales, acabaron por crear una especie de "Frankenstein" al aliarse con los productores privados en algo que, en principio, parecía magnífico: "vamos a hacer un teatro de arte mucho más que rentable y de gran calidad". Claro, poco a poco se abandonó la radicalidad y, en los últimos tiempos, ese "Frankenstein" prácticamente se ha vuelto en contra de su creador, se ha convertido en un mecanismo de presión. Ahora, espectáculos de absoluto corte comercial, donde la misión esencial de los que lo hacen es recibir dinero, lo cual me parece muy legítimo, usan recintos y fondos del estado que, en última instancia, tendrían que estar destinados a financiar otro tipo de proyectos. (Ver recuadro pág. 32)

**PdeG:** Además en condiciones absolutamente desventajosas para la institución, porque ella invierte y en tal caso debería recibir dividendos para seguir promoviendo el teatro de arte.

**D:** Claro, dado el caso podría ser socio de ese tipo de proyectos donde salen fondos y apoyar proyectos menos rentables pero necesarios. El caso es que llegamos al siguiente panorama: la coexistencia, en recintos culturales, de los tres tipos de teatro que describe Brook. Pero el público - en mi opinión - se pervierte y confunde y, bueno, no sólo el público, sino también la opinión de nuestros funcionarios que, a veces, pecan de no ser tan culturales. "Si tenemos esto con tanto éxito, que gusta tanto y llena las salas, para qué vamos a apoyar esto otro que sólo interesa en un círculo restringido".



Una visita inoportuna. Muestra Nacional de Teatro 1998. Fotografía de José Jorge Carrón

**PdeG:** Es la discusión en tomo a la falta de categorías, límites, fronteras ...

**D:** Exactamente, y hay que volver a deslindarlos. Los que estamos de un lado u otro, tendríamos que abrazar cierta claridad, cierta coherencia finalmente. No quiere decir que unos sean buenos y otros malos, la confusión es lo preocupante. Escuche en la radio una entrevista sobre el estreno de "José El Soñador". No recuerdo exactamente quién, si el productor o uno de los actores, pero mencionaba aquello de las eternas preguntas que nos hacemos a propósito de las crisis del teatro y la crisis de público y él decía: "¿Cuál crisis? Al buen teatro acude el público y es lo que me pasa a mí, lo otro no debena existir ..." Es muy curioso... lo que de pronto clamaron los radicales de nuestro bando, ahora lo piden ellos, y a lo mejor con un argumento de mayor peso porque sí tienen público. Te pongo otro ejemplo sobre el "Frankenstein" que crearon las propias instituciones al no marcar límites...

**PdeG:** Ni perfil alguno de política cultural

**D:** Va el ejemplo. Marcial Dávila pretendía producir una obra muy seria: *Van Gogh en Bristol*, una

## PASARSE DE EXTRAS

Dentro de los productores independientes que han colaborado con el Intituto Nacional de Bellas Artes, se encuentra Sabina Berman que con la obra eXtra (de corte comercial cumplió 170 funciones en el Teatro Julio Castillo, 70 más de lo establecido en el compromiso inicial).

No obstante el evidente beneficio para la productora-directora, ésta atacó al entonces titular de la Coordinación Nacional de Teatro, Enrique Singer: "Hablan de una nueva etapa cultural en México para promover a productores independientes y convertir a los artistas en empresarios culturales, y luego se retractan" (*Reforma*, Cultura 23 de enero de 2004).

La inversión del INBA en esta obra fue de dos millones 84 mil 933 pesos entre técnicos, publicidad, programa de mano, ayuda en producción (200 mil pesos) y mantenimiento del teatro. La recuperación de taquilla para esta institución sólo fue de 500 mil pesos.

Los ingresos que produjo a Sabina Berman fueron cinco millones 600 mil pesos por taquilla. Por gastos de publicidad invirtió 231 mil pesos dado que la Coca Cola patrocinó la mayor parte. ¿Cuánto pudo gastar en nómina, creativos y producción (que era sumamente modesta)?

¿Cuántas obras independientes se podrían haber apoyado con el millón y medio que perdió la institución? PDG



Ángel de mi guarda. Muestra Nacional de Teatro 1996. Estado de México. Fotografía de Fernando Moguel

obra cultural, llamémosla así, con Raúl Quintanilla como director. En el elenco había figuras muy populares de la televisión y figuras del lado teatral. Coproduce con el INBA y, por dimes y diretes, Dávila se retira de la producción a una semana del estreno anunciado, decide que él ya no sigue y que sí el INBA aspira a los derechos de la obra, tiene que desembolsar alrededor de 150 mil pesos. A este señor sólo le interesó lucrar y decidió darle la espalda a su elenco, a su director, y a todos los que habían trabajado durante tres meses. El INBA, en una medida coherente pero terrible para el equipo de trabajo, decide no pagar la extorsión, el chantaje de un cuatrero. Pero como te das cuenta, Dávila puso con la espada en la pared, justamente en los recintos culturales del esta-

do, no sólo a los artistas sino a los funcionarios. ¿Y la ética? Bien gracias. ¿Y los contratos? Otro tanto. Los hizo Dávila y firmados y todo - hechos de manera leonina, claro, valieron de nada. Ni siquiera para exigirle al INBA su posible corresponsabilidad.

PdeG: Eso es otra cosa. No sabemos firmar contratos, todos suele ser de palabra.

D: Ahí entramos a la condición de vida de muchos de nuestros colegas. A veinte años de ese proceso de neoliberalización del teatro, a través del que aprenderíamos el arte del microchango y cómo administrar bien la riqueza, no hay seguridad para los que laboramos en esto, ni siquiera como para ir a caer a la última reducción de la clínica 27 del seguro... Los actores, en particular, ni siquiera son creadores en los estatutos del FONCA... Por supuesto, ante la situación de los actores, justifico su aspiración a una vida digna, y que se entreguen como carne de cañón a la televisión, pero lo grave es que extraordinarios actores, algunos que pudieron haber sido extraordinarios y que surgieron del teatro de arte de este país, que los vimos y nos entusiasmaron, grandes actores que, de pronto, da pena verlos en productos deleznable, cuando tendrían que estar haciendo los grandes papeles de su vida.

PdeG: Eso no les ha permitido crecer como actores, hay muy pocos profesionales, surgidos del teatro, que han continuado con un proyecto artístico propio. Otros se han anquilosado, se quedaron en un piso X y otros incluso que depauperaron su trabajo, y eso se ve en las tablas en sus regresos a escena, es muy notorio.

D: De acuerdo, pero también recordemos a Balzaretti. Cuando regresaba, volvía intacto, la televisión no le hacía mella, regresaba más grande y, bueno, hay varios así, Julieta Egurrola, por ejemplo, y otros que van y vienen, ganan dinero y regresan y están ahí, pero el tiempo no pasa en vano, eso es lo que es terrible, los actores saben que llega un momento en que su mayor aspiración fue hacer "Ofelia", y ya no se cuecen al primer hervor... . . .

PdeG: Ya van para Gertrudis... .

D: Y ojalá logren hacer a la Lady Bracknell de Oscar Wilde ya vetarritas. Vamos, la vida pasa, es un arte efímero y los actores son tiempo. La pregunta

es: ¿dónde están los grandes retos para estos actores, los grandes actores mexicanos?

PdeG: Así no hay una posibilidad de llegar a un discurso con continuidad... ¿Ante esa ética ambivalente o que navega entre ambas aguas, dirían en el español antiguo, es difícil llegar a una estética?

D: Pero en este punto, yo quisiera hallar un justo medio. Ellos podrían preguntar: ¿Qué me ofreces institución después de tantos años? ¿Qué me ofreces director, cuando ya tengo familia, hijos, una edad donde quisiera, relativamente, vivir con decoro de mi oficio...? Y por otra parte, estoy de acuerdo contigo. Veo al actor que va y viene, al actor que - lo describe Mendoza - con el virus de la culpa inculcado en su formación, y sabe que está haciendo basura, pero regresa y eso es algo, vuelve a "purificarse"...

PdeG: A hacerse una limpia

D: Era claro que llegaban a hacerse una limpia, pero ahora... .

PdeG: Ahora ya no, por las actitudes de estrella inoculadas también en la televisión... .

D: Aunque también es grave que los propios creativos relegan a muy buenos actores de teatro; por que concebimos los proyectos pensando en la figurita de la televisión, en el estrellita taquillero que, de pronto, nos levante el cuello de las catacumbas, me saque un poquito del fondo en el que me estoy moviendo. Entonces empiezan mecanismos de perversión, donde no sólo es la institución, sino nosotros los teatreros los que estamos cayendo en este doble juego de estar con Dios y con el Diablo... .

PdeG: Yo me acuerdo mucho de nuestra generación, cuando todavía se hablaba, por un lado, de compromisosocial y, por otro, del compromiso artístico y con el teatro por encima de todo. ¿Cuál es el momento de ruptura? Hay, por un lado, en nuestra generación y en las posteriores como una desilusión ante la caída de las ideologías, hay un "nada tiene sentido", ni siquiera creer en algo. ¿En qué momento ubicas esto?, o si compartes esta visión... .

D: Mira, yo respondo con las palabras de Giorgio Strehler, un gran maestro del teatro del siglo XX. Le dirige una carta a su asistente de dirección, amigo y alumno. Te leo unos párrafos: "Te oí decir que algunas veces, para realizar algo es preciso pisotear el cadáver de la propia madre, pero ese es un tópico que no sirve a nadie, ni siquiera al artista, si admitimos que somos a veces artistas.

## ÉTICA O DILETANTISMO EN EL TEATRO NACIONAL



En el arte como en la vida aunque se trate de un gesto cotidiano y político, no se puede pisotear a nadie, ningún principio, ningún sentimiento aunque sea pequeño y limitado. Si lo hacemos estamos equivocados no a nivel moral sino práctico, hacemos algo en contra de lo que queremos hacer, te lo digo después de todas las faltas que cometí, y de todo lo que he creado. No se puede pisotear ni siquiera al más miserable gusano, sea inmortal o no. Es cierto que quise dejar en herencia algo a los demás, un método, soluciones interiores, un modo de proceder, pero me pregunto si la fidelidad a todo lo que nos es común radica solamente en esta huella sensible, si no consiste en algo más profundo. Pienso que estas formas, que estos gestos, que estos actos que hacen que el teatro sirva para algo, no pueden existir verdaderamente sin un contenido, sin este contenido, permanecen como gestos, como la suma de numerosos gestos, nada más que un gesto de teatro, nada más que un éxito, o un fracaso, un trabajo, -como si el trabajo en sí tuviera algún valor-, una entonación, una mancha de color, un grito, nos son nada si no son humanos. Detrás del mayor espectáculo del mundo, detrás de la mayor aventura poética, sólo está la muerte si uno no es consciente de por quién o por qué actúa, si no existe un verdadero valor capaz de exorcizar a la muerte, de mantenerla a una distancia prudente, o incluso de hasta anularla, su valor humano, su verdad humana, su moralidad humana..." Para mí esto enmarca el problema. Por ahí dice un escritor: "nuestra época se había olvidado que un escritor no es sólo un hombre que escribe, si no un gran hombre que escribe". Esta reflexión podríamos pasarla al terreno del teatro. Nuestro arte es un oficio entre personas, un reservorio de ese último contacto humano, de gente que le habla a otra gente, y en ese vínculo habitan valores que debemos preservar. Mucho más en estos tiempos en los que, estoy de acuerdo contigo, da la impresión que ese no compromiso, este contradecir la postura maniquea al rededor del compromiso político, del compromiso social, nos llevó a un teatro intimista, teatro del yo, etc. Llega un punto en que te topas con callejones sin salida, en que hay que volvernos a vincular con la sociedad, aunque somos un arte de minorías. Como decía Juan Ramón Jiménez, podemos hablarle a "la inmensa minoría".

PdeG: ¿Sin ética no hay una estética?

D: Es un tema complejo, pues podemos caer en un criterio filosófico que yo no comparto: la postura

platónica de que finalmente lo bello está al lado de lo bueno, y que, por tanto, una estética implica una moral. Esto es algo que vamos, creo yo, lo han rebatido muchos. Recuerda el famoso prólogo de Víctor Hugo, cuando en pleno romanticismo exalta el texto de las Brujas de *Macbeth*: "lo feo es hermoso y lo hermoso es feo" y todos esos contrapuntos del lado oscuro, y lo más contradictorio del corazón humano, donde también te zafas de esa postura angélica de Platón.. o de que es necesaria una moral personal en el artista equivalente a la grandeza de su obra. Hay muchos casos donde la moral anda por los suelos y el artista es un cretino...

PdeG: ...Un hijo de puta...

D: O hija de puta, pero la obra es extraordinaria. No hay justificación para los hijos de puta. Son moralmente condenables, pero pueden ser grandes artistas. Christopher Marlowe era más o menos así. Yo pondría el problema en otros términos: lo esencial es la autenticidad, ser coherente con tu propia voz.

PdeG: Entonces, ¿cuál sería ese nuevo pacto que propones?

D: Retomando esa postura de Brecht del "No me hablen de ética, ni de mística... "y ante la precariedad actual de los honorarios, es tiempo de invertir los términos del dicho brechtiano. Al no abundar el dinero, hay que rescatar la mística, la ética, pero sin olvidar que existe algo así como la distinción entre el deber ser social, convencional, y las morales individuales. Esto para no aterrizar en esa salida tan engañosa de que ética equivale a estética, de que sinceridad y mensaje lo son todo, pues podríamos volver a posturas anquilosadas y que, creo, ya son batallas ganadas en nuestro teatro. Todo aquel asunto de que la única vía correcta es la nuestra, la forma mexicana de hacer teatro es tal.. qué bueno, qué bueno que lo digan y que lo hagan, mientras exista el contrapunto, ¿no? Si hablas de inmediato del compromiso social, del compromiso político puedes caer también en la idea de que X experimentación exclusivamente formal es mala. Oscar Wilde se pitorreaba de esto con un aforismo buenísimo... "Más vale ser bueno que feo y bello que bueno". Algo así.



fuego que no se apaga. Muestra Nacional de Teatro 1995. Fotografía de Fernando Moguel

En todo caso sí es que requerimos de un reordenamiento general, un nuevo pacto, una nueva solidaridad. No pretendamos hacer pasar por arte algo que no lo es. Cada quien hace lo que quiere y las más de las veces, lo que puede, pero es necesario decir "ustedes están allá, hay otros que estamos acá y buscamos esto". Y si de pronto hay quien incurra en el cambio de aguas, bien, siempre y cuando no pretenda vender gato por liebre.

DAVID OLGUÍN. Editor, dramaturgo y director teatral. Autor de *Belice*, *Bajo Tierra* y *La puerta del fondo*.

"SUMERGIR INTEMPESTIVAMENTE AL CUERPO EN TODO LO QUE PUEDE"

# TEATRO MAS ALLÁ DEL TEATRO

Rubén Ortiz

I  
La única ética que tiene sentido, a mi ver, es la que enuncia Spinoza y que Nietzsche resonara: *sumergir intempestivamente al cuerpo en todo lo que puede*. Combatir fiera y lúdicamente contra las pasiones, los sentimientos, las emociones al uso; contra todo aquello que nos separa de lo que podemos. Asociamos con afectos, fuerzas y sensaciones vigorizantes. Construir interminablemente nuestro pensamiento con nociones que activen nuestra dicha, en contra de aquellas que lo someten a leyes morales, detrás de las cuales hay alguien, siempre, que quiere colonizarnos. No colonizar a nadie, no cargar con nadie, ser soberano de combinarme a mi placer con las fuerzas con que día a día entro en composición, y dejarlas ir. Jugar en el Otro. Convertirme en el atleta de los afectos que Artaud reclamaba, con la sobriedad kafkiana de quien se embriaga con agua.

El resto es esclavitud. O autismo.

II

La llamada poesía de la experiencia, el remake de la cinematografía, impregnada de clónica violencia de golpes y chistes repetitivos, o la tragicomedia repetida del yo y sus circunstancias edípicas, narcisistas, matrimoniales, parecen indicar un mismo mensaje: hay que repetir, Mimesis estética de la reproducción del consumo como ética de hoy.  
Alberto Navano Casabona

Quiero hablar sobre el teatro mexicano que me ha tocado ver en los últimos cinco años. Durante los cuales ejercí la mirada y la pluma semanal reseñando puestas en escena. Y lo diré como lo sé: en más de trescientas ocasiones en que ejercí la butaca sólo vi una obra. Vi, una y otra semana, con la esperanza puesta en lo contrario, la repetición mortal de los mismos principios éticos que desglosa el epígrafe que he pegado arriba. Puestas en escena que explotan lo más confortable de las posibilidades del teatro, que utilizan al actor como catapulta de textos sin bases poéticas, que casi siempre lo exponen como pretextode composiciones espaciales en las cuales basaba su eficacia el trabajo del director. El

El burador de Tirso. Muestra Nacional de Teatro 1997. Fotografía de José Jone Carreón.



establecimiento de un acuerdo en la unificación del esteticismo aséptico de la mirada.

El inmediatez reinando. El imperio de la producción. A la crisis de la posición tiránica del director, le ha sucedido el despliegue de la buena producción. Como lo demuestra uno de los primeros números de esta revista, las preocupaciones del gremio oficial mexicano pertenecen a asuntos poco relacionados con las preguntas acerca de sus herramientas artesanales, para desplazarse al imperio del *look*. Así, la pretendida educación de los públicos (ese invitado faltante, o más bien el cebo paranoico que utiliza el teatro oficial para solidificar sus estrategias) se ha vuelto el recurso de la complacencia y la utilización de estrategias de *rating*. La promoción internacional que el Estado propone pasa por los callejones racistas del mercado norteamericano, que exige "latinidad". Nuestra profesionalización se concentra en hacer las mejores carpetas, videos, cd-roms y uso de la red de redes. El teatro del cuerpo ha devenido origami de los genitales. Pobre México, tan lejos del teatro y tan cerca de Nueva York

Las dinámicas que se juegan en la mal llamada comunidad teatral son la más poderosa herencia del ogro filantrópico que describió Octavio Paz: después del Estado bonachón que repartió recursos a los creadores y los dejó hacer, marcando soterradamente los límites de su campo de acción, ha aparecido una fórmula más eficaz y perversa; la democracia de los miserables. El Estado deja hacerlo todo, total serán los mismos creadores quienes, repartiéndose el pastel, muertos de hambre, impondrán los límites, siempre sumisos al actual estado de las cosas, en tanto se miran a sí mismos como edípicos vástagos de la beneficencia estatal. La pueden insultar en los discursos, pueden hacer marchas y academias, pero en los escenarios harán que el Estado siempre quede bien. Setenta años de dictadura perfecta le corren por las venas a los teatros mexicanos.

Así, el teatro en los escenarios se comporta como un niño autista, incapaz de generar contacto con su entorno, con su presente del pasado, con su presente inmediato y con su presente del futuro. Autismo al que le resulta imposible

## ÉTICA O DILETANTISMO EN EL TEATRO NACIONAL



*Cuarteto.* Muestra Nacional de Teatro 1996. Archivo Coordinación Nacional de Teatro del INBA.

aceptar la entrada de lo otro, del Otro. Véase si no, la relación del teatro con otras disciplinas. El arte sonoro se ha reducido al neologismo llamado escenofonía, que viene a trapear los mismos pisos que antes se le asignó a la música en el teatro más convencional: sobreilustrar los momentos dramáticos a falta de pericia en la imaginación actoral.



No el diálogo de laberintos sonoros en el cuerpo del actor, en el espacio, sino la sumisión al discurso. La colaboración de coreógrafos y expertos en expresión corporal, reside más bien en ese interreino llamado movimiento escénico, que no es más que la sobreilustración dinámica del concepto de puesta en escena, en el mejor de los casos, y en el peor es tan solo "poner coreografías" (el momento más delirante de este caso fue escuchar decir a uno de los Bichir, qué más da cuál, que su relación con el entrenador corporal o el crédito que le dieran al coreógrafo en *Extras*, le había develado que usar su cuerpo en escena era "muy importante").

De la literatura ni hablar; encajonado como está el teatro mexicano en su propio ombligo, cree aún que una obra de teatro es, básicamente, necesariamente, una historia qué contar, sin darse cuenta de los giros que desde el Ulises hasta Rodrigo Fresán o David Huerta ha tenido el arte de escribir. Por no hablar de la nula relación de los actores, cómodos expertos en la autoimitación, con la construcción pragmática de un habla escénica.

Y con las artes visuales es el mismo panorama. La comunicación con las instalaciones y el video, habría obligado al teatro a volver a dialogar con su colaborador más potente del siglo XX. Pero la sensibilidad escenográfica se regodea en el esteticismo impresionista o el apartaje operístico, olvidando la experimentación espacial y lu-

*Cristobal Colón.* Muestra Nacional de Teatro 1996. Sinaloa. Fotografía de Fernando Moguel.

mínica y, aún más, postergando una reflexión que se negó, cuando la aparición del performance, acerca de sus propios límites. Los performers son, en la jerga al uso, teatros de tercera, con lo cual se esquiva el doloroso golpe a la soberbia escénica que estos artistas propinaron al nivel performático del teatro.



Por no continuar con una enumeración caótica y, en apariencia, quejosa. Me detendré brevemente en dos ejemplos sintomáticos, que vienen a cuento no por ser los más cargados de estas características, sino porque fueron lo último que pude soportar mirar del teatro oficial mexicano

### III

El primero es la puesta en escena de *Don Juan Tenorio* que la renovada Compañía Nacional de Teatro, estrenó en noviembre de 2003 en el Palacio de Bellas Artes. Si bien este montaje no estrenaría la nueva época de la Compañía, sí contendría a los más destacados creadores y buscaría ser atractiva para el espectador contemporáneo. Pero surgen las preguntas: ¿dónde se ha hecho el teatro reciente más renovador?, ¿en los grandes foros?, ¿quién es el espectador contemporáneo? ¿cuáles son las capacidades del espectador actual con respecto al teatro?

Describiré lo que vi: esta Compañía paradigmática supone que el Palacio de Bellas Artes es el recinto cultural por antonomasia. Pero, ¿por qué el dispositivo teatral Bellas Artes dejó de ser adecuado para el teatro desde hace tres décadas? La mirada cambió. Los formatos teatrales fueron pasando de lo monumental a lo íntimo no sólo por capricho de los artistas: el

cine nos trajo el close up, la crisis se llevó los grandes elencos, etcétera. De ahí que los recintos más pequeños hubieran dado las más contundentes puestas en escena de los años noventa (cfr. *Las cartas al artista adolescente*, *Lo que calan son los filos*, *Cuarteto*, *La guía de turistas*).

Efectivamente, el director llamado a dar contemporaneidad a la vieja fábula de Zorrilla es íntimo y cinematográfico, la potencia de sus imágenes mejores está peleada con todo monumentalismo. Su ineficacia en los grandes recintos no es mera inoperancia, tiene motivos históricos y poéticos. Así, en los teatros donde se representó la obra, el trazo escénico resultó caótico, las transiciones temporales eran torpes y la pesantez del diseño escenográfico jamás dialogó con un concepto por lo demás muy vago.

Por su parte, las actuaciones daban cuenta de la falta del oído del teatro oficial: más acostumbradas a la autoimitación televisiva, las nuevas generaciones de actores eran incapaces de construir -en su habla, en su cuerpo y en su pensamiento en acción- no sólo para las dimensiones del espacio, sino para la mínima comunicación entre ellos. (Destaco dos excepciones, pero que, extrañamente, estaban en el reparto de apoyo). En contraposición, los actores más experimentados sonaban pomposos, huecos, demostrando la inactualidad y la inhabilidad de sus propios recursos (pues los actores no entrenan: "maduran" sobre la escena).

El error de concepto de producción era evidente: en la era del desmoronamiento de los grandes discursos, el teatro oficial se encuentra 30 años retrasado, pues sus miras están más en las cuentas públicas que en la efectividad teatral. Porque lo que demostró la Compañía es que ya no ve a un espectador, sino a un televidente.



*Sombra del viento.* Muestra Nacional de Teatro 1996. Archivo Coordinación Nacional de Teatro del INBA.

No es sensible a la comparecencia, sino al rating. Si no ¿a qué llamar a un par de actores de ocasión para los papeles principales, insensibles al sonido de un solo verso, tan sólo por su actualidad en las pantallas? Es claro que este vicio no es exclusivo de la Compañía. Pululan obras de teatro que basan su existencia en su capacidad de rating. Es decir, del cine no es tomado sino lo comfortable: no la multiplicidad de planos, no la ruptura narrativa, sino el trailer publicitario. Véase la mimesis de los instruidos hacedores de teatro vueltos eficaces mercaderes, que con artesanía teatral reproducen la violencia del humor televisivo con obras importadas o nacionales de pretendida seriedad.

Mi segundo ejemplo es todavía más dramático (si a alguien le interesa aún el drama). Estamos en Saltillo. En un teatro de Seguro Social (esos que se quieren seguir rescatando para reproducir ejemplos como el que ahora describo) se presenta una obra muy vieja. La obra es acerca de unos actores que durante unas clases de teatro discuten acerca de la oposición entre un "actor de representación" y un "actor vivencial". Todo esto aderezado por subtramas complejitas de retruécanos pasionales. Cuando un personaje dice: "actuar es mentir, como en la vida tengo que salirme. La indignación se me sube a la cabeza. Una vez más, el melodrama como herramienta colonizadora: una falsa dualidad que, creo, alguna vez sirvió como escuela mexicana de actuación, se revela como controladora, mediocre y arcaica. A cualquier persona con dos dedos de frente le hace falta leer la "Respuesta a Stanislavski" de Jerzy Grotowski, para darse cuenta hasta dónde el Stanislavski que nos ha sobrevivido es un endulcoramiento al servicio de la pantalla, y cómo las investigaciones del ruso han podido derivar en acontecimientos muchísimo más poderosos. Como la misma obra demuestra con gran cinismo, la identificación inflamada como herramienta de construcción de la figura actoral (llámesele *personaje* si aún no nos entendemos), esconde también una colonización de la imaginación del actor que siempre puede capitalizar un tuerto en país de ciegos.

Ya todo esto, ¿a quién, dios nuestro, en todo Saltillo le puede interesar esta obra? ¿A quién le



En la sombra. XVII. Muestra Nacional de Teatro 1986. Archivo Coordinación Nacional de Teatro del INBA.

puede interesar el teatro que sólo se mira a sí mismo para mantenerse funcionando? Por supuesto que a los que dan y reciben un presupuesto, a los que quieren mantenerse en la repartición de la raquíca rebanada de pastel. Y luego se dice que son los perversos medios de difusión los que nos mantienen lejos del presente.

#### IV

La práctica conceptual clínica del arte no puede sino erigir la figura del artista intérprete de los síntomas de los códigos y los territorios que corrompen y degeneran la especie humana.

Porque no se escribe nunca en el lugar de las víctimas, sino ante ellas, no somos responsables de las víctimas sino ante las víctimas.

Alberto Navarro Casabona

El horizonte de estéticas posibles es, al menos, infinito. Pero, hablando en frío, su aparición depende de las relaciones que se van descubriendo entre las cosas, como bien lo demostraron las vanguardias. Relaciones que alteran el límite de un estado de cosas, que modifican su permanencia.

Un teatro saludable, con estéticas emergiendo, es imposible bajo una dependencia tan acusada a los altibajos estatales. Con el centro de gravitación ético en la relación con el Estado. Parece como si no se hubiera aprendido nada del siglo que se fue. El cuerpo del Estado, como cualquier otro desea permanecer en su actual composición de fuerzas. Pero el cuerpo del Estado, más que cualquier otro es la proyección de las relaciones edípico familiares de sus miembros. Busca mantenerse en la asignación monolítica de roles piramidales. Freud no sólo

describió la mecánica entre una voluntad consciente individual y un inconsciente pre-individual: su descripción de los mecanismos de comportamiento corresponde única y exclusivamente a un estado de cosas emergido desde las sociedades de control, cuyo imaginario se fue depurando desde la Grecia clásica hasta consolidarse en las etapas diversas del capitalismo. Esto significa que los campos de exterminio del nacional socialismo, del comunismo, del gorilismo latinoamericano, de la dictadura perfecta no han sido excepciones, sino depurados ritornos de las relaciones que los occidentales edipidizados reproducimos con el vecino, el cónyuge, los hijos.

Insisto, por ejemplo, en que la sincronía histórica entre el acuñamiento de *la puesta en escena* -la consolidación del director teatral- y la emergencia de los estados totalitarios es mera coincidencia. Hay aquí resistencia, pero también afirmación. El imperio del director comienza con la utopía del teatro total, y se va desvaneciendo con la llamada caída de las ideologías.

¿Es estúpido irme tan lejos para hablar del autismo del teatro mexicano oficial? Tal vez. Pero como dije arriba miro a nuestro interés teatral fascinado con su viciosa relación con el ogro filantrópico: el funcionario, el director, el maestro. Y, efectivamente, abandonar toda lucha teatral, toda conformación de una estética a esta relación es condenarla a la repetición mortal del triángulo edípico, cuyo último brazo descansa en la estética de consumo. Esteticista, cínica, y unificadora del acto de mirar, reductora de toda experiencia al mínimo de descubrimientos posibles. Inclinar la balanza estética a lo que el Estado, sus proyecciones o su patrón maquilador controlan es perder de vista todos los elementos fundamentales del hecho escénico que, puestos a andar, servirían como líneas de fuga y resistencia.

Un elemento es, por supuesto, el propio oficio. La profesionalización del teatro es impostergable, en tanto profesionalización implique, antes que las estrategias de mercadeo, un conocimiento riguroso, lúdico y contextualizado de las herramientas teatrales. Por poner un ejemplo, trabajar exclusivamente desde el polo de la identificación, sin permitir la entrada a las provocaciones preex-

## ÉTICA O DILETANTISMO EN EL TEATRO NACIONAL



presivas o de expresividad cero, es tanto como intentar hacer física contemporánea con las leyes de Newton. Aunque negar este polo sería una necesidad histórica. Esta contextualización, este nivel de laboratorio, a caballo entre el rigor científico y el más artesanal empirismo, es imposible en instituciones ya burocratizadas o conglomeradas en torno al culto de la personalidad carismático-mesiánica

Otro elemento tiene que ver con el exterior. El que está al alcance de la mano: qué le ha sucedido a las demás artes en estos últimos tiempos, qué experiencia tienen para relatarnos, qué nuevas relaciones de fuerzas han hecho emerger con las cuales el teatro podría asociarse hasta, incluso, poner en riesgo su propia permanencia e identidad. Cómo pasar de reproducir con ellas una y otra vez las relaciones coloniales de esclavo-servicio, para tejer relaciones adultas, infecciones plenas.

Un elemento posible es, también, la historia. Hacer historia fuerte de nuestro teatro. No me refiero a cantar los himnos de la historia escrita para justificar las actuales relaciones de poder que tienen, digamos, a Usigli como Patriarca de la fe. Hablo de una genealogía que debe las batallas libradas para alcanzar ciertas estéticas, la retacería que quedó en el camino, las concesiones al poder público, los hoyos de resistencia comprados o no, los vericuetos de las influencias externas en contraposición a un chovinismo mai curado. Y aún más, una arqueología del presente: correr el riesgo de hablar del ahora, de interpretarlo vigorosa y escrupulosamente. Hacerse de espacios de investigación para los creadores, que no pasen necesariamente por la mirada pública, que siempre termina pagando por vernos "madurar". Desplazar a zonas más presentes lo que hasta ahora, me parece, es sólo investigación de archivo del teatro oficial. Investigación a toro pasado.

Y, entre tantos otros, evidentemente, el elemento menospreciado sigue siendo el espectador. Quien reducido a público, delega su fuerza de desterritorialización, dinámica. Más que ¿cuántos son?, habría que preguntarse ¿quién es y qué quiere?, y aún más ¿cómo percibe? Así, en singular. Otro asunto es si va a las salas o no.

Mormotauro. Muestra Nacional de Teatro 1998. Foto de José Jorge Carneón



Una aproximación estadística es una descripción *a posteriori* del evento teatral, es análisis mercadotécnico de públicos (quizá útil para quien necesita justificarse siempre). No, el espectador es el *a priori* del teatro.

¿Quién, sino él, es quien acaba pagando doble el teatro subvencionado: una vez al pagar impuestos y otra al pagar su entrada? Y bajo esta perspectiva pragmática, ¿que se le ofrece a aquél para quien estamos al servicio? La relación convencional, espectacular, ¿es suficiente? ¿no la cubre mejor la televisión o el cine? Dicho de otro modo, los viejos teatros, de Bellas Artes a La gruta, ¿aún funcionan para establecer relaciones vivas con quien ya sabe qué esperar de la pantalla? ¿Es indispensable la taquilla, que posiciona de antemano el imaginario del espectador en la sala cinematográfica? En otras palabras, ¿qué tan obsoleto es nuestro teatro para un espectador que vive rodeado de simulación y que viene a nosotros para la cosa más estúpida del universo: un momento de contacto humano verdadero?

El asunto está, creo, en recuperar la soberanía del teatro. Si el dinero parece ser el problema, o el pretexto, entonces nuestra tarea adulta es movilizar la imaginación estableciendo nuevos acuerdos con la sociedad, que es la que pone los recursos. Haciéndoles sentir, con nuestras herramientas, nuestro valor real. Relacionamos con el Estado no a su berrinchudo margen ni a sus pies de ogrito bueno. Al Estado se le puede poner como garante, como valedor de lo que nosotros sabemos que sí queremos: proponiéndole modificaciones de leyes, proponiéndole arbitrar en el contacto con capitales privados, proponiéndole es-

trategias de acercamiento al mundo real (si el espectador no va al teatro, que el teatro vaya a él), proponiéndole un estándar de estéticas fuertes y vitales y exigiéndole como a un socio, no como a un padre huido.

Y si, como dice David Olguín, esto implica también que el gremio teatral haga un pacto, un acuerdo efectivo, pues entonces sólo nos queda aprender a relacionarnos como adultos, a aportar lo que sabemos, ni más ni menos, burlándonos del caudillo que quisiera dar el primero de todos los pasos. Aprender a sacarnos de las venas la dictadura perfecta. Hacer comunidad con quien se deje. Porque, como he querido demostrar a lo largo de estas líneas, los teatreros nos hemos resistido a abandonar lo más mezquino de la infancia, y apenas queda tiempo para madurar de una vez por todas.

**V** Aclaro: esto es un mapa de síntomas sobre un diagnóstico. Es mi mala apreciación de lo que quisiera un cuerpo sano. Alguna vez, durante un programa de radio en que veinte teatreros hablaron de la "magia del teatro" y de la gran salud del teatro mexicano, se me ocurrió decir que se alzaban las campanas al vuelo muy rápido: en tres años de reseñar obras de teatro, sólo había visto a cinco actores con buena dicción y a un escenógrafo que no quisiera comerse la obra. A la salida una señora que, supongo, hace teatro, se me acercó con furia y me dijo: "se nota, joven, que usted nunca ha visto teatro mexicano". Por un momento pensé en Margules, en Gurrola, en mis momentos de estremecimiento por alta literatura en escena, en mis contemporáneos que no destacan en las carteleras por que no hacen teatro en los teatros, en los performanceros que me enchinan la piel, y me alegré de que fueran tremendas excepciones; así que le contesté a la buena mujer: "señora, tiene razón, tengo quince años yendo a los teatros y aún no he visto teatro mexicano".

RUBÉN ORTIZ -Dirigió Autoconfesión. Su más reciente libro de poesía es *Habitar la distancias* publicado por Anónimo Drama.

# ÉTICA Y POLÍTICAS CULTURALES

Redacción Paso de Gato

**P**ara que existan políticas culturales -afirma la crítica teatral, Luz Emilia Aguilar Zinser-, tiene que haber una entidad o entidades, con poder, interesadas en la cultura, que comprendan su trascendencia. No basta con que haya instituciones dedicadas a la promoción de la cultura. Éstas pueden trabajar en la inmediatez, sin estrategias de mediano y largo plazo.

En una sociedad que aspira a la democracia, como la nuestra, en la que hay tantos rezagos en garantizar el derecho de los ciudadanos a la cultura, la responsabilidad no termina con la creación de instituciones como el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Tendría que articularse una política integral, que contemplara además de acciones concertadas con la Secretaría de Educación Pública, un consenso pleno con la Secretaría de Hacienda y otras entidades de gobierno. De lo contrario, como ocurre en México, se cae en inverosímiles contradicciones, falta de continuidad, acciones disparatadas.

**¿Qué tiene que haber para que exista una política cultural con ética?**

Primero habna que decir algo respecto de la ética. Pasa por una jerarquización de valores, a partir del reconocimiento de la responsabilidad que tenemos como individuos hacia la vida, la nuestra, la de nuestros semejantes y el planeta en el que vivimos. La ética tiene que ver con estrategias de supervivencia. El bien puede parecer hermoso en sí mismo, pero mucho más allá de eso, es una manera de dar posibilidad a la vida, al bienestar.

Para que exista una política cultural con ética, podría decirte en principio que es preciso que haya un gobierno con ética. Las personas en el poder tienen la posibilidad de hacer mucho más que aquellos que estamos fuera de las estructuras de gobierno y eso debería obligarlos a hacer bien su trabajo. Pero en países como México, en donde una buena franja de la población ha sido desheredada del conocimiento, lo que tenemos es una sociedad en estado extremo de indefensión. Esto da a quienes están en el poder una enorme movilidad. Me parece muy difícil que los factores reales de poder en este país quieran que exista una política cultural ética, la que de ser eficiente les restaría impunidad.

*Paredes largas* Muestra Nacional de Teatro 1998. Archivo Coordinación Nacional de Teatro del INBA



La democracia es una mentira en una sociedad que se limita a garantizar el respeto del voto, en el mejor de los casos, el que a fin de cuentas está en manos de la publicidad. La democracia es idealmente una cultura, una forma integral, estructural de relación social, que implica la presencia de ciudadanos críticos y participativos. Esta sería la finalidad, el logro por excelencia de una política cultural ética.

Si reconocemos que una política cultural ética no va a venir del poder, ¿ventonces de dónde? En esto tienen una tarea las personas inteligentes de la sociedad, aquellos que han accedido a la herencia del saber humano. Las personas que conocen la importancia de su campo de conocimiento - como sería deseable que fuera la gente de teatro -, tienen que exigir que existan estas políticas culturales. Una política cultural ética tendría que estar trabajando de manera intensa para contrarrestar la avalancha de idiotez, de

*Paredes largas* Muestra Nacional de Teatro 1998. Archivo Coordinación Nacional de Teatro del INBA



confusión que nos tiene anegados. Alestar marginados del conocimiento las personas quedamos inermes para distinguir donde está lo que nos construye y lo que nos aplasta como sociedad. No poder distinguir neutraliza la crítica. Y claro, en esta fiesta del mercado libre, el sentido crítico estorba. Para que la gente sea dócil, lo que conviene es que los votantes, los compradores sean manipulables. La pérdida de espacios críticos es un mal síntoma en una sociedad que se dice democrática.

**¿No te parece que el propio ejercicio del periodismo se encuentra en un estado crítico?**

En la sociedad en que reina como supremo valor el éxito comercial los medios masivos de comunicación son negocios que publican lo que vende, sin importar qué clase de sociedad están colaborando a construir. Si cuestionas a cualquier empresario del periodismo porque la cultura, en especial el arte, ocupan tan poco espacio, responde que no vende, sin el menor cargo de conciencia.

El arte es un tema fundamental en la vida de cualquier país. El arte se da cuando hay lucidez y cuando hay una ampliación de las fronteras de realidad, por supuesto a través de la articulación de lenguajes estéticos. Yo puedo ver un a obra con buena factura, pero si no amplía las fronteras de realidad en alguna medida, me parece que no pasa de ser entretenimiento, algo que se parece más a la artesanía. El artista es un intelectual que tiene una responsabilidad de lucidez ante el mundo. Una política cultural ética, debería en principio ser capaz de distinguir qué es lo que la sociedad necesita que se subsidie, que se asegure su existencia y qué pertenece al negocio del entretenimiento.

**¿Qué gobierno quiere propiciar la crítica de lo que hace, poner en juego su permanencia, sus privilegios e impunidades?** Por eso insisto, son las comunidades culturales las que tienen una parte muy importante de la responsabilidad y si no son imaginativas y no se organizan para que existan políticas culturales éticas y efectivas, estamos ante el sueño de lo imposible. No va a venir el presidente de la República a hablarnos de políticas culturales, porque hoy no entiende nada de cultura. La cultura empieza con la ca-

## ÉTICA O DILETANTISMO EN EL TEATRO NACIONAL



Reymono. Muestra Nacional de Teatro 1998. Archivo  
Coordinación Nacional de Teatro del INBA

pacidad de descifrar el mundo y la capacidad de contarte el mundo, imaginar, construirte representaciones del mundo y eso se da a través de distintas formas de lectura.

Las comunidades artísticas pueden incidir en la promulgación de un orden legal que favorezca la articulación de verdaderas políticas culturales éticas. Pero lo cierto es que nos ponemos de acuerdo entre nosotros mismos. ¿Quién está dispuesto a dar el tiempo necesario para reflexionar, crear y poner en marcha las estrategias? Si no hay presión, si no hay acuerdos de ninguna comunidad, para empezar consigo misma, no avanzaremos.

No va a haber una política cultural ética si no hay una sociedad ética.

**¿Esta en entredicho la ética de los artistas?**

Ahí es donde está el problema. Puede venir un funcionario con ánimo de cambiar las cosas, que si no tiene una comunidad que lo respalde, organizada, con capacidad inteligente, estratégica de movilización, no va a lograr mucho, a menos de que se trate de los más altos niveles de gobierno. Un funcionario que no esté en ese nivel se hará incómodo para los de arriba y lo correrán. ¿Y quién lo va a defender en una comunidad tan dividida como la nuestra? No hemos logrado hacer un movimiento importante, por nuestra propia falta de claridad.

**¿Cómo dejar de ser gremio y convertirse en comunidad?**

Tiene que haber un proceso de madurez, diálogo, responsabilidad, comprensión de que es posible conseguir la beca, el beneficio personal, lo que no pasa de ser cacahuates si carecemos de un tejido que sostenga nuestra vida cultural, la viabilidad de la creación artística. Tendríamos que hacernos corresponsables. Es tiempo de dejar de pensar que todo es problema de las autoridades, que si las cosas están arruinadas es por que no me dieron el apoyo, por que le caigo mal a fulano de tal. Fragmentamos las lecturas de la realidad y no somos capaces de pensar a mediano y largo plazo, de hacer diagnósticos amplios.

**¿Cómo podría ser una nueva ética respecto a la cultura?**

Estamos viviendo un momento crítico y límite, de emergencia cultural, en nuestra capa-



cidad de imaginar la realidad. Hay una gran crisis en el valor que damos a nuestra vida, la responsabilidad que tenemos para con nuestros semejantes, con nuestra especie. Tenemos que re-pensarnos como especie a fondo. La ética es resultado de la capacidad de ser lúcido. Creemos que todo es ser célebres. Estamos extraviados respecto de nuestras prioridades. Me pregunto ¿Desde dónde estamos creando nuestro pacto de realidad? La realidad es una invención. ¿Desde donde la inventamos? ¿Qué está haciendo con nosotros esta realidad que inventamos? La sociedad está llegando a un límite de pérdida de sentido.

La responsabilidad de los artistas ahora, en México, para crear esa política cultural, es hacerse responsables de su pro-



México. Muestra Nacional de Teatro  
1998. Archivo Coordinación Nacional de  
Teatro del INBA

pia preparación para ver la realidad con apertura, profundidad. ¿Cuáles son hoy las grandes preguntas? Tenemos que articularlas y hacernos escuchar. El crítico de teatro tiene que plantear las interrogantes pertinentes respecto del teatro que observa, en el contexto de la sociedad en el que ese teatro se da, el dramaturgo respecto de la realidad que construye a través de su dramaturgia, un director de teatro también respecto del universo que articula a partir de su puesta en escena, y creo que no estamos asumiendo la responsabilidad sobre la lucidez y la capacidad de dialogar con la sociedad, con el poder. Esa búsqueda implica, para empezar, un enorme esfuerzo intelectual.

Nuestras comunidades intelectuales están enfrascadas en pequeñas batallas: la primera demanda del creador es "dame una beca". Estoy convencida de que si debe de ser subsidiada la cultura, pero mediante un sistema más completo, que verdaderamente asegure la creación de inteligencia, y no la comodidad de un puñado de personas que con el pretexto de que son creadores artísticos no enfrentan ningún riesgo, responsabilidad ante la sociedad que los está manteniendo. El artista es un intelectual, el intelectual es el que cuestiona. Estamos obsesionados con la idea del subsidio, pero no nos preguntamos "subsidiar qué y para qué". Es momento de concentrarnos en eso.

**¿Qué pasaría si desaparece el apoyo a la cultura desde el Estado?**

Sería gravísimo. Estoy convencida de que es imprescindible la participación del Estado en los procesos de enriquecimiento cultural. Pero tenemos que empezar a reconocer, a asumir que es responsabilidad compartida con la sociedad. Si desaparecen el apoyo del Estado a la creación y conservación de bienes culturales, esto será, en buena medida, resultado de la propia ceguera y parálisis de las comunidades artísticas y culturales del país.

LUZ EMILIA AGUILAR ZINSER. Periodista. Investigadora y crítica de teatro.

# ¿PARÁMETROS ÉTICOS A PARTIR DEL PÚBLICO?

Adriana Bernal

**E**l Maestro Luis de Tavira dice que “la construcción teatral de la sociedad, es fundamentalmente ética, y toda su estética reside en ésta, no puede haber contradicción ahí, no puede haber valor estético del drama si no incide en la ética, que es la construcción del sujeto como hombre libre y como sujeto como ente social”; sin embargo, pareciera que en el teatro este concepto se ha desvirtuado y ha llevado a creadores e instituciones a hundirse en una polémica sin tregua ni final donde, soslayando logros, aniquilan proyectos artísticos en beneficio de la sociedad. Tal es el caso del Programa de Teatro Escolar que, muy aparte de sus deficiencias, es un esfuerzo federal único en el mundo y dentro del cual, no acaban de ponerse de acuerdo instituciones, compañías teatrales y capacitadores sobre un concepto primordial: su postura ética: primero ante el hecho teatral y después, hacia ese público que pretenden cautivar.

Este programa tiene dos vertientes: Teatro Escolar en el DF, coordinado por Mónica Juárez, y Teatro Escolar en los Estados coordinado por Luis Nevares desde junio del año pasado y quien se enfrentó al tomar el cargo con el reto de arrancar el noveno ciclo del programa al mes siguiente.

## ANTECEDENTES VS. REALIDAD

El Programa Nacional de Teatro Escolar en los Estados cobra forma y sentido desde hace 10 años cuando, de la mano de Mario Espinosa quien venía de llevar a cabo éste como programa piloto en el IMSS desde 1991 se propone ampliar las perspectivas de las artes escénicas en la periferia, en un contexto donde el teatro comenzaba a tener ciertos movimientos teatrales locales destacando, por ejemplo, la Universidad Veracruzana, Ángel Nozagaray en Mexicali, Marco Antonio Petris en Tehuantepec, o Jorge Vargas en Monterrey, mas no por eso se podía realizar un diagnóstico y concluir que el teatro en la nación estaba bien.

Luis Nevares, subcoordinador de Enlace con los Estados de la Coordinación Nacional de Teatro comentó al respecto: “Hace 10 años el programa tenía características muy diferentes. Era un programa totalmente inducido desde la se-

lección del director hasta la ejecución de la puesta en escena durante cien funciones. Se llevaba a cabo en colaboración con el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) Fideicomiso de Teatros de la Nación”.

A la par de la puesta en escena se crearon las asesorías a partir de sesiones plenarios, con el objetivo de aportar tanto a los ejecutantes como a los creativos o diseñadores, los elementos necesarios para enriquecer la puesta en escena con dos objetivos muy claros que aún se mantienen: la creación de nuevos públicos a través de los escolares y la creación de profesionales de teatro en el país.

Mientras corre ya el décimo ciclo de este proyecto habría que replantearse algunos parámetros: ¿se tiene ética?, ¿ésta cambia, se modifica, se reinterpreta, a partir de un programa que en apariencia tiene objetivos claros y pertinentes? José Ramón Enriquez opina al respecto: “Creo profundamente en la importancia de un programa como el de Teatro Escolar. Significa el primer contacto de los jóvenes con el hecho escénico y, en muchos casos, el único. Además, no resulta oneroso en momentos de una crisis que sirve de pretexto para ahogar el arte, entre otras formas ya ahogadas de cultura”.

Por su parte, Luis de Tavira reflexiona: “En el teatro hay una dimensión de responsabilidades propiamente estéticas que descansan antes en la ética. No puede hacerse teatro si se está bajo chantaje; si esto ocurre no está bajo la dimensión ética, porque no es libre. Tienen que existir opciones y criterios de decisión frente a las opciones. El sujeto ético es aquel que, al asumir el ejercicio de la libertad, asume derechos y responsabilidades, la responsabilidad ética del teatro nace del derecho al teatro, el cual es un derecho social”.

## ¿SE TIENE UNA POSTURA ÉTICA ANTE EL TEATRO ESCOLAR?

La postura ética va estrechamente relacionada con otros dos conceptos fundamentales que debieran estar ligados a toda labor artística: compromiso y sensibilización, lo cual, no sólo enriquecería la participación sino que facilitaría su crecimiento. José Ramón Enriquez, comentó: “Durante muchos años, proyectos privados se enriquecieron con este tipo de programas, manipulándolos y usufructuándolos. Dando gato por liebre a quienes no tienen capacidad de defenderse, porque nadie los toma en cuenta. Ni siquiera sus maestros. Muchos de esos proyectos, privados fueron producto de la complicidad de pseudo artistas y maestros de escuela”.

Al ser cuestionado sobre el papel ético de las instituciones, Luis Nevares comentó: “Hablar de ética es mirar hacia los cuatro ejes rectores que conforman Teatro Escolar. Por un lado tenemos al *órgano rector de cultura en el Estado* (llámese Instituto, Secretaría o Consejo de Cultura), a la *Secretaría o a la instancia en educación local*, y el *director* designado para llevar a cabo la puesta en escena de determinado proyecto y, a partir de él se involucran los diseñadores y el elenco. Por el otro lado, están *las escuelas asesoras* y el INBA como productor: éste es el más sensible al proyecto, y de ahí se tienen que irradiar actividades para que se genere una sensibilidad con los otros cuatro participantes del programa.”

A pesar de las buenas intenciones y de que existe un documento llamado Bases y Lineamientos para el Programa Nacional de Teatro Escolar, las fallas éticas se dan en distintas y variadas dimensiones: determinado funcionario no entiende el funcionamiento de algún lineamiento, hay una mala relación entre educación y

### RECUADRO 1

COORDINACIÓN NACIONAL DE TEATRO	SUBDIRECCIÓN DE ENLACE CON LOS ESTADOS
Mario Espinosa (6 ciclos)	Michelle Sandoval
Otto Minera (1 ciclo)	Marissa Jiménez Cacho
Luis Enrique Singer (1 ciclo)	Luis Nevares (Junio 2003)
Ignacio Escarcega (ciclo corriente)	Luis Nevares



## ÉTICA O DILETANTISMO EN EL TEATRO NACIONAL

el perfil que se requiere: tener una metodología, estar organizados pedagógicamente hablando, tener el sustento de un cuerpo docente. En el país con este perfil, no hay muchas opciones.”

Casa del Teatro es, dice el propio Luis de Tavira, “un

complice del proyecto, no un gestor del proyecto, es simplemente un grupo de hacedores de teatro que hace ya 15 años, nos reunimos pensando en la necesidad de la formación, de la articulación de la tarea teatral. Tenemos un sustento ético muy claro: nuestra vida entregada a la formación de los profesionales de teatro y la congruencia con nuestros diagnósticos; no se puede seguir intentando el teatro nacional si no descentralizamos. Pienso que hay congruencia ética, todo el equipo ha sido generoso, propositivo, formador. Casa del Teatro no es un negocio, sobrevive de milagro: la pasión de quienes ahí trabajan”.

Larry Silberman y Perla Szhumacher, directores de Grupo 55, comentan: “Nuestra prioridad es el sentido formativo del programa y los procesos que el equipo realice durante su formación. Creo que a unos nos importa más el programa que a otros. Las reglas tienen que ser claras y eso es ética. Cada uno tiene que cumplir

con sus funciones, respetamos como grupo, como teatreros y respetar a los niños. Uno de nuestros parámetros éticos es precisamente que todos somos colegas. Debemos tratarnos como seres humanos en aprendizaje y, de manera generosa, compartir con el otro para que éste enriquezca su trabajo; no se trata de decir miren cuánto se hizo y cómo los voy a obnubilar con mi trabajo”.

### LA COMPAÑÍA TEATRAL

El gran problema del teatro en el país, cualquier teatrero lo sabe, es que no hay dinero para realizar una buena producción y que no hay suficientes recursos del Estado. Cuando se habla de “grandes producciones”, se cuenta, tras haber ganado un concurso, a lo mucho, con 40 millones de pesos. Sin embargo, está el otro lado de la moneda, cuando hay recursos y el teatrero no encuentra que al formar parte de este programa cuenta con una producción de casi 500 millones de pesos para una puesta en escena de cien funciones, la cual descuidan y no valoran que tienen una posibilidad que nunca han tenido. Luis Nevares comentó: “No es una generalidad. Hay estados que tienen mucha claridad en cuanto a cómo hacer su trabajo: León, San Luis Potosí, Monterrey, Oaxaca. La situación actual en parte es así porque hay una falta de compromiso desde la formación, hay gente que hace el programa porque tiene que hacerlo. Hay quien se piensa actor

### RECUADRO 2

#### ESTADOS QUE NUNCA HAN PARTICIPADO EN EL PROGRAMA NACIONAL DE TEATRO

- Baja California Sur
- Guerrero
- Estado de México
- Tabasco
- Campeche
- Quintana Roo

cultura en el Estado y no se ponen de acuerdo o existe una mala comunicación entre el director designado y el funcionario cultural por antecedentes personales, y poco a poco el programa va altergándose. Esta es la constante lucha del INBA: el diálogo con las instituciones y secretarías en los estados.

### LAS ESCUELAS ASESORAS

“¿Para qué hacemos teatro, qué sentido tiene hacer teatro hoy en día, por qué consideramos que es indispensable que los niños y los adolescentes descubran el sentido de éste, qué sentido tiene nuestras acciones teatrales y su agotamiento, y su hastío y su chantaje, cuando 90 por ciento de los mexicanos no conoce el teatro; cómo se justifica el seguir insistiendo en la producción teatral, en esos centros agotados de las élites urbanas? No tenemos derecho a quejarnos de la ausencia del público si no hemos salido a buscarlo: uno no puede enseñar aquello de lo que no es capaz de dar testimonio”, dice Luis de Tavira.

Las sesiones plenarias, ahora obligatorias para las compañías teatrales, ya sea con Casa del Teatro o con Grupo 55 (decisión que toma el comité seleccionador de acuerdo al perfil de la compañía teatral), tienen como finalidad que tanto actores, diseñadores y creativos se preparen gratuitamente durante tres semanas y a pesar de ello, muchos de ellos consideran no necesitarla. Hubo compañías que, en otros tiempos, llegaban a San Cayetano un día, se desaparecían tres y luego querían retomar el trabajo, lo cual era imposible. Las plenarias son también, un vehículo de enriquecimiento como persona y, a partir de este año, se marcaron como obligatorias: “La participación de escuelas asesoras no es una tarea fácil; tiene características muy específicas. Tanto Grupo 55 y Casa del Teatro, cuentan con

### RECUADRO 3

CICLO	ESTADOS	OBRAS	FUNCIONES	ASISTENTES
Primero	5	5	412	115784
Segundo	5	5	483	131,082
Tercero	13	14	1,219	342,071
Cuarto	11	13	1,383	399,035
Quinto	11	12	1,193	354,270
Sexto	18	21	1,925	429,536
Séptimo	25	29	2,426	560,837
Octavo	18	18	868	248,076
Noveno	17	17	285	69,820
TOTALES	25	134	10,194	2,650,511

\*Tabla actualizada a agosto de 2004

o director con una o dos experiencias en el escenario, con bases muy endeble.

Por su parte, al hablar sobre el trabajo de preparación profesional y ética que debe tener la compañía teatral, Luis de Tavira comentó: “En esta comunidad insolidaria, canibal, entregada a la descalificación, dan paso a la impunidad de los charlatanes y la irresponsabilidad ética; en Casa del Teatro queremos ir con la pedagogía, este es el sentido, que implica teleología, saber que el principio está en el fin, que tenemos que saber para qué, por qué, para quién, qué teatro, y por lo tanto qué actor, por eso yo insisto en que hemos abundado en la reflexión acerca de la técnica que es importantísima y que tiene también una respuesta de responsabilidad ética. Hemos ponderado la reflexión lingüística del ejercicio de comunicación, del arte del teatro, pero se ha soslayado la discusión poética y es en ésta en donde esta la teleología del teatro”.

### ¿OPERATIVAMENTE ÉTICOS?

En los estados, la operatividad del programa es muy distinta a la del Distrito Federal. La relación del INBA es con el órgano de cultura no así con la Secretaría de Educación. En muchos casos, firma el convenio el órgano de educación pero por una petición de la instancia cultural. Hay incluso, comentó Nevares, programas similares al Programa Nacional de Teatro Escolar pero no se obliga a educación a realizarlo con el INBA, es un programa más de, en algunos estados, hasta cuatro. Incluso, hay programas independientes donde las mismas compañías se organizan y lo proponen a colegios privados, no existe ninguna condicionante. Se atiende una misma necesidad y eso es lo valioso. Asimismo, está la contraparte, muchos estados que no tienen la más mínima referencia de teatro hacia los escolares.

“Los parámetros éticos son claros: lo mejor en todos los sentidos, pero siempre al servicio de los escolares y de sus comunidades, nunca al servicio de proyectos privados por generosos y limpios que éstos sean. Definir su cumplimiento corresponde a todos los involucrados. Yo he dado mi opinión clara: creo que los repertorios están mal pensados y adolecen de favoritismos. De ninguna manera creo que estemos como an-

tes de que Mario Espinosa estableciera el Programa,

pero sí creo que debe vigilarse y evaluarse energicamente para que ello no vuelva a ocurrir, ahora con la complicidad de grupos y privados y autoridades indolentes”, comentó José Ramón Enriquez.

Perla Szhumacher, agrega: “lo que a nosotros verdaderamente nos importa, como grupo, es que este Programa Nacional de Teatro se haga. He platicado con mucha gente de teatro del mundo entero y no existe más que en México. Hay que cuidarlo mucho porque aun con todas sus deficiencias está caminando. Además a lo largo de los años, nos hemos dado cuenta de que el teatro para niños sí ha mejorado notablemente. Muchos de estos espectáculos son seleccionados para la Muestra Nacional. Cuando uno empieza a ver la red que se ha creado en torno al teatro en los estados es de llamar la atención. Debemos dejar de tirarnos hasta con la cubeta. Es importante que las cosas se hablen, se discutan, pero para crecer”.

### HACIA DÓNDE DEBERÍA IR EL PROGRAMA

Los involucrados en el programa, coinciden en que faltan lineamientos, rigor estético, calidad y compromiso. Desde diversas trincheras, se dan puntos de vista y de pronto, cuando antes se reprimaba sin ton ni son, hoy parecen ponerse de acuerdo sin saberlo, por ejemplo, en torno a las desventajas del programa, José Ramón Enriquez comentó: “Las desventajas pueden ser una falta de claridad en los objetivos. Me parece, por momentos, que el programa se utiliza más para construir un seminario anual de actuación y dirección que para llegar a los estudiantes de secundaria. No digo que ambos objetivos sean incompatibles. Digo que el primero hace olvidar el segundo”.

Por su parte, Luis Nevares comentó: “El programa tiene que regularse primero que nada, pues tiene una serie de modificaciones naturales y otras que son mutaciones y se fue por donde no tenía que irse. Hay que irnos sobre dos líneas paralelas muy claras. No podemos desfasarnos

### RECUADRO 4

#### RECURSOS QUE DESTINA EL INBA A TRAVÉS DE LA COORDINACIÓN NACIONAL DE TEATRO POR PRODUCCIÓN

Gastos de producción	\$69,000
Pago de creativos	\$77,000
Pago de elenco (100 funciones)	\$165,000(máximo)
Mantenimiento de la producción	\$15,000
Derechos de autor	\$23,000
TOTAL	\$349,000

mucho porque perderíamos la objetividad de éstos: tienen que ir los niños a ver teatro (en muchos casos) por primera vez pero, el profesional de teatro tiene que dar una buena posibilidad de acercamiento de los escolares al teatro. Creo que tenemos una excelente oportunidad de hacer teatro de calidad en el país donde el escolar se acerca a él y que desee regresar al año siguiente y al otro o en su caso como profesional”.

Grupo 55 por su parte, comenta: “El noveno ciclo fue muy traumático; los estados querían seguir colaborando en el programa pero sin el compromiso de participar en la capacitación. Sólo querían el dinero. Para este décimo ciclo, lo que nosotros propusimos es que debían hacerse cambios para transparentar y democratizar el programa. El año pasado, se había logrado que los Institutos de Cultura mandaran al INBA, al menos tres proyectos y que estuvieran obligados a publicar la convocatoria en dos periódicos de circulación nacional, así como la posibilidad de que existiera un listado de los grupos teatrales a modo que se les pudiera remitir la convocatoria, además de enviarla al órgano de cultura del estado. Digamos, tratar de abrir las reglas del juego a la transparencia”.

¿Qué hacemos cada uno de nosotros con nuestra ética, cómo la llevamos hacia la creación, qué compromisos adquirimos con nuestra postura artística y a partir de qué entorno estético presentamos nuestras propuestas? ¿Hasta dónde somos capaces de mirar la paja en el ojo ajeno y no ver la viga en el propio? Queden hasta ahí las palabras y ahora sí que, como dice Luis de Tavira, “las responsabilidades éticas parten de que el reconocimiento del derecho al teatro es un derecho social, pero esto es un derecho a algo que llamamos teatro, no es cualquier química, es un arte objetivable en sus valoraciones estéticas, hay unas exigencias estéticas que son aquellas en las que reside en la responsabilidad ética de su hacedor”. ¿Ejercemos ese juego de derechos y responsabilidades a partir de la ética?

ADRIANA BERNAL. Periodista cultural. Premio Pages Llergo 2003.

ENTREVISTA CON DARÍOFO

# DIEZ MINUTOS DE ÉTICA, TEATRO Y LITERATURA

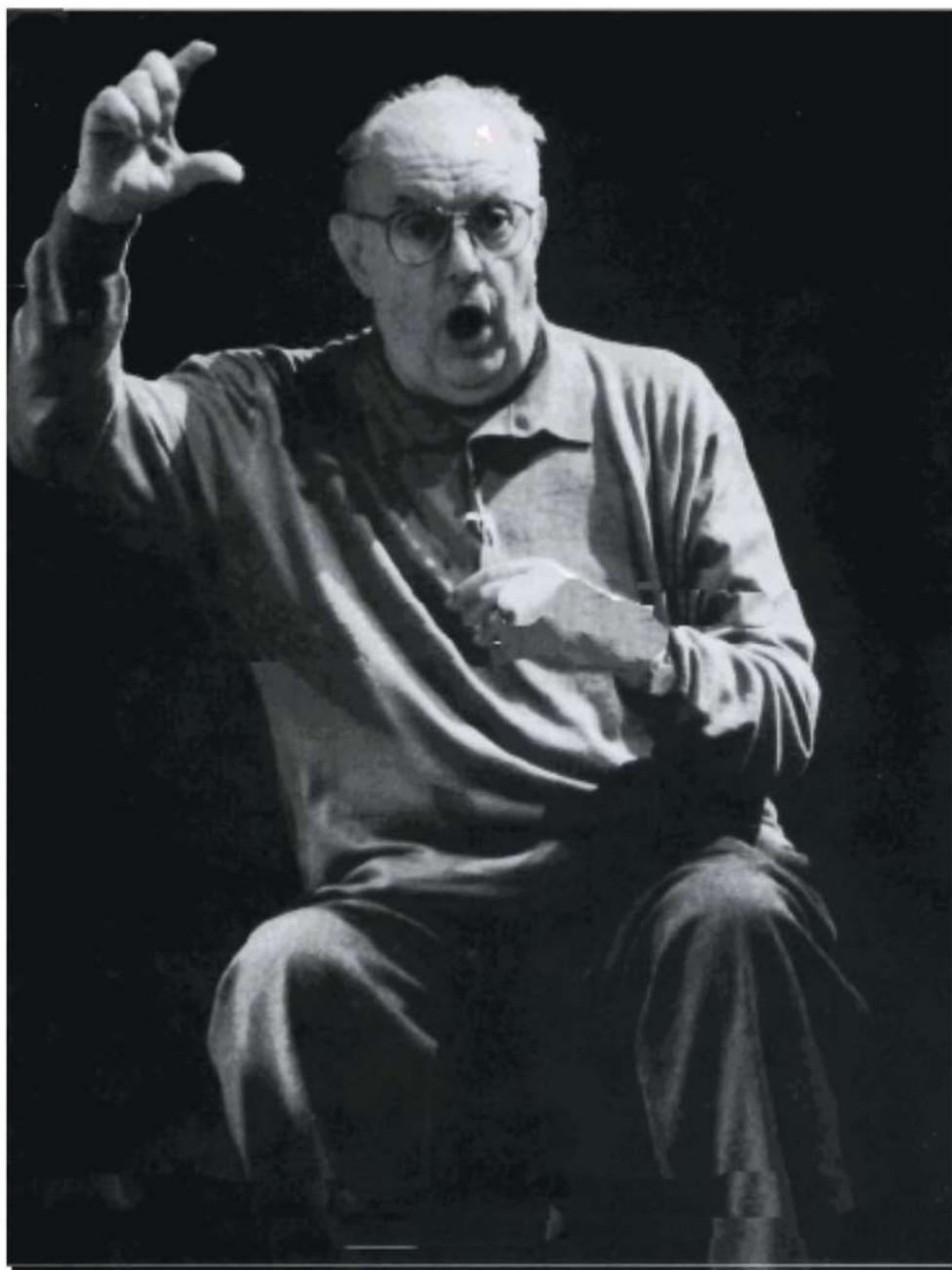
Sergio Martínez

**E**n 1997, Dario Fo recibió el Premio Nobel de Literatura, como muchas otras cosas a lo largo de su vida, en medio de una polémica que involucró, no sólo al medio literario, que criticaba que se hubiera premiado a un actor (o más bien a un juglar) o que no se hubiera "hecho justicia" a otras literaturas, como si la concesión del premio fuera una especie de reivindicación cultural, sino incluso al Vaticano, que mostró su molestia ante la Academia Sueca por haber favorecido a un irreverente que no mostraba el menor respeto por la fe católica.

Sea cual fuere la postura, el dictamen de la Academia fue contundente, el premio le era entregado "porque emula a los juglares de la Edad Media, fustigando a la autoridad y rehabilitando la dignidad de los oprimidos" y agregaba que "mantener la dignidad humana es sin duda alguna un aspecto esencial para los fines del premio".

A casi siete años de la entrega del Nobel, la trayectoria literaria, teatral y política de Dario Fo se mantiene inalterada; su postura crítica lo ha hecho blanco de ataques tanto de la derecha, que ha llegado a acusarlo de incitación al terrorismo, como de la izquierda, que lo considera un burgués decadente. Ante ellos, ha contestado como mejor sabe hacerlo: mediante la risa, informando a la gente, a partir de la sátira y lo grotesco, sobre los hechos que suceden en su entorno, invitándola con ello a reflexionar. Pero Fo no lleva su militancia sólo en la cabeza, sino también en la piel, como lo demuestra con el espectáculo *Marino libero! Marino è innocente!*, en el que denuncia las injusticias a que son sometidos Adriano Sofri, Ovidio Bompresì y Giorgio Pietrostefani, tres ex militantes de Lotta continua falsamente acusados de homicidio y a cuya disposición pone Fo el dinero que recibe del Nobel, así como los ingresos de la gira que realiza con esta obra por varias ciudades de Italia. Pero la participación de Fo no se limita a Italia, en marzo de 2003 monta el espectáculo *Ubu bas*, en el que denuncia las injusticias de la guerra contra Irak.

Ese mismo año, a la edad de 77 años, Dario Fo y Franca Rame, copartícipe en todas sus em-



Dario Fo. En esta y en las págs. 44 y 45, las fotografías tomadas del libro *Pupazzi con rabbie e sentimento*, Libri Scheinwiller 1998.

presas, arremeten nuevamente contra el poder. Como cierre a un activo periodo de actividades en el que pusieron en riesgo incluso su salud, y ante la necesidad de hacer algo "frente al despido de muchos compañeros de sátira", el 3 de diciembre estrenan *L'anomalo bicéfalo*, "un reconocimiento a la estupenda e inigualable fantasía y versatilidad" de Silvio Berlusconi. "Tenemos el deber de hacer ciertas cosas porque la gente espera que no la traicionemos", comentó Fo respecto a la obra.

Como un homenaje a la congruencia en la vida y obra de Fo, el mes de julio fue homenajeado en el Festival de Teatro de Mérida, en España, donde se le reconoció "su postura lúcida". Al regreso de su viaje, Fo nos concede unos minutos para darnos su opinión sobre ética y teatro. En la breve charla,

que a continuación reproducimos, el comediógrafo milanés expone sus ideas sobre ciertos prejuicios en torno al teatro, y su postura frente al compromiso del autor.

-Recientemente, en el Festival de Teatro de Mérida declaraste que "los autores ajenos a la política, a la situación social, a las guerras y a las injusticias no viven en este mundo y son ignorantes de la historia". De acuerdo con lo anterior, ¿podríamos hablar de una ética del teatro?

-Sí, la participa -

una sociedad multimedia, por lo que es necesario acelerar incluso las intervenciones.

-El hecho de que, por lo menos en México, algunos intelectuales y escritores, sobre todo autores de teatro exista una especie de desilusión respecto al compromiso político y social en su trabajo... ¿qué opinión te merece?



ción en las cosas, en los hechos, en las acciones del poder son esenciales para el teatro, para la representación, para el cine, para la televisión. Por otra parte, vivimos en

-En lugar de sólo desilusionarse habría que tratar de combatir, esto es de hacer declaraciones, de oponerse, de contar. Nuestra tarea es la de informar a la gente de una manera inteligente, incluso provocándole shocks, con la sátira, con lo grotesco, con la historia. En lugar de dar noticias... por así decir... de manera llana.



—Entonces, según tu opinión, no se puede hablar de un teatro sin una postura política.

—Por supuesto que no. Todo el teatro, incluso aquel que pasa por un teatro que sólo se limita a transmitir notas de costumbres, ironías blandas, etcétera, es una forma política, porque es una elección. El poder escoge siempre hablar de las viudas, de los sospechosos, de los que cometen pequeños delitos, a veces simpáticos, pero no habla de los problemas graves.

—Entonces, ¿es posible que exista una ética sin una estética en el sentido que...?

—La ética y la estética están vinculadas una a otra; Mao Tse Tung decía a sus autores, a los actores, a los que hacían teatro: si no saben realizar, componer con ironía, con la suficiente agresividad, creatividad y humorismo, lo que es el discurso político, por favor eviten hacerlo, dedíquense a otra cosa.

—Entonces, de acuerdo con esta postura, ¿cuál sería la ética del hombre de teatro del siglo XXI?

—La de participar, de ser autores, digamos propugnadores, de discursos que necesita la sociedad; esto es que denuncien los actos de violencia contra la sociedad, que denuncien los engaños, la maldad del poder, los compromisos del poder, los robos, el engaño, el homicidio... que hoy son los temas normales de la política.

Cuando se iieva a cabo una guerra como la que estamos sufriendo es un acto de homicidio, es criminal, pues.

— Cuando en 1997 te concedieron el Premio Nobel, algunos intelectuales —incluso en México— criticaron el hecho de que el premio hubiera sido concedido a un hombre de teatro, a un juglar más bien, porque consideran al teatro como un arte menor...

—Esto muestra a personas de una gran ignorancia. Por otro lado, en nuestra literatura, el primer autor que estudiamos en la escuela es un juglar.

Dante Alighieri estudió a los juglares al punto de escribir dos libros,

uno de los cuales se perdió y se llamaba *De vulgari eloquentia*. Esto es el modo de comunicarse de los juglares.

Hubo satíricos extraordinarios en Inglaterra, en Francia. Nuestro más grande autor de teatro es Ruzzante, yes un juglar. Con ello te quiero decir que el juicio que mencionabas es de alguien muy ignorante.

—Prácticamente me has contestado la siguiente pregunta; ¿el teatro sena entonces, literatura o espectacularidad, espectáculo?

—¡Literatura! Volvemos a lo de siempre... Es el prejuicio de dividir, brutalmente, de maneras distintas, los medios de expresión. Los autores de la Grecia antigua, los que contaban historias épicas... sobre la guerra de Troya, sobre el regreso de Odiseo, etcétera, ¿quiénes eran? ¿Eran literatos o eran narradores de historias? Contaban sus historias sin tanta ceremonia... No sabían leer, no



Dario Fo. Recibiendo el Premio Nobel

sabían siquiera escribir. Y sin embargo fueron absolutamente determinantes para la cultura llamada literaria. Por ello siempre es necesario ir más a profundidad en el significado de las cosas; ver de dónde nacen, cómo se desarrollan... y dejar de poner categorías.

Al arte hay que verlo en su complejo general, cómo entra y sale en las formas expresivas. ¿Está bien?

— Una pregunta más, que estaría ligada a tu última respuesta. ¿Piensas entonces que exista una especie de subvaloración de parte de algunas personas que hacen literatura hacia el teatro, y si crees que esto exista, a qué crees que se deba?

— Mira... Leonardo da Vinci dijo, “Yo soy un culto iletrado”, ¿no? Un hombre de cultura en el fondo, pero iletrado, ¿por qué? No es que lo fuera, ni pensarlo, pero era tal la preocupación de los literatos de crear una categoría máxima que abarcara a todo el saber, el conocimiento sobre el arte, por lo que a cierto punto Leonardo se hartó. Y él, que era el genio por antonomasia, se concibe como iletrado. Esto para decirte que pusieron... ¡hasta la madre!, incluso a Leonardo. Si lo pusieron hasta la madre a él... ¡imagínate! ¿Quedó claro? Un abrazo...

SERGIO MARTÍNEZ. Editor y traductor. Desde hace ocho años se dedica a traducir y publicar la obra de Dario Fo.

## CRÍTICA TRIMESTRAL DE LA CARTELERA TEATRAL

# PANORAMA

Edgar Chías

**P**ERFECCIÓN Y FRIALDAD. EL BOSQUE (DAVID MAMET). Una de las constantes en la búsqueda de García Lozano es la lograda belleza de su escena. Reduciendo al máximo los elementos (un par de sillas reclinables, una botella y dos copas) y acotan -do los tiempos de lo representado con una iluminación precisa (señalando tres momentos), consigue una limpieza notable en la que el trazo mínimo se condensa en lo que revela como el interés central de su laboratorio: "El actor frente al texto. El actor frente al misterio". La historia de Mamet, enre -cida y construida desde la opacidad y las veladuras de información, ofrece un rico material que apoyaría la intención del laboratorio sí, en la búsqueda de producir una actoralidad sin ornatos, llana pero efectiva, íntima y poderosa (objetivo que se logra a ratos), la contención y los discursos laterales (en los que ambos personajes se apoyan para no encarar de frente su relación enrarecida y no explícita) no resultasen allanados también, de modo que la homosexualidad latente, el conato de violación (en él), las constantes amenazas de ruptura postergadas (en ella) no están presentes como las condiciones que modifican y enturbian el carácter de los personajes, sino como enunciaciones que se emparejan a las descripciones de castores y ardillas, o a las disertaciones sobre la lluvia inminente y la noche que los envuelve. ¿El horror en el contraste? No del todo. Tal vez la intención de Mamet permea en la puesta, pero el trabajo en el cambio de registro de los actores (enorme en el caso de Juan Carlos Vives y plausible en el de Aída López -que contrasta con el que hace en *Las chicas del 3 floppis*) y la búsqueda de un medio tono sin exabruptos innecesarios parece haber copado la atención de García Lozano, de manera que desgraciadamente el discurso, ante su destreza como director de escena y de actores, quedó tratado un poco de manera lateral. El saldo es hartamente positivo, sobre todo si se piensa que es producto de jóvenes y probadísimos artistas de la escena que se consolidan ya como el relevo entrante. // YO TAMBIÉN QUIERO UN PROFETA (XIMENA ESCALANTE). El material mítico de que se sirve la autora para dar continuidad a su proyecto artístico, en esta ocasión Salomé y el Bautista, funciona como un pretexto para atisbar el siempre interesantísimo tema del poder encubierto por el poder. Habla, la dramaturgia de Escalante, de la caída, la pérdida y el menosprecio de lo

sagrado, representado por el profeta, y de la destrucción de la esperanza, merced a los argumentos cínicos que intercambian entre sí los personajes, lo que los enfrenta al vacío del hombre sin ideales, sin proyectos: sin fe. En oposición, la pasión infanta de Salomé por el profeta es ríspida e inquietante: delata el mundo latente de la sensualidad femenina, expuesto y lacerado, como el pezón de Poema; extirpado, en acto de amor, por Poeta. Una sensualidad patológica que los absorbe y no les libera de la esclavitud del deseo. Llama la atención el contraste de las líneas de interés en los personajes: Los hombres, perturbados por entelequias -por geometrías aplastantes, y las mujeres, enloquecidas por la carne, presas de sus cuerpos que claman solaz y satisfacción. La puesta en escena de Martín Acosta es sucinta y bella, prolija en imágenes que sintetizan la rotura de los personajes, por "algo más grande que ellos". Sorprenden los logrados efectos de sangre, y la limpieza del espacio de Jorge Ballina, que con estructuras móviles y paneles, sugiere un mínimo laberinto insondable, el del interior. Las actuaciones, bien logradas la mayoría, adolecen de la estridencia de la pasión desbocada, y resaltan como una de las constantes en la búsqueda del teatro de Acosta. Sin embargo, la frivolidad y gracia con que Yazpik encarna a Herodes, disminuyen la complejidad del hombre poderoso que encuentra en Salomé, su talón de Aquiles. Guillermina Camuzano brilla por la inteligencia con que Acosta le demanda de sí lo que le es natural: una enunciación peculiar que la instala en una mono tonalidad efectiva. Calva consigue una creación profunda y sensible al dotar de suavidades y contradicción a su Verdugo. En suma, *Yo también quiero un profeta*, es un edificio de perfecciones, de heladas pasiones contenidas por la belleza de su propuesta, y sin embargo, sin fuerza más allá de la imagen. ¿Es en la producción de belleza que el teatro encuentra su razón de ser?

### TRAMPAS Y DELICIAS DE LO LIGERO EN EL TEATRO. SEXO, DROGAS Y ROCK AND ROLL (ERIC BOGOSIAN).

Dinámico y entretenido, se trata de un divertimento suave y eficaz. Adaptado y dirigido por Antonio Serrano, este monólogo fragmentado expone el indudable talento interpretativo de Daniel Giménez Cacho, quien va de un rock star redimido a un vagabundo pirado, pasando por



Tema original y variaciones. De Héctor Mendoza. Fotografía de Fernando Moguel

un empresario coco, un chavo cool que se mete de todo, un vendedor pacheco y un adinerado pedante con e sema, hasta un pobre hombre que tiene como mayor tesoro el grosor y la forma de su pene. Contenidos en una noche de concierto, los personajes tienen en común la ciudad y el descontento para mostrarse como estampas en las que el discurso, aparentemente recalitrante de Bogosian (pleno de los elementos constitutivos de la contracultura setentera, superados con mucho por la actualidad), borda sobre el estado decadente de una sociedad sin valores que no deja mayores alternativas que la de reventar consumiendo "satisfactores" (en este caso todos los hablantes están metiéndose algo), y exponen el ingenio con que Serrano y Giménez trasladan y contextualizan en la ciudad de México un producto que busca impactar al público con todos los elementos a su favor: un actor probado y reconocido, un director con visión, un sólido equipo de producción y una obra que desde el diseño del autor pretende, en palabras del mismo Bogosian, que la sala no esté vacía. Objetivo aun por alcanzar. Sin embargo, más allá del carisma del actor, las maquetas de inmuebles altamente reconocidos; las soluciones espaciales imaginativas, la interacción (precisa y lograda) con el video y la sonorización, la obra, pese a tenerlo todo, como ya se ha dicho, incluso para arriesgar más en cuanto a contenidos artísticos, se contenta con la producción de lo que Ludwik Margules llama (en un libro dedicado a sus memorias, de reciente aparición) *teatro light*: un teatro ubicado entre lo comercial y lo artístico, sin definir claramente el perfil y juntando no necesariamente lo mejor de ambas experiencias.

### ¿HOMENAJE Y SENTIDO? FOTOGRAFÍA EN LA PLAYA (EMILIO CARBALLIDO)

Habría que pensarse si abrir las puertas del Palacio de Bellas Artes al teatro tiene sentido, más allá de las galas y una vindicación que no se gana el fenómeno por sí mismo. Asistimos al gran formato y su ilusión de convocatoria contrapuesto a la conven-

ción de, ya no digamos realidad sino verosimilitud, que nos deja ciertos sabor de inconcordancia, de auto traición y confusiones. ¿Espectáculo o verdad? ¿Sutileza o grandes rasgos? Rescatar y ofrecer un homenaje a Emilio Carballido, quien ha sido referencia obligada en la escritura dramática nacional, sí lo tiene, salvo que, a pesar de lo que se diga, no estamos con Fotografía en la playa, ante una joya de la dramaturgia nacional. Con una sucinta escenografía de Philippe Amand, una barda desvaída que contiene en su interior a la familia, caldo de cultivo para la exposición de costumbres, y un fondo sobre el que se aprecia una espaciosa danza de nubes, espejo del mar, que luego se desplaza y muestra la apertura y la playa, el intestino grueso de conflictos que se nos muestran y antojan ligeramente anteriores, asistimos a un juego-realidad (enredos y nudos en los que el carácter del personaje no se transforma, se enuncia el cambio y nada más) propuesto por Raúl Quintanilla. Juego que está fuertemente orientado a la construcción actuarial. Construcción muy dispar y no del todo lograda. A la dificultad técnica de lanzar la voz, hacerse escuchar y mantener a toda costa el efecto de intimidad, en un espacio en el que, imaginemos, el teatro debió ser deliberadamente recitativo, sin ilusiones veristas, se suma la insolencia, cuando la hay, de actores que sucumben a la tentación del gran gesto o a la ingenua trampa de querer hacer, además de estar. Ana Ofelia Murguía, excelente y precisa, encarna una abuela que es el ojo y epicentro de los desordenes impuestos por derivas metonímicas asumidas: Laura Almela, la hija que ha cuidado de madre y abuela, correcta y desaprovechada; Luis Rábago, nieto sobrado en carnes y dineros que se jacta de sus logros, sobrio en su desmesura; Arturo Beristain, hermano de este último, escritor sin éxito y oveja negra de "incorrectos" hábitos sexuales, afecta y engola teniendo apenas un desempeño mediano, que contrasta con el de Fabián Corres, el benjamín fármaco que no se resigna al fango del perdedor, quien cumple con suficiencia. El resto, y sobre todo los más jóvenes, no consiguen superar la prueba de las afectaciones (demasiado lacrimosa Mariana Giménez, sobre conciente de su belleza Marina de Tavira, regodeándose en el gran gesto Moisés Arizmendi), salvo Haydé Boetto, que pese a arribar al registro que le hemos visto ya en sobradas ocasiones, es consistente y mesurada. Los enredos, y conflictos propuestos por el maestro Carballido no encuentran sino una limpia traslación a la escena, en la que nos hizo falta la mirada renovadora (y no la anclada varias decenas de años atrás) para que la nostalgia fuera algo más que "la huella conciente del pasado", y sí "Lo mejor del teatro mexicano en nuestro

máximo foro". Nos faltó aue el esfuerzo sin dejar de ser sentido, hiciera sentido de verdad. Se trata de la Compañía Nacional de Teatro.

### DE MAESTROS Y LECCIONES. TEMA ORIGINAL Y VARIACIONES (HÉCTOR MENDOZA).

En esta obra reconocemos una de las obsesiones recientemente registrada del maestro Mendoza, misma que podemos percibir desde su anterior *De la Naturaleza de los espíritus*, pasando luego por *La caída de un alfiler* y *Amacolone*: los mundos diversos y consistencias varias de la realidad que se encuentran. Alejándose un poco de las obscuridades y misterios del mundo espíritu de su anterior producción, se aproxima e instaura en el de realidades y dimensiones que se tocan, se cruzan y se modifican, insertando esta vez, una lectura del comportamiento subatómico-la energía, pero también la realidad, como una magnitud discontinua- de la física cuántica, trasladándola al comportamiento de sus personajes que acceden y usurpan un



Sexo, drogas y rock and roll. De Eric Bogosian. Fotografía de Fernando Moguel.

lugar en el espacio alterado de realidades superpuestas. Presenciamos una comedia de enredos cuántica y filosófica, a la manera de los diálogos de Platón o de Diderot. Por esta razón, y a pesar del esfuerzo, o tal vez debido al mismo, realizado por los actores (que encuentran en Gabriela de la Garza a su hombre fuerte), esta apuesta mendocina se ubica en ese terreno ingrato de la explicación y la teoría, que no acaba de constituirse ficción dramática (el aquí y el ahora del acontecer en la escena no cuaja merced a las profusas aclaraciones), ni narración, porque más que referir los hechos, se abunda en las lecturas que estos tienen a los ojos de personajes que no se construyen a través de su interacción con el otro, sino que se construyen a sí mismos, cada uno, a través de la racionalización de sus estímulos y la verbalización erudita y el análisis de los inusitados hechos que les asaltan. Puede percibirse cierto descuido en el trabajo actuarial en el sobre acento y la gesticulación poco mesurada de Fernando Escalona y en el mismo y más experimentado Her-

nán Mendoza. Una experiencia de la lengua que sucumbe ante la convención escénica un tanto débil, contenida en un espacio indiferenciado sobre el que intervienen todos los planos de realidad propuestos por el maestro. /// NOCHE DE REYES COMO QUIERAN (W. SHAKESPEARE). Es una comedia jocosa en la que, a pesar de su registro hilarante y al brillo de su juego escénico, se aprecia el interés marguliano más entrañable: la condición de lo trágico en lo humano. Reducido el espacio a contenedor del cerrado universo shakespeariano, el ejercicio que remite inmediatamente a la última producción del maestro: Los justos, Camino rojo y Sabaiba, Cuartetto, apreciamos en el dispositivo (autoría también de Mónica Raya) un cuidado trabajo actuarial que suple con mucho el despliegue innecesario de parafernalia y espectacularidad: un teatro de lo esencial en el que, como quiere el maestro De Tavira: "el espectáculo está en la mente del actor."

Los enredos y complejidades del isabelino encuentran un agudo interlocutor en Margules y un avezado y sólido grupo de intérpretes que dan relieve y fuerza a sus personajes, que producen las imágenes, pero también el pensamiento que sustenta el trabajo creativo del actor. La apuesta de Margules, como otras antes mencionadas, radica en el actor y su estar siendo y en este caso el objetivo corresponde al tamaño del esfuerzo. Hay que decir que destacan de entre todos, Emma Dib, en su doble interpretación; Rodoifo Arias, y su gracioso Don Sebastián; Claudia Lobos y su apasionada Olivia; Arturo Ríos con su atormentado Orsinos y Miguel Flores con el desdichado Malvolio. En contraste, la belleza de Lydia Margules no alcanza, pese a sus esfuerzos y recursos actorales, para construir a María. ese ser que "necesita de diversión a

través de la destrucción". Pero es, pensémoslo así, una disonancia más en esta comedia de identidades y sexualidad trastocadas en la que, según el propio Margules, se trata las disonancias en las que "Todo es cuerda rota. Todo es destino confundido de gente." De hecho, hacia la mitad de la obra, ejerce la disonancia a extremos desconcertantes en la canción que interpretan Rodrigo Vázquez, Diego Jáuregui y Lydia Margules hasta el aturdimiento, aturdimiento que se suma al que producen las reiteraciones shakespearianas que abundan y subrayan efectos y hechos ya acontecidos sin necesariamente agregar un rasgo nuevo o intensidad. El final, un poco alargado por dichos énfasis, nos hace sospechar que Margules, gran viejo sabio, tiene razón una vez más: La inteligencia es también una desgracia

EDGAR CHÍAS. Dramaturgo, crítico y traductor. Actualmente está en cartelera su obra "Telefonemas".

# LA ÚLTIMA CARCAJADA DE LA CUMBANCHA TECNÓCRATA

Enrique Olmos y Noé Morales Muñoz

**E**l Instituto Mexicano del Seguro Social, originado como una respuesta a las necesidades de mejora en los servicios públicos de salud, nació con las señas particulares; ambiciosas y desaforadas, de la vieja clase política mexicana, que pretendía no sólo abastecer al país de más y mejores prestaciones y asistencia médica, sino de abarcar un proyecto de desarrollo integral que incluyera a la cultura y al deporte. A la par de los servicios de salud, consultorios, hospitales y clínicas especializadas, el IMSS tenía y administraba instalaciones deportivas, edificios de usos múltiples, un equipo de fútbol -el Atlante, que tenía la nómina más costosa de la primera división- y, por si fuera poco, una inmensa red de teatros nacionales destinados al gran público, la más extensa de Latinoamérica hasta el día de hoy, conformada por 38 teatros y 36 auditorios al aire libre a lo largo del país. El origen de estos teatros se remonta a 1960, cuando por iniciativa de Benito Coquet se decidió incluir al teatro como parte primordial de la procuración de la salud y el bienestar de los asegurados, contemplando a la cultura como un bien social. También se fomentaría la producción teatral y se buscaría atraer espectadores de todo el país, en particular de las clases más desprotegidas, al entretenimiento teatral de bajo costo. Protagonista indispensable de este episodio de la historia teatral mexicana fue Ignacio Retes, quien se encargó de la programación y del montaje de textos clásicos en las salas del IMSS durante muchos años.

Como puede verse en un recuento somero, los signos de la desmesura y el dispendio acom-



pañaron al IMSS desde su nacimiento; caja chica de más de un gobernante, foco eterno de disputas entre dirigentes, patrones y obreros, el IMSS ha visto amenazada su continuidad en más de una ocasión, acelerándose este proceso desde el período zedillista, cuando Génaro Borrego insinuó (y si no logró concretar las reformas que planteaba fue por su manejo torpe ante el Congreso de la Unión) la avalancha que ahora comanda Santiago Levy, a la sazón bautizado como El Estrangulador de Boston, quien ha dirigido golpes que parecen irreversibles a la seguridad social nacional, escudándose en la obsolescencia y deterioro no sólo de las instalaciones del Instituto, sino en la que él encuentra en su ley orgánica y en su sistema tarifario y de pensiones.

La Secretaría de Educación Pública, en medio de los primeros indicios de la crisis que hoy ocupa un lugar preponderante en el debate nacional, intentó hacerse cargo de la administración de los espacios; el principal problema -otra vez- fue el económico y el legal: el Instituto no destinó suficientes recursos para la producción de montajes y para el mínimo mantenimiento de una infraestructura precaria y obsoleta; además "los teatros pertenecían -y todavía- a los asegurados, no al gobierno federal, hay que recordar que son una propiedad tripartita", advierte Mario Espinosa.

En 1996, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes insistió en la firma de un convenio con el IMSS para promover la "cultura y la salud", intentando modificar el estado administrativo de los espacios. Nacieron cuatro programas de mutua responsabilidad que buscaban -ahora sí- encaminar un proyecto cultural coherente, de gran formato, con alcances multitudinarios: el Programa Nacional de Teatro Escolar, los Circuitos Artísticos, las Bibliotecas Públicas y la Convocatoria que se llamaría Teatros para la Comunidad Teatral, que consistía en el concurso de comodatos por parte de las comunidades artísticas y teatrales del país.

Se emitieron cuatro convocatorias por parte del CNCA y del IMSS, a través del Fonca y de Fideteatros para, como decía la última, aparecida en 2002, "apoyar la autonomía artística y administrativa de proyectos artísticos a través de la



modalidad de comodato para la administración de espacios con apoyo económico". Esta característica de comodato significa el préstamo por el cual se puede hacer uso de un edificio con la obligación de restituirlo al término de un contrato convenido entre las partes. Para que el comodato funcionara se destinó el Fideicomiso Teatro de la Nación, que dotaría de recursos a los grupos con la intención -de acuerdo con la misma convocatoria- de "estimular la continuidad de proyectos de artes escénicas de mediano y largo plazos generados por la comunidad artística del país".

Los conflictos no se hicieron esperar: los grupos artísticos, las instituciones y los funcionarios no lograban acuerdos sobre el número de funciones anuales; además, la lentitud con que procedía el mencionado fideicomiso y el alto costo del boletaje provocó que los comodatarios "ganadores" no consumaran su proyecto satisfactoriamente. Deben sumarse las modificaciones en la última convocatoria que emitió el Fonca: evitar el subarrendamiento de los edificios, la disposición de los espacios en horas y días que el Fideteatros estime conveniente cuando no haya actividades propias del proyecto, y la entrega de un 20% más IVA de los ingresos en taquilla (antes era el 4%) pagando el 10% el Fonca y el otro 10% los artistas. "[El IMSS no ha entendido] que las rentas no son un negocio de los comodatarios, sino una manera de ayudar al programa", observó en su momento la Unión Nacional de Comodatarios.

Sara Bermúdez, desde sus primeros meses de gestión al frente del CNCA, prometió resolver el conflicto: "[Estamos trabajando] con el institu-

to para llegar a un acuerdo, porque sí hay trabajo y hay un proyecto detrás de todo esto; ojalá pudiera yo tener buenas noticias antes de que nos vayamos de vacaciones en diciembre o si no en enero; estoy segura que esto llegará a buen término".<sup>2</sup> Esta nota se publicó en noviembre del 2001, seguida de otras declaraciones suyas en el mismo tenor. Los hechos refuerzan la teoría de que las vacaciones de la Señora Bermúdez, al menos en lo que compete a la solución de este problema, se han extendido hasta los días que corren.

Y si ya se perfilaban los desacuerdos entre los funcionarios y los grupos artísticos, en la actualidad las desavenencias se dan entre las propias instituciones. "Antes éramos socios" señala Mario Espinosa, actual secretario ejecutivo del Fonca, añorando la relación entre el IMSS y el CNCA del sexenio anterior. El mismo Espinosa señala que los teatros del IMSS "no están aprovechados en todo su potencial" y que la última solución (la de los comodatos) "no es perfecta, sólo se buscó mantener lo que ya se tenía, rescatar el proyecto y los teatros". Al respecto, Otto Minera, entonces coordinador Nacional de Teatro del INBA, señaló: "Habría que aclarar si el Seguro Social ve los teatros como una carga económica, y en consecuencia se cancelan o ponen en peligro el proyecto cultural, para que la comunidad teatral y las instancias involucradas puedan encontrar una solución".<sup>3</sup>

Esta solución de la que habla Minera la esboza Mario Espinosa: "Tal vez se pueda buscar un procedimiento tripartita, una solución en conjunto entre instituciones que involucre también a los gobiernos estatales, aunque con los

presupuestos actuales es difícil. Hay que mantener lo que existe, que no desaparezca, que se mantenga para lograr acuerdos de participación y así ampliar y explotar esta red". Pero la actualidad hace de esta propuesta una fantasía quijotesca: la reforma a los artículos 227 D y 286 K de la Ley Orgánica del IMSS, aprobada en el Senado el 5 de agosto de este año ("día triste", en opinión de Manuel Bartlett, que días tristes nos ha dado varios), que prohíbe que las aportaciones obrero-patronales se destinen a cubrir las pensiones y jubilaciones de los trabajadores y someten gran parte del presupuesto del IMSS a los caprichos anuales del Congreso, empequeñece el asunto de los teatros ante lo que es el principio del fin de las políticas de seguridad social básicas de un gobierno hacia su sociedad. En medio del colapso continúan los comodatarios, haciendo señales de humo desesperadas por llamar la atención sobre las circunstancias que los asfixian, viendo cómo son relegados aún más del núcleo de la discusión, mientras *El Estrangulador* vuelve efectivo lo que sus maestros le enseñaron hace algunos años en las aulas de posgrado, con el verdor de las campañas de Maryland como apacible telón de fondo.

Antes, cuando la seguridad social era un proyecto sustentable, se podía pensar también en una red nacional de teatros, en un sistema de desarrollo social y cultural descentralizado que buscara un acercamiento del teatro mexicano con el público de masas. Hoy, con un gobierno de derecha y un proyecto cultural escaso, no sólo se hace evidente el abandono y el olvido de la burocracia cultural respecto a los teatros del IMSS, sino se exhibe que su situación, siendo la última carcajada de la cumbancha en la crisis interna del Instituto, corre más peligro que nunca. Ni Santiago Levy, ni el líder sindical Roberto Vega Galina, ni ninguno de los actores de esta tragedia penosa, tiene entre sus prioridades la rehabilitación de esta red monumental. Queda en la comunidad teatral (curioso eufemismo con el que designamos a esa masa poliforme, voluble y caprichosa que nos rodea en nuestra cotidianidad profesional) exigir el uso de estos espacios, devolverlos a la gente y trabajar en ellos. Al respecto sirve la opinión de Fernando de Ita: "El



Fotografías Archivo PdeG

destino de los teatros del Seguro Social no debe quedar en manos de Santiago Levy, ni de Fox, ni del PAN, ni de nuestros supuestos representantes en las cámaras: el teatro, como ya lo dijo don Emiliano, es de quien lo trabaja".

ENRIQUE OLMOS. Dramaturgo y periodista cultural. Aficionado al Club de futbol Pachuca. Becario FOECAH 2004.

NOÉ MORALES MUÑOZ. Dramaturgo y crítico. Está harto de repetir que firma sus escritos con sus dos apellidos. Becario de la Fundación para las Letras Mexicanas, 2003-2004.

NOTAS

<sup>1</sup> Carlos Paul Scheleske "seequivoca" sobre el destino de los ingresos en taquilla. La Jornada, Cultura, Junio de 2002.

<sup>2</sup> Armando G. Tejada. Pronta solución a problemas de los teatros del IMSS y el Casino de la Selva. La Jornada, Cultura, viernes 30 de noviembre del 2001.

<sup>3</sup> Julieta Riverol. Piden al Seguro Social un proyecto cultural. Reforma 28 de junio 2002



ENTREVISTA CON RAMIRO OSORIO

## DIRECTOR DEL FESTIVAL INTERNACIONAL CERVANTINO

Manuel Gutiérrez Oropeza

**R**amiro Osorio, el director del Festival Internacional Cervantino está orgulloso y eufórico. No sólo porque estamos a unas semanas de que se realice su tramo número 32, sino porque la organización recibió en abril de 2004 el premio Max Hispanoamericano de las Artes Escénicas, que otorga la Sociedad General de Autores y Editores de España, una institución fundamental en el mundo iberoamericano y de las más reconocidas internacionalmente. Osorio refiere que fue a Zaragoza, España, a recoger el reconocimiento que anida un prestigio especial, pues mientras que las preseas las determina un numerosísimo jurado, el comité organizador sólo otorga dos premios especiales: el Premio Max a una vida y el Premio Max Hispanoamericano de las Artes Escénicas. El premio pone énfasis en estos cuatro años de trabajo que Ramiro Osorio y su equipo desarrollan al frente del Festival Cervantino.

La siguiente conversación con Ramiro Osorio se lleva a cabo en sus oficinas del FIC.

**MGO:** Ya van a ser 32 años de que surgió el Festival Internacional Cervantino, algunas veces con amenazas, algunas con poco presupuesto, pero siempre con vigor y prestigio. Cada año participar en el Cervantino es una ilusión que tienen todos los artistas del mundo...

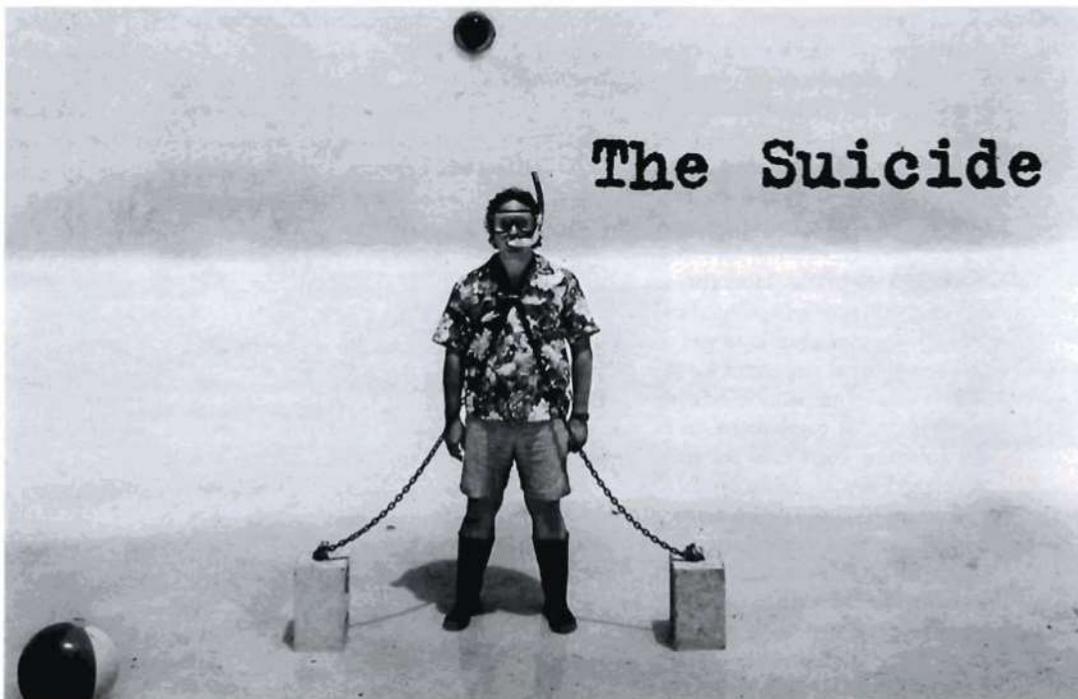
Desde hace más de tres décadas, el trabajo del Festival Cervantino ha sido serio y profesional, siempre en busca de la excelencia artística, apartado de coyunturas políticas inmediatas. Durante este periodo el FIC ha contado con el apoyo económico y político de los gobiernos federal y estatal. Esto lo ha fortalecido y consolidado como una institución que forma parte del patrimonio cultural de los mexicanos. Todo ello nos ha llevado a ocupar espacios de opinión internacional muy importantes y atraer la atención de los artistas y las empresas patrocinadoras. El Festival Cervantino es un espacio plural y gene-

roso para el diálogo intercultural, el encuentro de los diversos géneros y tendencias de la creación contemporánea. Hoy es una de las citas culturales que generan más interés, de modo tal que para la programación del año próximo hemos recibido dos mil proyectos, de los cuales sólo podremos escoger 120 cuando mucho. Pocos festivales en el mundo llegan a tener tantas solicitudes de participación. Donde vamos en el mundo y en los rincones más apartados de México, se sabe qué es el Festival Cervantino.

**RO:** Tenemos varias maneras. Una directa, en donde los artistas proponen su participación. También vamos a los festivales más importantes de la Asociación Europea de Festivales, de la que formamos parte y de la que recibimos la información permanente y actualizada. De igual forma asistimos a los mercados de las artes, como los asiáticos, de Australia, Canadá, Estados Unidos y Latinoamérica, en donde podemos ver todo lo nuevo que se produce.

Por otra parte, tenemos las propuestas de las embajadas establecidas en México, así como las recomendaciones de directores de festivales relativos a artistas que actúan en ellos y las propuestas de coproducir espectáculos con teatros nacionales, con festivales internacionales. En fin, nos movemos en todas direcciones y con tiempo, porque ésta es una maquinaria grande, compleja.

De modo que ya estamos preparando lo que vamos a presentar en 2006. El festival del 2005 prácticamente lo tenemos listo, en esta modalidad que empezamos en el 2001 de proponer una mirada en profundidad de los procesos de creación contemporánea y tener un continente y una región de México como invitados de honor. El próximo año tendremos a Asia como continente; Japón y China como países invitados de honor y por los 400 años de la publicación de *El Quijote*, una parte de la programación estará dedicada al Quijote y a Cervantes. Para 2006 Gran Bretaña ha pedido ser invitada de honor. Esta es una ope-



*El suicidio*, de Nicolai Erdman, dirigida por Sherry J. Yoon, compañía Boca del Lupo-San Banquito Teatro, Canadá-Guanajuato, México, 2004. Festival Internacional Cervantino, 2004. Fotografía de Bill Thomas.

Taylor's Dummies, dirigida por Al Nedjari y Amit Lahav, compañía Gecko, Reino Unido, 32 Festival Internacional Cervantino, 2004. Fotografía Archivo FIC.



ración en donde los países hacen una inversión significativa para el Cervantino: calculemos, por ejemplo, que la programación de Sudáfrica implica aproximadamente 200 artistas y que sólo su viaje a México y el regreso tiene un costo de 400 mil dólares, que aportará el gobierno de Sudáfrica. El apoyo de los gobiernos y de empresas de los países participantes es fundamental.

**MGO:** ¿Cómo se equilibra la programación de los artistas?

**RO:** Lo que hacemos es una combinación entre compañías o artistas muy reconocidos con los que están tomando un prestigio internacional y que dentro de pocos años serán los grandes y famosos. Por ejemplo, este año tendremos a Dmitri Hvorostovsky, Aprile Millo, Dame Malvina y Encarnación Vázquez, que son cuatro nombres muy grandes de la ópera mundial y nacional; asimismo, incluimos a gente que quizá no es muy conocida ahora pero ya tiene una carrera muy importante. Por ejemplo, la Orquesta Sinfónica de Aguascalientes tendrá como artistas invitadas a la legendaria violinista Ida Haendel y a una pianista ucraniana, Valentina Lisitsa, que ya es una figura, pero que dentro de cinco años no tendremos cómo pagarle. Asimismo, este año tenemos al maestro Carlos Prieto y a un pianista español de 22 años, Iván Martín, que ya es uno de los jóvenes músicos más sólidos y que

seguramente dentro de diez años será un personaje estelar. En el marco de la música antigua tendremos a dos celebridades, La Serenísimas, de la Gran Bretaña y La Europa Galante, de Italia. Pero además grupos más jóvenes, como la Capella de Puebla, que dirige Horacio Franco. En la música camerística también vienen los Solistas de Venecia, el Cuarteto Amati, el Aron Quartett de Austria y el Cuarteto Latinoamericano entre otros. En el caso del teatro, hacemos dos producciones especiales con jóvenes que son parte de las grandes apuestas del teatro mexicano: haremos *¿Dónde estaré esta noche?*, una coproducción del FIC con el INBA y el Festival de las Artes de Bélgica, que hace posible que ese espectáculo vaya de gira después por Europa a través de la red de festivales europeos; asimismo, tenemos otro espectáculo dirigido por Martín Acosta, de una dramaturga de los Estados Unidos, coproducido por el FIC, la Brooklyn Academy of Music de Nueva York, y el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. Con este mecanismo estrenamos en Guanajuato, después la ciudad de México, luego se va a Nueva York y finalmente hará gira por Estados Unidos. Así, el Cervantino es un promotor de la internacionalización de los artistas mexicanos.

**MGO:** ¿Sigue vigente el proceso de retroalimentación entre los artistas mexicanos y que-

nes nos visitan? ¿Qué hubiera pasado con México sin el Festival Cervantino?

**RO:** Estoy seguro de que el desarrollo cultural del país no sería igual. El Cervantino ha permitido una confrontación creativa, un diálogo entre los artistas de México y los artistas del mundo. Eso es invaluable. Cada año ha sido la ventana abierta a la creación contemporánea. En América Latina no hay ningún festival como el nuestro. Eso ha provocado búsquedas, nuevos lenguajes, relaciones directas entre los artistas.

Un festival como el Cervantino desprovincializa, acerca a la gente con lo que está pasando en el mundo. El Festival es un privilegio de México tanto para el público como para nuestros artistas. El medio millón de personas que asistió el año pasado, más los millones que gozaron los espectáculos por los medios de comunicación, se enriquecieron como seres humanos. La creación artística es el mejor antídoto contra la mediocridad y monotonía de la vida diaria. Cada año, el público del Cervantino hace en 19 días una maestría en mundo, en creación artística.

Por eso hacemos todo lo posible para que el mayor número de mexicanos tenga la posibilidad de acceder al Cervantino. En 2003 fuimos a 43 ciudades de 16 estados y creemos que éste podría incrementarse un poco. Esto representa un esfuerzo inmenso, porque para ello no tene-



Ambas imágenes de:  
*Marat-Sade*, de Peter Weiss, dirigida por Matjaz Pograjc, compañía Theatre Mladinsko, Eslovenia 32 Festival  
 Internacional Cervantino, 2004. Fotografía de MinaFras.

mos ni un peso más y debemos hacerlo con nuestras propias fuerzas; el año pasado, diez personas se dedicaron exclusivamente a coordinar las giras en los estados. Obviamente contamos con el apoyo de los municipios y los gobiernos estatales. Hay muchos gobernadores que nos han pedido que los tomemos en cuenta. Por ejemplo, a instancias del gobernador de Chiapas, Pablo Salazar, hacemos la versión Cervantino en Chiapas.

**MGO:** ¿El Cervantino es aliado de los jóvenes artistas mexicanos? ¿Qué les ofrece el Cervantino?

**RO:** Por ejemplo, hemos creado un programa dirigido a los profesionales y estudiantes de música. Los invitamos a escuchar todo el programa musical del Cervantino, les organizamos clases magistrales con los grandes maestros. Por decir algo, el gran violinista Eugene Fodor les imparte una clase maestra. Se trata de que los jóvenes tengan contacto de primera mano. Y además, cada año hacemos audiciones para que jóvenes artistas participen en el Festival Cervantino.

**MGO:** Si pudieras ver estos 32 años del Festival Cervantino a través de una gráfica, ¿cómo la describirías?

**RO:** Esta gráfica la haría con tres variables, con tres líneas. Hay una línea que veo siempre ascendente, que es la de la calidad, aún en las épocas en las que hubo menos dinero, cuando el Festival se hacía más chiquito, pero siempre con un buen nivel; la segunda, con más altibajos, es la línea del presupuesto y equivale a los compromisos gubernamentales: hay picos altísimos, con presupuestos muy importantes y otros donde el di-



nero fue escaso. La tercera línea es la de la responsabilidad para el manejo del Festival, con ese trazo especial que debe involucrar a las empresas públicas y privadas en el financiamiento. Así se busca crear incentivos para que la sociedad de Guanajuato se sienta partícipe y artífice del Festival. Cada vez más los guanajuatenses comprenden que el Festival es suyo.



**MGO:** Se ha satanizado, con exageración creó yo, la visita del público joven al Festival. ¿Qué hace el Festival para canalizar el ansia de reventón que llevan los jóvenes en Guanajuato?

**RO:** Los jóvenes son, por un lado, el porcentaje más grande de visitantes y, por otro, el desafío más importante. El concepto juvenil ha permeado el Festival Cervantino. Tenemos una programación que en todo tiene que ver con los jóvenes. Nunca como hoy hubo tantos espectáculos para los jóvenes, también ha ido mejorando su comportamiento. Muchos ya toman conciencia de que nadie tiene derecho a dañar esta fiesta y que la ciudad patrimonial es de todos. El año pasado se presentó la polémica de la Policía Federal Preventiva. Primero la opinión pública se queja de que nadie hace nada para controlar como los llaman, “esas

hordas”, y cuando hacemos algo reclaman la actuación de las autoridades. Lo cierto es que el año pasado no hubo ni una sola denuncia por abuso de autoridad. Diría que los jóvenes cada año son más cervantinos, en el concepto pleno del término.

hordas”, y cuando hacemos algo reclaman la actuación de las autoridades. Lo cierto es que el año pasado no hubo ni una sola denuncia por abuso de autoridad. Diría que los jóvenes cada año son más cervantinos, en el concepto pleno del término.

**MANUEL GUTIÉRREZ OROPEZA**  
 Periodista y escritor. Ha sido editor de revistas y suplementos culturales. Actualmente es catedrático de la UNAM y jefe de producción editorial de la Dirección de Publicaciones del IPN. Autor del libro *Raúl Salinas. el hermanísimo*.

CENTENARIO DESALVADOR NOVO

## TODOS LOS NOVOS, EL NOVO

Gonzalo Valdés Medellín

Nunca será suficiente lo que se diga de Salvador Novo (1904-1974). Novo aún está vivo en su teatro, discutido y polémico en sus temas, controvertido en sus posturas políticas –y asunciones sexuales– y nítido en el panorama de la cultura nacional.

Este año Salvador Novo está siendo *objeto de culto*, debido a la doble celebración por el Centenario de su nacimiento y los treinta años de su muerte. Para nuestro teatro y letras, Novo es, sin lugar a dudas, una referencia obligada y aún vigorosa.

Sus crónicas y ensayos, su poemario *Nuevo amor*, su incendiaria autobiografía *La estatua de sal*, o la escenificación constante de alguna parte de su teatro, lo hacen presente en nuestros escenarios. Porque Novo, sin duda alguna, legó la brillantez de su observación intelectual. De ahí el éxito constante de sus *Diálogos*, “caballito de batalla” entre quienes buscan encontrar un rumbo propio y hallan en estos textos un motor inabarcable que los confronta con su idiosincrasia, prerrogativas históricas y ánimos de avanzar, en los difíciles caminos hacia una voluntad crítica y autocrítica de nuestro perfil e identidad. *Diálogos* son un juguete precioso para que el joven teatrante se entrene en la elaboración de caracteres y psicologías determinadas por la modernidad, como pueden ser *Pita Amor* y *La Doña*, en contraposición con entidades históricas –y aún míticas– de la historia patria como *Malinche* y *La Güera* Rodríguez. Pero en *Diálogos* no sólo aparecen personajes de toda activación con la mexicanidad, como sor Juana, Leona Vicario y Josefa Ortiz de Domínguez, Cuauhtémoc o Diego Rivera. También están Golda Maier y Juana de Arco, que articulan universales y políticas nociones enclavadas en la visión femenina debatida entre el machismo y la oligofrenia.

Novo no podía, ni debía sustraerse de la inmediatez histórica de su época. Y la vigencia de muchos parlamentos vertidos ahí, con agudeza y erudición histórica, no deja dudas al respecto: la clarividencia sociológica de Novo fue tan audaz como incisiva, algo que lo mismo lo condujo a escribir *El tercer Fausto* (a los 19 años, publicada en francés, *Le troisième Faust*, como deliberada afrenta marginal a la homofobia imperante que pudo haber quemado con leña verde al joven dramaturgo que ponía a la luz de su tiempo el tema de la homosexualidad); que *La Guerra de*

*las Gordas*, *Cuauhtémoc*, o *Yocasta o casi* y *La culta dama* (a mi parecer estos dos últimos sus dos drama más logrados) proponiendo un teatro que si bien carece de ciertos rigores discursivos (o de plano estructurales, caso de *A ocho columnas*) también habla de un México que sigue existiendo en la debacle de las corruptelas y los necios ímpetus por ostentar, oligofénicamente, el poder.

Mucho se ha dicho que Novo no fue un buen dramaturgo. Y con cierto pesar habría que decir que Novo se amedrentaba ante la verdad expresiva

“Mucho se ha dicho que Novo no fue un buen dramaturgo. Y con cierto pesar habría que decir que Novo se amedrentaba ante la verdad expresiva que exige la escritura dramática.

Esto se observa sobre todo en *A ocho columnas*, donde al tratar el terrible tema de la falta de ética en el periodismo que se vende al mejor postor, pasando por encima de la libertad de expresión, en lugar de tomar una postura clara, el dramaturgo desbarra en una subtrama melodramática y cursi, con sensibleros toques de discursividad reaccionaria, para olvidar, inusualmente, el tema primordial de su obra: las componendas entre prensa y poder”.

siva que exige la escritura dramática. Esto se observa sobre todo en *A ocho columnas*, donde al tratar el terrible tema de la falta de ética en el periodismo que se vende al mejor postor, pasando por encima de la libertad de expresión, en lugar

de tomar una postura clara, el dramaturgo desbarra en una subtrama melodramática y cursi, con sensibleros toques de discursividad reaccionaria, para olvidar, inusualmente, el tema primordial de su obra: las componendas entre prensa y poder. No obstante, lo sostengo incluso en mi obra *El tercer Novo*, hay dos piezas que hoy merecerían atención por lo mucho que de sí mismo Novo vierte en sus heroínas, *Yocasta o casi* y *La culta dama*, donde el dramaturgo lucha por hacer que su sentido de la felicidad y de la ética, en estrecha alianza con la moralidad imperante, obtengan una congruencia filosófica y moral. Y, sin que llegue a exponer una manifestación de principios, tanto la Carlota de *Yocasta* ..., como la Antonia de *La culta dama*, dejan entrever, con asombroso énfasis autobiográfico a un Novo debatido entre una moral al uso y una visión de la realidad despojada de afeites, prejuicios e hipocresías. Por desgracia, sus ímpetus críticos no crecieron en su dramaturgia. Y la historia colocaría como lo mejor de su teatro, la explosiva cosmovisión homosexual de *El tercer Fausto*, junto al exquisito didactismo de sus versión de *Don Quijote*, así como de sus paráfrasis cívicas a los mitos en *Ha vuelto Ulises* y *Cuauhtémoc*.

Al conmemorarse el Centenario de su nacimiento, Salvador Novo se renueva en la voz del tiempo como una presencia clara en la historia del teatro mexicano. Releamos su teatro, estudiémoslo, otorguémosle el beneficio de la duda y pongamos su dramaturgia a los ojos de nuestra contemporaneidad. Volvamos a Novo. Recordémoslo. No lo olvidemos. Demos a Novo lo que es de Novo y a nuestra cultura lo que le pertenece indudablemente: todo el talento de Novo: Todos los Novos.

GONZALO VALDÉS MEDELLÍN. Escritor, dramaturgo y director. Premio Juan Rulfo de Radio Francia Internacional 1995 (Casa de América Latina). Premio José Pagés Llergo 1999. Autor del libro de ensayos *Tras el espíritu de Akenatón. Subversivos contemporáneos* (UNAM, 1998), de la novela teatral *A tu intocable persona*, y de las obras *Volaré contigo*, *Apocalípticos* y *Corazones apasionados*, entre otras. Su obra *El tercer Novo (Ecce Novo)* fue ganadora del *Certamen Nacional de Dramaturgia 2003* otorgado por la Universidad Autónoma de Nuevo León.

EL ROSTRO DEL ACTOR

## LOS ACTORES SE CONGREGAN A REFLEXIONAR SOBRE SU ARTE

Luz Emilia Aguilar Zinser

Con el fin de indagar por el proceso creativo del actor, identificar los vínculos entre las distintas generaciones de estos profesionales en México, sus técnicas de trabajo, examinar de qué manera la política cultural determina el perfil de nuestro teatro, la Academia Mexicana de Arte Teatral A. C. organizó las mesas de análisis y debate "El rostro del actor", que tuvieron lugar del 7 al 10 de junio del presente año, en la Sala Manuel M. Ponce, del Palacio de Bellas Artes.

A este encuentro lo antecedían dos anteriores organizados por la misma AMATAC, en su empeño por estimular la discusión, la crítica y el análisis del teatro en México. Las primeras mesas estuvieron dedicadas a la dramaturgia y las segundas a la dirección escénica.

Las exposiciones en el encuentro "El rostro del actor" estuvieron dedicadas a cuatro temas principales: el proceso creativo del actor, la relación de los actores con otras especialidades del teatro; el vínculo del actor con los medios de producción teatral, de qué manera la política cultural deter-

Luis Ibáñez, Alejandro Jodorowsky, Héctor Azar, Héctor Mendoza, Luis de Tavira, Ludwik Margules, Manuel Montoro y Julio Castillo.

Otro punto en común se dio en la preocupación por la abundancia de actores sin formación, sin oficio, hechos para las exigencias de la televisión, que pueblan los escenarios mexicanos. En este sentido se insistió en la necesidad de reconocer que la actuación puede ser un arte complejo, al que se llega con enorme disciplina, entrega, pasión. Una de las más grandes debilidades de los actores mexicanos, se insistió, radica en su pobre manejo de la voz.

Ana Ofelia Murguía, Claudio Obregón, Adriana Roel y Marta Aura, conducidos por Raúl Zermeño coincidieron en que el oficio del actor empieza cuando un ser humano da vida a otro en su imaginación, cuando se deja penetrar íntegra y públicamente por lo imaginario. Un buen actor surge a partir de una sólida formación, que no acaba nunca, que exige una constante actualización. Si bien la actuación no se enseña, sí se aprende.

En la relación que el actor guarda con los demás creadores teatrales, se destacó el papel del director, quien no sólo provee el universo de la obra e indica lo que se va a contar, además funge como maestro, guía que señala vicios, alienta, corrige. Constituye un espejo imprescindible. Se le definió como el gran interlocutor, el que tiene que convencer a todos para que lleven a cabo su parte. Este papel preponderante del director se ve cuestionado por las generaciones más jóvenes, las que quisieran ver en el director una figura menos impositiva.

En el tercer día de trabajo se habló del actor como un escapista, un ser que inquieta por su necesidad de ser visto, de ser otro. Coincidieron en esta sesión Zaida Silvia Gutiérrez, Mauricio Jiménez, Emoé de la Parra, Gabriel Pascal y David Olgún, moderados por Enrique Singer; en que los públicos para el teatro menguan, debido a la falta de políticas culturales. Se propuso para combatir esta situación revertir la oferta excesiva de teatro, a través de un filtro de orientación que considere y certifique la calidad de los espectáculos. Se insistió que hacía falta elevar la calidad de



Olga Harmony. Foto archivo PdeG

mina la calidad de nuestro teatro; y por último la formación del actor.

En la primera mesa los participantes abundaron en los procesos para llegar a la construcción del personaje y coincidieron en hacer una breve revisión de las principales influencias en su formación, en la que destacaron las enseñanzas de Seki Sano, Fernando Wagner, André Moreau, Dimimo Sarrás, Clementina Otero, Raúl Dantés, José

El segundodía de trabajo, en el que participan Carlos Aragón, Fernando Becerril, Julieta Egurrola, Verónica Langer y Luis Rábago, con Rodrigo Mendoza como moderador, estuvo dedicado al análisis del teatro como un arte colectivo. En este sentido se destacó la presencia del actor como el centro del hecho escénico. Él es quien da la cara al público y hace posible cada función en el fenómeno del teatro.

la educación impartida, formar públicos críticos y participativos desde el sistema educativo nacional y en otros ámbitos de la convivencia colectiva. Se habló de la necesidad de una mejor difusión de lo que ofrece el teatro. La crisis de público se consideró una crisis de identidad dentro de los que hacen teatro, quienes deberían -se dijo- empezar por ir ellos mismos a ver los trabajos de los colegas.

‘En la relación que el actor guarda con los demás creadores teatrales, se destacó el papel del director, quien no sólo provee el universo de la obra e indica lo que se va a contar, además funge como maestro, guía que señala vicios, alienta, corrige. Constituye un espejo imprescindible. Se le definió como el gran interlocutor, el que tiene que convencer a todos para que lleven a cabo su parte‘.

Para responder al diagnóstico se propuso que la AMATAC facilitara un espacio de interacción entre los profesionales y estudiantes de actuación. Se habló de crear un espacio en Internet donde se pueda elaborar un resumen de las críticas que aparecen de las obras en cartelera, ciclos de lectura de la nueva dramaturgia y/o de los clásicos.

En la cuarta y última sesión de trabajo, en la que se contó con la presencia de Alejandro Calva, Germán Castillo, Luisa Huertas, Angelina Peláez, Arcelia Ramírez y Ricardo Ramírez Carnero, moderados por Carlos Corona, se puso de relieve la importancia de hacer del actor una persona pensante, en crecimiento continuo aún después de salir de la escuela. El maestro es aquel que debe encauzar al alumno en el descubrimiento de su potencial, ético, creativo y artístico, ayudarlo a formarse como un ser capaz de incidir, de asumir responsabilidades en la sociedad en la que vive.

En una revisión de la historia reciente de la formación teatral en México, se habló de que el buen funcionamiento que han tenido las escuelas en sus inicios y de su lamentable decadencia una vez que han perdido su impulso, la claridad de sus objetivos originales. Héctor Mendoza hizo del CUT un centro de educación superior, de donde surgió una generación de actores que aún en la actualidad sigue haciendo de todo. El Centro

Universitario de Teatro fue una opción de emergencia. De las escuelas han surgido grandes actores, directores, escenógrafos pero no se ha logrado crear un público. Cuando una escuela no tiene objetivos claros a cumplir se corrompe su funcionamiento y lo único que ocurre es que se continúa en un proyecto de supervivencia laboral. Las escuelas que tienen metas muy claras son las que pertenecen a las grandes empresas del entretenimiento, pues saben muy bien qué clase de actores necesitan y a ello dedican sus empeños. Hemos tenido teatro vigoroso antes de las escuelas y deberíamos tenerlo después de éstas. Lo técnico del actor se puede transmitir: el manejo adecuado de su complejo fonador, su gestualidad. El misterio viene cuando los maestros no saben qué enseñar. Hay que tener algo adentro. Agudizar nuestra percepción para deglutir el universo y jerarquizar en el pensamiento. Es muy difícil ser instrumento que comunica algo sin tener conciencia de sí mismo. Hay que tener una postura ante la vida. La disciplina no puede ser obediencia absoluta: impide toda posibilidad de creación. Las escuelas pueden dar técnica pero no talento. Todo el conocimiento debe tener un proceso de asimilación.

Hay en México muchas escuelas de teatro, de las que salen poco preparados los alumnos. Debe hacerse una revisión a los planes de estudio y a los procesos que impiden el óptimo rendimiento de estas instituciones. La formación del actor es una parte fundamental del teatro.

Las sesiones de trabajo de este ciclo de mesas de reflexión dedicado al actor concluyeron dejando un abundante material para recopilar la historia reciente del quehacer escénico en México. Se dio el encuentro de varias generaciones de actores, desde los que fueron discípulos de Dimitrio Sarrás, Fernando Wagner a mitad del siglo 20, hasta los que se formaron a fines de los años ochenta y noventa. Los participantes en las distintas sesiones de trabajo ofrecieron el recuento de su vida profesional y sus distintos puntos de vista sobre lo que hace a un actor un ser creativo, puntos débiles y fortalezas del teatro mexicano.

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

## AMATAC

### ANTECEDENTES Y FUNCIONES

Jaime Chabaud

La Academia Mexicana de Arte Teatral A. C. se formó a partir de una iniciativa de la crítica teatral —a fin de cuentas mujer de teatro— Olga Harmony, ante la necesidad de estimular al gremio teatral a través de premios o reconocimientos que tuvieran una validez mayor que los otorgados por las cada vez más desprestigiadas asociaciones de críticos. La idea fue convocar a un grupo de artistas destacados dentro de las distintas disciplinas del arte teatral con el objetivo de que fuesen los propios pares los que reconocieran el trabajo de sus compañeros cada año. Así, el grupo inicial conformado por Billy Barclay, Luz Emilia Aguilar, Marta Verduzco, Olga Harmony, Gabriel Pascal, Claudio Obregón, Otto Minera y Germán Castillo, se convirtió en una comunidad de poco más de noventa creadores con premisas que rebasaban a la primigenia.

A partir de la crisis de los teatros del Instituto Mexicano del Seguro Social y el Fideicomiso Teatros de la Nación, así como muchos otros actos de poder atentatorios a la cultura, la AMATAC se instituye como un órgano con amplios objetivos destinados a “promover la investigación, la preservación, la difusión, la formación, el desarrollo y la defensa del arte teatral como un derecho de la sociedad, y pugnar por la existencia de una legislación que lo contemple como tal.” Así como “el reconocimiento y la defensa del derecho de autor de los distintos creadores teatrales”, “pugnar por la preservación y la integridad de la infraestructura teatral existente y promover su crecimiento” y, entre otros, “dar seguimiento a las políticas culturales y en específico teatrales [...], sean federales o locales, [para] hacer una evaluación de las mismas y pronunciarse al respecto”.

El actual presidente de la AMATAC es el actor Claudio Obregón.

Informes:

amatac\_contacto@yahoo.com.mx

JAIME CHABAUD, Director de la revista **Paso de Gato**

MICHOACÁN

## TIEMPOS NUEVOS PARA EL TEATRO

Roberto Briceño F.

**L**a actividad teatral, en nuestro estado, como en muchos más del país, se ve afectada por los mismos problemas, la falta de apoyos de tipo institucional o privado, una formación heterogénea y dispar de los integrantes de la comunidad teatral, actores y creativos que no pueden dedicar todo su tiempo al quehacer escénico ya que para subsistir realizan otras actividades: profesores, taxistas, vendedores, empleados de banco u oficinas, etc. falta de espacios, de promoción y de credibilidad en el trabajo que se realiza.

La poca presencia de escritores locales y los escasos espacios: bibliotecas, centros de documentación o información, librerías actualizados que permitan acceder y tener contacto con bibliografía actualizada de autores nacionales y extranjeros que se representen en las puestas en escena locales, nos lleva a otro de los problemas que se viven en la entidad; la repetición de obras y autores, no me refiero a obras que puedan tener una larga vida. O que sean reposiciones importantes sino al hecho de que con frecuencia nuevos grupos o directores de teatro repiten obras y autores más por falta de opciones o desconocimiento que por verdadero interés aunque hay que decir que en los últimos años esto se ha modificado por lo menos en la ciudad de Morelia.

Probablemente la falta de espacios en los cuales presentarse durante una buena temporada es un aspecto a destacar; en la ciudad de Morelia se cuenta con "El Teatro Ocampo" que es el teatro más antiguo y con más tradición, sin embargo las múltiples actividades artísticas y no artísticas que en él se realizan, así como el hecho de ser la sede de la Orquesta Sinfónica del Estado, impiden la realización de temporadas importantes e incluso la continuidad de la actividad teatral o dancística, es decir que eventualmente se pueden tener presentaciones regulares, aunque es el teatro con mejores condiciones de todo el Estado; también están los teatros del IMSS (Stella Inda, que en algún momento funcionó como comodato y ofreció alternativas interesantes) y el del Centro de Convenciones (Teatro Morelos) ambos en buen estado, equipados, pero funcionando de ma-

nera esporádica e irregular durante el año, además que en el caso del segundo el costo es tan alto que difícilmente alguien que no sea una institución o empresa, lo puede rentar; en Morelia existen además otros espacios interesantes como los espacios universitarios en los cuales, sin embargo, se trabaja poco teatro y casi siempre grupos o artistas vinculados o miem-

*"La poca presencia de escritores locales y los escasos espacios: bibliotecas, centros de documentación o información, librerías actualizados que permitan acceder y tener contacto con bibliografía actualizada de autores nacionales y extranjeros que representen en las puestas en escena locales, nos lleva a otro de los problemas que se viven en la entidad; la repetición de obras y autores, no me refiero a obras que puedan tener una larga vida. O que sean reposiciones importantes sino al hecho de que con frecuencia nuevos grupos o directores de teatro repiten obras y autores más por falta de opciones o desconocimiento que por verdadero interés aunque hay que decir que en los últimos años esto se ha modificado por lo menos en la ciudad de Morelia".*

bros de la Institución; está también el Teatro "José Manuel Álvarez" mejor conocido como "De la Capilla", en el cual se realizan fundamentalmente talleres y cursos de formación teatral, aunque también tiene actividad como foro alternativo. Tenemos el "Corral de la Comedia"

espacio teatral particular dedicado fundamentalmente a éste género pero en el cual se ha dado cabida a distintos grupos y directores a lo largo de su existencia, aunque la mayoría de los trabajos son presentados por la propia compañía del "Corral"; "La Casona del Teatro" que es otro espacio dedicado al género de la comedia y en el cual se han impartido también cursos y talleres, además existen en cafés y bares espacios que aunque no exclusivamente si funcionan como foros para teatro; podríamos hablar de seis o siete espacios de este tipo que funcionan de manera regular; la dificultad es que en la mayoría de ellos no es posible tener un verdadera temporada de presentaciones en forma constante, salvo "El corral de la Comedia" y "La Casona del Teatro", así que para la mayoría de los grupos, particularmente aquellos que se consideran independientes, la búsqueda de espacios realmente alternativos se ha convertido en parte del trabajo teatral y define el tipo de montaje, obliga casi siempre a las adaptaciones entre otras cuestiones ya sabidas.

Algo que es importante destacar es que tales do positivo porque inciden directamente en el desarrollo de la creatividad y obligan paulatinamente a una sistematización de las experiencias, quizá por el número de agrupaciones y personas dedicadas al teatro ha aumentado tan significativamente en los últimos años, aunque por supuesto la apertura de las licenciaturas en artes de la Escuela Popular de Bellas Artes, la Creación del Centro Dramático de Michoacán y la apertura de la Bodega Alterna han venido a modificar los procesos hasta entonces seguidos y son una muestra de cambios importantes dentro del estado que hoy, junto con la evolución de los grupos y sus propios procesos de formación, van reconfigurando el rostro del teatro michoacano, es por ello que nos encontramos con una especie de reorientación del teatro en el estado, desde donde se está construyendo un nuevo perfil para las artes escénicas y que aún es difícil de visualizar y por tanto analizar.

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

MICHOACÁN

## PROYECTO TEATRO “LA BODEGA”

Departamento de Artes Escénicas  
de la Secretaría de Cultura de Michoacán

**E**l foro La Bodega viene a dar respuesta a una necesidad del área de artes escénicas ya que el único teatro con el que cuenta el IMC en la ciudad, el Teatro Ocampo, es sede de la OSIDEM así como el recinto que diversas instituciones solicitan para actos de todo tipo limitando de una manera significativa el tiempo de que disponen los diversos grupos de artes escénicas para realizar su trabajo.

El foro La Bodega abre la posibilidad de promover temporadas de danza y teatro que permitan consolidar el trabajo de los grupos pero se trata de crear un lugar que no sólo de respuesta a la solicitud de espacios para presentación sino que sea un punto de encuentro, de discusión y de investigación para profesionales, estudiantes y creadores de las artes escénicas.

Se pretende enriquecerse de las actividades tanto de directores, coreógrafos, actores, bailarines profesionales, semiprofesionales y grupos independientes que desarrollen actividades que van

desde montajes escénicos profesionales hasta espectáculos semiprofesionales y amateurs buscando fortalecer el intercambio entre los sectores arriba mencionados y el público en general, además de propiciar una vinculación con las instituciones de educación superior. Para no perder de vista la necesaria relación entre la práctica y la reflexión sobre la misma se planearán seminarios, conferencias, cursos etc.

La Bodega albergará el Centro de Documentación e Investigación de las Artes Escénicas (en formación) así como escenografías, vestuario y utilería que serán puestos



al servicio de la comunidad en calidad de préstamo. Es deseable que en este mismo espacio se pueda instalar en un futuro el Fondo Documental de las Artes Escénicas de Michoacán para salvaguardar y poner al servicio del público la información sobre la historia de las artes escénicas en nuestro estado, constituyendo así una referencia para futuras investigaciones.

### NECESIDADES MATERIALES

Se está elaborando el diseño de la utilización de los espacios para el mejor servicio de los objetivos antes mencionados

Oficina, bodega de vestuario, cabina de control, mobiliario, equipo de cómputo, estantería y librerías.

### NECESIDADES ECONÓMICAS

Asignar un presupuesto mensual para el apoyo de difusión, mantenimiento del espacio y del equipo para cursos talleres y conferencias.

### NECESIDADES HUMANAS

Un responsable o coordinador del proyecto (programación de las artes escénicas en los diferentes espacios del IMC), secretaria de turno completo, dos técnicos, un empleado de intendencia, un velador.



Fotografías de Eric Sánchez. Archivo del Instituto Michoacano de Cultura

# ¿CUÁL ES LA NATURALEZA DEL TEATRO... Y ¿CUÁL SU RELACIÓN CON EL DE NUEVO LEÓN?

Javier Serna

### INTRODUCCIÓN

**D**ice Elin Diamond en su libro *Des-haciendo la Mimesis* que “en el teatro occidental (Gr. *theatron* ‘el lugar para ver’), el placer nunca está lejos del mercado y de su mistificación.” Ciertamente en la tradición del teatro occidental, desde la perspectiva de Diamond, el espectador, en su sueño por el “goce,” ve lo que no está allí - una ilusión, un signo de un “original” ausente-; sin embargo falla al ver lo que de hecho sí está allí, la construcción de una serie de imágenes, en el mejor de los casos tan bien interpretadas y coherentes que, tanto el trabajo humano como el ideológico se esconden a la mirada de este espectador -ciego- impidiéndole reflexionar ante las políticas implícitas en los textos dramáticos, las posturas ideológicas de los autores, productores y ejecutantes de dichos textos y la condición del aparato teatral en general. Desde mi punto de vista y coincidiendo con la visión de Diamond, respecto de la situación actual del teatro en esta comunidad regiomontana, pareciera que se ajusta sólo a la naturaleza de ese modelo teatro-occidental sin establecer una relación con lo local: ésto aparece como la norma para nuestro teatro actualmente. Según se observó en la sexta edición del Festival de Teatro en Nuevo León con un gran número de buenas producciones locales, además de las nacionales e internacionales, para el público -integrado en gran medida por artistas regios- no parece existir un vínculo que sea la clave para establecer la relación entre la obra que se representa y el gozoso espectador que ve desde el “*theatron*” y lo celebra todo, igualmente no se siente dicho vínculo en la actitud de autores, directores y actores hacia el público. No se ha facilitado el desarrollo de una mirada que distinga entre aquel evento de una era representada, a través de una obra y la de su realidad actual, en la cual la misma se lleva a cabo. Pareciera no existir en este momento, capacidad de ejercer una mirada crítica y autocrítica. Tal vez ésta podría convertirse en determinado momento en dicho vínculo, una reflexión de la mirada sobre la imagen del teatro neoleonés que “rebote” sobre sí para reestablecer la relación perdida -si hemos de empezar a ejercer la autocrítica- entre la naturaleza del teatro y su relación con la de el de Nuevo León, para en-

tender la naturaleza ideológica de este teatro y su representación; además esta reflexión quiere servir sólo como introducción para cederle el espacio a un grupo de voces jóvenes, actores y actrices neoleonés que externan su punto de vista sobre la ética y la situación del teatro de Nuevo León.

JAVIER SERNA Actor y director escénico.

1

Con la desesperación de un náufrago arrojando un mensaje en una botella al inmenso mar, escribo estas líneas con la esperanza de ser escuchado, con la incertidumbre de no saber a quién llega mi mensaje o de que éste flote para siempre y se pierda en un océano de declaraciones, críticas, artículos, que al fin y al cabo son sólo palabras.

El problema es el ego, la falta de organización y una serie de broncas heredadas por los maestros hacia las nuevas generaciones de teatristas.

La corrupción se hace presente. Nos han enseñado a preocuparnos más por conseguir el recurso que la búsqueda de la calidad en el quehacer de los nuevos teatristas de Monterrey. Los maestros parecen darnos la sensación de que no tienen más que enseñar (o no quieren hacerlo) y nosotros, huevonamente, hemos decidido que no hay más que aprender. El nivel no es el problema, el nivel viene por añadidura cuando las cosas se hacen de modo correcto. Yo, por mi parte, me rehúso a aceptar mi herencia.

Mi propuesta utópica es: La integración de los que tienen mas experiencia, que son los que pueden ayudarnos para enfrentar a las instituciones; o que los nuevos nos organizáramos y tomáramos la responsabilidad que ellos se niegan a tomar. Porque somos y siempre seremos más, podríamos ser nosotros los que tuviéramos el poder y la decisión.

Por un solo teatro de Monterrey.

Veo alejarse la botella con mi mensaje. Sumido en la desesperanza, pero al mismo tiempo con la ilusión de que la conciencia pueda ser más grande que los egos.

CARLOS NEVÁREZ Actor.

2

En las ocasiones que he compartido con gente totalmente ajena al mundo teatral el ir a ver pues-

tas en escena con propuestas no comerciales me ha sorprendido que sus comentarios la mayoría de las veces son acerca de cómo es que no se habían enterado antes, cada cuándo se presentan cosas así, avísame cuando haya más, etc. Entre otras cosas creo que definitivamente hace falta una reforma en la promoción del teatro. Ceder un poco y tratar de llegar al público de una manera que aunque no nos guste mucho cada vez es más necesaria, la mercadotecnia. No considero esto un ¿venderse?, sino más bien un avanzar, así como en su momento se avanzó en otros aspectos del arte. El interés actual puede mejorar, pero hay que buscar la manera de refrescarlo. Y esto no sólo por formar parte de un mundo cada vez más enfrascado en la MKT, sino por la necesidad que siempre ha tenido la parte que trabaja en los diferentes proyectos, la parte que crea, que expresa, que investiga, que quiere comunicar, que dedica horas de ensayo sin pago, no me refiero sólo al actor, sino a todas las personas que hay desde el dramaturgo hasta la persona de la taquilla. Monterrey tiene el material necesario, solo falta usar los medios adecuados.

IZYEROALY HERNÁNDEZ VIDAURRI. Lic. en Arquitectura y Diplomado de Arte Dramático por la UANL

3

### AL ESTILO RAY LÓRIGA

Lo peor de todo no fueron las mentadas de madre que recibí de mis compañeros; ni la falta de argumentos, por parte de ese maestro de teatro, para intentar quitarme el derecho al arte en torno al cual gira mi vida; tampoco que dijera que mi cuerpo sólo sirve para hacer reír a la gente y que me olvidara del teatro serio; ni darme cuenta que se proyectaba en mí, y que presionó a todos aquellos que no dan el tipo físico que deseaba para los personajes de la obra, que insistía en presentar a final del semestre; lo peor de todo no fue tener que quejarme en la dirección, y como resultado terminar presentando el examen final sola y evaluada por otro maestro, sino ver la inanición de oportunidades que viven mis compañeros y ante la cual, la promesa de aparecer en una obra de teatro en el patio de la escuela, y la amenaza de perderla, resultan motivos suficientes para traicionar a una compañera, contrade-

cirse, rogar, perder toda ética y devaluar la propia dignidad.

MÓNIKA MUSKARIA. Dramaturga y estudiante del Diplomado en Arte Dramático de la UANL.

4  
Veo cómo ese Gigante con pies y manos de la Cultura Dominante nos sofoca insaciablemente. día a día con el trach, trach de sus pisadas televisivas y demás modelos impositivos que penden de su largo cuello. El vómito producido por el nefasto avasallamiento de su mirada. baba comercial, ha llegado al límite de nuestra tolerancia. Estas condiciones, estructuras verticales, lucrativas y oligopólicas, han generado una parálisis colectiva en el hemisferio de la razón en el “Nuevo Reyno de León”.

Por otra parte la concepción abyecta sobre el Hecho Escénico de los SemiDioses, sigue satisfaciendo los paladares más corroidos por el alcohol de los años y los vicios de la caduques interminable.

Detengámonos un momento para reflexionar sobre lo que hicimos y haremos. Detengamos las máquinas de Producción en Serie. Analicemos nuestra práctica humana y su afectación, si es que la hay, en la representatividad de la sociedad por unos minutos. el público.

KATZIR MEZA MEDINA. Actor y promotor cultural en zonas rurales.

## 5 CUESTIONARIO DEL JOVEN ACTOR

¿Por qué se me están quitando las ganas de hacer teatro? ¿Qué posibilidades tenemos de vivir del teatro? ¿Estaré en la profesión correcta? ¿O mejor me dedico a la industria del taco y el arte de hacerlos? ¿Dónde... cómo... cuándo ejercer su oficio el actor una vez graduado de la escuela? ¿Quién nos ofrece, una oportunidad y un crecimiento como artistas? ¿Por qué siempre vemos a los mismos actores trabajando con un director? ¿Por qué a ellos tampoco se les ve un crecimiento? A veces pensamos que por que ya nos invitaron a trabajar una o dos veces (y lo hicimos mas o menos bien) ya no tenemos que estudiar, y ahí nos quedamos como actores mediocres, pensando que así es. ¿De quien es la responsabilidad de que esto no suce-



Carlos Nevare. Fotografía de Enrique Gosortieta.

da? ¿Ayuda ...quién te la quiere dar?, Si no nos la dan, empezamos nuestro propio proyecto, pero..., ¿Será correcto lo que estamos haciendo? ¿Valdrá la pena gastar nuestro poquito dinero, para hacer algo que no sabemos cómo? ¿Querrá la gente pagar una mínima cantidad de dinero para ver una obra de un director desconocido y jóvenes actores novatos? (si de por sí, el teatro esta casi siempre vacío) Si el trabajo que hicimos no es acertado, ¿Tendrán ganas los directores de invitarnos a trabajar? ¿Por qué no nos dicen en qué estamos fallando?

¿Por qué se critican tanto entre directores?, ¿Por qué no hay una solidaridad entre teatristas como lo hay entre los músicos? ¿Qué van a decir de nuestro primer trabajo? ¿Por qué en los espacios para ensayar le dan prioridad a los veteranos? ¿No tenemos el mismo derecho de utilizarlos? ¿Tenemos que esperar hasta que se mueran para tener una oportunidad?.

RICARDO MARCOS. Actor y Compositor.

6  
“Este presente al que estamos tan acostumbrados que nos parece natural.”  
Walter Weideli.

## ¿QUÉ CABIDA TIENE ESTO EN EL TRABAJO DE UN ACTOR?

Universitarios, pasaremos cinco años de nuestras vidas en un salón. Al salir, no tendremos que crear, imaginar, ni soñar ese sitio en el que se escucha nuestra voz. No, ya hay un sitio que ha sido decidido para nosotros; obrero, te matarás en una jornada de trabajo, cuando fuera de él tampoco existe vida; madre embarazada golpea

a tus hijos, cuando “Dios” te impide abortarlos; Es normal, así ha sido establecido. Monterrey y su área metropolitana se mueven rápidamente, como por un orden matemático invisible. Todos producen y consumen. Una gran partitura, moviéndonos por los mismos caminos y sin detenernos a pensar, que en realidad, todo permanece estático. La población sufre de una violencia a veces imperceptible por la rutina. ¿Y quién si no es el teatro para hablar de esto, de estas relaciones humanas? Si el actor no se confronta con el presente, no habrá transformación racional en él, ni en el espectador ¿Quién es ese espectador? ¿El obrero? ¿El universitario? ¿Los que construyen? ¿Los que derriban? Independientemente cuál sea el público al que nos dirigimos y de preguntarnos por qué éste no llena nuestras salas, sería interesante cuestionarnos {Estamos preparados para recibirlo? ¿Vamos a hacer “obras de risa o ésas de pensar”? Porque ésas son unas de las preguntas que condicionan la asistencia del espectador de nuestros días. Entonces, ¿Qué le vamos a ofrecer al espectador, si en las historias que contamos no se ve a sí mismo desde una perspectiva actual y distinta, objetiva? Es cierto, la ciudad nos exige tiempo para la producción y el consumo, lo cuál es un obstáculo para el trabajo del actor, pero esto no es otra cosa que la misma enfermedad de la que hablo ¿Cuándo exigiremos nosotros tiempo y espacio? ¿Qué es lo que ofrece nuestra ciudad? Mientras el actor no tome partido de lo que acontece ante su vida, los teatros permanecerán en esta indiferencia, en manos de esta violencia.

NELSON P. ALANIS. Universitario y actor.

### UN CALLEJON SIN SALIDA

Leonardo Kosta

**E**l turista que visita la ciudad de Querétaro se maravilla de su arquitectura colonial y de la limpieza. Lo que ven los turistas es el centro histórico, el cuatro veces centenario, el que alberga templos, plazas y el palacio de la Corregidora. La ciudad del siglo XXI se encuentra alrededor del centro histórico, allí se ubican las fábricas, las colonias y los fraccionamientos habitacionales; allí viven empresarios, empleados, técnicos y obreros que, probablemente, constituyen el 80% de la población citadina.

Toda la infraestructura cultural se encuentra en el centro histórico. Airededor solamente hay tres o cuatro casas de la cultura, prácticamente desmanteladas. Cuando alguien quiere ir al teatro tiene que acercarse al centro, solamente acercarse porque estacionar un coche es muy difícil.

Querer ir al teatro, lo que se dice querer ir al teatro solamente se da por el teatro comercial, el que se hace aquí y el que viene de la ciudad de México con estrellas de la televisión. El otro teatro, el que propone otra visión espacial, conflictos ejemplares, temas serios, no provoca el deseo de asistir al teatro.

—No es verdad. La gente siempre está dispuesta a asistir, lo que pasa es que no hay publicidad. Nadie sabe que se está representando tal o cual obra —dice Manuel Gómez, actor queretano formado en la Casa de Teatro de Luis de Tavira.

Quizá tenga razón. La TV y la radiodifusión queretanas son insulsas. Solamente hay dos emisoras culturales —una del estado y otra de la universidad— en las que se puede escuchar invitaciones y entrevistas, pero no gozan de sintonía masiva. Los periódicos se comportan más bien como gacetas sociales: no tienen comentaristas culturales y aunque publican suplementos confunden lo cultural con lo espectacular.

**Gómez:** Además cobran tarifas elevadísimas.

El único vínculo de comunicación que tiene aquel otro teatro es un cuadernillo que edita el Consejo estatal para la Cultura y las Artes con la Secretaría de Turismo. Asomarte, se llama.

—Y es efectivo apunta Franco Vega, animador del centro cultural La Cartelera — porque cuando dejó de publicarse por el cambio de gobierno el público bajó sensiblemente.

—Los actores no aprovechan los pocos espacios de publicidad que hay —anota Luz Angélica Colín, directora del grupo de títeres Vestalia. También se ha planteado hacer una cartelera común pero estamos desunidos.

**Vega:** Si estuviéramos unidos podríamos programar escalonadamente. En determinados fines de semana todos estamos representando obras y de esa manera el poco público se divide.

—Allí hay otro detalle. Los actores nos evitamos mutuamente. Nuncavemos el trabajo de los demás. Somos como islas, cada quien hace obras que a lo mejor ni le interesan al público. Y el público ¿quién es? El público, en general, es un concepto muy abstracto —dice Mario Andrade, asiduo asistente a los cursos de la Casa de Teatro.

Circula otro cuadernillo editado por el Instituto Municipal de Cultura pero las actividades teatrales programadas desde el Instituto son escasas.

—La gente no asiste al teatro porque la gran mayoría, la gente de los alrededores, aunque habita aquí no vive realmente en Querétaro. Muchos tienen la vista puesta en el D. F. hacia donde se desplazan los fines de semana. Esa gente ni conoce el centro —afirma Anselmo Ortiz, dibujante y escenógrafo.

**Gómez:** La gente no asiste al teatro porque los espectáculos que se ofrecen no son interesantes. No hay actores formados, no hay directores profesionales. Hace dos años, a la convocatoria de Casa del Teatro respondimos dos y se desperdiciaron otros dos lugares, mientras en Mexicali compitieron cien por las cuatro plazas.

Se dice fácil pero es muy complicado dejar todo lo que se tiene o se está haciendo y enclausarse tres o cuatro meses en Pátzcuaro, Michoacán. En Querétaro el teatro no dispone de actores de tiempo completo. Los actores y directores trabajan en otra cosa. Aquí no se puede ser profesional del teatro; los únicos que le dedican mucho tiempo son los jóvenes, los que tienen vocación o están estudiando, o estudiaron la carrera en la UAQ. Sin embargo, cada fin de semana se puede ver siete u ocho puestas en escena, la mayoría de pretensiones modestas pero con mucho entusiasmo.



Fe de los cerdos. Foto de Armando Arias

**Andrade:** A mí me parece que hay tantas obras porque los directores ven la oportunidad de agarrar algo de dinero de los auspicios que da el Consejo Estatal para la Cultura y las Artes.

Desde hace unos seis años el Consejo ha encontrado la manera de otorgar subsidios prácticamente a todos los grupos de teatro. Siempre hubo treinta o cuarenta mil pesos para la producción de tal o cual obra, hasta que en 2004 se convocó a un concurso para hacerse acreedor a diez auspicios de cuarenta mil pesos cada uno. El concurso se convoca dos veces al año. No está mal pero siempre será poco.

**Vega:** Ahora bien, los auspicios no alcanzan y se pretende completar lo que falta con la taquilla, pero los grupos no pueden competir con la oferta gratuita que programa el sector oficial. Nosotros (la Cartelera) ofrecemos espectáculos para niños y adultos, con actores y títeres, pero a dos cuerdas, en el Museo de la Ciudad, se ofrecen tres o cuatro sin costo alguno. Así no se puede generar autosuficiencia económica.

**Colín:** Además la entrega de auspicios se decide de manera vertical. Hace falta ciudadanizar las decisiones.

Hay que aclarar que tales decisiones las toma un jurado.

**Colín:** Que generalmente es de la ciudad de México y desconoce la realidad queretana.

**Andrade:** Lo malo es que el único auspiciador es el Consejo. El teatro independiente depende del estado.

—Querétaro es el único estado del país en donde los funcionarios del sector educativo no permiten que el teatro escolar cobre la entrada. En otras partes los niños pagan cinco pesos, aquí no. Lo más que han llegado a pagar son dos pesos, pero uno pone el Consejo y otro el niño —dice Uriel Bravo, director formado en la Casa de Teatro—. Uriel acaba de montar “La Fe de los Cerdos”, obra ganadora del concurso Manuel Herrera, 2003. El montaje lo hizo en un patio trasero de la

### LA ETICA HASTA EL CAMERINO

José Luis Álvarez Hidalgo

casa de la Cultura, sitio en el que se pueden admitir hasta cuarenta espectadores. La primera semana de la temporada no se logró saturar el cupo.

—El único público seguro es el escolar. Con los niños se lograba abarrotar el teatro del Seguro Social, cuando trabajábamos allí durante el primer convenio en Comodato con Román García; fue una experiencia de varios años pero no se consolidó una compañía, y ahora, con el nuevo convenio tampoco se ha consolidado ni la programación.

En estos últimos años la programación de teatro escolar se cumple a tropezones, en parte porque quienes lo hacen no están vinculados directamente con el único teatro en forma que hay en la ciudad, el del Seguro Social, cuya utilización es restringida.

**Andrade:** Hubo una época en que sí hubo mucho público para el teatro. Fue cuando existió la Compañía Universitaria de Repertorio que dirigía Rodolfo Obregón. Hubo público porque se hacía buen teatro. Obregón no se daba tregua a la hora de conseguir dinero y especialistas para las producciones. Contaba con el aval de la universidad, institución respetable en toda la extensión de la palabra. Pero eso se acabó.

Actualmente la universidad reconoce como suyo el trabajo tradicional de los Cómicos de la Legua, inserto en una rutina de cuarenta años, sin un vínculo real con la ciudad del siglo XXI.

En general, las obras no responden a la realidad queretana, muchas veces se escogen por la comodidad que permite el reparto.

—Tengo tres actores, venga Strindberg.

A pesar de ser asiento de un concurso nacional -el Manuel Herrera- y de contar entre sus vecinos a Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio, no hay dramaturgia queretana. Afortunadamente, el Encuentro Nacional de Jóvenes Dramaturgos ha despertado el interés por la escritura teatral y es probable que más adelante se cuente con dramaturgia de autores queretanos.

**Andrade:** Tampoco hay una búsqueda personal en los directores. Cada quien hace lo que puede o se le ocurre. El único que tuvo un repertorio acorde con sus aspiraciones estéticas fue Rodolfo Obregón.

**Colín:** Otra cosa que veo en Querétaro y en otras partes del país es la falta de especialización. Somos todólogos. La falta de recursos obliga a ser todólogos.

**Andrade:** Y cuando hay recursos hacemos lo mismo. Lo dijo Larry: cuando hay dinero hacen lo mismo pero en grandote.

---

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

**S**iempre he sostenido que la ética personal no tiene relación directa con el acto creador; esto es, que la forma en que el artista se comporta ante sus semejantes y ante sí mismo no altera la validez de la obra que se crea, sino que incluso la nutre en muchos aspectos. Se puede ser ladrón, corrupto, vividor, fraudulento, adúltero, conspicuo, soez y malandrín, y poseer una obra casi perfecta en términos de calidad artística. En donde sí es necesario trazar una frontera imaginaria pero real, es en la ética directamente relacionada con el quehacer artístico y que le incumbe, lo abarca e incluye de un modo insoslayable.

Entrando en materia, relataré varias de las conductas antiéticas que conozco en el complejo mundo de la creación teatral y las implicaciones que esto posee:

1. Un postulado totalmente contrario a la ética del teatrista es la falta de disciplina para el trabajo. Esa ausencia de compromiso real se traduce en la impuntualidad e inasistencia a los ensayos por los motivos que sean (y no se diga el no asistir a una función, el pecado capital). El comportamiento en los ensayos y en la representación misma puede ser una conducta lastimosamente antiética, por ejemplo, cuando el actor se desentiende del trabajo de sus compañeros en escena y sólo atiende a sus entradas cuando le corresponde y mientras se dedica a pajear o a charlar con el resto del elenco tras bambaiinas. Esa distracción puede derivar en que entre a destiempo a escena, lo que obliga a sus compañeros a improvisar para cubrir ese retraso.

2. La misma displicencia puede observarse cuando los celos profesionales y la rivalidad típica entre los actores de nuestro gremio afloran en escena y se convierten en un "tour de force" que pone a temblar al resto del elenco y al sano fluir de la representación. Como puede ser el hecho de no dar el pie exacto, brincarse la línea del compañero, golpear de "a de veras" en una escena violenta (a menos que así esté marcado por el director y asumido por los actores), el hecho de abusar de un "faje" sin que esto fuese necesario, esconder la utilería del compañero antagonista, entre otras lindezas que solemos hacer en escena.

3. Mención aparte merece el infaltable narcisismo de muchas de nuestras estrella del tablado, quienes paulatinamente y sin que el director lo impida o se percate, empiezan a aderezar, corregir, omitir o adicionar algunas partes del texto con el único fin de regodearse en su escena y lograr un lucimiento personal ajeno completamente al espíritu de la situación que se representa. Nada más chocante que el actor que improvisa con el único objetivo de sobresalir del resto del elenco y ganarse la atención e interés del público (acaparar los reflectores, le llamamos) por sus "ocurrencias y puntadas humorísticas" o por sus alardes trágicos cuando no vienen al caso.

4. El ejercicio de la crítica devastadora e intransigente que sólo se hace con las ganas de "chingar" al prójimo, a aquél que no es de tu círculo teatral y que puede impactar considerablemente en el rechazo del espectáculo por parte del público. En el mismo sentido, los comentarios venenosos hirientes de otros miembros del gremio sobre otro montaje con el único afán de demeritarlo, aun cuando no sea merecedor a un trato tan rudo y hacerlo además a las espaldas de los destinatarios, es una de las prácticas antiéticas más comunes.

5. Finalmente, lo más grave y que considero la más profunda traición a la ética, es nuestra actitud hacia el teatro al que decimos amar apasionadamente e incondicionalmente, al que hemos decidido dedicar la vida entera y al que en forma paradójica, pateamos bajo la mesa con fines muy ajenos a los estrictamente artísticos.

En resumidas cuentas, se trata de un problema de actitud. El creador teatral puede ser un verdadero hijo de puta en su vida personal, si así le viene en gana, y no importar demasiado; pero cuando esa actitud se traslada al escenario y llega hasta los camerinos impregnando el ambiente de trabajo y la obra misma con su cáncer, entonces estamos ante un verdadero patán que no quiere al teatro y que el teatro no lo quiere a él. La ética y el amor al teatro son una misma cosa.

---

JOSÉ LUIS ÁLVAREZ Hidalgo es director de Mutis Compañía Teatral en la ciudad de Querétaro, fue miembro fundador de la Compañía Universitaria de Repertorio de la UAQ, y actualmente ejerce la crítica teatral en la prensa escrita y en la radio locales.

VERACRUZ

## LA CRUZ DEL TEATRO DE VERACRUZ O LA MULTIPLICACIÓN DE LOS PECES

Roberto Benítez

**S**in duda, el teatro en Veracruz avanza... como podría señalarlo, con hinchado gusto cualquier funcionario cultural.

Y cómo no ser así, si tan sólo en Xalapa, la ciudad capital, contamos con una tan traída y llevada tradición teatral que al momento ha generado: tres compañías estables subsidiadas; una Facultad de Teatro, también dependiente del estado; mas todo lo que se quiera derivado de esto: grupos de dos, de cinco, de diez y hasta más integrantes; personalidades diversas que han influido con su quehacer en la escena nacional, igualmente han decidido establecerse aquí; se cuenta con la posibilidad de acceso a un Centro de Documentación Teatral; talleres particulares e institucionales; por otro lado la necesidad lógica que tienen los egresados de la Facultad de Teatro de obtener un empleo ha generando más y más grupos o alternativas teatrales...

En fin, no es reducido el panorama que presenta el teatro en Xalapa (ignoro la situación en otras ciudades del estado más largo del país); sin embargo, esta multiplicidad caracterológica de manifestaciones grupales y teatrales ha derivado en un archipiélago de islas desiertas sin un rumbo determinado. Más allá de que seamos muchos hacedores del teatro y de que la calidad del trabajo escénico sea obviamente diferente, lo cierto es que no crecemos juntos, cada entidad se guarda en su "cuna" sin crecer como "comunidad" teatral de la ciudad, encubando un prestigio personal en forma insulsa e inútil.

De esta multiplicación de los peces las ganancias para el público no se han visto reflejadas en mejores espacios de representación, ya no digamos teatros pues los disponibles no reúnen ni las mínimas condiciones indispensables. Agregado a esto, hay una desconexión entre las propuestas teatrales y las necesidades del público; al margen de que el teatro como arte pueda ser una manifestación universal existen también requerimientos particulares de una población. En gran



*El insólito caso del señor Morton, dirigida por Martín Zapata. Fotografía de Luis Antonio Marín para el archivo de Candileja.*

parte esto se debe a la ausencia de criterios que respondan a por qué y para qué se decide representar determinada obra.

Todo esto tiñe el panorama en su conjunto si no negro sí de un gris preocupante, del que debiéramos romper las inercias para buscar nuevos horizontes para funcionar mejor como comunidad teatral. No basta con que el teatro en Veracruz avance, es necesaria la conciencia de un destino.

### AUTOCRÍTICA

Fernando de Ita, en una de sus notas sobre la XXIV Muestra Nacional de Teatro en Morelia el año pasado, comentaba que el teatro en provincia seguía siendo un teatro de aficionados.

La situación en Veracruz no es diferente.

Es cierto que la actividad es constante y múltiple sobre todo en las dos principales ciudades del Estado: Xalapa y Veracruz.

En la ciudad de Xalapa se han contabilizado en un par de cientos las personas que se ocupan del teatro con alguna regularidad, y la lista de grupos podría ascender quizás a una veintena.

En el puerto de Veracruz la muestra realizada en meses pasados tuvo la participación de una decena de grupos.

En otros lugares, como Córdoba u Orizaba, también en la región central, a pesar de los muchos esfuerzos de algunos "picapedreros" la actividad es mucho menor. Incluso en varios de esos lugares en las últimas cinco décadas ha decrecido considerablemente.

Pero volviendo al asunto del principio: si hemos de ser rigurosos, sigue siendo un teatro de aficionados.

Por supuesto hay algunas excepciones, muy contadas (y bastante conocidas).

El mismo Fernando de Ita, en otra nota posterior sobre un trabajo presentado por la Facultad de Teatro, aplaudía el trabajo (y el esfuerzo) del director y el entusiasmo (y el esfuerzo y la entrega) de los actores pero volvía al mismo tema en lo que toca al resultado general.

Más recientemente, Raúl Quintanilla, a raíz del estreno de su puesta en escena de *Fotografía en la playa* de Carballido, comentaba sobre la presentación de textos que no tienen calidad: "Son puestas en escena sumamente aparentes donde no hay rigor, ni estética; de alguna manera estamos educando mal al pueblo." "Tenemos que reeducar y revisar los parámetros educativos, crear nuevas generaciones de mejoras actores porque no son formados adecuadamente." Y terminaba diciendo: "Hay una gran tendencia a la monumentalidad, a la apariencia; hay un olvido de la cultura en el teatro, de la actuación refinada y basada en la lógica. Se han olvidado los elementos fundamentales de la estética teatral."

Y es cierto, no hay vuelta de hoja. Mientras se siga pensando que el texto por sí mismo es capaz de comunicar algo, mientras se siga pensando que "dirección" o "puesta en escena" consiste sólo en ilustrar ese texto, o en aportar soluciones más o menos "imaginativas" (que las más de las veces se reducen a "ocurrencias"), mientras se siga pensando que los únicos que existen son los actores y el director, dejando de

lado el concepto total de producción; mientras el actor siga trabajando “para sí mismo”, “hacia su interior” y no reconozca la necesidad del diálogo escénico, y no reconozca no sólo la existencia sino la presencia del otro en escena y se dirija a él, mientras el actor mismo piense también que el texto sólo es suficiente para que el espectador se entere, entienda, comparta lo que pasa en escena, seguiremos haciendo un teatro de aficionados.

Hay muchas dificultades en todos los ámbitos (como en cualquier parte): problemas de financiamiento, problemas de espacios, problemas de promoción, etc. Pero hay también problemas de otra índole.

La idea de producción aún no es entendida y asumida en toda su extensión. Usualmente se limita a la idea de “escenografía” para lo cual pesan más las limitaciones económicas, y el concepto de “reciclaje” no incluye la necesidad de convertir el objeto en otra cosa para integrarlo a una producción diferente.

Por otro lado, cuando el actor enuncia el texto (es decir, traduce a sonidos los signos que aparecen en el papel) sin una comprensión cabal del mismo, la percepción del espectador será igualmente superficial. Y eso es, por supuesto, un problema del actor pero también lo es del director y también lo es del maestro o instructor que haya tenido antes.

Claro que hay también (como en todas partes) problemas “internos”, y entre los más graves se encuentra una ausencia espantosa de autocrítica, que se traduce a su vez en la negación de la crítica que llega del exterior. De ahí al canibalismo tribal hay sólo un paso.

Por supuesto que los apoyos institucionales son necesarios, pero también es necesario (urgente incluso) una intensa labor hacia el interior de los grupos.

Finalmente, aunque la falta de público obedezca en gran medida a factores externos, también debe hacerse conciencia de los propios errores, de las propias fallas, y en qué medida los mismo teatreros hemos contribuido a ahuyentar al público de las salas.

## DE LA IMPOSIBILIDAD DE ACCEDER AL OLIMPO

El estado de Veracruz cuenta con un número razonable de espacios que podemos considerar teatrales, además de los adaptados y los improvisados. Sin embargo, el teatro veracruzano no tiene espacios.

La razón es sencilla: prácticamente todos esos espacios están en manos de alguna de las instancias de Gobierno (ya sea

Estatual o Municipal), y en casi todos los casos el criterio es que es una fuente de procuración de fondos, independientemente del estado de conservación o de mantenimiento en que se encuentre cada uno de ellos.

Por ejemplo, el Teatro del Estado, con dos salas (una con capacidad para mil espectadores y con un foro que puede albergar cómodamente a la Orquesta Sinfónica de Xalapa, y otra con capacidad para menos de trescientos, con un foro adecuado para representaciones teatrales) ha sido recientemente remodelado en su fachada y su exterior (a nadie se le ocurrió revisar concienzudamente los servicios internos) e incluso se le dio mantenimiento al equipo técnico (con algunas fallas fatales como soldar las varas de la sala chica -que nunca ha tenido telar- a la estructura del techo y luego cortar todos los cables que “sobraban”), con ese pretexto, es inaccesible: el costo de la renta por día, incluso en la sala pequeña está absolutamente fuera del alcance de cualquier teatrero local. Claro que los “fondos” llegan a través de producciones comerciales (de esas que todos conocemos y que vienen respaldadas por estrellas de la televisión), eventos escolares (que sólo hacen el gasto una vez al año), conferencias sobre superación personal u ovnis, y algunos espectáculos especiales, además de eventos políticos. (La propia Orquesta Sinfónica de Xalapa tiene ya problemas para encontrar acceso para ensayos y conciertos en muchas ocasiones).

Es el caso de muchos de los espacios por todo el Estado, el Teatro Clavijero del puerto de Veracruz (también recientemente remodelado por el Gobierno del Estado, el Ayuntamiento y por supuesto el CNCA) y que está en manos del Ayuntamiento (panista, por cierto, hasta las próximas elecciones municipales).

A eso hay que añadir que los criterios para

nombrar a los encargados de los espacios siguen siendo inextricables, y en el mejor de los casos se nombra a un administrador con un desconocimiento absoluto de lo que son las actividades artísticas o culturales (aunque tengan muy clara la necesidad de que los activos generen capital y no se conviertan en pasivos).

Hay algunos espacios al aire libre, que en una ciudad como Xalapa, por ejemplo, resultan casi inutilizables buena parte del año, por las condiciones climatológicas.

Hay espacios más pequeños en algunas ciudades (Córdoba y Poza Rica, por ejemplo) como parte de las instalaciones del IMSS, pero no se trata de los teatros “estilo Julio Prieto” que hay en otros lugares, sino versiones más modestas y muy pobremente equipadas (por eso no aparecieron nunca en las convocatorias de “Teatros para la comunidad teatral”).

La Universidad Veracruzana, con varios espacios flamantes destinados a bibliotecas (pero diseñados desde otra perspectiva) sigue sin tener un teatro propio. “La caja”, que ha sido funcional a lo largo de 25 años tampoco es accesible. A pesar de que los ingresos por taquilla son exigüos, entre las más recientes disposiciones administrativas, se estipula que todos los ingresos van directamente a la Tesorería de la Universidad, de manera que no resulta fácil (porque la institución no lo tiene contemplado) establecer un convenio que permita a un grupo no universitario acceder a un porcentaje de esa taquilla, y por otra parte es el espacio de trabajo de la ORTEUV, de manera que cuando no está en funciones es espacio para ensayos y clases.

Una de las pocas excepciones en cuanto a acceso es el Teatro “Juan J. Herrera” de Xalapa, administrado por el ayuntamiento, y con condiciones muy atractivas y ventajosas para los grupos. Sin

embargo, por lo ya citado arriba, los ingresos por taquilla son mínimos y también van directo a la Tesorería Municipal. Se supone que deberían revertirse en mantenimiento para el espacio y para el equipo. Esto rara vez ha sucedido y así el espacio carece de equipo de iluminación ya no digamos adecuado, ni siquiera suficiente. La vestidura no se ha renovado, la pintura de la sala tampoco, ni las butacas, etc.

De tal manera que sólo queda la posibilidad (poco explotada por los teatreros, hay que decirlo también) de “inventarse” sus propios espacios. Aunque las disposiciones legales y administrativas de los ayuntamientos tampoco facilitan las cosas en ese sentido (como pasa en casi todo el país).



Los gigantes de San Miguel, dirigida por Leticia Colina. Fotografía de Luis Antonio Marín para el archivo de Candileja

ROBERTO BENÍTEZ. Actor y Director. Maestro de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana.

OAXACA

## CIUDADANIZAR

Rolando Beattie

Los mexicanos nos sentimos orgullosos de nuestro patrimonio cultural, que es la fuente de nuestra identidad. Como rasgo distintivo de México ante el mundo, queremos que se cuide y se proteja para que siga siendo referencia para toda la nación. La cultura es tarea de todos, y por eso nos hemos planteado ciudadanizar las políticas culturales. El cuidado, la difusión y la fuerte promoción de la cultura son objetivos centrales de mi gobierno, y pueden estar seguros de que de ninguna manera vamos a fallar"; reza el mensaje introductorio del presidente de la República en el ejemplar del Programa Nacional de Cultura 2001-2006 que yace, con su letra vacía, entre el montón de objetos inanimados que fueron arrojados sobre mi escritorio por el torbellino de mis actividades, los días previos al momento en que escribo esto y bla bla bla...

Con estos suspensivos, evito una larga pero rata estéril e inútil sobre la repercusión en mi sensibilidad y mi cotidiano de la situación del país, de esas que tanto se acostumbran y que, en la medida de lo posible, sacrificio; aún cuando no evitarlo alimentaría mi sentido del humor y la acidez de la ironía con que desahogo la impotencia y la indignación que, como a todos los mexicanos, me producen los horrores que la politiquería truculenta y siniestra de nuestros gobiernos nos endilga como medidas de progreso y buen rumbo.

Comienzo explicando el motivo de la cita inicial: La lectura de estos dos párrafos es más que suficiente, como simple ejemplo, para detonar el tan sobado debate sobre la certidumbre o incertidumbre de nuestro "Proyecto de Nación"; es más, bastaría una sola frase. Y peor todavía, una sola palabra (cualquiera) de este discurso tiene el poder de desencadenar la impresionante avalancha de todos nuestros debates y discusiones, fundados en la indignación. ¡Así están las cosas en este país! ¡Gobiernos y gobernados hablamos dos idiomas distintos! ¡Peor todavía: tenemos distintos objetivos! Tomemos una palabra del texto que cito y hagamos un inútilísimo y brevísimo ejercicio: CIUDADANIZAR.

Ciudadano: que goza de ciertos derechos políticos que le permiten tomar parte en el gobierno de un país. Ciudadanizar: acción de hacer ciudadana alguna cosa o materia. ¡Todoclaro!

¡Todo ambiguo! ¡Cuestión de interpretaciones! Fin del ejercicio.

Nuestra única realidad es que, en tanto no consigamos, como país, la capacidad de construir un verdadero proyecto de nación que satisfaga las necesidades vitales de todos sus habitantes, seguiremos condenados irremediablemente a permanecer en las pequeñas luchas que por instinto y convicción emprendemos en todas las tonalidades imaginables y desde las más diversas trincheras para defender la dignidad como valor fundamental del ser humano. De ahí entonces, que todas las trincheras sean utilizables; todos los esfuerzos, encomiables y todas las tonalidades, necesarias.

¡GULP!

Y en medio de este ¡gulp!, que es un verdadero ¡gulp!, me toman por asalto dos conceptos que siendo tan distantes, son tan cercanos: Esperanza y desesperanza. Y tengo que dejarlos de lado. No quiero, ahora, evaluar cuál de los dos me gobierna, por cuál de los dos se inclina mi balanza. Como dije al principio, el torbellino de mis actividades cotidianas me pide cierto; y es en esa certeza, en lo que fundo mi pertenencia a un colectivo que trabaja desde el terreno de "lo independiente" hacia la construcción de un proyecto creativo, con toda su energía y dedicación; proyecto que me importa tanto como me importa el proyecto de nación que nos merecemos todos, porque ambos son parte de mi todo. Y como yo, en esta ciudad, muchos otros creadores y varios colectivos viven algo similar. De tal modo que desde mi cocina, comparto con ustedes lo que aquí y ahora estamos haciendo:

Como un hecho sorprendente e inusitado, hace algunas semanas, las autoridades del Instituto Oaxaqueño de las Culturas, nos invitaron (a tres compañías locales de teatro) para participar con ellos en la programación del recientemente restaurado teatro Macedonio Alcalá. Como respuesta a esta invitación, planteamos un proyecto de programación constante que titulamos "El Teatro Macedonio Alcalá, un teatro vivo", a través de una temporada que de agosto a diciembre, incluye 16 propuestas representativas de teatro y danza en los ámbitos estatal, nacional e internacional en ese recinto, ofreciendo funciones los viernes, sábados y domingos; cons-

tituyéndonos, para la ejecución de este proyecto, como El Comité Ciudadano de Artes Escénicas en pro del teatro Macedonio Alcalá. La respuesta de la institución fue positiva y hoy, la Temporada 2004 del Teatro Macedonio Alcalá, un teatro vivo, es una realidad.

Y subidos en este bote, las preguntas que nos acosan se multiplican al infinito: ¿Entendemos "la ciudadanía" desde una perspectiva diferente que los gobiernos? ¿En qué consiste esa diferencia? ¿Les estamos haciendo la tarea o nuestra participación es verdaderamente imprescindible? ¿Tendríamos otra forma de acceder al teatro? ¿Nuestra participación impide que el teatro vuelva a usarse para festivales y graduaciones de escuela? ¿Es la participación de la comunidad artística en las políticas culturales, el agente de un cambio verdadero? ¿El arte en este país tiene verdaderos promotores? ¿Estos promotores podrían surgir del medio artístico? ¿Es importante el arte para los gobiernos? ¿Le importa a la sociedad? ¿Somos capaces de superar las diferencias y fricciones naturales que se presentan en cualquier gremio? ¿El arte es autofinanciable? ¿Es un producto mercantil? ¿Los gobiernos tienen la obligación de subsidiarlo? ¿Son el teatro y la danza verdaderas especies en extinción? ¿Tenemos la capacidad de convocatoria? ¿Podremos ser plurales y tolerantes? ¿Seremos capaces de vincular a los diferentes sectores de la sociedad en este proyecto? ¿Cómo es nuestra visión del futuro?... y muchas, muchísimas preguntas más, ¡un chingo!; algunas con respuestas contundentes y otras sin respuesta posible, por ahora. Pero aquí estamos, empeñados en promover el teatro y la danza, desde nuestros espacios y desde los espacios de todos.

ROBERTO BEATTIE. Actor, Director de teatro. Bailarín. Coreógrafo y Músico. Realizó sus estudios profesionales en el Instituto de Artes de la UANL y en la Escuela Superior de Música y Danza 'Carmen Romano de López Portillo' en Monterrey Nuevo León. Es miembro fundador de GESTO A.C. Actualmente es director del Centro Cultural 'La Casa de los Teatros' en la ciudad de Oaxaca, Oax. y miembro del Comité Ciudadano de Artes Escénicas en pro del Teatro Macedonio Alcalá y desde 1999 es integrante del Sistema Nacional de Creadores de Arte.

Rolando Beattie. Archivo Centro Cultural "La Casa de los Teatros".



SAN LUIS POTOSÍ

## ÉTICA Y TEATRO

Jesús Coronado Ruiz

La palabra "ética" viene del griego *tá ethika*, de *ethos* = carácter: intención moral, distinguida por Aristóteles del pensamiento o inteligencia como fuente de acción dramática. Conocida como la "filosofía moral" se interesa por los juicios de aprobación o desaprobación, sobre lo correcto o incorrecto, la bondad o la maldad, la virtud o el vicio, lo apetecible o sensato de las acciones del hombre. Tiene dos vertientes; la "teoría del valor", que son juicios sobre lo que uno debe proponerse o buscar, y la "teoría de la obligación" que son los juicios sobre la obligatoriedad, rectitud, incorrección, sensatez o torpeza de lo que uno hace. Algo así como la famosa voz de la conciencia que nos susurra lo que es bueno y lo que es malo. Pero en los actos del hombre no existe una sola verdad, una sola manera; todo es relativo, dependiendo de las circunstancias y condiciones que lo delimiten.

¿Cómo llevamos estos valores filosóficos y morales al terreno del teatro?

¿Qué es ético, teatralmente hablando?

Tal vez habría que empezar por definir los alcances y espacio de nuestro arte.

Primordialmente se trata de una actividad humana que se practica de manera gregaria, que desea entablar comunicación con sus semejantes por medio de la conmoción que produce la escenificación de la realidad, que aspira a transformar la existencia del espectador durante los efímeros minutos en que éste acepta como verosímil lo que acontece ante sus sentidos; siempre moralizando sobre el comportamiento humano.

El teatro critica al tirano, se burla del comudo, se divierte con el indolente, señala al mentiroso, exalta al valiente; evangeliza, divierte, adoctrina, cuestiona, conmueve, pregunta -y en honor a la verdad: muchas veces aburre-. Demuestra un infinito amor por la condición humana cuando aspira a encontrar la llama que inflama de vida al hombre para representarla. Solo amando tanto a ser humano es que puede ser tan cruel con él.

Ante tan grandes aspiraciones éticas, ¿cómo puede uno estar a la altura de tales merecimientos?

Seamos sinceros, somos un gremio egoísta -por decir lo menos; nada molesta más que el éxito del otro; al triunfo de los demás siempre se le encuentran peros o múltiples razones externas para que se halla dado; nada reconforta tan-



Fotografía de Jesús Coronado

to como el tropiezo y el fracaso de un compañero, la pelea por los apoyos y financiamientos es a muerte; se habla bien o mal de una persona u otra según convenga.

Por eso la sociedad nos ve con desconfianza; se divierte con nuestro trabajo y nos aplaude al final de la representación, pero en su fuero interno no nos entregaría la llave de su casa o la mano de su hija.

No somos "éticamente" confiables; vivimos de ilusiones, no laboramos con horarios fijos, no tenemos casi nunca dinero, la fama de bohemios jamás nos abandonará.

Habría que dignificar el oficio, establecer una ética -entendiendo que la teoría de la ética es para la práctica y su conocimiento un saber cómo vivir- que le permita a la sociedad revalorarnos como el sector más sensible de ella, la conciencia del tiempo que nos tocó vivir, lo mejor de nuestra generación, porque la vida como el teatro es efímera, irrepitible, inatrapable.

Puesto que el teatro ya nunca será masivo, para aquellos que lo seguimos practicando en las nuevas catacumbas que son las salas teatrales y para aquellos que descienden a ellas para acom-

pañarnos a compartir la *experiencia*, esto debe ser un acto de fe.

La gente de teatro somos seres afortunados. Agradecidos debemos estar con la vida ya que nos permite pasarnos ensayando noche tras noche, invirtiendo el dinero con que se podrían edificar casa o escuelas en crear universos de tela, madera y papel, concentrando o expandiendo la luz, uniendo sonidos con silencios, sufriendo, a veces hasta llorando, para alcanzar el gozo inmenso de la representación; la encarnación de otro ser.

Dios salve al Teatro, porque nosotros quién sabe.

---

JESÚS CORONADO Ruiz. Nace en San Luis Potosí en 1960. Autodidacta. Director artístico de "El Rinoceronte Enamorado". Comodatario del Teatro del IMSS-SLP desde hace cinco años. Recientemente ingresa al Sistema Nacional de Creadores Artísticos.

## BAJACALIFORNIA

# “RESPUESTAS” DE BAJA CALIFORNIA

Daniel Serrano, con la colaboración de Andrés Villar

**P**aso de Gato pregunta: Parte de la comunidad teatral baja californiana responde. Otra parte se reserva su comentario. De otros nos reservamos preguntarles; y seguramente muchos más escaparon de nuestra mente.

Finalmente se intentó dar un panorama de lo que falta en Baja California en materia teatral, que no porque su situación sea diferente a la mayoría de los estados, no tiene carencias.

Eso fue lo que se les preguntó a los encuestados: “¿Cuál es la principal carencia del teatro en Baja California?”

Algunos fueron breves y contundentes. Otros tomaban aire, y empezaban a hablar en juncos, a los menos se les conminó a que le recortaran a su comentario, por efectos de espacio; y a todos, absolutamente todos, se les transcribió literalmente su manera de pensar.

Gracias a todos, incluidos los que prometieron mandar por correo electrónico, y nunca mandaron nada.

Estas son las respuestas (que no necesariamente soluciones), puestas por orden alfabético del apellido del que responde:

*La principal carencia del teatro en Baja California es la estrategia e innovación de sus participantes (actores, directores, dramaturgos) y la falta de profesionalización de la actividad*

Sergio Rommel Alfonso Guzmán  
Subdirector Escuela de Artes UABC

*Yo la asocio con la preparación. Es decir escuelas. También falta de presupuesto para poder hacer un teatro a un nivel profesional.*

Dora Arreo la  
Directora escénica.

*Estriba en el público. Urgen acciones con las que el teatro se contacte con la gente. Durante mucho tiempo se han enfocado muchas de las acciones en que la gente vaya al teatro, pero creo que también es importante que sea al revés, últimamente no vemos mucho teatro en la calle, creo que eso sería una buena vía de comunicación, en la que tanto los actores saldrían ganados, como la gente que nunca ha tenido aproximación al teatro.*

Patricia Blake  
Periodista cultural.

*El compromiso de los actores al trabajo escénico.*

Bertha Alicia Denton  
Actriz y cuenta cuentos.

*L falta de apoyo para el teatro, no me refiero al apoyo moral, sino al económico. Y aunque se multiplicaron las instituciones que apoyan, de cualquier manera estamos*

*opacados en ese sentido. Para apoyo de escenografía, vestuario y demás no existe una partida presupuestal. Y mucho menos para difusión. Por ejemplo, en las campañas políticas, nunca se incluye una propuesta concreta para un área específica el arte como es el teatro.*

Ricardo Gómez  
Actor.

*Hay 2 rubros. 1. Falta de difusión adecuada para los trabajos que se están haciendo y falta de apoyo por parte de las instituciones públicas y la iniciativa privada. 2. Falta conciencia de gremio, de lo que somos, a donde pertenecemos. Estamos muy concientes de nuestras diferencias y no de los puntos y necesidades que tenemos en común. Hemos olvidado que somos seres gregarios y que necesitamos a los demás, incluso para sobrevivir. Estéticamente nos lleva a “propuestitas”, donde no exponemos nada nuevo.*

Hebert Axel González  
Director escénico.

¡Fuentes de trabajo remunerado!

*He dedicado más de veinte años a esta profesión y continuo impartiendo cursos que se abren o se cierran según la demanda. Me han publicado algunas obras y a trueque he recibido unos cuantos ejemplares. Me han invitado a participar en festival es o encuentros que pagan, algunas veces, hospedaje y alimentación. Si bien, en algunas ocasiones he podido cobrar por mi trabajo, ha sido gracias a las becas con que se han apoyado los proyectos en que he participado. No digo que no existan programas de apoyo al teatro, pero estos generalmente cubren los rubros de producción.*

*Con fuentes de trabajo quiero decir una continuidad y una estabilidad económica que permitan dedicarse de lleno a esta actividad en cualquiera de sus manifestaciones. Es lamentable que el profesional del teatro, en su mayoría, deba cubrir sus gastos con otros subempleos para solventar su labor creadora.*

Virginia Hernández  
Dramaturga y actriz.

*Falta que se publiquen más obras de teatro o falta que nos interese más por ellas, no le echada culpa al gobierno ni a la falta de espacios porque se puede hacer teatro en cualquier lugar, quizás es la falta de buena voluntad para hacer teatro y nada más.*

Beatriz Llamas  
Actriz.

*Hacen falta profesionales del teatro, no me refiero a dinero, sino a gente preparada en la disciplina del teatro. La prueba es que la gente que ha estudiado es la que está trabajando. Y aunque CAEN es un esfuerzo, no es suficiente*

*un diplomado, se requiere una licenciatura. También hay carencias en lo técnico.*

Librado Reyes  
Dramaturgo y actor.

*En Baja California no existe, - ni creo que exista en mucho tiempo de acuerdo con la campaña política de los nuevos gobernantes- un plan de desarrollo cultural que permita a los creadores de la escena vivir dignamente de su trabajo. Este desinterés general, separa cada vez más a los teatrístas alejándolos del precepto común del teatro: “el trabajo en equipo” la desconfianza crece y con ella la mezquindad y el odio, de tal forma que cada quien acarrea agua a su molino como puede. Urge un programa artístico, que aglutine a los creadores escénicos de todas las áreas, con una dinámica de crecimiento, - invitando por supuesto a aquellos que intentan hacer crítica teatral*

Fernando Rodríguez Rejero.  
Director de escena.

*Creo que la principal carencia es la de público, necesitamos educarlo a largo plazo, es un programa de mucha paciencia que quizás no veamos los frutos nosotros, pero tenemos mucho que sacrificar para dar a la gente algo que esté su alcance y esperar 15 o 20 años, dedicarnos más a los niños que es el público del futuro.*

Enrique Saint Martín  
Actor.

*Falta educación para apreciar y valorar el trabajo de los teatrístas en cuestiones operativas y administrativas, que por ende facilitarían la promoción y difusión que es otra de las carencias nosolodel teatro sino de todas las actividades de la región.*

Úrsula Tania  
Actriz y cuenta cuentos.

*La carencia del teatro en Baja California es la mala organización, es decir; queremos hacerlo todo; desde la dirección (si es que la hay), el vestuario, la escenografía, etc. Por otro lado, creo que como teatreros no leemos lo suficiente, y damos por hecho muchas cosas.*

Javier Vera  
Actor y docente.

*Continuidad, creo que eso hace que no logremos que el público vaya a los teatros y además la continuidad implica actualización continua y compromiso. Me refiero a los grupos teatrales.*

Claudia Villa  
Directora y Actriz.

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

# YUCATÁN

GOBIERNO DEL ESTADO

## INSTITUTO DE CULTURA DE YUCATÁN

Dirección de Artes Escénicas  
Programación octubre/diciembre 2004

### COPRODUCCIONES 2004

**Desayuno durante la noche** de Andrés Bello. Dirección: Nelson Cepeda

**Bigamía** de Arthur Miller. Dirección: Víctor Salazar

**Una luna entre dos casas** de Gabriel García Márquez. Dirección: Néstor

**Teatro para sordos... y ciegos también** Dirección: Carlos López

**El circo** Dirección: Carlos López y Carlos Aguilar

### TEATRO REGIONAL YUCATECO

**Salva la tallana** Teatro. Dirección: Carlos López

**Sherlock y su Nahoch Burro** Guión y Dirección: Carlos López "Derecho"

**Un tuim en Egipto** Guión y Dirección: Carlos López "Derecho"

### XVII ANIVERSARIO

DE LA COMPAÑÍA DE DANZA CONTEMPORÁNEA  
DEL ESTADO DE YUCATÁN

**El viento levanta el polvo**

Guión y Dirección: Carlos López y Carlos Aguilar

**Furacán** Dirección: Carlos López

### PROGRAMA NACIONAL DE TEATRO ESCOLAR

**NOVENO CICLO**

**El astrólogo fingido**, de Luis de León. Guión de la Banda

de Música y Dirección: Carlos López y Carlos Aguilar

**DECEMO CICLO**

**Arlequín servidor de dos amos**, de Carlo Goldoni

Guión y Dirección: Carlos López. Dirección: Fernando de la

"Compañía de la CDHACUETA-INTA"

### APERTURA DE LA ESCUELA SUPERIOR

DE ARTES DE YUCATÁN

PLAZA DE LAS ARTES DE YUCATÁN DEL 15 DE SEPTIEMBRE AL

15 DE OCTUBRE DE 2004

### Licenciatura en Artes Escénicas

Carri. Mtro. José de Jesús

Licenciatura en Artes Visuales

Carri. Mtro. Marco Cuello

Licenciatura en Música

Carri. Mtro. José de Jesús

Diplomado en Danza para varones

Carri. Mtro. José de Jesús

Diplomado en Danza para mujeres

Carri. Mtro. José de Jesús

Diplomado en Teatro

Carri. Mtro. José de Jesús

### Escadós escénicos

Escadós de Teatro - Escadós de Danza

Escadós de Artes Visuales - Escadós de Música

Escadós de Artes Escénicas - Escadós de Artes

Escadós de Artes Escénicas - Escadós de Artes

### Instituto de Cultura de Yucatán

Av. Gobernador Gabino Barrios s/n. Centro

C.P. 97000 Mérida, Yucatán, México

Dirección General: Dra. Patricia Rodríguez Hernández

Dirección de Artes Escénicas: Dra. Felicidad Yáñez

artesescenicas@ycucatan.gob.mx

[www.culturayucatan.com](http://www.culturayucatan.com)

tels. (01 99) 99280030 / ext. 106

### LAS ARTES ESCÉNICAS EN EL XVI FESTIVAL CULTURAL 2004 Del 25 a 30 de Octubre

#### Miniaturas DANZARIL TABEDA

Compañía Folclórica. Dirección: Miguel A. Dier. Música:  
Composición de Carlos Aguilar y Carlos López

#### La venganza de las margaritas TEATRO DE MÁSCARAS

Dirección: Juan María Brozos

#### Danzas barrocas DANZAS DEL RENACIMIENTO DEL BARROCO

Dirección: Alir Park

#### Alicia en el País del Ballet DANZA CLÁSICA

Dirección: Tanya Tanya. Música: Compositor: Manuel

#### Las estrellas del Ballet de Moscú

Dirección: Lidia María Rodríguez

#### Societas Coreográficas JALLE, FOLKLÓRICO DEL ESTADO

Dirección: Jalle. Lugar: Ciudad de Mérida

#### Operando sueños

COMPAGNIE DANZA CONTEMPORAINE YUCATÁN

Coreografía y Dirección: Lourdes López

Carri. Mtro. José de Jesús

### PREMIO NACIONAL HECTOR HERRERA "CHOLO" al mejor libreto de Teatro Regional

Pueden participar todos los autores de libretos  
de teatro regional. El plazo límite de entrega  
es el día 30 de Octubre de 2004.

Se podrán participar obras publicadas o en  
proceso de publicación o presentadas con  
premio de honor o inéditas.

Para más información: [PREMIO@CYUCATAN.GOB.MX](mailto:PREMIO@CYUCATAN.GOB.MX)

Veremos: Instituto de Cultura de  
Yucatán, Plaza de las Artes  
Escénicas

### XXXIII ANIVERSARIO DEL TEATRO PEDRITO

EL ÚNICO TEATRO EN EL SUR ESTE  
DISEÑADO ESPECIALMENTE PARA  
NIÑOS

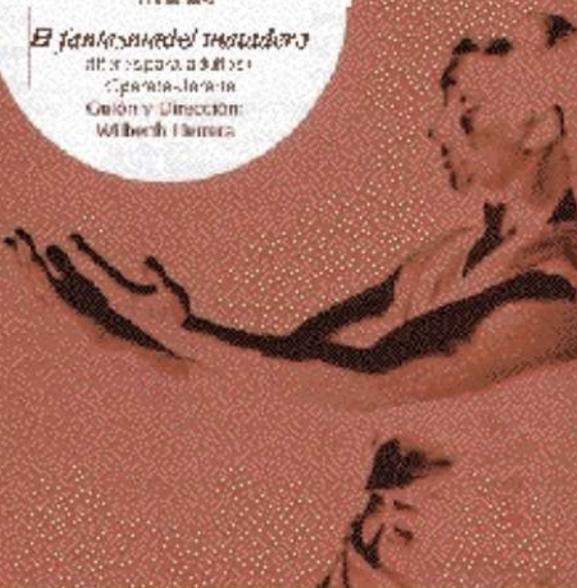
#### El fantasma del montador

El teatro para niños

Operación de

Guión y Dirección:

Wilberth Herrera



QUE EL TEATRO PARA NIÑOS OCUPE EL LUGAR QUE SE MERECE

## QUÉ LE DUELE AL TEATRO PARA NIÑOS

Larry Silberman y Perla Szhumacher

**E**n la actualidad, al teatro para niños, le duele todo. Le duele la falta de una política cultural que apoye el desarrollo y la difusión del teatro para niños y a los profesionales que se dedican a esta rama del teatro con seriedad y compromiso. Le duele que se siga considerando un arte menor. Dice Rodolfo Arriaga, director del TATUAS. Uno de los grandes estigmas del teatro para niños es el considerarlo como un arte menor. No hace mucho un teatrino sinaloense me decía:

-¿Qué están haciendo?

-Estamos por estrenar una obra de teatro para niños, *Todo de a dos*.

-Yo creo que ya estuvo bueno de teatro infantil, ahora lo que ustedes deben hacer es teatro en serio.

-¿¡!?! Me quedé mudo, de igual manera opinan muchos seguidores de la trayectoria del TATUAS.

Le duele la inexistencia de capacitación en teatro para niños en las escuelas de formación profesional. Nuevamente citamos a Rodolfo Arriaga:

"Esta idea del teatro para niños como arte menor está ligada al hecho de que las escuelas de teatro en el país no contemplen en su currícula académica materias que permitan el abordaje de textos para niños".

"...Por lo anterior, valdría mucho la pena crear un centro, instituto de capacitación teatral a nivel nacional con centros regionales en puntos estratégicos de la república para así difundir este conocimiento que está en ciernes en nuestro país."

Le duele que se haya interrumpido la continuidad bianual de Telón Abierto.

El Festival y Encuentro Internacional Telón Abierto con sede en Aguascalientes, en sus tres ediciones, 1997, 1999 y 2001, demostró sobradamente el impacto que produjo en la comunidad teatral. La asociación civil que lo dirigía se disolvió, pero se suponía que durante el 2004 el INBA y el Instituto de Cultura de Aguascalientes retomarían la idea para crear un nuevo Festival que reemplazara al anterior. Los cambios en la Coordinación Nacional de Teatro (tres coordinadores en lo que va del sexenio), la falta de recursos y las elecciones en el estado fueron una

combinación letal para la continuidad del festival. ¿Se hará en el 2005?

Le duele que se vayan reduciendo las opciones teatrales de calidad para los escolares y las fuentes de trabajo para los grupos.

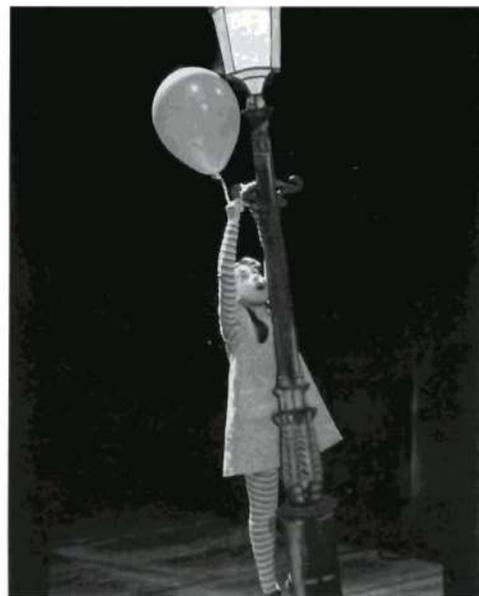
El Programa de Teatro Escolaren el Distrito Federal, significa para los grupos seleccionados una posibilidad de trabajo permanente por varios meses, pero el programa, con el paso de los años se ha ido reduciendo. Cada vez menos grupos, cada vez menos funciones y siempre el mismo motivo: recorte presupuestal. Y aún lo que se presenta no es aprovechado en todo su potencial, el hecho de que a pesar de la cuidadosa selección de espectáculos que se realiza cada año, los maestros o las escuelas tengan el derecho de decidir si participan o no, ha complicado mucho la asistencia y efectividad del programa. Si bien avalamos una cultura más participativa y democrática, ésta debe estar limitada y orientada al cumplimiento del objetivo de ofrecer a los niños una buena formación integral. De tal forma que tal vez los maestros deberían poder decidir a cuál de las obras que se presentan para su nivel escolar desean concurrir, mientras el cupo lo permita, pero no optar por hacerlo o no.

Le duele que la UNAM haya quitado, desde hace varios años, el teatro para niños de la programación de sus salas.

Le duele la situación del Programa Alas y Raíces a los Niños, que por los reiterados recortes presupuestales, la baja de estatus de Coordinación Nacional a Dirección, y la falta de criterio y posibilidades para desarrollar una política cultural para niños sólida y coherente, redundaron en una sensible pérdida de espacios, programas, actividades de formación y funciones y giras artísticas con las que muchos grupos y públicos contaban.

Luego de un intenso movimiento llevado a cabo por artistas y grupos afectados, se difundió en los medios, una versión supuestamente oficial que comunicaba la intención de regresarle al programa su antiguo estatus ¿será cierto? Y si es así, ¿con qué presupuesto y criterios se manejarán?

Le duele que en muchas ocasiones las políticas oficiales vayan dirigidas a cumplir una cuota y no a buscar la excelencia, el desarrollo o el disfrute del teatro para niños.



Este año en el Distrito Federal se publicó una convocatoria con el objeto de realizar la programación de artes escénicas para niños cuyo planteamiento era: el DF dispone de 60 mil pesos -¿Qué espectáculo propones presentar y cuántas funciones podrías ofrecer por esos honorarios? El criterio que privó, al igual que en los años anteriores no es el de la calidad sino el de la cantidad.

Le duele que en la mayoría de los teatros sigamos dependiendo del espacio, equipo lumínico, horarios de ensayo, y camerinos que dejan las producciones para adultos o que nuestras temporadas se corten abruptamente cuando algún escenógrafo o director de teatro para adultos exige el foro de manera exclusiva semanas antes de su estreno.

Le duele que en las distintas becas y presupuestos para producciones que se otorgan o realizan para este género, parece haber un correlato entre el tamaño de los niños y lo que se destina a ellos. Es decir, que no se le otorga un trato de iguales con el teatro para adultos.

Le duele la falta de difusión.

Como comenta Esmeralda Peralta del Grupo Palleti: "Los espectáculos para niños de calidad en nuestro país no tienen la presencia publicitaria en medios y espacios de conocimiento general que los conviertan en una opción viable al público. Así, éstos se ven reducidos al público privilegiado culturalmente que los bus-

ca y, a veces, los encuentra. Un espectáculo de calidad, patrocinado institucionalmente, no puede, tal como están las cosas, competir con la omnipresencia de shows de tercera calidad resultado del reciclaje de producciones extranjeras banales, mal traducidas (o bien dobladas), con una comercialización que va desde la escuela, a la comida y al súper, y desde la televisión y los espectaculares al periódico en plana completa. Los padres no sólo no encuentran la opción artística independiente, sino que ni siquiera saben que existe, y no sólo encuentran la oferta de peluches tamaño humano que bailan en patines cuando abren la página de espectáculos del periódico, sino que se tropiezan con los monitos de plástico en el cereal y el pan”.

“...Lo que le duele es la falta de información que crea público, un público que (uno sueña, siempre), después pedirá ese tipo de espectáculo de calidad para sus niños, cada día de la semana”.

Le duele que este año en la Convocatoria para escritores de la Feria Internacional del Libro Infantil y Juvenil se haya suprimido la de Dramaturgia.

¿El motivo? La falta de presupuesto, y al ser la rama en la que menos trabajos se presentan anualmente a concurso, las autoridades decidieron eliminarla. Se cierra de esta manera otra posibilidad para los dramaturgos que quieren escribir para niños. El año pasado el premio se declaró desierto y sólo se publicaron dos títulos, en lugar de los cinco que se editaban anualmente en la colección “El mejor Teatro para niños”.

Le duele que con la reducción de los presupuestos y programas de las instituciones oficiales, se haya agudizado el lamentable canibalismo que existe entre los grupos del sector.

Hay muchos colegas del DF, que año con año se quejan a viva voz, de por qué Guillermo Méndez, Emmanuel Márquez, Palleti Títeres, Señal y verbo, La troupe, Marionetas de la esquina,

Boris Schoeman, Azis Gual o Grupo 55 se encuentran frecuentemente entre los grupos que cada año son seleccionados para el Programa de Teatro Escolar en el DF, pero la mayoría de esas mismas agrupaciones que son rechazadas tampoco se mostraron interesadas en asistir a festivales y encuentros como Telón Abierto u otros para cultivarse y nutrirse de los espacios de formación que existían, no aprovecharon las capacitaciones y asesorías que Alas y Raíces les ofrecía gratuitamente años atrás, ni manifiestan inquietud alguna en ese sentido.

Muchos creen que el montar una obra, dos o cinco, independientemente de su calidad, como premio a lo prolífico o a la insistencia, les da un automático e inalienable derecho a presentarse en los teatros oficiales y en caso de no ser seleccionados en una convocatoria oficial o que no les otorguen un teatro, dan periodicazos o se dedican a la grilla como acto de presión y vía de acceso a lo que por calidad no pudieron conseguir.

Esto provoca que en ocasiones los funcionarios no puedan elaborar libremente la mejor programación para el público que va dirigida, sino que deban “administrar la crisis” de programar a todo el mundo aunque esto implique una baja sensible de la calidad de los espectáculos que se presentan y con ello una pérdida de la confianza y credibilidad que esos teatros tendrán en el público asistente. Vale decir, que en muchas ocasiones, se programa para los grupos y no para el público.

En este contexto, podemos decir que no priva el “organicémonos para exigir un mayor pastel”, sino el ponerle el pie al otro para quedarnos con su rebanadita.

Cabe aclarar que entre los grupos y artistas mencionados arriba más otros que no participan en ese programa, hay una fluida y sana relación de colegas que incluye compartir textos, contactos, capacitaciones, trabajos y habilidades.

Y ya para terminar, algo que le duele, aquí, ahora.

Con la ingenuidad que nos caracteriza, intentamos que esta nota no tuviera solamente nuestra visión por lo que solicitamos



a un grupo de colegas su punto de vista al respecto y así tener un panorama más completo. Hablamos por teléfono con varios de ellos y en otros casos mandamos este mail:

HOLA A TODOS:

Estamos escribiendo un artículo que nos han solicitado de la revista **Pasode Gato**, cuyo tema es: Qué le duele al teatro para niños en México,

Pensamos que es más interesante y rico el que podamos contar con la opinión de artistas y grupos tanto del DF como de los estados para plantear una visión más amplia y atinada de las políticas culturales, programas, festivales, actitudes de los mismos artistas o grupos, etc.

...Esperamos sus comentarios. Saludos cordiales a todos y un fuerte abrazo.

Larry y Perla

Contactamos a 13 artistas y grupos en total, sólo tuvimos respuesta de Rodolfo Arriaga, desde Culiacán, y Esmeralda Peralta del grupo Palleti.

Desinterés, apatía, temor, falta de tiempo, desconfianza, delegar en los demás sin arriesgar una opinión, no querer comprometerse ¿quién sabe?

Por eso creemos que este síntoma puede llegar a ser el que más duela en un futuro si no nos comprometemos cotidianamente a luchar por que el teatro para niños ocupe el lugar que se merece dentro de la vida cultural del país.

Ya que, como dice Martín Fierro:

“Los hermanos sean unidos,  
esa es la ley primera,  
porque si entre ellos se pelean,  
los devoran los de afuera”.

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



Programa Nacional de Teatro Escolar, 10º Ciclo San Cayetano, Edo. de México.

SIR RICHARD EYRE (LONDRES, INGLATERRA)

## LA PUREZA DEL VIRTUOSISMO ESCÉNICO

Althair Naoly

Es uno de los directores británicos de mayor prestigio en el mundo por su impecable participación polifacética en el arte escénico. Dirigió su primera producción llamada, *The Snack*, en el teatro Phoenix Leicester en 1965; dos años más tarde fue invitado a colaborar en Edimburgo, Escocia, como Director Asociado del Royal Lyceum Theatre. Durante 1970-1972 dirigió el Teatro Nottingham Playhouse en donde brindó su enseñanza y apoyo teatral, a los ahora grandes talentos del escenario Howard Brenton, David Hare, Ken Campbell y Trevor Griffiths. En 1984 dirigió *Laughterhouse*, a la que el jurado del Festival de Cine de Venecia otorgó, el premio a la mejor película realizada para la televisión.

Dirigió durante toda una década el *National Theatre*, situado en Londres, Inglaterra, (1988-1997) Este gran reto fue logrado con gran éxito, ya que siendo el Teatro Nacional (NT) un conjunto arquitectónico contemporáneo, que consta de tres teatros: El Cottesloe, El Lyttleton, y Lawrence Olivier, construido en 1976, con ciertos bemoles graves de construcción y acústica; logra la prosperidad absoluta, gracias a la asistencia del público nacional e internacional atraídos por innovadoras propuestas escénicas de jóvenes escritores y directores como Tom Stoppard, Alan Bennett, Harold Pinter y David Hare; así como grandes actores y actrices de la talla de Judy Dench, Emma Thompson, Kenneth Branagh, Daniel Day Lewis e incluso Anthony Hopkins.

A lo largo del lapso titular en el National Theatre, Richard Eyre dirigió 27 aclamadas obras teatrales en las que incluyó una excelente selección para su exigente público; producciones que fueron de lo épico: *Ricardo III* y *Enrique V*, a lo trágico *Macbeth* y *King Lear* de *William Shakespeare*, logrando una transición por *Chejov* y *Brecht* para dirigirse a lo contemporáneo con *La Invención del Amor*, de Tom Stoppard, así como la trilogía de David Hare, *Racing Demony* posteriormente endulzar a su gran auditorio con la comedia musical, *Guy and Dolls*, obra que fue admirada por más de cinco mil espectadores.

Richard Eyre dirigió diversas series de televisión basadas en obras teatrales, así como producciones independientes para la BBC de

Londres, British Broad Casting Company of London, tales como: *Ploughman's Lunch*, *Waterloo Sunset*, *The Cherry Orchard*, *The Imitation Game*, *Pasmore*, *Country*, *The Insurance Man*, *Tony Harrison*, *Tumbledon*, *Suddenly Last Summer*, *The Absence of War*, entre otras; que lo hicieron merecedor a premios internacionales otorgados por las televisiones de Tokio, Japon, Roma y Venecia, Italia, así como Nottingham y Londres, Inglaterra.

En 1996 dirigió *La Traviata* en el Royal Opera House; participación que le brindó el premio como el Mejor Director Artístico del año, otorgado por la Asociación Internacional de Críticos, "Internacional Critics Circle Award". En 1997 fue acreedor al máximo reconocimiento otorgado por la Asociación escénico-artística del Reino Unido, premio Lawrence Olivier, como agradecimiento por logros obtenidos y enseñanza brindada a lo largo de su valiosa trayectoria escénica. Durante el mismo año, la Reina Isabel II, lo nombró Commander of the Order of the British Empire; que es la distinción única concedida a los ciudadanos británicos de impecable excelencia laboral.

### PRIMERA PARTE

Todo inició cuando a mis escasos ocho años comencé a jugar con un teatro guiñol que mis padres me compraron obligadamente, gracias a mi obstinado deseo. Lo armé, lo pegué y lo pinté; me encantaba dibujar sus habitantes, recortarlos, vestirlos y lograr pararlos sobre el escenario para jugar con ellos. Posteriormente me aburrí de las limitaciones del teatro guiñol y entonces inicié mi pequeña fábrica de puppets que logré hacer simplemente de papel maché, engrudo y barniz, me gustaba cómo comenzaban adquirir personalidad propia; la mano era la metáfora del cuerpo del personaje y el puppet a su vez era la metáfora de un personaje único. Con el paso del tiempo me dejaron de gustar, estaba pequeño y no entendía por qué comenzaban a parecerme grotescos, quizá por la textura que el papel maché adquirió con el tiempo, sentí que mis puppets habían adquirido una enfermedad epidémica o algo perecido así que los cambié por plastilina. Mi primera creación fue una cámara cinematográfica con sus enormes luces para iluminar la locación. Mi amor



Sir Richard Eyre

y aprendizaje por el arte escénico, especialmente el teatro, continuó evolucionando mientras seguía la trayectoria de mi educación escolar normalmente; hasta que llegué a la preparatoria. Durante todo este proceso estudiantil, participé en todos los eventos colegiales e independientemente comencé a leer obras teatrales y a estudiar teoría dramática. A lo largo de dos décadas y media, anhelé ser actor profesional, sin embargo finalmente acepté que carecía de la piedra filosofal que el actor debe poseer: el talento, que es más que una facilidad para observar simplemente a los más grandes e imitarlos, más que una habilidad para deslumbrar en clase mientras se lee algún texto en voz alta y mostrar mucho más que una vertiginosa pretensión de auto confianza; si no se posee esa auténtica piedra, es vano el esfuerzo o la educación que se adquiera, porque nunca se compensará la injusticia de quedar fuera del paraíso escénico. Considero que los actores nacen, no se hacen, se pulen con la educación y la práctica; confieso que me tomó demasiados años aceptar esta verdad.

En un sentido la actuación, buena o mala, es una crítica a la vida: los seres humanos, personajes que son representados sobre el escenario, se nos presentan frente a nuestros sentidos para observarlos y lograr calificar con nuestra opinión su presencia, actitud y grado de benevolencia o villanía, con la que se condujeron a través de la

trama escénica. Durante una exitosa temporada teatral, el espacio entre un actor y el personaje parece haber sido como de una sola pieza, sin costuras; los juicios que hacemos sobre él o ella son tan complejos, confusos y ambiguos como los mismos que hacemos durante nuestra vida diaria. Sin embargo, aunque observemos con precisión la obra teatral que inmiscuye una suplantación de identidad sexual opuesta a la del ejecutante, habrá un lapso para el comentario, ya que la actuación conllevará, inevitablemente, un espacio entre el actor y el personaje; un toque de parodia en la voz y los gestos, que serán siempre considerados una imitación, nunca un estado auténtico del ser. Los actores Kabuki creen que las mujeres están demasiado cerca de la femineidad para capturar su esencia; esto se refiere a su naturaleza hacia el hombre. De cualquier forma es extraordinario que el teatro mantenga latente la existencia y permanencia del público, sin importar su sexo o condición, brindando la posibilidad de observar en el escenario a un hombre ejecutar el personaje de una mujer - aunque sus pies enormes y el grosor de su cabello sean evidentes - para embelezar al auditorio con su femineidad. Como una religión el teatro nos hace creer lo inaudito; ésta es una de las razones por la que los actores deben poseer como característica principal común, un toque del ser andrógino. Hay momentos en la vida cuando el hombre confronta los límites de sus capacidades; así sucedió conmigo y a principios de los sesentas ingresé a la Universidad de Oxford para estudiar matemáticas, sin embargo, esta otra ilusión murió cuando me percaté de que, más allá de los teoremas y axiomas, podía cómodamente abarcar la existencia de una hipótesis, tanto como el lenguaje de un pensamiento especulativo que me era tan inaccesible como la mente de Dios. Mis tutores escolares solicitaron me trasladaran a la Universidad de Cambridge para estudiar humanidades, con especialidad en letras inglesas.

Ahí comencé a dirigir pequeñas producciones y me enamoré del oficio, de hecho siempre estuve fascinado con la dirección pero creo que me aterraba la idea de ser el responsable de una totalidad artística. Un director es generalmente un cocinero, reúne los mejores ingredientes, le añe-

de su toque personal, una buena pizca de amor, posteriormente sigue al pie de la letra la receta y la sirve de una forma tan impresionante como le sea posible. Como director fui totalmente autónomo, aprendí a defender mi instinto en contra del intelecto y a comprender la importancia de tener el valor de aceptar la ignorancia y de darle la bienvenida al silencio como un aliado. Se dice que los directores son como dioses manipulando los destinos de las vidas, pero sólo si son tiranos, ellos incluso, ellos mismos los aceptan diciéndolo ocasionalmente. Cada director desea de corazón ser dios en su quehacer escénico tanto como imaginativo, inventivo, inspirador y pulso creativo posea, aún siempre se derivará de la gente que participa en la puesta en escena y a quién por lo general se les lleva a la hoguera: el escritor, el actor y el productor. Los directores son los negociadores, los diplomáticos, los traductores, los mediadores, quienes deben mantenerse suspendidos entre lo que el escritor necesita impeler de la obra, lo que el actor desea destacar del personaje y lo que el productor precisa subrayar en la esencia de la trama escénica. La mejor dirección teatral es la que no se nota, la que ilumina la obra con su arquitectura en su totalidad, en vez de hacer relucir algunos nombres en los medios publicitarios; el de él y sus aliados. El teatro es como un templo sagrado, debe ser respetado y empleado como móvil de aprendizaje y comunicación interna-externa, dirigida hacia la comunidad nacional e internacional, no debe emplearse como una conveniencia personal política-cultural, ni mucho menos participar en ella como bandidos; en la verdadera disciplina teatral, no existen egos, ni personalismos; simplemente el arte y su quehacer escénico.

---

ALTHAIR NAOLY. Actriz. Estudió en la Royal Academy of Dramatic Art (1995 - 1996) el *Shakespeare's Acting Course*; posteriormente *Teatro Físico* con Phillipe Gaulier y Theatre de Complicité (1996 - 1997), y finalmente terminó la Maestría en Teatro Clásico y Voz en la Central School of Speech and Drama de Londres, Inglaterra (2001).

A lo largo del lapso titular en el National Theatre, Richard Eyre dirigió 27 aclamadas obras teatrales en las que incluyó una excelente selección para su exigente público; producciones que fueron de lo épico: *Ricardo III* y *Enrique V*, a lo trágico *Macbeth* y *King Lear* de William Shakespeare, logrando una transición por Chejov y Brecht para dirigirse a lo contemporáneo con *La Invención del Amor*, de Tom Stoppard, así como la trilogía de David Hare, *Racing Demon* y posteriormente endulzar a su gran auditorio con la comedia musical, *Guys and Dolls*, obra que fue admirada por más de cinco mil espectadores.

LA ROYAL COURT PLAYWRIGHTS DE INGLATERRA EN EL CENTRO CULTURAL HELÉNICO

## SEMINARIO PARA INCENDIARIOS

Alberto Villarreal Díaz

**E**l dramaturgo como incendiario. La comparación de estos oficios, ambos primitivos e incrustados en nuestros deseos más arcaicos, me parece pertinente de revisar en un medio artístico y un país con vocación de bombero, teniendo en cuenta la cantidad de pastizales secos que nos rodean.

El incendiario tiene mucho que enseñar al dramaturgo; ya que si bien cualquiera tiene la capacidad para encender una fogata o una estufa, pocos tienen el suficiente fuego, fascinación y devoción por la carne quemada (...y el viento a su favor) para incendiar una ciudad, un escenario o un país entero.

Aunque a algunos cuantos les baste tirar el cerillo con desgano a sus pies, para que al otro día los periódicos dejen ver los cuerpos calcinados de los espectadores; siempre es conveniente revisar la calidad y novedad de los combustibles.

12 incendiarios, (varios de ellos con taternadas ya memorables), se reunieron con otros dos de Inglaterra, para llevar a cabo el primer seminario impartido por la Royal Court en México. Los flamantes mexicanos fueron: Edgar Álvarez, Luis Ayhllón, Bhrbara Colio, Rafael Martínez, Noé Morales, María Morett, Verónica Musalem, Carmina Narro, Iván Olivares, Francisco Reyes, Claudia Ríos y Alberto Villarreal Díaz; por los británicos April de Angelis, Simon Stephens y la coordinadora del departamento internacional del Royal Court, Elyse Dodgson.

El trabajo del Royal Court durante el taller, consistió en una revisión de la esencialidad del drama. Las condiciones de los elementos básicos que se requieren para la combustión. Un pensar lo dramático en sus formas mínimas, casi del abstracto. Ejercicios que conducían siempre hacia una conciencia de lo que es propio del drama y que le hace ser a diferente de materiales narrativos o periodísticos, una flama visible o invisible.

Los ejercicios propuestos, que contienen siempre el resplandor de la practicidad, buscan incidir en dos líneas principalmente: técnicas para ayudar al escritor a superar un problema de escritura o un cambio de rumbo en los vientos, y segundo, estrategias para crear materiales propiamente dramáticos sin importar el estilo, tono o género.

Personalmente me quedo con un consejo de Simon Stephens, sencillo contundente que engloba, a mi parecer, la clave del trabajo dramático:

“En Inglaterra hay una confusión, entre playwrighter y playwriter. Aunque ambas suenan igual, el Playwriter [escritor de obras de teatro] sería aquel que sólo se interesa en el papel, en la realidad del teatro como escritura lingüística, alejado del escenario, sólo incluido en lo que se traducirá a escena como diálogos. En cambio, el Playwrighter (constructor de obras de teatro) tiene un sentido más activo, de relación absoluta con el escenario, es un constructor de teatro en su sentido de realización, de materialidad.

Cuando trabajo, trato de construir obras de teatro, no de escribirlas”.

En la reflexión me parece fundamental la oposición de escritorio contra sala de ensayos. El escritor queda aplanado en sus hojas, pasivo, esperando que sea el director el que venga a construir la teatralidad, a diferencia del dramaturgo que la construye y expresa ya en su textualidad, una poética de la escena, del teatro, de la actuación.

Continuando el razonamiento de Simon Stephens la palabra "juego" (play en inglés) significa en español "capacidad de movimiento" de ahí que el dramaturgo visto desde este punto de vista es: aquel que construye la capacidad de movimiento del teatro.

Por eso para la Royal Court, el más importante en el proceso de creación del teatro, es el autor. El mismo origen de la Royal Court, (primer centro de su tipo en el mundo y hasta hoy el más importante) tiene que ver con esta posición ante el teatro, ya que surgió por la necesidad de una renovación en el teatro inglés. La forma de transformarlo fue creando un centro de dramaturgia, donde desde su fundación hasta hoy, se busca descubrir a dramaturgos emergentes, además de ser un centro de desarrollo y confluencia de dramaturgias de todo el mundo, como sistema para volver a incendiar el teatro inglés y el internacional.

El proyecto en México busca establecer una relación a largo plazo. En el mes de diciembre se realizará la segunda parte del seminario con los mismos dramaturgos. En esta etapa se trabajará ya concretamente sobre una obra nueva de los autores.



Algo importante a resaltar, es que los dramaturgos ingleses coincidieron que en nuestra dramaturgia existe una gran preocupación por la forma del drama, su orden, sus estrategias, y hay menor atención por lo temas y contenidos. En cambio, la dramaturgia inglesa, se preocupa esencialmente por los contenidos de las obras sin importar tanto la forma del drama. La observación en sí misma, por supuesto digna de tomarse en cuenta, es ya una puesta en práctica del encuentro entre dramaturgos de diferentes latitudes y poéticas, abriendo posibilidades de mayor conciencia sobre nuestro propio trabajo.

Lo peor que puede pasarle a nuestra dramaturgia es que los que la hacemos estemos de acuerdo. Lo mejor que puede sucederle, es reconocer que hay infinitas formas de encender un cerillo y que afortunadamente cada dramaturgo propone diferentes formas de hacerlo. Ya el incendio, es cosa de otros términos, de la combustión llamada teatro.

---

ALBERTO VILLARREAL DÍAZ (ciudad de México 1977). Dramaturgo y director de teatro. Director de Artilería Producciones en Arte y socio fundador de La Madriguera Centro de Arte. entre sus obras publicadas están *Perfumes* y *tentaciones* para una mujer muerta número 5 de Paso de gato y entre sus montajes destacan *Máquina Hamlet* Via Crucis con transeúntes y *De bestias criaturas y perras*. Actualmente escribe dentro del programa internacional del Royal Court Playwrights y es Becario de la Fundación Carolina en Madrid España.

Royal Court Playwrights: [www.royalcourttheatre.com](http://www.royalcourttheatre.com)

ÚLTIMA VEZ EN MÉXICO

# LA POÉTICA TRANSGRESORA WIM VANDEKEYBUS

Maricruz Jiménez

**E**xplosivo, visceral, transgresor, radical. ¿Qué calificativo puede definir la personalidad creadora de Wim Vandekeybus? Ninguno y todos porque del niño que vivió en la granja de su padre veterinario, al joven que se formó como gimnasta olímpico, diseñador gráfico y fotógrafo, o al personaje que en las instalaciones de Jan Fabre realizaba acciones en el límite de la cordura y el absurdo, se construyó el puente a los extremos: "Última Vez", la compañía donde el artista belga, nacido en 1963, ha creado ese volcán que hace erupción cuando uno de sus integrantes pisa el escenario.

Y no es casual que el primer producto de su carrera como creador escénico *What the Body Does Not Remember* al lado del videoasta Octavio Iturbe -después de trabajar durante dos años con el artista multidisciplinario Jan Fabre-, le haya traído fama internacional a finales de la década de los ochenta, cuando Vandekeybus tenía 28 años, pues la semilla de esa explosión, mitad instinto y mitad tecnología, lenguajes fronterizos, ocasionaba una reacción en cadena en la escena mundial.

Piedra de toque para la creación escénica durante más de una década, Wim Vandekeybus vino a México con una obra que sella su madu-

rez: *Bhush*, que se presentó en agosto, dentro del ciclo "Perfiles en Movimiento. La danza en el 70 Aniversario del Palacio de Bellas Artes".

Pero ¿qué es lo que busca Wim Vandekeybus en sus bailarines? Personalidades fuertes, inspiración. Puede audicionar a 200 o 300 personas en un solo día, pero solamente hay una o dos que le llaman la atención. Su rigor tiene que ver con la posibilidad de crear una obra que se basa en las personalidades de sus intérpretes. Por ello, "Última Vez" es una compañía conformada por artistas de diversas disciplinas, cuyo común denominador es el riesgo.

El trabajo que Wim Vandekeybus realiza con sus intérpretes se basa en improvisaciones. Una palabra, un sonido, ¿qué provocan? De ahí surgen los contenidos que él radicaliza escénicamente, pues los va relacionando con el mundo animal, primitivo. Así va entretejiendo una obra completamente personal, apoyado en la teatralidad, con un discurso hablado, en la imagen filmica - utiliza el cine, usualmente, en 16 milímetros-, para crear una estética, que se dirige a las sensaciones esenciales del espectador.

*Bhush* es el rubor que viene de una sensación corporal, surge de la excitación, el coraje, la pena ante situaciones embarazosas. Proviene - han señalado sus bailarines - de un motor que surge del centro del cuerpo, y es un espectáculo, como todos los que él realiza, creado desde su naturaleza. Su movimiento está inspirado en los animales. La pregunta que se formula en cada uno de sus espectáculos es cómo esas reacciones que determina el instinto pueden redimensionarse en el comportamiento humano.

En el discurso de Vandekeybus hay una necesidad de ruptura, una violencia emotiva que busca transgredir los límites impuestos, incluso riesgos físicos. En este sentido, se ha convertido en parte de su leyenda uno de los ejercicios que pone en práctica cuando ha logrado aguzar los sentidos de sus intérpretes: con los ojos vendados, todos caminando



Fotografía Archivo PdeG



Fotografía Archivo PdeG

sobre el escenario y, de pronto, una bola de boliche es lanzada al aire. Ciertamente, nunca ha ocurrido ningún accidente que lamentar. Y es así porque Vandekeybus logra despertar en su compañía un sentido de sobrevivencia sobre el escenario, después de un intenso entrenamiento, donde se trabaja de 10 a 14 horas diarias, pues la vida de los bailarines, durante los dos o tres años que dura su gira, sólo se ubica entorno al grupo.

En un momento donde pareciera que todo se ha hecho y visto ya, hay creadores como Wim Vandekeybus que buscan regresar al origen y rescatar el instinto del ser humano, redescubrirlo. Ese es el discurso que define toda su obra. Tal vez, la manera de integrar los elementos en escena, una partitura que los una en una tela invisible donde intérprete, imagen y música son lo mismo, haya evolucionado en la búsqueda de una dramaturgia totalizadora, pero en sus principios el objetivo sigue en la misma dirección: develar las sensaciones esenciales, los impulsos que mueven el instinto.

MARICRUZ JIMÉNEZ Periodista cultural especializada en artes escénicas.

## HACIA UN PAÍS DE LECTORES... DE TEATRO

### VERSUS ARISTÓTELES

VARIOS AUTORES  
ANÓNIMO DRAMA  
EDICIONES,  
MÉXICO, 2004,  
124 PP.

¿Alguno de ustedes tiene la Poética de Aristóteles bajo su almohada? Lo más seguro es que no. Y sin embargo, todo aquel que escriba para la escena la tiene que haber estudiado lo suficiente como para entender lo que dicen sus sabias aunque fragmentadas palabras, mutiladas y manoseadas por traductores y editores, a partir de restos y cenizas previamente mutiladas y manoseadas por la historia. Obviamente, somos conscientes de la sabiduría que contiene ese libro. Y sin embargo, es de dudar que le recen cada noche pidiendo inspiración, que tengan aprendidos de memoria sus paradigmas, o que corran alarmados a releerlo cada vez que se queden atorados desarrollando una escena.

Por fortuna, no dependemos del bendito filósofo para escribir, y sin embargo, ahí está siempre, pues su obra sigue conteniendo una lógica y un razonamiento lo bastante sólidos como para aguantar los análisis más incisivos. *Versus Aristóteles*, la colección de ensayos que Anónimo Drama Ediciones ha reunido, busca ahondar con suspicacia sobre nuestra fe sobre en las palabras de Aristóteles: ¿realmente necesitamos seguirlo, o podemos prescindir de sus preceptos?

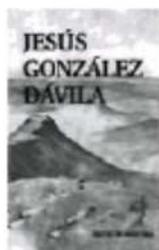
Es una idea interesante, con la carga necesaria de controversia para planear un libro así: juntar varios ensayos de académicos y dramaturgos y ponerlos a cuestionar al buen Ari. Revelador e interesante, en la medida en que nos atraiga cada uno de los autores participantes con su estilo y sus planteamientos. Y por supuesto, controversial, según su capacidad para

sustentar sus postulados sobre lo eficaces o anacrónicas que hoy puedan resultar las ideas aristotélicas. Pero es el fin de publicar un libro así, con este tema, y más en nuestro ambiente teatral, siempre deseoso de encontrar la vanguardia de temporada para usada una vez y después olvidarla, aprovechando únicamente el aroma a novedad que deja a su paso.

Dos cosas son seguras una vez que se lee *Versus Aristóteles*: nos que damos con una lectura interesante sobre las ideas del filósofo y su mayor o menor validez a estas alturas del partido, a la vez que debemos enfrentarnos a la dura realidad de nuestro teatro: no basta cuestionar a nuestros mayores con razonamientos, sino con hechos. Si queremos algo más que sombras vociferantes o remedos en directo de la peor telenovela, hay que retar a la audiencia y a los críticos con todo. Y lo primero a lo que hay que recurrir, antes que a la teoría o al escándalo, es al talento y al rigor. Sin eso no habrá Poética ni anti-poética que nos salve del olvido.

**JOSE CANDÁS.** Escritor, guionista y dramaturgo egresado de la Universidad Intercontinental y la Escuela de Escritores de la Sogern. Finalista del Premio Nacional de Dramaturgia Joven Gerardo Mancebo del Castillo 2002 con la obra *Los ex celentes*.

**COLECCIÓN  
TEATRO DE  
FRONTERA  
RECUENTO DE  
UN ESFUERZO  
EDITORIAL  
ROCIO GALICIA**



En 1996 Enrique Mijares publica en Durango un libro que compila tres obras de Jesús González Dávila, ello representó sin saberlo, el co-

mienw de la Colección Teatro de Frontera. Pero, ¿qué motiva a un dramaturgo a publicar la obra de otro dramaturgo? En este caso se trata de la admiración generada luego del estudio profundo de una producción dramática. Esto, aunado a un atento trabajo de análisis del teatro mexicano actual, le hizo ver a Mijares la importancia de agrupar en una colección los textos de dramaturgos que tuvieran una sólida trayectoria cuya obra contara con los méritos para ser editada y difundida.

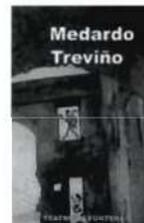
Como eje temático emergió la frontera, no solamente en su acepción geográfica, sino como espacio de confrontación e incertidumbre. Hoy, a ocho años de la aparición de ese primer libro, Teatro de Frontera cuenta con 12 títulos, en los cuales se encuentran publicadas 75 obras de teatro contemporáneo de 18 dramaturgos mexicanos y 5 puertorriqueños. Esta colección es un proyecto editorial del grupo de teatro Espacio Vacío de la Universidad Juárez del Estado de Durango.

En concordancia con el espíritu inicial, la colección dedica los 9 primeros títulos a dramaturgos como Jesús González Dávila (núm. 1 y 6), Hugo Salcedo (núm. 2), Antonio González Caballero (núm. 3 y 7), Manuel Talavera (núm. 4), Medardo Treviño (núm. 5), Xavier Ángel Martí (núm. 8) Ángel Norzagaray (núm. 9). Asimismo, en el número 10 la colección da cabida a la publicación de las obras producidas en el taller de Drama-



turgia virtual<sup>1</sup> impartido por Mijares en la ciudad de Monterrey en el año 2002. La colección ofrece una novedad al conjuntar en un libro los números 11 y 12. En el 11 se publican obras de autores mexicanos como: Jorge Celaya, Virginia Hernández, Gustavo Thomas y nuevamente, Hugo Salcedo, Manuel Talavera y Medardo Treviño. Por otro lado, con el paso de los años Mijares va más allá de los límites planteados inicialmente al abrir y traspasar las propias fronteras territoriales. En este sentido, el número 12 agrupa obras de 5 dramaturgos puertorriqueños: Carlos Canales, Abniel Marat, Teresa Marichal, José Luis Ramos Escobar y Roberto Ramos Perea.

Los 75 textos dramáticos plantean un apetitoso espectro de posibilidades de abordaje del tema fronterizo, tanto en lo conceptual como también en sus apuestas formales y estéticas. Si buscáramos otros puntos de coincidencia de estas 75 propuestas, quizá podríamos concluir que serían: el papel activo que asignan al espectador - pues en ellas la interpretación es ingrediente fundamental -, así como el interés de los autores por tratar la problemática que atañe a sus comunidades. Se trata de obras que retoman historias y conflictos suscitados en los grupos de pertenencia de los creadores, con lo cual paradójicamente, traspasan las fronteras comunitarias para abrirse al mundo.



Finalmente constituyen un muestrario de géneros y estilos que da cuenta de la vitalidad y la diversidad de la dramaturgia tanto en el interior de México, como en Puerto Rico.

La trascendencia de este esfuerzo editorial tiene posibilidades múltiples. Entre ellas puedo señalar en principio que esta colección representa para 23 dramaturgos un espacio de difusión; para los directores y actores, son propuestas escénicas que reclaman por derecho propio su puesta en escena; para los investigadores interesados en la dramaturgia, constituye un punto de partida para el análisis del teatro contemporáneo; para los estudiantes es un material que seguramente resultará de interés por la cercanía de los personajes y los conflictos; finalmente, para los interesados en asuntos sociales y lingüísticos constituye un manantial inagotable para la reflexión.

Cabe anotar que cada título se enriquece al incluir un estudio introductorio a la obra del dramaturgo publicado. Exposición que además de su propio valor, representa en sí mismo un objeto a estudiar si tomamos en cuenta que la mirada de Mijares está permeada por su propia experiencia como dramaturgo, promotor y director de escena comprometido con el teatro mexicano en una trayectoria que alcanza ya los 40 años.

Para visualizar las dimensiones que representa el conjunto *Teatro de Frontera*, resulta interesante recurrir a la frialdad que proporcionan los datos numéricos. Es así que la primera nota por asentarse es que el tiraje de cada uno de los títulos fue de 500 ejemplares, los cuales

multiplicados por los 11 libros donde se hayan contenidos los 12 títulos, da un total de 5 500 ejemplares. Ahora bien, si multiplicamos el número de páginas de cada título (1=193; 2=204; 3=179; 4=225; 5=174; 6=155; 7=228; 8=203; 9=195; 10=275; 11=211; 12=263) por el tiraje, obtendremos cantidades parciales que al sumarlas nos arrojan un gran total de un millón doscientos cincuenta y tres mil páginas aportadas a la configuración de la literatura dramática. Si el afán es continuar con números también podemos anotar que la colección de 11 libros pesa 3 kilos 600 gramos que al multiplicarlos por 500 juegos da un total de 1,800 kilos.

Ahora, por mera ociosidad y sobre todo en honor a la finalidad del texto teatral, pensemos que esos textos son 75 propuestas escénicas que precisan de 75 directores de teatro y de alrededor de cuatro centenares de actores, además de un número importante de otros creativos, así como de otras personas de apoyo. ¿Es más clara ahora la dimensión cuantitativa de estos libros? Hacer realidad un millón doscientos cincuenta y tres mil páginas, ponerlas a nuestro alcance, es un enorme mérito que hay que subrayar, pues cada una de las personas dedicadas a cuestiones editoriales podrían narrar historias increíbles sobre los obstáculos a librar para que un texto pueda entrar a imprenta. Y luego hacer que ese texto llegue a sus receptores, es otra historia que lamentablemente no ha podido ser

resuelta en el caso de *Teatro de Frontera*.

La pregunta que podría surgir a estas alturas es, ¿a dónde acudir para obtener esta colección? Definitivamente cualquier lector podría pensar en hacer una visita a Educal. Donde adelante, no encontrará los libros buscados. Entonces esa persona quizá podría ir a las grandes librerías particulares. Lamentablemente tengo que advertir que la visita también ahí será inútil.

Lo cual nos lleva a una vez más a constatar las deficiencias de la compleja red de distribución que el teatro enfrenta. Sin resolver este problema, pero saltándolo, quiero indicar al lector que *Teatro de Frontera* puede consultarse en bibliotecas públicas y, ocasionalmente, puede adquirirse en eventos teatrales adonde acuden editores del interior de la república. Si el lector que busca *Teatro de Frontera* tiene la fortuna de vivir en Durango, entonces sin mayor problema puede buscar a Enrique Mijares... ¡Así de azarosa y cruda es la realidad de la distribución! Considero que con el panorama esbozado queda claro lo que implica y el valor que tiene no sólo esta colección, sino cada publicación teatral.

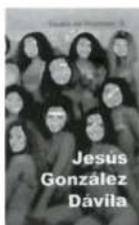
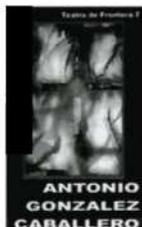
Por último deseo señalar que en las páginas de los 11 primeros números está contenida una porción significativa y rica de la dramaturgia nacional de nuestros días, por ello me atrevo a llamar la atención de los creadores que recurren a textos extranjeros por desconocimiento de los nuestros o por considerarlos inferiores.

ROCÍO GALICIA. Investigadora del CITRU Coautora del libro *Una co-*

*media a la antigua. Bitácora del montaje.* Escribió los ensayos correspondientes a los dramaturgos del norte de México, los cuales forman parte de la *Antología de Teatro Latinoamericano 1950-2000*, que se editará próximamente en Estados Unidos.

#### NOTAS

1 Los dramaturgos publicados son: Heber Banda, Rubén Alejandro Garza González, Reynold Guerra, Ángel Hinojosa, Martín Rosas, Adolfo Torres Peña, Homero Villarreal Padilla.



un lugar común:



estación radio

programa de radio

vincula las artes escénicas dando cabida en su espacio a todas las expresiones y a todos sus protagonistas.

estación: órbita 95.7 fm  
hora: 15.00 hrs.  
día: domingos

estación: horizonte 108 fm  
hora: 22.00 hrs.  
día: sábados

Mayor información en:  
estacionradio@yahoo.com.mx  
Tels. 52070661

## CONVOCATORIAS

### CONVOCATORIA II ENCUENTRO INTERNACIONAL DE MAESTROS Y ESCUELAS DE TEATRO

La Escuela de Teatro de la Universidad Central del Ecuador, tiene el honor de convocar al II Encuentro Internacional de Maestros y Escuelas de teatro, que se realizará del 27 de marzo al 2 de abril del 2005, en Quito, Ecuador.

Características del encuentro:

1. El II Encuentro Internacional de Maestros y Escuelas de Teatro, igual que los otros eventos realizados, no tiene un espíritu competitivo. Al contrario creemos en la posibilidad de compartir y aprender de la experiencia que tengan las diferentes delegaciones.
2. La Escuela de Teatro de la Universidad Central del Ecuador se compromete a cubrir los gastos de alojamiento, alimentación y transporte interno. Los pasajes internacionales correrán a cargo de los interesados en participar en este evento.
3. Cada Escuela participante presentará un espectáculo interpretado por sus estudiantes o por sus profesores. Estas funciones se realizarán en el Teatro de la Facultad de Artes a las 19:00 hrs. de manera gratuita. El teatro tiene un aforo de 258 personas y un escenario de 11 metros de ancho por 12 de fondo, altura, metros visibles para el espectador y parrilla de luces y de escenografía. Además de esta función se están haciendo gestiones para que se realice una función exclusiva para colegios. 70 por ciento del dinero que se recaude en estas funciones especiales será entregado a cada escuela.
4. Los profesores participantes pueden, si lo desean, proponer y realizar un taller dirigido a los estudiantes de nuestra escuela, a los estudiantes y profesores de las escuelas participantes, a estudiantes de otras escuelas y a jóvenes que integren clubes de Teatro en colegios y universidades. Los talleres serán gratuitos.

Información. Los profesores y escuelas interesadas en participar de este evento pueden dirigirse a Jorge Mateus, Director de la Escuela de Tea-

tro, e-mail: [jordi\\_28@hotmail.com](mailto:jordi_28@hotmail.com) o Escuela de Teatro Facultad de Artes Universidad Central del Ecuador, Avenida Universitaria y Bolivia s/n Quito-Ecuador Teléfono: (593) 2-2-521340.

Observaciones. Cada maestro y escuelas interesadas deberán enviar el respectivo currículum y la Escuela de Teatro de la Universidad Central se reserva el derecho de escoger a los delegaciones que participarán. Favor de pedir la convocatoria completa.

### EL 8o CERTAMEN INTERNACIONAL DE TEATRO BREVE "FUNDACIÓN CIUDAD DE REQUENA"

La Coordinadora de Actividades Teatrales, Arrabal Teatro y la Fundación Ciudad de Requena convocan de acuerdo con las siguientes Bases: La temática será libre.

La extensión será de un mínimo de 15 páginas (DIN A-4) y máximo de 35, mecanografiados a doble espacio (mínimo 25 líneas) y por una sola cara. (Estilo de grafías, tipo Times New Roman 12 o similar). Las obras han de ser escritas en castellano e inéditas, lo que implica que no han sido publicadas, ni premiadas con anterioridad, ni representadas ante público alguno. Tampoco podrán ser presentadas, simultáneamente, a otro concurso. Del mismo modo el autor (o autores) se compromete a no realizar versión alguna de la obra premiada en el tiempo en que las entidades convocantes conservan los derechos de publicación y/o representación. El autor (o autores) deberá acompañar una declaración debidamente firmada, en la que se haga constar que la obra presentada responde a todos los requisitos exigidos en este apartado.

Los trabajos se presentarán por triplicado e identificados con un lema o pseudónimo.: En sobre cerrado se hará constar: En el exterior título del trabajo y lema o pseudónimo. La inscripción: 8o Certamen Internacional de Teatro Breve "Fundación Ciudad de Requena". En el interior: Nombre y apellidos del autor/ao componente del grupo. Dirección, teléfono de contacto, correo electrónico, si la tuviera. Las obras se

enviarán a la sede de la entidad organizadora: Coordinadora de Actividades Teatrales "ARRABALTEATRO"

C/. Viajoyosa, 13-bajo izquierda 46340 REQUENA (Valencia) España E-mail: [arrabalteatro@mundivia.es](mailto:arrabalteatro@mundivia.es) donde deberán recibirse antes de las 24 horas del 30 de octubre de 2004. Las obras podrán ser enviadas por correo electrónico. Para ello el concursante adjuntará un documento en el que autoriza a la organización, y delega en ella, para cerrar su plica a efectos de mantener el lógico anonimato ante el jurado.

El jurado estará integrado por destacados miembros de las entidades convocantes, personalidades vinculadas con el mundo del teatro y de la literatura. Su fallo será inapelable. NOTA: Para conocer el monto de los premios en efectivo y los detalles de publicación de su obra favor de pedir la convocatoria completa al correo electrónico ya citado. El hecho de participar en este certamen supone la plena aceptación de sus bases.

### SERVICIOS GRABAMOSTU OBRA EN VIDEO

A dos o tres cámaras digitales profesionales. Nos dedicamos a eso, entregamos en DVD o en cualquier formato. Editamos bonito y hasta somos baratos. Producciones La Banana. Eduardo Lizalde Farías. Contactanos: 5564-8703 y 04455 12 40 21 65, [eduardoli@hotmail.com](mailto:eduardoli@hotmail.com).

### YA SOMOS DOS CIENTOS..

Amig@s [enred@d@s](mailto:enred@d@s):

Hace tres años [RED@ctuar](mailto:RED@ctuar) comenzó como un proyecto de reflexión acerca de lo que sucediera entorno a una que otra escuela de actuación de este país, en particular el Centro Universitario de Teatro de la UNAM.

Hemos podido generar una convocatoria (bastante modesta) que nos ha llevado a juntar doscientas cuentas de correo electrónico en tomo al cambalache de choros sobre artes escénicas y demás chunches. Queremos agradecerles a ustedes y ustedes, que están tras las doscientas cuentas de correo electrónico, gracias de nuevo, sobre todo, por estos tres años.

Idea Zabaldú, [redactuar@yahoo.com.mx](mailto:redactuar@yahoo.com.mx)

Visítanos y suscríbete:

[redactuar@yahoo.com.mx](http://redactuar@yahoo.com.mx)

# MÁSCARA VS CABELLERA

## EN ESTA ESQUINA

### LA CARAVANA DE LA RISA

Querido Jaime:

Somos integrantes del Grupo Saltimbanqui. Te enviamos un cariñoso saludo. Te escribimos porque en el núm. 18 de la prestigiada revista *Paso de Gato*, que tienes a bien dirigir, apareció un texto de nuestro amigo Leonardo Kosta. Dice a la letra: "*Saltimbanqui es el único que con su propio esfuerzo, se ha acercado al Ejército Zapatista de Liberación Nacional*". Te solicitamos un espacio en la revista para decir que: desde el inicio de nuestras actividades, hace 28 años, el Grupo Saltimbanqui, ha realizado actividades artístico-humanitarias. Seguramente Leonardo se refiere a *La Caravana de la Risa*. En marzo de 2004 realizamos la 5ª. *Muestra Internacional de Arte Escénico Popular* (bienal). Desde la primera Muestra, los grupos y artistas que han participado en ella donan su trabajo para financiar *La Caravana de la Risa* (anual, llevamos 10 con ese nombre). La Caravana tiene como objetivo utilizar la risa como medio terapéutico para aliviar la presión psicológica que sufren niñas y niños; jóvenes y adultos, por motivos de marginación, fenómenos naturales o guerra. En *La Caravana de la Risa* han participado payasos, malabaristas, canta historias, cuenta historias, titiriteros, músicos, equilibristas, artistas del arte escénico popular de Italia, España, EU, Francia, Brasil, Portugal, República Checa, Argentina, Alemania y México. Como durante siglos, los artistas populares se mueven para hacer lo que a ellos les place: divertirse, cantar, jugar, conocer a personas con otras ideas o propuestas artísticas para mostrarlas al mundo y compartir el placer del arte en teatros, barrios marginales o comunidades indígenas. *La Caravana de la Risa* ha realizado actividades artístico-humanitarias en la ciudad de México, la Sierra Norte de Puebla, Chiapas y la costa de Oaxaca. Lo escrito por Leonardo es su interpretación. Esperamos que de aclarado el punto.

Atentamente:

Ciria Gómez Lecuona  
Representante del Grupo Saltimbanqui  
saltimbanquimez@yahoo.com

Jaime:

Quiero aportar datos a la sección *Contra el olvido* que en la revista núm. 18 con el Título *Un*

*siglo de títeres* presenta nuestro amigo Luis Manó Moncada.

→ El títere de guante no se introdujo por primera vez en México por un catalán. En México, se hacían títeres de guante desde la época prehispánica.

Hoy, con los problemas en el IMSS, recuerdo que al inicio de los noventa, el IMSS decide hacer a un lado uno de los postulados de su creación: *la salud mental*. Con ello, intenta deshacerse de la infraestructura teatral más importante del país. Desaparecen el Festival Internacional de Títeres del IMSS. Destruyen un servicio de salud de alta calidad. El derecho a la cultura, a los títeres, a la salud mental; nos fue retirado en 1992. En ese proceso colaboraban con el IMSS Mario Espinosa y Diego López.

Atentamente:

Eduardo González Ortega.  
saltimba@prodigy.net.mx

### ¿CUAL EXTINCIÓN?

Soy el maestro Sergio Peregrina Corona, Director del grupo Dragón Rojo del puerto de Veracruz y Coordinador de la Asociación de titiriteros del estado de Veracruz y me parece su título amarillista y falso, cualquiera que diga que el arte de los títeres está en extinción está mal del cerebro o no sabe nada acerca de este arte en nuestro país, ¿a quién consultan para escribir del teatro en Veracruz?, ya que a nosotros los jarocho del puerto no nos han consultado, como siempre hacen todo desde el centro y no se acercan a los que en verdad trabajamos por el teatro y los títeres por estos lugares, conste que no estoy enojado sino sólo molesto. Con todo gusto quisiera ser su corresponsal en el puerto pues tenemos actividades y planes para el arte dramático y de marionetas. Como ejemplo he de decirles que mi grupo ganó un Premio Nacional en el Festival XI Internacional de títeres en Monterrey. Nos reunimos un buen número de titiriteros de provincia no sólo a dar funciones sino a un curso de Dirección Escénica de títeres con Carlos Converso y nosotros, porque todos

TEATRO Y ESGRIMA

APRENDE A PELEAR EN ESCENA CON ESPADAS, SABLES Y FLORETES

TALLERES CURSOS COREOGRAFÍAS  
ACTORES DIRECTORES BAILARNES PRODUCTORES  
NIÑOS JÓVENES ADULTOS PRINCIPANTES INTERMEDIOS AVANZADOS  
CURSOS TODO EL AÑO TENEMOS TODO EL EQUIPO VAMOS A TU SEDE O EN

victorrubenlopez@hotmail.com

aportamos algo. Y también hubo mesas de trabajo e invitados de varios países y se dieron Premios pues no hay otro festival de títeres que de presea a sus participantes. Y no nos consideramos en extinción, sino en pleno crecimiento y desarrollo. La revista *Teokikixtli* tiene un catálogo de sesenta y dos páginas de direcciones y datos de titiriteros de provincia y no estamos muertos ni en extinción, tenemos miles de años de acción, pues al arte de los títeres es un arte milenario. Posiblemente en el Defe se estén extinguiendo los titiriteros por el smog, su mala organización y apatía, pero en el caso de los títeres no hay solamente en el Defe sino en los 32 estados de la república y se los compruebo.

Atentamente,

Su amigo y servidor. El titiritero, Dramaturgo, Director de Escena y demás.

Sergio Peregrina Coronado

### RESPUESTA DE PASODEGATO

Estimado Sergio:

**PasodeGato** ha creado secciones fijas de algunos estados de la República con un coordinador de la entidad para cada cual. En el caso de Veracruz es Francisco Beverido, que no dudo estará interesado en tus planteamientos.

**PasodeGato** no es una revista para la gente del Defe y eso me gustaría lo comprobaras sumando simplemente el número de páginas dedicadas a la República y a la capital.

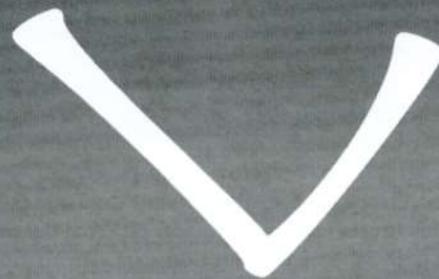
Respecto al título del dossier del número 18 es un error o amarillismo o apreciación de los coordinadores del mismo.

Agradezco tus comentarios.

Jaime Chabaud

Director

República Checa Turquía Alemania Estados Unidos Argentina Uruguay  
España Colombia Togo Cuba Italia Costa Rica Francia



FESTIVAL  
INTERNACIONAL  
DE LAS  
**ARTES**  
DEL 3 AL 23 DE OCTUBRE  
COAHUILA 2004



# 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, Sogem, Librerías Siglo XXI Editores y Librerías Ganco.

● También puedes adquirir tu revista con los Voceadores afuera de los teatros del Centro Cultural Helénico y del Centro Cultural del Bosque.

● Pregunta por nuestros planes de suscripciones y por la opción de convertirte en un protector de este proyecto a partir de contribuciones solidarias. Para suscribirte envía este cupón hoy mismo por fax al 56 05 33 49 o llama a los teléfonos 56 88 92 32 y 56 88 87 56.

Para información de suscripciones escribe a [suscriptorpdg@prodigy.net.mx](mailto:suscriptorpdg@prodigy.net.mx)  
Anexo copia de depósito a nombre de José Sefami Misraje en HSBC, cuenta 04024741449.

NOMBRE	_____
DOMICILIO	_____
COLONIA	_____
CIUDAD	_____
ESTADO	C.P. _____
TELÉFONO(S)	FAX _____
CORREO ELECTRÓNICO	_____

Pasodeg  
Eleuterio Méndez  
Col. Churubusco-Coyoac  
C.P. 04120, México D  
[paso\\_de\\_gato@hotmail.com](mailto:paso_de_gato@hotmail.com)  
[paso\\_de\\_gato@yahoo.com](mailto:paso_de_gato@yahoo.com)  
[infopdg@prodigy.net](mailto:infopdg@prodigy.net)

Teléfonos: 56 88 92 32, 56 88 87 56 y 56 05 33

**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 octubre-diciembre 2004

**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 5662 8674, 5662 5292 y 5662 7535.  
Vigencia octubre-diciembre 2004

## 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.

Hasta el 3 de octubre

### Amacalone de los concaos del mundo



Adaptación y dirección:  
Héctor Mendoza  
Miércoles, 20:00 hrs.

Del 13 de octubre  
al 15 de diciembre

## ROCÍO FLORES COMPAÑÍA

### De papel y arena



TEATRO - DANZA  
Idea original e interpretación:  
Rocío Flores  
Lunes, 20:00 hrs.

Hasta el 13 de diciembre

## TEATRO DEL FARFULLERO

### El bosque



de David Mamet  
Mauricio García Lozano,  
dirección  
Martes, 20:00 hrs.

Del 19 de octubre  
al 14 de diciembre

## GRUPO LAS MENTIROSAS

### Harún y el mar de las historias



Adaptación para teatro  
de títeres de la novela  
de Salman Rushdie  
Giovanna Cavasola  
y Marilú Carrasco, dirección  
Sábados y domingos,  
13:00 hrs.

Hasta el 31 de octubre

## TEATRO JIMÉNEZ RUEDA

### Dónde estaré esta noche

Adaptación y dirección: Claudio Valdés Kuri  
Jueves y viernes, 20:00 hrs.  
Sábados, 19:00 hrs. / Domingos, 18:00 hrs.

Del 5 de noviembre al 12 de diciembre

## TEATRO JULIO CASTILLO \*

COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO

### El nido, pasión y muerte de Manuel González Serrano



de Juan Tovar  
David Olguín,  
dirección  
Miércoles, 20:00 hrs.

Del 29 de septiembre  
al 1 de diciembre

### Trupus Tenebris



de La Troupe  
Carmen Luna,  
dirección

Sábados y domingos,  
13:00 hrs.

Del 9 de octubre  
al 12 de diciembre



## TEATRO ORIENTACIÓN \*

### 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.

Hasta el 10 de octubre

### Lacandona o Cuando las estrellas caen



Espectáculo multimedia  
de Maribel Carrasco  
Davide Venturini,  
dirección  
Letras y canciones:  
Gabriela Huesca  
Sábados y domingos, 12:30 hrs.

Hasta el 12 de diciembre

### El estado de las cosas

de Albert Camus / Antonio Serrano, dirección  
Jueves y viernes, 20:00 hrs.  
Sábados, 19:00 hrs. / Domingos, 18:00 hrs.

Del 28 de octubre al 12 de diciembre



## Centro Cultural del Bosque \*

Paseo de la Reforma y Campo Marte  
Metro Auditorio

## TEATRO GALEÓN \*

### Noche de reyes o como quieran



De William Shakespeare  
Ludwik Margules, dirección  
Jueves y viernes, 20:00 hrs.  
Sábados, 19:00 hrs.  
Domingos, 18:00 hrs.

Hasta el 28 de noviembre



En repertorio  
**Los justos**  
de Albert Camus  
Ludwik Margules, dirección  
Martes y miércoles, 20:00 hrs.

Del 28 de septiembre  
al 23 de noviembre

## TEATRO EL GRANERO, XAVIER ROJA

### La vida es sueño



de Calderón de la Barca  
Claudia Ríos, dirección  
Del 4 de octubre al  
30 de noviembre

Lunes y martes, 20:00 hrs.

Del 1 al 15 de diciembre

Lunes, martes y miércoles,  
20:00 hrs.

### Estaba yo en casa y esperaba que lloviera



De Jean-Luc Logarce  
Germán Castillo, dirección  
Jueves y viernes, 20:00 hrs.  
Sábados, 19:00 hrs.  
Domingos, 18:00 hrs.

Del 22 de octubre  
al 12 de diciembre

### Los gigantes de San Miguel



Cuento celta adaptado  
para teatro de títeres  
Leticia Collina, dirección  
Sábados y domingos,  
12:30 hrs.

Hasta el 31 de octubre

### Huraclown

Autor y dirección: Azis Gual  
Sábado y domingo, 12:30 hrs.

Del 6 de noviembre al 12 de diciembre

EN MICHOACÁN CONTAMOS CON UN NUEVO ESPACIO  
PARA EXPLORAR Y ENRIQUECER LAS ARTES ESCÉNICAS

# LA BODEGA

FORO DE DOCUMENTACIÓN Y EXPERIMENTACIÓN ESCÉNICA

• FORO • TALLERES • CURSOS • BIBLIOTECA • DIPLOMADOS



Un gobierno que trabaja, un gobierno diferente



Teléfonos: 01 (443) 3 131174 extensión 229 y al 3 129602, de 10:00 a 17:00 horas  
e-mail: [imcescenicas@michoacan.gob.mx](mailto:imcescenicas@michoacan.gob.mx)

# CICLO DE MONOLOGOS Y TEATRO EN ATRIL

NUEVO  
LEON  
2004



**Del 6 de septiembre al 26 de octubre**  
Lunes o martes - 20:30 hs - Entrada libre

**Sala Experimental del Teatro de la Ciudad**  
**Teatro de la Estación de la Casa de la Cultura**  
**Centro Cultural Plaza Fátima**  
**Sala Guajardo del IMNRC**

Consulte carteleras, agenda cultural;  
visite las páginas: [www.teatrodenuvoleon.com](http://www.teatrodenuvoleon.com) y [www.conarte.org.mx](http://www.conarte.org.mx)  
para la programación de obras y espacios.

## MONOLOGOS

**UNA MUJER SOLA**  
de Dario Fo y Franca Ramo  
Dirección / JORGE LOBO

**MACARIO**  
de Rulfo/Lobo  
Dirección / JORGE LOBO

**PACTO CON EL DIABLO**  
de Lenain/Luna  
Dirección / PABLO LUNA ALVAREZ

**PEDRO EL SIMIO O  
ENCONTRAR UNA SALIDA**  
de Kafka/Dávil  
Dirección / GERARDO DAVILA

**DERECHITO AL INFIERNO**  
de Luna/Galindo  
Dirección / VICENTE GALINDO

**ANTES DEL DESAYUNO**  
de Eugene O'Neil  
Dirección / ALEJANDRO ALONSO

**ODIO A LOS ANIMALES  
DE MI ESPECIE**  
de Malena Múzquiz  
Dirección / SERGIO GARCIA

## TEATRO EN ATRIL

**MI AVENTURA**  
Dirección y texto / CESAR TAVERA

**LAS BESTIAS ESCONDIDAS**  
de Hernán Galindo  
Dirección / JORGE LOBO

**FIDENCIO**  
Dirección y texto / ADOLFO TORRES

**PAISAJE CON COLUMPIO**  
de Reynol Pérez Vázquez  
Dirección / GERARDO VALDE



diseño: [alejandrogomez@mac.com](mailto:alejandrogomez@mac.com)

*El Consejo Estatal para la Cultura  
y las Artes de Querétaro PRESENTA*

**BALLET NACIONAL  
DE ESPAÑA**

# FUENTE OVEJUNA

Obra coreográfica  
de ANTONIO GADES  
Inspirada en la obra  
de LOPE DE VEGA

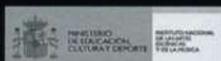
**MARTES 19 DE OCTUBRE**  
**20:30 HORAS**

Auditorio Josefa Ortiz de Domínguez

Coop.  
\$ 500.0  
\$ 300.0  
\$ 150.0



FESTIVAL INTERNACIONAL  
**32 Cervantino**  
GUANAJUATO-MÉXICO 2004



Ballet  
Nacional  
de España

**Venta de boletos**  
CONSEJO ESTATAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES DE QUERÉTARO  
And. Venustiano Carranza No. 4, Centro Histórico  
Tels. (442) 212 02 55, 224 05 70 y 214 22 5  
Correo electrónico: [conecultaqro@infosel.net.mx](mailto:conecultaqro@infosel.net.mx)



ΔΙΡΕΚΣΙΟΝ ΚΑΙ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ: ΔΑΥΙΔ ΗΒΕΙΔ  
ΣΤΗ ΛΑ ΑΣΤΙΔΑΣΙΟΝ ΕΣΠΕΚΙΑΛ ΔΕ ΜΑΥΡΙΑΣ ΔΑΥΙΔΙΟΝ

# ΗΕΡΜΑΠΑΣ

ΔΕ ΔΑΤΩΝ ΣΗΕΙΦΩ

ΔΙΣΕΨΩ ΔΕ ΒΕΣΤΙΔΑΡΙΩ Ε ΙΛΥΜΙΝΑΣΙΟΝ: ΔΑΥΙΔ ΗΒΕΙΔ

## ΣΗΕΙΦΩ ΕΝ ΣΥ ΣΕΝΤΕΝΑΡΙΩ ΛΥΣΤΥΦΩΣΦ

ΔΡΙΑΝΕ ΡΕΛΛΙΣΕΡ ΕΩΝΑΡΔΟ ΓΥΡΑΦΩ ΙΡΕΛΑ ΔΕ ΒΙΛΛΕΡΣ  
ΙΩΡΓΕ ΑΝΔΛΩΣ ΜΙΓΥΕΛ ΣΦΦΡΕΡ ΙΩΣΕ ΕΩΝΑΡΦ ΓΥΤΙΕΡΡΕΖ  
ΔΙΩΝΑ ΛΕΙΝ ΑΛΓΡΕΦΘ ΕΣΣΦΒΡΑ

hasta el 16 de octubre, 2004  
Viernes 20:00, sabados 19:00 hrs.

teatro Rosario Castellanos

Casa del Lago Juan Jose Arreola - Antiguo bosque de Chapultepec, 1ra. Seccion  
Entrada vehicular y peatonal por puerta al Zoologico (Reforma-Acuario)

a partir del 22 de octubre, 2004  
Viernes 20:00, sabados 19:00 hrs.

teatro Santa Catarina

Jardin Santa Catarina 10. Plaza de Santa Catarina, Coyoacan



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

Convocan a los

**PREMIOS DE LITERATURA  
VERACRUZ 2004**

- Premio *Francisco Javier Clavijero*, por contribución al Arte y la Cultura de México
- Premio Internacional de Poesía *Salvador Díaz Mirón*
- Premio Internacional de Novela *Sergio Galindo*
- Premio Nacional de Dramaturgia *Emilio Carballido*
- Premio Nacional de Cuento *Juan Vicente Melo*
- Premio Nacional de Literatura Infantil *María Enriqueta Camarillo*
- Premio Nacional de Historia de México *Francisco del Paso y Troncoso*
- Premio Nacional de Primera Novela *Carlos Fuentes*

De acuerdo a las siguientes bases generales:

- 1.- En los premios nacionales podrán participar los escritores de cualquier nacionalidad residentes en la República Mexicana. En los premios internacionales podrán participar los escritores de cualquier nacionalidad, residentes o no en la República Mexicana.
- 2.- Los trabajos deberán estar escritos en castellano y se presentarán por triplicado, impresos a doble espacio, en papel tamaño carta y por una sola cara.
- 3.- Los concursantes deberán participar con seudónimo. Adjunto al trabajo, en un sobre cerrado e identificado con el mismo seudónimo y el nombre de la obra participante, se incluirán los datos del autor: nombre, domicilio, número telefónico y dirección electrónica. Cualquier tipo de referencia, leyenda o dedicatoria que pueda sugerir la identidad del autor, causará la descalificación del trabajo.
- 4.- Los trabajos serán enviados o presentados en el Instituto Veracruzano de la Cultura. Xalapeños Ilustres núm. 110 Altos C.P. 91000. Xalapa, Veracruz, México. Especificando que son para el concurso de los Premios Veracruz.
- 5.- El premio consistirá en diploma, monto en efectivo para cada categoría y la publicación de la obra. Los cuales a continuación se describen:
  - a) Premio *Francisco Javier Clavijero* por contribución al Arte y la Cultura de México. \$100,000.00 (Cien mil pesos en efectivo).
  - b) Premio Internacional de Poesía *Salvador Díaz Mirón*, \$75,000.00 (Setenta y cinco mil pesos en efectivo).
  - c) Premio Internacional de Novela *Sergio Galindo*, \$75,000.00 (Setenta y cinco mil pesos en efectivo).
  - d) Premio Nacional de Dramaturgia *Emilio Carballido*, \$50,000.00 (Cincuenta mil pesos en efectivo).
  - e) Premio Nacional de Cuento *Juan Vicente Melo* \$50,000.00 (Cincuenta mil pesos en efectivo).
  - f) Premio Nacional de Literatura Infantil *María Enriqueta Camarillo* \$50,000.00 (Cincuenta mil pesos en efectivo).
  - g) Premio Nacional de Historia de México *Francisco del Paso y Troncoso* \$50,000.00 (Cincuenta mil pesos en efectivo).
  - h) Premio Nacional de Primera Novela *Carlos Fuentes*, \$50,000.00 (Cincuenta mil pesos en efectivo).
- 6.- El jurado dictaminador estará integrado por escritores de reconocida trayectoria.
- 7.- Una vez emitido el fallo se procederá a la apertura de la plica de identificación y se le notificará al ganador. El resultado se divulgará por medio de la prensa publicada en el DF, Veracruz y en la página de internet del IVEC ([www.ivec.gob.mx](http://www.ivec.gob.mx)) y CONACULTA ([www.conaculta.gob.mx](http://www.conaculta.gob.mx)).
- 8.- Es facultad del jurado descalificar cualquier trabajo que no presente las características exigidas por la convocatoria así como resolver cualquier caso no referido en la misma. El premio podrá ser declarado desierto.
- 9.- Las instituciones convocantes cubrirán el traslado dentro del territorio nacional y la estancia de los autores ganadores asistentes a la ceremonia de premiación.
- 10.- En el caso de los trabajos remitidos por correo se aceptarán aquellos en los que coincidan la fecha del matasellos con los del cierre de la convocatoria.
- 11.- No se devolverán los originales ni copias de los trabajos no premiados.
- 12.- El fallo del jurado será inapelable.
- 13.- El monto del premio cubre el pago de los derechos de autor por la primera edición publicada de la obra ganadora.
- 14.- No podrá participar ningún trabajador del Instituto Veracruzano de la Cultura.
- 15.- La participación en este concurso implica la aceptación de estas bases.
- 16.- El premio será único e indivisible.
- 17.- El concurso queda abierto desde el momento de la publicación de la presente convocatoria y se cierra el día 14 de enero del año 2005. Los fallos se darán a conocer el día 1 de marzo del año 2005 por medio de la prensa publicada en el DF, Veracruz y en la página de internet del IVEC ([www.ivec.gob.mx](http://www.ivec.gob.mx)) y del CONACULTA ([www.conaculta.gob.mx](http://www.conaculta.gob.mx)).
- 18.- Para cualquier duda o aclaración comunicarse al número telefónico (228) 8180152 de Xalapa, Veracruz, México.



REVOLUCIÓN 1500

centro cultural helenico

TEATRO HELÉNICO

Contigo es posible

Sergio Perezgrovas presenta a:

- ★ Héctor Bonilla
- ★ Rafael Sánchez Navarro
- ★ Verónica Merchant
- ★ Juan Manuel Bernal★
- ★ Bruno Bichir★

★ alternan funciones

con:

- ★ Roberto Ríos Leal "
- ★ Fernando Bonill
- ★ Sergio Bonilla e
- ★ Ignacio Ferreyra

en:

# EL TENIENTE

... y lo que el gato se llevó

Vie 20:30

Sáb 18:00 y 20:30

Dom 19:00

\$ 160.00

De Martin Mc Donagh  
Dir. José Caballero

CONACULTA · HELENICO

la CULTURA en tus manos

teatro para todos

## LA CASA DEL TEATRO

celebra 10 años de vida y se une al festejo del primer aniversario de

## El Centro Dramático de Michoacán



“Si el teatro e teatro, transforma e mundo, no lo imita; no solamente lo representa, lo cambia.”

Luis de Tavira

# Encuentro de Teatro

León 2004

del 5 al 14 de Noviembre  
León, Guanajuato - México

**Instituto Cultural de León**  
Dirección de Desarrollo en las Artes  
email: [alternativas@elbajo.com](mailto:alternativas@elbajo.com)

Informes : (477) 716.43.01 y 716.47.42  
<http://icl.leonmx.com>



## LA ESCUELA DE ESCRITORES DE SOGEM

invita a las personas interesadas en el

### 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 21 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: 30 horas / Inicio de clases: marzo de 2005.

Inscripciones: Héroes del 47 #122. Col. Churubusco Coyoacán  
Informes: Tel. 5688-2314 / 2429 de lunes a jueves de 17:00 a 21:00 hrs.  
Tel. 5593-3290 de lunes a viernes de 9:00 a 15:00 hrs.

# Cartelera

[www.sogem.org.mx](http://www.sogem.org.mx)



Teatro  
mexXXicano



sogem

## ECO Y NARCISO

DE CALDERÓN DE LA BARCA  
ADAPT. Y DIRECCIÓN: JOSÉ CABALLERO  
EN EL TEATRO WILBERTO CANTÓN LUNES Y MARTES 20:30 HRS.



PROXIMAMENTE  
"CACHETELCO"  
del teatro Acortado

Proximamente "Pareja abierta" de Darío F.

MÉXICO EN ESCENA

# BLOQUE

de Lars Norén

Con: Rosa María Bianchi, Enrique Singer,  
Laura Almela/Alicia Laguna y  
Rodrigo Espinosa.  
Producción UNAM, Teatro  
Línea de Sombra, México en Escena.  
Estreno: 21 de octubre.  
Foro Sor Juana Inés de la Cruz. Centro  
Cultural Universitario.  
Funciones: jueves y viernes 20:00,  
sábados 19:00, domingos 18:00 hrs.

## La Mirada Sorprendida

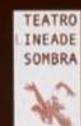
Creación de: Carmen Mastache,  
Alberto López,  
Gerardo Trejo Luna y  
Jorge A. Vargas  
Sótano del teatro Raúl Flores Canelo.  
Centro Nacional de las Artes.  
Estreno: 2 de octubre  
funciones vespertinas:  
sábados y domingos 17:00 hrs.

### DIPLOMADO DE TEATRO DEL CUERPO.

Talleres, cursos, diplomado de 2 años.  
Informes e Inscripciones al tel.: 5421 7844

### PRÓXIMAMENTE LA OSCURA RAÍZ DEL GRITO

Creación del Laboratorio de  
Experimentación Pluridisciplinaria.  
Dirección de Jorge A. Vargas.  
Estreno: Marzo de 2005.



CONACULTA  
• INBA • FONCA • CENART

En nuestro próximo número  
Del periodo octubre-diciembre de 2004

# Revista universitaria de la UABC



- El gobierno de las universidades en el futuro inmediato 2010
- Adónde se fue la luz
- Currículo flexible, desarrollo tecnológico y competencias profesionales
- De curvas fractales y borrachos empedernidos
- Las vanguardias y los orígenes del arte cinematográfico
- Evidencia estadística de un próximo temblor en Baja California... y mucho más.

Para mayores informes sobre esta publicación puedes acudir a Reforma 1376, colonia Nueva y bien comunicada al (595) 452 1050 o a nuestro correo electrónico revista\_uabc@journal.com

# México en Escena

Contigo  
es posible

MÉXICO  
EN  
ESCENA



## Taller de Formación Teatral

Cursos  
Talleres  
Conferencias

**Cuatro milpas**  
**TEATRO**

Producciones  
Promoción

Tel. (312) 330 29 02 Colima, Colima.  
Email: [jpinela@prodigy.net.mx](mailto:jpinela@prodigy.net.mx)



CONACULTA · FONCA · INBA · CENART



## SE RENTA SALÓN DE ENSAYOS

Dimensiones del salón:  
18.5 metros de boca escena  
(10 de ellos con espejo de piso a  
techo)  
por 7 metros de profundidad  
Sanitarios de hombres y mujeres  
por separado  
Cafetería

Amplio estacionamiento  
Consola mezcladora de seis canales  
4 micrófonos Shure con pedestales  
Reproductor de CD y mini disc  
Amplificador

Bocinas Bose de 250 watts

Seis lcos de 575 watts

+ pares 64 de 300 watts con dimmer y  
consola mezcladora para iluminación



Disponibilidad de dejar ciertos  
elementos escenográficos.



Disponible por  
día o por hora  
Ideal para dar clase  
para ensayo de teatro,  
danza, música de todo tipo  
para cualquier  
manifestación escénica  
que requiera de un espacio  
para la creatividad  
y la concentración.

Avenida Toluca 432-C  
Colonia Olivar de los Padres  
A tres minutos de  
Televisa San Angel

[WWW.LILIASIXTOS.COM](http://WWW.LILIASIXTOS.COM)  
01-(55) 56-81-57-19

# CASAZUL

## ARTES ESCÉNICAS ARGOS

# CARRERA DE ACTUACIÓN

Cursos y talleres de iniciación,  
perfeccionamiento y especialización

[www.casazul.com.mx](http://www.casazul.com.mx)

52 86 24 29 / 52 86 24 36 / 52 86 24 58

**ARGOS**  
COMUNICACION

2<sup>o</sup> Festival Internacional de  
**PANTOMIMA**  
 22 AL 26 de Octubre del 2004  
 Puebla, pue.



Escuchando al movimiento

Escuchando al movimiento



USA  
 SUIZA  
 QUEBEC  
 MÉXICO  
 URUGUAY  
 ALEMANIA  
 AUSTRALIA  
 ARGENTINA

Pantomima  
 Clown Circo Danza

Las artes del espectáculo

[www.rodara.com](http://www.rodara.com)

Info@rodara.com  
 Informes al tel: (01222) 246.57.42  
 Con: Roberto Mendiola

\*Talleres

\* Conferencias

\* Espectáculos en el Zócalo  
 y Teatro de la Ciudad.

\* ENTRADA LIBRE



CDAC



EL MILAGRO PRESENTA

# SEXO, DROGAS Y ROCK AND ROLL

DE ERIC BOGOSIAN



CON  
**DANIEL GIMÉNEZ CACHO**  
 Y **JOSÉ CARRIEDO**

DIRECCIÓN  
**ANTONIO SERRANO**

ILUMINACIÓN  
**GABRIEL PASCAL**

SONIDO  
**MADAME MINIATURE**

VESTUARIO, MAQUILLAJE  
 Y PELLUQUERÍA

**PILAR BOLIVER**

VIDEO  
**CALABAZITAZ TIERNAZ**  
 Y **HABANERO FILMS**

**POLYFORUM SIQUEIROS**

VIERNES 19:00 Y 21:00 HORAS

SÁBADOS 18:00 Y 20:00 HORAS

DOMINGOS 18:00 HORAS



**EL MILAGRO**

la mancha en el papel, s.a. de c.v.  
 empresa cultural

investigación  
 redacción  
 corrección  
 edición  
 traducción

asesorías  
 proyectos culturales  
 conferencias  
 cursos  
 talleres

revistas  
 libros  
 periódicos  
 videos

diseño  
 publicidad

Fernando Anaya Monroy 112-10 Col. Ermita-Benito Juárez México, D.F. C.P. 03590-5609733  
 La\_mancha@att.net.mx

# Asesoría Gráfica

Diseño Gráfico y Virtual

Sitios en Internet  
Presentaciones Interactivas  
Curriculums en C.D. (Audio e Imagen)  
Trípticos, Dípticos, Volantes...

Visita nuestra página Web

[www.siecenter.com](http://www.siecenter.com)

Tel. 53 38 85 61 Cel. 0445516524657

[ventas@siecenter.com](mailto:ventas@siecenter.com)

**El origen del olvido**

Un espacio para las voces de los artistas del teatro en Tamaulipas.

Revista independiente de textura colectiva, manifiesto de una lucha que se revela contra el desamparo a nuestro teatro. El que necesitamos vivo.

Director: Angel Hernández Arreola

Subdirector: Itzel Anaya Rodríguez

Al borde sirenas  
Voces del un teatro olvido del norte

Mandragora\_teatro@hotmail.com

producciones

**Akbal**

REALIZACIÓN Y DISEÑO

VESTUARIO  
ALTA COSTURA

TEATRO CINE TELEVISIÓN  
UTILERÍA MÁSCARAS  
ACCESORIOS  
TELONES BODY PAINT

ESCENOGRAFÍA  
ILUSTRACIÓN CARTELES  
LOGOS CARICATURAS

**BRISA ALONSO**  
DIRECTORA GRAL

TEL. /FAX. (0155) 5594-5444  
CEL. 04455-1283-1834

[brisalons@ yahoo. es](mailto:brisalons@ yahoo. es)

GOBIERNO DEL DISTRITO FEDERAL  
México, la Ciudad de la Esperanza

SECRETARÍA DE CULTURA

**FESTIVAL**  
Festival de Teatro Mexicano  
**MEXICANO**

Del 3 al 26 de Noviembre  
Teatro Sergio Magaña

TEATRO  
EXPOSICIONES  
TALLERES  
PREMIOS ESPECIALES  
CONFERENCIAS  
MESAS REDONDAS

Informes e inscripciones tel. 55 77 60 63 de 9 a 17 hrs. De Lunes a Viernes o envía tu correo electrónico a: [festivalteatromexicano@yahoo.com.mx](mailto:festivalteatromexicano@yahoo.com.mx) [amonute@yahoo.com](mailto:amonute@yahoo.com)  
Cierre de inscripciones 22 de Octubre del 2004  
organiza: la Secretaría de Cultura del Gobierno del Distrito Federal, La Sociedad General de Escritores de México y la Compañía Por Amor Al Arte  
UNETE A ESTA GRAN FIESTA DE TEATRO MEXICANO

De venta en las librerías EDUCAL, donde encontrarás:

**PASODEGATO**  
REVISTA MEXICANA DE TEATRO

Libros del CONACULTA,  
Literatura Infantil y Juvenil,  
Revistas,  
Videos,  
Discos Compactos,  
Carteles  
y más...

LIBRERÍAS EDUCAL  
**LIBROS y ARTE**  
CONACULTA

HACIA UN PAÍS DE LECTORES

Illuminación  
**AudioVideo**  
 Mecánica y  
 Vestimenta Teatral  
 Transmisión en  
 Microonda y Satelital



**Estaciones y Estudios de T.V.**

Azteca Digital, México, D.F.  
 Televisa, México, D.F.  
 Televisión del Bajío, León, Gto.  
 T.V. Azteca Guadalajara, Jalisco.  
 SKY, México, D.F.  
 Canal 11, México, D.F.

**Auditorios y Salas de Conciertos**

"Adrián Gilbert", La Salle, México, D.F.  
 Instituto Nacional de Enfermedades Respiratorias, México, D.F.  
 De la Academia Regional de Policía, Barrientos, Edo. de Méx.  
 Sala Ollin Yolitzli, México, D.F.  
 Instituto Asuncion A.C., Mexico, D.F.  
 Univ. Tecnológica, Edo. de Méx.

**Museos y Exposiciones**

Del Desierto, Saltillo, Coahuila.  
 Pabellón de México en la Exposición Mundial de Hannover, Alemania.  
 Tecnológico de la C.F.E., México, D.F.  
 Tamux, Cd. Victoria, Tams.

**Teatros**

San Benito Abad, Cuautitlán Izcalli, Edo. de Méx.  
 Julio Castillo, El Galeón y El Granero, (I.N.B.A.), México, D.F.  
 Centro Comunitario Maguen David, México, D.F.  
 Centro Cultural Metropolitano, Tampico, Tams.  
 Macedonio Alcalá, Oaxaca, Oax.  
 De la Cd. de Zamora, Zamora, Mich.  
 Xicohtencatl, Tlaxcala, Tlax.  
 De la Ciudad, Chihuahua, Chih.  
 Centro de Las Artes, Monterrey, N.L.  
 De la Ciudad de Coatzacoalcos, Veracruz.  
 De la Ciudad, México, D.F.  
 De la Ciudad, Cancún, Q.R.

**Edificios Públicos y Corporativos**

Centro de Entretenimiento y Compras "La Isla", Cancún, Q.R.  
 W.T.C. Veracruz, Boca del Río, Ver.  
 Centro de Convenciones Campeche 2000, Campeche, Camp.  
 Sede del Partido Acción Nacional, México, D.F.  
 Centro Banamex, México, D.F.  
 Centro Comercial Outlet Lerma, Edo. de Méx.  
 Centro Comercial "Forum Culiacán", Sinaloa.

**Hotelería**

Fiesta Inn Acapulco, Guerrero.  
 Fiesta Inn Hermosillo, Sonora.  
 Camino Real, México, D.F.  
 Fiesta Inn Veracruz Bahía, Boca del Río, Ver.  
 Hilton "Los Cabos", B.C.S.  
 Barcelo Resort, Quintana Roo.  
 Fiesta Inn Centro, Monterrey, N.L.  
 Fiesta Inn, Santiago de Qro, Qro.

**Principales proyectos en ejecución en el 2004**

**Teatro Cine Diana de la U. de G.**  
 Guadalajara, Jal.

**Discoteca "The City",**  
 Cancún, Q.R.

**Teatro de la Ciudad de Coatzacoalcos,**  
 Coatzacoalcos, Ver.

**Centro Cultural Nuevo Laredo,**  
 Nuevo Laredo, Tamps.

**Televisa Chapultepec,**  
 Mexico, D.F.

**Televisa San Angel,**  
 Mexico, D.F.

Teletec se divide en cinco áreas de operación complementarias:

Fabricación de Equipos • Proyectos y Consultorías • Instalaciones • Servicio • Distribución y Representación de Firms Nacionales e Internacionales



**www.teletec.com.mx**

**TELETEC DE MEXICO**  
 Tel.: (55) 53 58 48 88/ 49 95  
 Fax: (55) 55 76 01 62  
 e-mail: ventas@teletec.com.mx  
 espectaculos@teletec.com.mx

**MONTERREY**  
 Tel.: (81) 83 43 42 91  
 Fax: (81) 83 45 90 61  
 monterrey@teletec.com.mx

**GUADALAJARA**  
 Tel.: (33) 36 30 06 18  
 guadalajara@teletec.com.mx

**CANCUN**  
 Tels. (998) 883 98 62  
 y 883 98 48  
 cancun@teletec.com.mx

**TELETEC U.S.A., INC.**  
 Tel.: 001 (956) 725 6772  
 Fax: 001 (956) 725 2517  
 subaqua@rio.bravo.net

concepto total del espectáculo



# hagamos

todos de México  
un país de lectores

# Festival de teatro 2004 Campeche

En homenaje al dramaturgo

**Fernando Sánchez Mayans**



Del 15 al 28 de noviembre, 2004  
Teatro "Juan de la Cabada"

**Conferencias**

**Talleres**

**Puestas en esce**

C 295323  
\$ 40 00



CONACULTA

INBA